

INDICE

Introduzione	4
Ringraziamenti	10
Capitolo 1- William Kentridge	
1.1 Biografia	11
1.2 Le video animazioni	29
1.3 <i>Drawings for Projection</i> (1989-2011)	31
Capitolo 2 –William Kentridge a teatro	
Gli artisti del Novecento a teatro	35
Cronologia degli spettacoli teatrali di William Kentridge	42
<i>Il ritorno d’Ulisse</i>	
2.1 <i>Il ritorno di Ulisse in patria</i> di Claudio Monteverdi	43
2.2 L’adattamento di William Kentridge	45
2.3 Caratteristiche dell’adattamento	52
2.3.1 La realizzazione del lavoro	53
2.3.2 Il video	59
2.3.3 Le marionette	62
<i>Il Flauto magico</i>	
3.1 Mozart e il suo capolavoro	66
3.2 L’allestimento di William Kentridge	69

3.2.1	La genesi dello spettacolo	69
3.2.2	La scenografia	76
3.2.3	La critica	95
<i>The Nose</i>		
4.1	Da Gogol' a Šostakovič	99
4.2	La scenografia di Kentridge	107
Capitolo 3 – William Kentridge e il mercato dell'arte contemporanea		
5.1	Globalizzazione e cultura di massa	118
5.2	Il mercato dell'arte contemporanea	122
5.3	I soggetti del “sistema”	127
5.3.1	Le gallerie d'arte	128
5.3.2	Le case d'asta	133
5.3.3	I musei	134
5.3.4	Gli altri soggetti	136
5.3.5	I prezzi delle opere di Kentridge	138
5.4	La comunicazione e la promozione	140
5.5	Internet nel mercato dell'arte	146
5.6	Comunicazione e <i>marketing</i> per William Kentridge	149
5.7	William Kentridge nel “sistema” dell'arte	153
Conclusioni		156
Appendice iconografica		162
Appendice 1 Intervista a William Kentridge		229
Appendice 2 Intervista ad Alex Esposito		231

Appendice 3 Intervista a Topi Lethipuu	233
Appendice 4 Intervista a Jeanette Vecchione	235
Appendice 5 Rassegna stampa	236
Bibliografia	274

Introduzione

William Kentridge è riconosciuto come uno dei più interessanti artisti nel panorama dell'arte contemporanea ed è certamente il più acclamato della scena sudafricana. Poliedrico, coraggioso e sperimentale, deve la propria fama all'originalità delle sue opere e dei temi trattati, e soprattutto ad una tecnica, che riguarda la realizzazione delle video-animazioni, che rende il suo stile unico e riconoscibile. Di norma, sono necessari ventiquattro fogli per ventiquattro disegni per realizzare un solo minuto di animazione; Kentridge, invece, disegna, a carboncino, riprende con la telecamera, cancella e ridisegna le scene sullo stesso foglio, finché non è indecifrabile e quindi costretto a cambiarlo. In questo modo, oltre al notevole risparmio economico, le sbavature e le tracce del disegno precedente rimangono ad ogni scena, e le video-animazioni si caratterizzano di un senso di continuità e trasformazione che sono alla base dell'autenticità di questa particolare forma di video-arte. Nonostante si debba a questa tecnica, ed in particolare alla serie di film intitolata *Drawings for Projection*, la notorietà di Kentridge, egli ha dimostrato la sua abilità in numerose occasioni, utilizzando diversi mezzi artistici: la scultura, il *collage*, le video-installazioni, le *performance* teatrali e persino il mosaico. Attraverso le più svariate tecniche, Kentridge parla in modo semplice, comprensibile e diretto di temi molto delicati che lo riguardano da vicino. L'artista infatti, nato e cresciuto in Sudafrica dove tuttora risiede, vive in prima persona il difficile periodo dell'*apartheid*, e vede i propri genitori, noti magistrati, combattere a favore delle vittime della segregazione razziale. Kentridge narra uno dei capitoli più bui della storia dell'umanità in modo lucido, mai critico ed introduce una sottile vena ironica in molte delle sue opere; in questo modo conquista il favore del pubblico e della critica, che si dimostrano profondamente interessati alla sua vicenda. Kentridge è testimone della storia del suo Paese e il suo compito è raccontarla, e lo fa attraverso la semplicità e la schiettezza dei disegni a carboncino.

Numerosi sono gli artisti del passato che hanno ispirato ed influenzato lo stile di Kentridge, primo fra tutti, l'artista sudafricano Dumile Feni, a cui si deve il merito di avergli insegnato la tecnica del disegno a carboncino e il modo in cui utilizzarla per trattare di temi socio-politici. L'arte antica di Francisco Goya e Rembrandt van Rijn si ritrovano nel chiaroscuro delle sue opere, e quindi nell'abilità raggiunta nel disegno. Tra i maestri del primo Novecento, Kentridge dimostra particolare interesse nei confronti degli Espressionisti, primo fra tutti Max Beckmann, e degli esponenti del movimento della "Nuova Oggettività", tra i quali Otto Dix e George Grosz. Da questi artisti Kentridge riprende la crudeltà e la brutalità nel rappresentare le scene più drammatiche; per loro quelle della Prima Guerra Mondiale, per Kentridge quelle viste durante l'*apartheid*. I toni scuri, i corpi deformati e le processioni di massa sono elementi dell'Espressionismo che Kentridge rielabora in modo personale ed inserisce tra i temi delle sue opere, senza però mancare, in fondo, di un segnale di speranza e di positività, spesso assente nei lavori dei maestri del primo dopoguerra.

Kentridge deve la sua notorietà anche a tre esperienze particolarmente significative nella sua carriera: l'ideazione di scenografie per melodrammi. Il ruolo degli artisti a teatro nel Novecento è una storia ricca ed articolata, che coinvolge, fin dai primi artisti *Nabis* di fine Ottocento, numerose personalità di rilievo ed affermati pittori. Agli inizi, l'obiettivo che gli artisti si ripropongono è di rinnovare e svecchiare il linguaggio del teatro lirico, partendo proprio dalla scenografia che scopre la tridimensionalità e l'utilizzo della luce elettrica. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, però, le cose cambiano. Nascono molti nuovi modi di comunicare e di intrattenere il pubblico, nasce il turismo e lo spettacolo di massa, e il teatro lirico perde di nuovo l'interesse del pubblico a favore del cinema, della televisione, e poi di Internet. Nonostante questo, ancora molti artisti, e Kentridge ne è la riprova, sono interessati al teatro dell'opera come luogo di sperimentazione; essi si trovano ad affrontare uno spazio molto diverso da quello a cui sono abituati, e devono superare i vincoli e i limiti che lo spazio stesso impone. Il luogo teatrale non smette di affascinare e sorprendere gli artisti, che con il loro contributo cercano di continuare quell'azione di rinnovamento avviata un secolo fa. William Kentridge è un ottimo esempio e pretesto per sviluppare questo discorso; egli si presenta come il ponte tra due mondi che in molti modi e per lungo tempo hanno cercato di trovare un punto in comune, un linguaggio che li unificasse e

risollevasse le sorti di entrambi; a volte l'arte si è sforzata a rinnovare il linguaggio dell'Opera attraverso la scenografia, a volte è stato il teatro lirico a dare nuovi impulsi e stimoli allo sviluppo dei movimenti artistici. Kentridge, nel suo mondo magico e surreale, colmo di luci, effetti speciali e musiche, parla, anche a teatro, di attualità, di temi concreti, e racconta la vita di ieri nel suo Paese e l'apertura di oggi verso il resto del mondo. L'artista, per il teatro dell'Opera, realizza *Il ritorno d'Ulisse*, libero adattamento da *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, presentato nel 1998 al Théâtre Luna di Bruxelles; le scenografie per *Il Flauto magico*, la cui *première* ha luogo nel 2005 al Théâtre la Monnaie di Bruxelles; e l'allestimento per *The Nose*, andato in scena nel 2010 al Metropolitan Opera di New York. Queste realizzazioni hanno toccato i più prestigiosi teatri lirici del mondo, tra cui il Teatro Malibran di Venezia, il Teatro alla Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Théâtre des Champs Elysées di Parigi, l'Opéra di Lille e l'Hebbel Theater di Berlino.

Attraverso le esperienze maturate a teatro, e al successo ottenuto con le video-animazioni e gli altri lavori, Kentridge si inserisce negli alti circuiti del sistema dell'arte contemporanea, come testimoniano le collaborazioni con le maggiori gallerie d'arte e i più prestigiosi musei. A livello internazionale l'artista è rappresentato da una delle maggiori gallerie di *brand*, la Marian Goodman Gallery di New York, con sede anche a Parigi, e, a livello italiano, dalla Galleria Lia Rumma di Napoli, con sede anche a Milano, che è una delle realtà più dinamiche ed interessanti non solo nel nostro Paese ma anche a livello europeo ed oltre. Numerose sono le mostre e le retrospettive a lui dedicate negli ultimi anni presso musei di fama internazionale come il Museum of Modern Art di New York, il Louvre e il Musée Jeu de Paume di Parigi, la Fondazione Bevilacqua la Masa di Venezia, Palazzo Reale di Milano, Museo Capodimonte e il Madre di Napoli, l'Albertina di Vienna e molti altri. La presenza dei lavori di Kentridge non si limita a queste occasioni, ma l'artista è spesso chiamato a partecipare a fiere e mostre di richiamo internazionale come *Documenta* di Kassel e le Biennali di Venezia, Shanghai e Johannesburg. Attraverso la qualità e l'originalità delle sue opere, nonché una buona strategia di *marketing* e promozione messa a punto dai galleristi che lo rappresentano, Kentridge è un ottimo esempio per sviluppare il discorso sulla complessità e l'articolazione del sistema globale dell'arte, che conta numerosi attori ed una fortissima concorrenza; l'artista si inserisce pienamente in

questo mercato come dimostra il successo della vendita all'asta di alcune sue opere, tra cui il famoso modellino *Preparing the Flute*, realizzato in preparazione allo spettacolo *Il Flauto magico*, venduto da Sotheby's nel 2011 per più di 600.000 dollari. In questo sistema, Kentridge ha il merito di coinvolgere anche il mondo dell'Opera, portando in scena uno spettacolo originale ed innovativo, avvalendosi delle più avanzate tecnologie. Un importante aspetto nella politica di promozione e comunicazione della sua arte e del teatro, è rappresentato, inoltre, dal fatto che gli spettacoli di Kentridge sono stati, in diverse occasioni, trasmessi in diretta televisiva e radiofonica, allargando così il numero di partecipanti all'evento teatrale.

Questo lavoro si propone dunque di ripercorrere la storia di William Kentridge per delinearne lo stile e l'unicità delle opere; attraverso un approfondimento dei tre lavori realizzati per il teatro lirico si cercherà di comprendere il suo ruolo nell'Opera, e di come, nel tempo, il ruolo degli artisti a teatro si è evoluto. Inoltre, si vuole presentare il sistema dell'arte contemporanea nelle sue molteplici sfaccettature per mostrare come un artista di successo come Kentridge si inserisce in questo panorama.

Il primo capitolo è suddiviso in tre paragrafi, il primo dei quali presenta la vita e l'attività dell'artista ed intende ripercorrerne i fatti e le opere più significativi. Non vuole essere una biografia completa, quanto piuttosto una sintesi di quegli eventi e di quei lavori che si ritengono importanti per comprenderne lo stile e l'originalità. L'analisi abbraccia l'intero periodo di attività di Kentridge, dalla prima opera del 1979, *Pit*, fino alle più recenti creazioni e gli appuntamenti previsti per il 2012. Il secondo paragrafo analizza nel dettaglio la tecnica adottata da Kentridge per la realizzazione delle sue video-animazioni, che sono tra gli elementi distintivi delle sue produzioni teatrali. Il terzo ed ultimo paragrafo consiste in un approfondimento della serie di film intitolata *Drawings for Projection*, a dimostrazione dell'utilizzo che l'artista fa della tecnica e l'abilità nell'ottenere soluzioni sempre differenti. La serie comprende nove film realizzati tra il 1989 e il 2011, ed è la più aggiornata testimonianza dell'evoluzione dello stile e del pensiero di Kentridge.

Il secondo capitolo introduce il discorso del ruolo degli artisti nel teatro lirico a partire dalla fine dell'Ottocento, e traccia, sommariamente, le più significative esperienze e soluzioni fino agli anni più recenti. Dopo la presentazione della teatrografia di

Kentridge, si procede con lo studio e l'analisi delle scenografie ideate dall'artista. La prima si riferisce al libero adattamento de *Il ritorno di Ulisse in patria*, opera del 1640 con musiche di Claudio Monteverdi su libretto di Giovanni Badoaro. Dopo una breve introduzione alla figura del compositore barocco e dell'opera trattata, si analizza l'allestimento dell'artista sudafricano attraverso le principali fasi di creazione. Solo per scopi analitici e nel tentativo di dare maggior chiarezza alla presentazione, lo studio procede diviso in due parti: il video e le marionette, analizzati attraverso video-riproduzioni ed immagini di scena. Il secondo lavoro teatrale di Kentridge è rappresentato dalle scenografie per *Il Flauto magico*, musicato da Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Emanuel Schikaneder nel 1791. A seguito di una breve introduzione sulla vita del celebre compositore austriaco e del suo capolavoro, l'analisi ripercorre i momenti salienti nella produzione dell'allestimento, muovendosi attraverso le gallerie d'arte ed i musei che hanno mostrato in anteprima schizzi, disegni e modelli preparatori della rappresentazione. Successivamente, si analizza ogni cambio di scena previsto da Kentridge, in confronto con le indicazioni date dal libretto di Schikaneder. Il capitolo procede con un commento critico all'opera e si conclude con un approfondimento sulla reazione da parte della critica che ha parlato dello spettacolo su quotidiani e riviste. Infine, si analizza l'ultimo lavoro di Kentridge scenografo, *The Nose*. L'analisi si compone di due parti; la prima, presenta la storia narrata da Nikolaj Gogol' nel suo racconto *Il Naso*, da cui è tratta l'opera musicata nel 1930 da Dimitrij Šostakovič; la seconda parte riguarda l'analisi dell'allestimento di Kentridge.

Il terzo ed ultimo capitolo consiste in un approfondimento sul sistema dell'arte contemporanea e le dinamiche del suo mercato. Si introduce l'argomento attraverso la globalizzazione e l'analisi del ruolo e della funzione di gallerie d'arte, musei e case d'aste nel mercato dell'arte. Si procede con l'analisi delle strategie di comunicazione e di promozione, che sono alla base del successo di un artista, e si approfondisce l'utilizzo delle tecnologie e di Internet. L'intero discorso cerca un riscontro con l'attività di Kentridge per meglio delineare il suo inserimento in queste strategie, e si conclude con una presentazione schematica degli eventi organizzati in concomitanza con gli spettacoli a teatro presso istituzioni artistico-culturali e altri spazi.

Imprescindibile per l'analisi delle opere di Kentridge è, naturalmente, l'appendice iconografica. Si presentano le immagini più significative e rappresentative sia per delineare l'evoluzione dello stile dell'artista, sia per la presentazione dei suoi lavori a teatro. In particolare, le immagini per *Il ritorno d'Ulisse* mi sono state gentilmente date dalla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia e fanno riferimento allo spettacolo che ha avuto luogo presso il Teatro Malibran nel novembre 2008; per *Il Flauto magico* le immagini provengono dal dipartimento dell'Allestimento Scenico del Teatro alla Scala di Milano e sono tratte dallo spettacolo tenutosi presso lo stesso teatro nel marzo 2011. Inoltre, la rassegna stampa, importante documentazione per l'approfondimento delle opere scenografiche dell'artista, proviene dall'Archivio del Teatro la Fenice di Venezia e dalla Fondazione Bevilacqua La Masa per *Il ritorno d'Ulisse*; dal Teatro alla Scala per *Il Flauto magico* e dal Metropolitan Opera per *The Nose*. Importanti per la ricostruzione del percorso di realizzazione degli spettacoli teatrali sono inoltre i comunicati stampa pubblicati sui siti *web* delle gallerie d'arte e dei musei.

Infine, strumento di grande importanza per compiere le analisi svolte è rappresentato dalle interviste, riportate in appendice. Esse sono state svolte a: William Kentridge, Alex Esposito, Topi Lehtipuu e Jeanette Vecchione.

Ringraziamenti

Ringrazio sentitamente Marina Dorigo dell'Archivio Storico del Teatro la Fenice di Venezia per la disponibilità e per avermi fornito importanti dati, tra cui la rassegna stampa dello spettacolo *Il ritorno d'Ulisse*. Ringrazio, sottolineandone la particolare disponibilità, Annabianca Traversa della Segreteria Organizzativa e Giorgia Gallina dell'Ufficio Stampa della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia per le numerose informazioni fornitemi, in particolare la rassegna stampa, le immagini e il video de *Il ritorno d'Ulisse*. Ringrazio Cristina Sluga dell'Allestimento Scenico del Teatro alla Scala di Milano per le video-registrazioni e le immagini de *Il Flauto magico*, e Matteo Sartorio della Biblioteca Livia Simoni per avermi fornito la rassegna stampa dello spettacolo. Ringrazio Marina Saviano della Galleria Lia Rumma di Napoli per le informazioni utili alla realizzazione del mio lavoro. Ringrazio Jennifer Cooper, Press Associate del Metropolitan Opera di New York, per gli articoli fornitemi su *The Nose*. Ringrazio sentitamente Anne McIlleron, assistente di William Kentridge, per avermi dato l'opportunità di entrare in contatto con l'artista. Un sincero ringraziamento ad Alex Esposito, Topi Lethipuu e Jeanette Vecchione per la grande disponibilità dimostrata nel concedermi un'intervista. Ringrazio il personale del "Centro Studi sul Teatro e il Melodramma europeo" della Fondazione Giorgio Cini di Venezia per l'aiuto nella consultazione di volumi indispensabili per la realizzazione del lavoro. Ringrazio con affetto tutti i compagni di corso e gli amici per i numerosi consigli e il sostegno durante i mesi di lavoro a questo progetto, in particolare Camilla e Silvia, i miei punti di riferimento in questi "anni veneziani". Grazie a mamma e papà per avermi permesso di studiare ciò che amo, per avermi lasciato la massima libertà in ogni mia scelta ed averla sempre sostenuta con coraggio. Grazie ai miei fratelli Andrea e Anna, ai miei adorati nonni, agli zii fantastici e ai cugini per non aver mai smesso di interessarsi al mio percorso accademico e di averlo seguito con entusiasmo. Un Grazie particolare alla nonna Anna, per l'indispensabile aiuto e il sostegno durante gli anni di studio, per avermi fatto scoprire la bellezza dell'arte ed avermi insegnato ad apprezzarla fino a farla diventare la mia vera passione.

William Kentridge

1.1 Biografia

William Kentridge nasce nel 1955 a Johannesburg in Sudafrica da genitori di origine lituana ed ebreo-tedesca. Profondamente legato al suo Paese e in particolare alla sua città natale, egli ne parla come di un luogo in continua evoluzione, un mondo che si trasforma e cambia senza fermarsi, Johannesburg è una città provvisoria.

“c’è un edificio, o addirittura una collina, che sembrano lì per sempre e poi da un giorno all’altro vengono scavati via, non ci sono più [...] Johannesburg è l’idea del mondo come processo piuttosto che come dato di fatto: proprio come le mie opere”¹.

La principale fonte di ispirazione per l’arte di Kentridge è proprio la sua terra, ricca tanto di bellezze naturali quanto di contraddizioni, che si ritrovano nelle loro molteplici sfaccettature, nelle opere e nei film d’animazione dell’artista; per questo motivo egli non l’ha mai abbandonata, e tuttora vi risiede e lavora. Fin dall’adolescenza Kentridge dimostra un particolare interesse soprattutto per tre discipline: la politica, l’arte e il teatro. L’attrazione verso temi di politica trae le sue origini non solo dalla particolare situazione che stava vivendo il Sudafrica, ma anche dalla professione dei genitori di Kentridge. L’artista, infatti, nasce e cresce ai tempi dell’*apartheid*, soffrendo in prima persona le lotte interne che lacerano il Paese, chiuso in sé stesso, diviso tra bianchi e neri, dominanti e dominati. Il punto di vista da cui Kentridge osserva le brutalità che questa pratica porta con sé, è ravvicinato e privilegiato, infatti, i suoi genitori sono entrambi noti magistrati che si battono a favore delle vittime della segregazione razziale. Essi sono il punto di partenza per

¹ Tratto dall’intervista a William Kentridge in GIOVANNA AMADASI, *Pensieri mobili di un artista ironico*, «la Repubblica», 12 marzo 2011, p.115

l'evoluzione di una sensibilità verso temi socio-politici che porta Kentridge ad iscriversi al corso di "scienze politiche e studi africani" presso l'Università di Witwatersrand nel 1973 e conseguire la laurea nel 1976. La predisposizione verso tematiche di politica nazionale e non, è un aspetto importante nella sua vita, tanto da farne una costante presenza nella sua attività artistica. La politica è sovente l'origine di un'ispirazione o di una riflessione che prende forma nelle opere di Kentridge, arrivando negli anni della maturità ad abbracciare tematiche più profonde, come il significato della vita, della morte, la relazione tra l'uomo e il mondo e il modo in cui lo si vive. Dopo essersi laureato, Kentridge trova l'occasione di coltivare la propria passione per l'arte durante il periodo di studio presso la scuola privata Johannesburg Art Foundation tra il 1976 e il 1978, dove incontra l'artista di colore Dumile Feni (Worcester, Sudafrica, 1942 – New York, 1991). Questi è la prima importante figura nel percorso di sviluppo della sensibilità artistica di William Kentridge. Dumile, uno tra i più importanti artisti africani del XX secolo, crea un linguaggio visivo semplice e diretto dal quale Kentridge trae largo spunto per l'elaborazione di uno stile personale [figg.1,2]. Il primo aspetto dell'arte kentridgiana che richiama esplicitamente lo stile di Dumile risiede nella tecnica, il carboncino. Attraverso i suoi disegni chiari, schietti e diretti e grazie all'efficacia del chiaroscuro, Dumile parla della vita da nomade che ha trascorso nel suo Paese a causa dell'*apartheid*. Il secondo elemento che avvicina i due artisti sudafricani è la forte carica socio-politica dei fatti narrati. Il messaggio di protesta contro le violenze della segregazione razziale, infatti, contraddistingue lo stile di Dumile che utilizza il potere della sua arte per denunciare e lottare le disuguaglianze tra neri e bianchi nella speranza di vedere un paese democratico e libero. L'artista, però, non vedrà mai la vittoria sulla segregazione razziale, morendo in esilio nel 1991, tre anni prima della fine dell'*apartheid*. L'interesse di Kentridge nella politica, come si è visto, era maturato già negli anni precedenti; il ruolo di Dumile è stato quindi quello di insegnargli come inserire e trasformare lo studio e i temi di politica in arte. Kentridge ha avuto la fortuna, a differenza di Dumile, di vedere la fine dell'*apartheid* e la conseguente apertura del Sudafrica verso il resto del mondo, e di conoscere il progresso tecnologico degli ultimi anni del Novecento, riuscendo così a sviluppare e rielaborare i suoi insegnamenti in modo diverso ed originale. L'incontro con Dumile avvicina Kentridge all'arte figurativa fino al punto di fargli riconoscere in essa un

potente ed efficace mezzo espressivo; per il suo profondo contributo, Dumile Feni può essere considerato il “maestro” di Kentridge. Infine, il terzo grande interesse dell’artista è il teatro. Già dalla prima metà degli anni Settanta le aspirazioni di diventare attore si fanno forti, fino al punto che Kentridge si esibisce con la Junction Avenue Theatre Company di Johannesburg. La precoce passione per il teatro è inoltre testimoniata da uno dei suoi primissimi lavori, una serie di stampe di piccole dimensioni intitolata *Pit*, risalente al 1979. L’opera presenta diverse scene ambientate nello stesso spazio, una stanza quadrata circondata da alti muri neri, dalla cui sommità gli spettatori osservano, appoggiati ad una balaustra, i movimenti dei personaggi. Questi, nudi e dai volti appena abbozzati, sono colpiti da una luce che giunge in un unico fascio, come se fosse trasportata da un riflettore. L’ambiente, che ricorda l’aspetto di un palco teatrale soffocante e tetro, ha reminescenze brechtiane². Nel 1981, dopo aver completato la sua prima formazione artistica e maturato l’interesse per il teatro, Kentridge si trasferisce a Parigi dove comincia gli studi di mimo e teatro presso l’École Jacques Lecoq. Al suo rientro a casa dopo due anni, l’artista sudafricano inizia a lavorare come direttore artistico per serie televisive e film, dedicandosi così alla regia cinematografica e abbandonando definitivamente le intenzioni di intraprendere la carriera di attore. In queste prime realizzazioni televisivo-cinematografiche, fa la sua comparsa un elemento che, conosciuto durante l’esperienza parigina, diviene presto una costante di primaria importanza nelle opere di Kentridge: la musica. Per la realizzazione della colonna sonora dei primi film, l’artista alterna elementi di jazz con elementi di musica sinfonica che richiamano gli accompagnamenti musicali dei film muti degli esordi. Questa è la prova che gli anni trascorsi a Parigi, *ville lumière* e patria del cinema, avevano sicuramente lasciato il segno nel bagaglio culturale di Kentridge, in particolar modo grazie alla scoperta dei lavori di Georges Méliès, padre delle tecniche del montaggio e degli effetti speciali. La passione per il teatro e per l’arte sono tuttavia rimaste separate, finché, nel 1984, Kentridge riscopre la forza espressiva del disegno dopo aver capito che “le strategie con cui si disegna e si recita sono le stesse”³, ed ha modo di affinare questo pensiero

² CECILIA ALEMANI, *William Kentridge*, Milano, Mondadori Electa, 2006, p.10

³ ADRIANA POLVERONI, *William Kentridge: animazione e poesia così, con l’arte, faccio politica*, «D La Repubblica delle Donne», 22 novembre 2008, pp.72-74

soprattutto a partire dagli anni seguenti grazie alla collaborazione con la Handspring Puppet Company di Johannesburg, con la quale produce *performance* molto significative per la sua carriera. In un momento di primo fervore, Kentridge riscopre numerosi maestri del passato. Tra i grandi artisti spiccano, come suggerisce Cecilia Alemani, i nomi di Francisco Goya (1746-1828) celebre per le sue visioni apocalittiche nate dall'osservazione diretta dei drammi della storia, William Hogarth (1697-1764) famoso caricaturista, Max Beckmann (1884-1950), George Grosz (1893-1959) considerato tra i maggiori esponenti del postespressionismo tedesco, e Otto Dix (1891-1969) rappresentante del movimento della "nuova oggettività"⁴. Il debito di Kentridge nei confronti dei grandi maestri si ritrova in una delle sue prime opere a carboncino, intitolata *Dreams of Europe (Koevet)* [fig.3]. Realizzato tra il 1984 e il 1985, come suggerisce il titolo stesso, evoca la nostalgia della società sudafricana nei confronti del vecchio continente. William Hogarth, poliedrico artista inglese della prima metà del Settecento, è noto per le sue abilità di pittore, incisore e autore di stampe satiriche, oltre che per la teatralità delle sue scene. Una delle sue più note incisioni stampate, *La ricompensa della crudeltà* del 1822 [fig.4], è rievocata in *Dreams of Europe (Koevet)* dall'organizzazione stessa della scena⁵. L'artista inglese ambienta l'episodio all'interno di un teatro anatomico dell'epoca, Kentridge, analogamente, distende il corpo di un uomo ricoperto da tagli e ferite su un tavolo ovale, mentre viene "analizzato" da uomini d'affari in giacca e cravatta disposti tutt'attorno e impegnati a leggere pagine di giornale e fumare il sigaro. La tripartizione della composizione e l'uso delle prospettive divergenti e segmentate che quasi riproducono una sequenza filmica, ricordano i celebri *Trittico della metropoli* [fig.5] e *Trittico sulla guerra* di Otto Dix⁶. Questi, pittore tedesco durante la Repubblica di Weimar, presenta un'arte incentrata su temi crudi, forti, come la guerra, la morte e la deformità. L'artista fu infatti duramente colpito dalla sua personale esperienza durante la Prima Guerra Mondiale, quando si arruolò nell'esercito tedesco e combatté al fronte fino alla resa della Germania; gli orrori che vide in quegli anni divennero in seguito i soggetti delle sue opere. Un altro artista vicino ad Otto Dix nella rappresentazione

⁴ CECILIA ALEMANI, *William Kentridge*, cit., p.10

⁵ *Ivi*, p.21

⁶ *Ibidem*

espressionista di spaccati della società, e al quale Kentridge guarda con attenzione, è Max Beckmann [fig.6]. I due pittori tedeschi presentano spesso nelle loro opere scene di guerra e le atrocità che essa porta con sé; allo stesso modo, Kentridge raffigura nei suoi disegni le brutalità che vede nell'*apartheid*. Due importanti elementi che ricorrono non di rado nei lavori dell'artista sudafricano sono l'acqua e le scene di massa. La prima fa la sua comparsa in *Flood at The Opera House* del 1986, opera a carboncino e pastello su carta. L'acqua assume diversi significati a seconda del contesto e del modo in cui viene presentata: è metafora di cambiamenti drastici e repentini, è strumento di distruzione e creazione, oltre che di purificazione, e prende la funzione di ripulire un paesaggio o l'animo di un personaggio devastati dalla sporcizia o dai conflitti interni. Spesso è l'unica nota di colore nei lavori a carboncino, ed è resa con l'utilizzo del pastello blu. Le scene di massa, invece, sono processioni di lavoratori che invadono il paesaggio arido e spento, a volte presentate come sfondo in continuo movimento, a volte come protagonisti della scena stessa. Nelle opere di Kentridge le masse portano con sé i problemi sociali di una Johannesburg colpita dalla guerra civile e dall'*apartheid*, ma, con il loro "movimento di emigrazione", si caricano di una forza di coinvolgimento universale, e come l'artista stesso afferma

"l'idea di persone che si muovono attraverso il mondo è un'esperienza che un sacco di gente ha avuto, direttamente o indirettamente"⁷.

Con *Art in a state of Grace Art in a state of Hope Art in a state of Siege* [fig.7], serigrafia su carta del 1988, Kentridge ripropone la ripartizione dell'opera in forma di trittico. In questo lavoro l'artista introduce come tema principale l'analisi del disagio morale che lo colpisce e che affligge i suoi concittadini di fronte alle brutalità della segregazione razziale, presentando le contraddizioni della sua epoca con uno sguardo disincantato verso i drammi della realtà. È per questo che sia lo *State of Grace*, lo "stato di grazia", che lo *State of Hope*, "stato di speranza", sono per Kentridge poco credibili, questa è ironia, non c'è possibilità né di grazia né di speranza, il mondo va visto per quello che è: *State of Siege*, "stato d'assedio". Ancora più diretta e violenta è l'incisione del 1989, sarcasticamente intitolata *Casspirs Full of Love* [fig.8]. Il *casspir*

⁷ Tratto dall'intervista a William Kentridge in GIOVANNA AMADASI, *Pensieri mobili* cit., p.118

è un veicolo militare usato per reprimere le dimostrazioni di massa, e in questo lavoro viene riempito di teste decapitate. La crudezza, la brutalità e la drammaticità della composizione sono l'ennesimo riferimento all'*apartheid*. Nel 1989 Kentridge inaugura la serie di film animati *Drawings for Projection*⁸, e con essa una nuova tecnica, che consiste nell'animazione di disegni a carboncino. I lavori narrano la storia di due personaggi; Soho, crudele imprenditore edilizio intento a costruire il suo impero sulle fatiche e le sofferenze degli operai, e Felix, alter-ego dell'artista, uno dei tanti dipendenti stremato dal duro lavoro in miniera. Da questo momento fino al 1994 la produzione artistica di Kentridge si concentra soprattutto sulla sperimentazione e la messa a punto di questa tecnica, ed egli realizza i primi cinque film della serie. Il primo, *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris*, è un richiamo ironico alla contrapposizione tra Europa e Sudafrica. L'anno successivo, il 1990, è prodotto *Monument*, nel quale si intravede già la crisi dell'impero del ricco e prepotente Soho. Nel 1991 vengono prodotti due film; *Mine*, che mostra la fatica del lavoro in miniera, e *Sobriety, Obesity & Growing Old*, nel quale si assiste al crollo dell'impero di Soho. Infine, nel 1994, anno che segna la sconfitta della politica di segregazione razziale, l'artista produce *Felix in Exile*. I primi film della serie *Drawings for Projection* riscuotono da subito interesse e curiosità da parte del pubblico e della critica, diventando presto il trampolino di lancio per l'artista nel mondo dell'arte contemporanea a livello internazionale, posizione inoltre confermata dalla sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, che nel 1993 è giunta alla 45esima edizione. A partire dal 1995, l'attività di collaborazione con la Handspring Puppet Company di Johannesburg, nota compagnia teatrale di marionette con la quale Kentridge aveva già realizzato nel 1992 lo spettacolo *Woyzeck on the Highveld* tratto dalla tragedia incompiuta di Georg Büchner, si intensifica. Nasce così, nel 1995, lo spettacolo *Faustus in Africa!* [fig.9], libero adattamento del *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe. L'opera teatrale unisce, per la prima volta nella carriera dell'artista, marionette, attori, ombre e proiezioni. La produzione prende origine dall'analisi dell'influenza della cultura europea su quella dell'Africa coloniale, che viene presentata secondo l'ideologia in voga nell'Ottocento. Il *Faustus* di Kentridge è

⁸ Un approfondimento della storia narrata nella serie *Drawings for Projection* e della tecnica usata da Kentridge è stato affrontato nei successivi paragrafi.

ambientato in un luogo non precisato del continente nero, e racconta la storia di Faust che vende la sua anima al diavolo in cambio di viaggi, safari e avventure. Questo eden, una terra selvaggia ed incontaminata, si trasforma alla fine dell'opera in un mondo deturpato da sofferenze e violenze, come si vede dai corpi umani esanimi appesi agli alberi e dagli animali torturati, che rivestono così la funzione di monito per ricordare che, nonostante l'era dell'*apartheid* fosse finita, i suoi aspetti più crudi e dolorosi non erano ancora del tutto affiorati⁹ [fig.10]. Il 1995 è un anno estremamente significativo non solo per la carriera di Kentridge, ma anche per la storia dell'arte del suo Paese. L'artista è infatti chiamato ad esporre alla prima Biennale di Johannesburg, evento che segna l'apertura ufficiale dell'arte del Sudafrica verso quella del resto del mondo. Il progetto che Kentridge presenta, in collaborazione con l'artista Doris Bloom, è di carattere multimediale e consiste di alcuni disegni dalle dimensioni monumentali, realizzati con fuoco e polvere da sparo, che sono collocati in diversi punti della città. Il più significativo tra questi, intitolato *Memory and Geography*, dalle impressionanti dimensioni di 65 m x 42 m, mostra un cancello all'interno del quale è inscritto un cuore, come segno di riconciliazione e luogo della memoria¹⁰ [fig.11]. Nel 1996 Kentridge presenta una nuova storia, *Ubu tells the Truth*, serie di otto incisioni realizzate con diverse tecniche; acquaforte, ceramolle, acquatinta, puntasecca e bulino, stampate dalla Caversham Press di Johannesburg [fig.12]. Kentridge riscopre qui il famoso personaggio inventato da Alfred Jarry (1873-1907) per la commedia *Ubu Re* del 1896. Ubu è un personaggio fortemente negativo, dipinto con toni grotteschi e satirici, che approfitta del suo potere in modo superbo e volgare. Kentridge lo tratteggia come un essere malvagio e stranamente diviso in due parti, che rappresentano le due anime del personaggio, una umana e una mostruosa. È possibile costruire un confronto con l'opera *Televentrè* del surrealista Victor Brauner (1903-1966) del 1948 [fig.13]. Il movimento surrealista, infatti, deve molto a Jarry, e all'idea di patafisica che egli definì nel 1898 come "scienza delle soluzioni immaginarie". Nell'opera dell'artista rumeno viene presentato un uomo diviso a metà inghiottito da un serpente, e la parte del busto sembra che stia per essere mangiata dal becco di un grande uccello. Kentridge, in linea con quanto realizzato per *Woyzeck* e *Faustus*,

⁹ CECILIA ALEMANI, *William Kentridge* cit., p.41

¹⁰ *Ivi*, p.42

ricontestualizza e adatta Ubu, un personaggio inventato in un tempo lontano, all'interno delle tematiche sociali contemporanee che sono affrontate dall'artista con rigore ed ironia. Egli stesso afferma di essere

“piuttosto scettico sull'idea degli eroi, ma il Sudafrica è uno degli ultimi paesi dove sono esistiti”,

riferendosi a Desmond Tutu e Nelson Mandela¹¹. Ecco perché l'artista presenta questo tipo di personaggi, gli anti-eroi hanno la capacità di descrivere un mondo in cui di eroi non se ne vedono più. Nel 1996 Kentridge realizza il sesto film della serie *Drawings for Projection*, intitolato *History of the Main Complaint*. Nel 1997 l'artista collabora nuovamente con la Handspring Puppet Company per la rappresentazione teatrale *Ubu and the Truth Commission*, continuando così l'approfondimento sul personaggio “surrealista” di Jarry e portando insieme sul palco, per la seconda volta dopo il *Faustus in Africa!*, attori in carne ed ossa, marionette e video. Il titolo dello spettacolo è un chiaro riferimento alla Commissione, *Commission*, istituita in Sudafrica nel 1996 agli inizi del periodo post-*apartheid*. Questa era una “giuria” davanti alla quale si svolgevano le udienze pubbliche ed erano chiamati a confessare coloro che erano stati accusati di violenze durante il periodo di segregazione. Le udienze venivano trasmesse anche per vie radiofoniche, trasformando così il processo di riunificazione del Paese in un barbaro e spietato spettacolo pubblico. Questo è il prezzo che il mondo contemporaneo deve pagare a causa dell'incessante processo di globalizzazione che conduce ad una velocizzazione e ad una fruizione più semplice e su larga scala dell'informazione, arrivando, in casi estremi ma sempre più frequenti, a spettacolarizzare i drammi famigliari e persino quelli di un'intera nazione. Kentridge reagisce portando sulla scena Ubu, personaggio che nella tradizione teatrale è diventato il simbolo dell'assurdità del potere, delle sue molteplici facce nascoste e della contraddizione interna al governare¹². Oltre ad Ubu, sono presenti nell'opera altri personaggi fittizi che Kentridge fa interpretare da attori reali, e i personaggi-testimoni reali del processo sono invece sostituiti dalle marionette. Il film animato del 1997 *Ubu tells the Truth* ha ancora come protagonista il personaggio di Jarry, e Kentridge

¹¹ Tratto dall'intervista a William Kentridge in GIOVANNA AMADASI, *Pensieri mobili*, cit., p.118

¹² CECILIA ALEMANI, *William Kentridge*, cit., p.49

rielabora la tecnica usata per la serie *Drawings for Projection*, inserendo nell'animazione anche filmati documentari delle violenze dell'*apartheid* e alcune fotografie in bianco e nero. Il primo regista ad utilizzare film d'archivio in uno spettacolo teatrale, inaugurando così il genere del teatro documentaristico, è Erwin Piscator¹³; egli diresse infatti nel 1925 la rappresentazione *Trotz alledem!*, servendosi della proiezione di scene di guerra per amplificare l'impatto emotivo della rappresentazione sul pubblico. Il montaggio dei film di Kentridge, "che procede per giustapposizioni a un ritmo incalzante"¹⁴, richiama inoltre i lavori di Sergei Ejsenštein, e la colonna sonora è accuratamente scelta dall'artista, che inserisce immagini di occhi e telecamere, continuando l'azione di polemica e di denuncia verso l'eccessivo potere che i *media* e la propaganda hanno sulla popolazione. Ancora nel 1997, l'artista ritorna alla serie *Drawings for Projection* realizzando il settimo episodio intitolato *Weighing... and Wanting*. Nello stesso anno, Kentridge ottiene diversi importanti riconoscimenti a livello internazionale grazie alla partecipazione alla seconda Biennale di Johannesburg e alla sua prima apparizione nella mostra *Documenta*, importante rassegna di arte contemporanea che si tiene nella città tedesca Kassel ogni cinque anni. Per questa occasione l'artista presenta i film *Felix in Exile* e *History of the main complain*, entrambi parte della serie *Drawings for Projection*. Il 1998 segna una nuova ed importante collaborazione tra Kentridge e la Handspring Puppet Company, con la quale produce lo spettacolo teatrale *Il ritorno d'Ulisse*, libero adattamento dell'opera *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi del 1640¹⁵. L'allestimento fu presentato in prima assoluta presso il Théâtre Luna di Bruxelles e, sempre nel 1998, anche in diverse altre occasioni tra cui il "Kunsten FESTIVAL des Arts" di Bruxelles e il "Vienna Festwochen" nella capitale austriaca. Lo stesso anno, inoltre, si tiene la prima grande personale dell'artista allestita presso il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles. Tra il 1998 e il 1999 Kentridge produce un film animato molto significativo all'interno della sua produzione, intitolato *Stereoscope*, nel quale viene ripresa la pratica della stereoscopia, che consiste nel fondere due immagini, pressoché identiche

¹³ FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 2002, p.196

¹⁴ *Ivi*, p.52

¹⁵ A questo lavoro di William Kentridge si è dedicato il secondo capitolo.

e affiancate l'una all'altra, creando l'illusione che siano una sola figura tridimensionale. Nell'opera, le due scene riflettono la dualità interiore della personalità di Soho, che viene letteralmente e metaforicamente diviso in due, nel tentativo da parte della metà crudele di riconciliarsi con quella più umana. La separazione ricorda quanto già visto nell'opera teatrale *Faustus in Africa!*, e il tema dello sdoppiamento ritorna di frequente nei successivi lavori di Kentridge. In *Stereoscope*, tutto nasce da una linea blu, prodotta da un operaio che lavora per Soho, la quale si muove e corre per la città [fig.14] fino a moltiplicarsi e dar vita ad un gatto che, a sua volta, dà origine allo sdoppiamento dell'immagine [fig.15]. Il video appare da questo momento diviso verticalmente a metà. In una prima sequenza prendono vita oggetti come telefoni e macchine da scrivere, frequenti nella produzione kentridgiana, poi è la figura di Soho che viene duplicata. I due tiranni, che si trovano in ufficio, nonostante vivano ognuno nella sua metà di video, interagiscono tra loro, come a ricordare che sono in realtà la stessa persona. La drammaticità della scena subisce ora un crescendo e la musica, all'inizio lenta e pacata, diviene incalzante ed aggressiva. I due Soho si ritrovano in una stanza indefinita, mentre all'esterno le strade si riempiono di una folla inferocita che attacca il palazzo dove l'imprenditore risiede. Le scene di violenza e rivolta denunciano i maltrattamenti subiti dagli operai, ma si allargano a simboleggiare le atrocità dell'*apartheid*. La scena, giunta ormai all'apice della sua intensità drammatica, come sottolineato anche dalla musica, riunisce le due metà e, portato in primo piano, Soho mostra la sua sofferenza e il suo dolore per la tanta crudeltà commessa. Una forte esplosione è la soluzione per concludere la scena, e ritorna una musica di accompagnamento. *Stereoscope* termina con la ripetizione della parola *forgive*, "perdonare", per ben cinque volte e Soho, solo al centro della stanza, comincia a perdere acqua dal vestito finché non viene sommerso fino all'altezza della vita; è questo il segno che allude al momento di purificazione spirituale che il personaggio sta cercando di compiere [fig.16]. Dal 1999 l'attività dell'artista si sposta sulla strada della sperimentazione di nuove tecniche e materiali, dimostrando appieno la sua poliedricità. Nel 1999 Kentridge si cimenta infatti con opere a carboncino come gli *Encyclopaedia Drawings* [fig.17] e incisioni su carta stampata come *Sleeping on Glass*. Nel primo caso si tratta di disegni su pagine di un'enciclopedia raffiguranti i personaggi Soho e Felix, e spingono l'osservatore a riflettere sulla molteplicità degli

aspetti della vita umana, le cui emozioni oscillano tra la sfera razionale, rappresentata dall'ordine in cui i vocaboli sono presentati sulle pagine dell'enciclopedia, e quella emotiva, richiamata dall'eterna indecisione che accompagna i due personaggi. Le incisioni *Sleeping on Glass*, invece, sono stampate su doppie pagine di vecchi libri ingialliti dal tempo e le figure, tazzine di caffè, paesaggi, alberi e donne, sono accompagnati da scritte rosse che agiscono da strane didascalie. Nel 1999 Kentridge partecipa per la seconda volta alla Biennale di Venezia, e gli viene dedicata la prima grande retrospettiva al Museum of Modern Art di New York. Lo stesso anno, l'artista produce diverse installazioni tra cui *Sleeping on Glass*, dove affronta il tema del passaggio dal sogno alla realtà, e il video *Shadow Procession*, una processione di ombre costruite con oggetti di uso quotidiano o tagliando, anche grossolanamente, del cartone, che viene proiettato su uno dei maxischermi in Times Square a New York. Le ombre e la realtà magica in cui prendono vita, sono per Kentridge il punto di partenza per un viaggio artistico che lo porta ad addentrarsi in profondità nel mondo dell'assurdo. Le ombre nascono da linee che creano contorni che creano volumi, tutto rigorosamente in nero, in forma di video, *collage* o sculture, ed è a partire dalle stesse ombre che si viene a perdere la razionalità e il contatto con il mondo. L'incontro tra le ombre e la scoperta della carta come supporto si materializza in *Portage* [fig.18], un *collage* del 2000 in cui le figure applicate ad un dizionario francese del 1906 appaiono maestose come totem¹⁶. Il *collage* è una tecnica molto amata da Kentridge per l'utilizzo sia tradizionale che contemporaneo che ne può fare, con la possibilità di costruire nuove visioni prospettiche ed organizzare lo spazio in modo inedito ed originale. Nella multiforme produzione kentridgiana non poteva mancare l'avventura con la scultura. I due esempi più significativi a testimonianza di questo caso sono *Procession* del 1999-2000 [figg.19,20], composto da una "processione" di ombre tridimensionali in bronzo, dalle forme di creature metamorfiche che sfilano ricordando un mondo in continua evoluzione; e l'incredibile *Phenakistoscope* del 2000 [fig.21]. In bilico tra scultura e cinema delle origini, l'ispirazione di quest'opera nasce dallo strumento inventato nel 1830, il fenachistoscopio, che crea brevi animazioni molto semplici e rudimentali azionando una manovella che mette in moto due dischi che, ruotando in senso opposto, producono un'immagine in movimento. Sulla superficie

¹⁶ CECILIA ALEMANI, *William Kentridge*, cit., p.70

del disco retrostante, Kentridge disegna delle immagini, mentre in quello di fronte esegue dei tagli radiali. Attraverso questo esperimento, l'artista prosegue l'indagine sulla visione umana e le illusioni ottiche. Nel 2000, inoltre, Kentridge partecipa alla Biennale di Shanghai, estendendo così i propri successi verso l'oriente, e riceve l'importante Carnegie Prize presso il Carnegie Museum of Art di Pittsburgh. Il 2001 segna la scoperta di un altro personaggio che affascina l'artista sudafricano: Zeno, tratto dal romanzo di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*. Kentridge realizza una serie di progetti su questo tema tra cui *Zeno Writing*, opera a carboncino su carta [fig.22], e *Zeno at 4 p.m.* [fig.23], una produzione teatrale realizzata in collaborazione con la Handspring Puppet Company, con la quale sperimenta per la prima volta il teatro delle ombre. Zeno, analogamente ad Ubu dell'*Ubu Re* di Jarry, incarna la figura dell'antieroe, e con questa Kentridge continua l'indagine sul tormento, il dubbio e la crisi psicologica avviata con la serie di film *Drawings for Projection* attraverso lo studio dei personaggi di Soho e Felix. In termini di tecnica, Kentridge introduce alcune novità. Il film animato, realizzato attraverso il consueto metodo, è arricchito da filmati d'archivio della Prima Guerra Mondiale e spezzoni ripresi dalla *performance* teatrale *Confessions of Zeno*, commissionata all'artista in occasione della sua seconda partecipazione alla mostra *Documenta* di Kassel, e rappresentata nel 2002 al "Festival d'Automne de Paris" presso il Centre Pompidou di Parigi. Zeno è uomo debole ed incapace di prendere decisioni, come quella di smettere di fumare, e vive corroso da un costante senso di colpa e per questo, come racconta la storia del romanzo di Svevo, è Zeno stesso, su suggerimento del suo psicoanalista, ad iniziare a scrivere la sua autobiografia, un flusso di coscienza che Kentridge traduce "in un'alternanza di immagini, testi e richiami alla scrittura"¹⁷.

Nel 2003, con la serie *7 Fragments for Georges Méliès*, Kentridge inaugura una nuova tecnica che combina le animazioni con riprese dal vero e con alcune tecnologie del cinema delle origini. Sono brevi film con cui l'artista omaggia Georges Méliès, il fondatore del cinema, secondo solo ai fratelli Lumière, che visse in Francia alla fine dell'Ottocento. I film sono ambientati nello studio dell'artista e gli oggetti non subiscono più strane trasformazioni, ma vengono presentati per quello che sono nella

¹⁷ CECILIA ALEMANI, *William Kentridge*, cit., p.75

realtà, nonostante mantengano ancora un aspetto “surreale”. Per la prima volta il vero protagonista diventa Kentridge stesso, e non il suo alter-ego, e il tema dello sdoppiamento ritorna a partire dal primo film della serie *Invisible Mending* [figg.24a,b]. In questo lavoro l’artista ricostruisce a ritroso il suo autoritratto, a dimensione naturale, che aveva disegnato su un foglio appeso al muro. Dopo aver riassemblato i pezzi in cui il disegno era stato strappato, e cancellato gli scarabocchi con cui era stato rovinato, l’artista esce di scena. A questo punto, la figura, riportata alla sua originale integrità, prende vita ed “esce dal foglio”. L’immagine disegnata, vestita allo stesso modo del Kentridge reale, assume forma tridimensionale e crea l’illusione di vedere l’artista “uscire dal muro”. *Balancing Act* [fig.25], il secondo “frammento”, ricorda gli esperimenti di Bruce Nauman¹⁸ che si riprendeva nel suo studio per ore mentre, ripetendo le stesse azioni, cercava, frustrato, l’ispirazione. Così Kentridge, sale su una scala che fuoriesce dalla parte superiore del video, finché questa, divenuta disegno, si rompe e l’artista cade a terra. Il confine tra realtà e illusione è sempre più labile in queste sperimentazioni. In *Tabula Rasa I* [figg.26a,b], il terzo film della serie *7 Fragments for Georges Méliès*, Kentridge disegna su un foglio utilizzando il carboncino, l’inchiostro, ritagli di cartone, rovesciando persino del caffè per creare immagini e figure, che continuamente cancella e ridisegna. Ancora una volta, come nel primo film, Kentridge fa scorrere le immagini a ritroso, con l’intenzione di vedere come è il mondo quando va al contrario. Nell’ultimo film della serie, *Feasts of Prestigitation*, l’artista, di spalle, disegna la sua immagine su un foglio appeso al muro finché, al contrario di quanto accadeva in *Invisible Mending*, egli si sdoppia nel disegno stesso. L’omaggio a Georges Méliès non si ferma qui, ma prosegue in un altro film dello stesso anno, *Journey to the Moon*, accompagnato dalle musiche di Philip Miller. Il film fa riferimento al lavoro dell’artista francese *Le voyage dans la lune* del 1902, famoso per la scena in cui si vede una grande luna dal viso umano nel cui occhio finisce un razzo [fig.27]. Kentridge, nella sua interpretazione, si presenta mentre beve una tazza di caffè nel suo studio e lavora su alcuni schizzi raffiguranti una donna nuda e una luna, disegnati sulle pagine di un libro. La tazzina viene utilizzata dall’artista come un telescopio attraverso il quale si vedono il cielo stellato e una processione di ombre e figure umane; la caffettiera, invece, diventa un

¹⁸ *Ivi*, p.82

razzo spaziale che cade sulla luna, il cui paesaggio ricorda le vedute africane che ricorrono sovente nelle opere dell'artista. Nel 2003 Kentridge riceve il Goslar Kaiser Ring Award nell'omonima città tedesca, e continua il lavoro di *Drawings for Projection* con *Tide Table*, in cui Soho ricompare in un aspetto più maturo e pacato rispetto a quello crudele e superbo dei primi film della serie. Ancora nello stesso anno, Kentridge produce un interessante lavoro intitolato *Day for Night* [fig.28], traduzione in inglese del celebre film di François Truffaut *La Nuit américaine*, in cui venne sperimentata una nuova tecnica che permetteva di filmare scene notturne di giorno grazie all'impiego di filtri blu¹⁹. Kentridge stende su un foglio linee di zucchero e acqua, per attirare delle formiche e poterle così filmare mentre si muovono su questa superficie. All'apparenza caotico e disordinato, il loro movimento assume a tratti un'inaspettata razionalità. L'artista inverte allora il filmato in negativo; gli insetti appaiono ora come centinaia di piccoli punti bianchi che fluttuano su una superficie nera, creando come per magia disegni, linee e forme che richiamano costellazioni e cieli stellati. Attraverso l'uso di tecniche antiche e poco costose, Kentridge unisce vecchio e nuovo, tradizione e innovazione, creando mondi magici e surreali, che diventano l'elemento fondamentale per la preparazione dell'opera scenografica de *Il Flauto magico*²⁰, presentato per la prima volta al Théâtre la Monnaie di Bruxelles nel 2005, raggiungendo l'Italia al Teatro San Carlo di Napoli nel 2006 e al Teatro alla Scala di Milano nel 2011. Durante gli anni di preparazione dello spettacolo e quelli successivi la *première*, gli studi e i modelli per la realizzazione delle scenografie dell'opera mozartiana sono stati esposti in numerose gallerie d'arte e musei tra cui la Marian Goodman Gallery di New York e Parigi, la Lia Rumma di Napoli, il MoMA di New York e Palazzo Reale a Milano. Tra i primi lavori si ricorda *Learning the Flute* del 2003, e *Preparing the Flute*, modellino installato con due film animati trasferiti su DVD nel 2005. Al 2005 risale inoltre l'installazione a tecnica mista di *Black Box/Chambre Noire* presentata al Deutsche Guggenheim di Berlino. Con questa opera Kentridge scava ancora più a fondo nel mondo del teatro, attraverso la creazione di un modellino in miniatura per far scorrere sulla scena oggetti in movimento, disegni, fotografie e filmati documentari. L'artista si ispira ai molteplici significati di camera

¹⁹ *Ivi*, p.91

²⁰ A questo lavoro di Kentridge si è dedicato il terzo capitolo.

nera, che può essere intesa come spazio adattabile dove avvengono *performance* e spettacoli senza una netta separazione tra pubblico e attori, o alla camera dove vengono sviluppate le fotografie, o ancora alla scatola nera degli aerei che registra i momenti precedenti un disastro. Per *Black Box/Chambre Noir* [fig.29], Kentridge mette in scena un terribile evento accaduto in Namibia all'inizio del Novecento, quando le truppe tedesche sterminarono quasi completamente la tribù locale degli Herero. L'avvenimento viene presentato come una storia in continuo mutamento e trasformazione, davanti alla quale l'artista lascia aperta una molteplicità di interpretazioni. Nel 2005 Kentridge riceve altri riconoscimenti internazionali grazie alla sua terza partecipazione alla Biennale di Venezia. La produzione di Kentridge degli ultimi anni continua in direzione del mondo del teatro e della video-animazione. Nel 2008 la sua originale versione de *Il ritorno d'Ulisse*, tratta dall'opera di Monteverdi, raggiunge il Teatro Malibran di Venezia, ed è accompagnata dalla presentazione del video *(Repeat) From the Beginning/ Da Capo*, composto da tre differenti film: *Breath*, *Return* e *Dissolve* [figg.30a,b,c,d]. Il primo film ha come colonna sonora l'accordatura degli strumenti musicali e un'aria del *Gianni Schicchi* cantata da Kimi Skota a Philp Miller, collaboratore di Kentridge, al telefono. *Return* presenta sculture bidimensionali, realizzate utilizzando fil di ferro, carta e carboncino, e poste su una piattaforma rotante, accompagnate ancora dal suono dell'accordatura dell'orchestra. *Dissolve* nasce da precedenti esperimenti dell'artista quando provò la registrazione video del riflesso di proiezioni nell'acqua. Essi sono proiettati in sequenza sullo schermo frangifuoco del Teatro la Fenice mentre il pubblico prende posto prima di tutte le prove e le rappresentazioni de *I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo e *Von Heute auf Morgen* di Arnold Schönberg. In concomitanza con gli spettacoli a teatro è allestita una grande mostra a Palazzetto Tito, una delle sedi della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, dove i tre video, *Breath*, *Dissolve* e *Return*, vengono presentati sincronicamente, a differenza di quanto fatto a teatro. Sono inoltre esposti arazzi, sculture, una ventina di disegni e il libro d'artista realizzato da Kentridge sul tema *The Nose*, anticipazione del lavoro che sta compiendo sull'opera teatrale che verrà rappresentata due anni più tardi a New York. Kentridge, in occasione del 75° anniversario dell'azienda Illy, disegna inoltre una collezione di tazzine da caffè, oggetti del mondo quotidiano già presenti nella sua produzione da

lungo tempo. L'ideazione dell'intero progetto si deve a Francesca Pasini, che parla anche del filo conduttore degli eventi veneziani: l'anti-entropia. Questo concetto, coniato dall'artista stesso, si collega al tema della "fragilità della coerenza", dove la coerenza e la disintegrazione delle immagini richiamano anche altre fragilità e rotture²¹. L'anti-entropia è dunque un'azione volta a raccogliere e riportare il caos all'ordine, riaggregare i singoli frammenti per capire se stessi e il mondo, analogamente a quanto fa l'orchestra che accorda gli strumenti in modo apparentemente irregolare, per ritrovare poi l'armonia. Nel 2008 l'artista riceve il prestigioso premio Oskar Kokoschka a Vienna, e presenta per la prima volta il video *I am not me, the horse is not mine*, parte del materiale utile nella ricostruzione delle tappe di realizzazione del lavoro per *The Nose*. Con la mostra *Tapestries* [figg.31a,b], inaugurata il 12 dicembre 2007 presso il Philadelphia Museum of Art, viene esposta la serie di arazzi realizzati dall'artista a partire dal 2001. Utilizzando come supporto mappe geografiche del XIX secolo, Kentridge propone, per la prima volta a grandi dimensioni, i suoi caratteristici *collage*, fatti di imponenti figure nere e ombre, che raccontano la più recente storia del Sudafrica e il periodo di "transizione" che, secondo l'artista, si sta vivendo oggi. Gli arazzi sono stati realizzati grazie ad una stretta collaborazione con lo Stephens Tapestry Studio di Johannesburg. Durante gli anni immediatamente precedenti il 2010, Kentridge lavora soprattutto per la preparazione delle scenografie di *The Nose*. L'opera, tratta dall'omonimo racconto di Nikolaj Gogol' e musicata da Dimitrij Šostakovič nel 1930, è stata presentata per la prima volta nell'adattamento kentridgiano al Metropolitan Opera di New York in concomitanza con una grande retrospettiva al MoMA sull'attività dell'artista. Questa mostra itinerante, che già era stata allestita al Museum of Modern Art di San Francisco e al Norton Museum of Art di West Palm Beach in Florida, è intitolata *William Kentridge: Five Themes*²², e presenta i cinque temi principali nella produzione dell'artista dell'ultimo trentennio. Il primo tema è *Ubu and the procession*, per il quale vengono presentati *Ubu tells the Truth*, sia il video che la serie di incisioni, *Shadow Procession* e *Portage*. *Soho and Felix*, il secondo tema trattato dalla mostra, raccoglie

²¹ FRANCESCA PASINI, *L'anti-entropia di William Kentridge e l'accordatura delle immagini future*, «il Sole 24 Ore», 13 marzo 2011, pp.4-6

²² È interessante consultare il sito *web* del museo per quanto riguarda l'allestimento della mostra *William Kentridge: Five Themes*

eccezionalmente tutti i film di *Drawings for Projection*, realizzati tra il 1989 e il 2003, raccontando così per intero la saga dei due personaggi che hanno reso famoso l'artista sudafricano. Per il tema *artist in the studio* sono esposti *Pit*, una delle primissime opere di Kentridge, e una serie di disegni a carboncino del 2002, *Untitled*, dove l'artista disegna la moglie, Anne Stanwix, mentre entra in una vasca da bagno, inaugurando così lo stile che egli definisce *cinema drawing*, ed infine, viene proiettata l'intera serie di film *7 Fragments for Georges Méliès*. *Il Flauto magico* è il quarto tema ad essere affrontato. Per questo vengono esposti *Learning the Flute* del 2003, che costituisce lo *sketchbook* della preparazione dell'opera teatrale, sia nella sua versione video, accompagnata dalle note dell'*ouverture* de *Il Flauto magico* di Mozart, sia in quella di serie di stampe. Vengono inoltre presentate alcune fotografie dello spettacolo del 2005 che ha preso luogo presso il Théâtre la Monnaie di Bruxelles. Il quinto tema è *The Nose*, l'ultima esperienza scenografica di Kentridge, per il quale sono esposte tre incisioni tratte da una serie realizzata nel 2008 e pubblicata nel 2010 dal titolo *Nose*, una litografia con *collage* e acquerelli del 2007 chiamata *News from Nowhere*, e due delle otto video-proiezioni di *8 Fragments round the Nose* del 2008 accompagnate dalle musiche di Philip Miller; attraverso questi lavori Kentridge continua l'approfondimento del tema in vista della rappresentazione del 2010 presso il Metropolitan Opera di New York²³. La mostra ha toccato numerose altre località nel 2010, tra cui il Museo Jeu de Paume di Parigi, e a cavallo tra il 2010 e il 2011 l'Albertina di Vienna. Nel 2011 è stata allestita presso l'Israel Museum di Gerusalemme e lo Stedelijk Museum di Amsterdam. Nel 2010 Kentridge presenta *Telegrams from the Nose*, *pièce* da camera realizzata in collaborazione con il compositore François Sarhan, ed ispirato al lavoro teatrale *The Nose*. Nel 2011 l'artista riprende dopo un lungo periodo di assenza il lavoro sulla serie *Drawings for Projection*, e presenta il 6 maggio in prima assoluta presso la Marian Goodman Gallery di New York il film *Other Faces*, con musiche di Philip Miller. Ancora nel 2011, anno dedicato all'Africa, Kentridge sbarca in Italia con una serie di eventi che lo fanno conoscere al grande pubblico. Per l'occasione presenta al Teatro alla Scala di Milano la sua versione de *Il Flauto magico* in concomitanza con una mostra allestita presso il Palazzo Reale dal 16 marzo al 3 aprile, ed un'altra presso la nuova sede

²³ L'analisi del lavoro scenografico di Kentridge per *The Nose* è affrontata nel quarto capitolo.

milanese della Galleria Lia Rumma, che vanta una pluriennale collaborazione con l'artista. L'esibizione di Palazzo Reale espone nella Sala delle Otto Colonne i tre video *Breath*, *Return* e *Dissolve*, creati in occasione dello spettacolo del 2008 presso la Fenice di Venezia, e nella Sala delle Quattro Colonne due arazzi dedicati alla città di Napoli. Viene inoltre proiettata la registrazione del concerto-performance del 19 marzo, che ha visto come protagonisti Philip Miller e Vincenzo Pasquariello per le musiche e lo stesso Kentridge come *performer* per accompagnare la proiezioni di alcuni suoi famosi video, tra cui *Journey to the Moon*, *Medicine Chest*, *Rhino*, tratto da *Black Box*, *The Plague* e *Stereoscope*. Il 20 e il 21 aprile 2011, viene inoltre presentato presso il Teatro del Buratto-Teatro Verdi di Milano, per la prima volta in Italia, *Wojzeck on the Highveld*, la cui *première* risale al 1992. La Galleria Lia Rumma presenta i nuovi arazzi monumentali che Kentridge realizza su documenti e mappe geografiche risalenti al periodo del Regno di Napoli, oltre a piccole sculture in bronzo, acquerelli ed un'interessante serie di mosaici, che mostrano ancora una volta la predisposizione di Kentridge verso la sperimentazione di nuove tecniche, e per le quali opere ha tratto ispirazione dalle sue frequenti visite a Pompei e Napoli. Anche per gli appuntamenti milanesi il filo conduttore rimane, come era stato per gli eventi di Venezia nel 2008, il tema dell'anti-entropia. I più recenti appuntamenti di rilievo riguardanti l'attività di Kentridge sono l'allestimento della mostra *William Kentridge: Five Themes* presso l'Australian Centre for the Moving Image (ACMI) di Melbourne tra l'8 marzo e il 27 maggio 2012. Il 26 e il 27 maggio dello stesso anno sono presentati in anteprima i mosaici che l'artista ha ideato per la stazione della metropolitana di Napoli "Toledo", e realizzati da un gruppo di artigiani napoletani. L'opera propone una processione di figure, soluzione già adottata in diversi altri lavori di Kentridge, adattata alla storia della città; si riconoscono così San Gennaro, il toro farnese, venditori ambulanti di tammorre e Kentridge stesso si cita in un duplice autoritratto. A Kassel si attende la sua terza partecipazione alla mostra *Documenta*, giunta alla tredicesima edizione, che aprirà le porte il 9 giugno 2012. Per questa occasione Kentridge presenterà il video *Carnets d'Egypte, Numbian Landscape*, dove compaiono su un tavolo di lavoro colmo di disegni, mappe geografiche, libri e oggetti dell'artista, cinque metronomi. Essi, azionati in successione e a velocità diverse, creano una musica e un ritmo sui quali si inseriscono in seguito rumori e suoni di

animali e tamburi che rievocano l'atmosfera della terra africana, creando una sinfonia inedita ed originale. L'allestimento della sua versione dell'opera *The Nose* è previsto, in Italia, per il 2014 presso il Teatro alla Scala di Milano. L'artista lavorerà per i prossimi tre anni sull'opera incompiuta *Lulu* di Alban Berg²⁴.

1.2 Le video animazioni

Il video è entrato da molto tempo nel mondo dell'arte contemporanea in veste di nuovo *medium* per creare prodotti artistici. William Kentridge è un artista che, da diversi anni, affronta, studia e rinnova questa abilità giocando sull'incontro tra tecnologia e disegno, modernità e tecniche antiche, metodi industriali di produzione e manualità, cercando di darle ogni volta una nuova espressività e forza comunicativa. La storia dell'evoluzione dell'oggetto fisico che accoglie il video prende le mosse dai vecchi e grandi televisori in bianco e nero, a cui sono stati donati in seguito i colori, e passando poi dagli schermi al plasma all'alta definizione, per arrivare alla cosiddetta "era digitale" in cui oggi ci si ritrova immersi. È uno dei simboli della modernità e del progresso tecnologico, che ha letteralmente "invaso" il mondo dell'arte, ora entusiasmando, ora lasciando perplesso il pubblico. Il naturale scetticismo verso questa nuova forma di fare arte nasce dalla rivendicazione di quella mancata manualità che contraddistingue, da sempre, le opere d'arte. Un dipinto o una scultura trovano la loro magica ed inspiegabile forza espressiva, comunicativa ed emotiva nel tratto della mano dell'artista che, attraverso la sua pennellata o la sua azione di modellazione, che le dà legittimazione ad essere riconosciute come tali. Kentridge trova il modo di unire la manualità dell'artista e le nuove tecnologie, creando animazioni che nascono da disegni a carboncino. Collocate all'interno dello spazio scenico del teatro lirico, queste opere potrebbero apparire come elementi estranei che si muovono su due dimensioni, ma l'artista dimostra che non è così. Egli, infatti, usa il video per accompagnare la storia, la arricchisce di particolari e dettagli quando la voce, le parole e la musica non bastano per descrivere un momento. Kentridge ha l'abilità di ingannare in modo delicato; si ha la sensazione di entrare in contatto con qualcosa di estremamente

²⁴ Appendice 1

familiare, il disegno, ma esso è applicato ad una pellicola e proiettato a grandi dimensioni sullo schermo. Attraverso questa illusione, l'artista sembra voler accompagnare lo spettatore verso una nuova forma di collaborazione tra arte e teatro lirico. L'originalità della tecnica kentriddiana sta nel fatto che, a differenza di quella usata tradizionalmente in cui per creare un secondo di animazione sono necessari ventiquattro disegni su ventiquattro fogli diversi, l'artista usa solo pochi fogli di carta che vengono continuamente disegnati, cancellati e ridisegnati. Kentridge comincia il lavoro disegnando, rigorosamente a carboncino, la prima scena su un foglio di carta appeso al muro, passa poi alla telecamera, solitamente una Bolex 16mm, con cui riprende il disegno per pochi secondi; ritorna poi al disegno, che cancella, modifica e ridisegna finché anche la seconda scena è completata, e questa viene ripresa con la telecamera. E di nuovo cancella, ridisegna e riprende. Compie questa operazione finché il foglio di carta non risulta quasi indecifrabile e ricoperto di sbavature ed ombre, e, a questo punto, ricomincia da un nuovo foglio. Ogni disegno conserva così una traccia di quello precedente, creando un legame tra le scene che scorrono in sequenza e dando origine ad una narrazione ininterrotta, che ha l'effetto di un *continuum* visivo. Allo stesso tempo, le immagini si trasformano, gli oggetti cambiano forma, le linee creano i volumi, e i disegni appaiono quasi tridimensionali. Continuità e trasformazione sono dunque le idee chiave nella tecnica di Kentridge. Il disegno è un modo di fare arte antico, è l'origine del gesto, è un artificio che Kentridge rielabora in chiave contemporanea in modo del tutto personale grazie all'uso del video. Egli stesso afferma che

“il disegno, in sé, è statico, immobile; ma indica anche un processo del fare. Il video consente di descrivere questo sviluppo: rivela il tempo che passa”²⁵.

Kentridge mostra la sequenza dei movimenti e dei gesti necessari a realizzare un disegno, rivela l'ordine con cui vengono disposti i tratti a carboncino che vanno a creare una figura, un oggetto o un paesaggio; egli presenta al pubblico il processo di creazione di un'immagine. Tutto ciò è reso possibile grazie alla nuova tecnica del

²⁵ VINCENZO TRIONE, *William Kentridge, il Giotto dell'arte contemporanea*, «Corriere della Sera», 11 marzo 2011, pp.52-53

video, che permette di registrare ogni passaggio e ogni movimento della mano dell'artista. In questo modo Kentridge ha trovato il giusto equilibrio tra antico e moderno e tra manualità ed industrialità. La tecnica è stata utilizzata da Kentridge in numerosissime occasioni, non solo per la realizzazione di singoli film, ma anche per le scenografie degli spettacoli teatrali che si analizzeranno in seguito.

1.3 *Drawings for Projection* (1989-2011)

Drawings for Projection è una serie di film prodotti da William Kentridge nell'arco di più di vent'anni, attraverso i quali l'artista racconta in modo disincantato e lucido, senza mancare di una discreta ironia, le sofferenze che l'*apartheid* ha portato ad un'intera nazione, il Sudafrica, e al suo popolo. Kentridge mostra una società che, ancora oggi, sta facendo i conti con il suo passato e che con coraggio sta cercando di rimettersi in piedi attraverso un delicato lavoro di rappacificamento e riconciliazione. L'artista parla attraverso i suoi disegni e le sue animazioni dell'esperienza che ha vissuto in prima persona, elevando così i film della serie a testimonianza e documentazione dell'evoluzione delle sue sensazioni e del suo pensiero di fronte ai profondi cambiamenti che hanno sconvolto e radicalmente trasformato il suo Paese negli ultimi decenni. *Drawings for Projection* è perciò un lavoro che, oltre a raccontare la storia socio-politica del Sudafrica, illustra il progresso e il perfezionamento della tecnica di Kentridge. La forza espressiva di questi lavori è data non solo dalla drammaticità dei fatti narrati, ma anche dalle musiche scelte per accompagnare i racconti; la serie è infatti composta da nove film muti. Dal momento in cui viene tolta la parola ai personaggi e alle scene, all'artista non resta altro che affidare la trasmissione del suo messaggio, oltre che alle immagini naturalmente, alla musica, che Kentridge sceglie accuratamente e in molte occasioni fa produrre ed eseguire dal collaboratore sudafricano Philip Miller. Oltre alla colonna sonora, l'artista si serve di didascalie ed intertitoli per chiarire e semplificare la comprensione di alcuni passaggi della storia ed arricchirla di particolari. In questi lavori, i richiami più forti ad artisti del passato, secondo ciò che suggerisce Cecilia Alemani, si ritrovano nel montaggio, che ricorda nelle sue imperfezioni i primi film di Georges Méliés, e nell'alternanza di

scene fisse e rapidi movimenti di cinepresa, che si riferiscono ai lavori di Sergei Ejsenštein²⁶.

I protagonisti di questo lavoro sono due uomini, Soho Eckstein e Felix Teitlebaum. Il primo, uomo d'affari meschino e avido, rappresentato sempre nel suo abito gessato, è un imprenditore edilizio concentrato sulla realizzazione del suo progetto di costruire una città mineraria in Sudafrica, e sta vedendo crescere la sua fortuna grazie al lavoro disumano al quale sottopone i suoi dipendenti, senza curarsi né dei loro sforzi e delle loro fatiche, né tanto meno dei danni arrecati alla natura e al paesaggio. Il secondo personaggio della storia, Felix, alter ego dell'artista, viene spesso ritratto nudo e di spalle, ed ha un atteggiamento malinconico e sognatore. Nel corso della narrazione Felix seduce la moglie di Soho, sofferente per la mancanza di attenzioni da parte del marito troppo occupato nella costruzione del suo impero terreno. Due elementi ricorrenti e di grande importanza simbolica in questo lavoro di Kentridge sono l'acqua, che simboleggia il desiderio proibito di Felix nei confronti della signora Eckstein, e le scene di massa, processioni di lavoratori che invadono il paesaggio arido e spento, sono lo sfondo in continuo movimento nella sua opera, e vengono usate per dipingere i problemi sociali di una Johannesburg colpita dalla guerra civile e dall'*apartheid*. *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris* inaugura la saga [figg.32a,b]. Kentridge presenta per la prima volta i due personaggi e ne delinea i caratteri. L'imprenditore Soho, impegnato nel lavoro e nei suoi affari, si rivolge ai suoi dipendenti trattandoli come schiavi, e non si cura delle condizioni sovraumane in cui sono costretti a lavorare. Si introduce così un crescendo di senso di crudeltà che accompagna il corso del film, ed è sottolineato prima dalle musiche di Duke Ellington e poi dalle note di un coro sudafricano. *Monument* [fig.33] mostra la manifestazione dell'apice del potere di Soho, impegnato ad erigere il monumento che lo celebra come benefattore civile. Le scene di massa intorno all'opera ancora velata da un lenzuolo bianco si alternano a quelle di un lavoratore africano che ne porta il peso sulle spalle. Una volta che il monumento viene svelato, la statua apre gli occhi, mossa da una forza rivoluzionaria che sembra preannunciare la fine dell'impero di Soho. Con *Mine* [fig.34], Kentridge racconta la vita sotterranea dei minatori in contrapposizione con la

²⁶ CECILIA ALEMANI, *William Kentridge* cit., p.12

figura di Soho che fa colazione comodamente sdraiato a letto. È un continuo movimento tra alto e basso, tra abisso e superficie, tra fatica e “bella vita”, le scene di dolore e sforzo sovraumano sono intensificate dai colori scuri, da immagini di tunnel, dormitori e navi utilizzate per il trasporto degli schiavi. In *Sobriety, Obesity & Growing Old*, l’inondazione che distrugge l’impero di Soho, sgretolandone i palazzi e allagando le strade, rappresenta l’amore di Felix per la signora Eckstein che raggiunge il momento più intenso. Soho si ritrova così solo, con il suo gatto, mentre l’intertitolo recita *Her absence filled the world* [figg.35a,b], la sua assenza riempiva il mondo, mostrando il lato più umano del potente uomo d’affari. Ancora una volta, Kentridge fa scorrere la storia alternandola a scene di lavoro, fatica e sofferenza della folla che protesta per le condizioni disumane in cui si trova a lavorare. È la protesta che sta accadendo nella realtà al momento in cui il sistema dell’*apartheid* si sta sgretolando. Il successivo film della serie realizzato nel 1994, anno che segna definitivamente la fine della segregazione razziale in Sudafrica, è intitolato *Felix in Exile*. Felix, esiliato a Parigi, si trova in una stanza d’albergo, dove sulle pareti sono appesi alcuni quadri che mostrano una zona mineraria di Johannesburg, l’East Rand, realizzati da Nandi, una donna africana che raffigura le brutalità di ciò che vede: corpi dilaniati, violenze e paesaggi deserti [figg.36a,b]. Felix assiste da lontano alla rinascita e alla lenta ricostruzione del suo Paese e della sua città d’origine, della quale tiene viva la memoria attraverso i disegni di Nandi. In *Hisotry of the Main Complaint* [fig.37], Soho si trova sul letto di un ospedale, in coma, dopo il crollo del suo impero. Vengono ripercorse, come in un sogno, o meglio un incubo, ad occhi aperti, le malvagità e le crudeltà commesse dall’imprenditore che, in contrasto con l’atmosfera antiquata dei disegni, vengono rilevate attraverso tecnologiche macchine ospedaliere, che sembrano voler mostrare perfino l’anima del malato. Dopo ciò che ha commesso, Soho si trova ora in un percorso di redenzione e purificazione. Accompagnato dalle musiche di Claudio Monteverdi, egli rivive in sogno alcune della brutalità commesse nella realtà, poi si risveglia all’improvviso, si rialza e riprende la sua vita quotidiana; Kentridge lascia così il dubbio sull’effettiva sincerità del pentimento di Soho. L’intero film è ancora una volta un chiaro riferimento alla coeva situazione politico-sociale del Sudafrica; nel 1996, infatti, viene costituita la “Commissione per la Verità e la Riconciliazione”, un tribunale che lasciava senza molti problemi l’amnistia a quei

criminali che, come Soho, confessavano pubblicamente i loro reati. La storia continua con *Weighing...and Wanting*, in cui Kentridge abbandona le profonde dualità evidenti nei personaggi contrapposti di Soho e Felix presentando solo Soho, mentre erra in casa sua, solitario e spensierato, circondato da un paesaggio arido e deserto. Un sasso che trova per terra si trasforma in una grande pietra [fig.38] e poi in un cervello che, attraverso raggi X e TAC, mostra le crudeltà commesse in passato. Soho sembra lasciare quei comportamenti alle spalle, dimostrando la forza e la sincerità con cui vuole intraprendere il percorso di autocoscienza. In *Tide Table* Soho è al mare, in spiaggia, disteso su una sdraio mentre legge il giornale e il mondo intanto gli scorre accanto senza che lui distolga l'attenzione dalla lettura [fig.39]. L'acqua, come si è già visto, è elemento importante nella simbologia delle opere di Kentridge, e in questo caso rappresenta lo scorrere delle cose in toni più cupi, diventa portatrice di morte contrariamente alla funzione purificatrice che le era stata attribuita nei precedenti lavori. Nell'ultimo film della serie, *Other Faces*, la città di Johannesburg si fa soggetto della scena e non più contesto per ambientare la narrazione [fig.40]. Disperata, impenetrabile, desiderosa di un futuro migliore, la città sudafricana presenta le sue strade, le facciate dei suoi palazzi, i paesaggi e i suoi abitanti, in un continuo richiamo alla guerra civile quotidiana che si svolge in questi luoghi, in memoria delle atrocità che ha visto negli anni passati.

William Kentridge a teatro

Gli artisti del Novecento a teatro

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la concezione della scena teatrale cambia, e si trasforma da dipinto illusionistico a scena costruita tridimensionalmente sul palcoscenico. A questa riforma fa capo l'artista svizzero Adolphe Appia (1862-1928), che sottolinea inoltre l'importanza della musica come essenza del dramma. In contrapposizione a questo pensiero, si sviluppa quello che prende le mosse dall'ideologia di Gordon Craig (1872-1966), prima attore poi regista e teorico, che fonda la sua rivoluzione sull'azione e la gestualità del movimento dell'attore, introducendo scene semplici, essenziali e luci scialbe ed accentrate. Il radicale cambiamento in atto nel teatro, in generale, nasce come risposta ad una questione di carattere teorico e ad una più pratica: la prima riguarda la necessità di svecchiamento del teatro, il desiderio di un maggior realismo e di una volontà di astrazione e di semplificazione anti illusionistica²⁷, in poche parole, si vuole promuovere una concezione della scenografia antinaturalistica, opposta cioè a quella proposta dai canoni ottocenteschi; l'altra, di carattere pratico, nasce come risposta all'affermarsi di altre forme di intrattenimento più popolare, come il varietà, il circo, le *music hall*, il cinema e la diffusione della radio e del grammofofono che sostituiscono l'ascolto dal vivo e mettono in crisi, all'inizio del secolo scorso, il settore del teatro lirico. In questa azione di rinnovamento hanno un ruolo di primo piano gli artisti delle avanguardie, chiamati a teatro in veste di scenografi. L'Opera dimostra però una certa resistenza all'apertura verso le novità sceniche, a causa del repertorio tradizionale ottocentesco, della convenzionalità del melodramma, dei limiti derivati dal palcoscenico all'italiana

²⁷ EMANUELE GARBIN, *La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Venezia, Marsilio Editori (collana IUAV), 2009, pp.266-268

e da un pubblico scettico e restio nei confronti dell'innovazione. Per questo motivo la nuova scena vuole attrarre su di sé l'attenzione del pubblico attraverso un'intensità espressiva massima e subordinando gli elementi scenici al principio drammatico musicale²⁸. Fin dagli inizi del '900 il balletto e il teatro di prosa dimostrano maggior coraggio nelle sperimentazioni e nell'utilizzo di novità che il progresso tecnologico stava portando, come, primo fra tutti, l'uso della luce elettrica, che permette di controllare, direzionare e lavorare sull'intensità del colore della luce, e costituisce un elemento essenziale nella poetica appiana. Inoltre, la luce si presta perfettamente al nuovo palcoscenico pensato dallo scenografo svizzero, infatti gli elementi tridimensionali sulla scena sono in grado di creare nuovi effetti di luci ed ombre, risultato impensabile sull'antico fondo pittorico bidimensionale.

La prima significativa esperienza di sperimentazione scenografica a teatro per mezzo di artisti è data dai pittori *Nabis*, che nell'ultimo decennio dell'Ottocento contribuiscono all'evoluzione dell'idea del teatro come opera d'arte totale, il *Gesamtkunstwerk* proposto da Richard Wagner a metà del secolo. I centri di sperimentazione principali della nuova forma di collaborazione sono il Théâtre d'Art fondato nel 1890 da Paul Fort e il Théâtre de l'Oeuvre di Aurélien Lugnè-Poe del 1893, per il quale lavorano Édouard Vuillard, Maurice Denis e Pierre Bonnard²⁹. La definitiva consacrazione di questa pratica giunge con i *Balletts russes*, nati nel 1909 dal genio di Sergei Diaghilew come reazione al balletto accademico di Mosca e San Pietroburgo. Prima di essere l'ideatore di questi nuovi spettacoli, Diaghilew è critico d'arte e pubblica, tra il 1898 e il 1904, il giornale *The World of Art*, che informa gli artisti russi delle nuove tendenze nell'arte europea e permette loro di sviluppare un nuovo linguaggio figurativo. In un primo momento i *Balletti russi* restano un'esperienza circoscritta all'ambiente russo, e si osserva una netta predominanza di pittori-scenografi locali come Léon Bakst, Alexandr Benois e Natalija Gončarova; solo in seguito Diaghilew ne allarga il raggio d'azione e trova la loro diffusione in Europa attraverso la collaborazione con artisti come Giacomo Balla e Pablo Picasso. Il primo, chiamato da Diaghilew nel 1917 per l'allestimento di *Feux d'artifice* di

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Dal catalogo della mostra *Dalla scena al dipinto*, a cura di Guy Cogeval e Beatrice Avanzi, Rovereto, Mart, 2010, pp.331-333

Stravinskij, propone uno spettacolo senza ballerini, portando sul palco un complesso gioco di luci colorate; il secondo, è convocato per l'allestimento, sempre nel 1917, di *Parade*, del quale rimangono celebri soprattutto i costumi. In quest'azione di rinnovamento, sono in seguito scritturati alcuni tra i più importanti artisti delle avanguardie del tempo, massimi esponenti delle ideologie cubo-futuriste come Maurice Utrillo, Henri Matisse, Georges Braque, e surrealisti con Joan Mirò, Max Ernst e Giorgio de Chirico³⁰. Il merito attribuito all'esperienza di Diaghilew non riguarda solo l'integrazione dell'arte plastica nel teatro, ma con i *Balletti russi* l'arte contemporanea stessa trova nuovi stimoli³¹. I risultati ottenuti, però, non sempre coincidono con quelli sperati, a causa della visione che della scena hanno gli artisti, che sono principalmente pittori; Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), ancora nel 1934, gli rimprovera di aver solamente ingigantito i loro quadri, senza riuscire a concepire la reale dimensione teatrale, e senza tener conto delle finalità sceniche. Non mancando naturalmente di soluzioni interessanti ed originali, rimangono tuttavia esperienze isolate, inducendo a pensare che il problema risieda nella necessità di un'azione sistematica e profonda, che viene trovata solo con gli artisti futuristi, che attraverso il loro movimento artistico "totale", in quanto abbraccia le più svariate discipline, promuovono una nuova concezione del teatro. Tra questi, il contributo, anche sul piano teorico, dato da Enrico Prampolini³² è di grande rilevanza; egli trova nel movimento la caratteristica esclusiva dell'espressività teatrale e nega l'equivalenza fra scenografia e pittura.

Maria Grazia Messina³³, in riferimento a quanto dice Corrado Ricci in un saggio del 1930, riconosce in due allestimenti gli inizi della riforma del linguaggio teatrale in Italia. Il primo è per *La Nave* del 1918 presso il Teatro alla Scala di Milano, per il quale Gabriele D'Annunzio chiama Guido Marussig e Duilio Cambellotti che

³⁰ FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo 2002, pp.86-88

³¹ HENNING RISCHBIETER, *Art and the Stage. Painters and Sculptors work for the Theatre*, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, 1968, pp.11-13

³² Si fa riferimento ad ENRICO PRAMPOLINI, *Lineamenti di scenografia italiana (dal Rinascimento ad oggi)*, Roma, Bestetti, 1950 e, dello stesso autore, *Discorso sulla scenografia*, «Sipario», 1946

³³ MARIA GRAZIA MESSINA- JOLANDA NIGRO COVRE, *Pittori a teatro. Bozzetti scenografici al teatro dell'opera di Roma*, Roma, Seam, 1994, pp.3-18

risolvono la scena con un impianto di lineare essenzialità costruttiva; il secondo è per la prima della *Turandot* di Puccini nel 1926 affidata dallo stesso compositore a Galileo Chini. Il più importante centro di avvio dell'innovazione e sperimentazione scenografica in Italia è il Maggio Musicale Fiorentino. Esso si propone di risolvere, attraverso la presentazione del repertorio operistico tradizionale e di quello minore dell'Ottocento, le questioni aperte negli anni precedenti. Il Maggio intende riproporre gli sperimentalismi avviati dal Teatro di Torino e dal Teatro alla Scala di Milano, ma allargandoli al grande pubblico per rendere lo spettacolo teatrale non più prerogativa di una ristretta *élite*. Favorito dal supporto di Benito Mussolini e dalle sovvenzioni statali, il Maggio apre nel 1933. Per la prima edizione vengono presentate sei opere, e l'elemento centrale della rappresentazione è la "visualità": la scenografia si trova quindi sullo stesso piano della musica e i pittori, chiave di lettura unitaria dello spettacolo, vengono chiamati a collaborare³⁴. Il Maggio inaugura con il *Nabucco* di Giuseppe Verdi con scenografie di Pietro Aschieri, con il tentativo di promuovere l'azione di interazione tra pittura e architettura. I successivi allestimenti riguardano la *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti con scene di Mario Sironi, che nella campitura quasi monocromale costruisce le strutture architettoniche e fa un uso della luce quasi espressionistico che si adatta perfettamente all'opera. I *Puritani* di Vincenzo Bellini va in scena con l'allestimento di Giorgio de Chirico, ma risulta un fiasco per l'incoerenza con l'opera, a causa dell'eccessiva aderenza dell'artista alla propria poetica pittorica metafisica. Infine, è presentata la *Vestale* di Gaspare Spontini con scene di Felice Casorati, che non raggiunge però il realismo che si era preposto inizialmente. Dal 1935 il Maggio sostiene la sua filosofia di pensiero di "scena pittorica" per coinvolgere più tardi anche pittori toscani locali come Enrico Bacci, Gianni Vagnetti e Giovanni Michelucci. Tra gli altri allestimenti fino agli anni Cinquanta si ricordano l'*Armida* di Rossini con scene di Alberto Savinio, per la quale canta una giovane Maria Callas, il *Turco in Italia*, ancora con la Callas, e *Il Naso* sono firmati da Mino Maccari e la *Turandot* di Cagli del 1952. Dalla fine degli anni Cinquanta il Maggio perde lentamente la sua vena creativa e le novità scenografiche si fanno più deboli a favore di un'evoluzione più significativa del ruolo della regia. Questo è dovuto anche

³⁴ *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2008, pp.235-247

alla forte concorrenza di un teatro come la Scala, che vive in questi anni uno dei momenti più felici della propria storia artistica. In cartellone non compaiono solo i nomi dei cantanti e dei direttori d'orchestra *superstar* dell'epoca, ma anche di registi, come Luchino Visconti e Franco Zeffirelli, che impongono la tradizione relistico-storicistica sulla scena. Di Visconti in particolare si ricorda la collaborazione con Benois per la *Traviata* del 1955 e con Piero Tosi per la *Sonnambula* del 1957, realizzando due tra i più celebri allestimenti del tempo. La lunga lista di celebrità che invadono il palcoscenico della Scala continua con i nomi di artisti come Margarita Wallmann, Mario Ceroli e Renato Guttuso, e per i costumi Ottavio Missoni e Gianni Versace.

Importante per la proposta musicale di un repertorio dimenticato, e per la creazione, dopo un lungo dibattito, della figura del direttore artistico, quindi regista e scenografo allo stesso tempo, è il Teatro dell'Opera di Roma, reinaugurato nel 1928 con il *Nerone* di Arrigo Boito e scene di Duilio Cambellotti dopo due anni di lavori di rinnovamento ed ampliamento. La severità figurativa lontana dalla tradizione corrente nei maggiori teatri italiani che propone Cambellotti, è maturata dalla sua precedente esperienza di allestimenti, a partire dal 1914, presso teatri antichi come quello di Taormina e Siracusa, e il suo pensiero si basa su una proposta scenografica che non simuli quella coeva al dramma, ma che sia propria dell'autore o di quel dramma in particolare. L'ideologia di Cambellotti viene ripresa nel decennio successivo da Aschieri e da Casorati, soprattutto durante la stagione del 1934-1935 che porta alla direzione artistica dell'Opera di Roma il maestro Tullio Serafin. Nella rappresentazione inaugurale dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, Casorati trova una perfetta sintonia tra colore e musica, caratterizzando ogni scena con un'unica tonalità cromatica, e adattando a questa anche i costumi. Un momento importante negli allestimenti dell'Opera di Roma è dato dalle scene per i balletti, quando, a partire dal 1938, il coreografo Aurel Milloss comincia una lunga e prolifica serie di collaborazioni con artisti come Gian Carlo Sensani, l'ungherese Istvan Pékary, Mario Mafai, Gino Severini e Prampolini. Milloss dimostra la naturale propensione del balletto verso esperimenti ed innovazioni, rinnovando l'attualità dell'intervento dei pittori nell'ideazione di scene che devono limitarsi ai fondali, suggerire l'ambiente e l'atmosfera in chiave evocativa e fantastica, senza interferire con la dinamica del

balletto. A metà degli anni Trenta, la scenografia, grazie all'azione congiunta del Maggio e dell'Opera di Roma, è ormai diventata il nucleo centrale dal quale si sviluppa l'intero giudizio di una rappresentazione.

Dopo lo stallo degli anni durante il secondo conflitto mondiale, il teatro torna ad aprirsi a nuove indagini figurative e gli artisti sono nuovamente chiamati a collaborare, grazie anche al successo degli allestimenti scaligeri. Gli artisti di punta sono i più quotati per il forte richiamo che hanno sul pubblico e per un'esigenza di portare il loro lavoro anche al di fuori dello spazio delle gallerie³⁵, ha inizio così un cambiamento nella loro filosofia di partecipazione a teatro. Non più primariamente per prendere parte ad un'azione sistematica di svecchiamento e rinnovamento del teatro come era stato agli inizi del secolo, ma ora sono i singoli pittori-scenografi a portare novità e stimoli. Il primo decennio del dopoguerra tende a presentare scenografie più o meno "realistiche" ed "astratte", con artisti come Renato Guttuso, Fabrizio Clerici, Piero Sadun, Giacomo Manzù e Corrado Cagli; dalla fine degli anni Cinquanta e per tutto il corso degli anni Sessanta, la volontà di rinnovamento si pone più sul piano della pittura e della scultura che su quello dello scenografia, coinvolgendo sulla scena artisti come Alberto Burri, anello di congiunzione tra i due decenni, e Alexander Calder e Josef Svoboda, finché elementi della *pop art*, con David Hockney nel suo celebre *Flauto magico*, e del minimalismo e dell'arte concettuale, con Gianfranco Baruchello e Agostino Bonalumi, invadono il palcoscenico. Dal 1968 fanno il loro ingresso a teatro l'arte povera e la postavanguardia, che mantengono strascichi di quell'idea utopica di opera d'arte totale idealizzata dalle prime avanguardie, e nel corso degli anni Settanta gli artisti si rivolgono principalmente al teatro di prosa e al balletto per la loro maggior elasticità, soprattutto da parte del pubblico, nell'accogliere le novità artistiche. Il teatro è trasformato ormai in galleria, si dilata lo spazio e si invade la platea, si introducono schermi e proiezioni, prende le forme di un *happening*, e più gli artisti conquistano il palcoscenico in veste di registi, più tendono a riproporvi il "quadro ingigantito", come dimostrano, tra le altre, le esperienze di Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis ed Emilio Vedova. Nei tempi più recenti la ricerca di inedite soluzioni trae ispirazione dal progresso tecnologico e dalle sperimentazioni che

³⁵MARIA GRAZIA MESSINA- JOLANDA NIGRO COVRE, *Pittori a teatro. Bozzetti scenografici al teatro dell'opera di Roma*, cit., pp.19-34

ne derivano. Tra gli interventi significativi che ricorda Jolanda Nigro Covre³⁶ si trovano il *Dies Irae* del 1978 all'Opera di Roma per cui viene chiamato Achille Perilli che propone un insieme di luci, musica e strutture metalliche, e la rossiniana *Semiramide* del 1982 con allestimento di Arnaldo Pomodoro, di cui sono memorabili le strutture mobili e le complesse costruzioni sceniche in movimento continuo durante tutta l'opera, che danno alla macchina un ruolo di protagonista. In tempi ancora più recenti sono interessanti il *Don Giovanni* di Calixto Bieito del 2001, le cui scene ricordano i film di Quentin Tarantino³⁷, le soluzioni di Luca Ronconi con l'*Europa riconosciuta* del 2004 e la *Kat'a Kabanovà* del 2006, e il contributo dello Studio Azzurro. Interessanti sono anche le soluzioni di scenografi come Pier Luigi Pizzi, che per la *Johannes Passion* del 1984 in scena alla Fenice di Venezia dove il teatro diventa la navata di una cattedrale barocca; Ezio Frigerio con il *Fidelio* del 1999 alla Scala e Pierluigi Pier'Alli con l'*Ermani* del 2005, che insistono sulla deformazione dello spazio per creare un senso di schiacciamento ed oppressione, e il largo utilizzo delle proiezioni ribadisce il labile confine tra finzione e realtà su cui gioca il teatro.

La digitalizzazione costituisce l'elemento su cui gli artisti contemporanei stanno maggiormente lavorando, e, in un lento processo, cercano di introdurlo anche nelle scenografie per il teatro lirico. Il disegno, la fotografia e il film, come dimostra William Kentridge, possono essere modi per presentare metafore ed arricchire lo spettacolo, piuttosto che inserirsi come mere copie della realtà. Il limite principale delle tecniche più avanzate, però, è proprio quello della difficoltà di rappresentare i diversi stadi di realtà e finzione, e dovrebbero, allora, trovare un loro posto a partire dalle fasi di progettazione ed ideazione dello spettacolo, senza avere la paura che questi comportino un indebolimento della creatività dell'artista³⁸; la digitalizzazione può essere un supporto all'immaginazione, non una sua limitazione.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ ELENA CANTARELLI, *Il linguaggio dell'immagine: tendenze della scena contemporanea nel teatro musicale*, in *Teatro e arti visive*, a cura di Camilla Guaita, Roma, Bulzoni, 2008, pp.111-128

³⁸ ARMANDO MENICACCI-EMANUELE QUINZ, *La scena digitale: nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001, pp.203-224

Cronologia degli spettacoli teatrali di William Kentridge

		Teatro	Data
<i>Il ritorno d'Ulisse</i>	première	Théâtre Luna, Bruxelles	Mag.1998
	riprese	Stadsschouwburg, Amsterdam	Giu.1998
		Hebbel Theatre, Berlino	Giu.1998
		Wefthalle, Zurigo	Giu.1998
		State Theatre, Pretoria	Lug.1998
		Gran Auditorio de Culturgest, Lisbona	Mar.2000
		La Monnaie, Bruxelles	Feb.2004
		Lincoln Centre, New York	Mar.2004
		Théâtre de Caen	Mar.2004
		The Arts Centre, Playhouse, Melbourne	Ott.2004
		La Monnaie, Bruxelles	Mag.2007
		Teatro Malibran, Venezia	Nov.2008
		Théâtre de Nîmes	Dic.2008
		Edinburgh Festival	Ago.2009
<i>Il Flauto magico</i>	première	La Monnaie, Bruxelles	Apr.2005
	riprese	Opéra de Lille	Mar.2006
		Théâtre de Caen	Apr.2006
		Israeli Opera, Tel Aviv	Mag.2006
		Teatro San Carlo, Napoli	Sett.2006
		Brooklyn Academy of Music, New York	Apr.2007
		Artscape Theatre, Cape Town	Sett.2007
		Civic Theatre, Johannesburg	Sett.2007
		Teatro alla Scala, Milano	Mar.2011
		Théâtre des Champs Élysées, Parigi	Dic.2011
<i>The Nose</i>	première	Metropolitan Opera, New York	Mar.2010
	riprese	Festival Aix-en-Provence	Lug.2011

Il ritorno d'Ulisse

2.1 *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi

Claudio Monteverdi (Cremona, 1567–Venezia, 1643) è uno tra i principali compositori che segnano il passaggio dall'opera rinascimentale a quella barocca, contribuendo alla nascita del melodramma e dell'opera lirica così come la si intende oggi. L'attività del compositore cremonese si divide in due periodi: quello mantovano e quello veneziano. Il primo, trascorso presso la fiorente ed elegante corte di Vincenzo I Gonzaga (1562 - 1612), vede Monteverdi presentare opere significative come *Orfeo*, composto nel 1607 su libretto di Alessandro Striggio, e *Arianna*, musicato nel 1608 sul testo di Ottavio Rinuccini. Di questa ultima è giunto fino a noi solo il commovente *lamento di Arianna*, mentre la restante parte dell'opera, e così molto della produzione monteverdiana, è andata perduta. Il secondo importante momento della vita del compositore è quello trascorso a Venezia, a partire dal 1613 in seguito alla nomina di “maestro di cappella” della Repubblica di Venezia. La Serenissima, generalmente riconosciuta come patria del melodramma moderno, sviluppa agli inizi del Seicento una forma operistica nuova, più vicina al modello romano che a quello fiorentino. Le caratteristiche principali dell'opera veneziana si ritrovano nel distacco più marcato tra parti recitate e parti cantate, nell'inserzione di episodi comici, nati dalla figura di Iro nel *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, che si alternano a quelli drammatici, e in una scenografia più ricca ed articolata. Nel 1637, per la prima volta nella storia, inaugura a Venezia un teatro per il pubblico pagante; è il San Cassiano³⁹. L'avvenimento epocale porta inevitabilmente ad un radicale cambiamento della domanda da parte del pubblico; esso infatti ha ora aspettative più alte, le favole pastorali vengono abbandonate in favore di soggetti mitologici e storici dall'intensa drammaticità⁴⁰, si dà più spazio alle esibizioni canore, e si riduce la grandezza del coro, lasciando ampio spazio alla scenografia che diventa protagonista. Il clima di

³⁹ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p.116

⁴⁰ *Ibidem*

sperimentazione ed innovazione della prima metà del Seicento non coinvolge solo il linguaggio operistico, ma anche quello della scienza e delle altre arti. Il pensiero scientifico e filosofico, infatti, vive un momento di profonda trasformazione a causa della pubblicazione del *Sidereus nuncius* di Galileo Galilei nel 1610⁴¹, che apre gli occhi dell'umanità verso una visione del mondo completamente differente. Le esperienze di Gian Lorenzo Bernini, invece, segnano nell'arte il superamento dei canoni rinascimentali e la definitiva e totale apertura al nuovo linguaggio barocco. Per la musica della Venezia seicentesca si diffondono libretti dal soggetto storico, che propendono verso una maggiore verità della rappresentazione e propongono personaggi nuovi adatti ad una più profonda indagine psicologica. Monteverdi riesce ad integrare con armonia tutte le caratteristiche del nuovo linguaggio, reinterpretando la tradizione madrigalistica e la musica sacra.

Il soggetto de *Il ritorno di Ulisse in patria* è di carattere storico-legendario, infatti il libretto è tratto dagli ultimi libri dell'*Odissea* di Omero, più precisamente dal XIII al XXIII. Il testo è scritto da Giovanni Badoaro che, appartenente ad una ricca e conosciuta famiglia veneziana, produce anche altri testi per opere tratte dalle storie raccontate dal poeta greco. La forte caratterizzazione psicologica dei personaggi del dramma e il maggior realismo della rappresentazione che ne segue, si ritrovano nell'opera monteverdiana soprattutto nel personaggio di Penelope che, per la delicatezza e la profondità delle sue parole, richiama nel suo *lamento* quello di Arianna. L'opera è suddivisa in un prologo, in aggiunta alla storia narrata da Omero, e tre atti. Parte della critica ritiene che il libretto di Badoaro sia di fattura mediocre⁴², ed intravede per questo motivo una revisione e correzione da parte di Monteverdi, alle volte anche profonde, per giustificare quell'efficacia narrativa e drammaturgica che il testo ha raggiunto nella sua versione definitiva. La celebre storia narra le ultime avventure dell'eroe Ulisse prima di far ritorno a casa, dove lo attende la fedele moglie Penelope che sta rifiutando ormai da molto tempo le proposte dei Proci, uomini sgradevoli e volgari che hanno occupato la sua reggia da quando Ulisse se ne è andato.

⁴¹ GUSTAVO MARCHESI, *L'opera lirica*, Milano, Ricordi-Giunti, 1986, p.247

⁴² MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, cit., p.117 e MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Mestizia e dolor son crudeli nemici d'amor*, in AA.VV., *Il ritorno d'Ulisse*, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2008, p.11

Tra le scene più interessanti dell'opera si ricordano, oltre al già citato *lamento di Penelope* in cui la Regina invoca il ritorno dell'amato marito, il ritorno dell'unico figlio della coppia, Telemaco; l'aiuto della dea Minerva che attraverso un incantesimo permette ad Ulisse di assumere le sembianze di un vecchio vagabondo e così raggiungere la sua reggia senza essere riconosciuto; l'incontro tra Ulisse e Telemaco; la celebre scena della prova con l'arco, alla quale tutti i Proci sono invitati a partecipare per stabilire chi di loro è degno dell'amore di Penelope; e l'ultima scena, l'incontro e il riconoscimento tra Ulisse e Penelope, vero e proprio inno alla fedeltà coniugale e all'amore.

2.2 L'adattamento di William Kentridge

Il libero adattamento di William Kentridge per l'opera *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, che cambia il titolo in *Il ritorno d'Ulisse*, fu presentato per la prima volta presso il Théâtre Luna di Bruxelles nel maggio 1998. Di seguito si compie un'analisi del lavoro di Kentridge, ricordando che l'artista ha tagliato numerosi passi dell'opera originale, quasi dimezzandone la durata, e di conseguenza non si incontreranno alcuni personaggi menzionati nel libretto di Badoaro, come Iro, la figura più comica del dramma, l'amante Eurimaco, compagno di Melanto, ed Ericlea, la saggia nutrice di Ulisse. Per lo studio delle soluzioni adottate da Kentridge si fa riferimento alla registrazione dello spettacolo tenutosi presso l'Hebbel Theater di Berlino nel 1998, rammentando che, da allora fino alle più recenti riproposte, non sono stati apportati cambiamenti significativi all'allestimento, che rimane fedele a sé stesso nei più di dieci anni di *tour* mondiale. Riguardo alla suddivisione in prologo, atti e scene, utile solo ai fini dell'analisi poiché l'adattamento di Kentridge si presenta come un dramma unico senza interruzioni, si segue il libretto proposto dal Teatro alla Scala di Milano⁴³, nel quale il terzo atto è stato unito al secondo atto con ri-numerazione delle scene. Le immagini presentate, che mi sono state gentilmente date da Annabianca Traversa, provengono dalla Fondazione Bevilacqua la Masa di Venezia e

⁴³ Il libretto dell'opera è consultabile *online* sul sito del teatro scaligero

si riferiscono allo spettacolo tenutosi presso il Teatro Malibran di Venezia nel novembre 2008.

PROLOGO

L'opera si apre presentando al centro della scena un tavolo d'acciaio alto circa un metro sorretto da esili colonne, sul quale è posto un materasso e qui giace, al di sotto di un lenzuolo bianco a strisce grigie, un personaggio che rimane ancora nascosto alla vista. Tutt'intorno al giaciglio, lontanissimo dall'apparire morbido e confortevole, si dispone a semicerchio l'orchestra composta da sette elementi, tra i quali siede anche il direttore del Ricercar Consort, Philippe Pierlot. Vicini al letto, che rimane l'unica presenza costante al centro della scena per tutta la durata del dramma, si muovono ora sei persone, quattro cantanti e due marionettisti, tutti vestiti con eleganti abiti da sera contemporanei [fig.41]. I quattro personaggi dell'opera sono l'Humana fragilità, il Tempo, la Fortuna e l'Amore, e si dimostrano immediatamente interessati a scoprire chi giace sotto il lenzuolo, osservandone e studiandone il respiro attraverso i deboli movimenti del busto che ricordano la respirazione di chi dorme un sonno profondo. Grazie all'abilità dei marionettisti si scorge il primo segnale di come riescano realmente a "dar vita" alle marionette. Poco a poco il personaggio si sveglia e si rivela: è Ulisse – ma questi è in realtà il "doppio" del personaggio omerico, il vero eroe si presenterà solo nella settima scena del primo atto. La marionetta-Ulisse ha le fattezze di un uomo di mezza età, con un naso pronunciato, capelli e barba piuttosto lunghi e incolti e uno sguardo attento. Ulisse si solleva di poco sul materasso mentre l'Humana fragilità canta "mortal cosa son'io, fattura umana", e gli altri tre personaggi la opprimono e ne preannunciano il futuro faticoso e difficile, sottolineando la sua debolezza e cantando insieme "fragile, misero, torbido quest'uom sarà".

Ad accompagnare il canto e i movimenti dei personaggi, sul fondo della scena scorre il video realizzato da Kentridge con la sua tradizionale tecnica delle video-animazioni nate dai disegni a carboncino. Così, mentre le tre figure del prologo condannano l'uomo alle proprie debolezze e fragilità, si osservano le immagini di alcune parti del corpo come una testa fasciata, una gamba, un cuore che batte, un piede e ancora un cranio, ribadendo la natura mortale dell'uomo [fig.42].

ATTO I

Il libretto ambienta i fatti nella reggia e cita le figure di Penelope ed Ericlea, quest'ultima però non compare nell'adattamento di Kentridge.

Scena 1

È il commovente *lamento di Penelope*. La regina-marionetta si presenta dietro ad un tavolo della medesima fattura di quello su cui giace Ulisse, e muove una coperta uguale al lenzuolo sotto il quale l'eroe è disteso. Penelope appare come un'elegante donna vestita con una maglia color argento con scollo a "v", una lunga gonna rossa a frange e porta sul capo un velo rosa che cade sulle spalle fino ai fianchi. Curati fin nel minimo dettaglio sono anche gli accessori della regina, infatti essa porta una preziosa collana e due lunghi orecchini di brillanti. Per questi particolari e per la drammaticità della scena, l'attenzione dello spettatore è tutta rivolta alla marionetta, mentre la cantante e il marionettista le danno voce e movimento. In questo momento si osserva chiaramente il lavoro di collaborazione fra i due; la cantante aiuta attivamente il marionettista a muovere un braccio di Penelope, e la scena si fa più intensa grazie allo scorrere di figure classicheggianti sul video [fig.43]. La regina tiene fra le mani un filo, ricordando la quotidiana attività che conduce con pazienza da quando il marito è partito, e cioè tessere di giorno e disfare di notte la tela a cui sta lavorando. Nell'attimo più toccante della scena, quando per l'ennesima volta Penelope invoca il ritorno del suo amato, la regina abbraccia la coperta e si sdraia su di essa, dando l'illusione di abbracciare Ulisse e il lenzuolo sotto cui riposa al centro della scena.

Scene 2, 3, 4

Sono state tagliate nell'adattamento di Kentridge, e così il personaggio di Eurimaco.

Scena 5

Il dio Nettuno rimprovera Giove perché i Feaci gli hanno disobbedito, riportando Ulisse sulle coste di Itaca. Sulla scena si osserva Ulisse che si muove tormentato e agitato sotto il lenzuolo, mentre il dio sfoga la sua ira.

Scena 7

"Dormo ancora o son desto?" si chiede l'eroe omerico mentre si risveglia e riprende conoscenza. Si alza in piedi sul letto mostrando il suo abbigliamento; un semplice pigiama rosso con bottoni bianchi. Il video sullo sfondo alterna immagini di un

paesaggio urbano disegnato a carboncino e video reali di un'auto che corre su un'autostrada, trasponendo in chiave moderna il viaggio di Ulisse. Inoltre, sul video compare per la prima volta l'enigmatica e misteriosa figura di un gufo [fig.44].

Scena 8 e 9

Giunge ora il vero Ulisse, che incontra la dea Minerva, la quale non si vede sulla scena ma se ne sente solo la voce; grazie all'incantesimo della dea, l'eroe assume l'aspetto di un anonimo vagabondo, potendo così giungere fino alla sua reggia senza essere riconosciuto. La marionetta-Ulisse, identica al suo "doppio" che giace sul letto, è avvolto in parte da un analogo lenzuolo e sovrasta la scena dall'alto di una balaustra alle spalle dell'orchestra, occupando così il centro del video. La proiezione presenta prima l'interno reale di un ospedale, con l'immagine che scorre lungo un corridoio con le pareti bianche, e poi un lungo viale alberato, dando allo spettatore, in entrambi i casi, l'illusione di percorrere gli ambienti di persona [fig.45]. La scelta di presentare l'interno di un ospedale, naturalmente, non è casuale. Le immagini, infatti, accompagnano le parole di Ulisse in scena, che canta "non si disperi più mortal in terra": felice e confortato dall'aiuto che ha ricevuto da Minerva, l'eroe non dimentica tuttavia la sua condizione di mortale.

Scena 10

Nonostante sia stato tagliato il suo compagno Eurimaco, Melanto, damigella di Penelope e alleata dei Proci, compare nell'adattamento di Kentridge. La marionetta-Melanto veste un leggero abito grigio chiaro dalle rifiniture rosse ed è abbellita da una grande collana a fasce rosse e nere, da eleganti orecchini con brillanti e grossi bracciali rossi. Il video sullo sfondo presenta nel frattempo composizioni floreali [figg.46,47] e figure grecizzanti di un uomo e una donna che si abbracciano, preludio della fine del dramma che vede l'abbraccio tra Penelope e Ulisse. Ancora una volta la collaborazione tra marionettisti e cantanti è profonda e non ostacola l'interazione tra le marionette che si guardano e si toccano in modo realistico e credibile.

Scena 11

Si presenta Eumete, pastore guardiano dei porci, vestito di un semplice abito marrone si aiuta con un bastone. Le sue parole sono un elogio alla vita pastorale, che definisce come "più sicura della ricca ed illustre" vita di corte; nel suo canto regolare parla dei

colli, delle campagne e dei boschi come i luoghi dove si trova l'”human felicità”. Kentridge accompagna la scena con immagini di boschi ed alberi pieni di foglie e le fa scorrere al passo del pastore.

Scena 12

È la scena in cui compare Iro, il personaggio comico e negativo dell'opera di Monteverdi, figura contrapposta a quella di Eumete in quanto portavoce della materialità e cantore della vita di corte. In questo adattamento è stata tagliata.

Scena 13

Eumete accoglie e offre ospitalità ad Ulisse che, come scritto nel libretto, appare “in sembianze di vecchio”, e insieme camminano in perfetta sintonia grazie all'abilità dei marionettisti. Alle loro spalle scorrono ancora immagini di un paesaggio rigoglioso di vegetazione dimostrando la continua interazione tra le marionette e il video.

Scena 14

È la scena in cui Telemaco, figlio di Ulisse, ritorna dalla Grecia accompagnato su un carro da Minerva, come indicato nel libretto di Badoaro. Per rendere al meglio il suo trionfale ritorno, Kentridge mostra sul video un carro trainato da due cavalli, realizzato con dei cartoncini neri ritagliati, che si muove su uno sfondo di massicce ed imponenti nubi [fig.48]. La scena trova coerenza anche con ciò che canta Telemaco: “lieto cammino/ dolce viaggio. Passa il carro divino come che fosse un raggio”.

Scena 16

È il momento dell'incontro tra Ulisse e Telemaco. Il giovane, a differenza del padre, veste una ricca armatura composta da alti calzari lavorati, una veste grigia a maglie coperta da una corazza molto decorata, un elmo con la criniera rossa e un più semplice mantello bianco. Telemaco si avvicina al “doppio” di Ulisse, quello che giace nel letto al centro della scena e, dopo essersi spezzato l'incantesimo di Minerva, si apre il commovente duetto in cui padre e figlio si riconoscono e si ricongiungono [fig.49]. Ulisse si alza dal letto per cantare con Telemaco al suo fianco, i due si stringono le mani e si muovono con gesti incredibilmente naturali, e, con la celebre aria di Telemaco “O padre sospirato” e quella di Ulisse “O figlio desiato”, si conclude il primo atto.

ATTO II

Si svolge interamente all'interno della reggia di Ulisse e Penelope. Kentridge, per indicare l'ambientazione suggerita dal libretto, offre una soluzione originale; infatti, propone in video un sipario che, aprendosi, mostra l'interno di un sontuoso palazzo. L'immagine appare come un "teatro nel teatro", e si sposta lungo un corridoio delimitato da alti muri sui quali poggiano colonne e sculture classicheggianti, rendendo in modo efficace l'idea dettata da Badoaro.

Scena 2

Occupano ora la scena i Proci; vestiti con abiti sfarzosi e molto ricamati per sottolineare il loro attaccamento alle ricchezze materiali e terrene, esortano Penelope, dalla balaustra soprastante la scena, a scegliere un nuovo consorte. La regina, modello di fedeltà coniugale che qui si esprime in tutta la sua forza, rifiuta, e guardandoli dal basso della scena piange il suo dolore, e dice "non voglio amar, no, no / ch'amando penerò" [fig.50]. Mentre i Proci eccedono in lusinghe e complimenti, sul palcoscenico che è l'interno del palazzo che ancora rimane in video, scorrono immagini di vasi, coppe e nidi d'api, simboli di ricchezza e regalità.

Scena 5

Minerva concede e promette la sua protezione ad Ulisse per il momento della prova con l'arco, che Penelope ha indetto tra i Proci per stabilire quale di loro è degno del suo amore e porre fine alle sue sofferenze. In questi passaggi il video presenta numerose immagini, tra cui, di nuovo, il misterioso gufo, paesaggi indefiniti, interni di corpi umani e templi grecizzanti che crollano, come ad indicare che l'epilogo dell'opera si avvicina.

Eumete ed Ulisse, nel frattempo, camminano insieme mentre sul video scorrono le immagini dell'interno del palazzo, le stesse incontrate all'inizio del secondo atto, rendendo l'idea di penetrare le sale e i corridoi della reggia in direzione del luogo dove si terrà la prova dell'arco.

Scena 6

Kentridge taglia la scena che presenta l'incontro tra Penelope e il figlio Telemaco.

Scena 8

I Proci insistono nel tentativo di conquistare Penelope, e in questa scena le offrono preziosi doni, come sottolineato dal video alle loro spalle che mostra immagini di gioielli e diamanti.

A differenza delle precedenti soluzioni, che vedono la disposizione di alcuni personaggi sul piano rialzato alle spalle dell'orchestra e altri al centro della scena sul piano del palcoscenico, tutti i protagonisti dell'opera si trovano ora all'altezza del letto su cui giace il "doppio" di Ulisse. Lo spazio è tripartito: al centro Ulisse, alla destra dello spettatore, dietro ad un tavolo dalle stesse fattezze di quello su cui è disteso l'eroe, i tre Proci [fig.51], e a sinistra, dietro un analogo piano, Penelope.

Ad uno ad uno, i Proci si apprestano alla prova dell'arco: colui che riuscirà a tendere la famosa arma di Ulisse, sarà degno dell'amore di Penelope. Entra in scena l'arco, che è di legno e dalle imponenti dimensioni. Il primo a sottoporsi alla prova è Pisandro, che "s'apparecchia di caricar l'arco e non può" [fig.52], poi Anfinomo ed infine Antinoo. In questa rapida successione, si esprimono al meglio l'abilità dei marionettisti, che sorreggono sia la pesante scultura che l'arco, e la felice collaborazione con i cantanti; insieme rendono perfettamente lo sforzo del personaggio nel tendere l'arco, la marionetta trema visibilmente e, sconfitta dalla fatica, cede.

Solo all'ultimo momento entra in scena Ulisse, ancora in sembianze da vecchio, e, tra lo stupore di tutti i presenti, con facilità e grazia tende il suo arco [fig.53a]. Può così scoccare numerose frecce, che appaiono e "volano" sulle proiezioni alle sue spalle, e i Proci sono finalmente sconfitti e cacciati dalla sua reggia. Il video, per enfatizzare il momento, mostra in rapida successione un vulcano che esplode, il magma che ne fuoriesce [fig.53b], strade, palazzi che crollano su loro stessi, oltre a disegni di interni umani e vasi decorati da motivi grecizzanti. Tutto contribuisce ad accompagnare lo spettatore verso il finale dell'opera.

Scena 16

È la scena in cui Telemaco ed Eumete si sforzano a convincere Penelope che l'uomo misterioso che ha superato la prova, il vecchio ed umile mendicante, è proprio Ulisse, ma ella è ancora "troppo incredula", come essi stessi dicono [fig.54].

Scena 17

La scena che chiude l'opera mostra il commosso incontro dei due sposi, e il riconoscimento di Ulisse che torna "in sua forma", sciolto definitivamente l'incantesimo di Minerva. Ulisse, per convincere Penelope della sua vera identità, le parla del drappo tessuto da lei stessa, con il quale copre tutte le sere il loro letto. A queste parole, Penelope ha la decisiva conferma che è suo marito l'uomo che ha teso l'arco, e finalmente canta liberamente, dando vita ad uno sfogo moderato e rasserenante, mentre sul video scorrono immagini di templi che si ricostruiscono, un uomo e una donna che si abbracciano, rigogliosi alberi e fiori.

Finalmente, alle spalle del letto su cui giace il "doppio" dell'eroe omerico, che viene ora ricoperto dal lenzuolo come all'inizio dell'opera, Penelope e Ulisse, si ritrovano di nuovo insieme, si avvicinano l'uno all'altra e si abbandonano in un abbraccio realistico e commovente, e, cantando insieme il duetto "sospirato mio sole", il video si chiude a sipario [figg. 55,56].

2.3 Caratteristiche dell'adattamento

Il progetto iniziale dell'adattamento di Kentridge all'opera di Claudio Monteverdi nasce dal "KunstenFestival des Arts" di Bruxelles in collaborazione con il "Vienna Festwochen" nel 1998, con lo scopo di presentare, in chiave nuova ed originale, le opere del compositore mantovano. Per *Il ritorno di Ulisse in patria* si pensò subito a William Kentridge per la messa in scena ed a Philippe Pierlot per garantire la coerenza dal punto di vista musicale del nuovo allestimento. La prima rappresentazione dello spettacolo, che cambia il titolo in *Il ritorno d'Ulisse*, avviene nel 1998 presso il Théâtre Luna di Bruxelles e il successo che immediatamente riscuote è dimostrato dal *tour* mondiale che lo ha portato da Bruxelles a New York, da Berlino ad Edimburgo. Il 28 e il 29 novembre 2008, l'opera torna finalmente nella sua città natale, Venezia, e viene presentata presso il Teatro Malibran. I dieci anni che separano la *première* dall'allestimento nella città lagunare, non hanno portato grandi cambiamenti allo spettacolo, che ha mantenuto intatto il messaggio dell'opera, e sono state effettuate solo alcune piccole modifiche alla regia, come conseguenza del progresso tecnologico.

I protagonisti della produzione di questo *Ritorno* sono, oltre naturalmente a Kentridge e Pierlot, gli strumentisti, che fanno parte del Ricercar Consort, un *ensemble* che già dal 1985 si fa conoscere soprattutto nell'ambito delle cantate e della musica strumentale del barocco tedesco. I musicisti, che sono oggi diretti dallo stesso Philippe Pierlot, alternano nelle loro produzioni di grande levatura opere, come appunto *Il ritorno di Ulisse in patria*, musica sacra e musica da camera, “e riflettono essenzialmente intorno alle sonorità dell'ensemble di viole”⁴⁴. Un altro grande protagonista di questo *Ritorno* è Luc De Wit che, belga di origini, lavora come assistente o regista per diverse Opere, come l'Opera Theatre Company di Dublino, il Covent Garden festival di Londra, l'Opera Zuid di Maastricht, La Monnaie di Bruxelles, e si trova alla sua seconda collaborazione con William Kentridge. Wesley France riveste il ruolo di direttore della produzione, e Kim Gunning di *video-editor*, ed insieme sono i direttori di scena; Adrian Kohler e Basil Jones dirigono le marionette della Handspring Puppet Company di Johannesburg⁴⁵; Marianne Vally cura la sartoria e i costumi; ed infine i cantanti: Julian Podger nei ruoli di Ulisse e l'Humana fragilità; Romina Basso è Penelope; Jean-François Novelli è Telemaco e Pisandro; Stephan MacLead nei ruoli di Nettuno, Antinoo e il Tempo; Anna Zander è la Fortuna, Melanto e Anfinomo; Valerio Contaldo è Eumete, Eurimaco e Giove ed Adriana Fernández nei ruoli di Amore e Minerva⁴⁶.

2.3.1 Realizzazione del lavoro

L'idea dell'allestimento di Kentridge nasce dal prologo de *Il ritorno di Ulisse in patria*, che costituisce l'unico elemento che Monteverdi e Badoaro aggiungono alla storia narrata da Omero nell'*Odissea*. In questa parte introduttiva all'opera, sono presentati gli pseudo-personaggi del Tempo, della Fortuna e dell'Amore, che si contendono, in un'incessante lotta, le sorti dell'Humana fragilità, quarta figura del

⁴⁴ AA.VV., *Il ritorno d'Ulisse*, cit., p.21

⁴⁵ Le marionette costituiscono uno degli elementi di maggior originalità che Kentridge inserisce in questa produzione; si avrà modo più avanti nel testo di approfondire questo tema.

⁴⁶ I cantanti citati hanno preso parte allo spettacolo presso il Teatro Malibran di Venezia del 28 e 29 novembre 2008.

prologo. Kentridge riconosce il fascino che questa parte del libretto ha avuto su di lui, e confessa il profondo interesse che ha verso la Humana fragilità, che simbolicamente rappresenta ed introduce la figura di Ulisse. L'artista afferma che:

“durante la rappresentazione, c'è un costante andirivieni, creato dalle parole e dalla musica, tra l'ottimismo di Ulisse (che alla fine si imporrà) e il suo fatalismo. Questo prologo dà il 'la' e da esso scaturisce la serie centrale di immagini di corpi che si apriranno un varco attraverso l'opera”⁴⁷.

L'eroe omerico è presentato in bilico tra speranza e rassegnazione, oppresso dalle tre angoscianti figure, che lo chiamano, quasi insultandolo, con gli appellativi di “fragile”, “misero” e “torbido”. È da questo punto che nasce il tema centrale dell'adattamento di Kentridge; egli vuole dimostrare le debolezze dell'uomo e metterle allo scoperto di fronte a sé stesso, assumendo le nozioni di fragilità, di vulnerabilità e di umanità come costanti nel suo *Ritorno*. L'Humana fragilità, figura enigmatica e centrale del prologo, simbolo della vulnerabilità e dell'incertezza umana, spinge Kentridge a trasportare il capolavoro barocco verso un adattamento originale e contemporaneo. Sul palco convivono marionette e video-animazioni, persino l'orchestra, ridotta a sette elementi, si dispone a semicerchio attorno ad Ulisse. Nonostante l'attenzione dell'opera si concentri sulle debolezze umane, la rappresentazione non perde il messaggio di amore e fedeltà lanciato da Penelope, che costituisce il secondo tema centrale dell'adattamento. L'intero processo di creazione del *Ritorno* è durato all'incirca un anno, e otto mesi, invece, sono stati necessari per completare i disegni e i film d'animazione. Durante questo periodo, Adrian Kohler della Handspring Puppet Company ha ideato e realizzato le marionette, mentre Philippe Pierlot e Kentridge hanno collaborato per l'adattamento dell'opera. Una delle questioni più importanti emerse dal dialogo di progettazione della produzione, riguarda i movimenti delle marionette, che hanno rappresentato, solo inizialmente, l'ostacolo più grande da

⁴⁷ WILLIAM KENTRIDGE, *Vulnerabilità ed eroismo*, in AA.VV., *Il ritorno d'Ulisse*, cit., p.15

superare. A tutto questo sono seguiti mesi di prove con i marionettisti a Johannesburg e con l'*ensemble* della compagnia di Bruxelles, prima della rappresentazione a teatro.

Per comprendere la capacità di adattamento dell'opera originale, e il lavoro di Philippe Pierlot nel darle coerenza, è importante una sua caratteristica di tipo "tecnico-musicale". Il maestro infatti spiega che

“ogni rappresentazione de *Il ritorno d'Ulisse (in patria)* si rifà obbligatoriamente a un adattamento dato che la partitura originale non prevede una strumentazione definita. I musicologi hanno a loro disposizione solo una partitura ridotta a due righe, uno per il canto, l'altro per il basso continuo [...] bisogna procedere a una ricostruzione minuziosa, a partire dagli elementi apparentemente insignificanti”⁴⁸,

e continua,

“con un ensemble di soli sette musicisti cerchiamo di ottenere una gamma sonora tanto più ricca quanto lo permettono i diversi membri della famiglia delle viole da gamba (soprano, basso, lirone perfetto) e degli strumenti a corde pizzicate dell'epoca (tiorba, chitarra, arpa tripla)”⁴⁹.

Sin dalla nascita di questo spettacolo nel 1640, infatti, la massima attenzione è stata rivolta alla perfetta comprensione ed interpretazione del testo, e così deve essere ancora oggi. Ogni ripresa di quest'opera, quindi, comporta inevitabilmente un nuovo adattamento, e il fascino del *Ritorno* sta proprio nel fatto che, fondamentalmente, non è cambiato dall'anno della sua produzione. Questo, naturalmente, non significa che è permessa una totale libertà nell'interpretazione, anzi, è necessario conservare la maggior fedeltà possibile nel rispetto delle poche informazioni che si hanno a disposizione per non danneggiare né alterare i temi e il messaggio dell'opera, come nel

⁴⁸ PHILIPPE PIERLOT, *Rispetto, modestia, intuizione*, in AA.VV., *Il ritorno d'Ulisse*, cit., p.17

⁴⁹ *Ibidem*

caso de *Il ritorno d'Ulisse* di Kentrige, per cui Pierlot cerca di rimanere il più conforme possibile allo spirito del melodramma, e si compiace del risultato finale. Questa caratteristica, permette di far rivivere il *Ritorno* in tempi e luoghi diversi, senza alterare i messaggi e i concetti e riuscendo ad adattarli al mondo contemporaneo, creando una sottile linea di continuità che nasce dal tempo barocco veneziano e giunge fino a noi. Il risultato è uno spettacolo “in cui tutto convive, la storia greca con Ulisse, il Seicento di Monteverdi, e il nostro 2008”⁵⁰.

Due sono le grandi differenze tra l'opera di Monteverdi e l'adattamento di Kentrige. La prima è rappresentata dal titolo: esso perde infatti l'indicazione “in patria” rispetto all'opera originale, assegnando così un significato diverso alla produzione kentrigiana. In questo modo l'artista trasforma Ulisse non solo in un personaggio fuori dal tempo⁵¹, ma l'evento del suo ritorno viene posto anche al di fuori dello spazio. Non si conosce infatti con certezza il luogo dove l'eroe omerico sta tornando, ed è così che viene data una prima scossa proprio al suo carattere di eroe, si potrebbe persino arrivare a dubitare dell'identità di questo Ulisse, non riconoscendolo più come il famoso personaggio descritto da Omero ma un uomo qualsiasi. La parola “patria” ha nell'immaginario collettivo una grande forza, e conduce facilmente lo spettatore ad immaginarsi un “Ulisse” che è stato lontano da casa per molto tempo, forse per una guerra, per una conquista, sicuramente per un viaggio, un'avventura da eroe, e già si può fantasticare sulle gesta e le imprese compiute durante il periodo di assenza. Invece, nel caso dell'adattamento di Kentrige, il solo “ritorno” è più umile, più modesto, non ci sono elementi che facciano pensare a qualcosa di eroico, ma piuttosto ad un semplice rientro, che può essere anche da una passeggiata, da un incontro, da una breve mancanza. Quest'ambiguità sull'identità del personaggio e sulla sua collocazione in uno spazio e in un tempo non definiti, è l'immagine di copertina, il biglietto da visita del lavoro di Kentrige e Pierlot, i quali lasciano correre da subito l'immaginazione dello spettatore, ed aprono ogni possibile strada di interpretazione. La seconda importante variazione dall'opera originale è la durata. Essa, a differenza del titolo, non ha un impatto *ex-ante* sul pubblico, che percepisce il cambiamento e

⁵⁰ ORSOLA BOLLETTINI, «*Il mio Ulisse nella Venezia del 2008*», «Corriere del Veneto», 28 novembre 2008, p.19

⁵¹ ROBERTO MORI, *Perduta la patria, in cerca di sé*, «l'opera», gennaio 2009, p.25

l'elemento di novità ancora prima di assistere allo spettacolo, ma accompagna la rappresentazione stessa, e si può cogliere interamente solo alla fine. La durata dell'opera, infatti, è stata quasi dimezzata, portandola dalle originarie tre ore e mezza, a "solo" un'ora e quarantacinque minuti. Le ragioni dei tagli sono principalmente due; una di carattere tecnico, l'altra di contenuti. La prima riguarda le difficoltà dei marionettisti nel sorreggere le pesanti marionette in legno per periodi di tempo troppo lunghi; il taglio di alcune scene è stato quindi una "necessità fisica". La seconda motivazione è dovuta al fatto che il progetto di Kentridge si propone di ridurre e concentrare l'azione per dare risalto alla tensione drammatica dell'opera monteverdiana e mantenerla viva per tutta la durata dello spettacolo. Sono stati quindi ridimensionati i recitativi e tagliati alcuni avvenimenti accessori, soprattutto le scene burlesche animate dal personaggio di Iro e quelle con la coppia Melanto ed Eurimaco. I tagli sono un modo efficace, oltre che necessario, per mettere in evidenza l'aspetto dell'umana fragilità di Ulisse, che è il messaggio alla base dell'adattamento di Kentridge, e funzionano perfettamente nonostante alcuni possano sentire la mancanza della "meravigliosa mescolanza di serio e comico"⁵² dell'opera originale di Monteverdi.

Alcune prime riflessioni sulla scena vera e propria nascono dalla quantità di elementi/personaggi che affollano la scena. Quasi tutti i protagonisti, infatti, si dividono in modo equilibrato ed omogeneo lo spazio, e si muovono prevalentemente sul proscenio. Essi si spostano attorno ad un perno centrale rappresentato dal "doppio" di Ulisse, la marionetta sdraiata sul lettino d'ospedale. Il piano è molto alto, ed arriva all'altezza della vita dei cantanti, ed ha le sembianze più simili ad un tavolo da lavoro che ad un comodo letto di ricovero. Ulisse giace sotto un lenzuolo bianco a righe colorate, e se ne scorge soltanto la testa, che poggia su un cuscino. Posizionato al centro del palcoscenico, l'eroe si ritrova nel mezzo di un piccolo teatro anatomico, attorno al quale siedono, sui gradini, i sette strumentisti del Ricercar Consort, Pierlot compreso. La disposizione scenica dei soggetti e degli elementi e l'atmosfera che ne deriva, richiamano alla mente le suggestioni di un dipinto di Rembrandt van Rijn, *La lezione di anatomia del dottor Tulp* del 1632, come suggerisce Roberto Mori⁵³.

⁵² PAOLO PETAZZI, *Monteverdi Il ritorno di Ulisse in patria*, «The classic voice», gennaio 2009, p.75

⁵³ ROBERTO MORI, *Perduta la patria, in cerca di sé*, cit., p.25

Ogni personaggio è composto da tre elementi: la marionetta, il marionettista e il cantante. La prima, in legno scolpito, riporta le fattezze del rispettivo personaggio dell'opera; il marionettista presta il suo corpo per muoverla e darle vita; al cantante è affidato il compito di sollevare l'emozione del pubblico. Un elemento distintivo dei cantanti rispetto alle marionette, è, tra gli altri, la fattura dei costumi. Infatti, è notevole il contrasto tra i personaggi "reali" che vestono abiti da sera contemporanei, e le marionette che portano costumi "vagamente secenteschi o primordiali"⁵⁴. La singolarità di ciò che realizza Kentridge unendo i tre soggetti in un unico personaggio, è marcata dal fatto che il pubblico "vede il trucco", i movimenti dei marionettisti sono pienamente riconoscibili dalla platea, così come l'aiuto dei cantanti nel sorreggere le pesanti sculture e muoverne le mani. Proprio per la loro caratteristica di essere elementi muti, silenziosi, che non hanno movimento autonomo, il lavoro e l'impegno dei cantanti cresce notevolmente; essi devono curare, oltre al canto naturalmente, l'interpretazione e l'espressività, devono "lavorare per due". Anche lo spettatore si trova chiamato in questo lavoro di collaborazione; gli viene chiesto di spostare lo sguardo tra i tre elementi che compongono il personaggio, e rielaborare ciò che vede per dare omogeneità ai gesti dei marionettisti che danno vita alle marionette, e poi di nuovo spostarsi sui volti dei cantanti che gli donano espressività e sentimento, il tutto unito ed armonizzato dalla voce e dalla musica. Le tre parti riescono a fondersi e a raggiungere l'unità attraverso l'azione e la musica, e trovano dinamicità, energia ed equilibrio grazie ad un paziente e delicato lavoro di coordinamento. Sorprendente è l'abilità dei marionettisti nel muovere con eleganza e disinvoltura le pesanti sculture e, come se non bastasse, essi contribuiscono con le loro espressioni ad arricchire i volti delle marionette. Il lavoro di collaborazione dei cantanti con le marionette è stata un'esperienza molto particolare ed insolita, e Kentridge insiste

“perché la loro energia traspaia attraverso la marionetta, fino a dare l'impressione che sia la marionetta stessa a cantare”⁵⁵.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ PHILIPPE PIERLOT, *Rispetto, modestia, intuizione* in AA.VV., *Il ritorno d'Ulisse*, cit., p.18

Non è facile rapportarsi ad oggetti inanimati, ad essi relazionarsi ed immaginare che attraverso le proprie espressioni e la propria voce gli si può dar vita. I cantanti hanno superato le difficoltà di una recitazione in condizioni del tutto fuori dal comune con passione ed entusiasmo, raggiungendo, come risultato, una *performance* incredibilmente “vera” per espressività e coinvolgimento. Si tratta dunque realmente di una scena “affollata”, poiché tutti i personaggi, cantanti, marionette, marionettisti e musicisti, si muovono sul palco, ma come frutto di un lavoro intenso, questo non disorienta né stordisce il pubblico.

Per proseguire in modo agile e chiaro l’approfondimento del lavoro di Kentridge per il suo *Ritorno*, vengono di seguito analizzati separatamente video e marionette, ricordando tuttavia le finalità analitiche di tale separazione, che trova giustificazione solo in questo caso, poiché i due elementi fanno parte di un tutt’uno inscindibile che è lo spettacolo teatrale.

2.3.2 Il video

La realizzazione del video che fa parte dello spettacolo teatrale prende le mosse, come suggerisce Cecilia Alemani, dalle “differenti tecniche di osservazione del corpo: raggi X, scanner, risonanze magnetiche,...”⁵⁶. Un precedente diretto a questo proposito si ritrova nel film del 1996 *History of the Main Complain*, il sesto della serie *Drawings for Projection*. Il film fu realizzato nello stesso periodo in cui Kentridge stava lavorando alla produzione del *Ritorno* e la vicinanza tra le opere si trova in due elementi comuni. Il primo è rappresentato dalle musiche che Kentridge utilizza per *History of the Main Complain* [fig.37], che sono appunto quelle di Claudio Monteverdi; il secondo si ritrova nei soggetti che l’artista presenta nel film della serie. Egli disegna infatti risonanze magnetiche, TAC, radiografie e moderni macchinari ospedalieri, per mostrare il debole stato di salute, fisica e mentale, del crudele e potente imprenditore Soho, che si trova su un letto d’ospedale mentre lo spettatore assiste al suo percorso di purificazione dalle atrocità commesse, narrate nei precedenti film. Kentridge non ha paura di raffigurare oggetti che nella quotidianità sono quasi

⁵⁶ CECILIA ALEMANNI, *William Kentridge*, cit., p.103

sempre associati a situazioni spiacevole e tristi, come una malattia o un infortunio, e così, anche questo tipo di immagini possono diventare il soggetto stesso di un film o di un'opera teatrale o fare in essi delle brevi apparizioni. Parlando del video per il *Ritorno d'Ulisse*, l'artista racconta che queste immagini si trovano ovunque in casa, nei manuali e nelle riviste mediche di sua moglie, e sostiene di non averle cercate ma, semplicemente, di essersi imbattuto in esse. L'impiego di video con tali soggetti in un contesto teatrale, nonostante la loro familiarità con il mondo quotidiano, rimane una pratica insolita ed estranea, soprattutto se la si mette a confronto con il tempo in cui visse Monteverdi e in cui fu presentata l'opera *Il ritorno di Ulisse in patria*, ma queste immagini “nascono da un'urgenza, una necessità di dipingerle”⁵⁷, come spiega Kentridge. Se ne scopre così la vicinanza al processo della pittura e, in particolare, alla tecnica del disegno a carboncino. Immagini come TAC o radiografie sono esse stesse già parte del disegno, poiché sono realizzate in bianco e nero con sfumature di grigio, e ricordano le tracce del gesso. Con un'abile mossa, Kentridge dona alle “fotografie dell'ospedale” un'artisticità propria, e di conseguenza la legittimità a comparire persino in una rappresentazione teatrale. Esse, presentate alternativamente in forma di disegno o di film, mostrano vere e proprie riprese “dall'interno”. È Kentridge stesso ad informare sul momento preciso in cui si è accorto che questo tipo di immagini sarebbero state i soggetti dei disegni per il video de *Il ritorno d'Ulisse*, poiché, secondo l'artista, esse rappresentano il mezzo più efficace per trasmettere l'idea di vulnerabilità e fragilità che egli vuol comunicare nel suo adattamento dell'opera monteverdiana:

“Un giorno, durante la lavorazione di *Ulisse*, ho dovuto accompagnare il mio nipotino di cinque anni ad una seduta di radiografia toracica. I medici hanno avvicinato il bambino al macchinario e ne hanno aggiustato la posizione con l'aiuto di uno schermo video. Su questo schermo, era visibile lo scheletro in movimento del bambino, le ossa del collo, incredibilmente piccole e fragili, il fine traliccio della colonna vertebrale, e, nella mascella,

⁵⁷ WILLIAM KENTRIDGE, *Vulnerabilità ed eroismo*, in AA.VV., *Il ritorno d'Ulisse* cit., p.15

non solo i denti da latte, ma anche i denti da adulto, dentro l'ossatura, in attesa di uscire. La vulnerabilità e il processo di crescita come atto continuo di transizione. Lo schermo video ha rivelato le cose che tutti sappiamo, ma, oltre al semplice interno di un corpo, ha anche mostrato una serie di processi e associazioni generalmente invisibili (lo scarto tra ciò che vediamo e ciò che sappiamo è il luogo in cui si situano e operano gli artisti visuali, i cineasti)⁵⁸.

Queste sono immagini che arrivano dall'intero, e nonostante sembrano così familiari, in realtà nascondono un "processo" sconosciuto e appaiono lontane dalla quotidianità. Il problema centrale di questa lontananza è che ciò che non vediamo, ciò che si presenta come sconosciuto, spesso appare anche pauroso e temibile. È facile riconoscere, senza troppa fatica, in una fotografia un dente o la colonna vertebrale, ma quello che sorprende Kentridge è il vedere ciò che il nostro stesso corpo ci nasconde, per esempio i denti da adulto di suo nipote, in attesa che sostituiscano quelli da latte. La fragilità dell'uomo non nasce dalla paura che cada il dente da latte, ma dall'incertezza di quello che può venire dopo, che è invisibile. Ed è su questo aspetto che Kentridge lavora, portando il punto di riflessione verso il confine tra ciò che vediamo, il dente da latte, e ciò che sappiamo, che spunterà un dente da adulto. Il fascino che ha questa straordinaria macchina che è il corpo è innegabile. Non ci si può trattenere dall'ammirarla e dal contemplarla, e quando viene dipinta, disegnata, o filmata, assume un carattere quasi mistico. Kentridge vuole così aprire visioni interiori ed utilizza questi strumenti per rivelare la coscienza dei personaggi delle sue opere, sia nel caso del film *History of the main Complaint*, nel quale mostra la turbata e violenta interiorità di Soho, sia nell'adattamento teatrale del *Ritorno*, in cui rivela l'animo di Ulisse. L'eroe è scosso dall'incertezza e dalla sua stessa fragilità, ma dimostra di saper affrontare l'ignoto e continua il suo viaggio finché non torna finalmente a casa dall'amata moglie Penelope. Kentridge pone lo spettatore di fronte a sé stesso, e mostra quelle cose che sono parte di noi, ma che sono invisibili, e sono proprio quelle

⁵⁸ *Ibidem*

che ci rendono così vulnerabili. Kentridge, nel suo *Ritorno*, ci mette materialmente di fronte alla nostra fragilità.

I soggetti delle video animazioni non sono solamente una successione continua di immagini raffiguranti TAC, radiografie o macchinari d'ospedale, ma Kentridge inserisce filmati originali e li alterna ai più "classici" disegni a carboncino, animati mediante la sua personale tecnica. Come si è già accennato, l'introduzione di film d'archivio in bianco e nero e delle fotografie documentarie, in accordo con i disegni a carboncino, si deve al regista teatrale tedesco Erwin Piscator. Nell'allestimento di Kentridge prendono così vita paesaggi lontani ed indefiniti, interni di case e strade di città, figure e linee misteriose, che partecipano al gioco di alternanza con le fotografie mediche che mostrano l'interno del corpo. Molto spesso le immagini richiamano corridoi o esterni di ospedali, ma spesso sono usate per arricchire alcuni dettagli della scena rappresentata; come il disegno dell'arco di Ulisse che prende vita sullo schermo nel momento della celebre scena in cui l'eroe sconfigge i suoi nemici superando la prova di tendere il suo arco. Le immagini conducono, trasportano lo spettatore all'interno della scena, che si tratti di un paesaggio, di una casa o di un tempio. Kentridge dimostra l'abilità raggiunta in questa tecnica, che avrà modo di affinare ulteriormente soprattutto con le successive produzioni di spettacoli teatrali.

2.3.3 Le marionette della Handspring Puppet Company

Le marionette sono un altro elemento originale, e piuttosto inconsueto nel teatro dell'opera, che William Kentridge propone ne *Il ritorno d'Ulisse*. Grazie alla genialità dell'artista sudafricano, in collaborazione con l'abilità dei marionettisti della Handspring Puppet Company di Johannesburg, queste statiche e mute presenze prendono vita, parlano e si muovono come personaggi veri, umani. La famosa compagnia nasce come Teatro di marionette nel 1981 a Città del Capo in Sudafrica grazie allo sforzo di Basil Jones e Adrian Kohler, e si fa subito notare con una serie di spettacoli dal titolo *Episodes of Easter Rising*. Agli inizi, la compagnia si dedica principalmente alla produzione di spettacoli per bambini finché, dal 1985, abbraccia anche il mondo degli adulti. Durante le rappresentazioni, gli attori sudafricani, sia

bianchi che di colore, muovono “a vista” le marionette, introducendo un modo originale e innovativo di proporre questa arte. La compagnia vanta una lunga storia di collaborazione con diversi registi, tra cui Kentridge, con il quale ha realizzato spettacoli come *Woyzeck on the Highveld*, *Faustus in Africa*, *Ubu and the truth Commission* e *Zeno at 4 a.m.*. Le marionette usate per *Il ritorno d’Ulisse* sono in legno di *jelutong*, come la maggior parte delle marionette della compagnia, poiché questo materiale, come spiegano Jones e Kohler, mantiene le tracce del taglio vivo dello scalpello, che riesce a creare splendidi giochi d’ombra ad ogni movimento della testa dei personaggi illuminati dalle luci dei proiettori. Dopo essere state scolpite, le teste vengono ulteriormente lavorate ed incavate ed in seguito assemblate al corpo e coperte poi dal costume, dando così origine ad un “oggetto” sorprendentemente realistico ed espressivo. Il loro peso, che i marionettisti devono sopportare per tutta la durata dello spettacolo, è stato una delle motivazioni principali per cui Kentridge ha apportato gli incisivi tagli all’opera monteverdiana riducendone la durata. I marionettisti sostengono le marionette con il braccio o con il capo, e dal momento in cui la scena comincia, non possono mai staccarsi da esse; di conseguenza, più l’azione è lunga, più sarà difficile sopportare il peso della marionetta. Per questi ragioni, il lavoro dei marionettisti è ben diverso da come potrebbe apparire, essi devono essere sufficientemente forti per combattere la fatica senza far tremare la marionetta. Jones e Kohler informano inoltre sulle fonti da cui hanno tratto ispirazione per l’arrangiamento dei movimenti dei “personaggi di legno”; esse sono le tradizionali danze delle popolazioni dei Bambara del Mali in Africa occidentale, quella dei Banraku del Giappone, e l’influenza del Maestro marionettista contemporaneo di origini tedesche Hans Jurgen Fettig⁵⁹.

Il rapporto che si viene a creare tra marionetta, marionettista, cantante e pubblico è tanto complesso quanto profondo. Secondo Jones e Kohler, nello spettacolo la marionetta diventa

“un dispositivo di comunicazione, una sorta di protesi meccanica, manipolata, all’occorrenza, dal marionettista e dal cantante. Una protesi emozionale utilizzata di volta in volta per interpretare e

⁵⁹ B. JONES e A. KOHLER, *Il respiro della marionetta*, in AA.VV., *Il ritorno d’Ulisse*, cit., p.19

proiettare verso il pubblico il canto di Monteverdi e i personaggi che danno vita a quel canto”⁶⁰.

Poiché le marionette sono naturalmente limitate nella capacità espressiva, i marionettisti completano questa mancanza e la arricchiscono attraverso i loro movimenti e la loro mimica facciale; ecco perché Jones e Kohler parlano di “protesi emozionale”, i cantanti trasmettono le loro emozioni alle marionette per animarle. La marionetta diventa quindi un veicolo di trasmissione delle sensazioni, che conduce il testo poetico, la musica, il canto e i movimenti dai cantanti al pubblico, e, viceversa, accompagna gli spettatori dalla realtà del teatro a quella fittizia della scena. Grazie alla sua capacità di catalizzare su di sé l’attenzione degli spettatori, la marionetta diventa a tutti gli effetti una protagonista. Quando hanno cominciato a lavorare con i cantanti e i musicisti, i marionettisti dicono di essersi sentiti “intimiditi” da questo confronto. L’arte della marionetta è solitamente considerata un’arte umile, molto diversa e lontana da quella dei cantanti d’opera e del teatro lirico. Ciononostante, l’entusiasmo dimostrato dai cantanti nei confronti di questi particolari oggetti e dalla possibilità di cantare e contemporaneamente manipolare le marionette, è alla base del successo dello spettacolo. Il punto d’incontro tra le due realtà si trova nella respirazione, che si è dimostrata la chiave di tutto. I marionettisti hanno avvertito che ogni volta che un cantante si sposta, e quindi prima di cominciare a cantare, inspira in modo udibile.

“Questa ispirazione è diventata un segnale e abbiamo incominciato a sincronizzare la respirazione del cantante al movimento della marionetta. Poco a poco si è materializzata l’importanza della respirazione in ogni singolo movimento, e, di fatto, nella vita stessa. [...] Questa constatazione fu di grande aiuto per armonizzare i movimenti dei marionettisti e cantanti. La scoperta, che ben si è applicata alla forma operistica, è diventata una forma di

⁶⁰ *Ibidem*

comunicazione muta tra il cantante e la marionetta che ‘viveva’ il canto”⁶¹.

È stato così possibile unificare e coordinare tutti gli attori, che hanno trovato il modo di rendere omogenea e coerente la rappresentazione. Questa esperienza ha portato l'*équipe* della Handspring Puppet Company a trasformare quello che era nato come un diverso metodo di lavoro in un metodo di rielaborazione, diventato poi una filosofia vera e propria nel teatro delle marionette, il cui punto centrale è donare “aria” alla marionetta attraverso gli attori. Inoltre, il lavoro sulla respirazione si è rivelato ulteriormente funzionale ed efficace nel suo scopo comunicativo-espressivo, poiché è stato interamente colto dal pubblico, che è effettivamente riuscito a percepire il “respiro della marionetta”, avvertendola come ancora più reale. Le marionette sembrano dunque ricoprire due posizioni all’interno del *Ritorno d’Ulisse* di Kentridge: quella di protagoniste, e quella di componenti figurative dello spettacolo. Il ruolo di protagoniste, in base a ciò che affermano Jones e Kohler, è innegabile, e questo per il fatto che contribuiscono per un terzo a formare il personaggio. Inoltre, esse riescono a guadagnarsi, grazie al lavoro di marionettisti e cantanti, una espressività propria e distinta. D’altra parte, la natura artigianale e l’alta qualità artistica delle marionette, come dimostrano le fattezze delle teste e i costumi, apre loro la via per inserirsi come elementi visivi di rilievo. Le marionette, nella loro bellezza, sono anche mezzi comunicativi efficaci e diretti. Nasce così un elemento nuovo che, seppur ancora poco utilizzato in questo ambiente, ha dimostrato, attraverso l’esperimento di Kentridge, di essere degno di calcare il palcoscenico del teatro lirico.

⁶¹ *Ivi*, p.20

Il Flauto magico

3.1 Mozart e il suo capolavoro

Wolfgang Amadeus Mozart nasce nel 1756 a Salisburgo da Leopold, vice *Kapellmeister* presso la corte dell'arcivescovo Anton Firmiane, e Anna Maria Pertl, figlia di un impiegato delle amministrazioni arcivescovili. Il padre, primo a riconoscerne il talento fuori dal comune, guida Amadeus attraverso numerosi viaggi in Europa, allo scopo di mostrare a tutti le abilità del bambino prodigio, permettendogli così di entrare in contatto, fin dalla giovane età, con le più raffinate correnti musicali del continente; da Londra ad Amsterdam, da Bruxelles a Parigi. Tra il 1769 e il 1773, padre e figlio Mozart compiono tre viaggi in Italia, particolarmente significativi nel processo di formazione artistica del giovane compositore grazie alle lezioni di padre Giovanni Battista Martini a Bologna e alla possibilità di assistere al *Miserere* eseguito da Giorgio Allegri nella Cappella Sistina di Roma; quest'ultima esperienza gli permette di sviluppare un utilizzo drammatico-psicologico degli strumenti⁶². Ritornato nella tranquilla Salisburgo, Amadeus lavora come *Konzertmeister* dal 1769 al 1777, anno in cui, al limite della sopportazione dello stile di vita provinciale, intraprende un viaggio con la madre verso Mannheim, ancora una volta sotto la spinta del padre. La città tedesca era all'epoca sede della più importante orchestra in Europa, e qui Mozart entra in contatto con la famiglia Weber, noti musicisti del tempo. Aloysa conquista l'attenzione di Amadeus non solo per la sua bellezza ed eleganza, ma anche per il suo grande talento di cantante. L'amore del giovane musicista non è però corrisposto, e qualche anno dopo Mozart convola a nozze con la sorella di Aloysa, Costanze Weber. Dopo l'esperienza a Mannheim, deludente non solo sul piano sentimentale ma anche su quello professionale, il giovane compositore raggiunge Parigi in cerca di fortuna, ma ancora una volta le sue aspettative non vengono soddisfatte, così, in seguito alla morte della madre Anna Maria, ritorna in patria per

⁶² HERMANN ABERT, *Mozart, la giovinezza 1756-1782*, Milano, Il saggiatore, 1984, p.187

lavorare come organista di corte. Nel 1781, dopo la scomparsa dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, Mozart si trasferisce a Vienna, allora capitale di un vasto impero e sede di una delle più raffinate corti europee, e decide di trascorrere qui il resto della sua vita come libero artista e all'inizio dell'anno seguente sposa Costanze, dalla quale ha due figli, Carl Thomas e Franz Xaver Wolfgang. Mozart ottiene grande successo come esecutore di sinfonie per pianoforte presso l'aristocrazia e la corte viennesi, ma non si può dire altrettanto dell'accoglienza del pubblico delle sue opere teatrali. Nel 1787 muore il padre Leopold, e da ora Amadeus vive un momento sempre più difficile che culmina nelle gravi ristrettezze economiche degli ultimi anni, e in un'accanita ostilità da parte dei suoi nemici e del pubblico stesso. Il grande compositore muore il 5 dicembre del 1791 e viene sepolto in una fossa comune nel cimitero di St. Marx a Vienna.

La seconda metà del Settecento è un momento di grandi cambiamenti nell'assetto socio-politico e culturale d'Europa. Si è infatti affermata, dall'inizio del secolo, l'ideologia illuminista, che contrasta ogni forma di oppressione ed ogni tradizionalismo; questa è però destinata ad entrare in crisi in breve tempo, sostituita alla fine del secolo dal pensiero del romanticismo. "Interiorità, sensualità spirituale, affermazione della personalità umana, 'genio', forza, fantasia"⁶³ sono le parole chiave per comprendere lo spirito di allora, ed è in questo contesto che si inserisce la figura di Mozart. La sua musica nasce dall'incontro dei più diversi generi in voga a quel tempo, conosciuti attraverso i numerosi viaggi e dalla sua personale ed originale rielaborazione. La sua musica è la sua vita; ecco perché le soluzioni adottate da Mozart si rivelano uniche. Nelle sue opere si ritrovano i contrasti tra lo spirito giocondo e l'umorismo tipicamente austriaco e la vena malinconica e la contrarietà alla vita che sono parte del carattere del compositore. Mozart entra così nel dramma, e con sé porta la vita⁶⁴.

Il *Flauto magico* è l'ultima opera teatrale musicata da Mozart, e viene presentata per la prima volta il 30 settembre 1791 presso il Theater auf der Wiedner di Vienna, diretto da Emanuel Schikaneder (1751–1812). Questi, abile e noto imprenditore, commissiona le musiche a Mozart, che già conosceva dal 1780. L'idea è quella di comporre una

⁶³ BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1978, p.31

⁶⁴ BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, cit., p.22

Zauberoper, una fiaba fantastica appartenente al genere del teatro del meraviglioso, che al tempo riscuoteva molto successo presso il pubblico dei teatri viennesi dei sobborghi. Mozart e Schikaneder si servono del semplice e schietto gusto popolare austriaco⁶⁵ per inventare un nuovo tipo di *Singspiel*, il genere teatrale più diffuso in area germanica caratterizzato dall'alternanza di brani recitativi e cantati. Gli autori si muovono nell'intento di creare un'opera nazionale tedesca nel "patriottico sogno di cooperazione alla nascita di un teatro lirico nazionale"⁶⁶. "È un'opera nazionale in virtù di tutti gli elementi popolareschi, fiabeschi, meravigliosi che sono anche strettamente legati alla lingua e alla forma del *Singspiel* [...]"⁶⁷, e dal punto di vista musicale rappresenta invece la sintesi dell'attività mozartiana. Il *Flauto magico* è una storia che raggruppa l'umanità nei valori e negli ideali in cui Mozart crede, e, tra questi, molti provengono dall'ideologia massonica. Iniziato all'ordine nel 1784, il compositore ne segue lo spirito negli "ideali umanitari, in una lotta contro la superstizione e le ristrettezze spirituali in una mutua solidarietà e fraterna giustizia"⁶⁸. Tra il 1780 e il 1790, l'attività dell'ordine massonico è sostenuta dall'imperatore Giuseppe II, ma alla sua morte, il successore Leopoldo II non si dimostra altrettanto comprensivo e dà ordine di chiudere le logge. In segno di protesta, il *Flauto magico* si carica di complesse simbologie legate alla filosofia massonica, e il teatro diventa il luogo migliore per la diffusione dei messaggi degli "iniziati". Nell'opera si narra la lotta tra oscurità e luce, tra bene e male, tra Sarastro e la Regina della Notte, presentata attraverso allestimenti *meravigliosi* e sfarzosi che ambientano i fatti in un mitologico antico Egitto, e si risolve per mezzo dell'amore puro e universale, come dimostrano in scena le coppie Tamino e Pamina, Papageno e Papagena. Il *Flauto magico* è capace di trasmettere attraverso la sua semplicità e disillusione "messaggi di verità altissime"⁶⁹ e l'"applauso silenzioso" con cui fu accolta l'opera alla sua prima rappresentazione dimostra la capacità che ha di coinvolgere in modo profondo e commosso il pubblico.

⁶⁵ GUSTAVO MARCHESI, *L'opera lirica*, Milano, Ricordi-Giunti, 1986, p.262

⁶⁶ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p.190

⁶⁷ CLAUDIO CASINI, *Amadeus*, Milano, Rusconi, 1990, pp.310-314

⁶⁸ BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, cit., p.478

⁶⁹ MASSIMO MILA, *Lettura del Flauto Magico*, Torino, Einaudi, 1989, p.130

3.2 L'allestimento di Kentridge

Per un'analisi dettagliata dell'adattamento de *Il Flauto magico* di William Kentridge, nel seguente paragrafo si affrontano le fasi di preparazione delle scenografie; l'analisi delle stesse, scena per scena; un commento critico all'allestimento e la reazione della critica italiana alla produzione. Ho avuto occasione di assistere allo spettacolo, diretto da Jean-Christoph Spinosi, presso il Théâtre des Champs Élysées di Parigi il 20 dicembre 2011. Le traduzioni in italiano dai testi in lingua inglese e francese sono state da me curate.

3.2.1 La genesi dello spettacolo

William Kentridge comincia il percorso di creazione e realizzazione delle scenografie per *Il Flauto magico* verso la fine del 2003. Nel presente paragrafo si intende ricostruire tale processo attraverso l'analisi delle opere esposte nelle più significative mostre e presentazioni sul lavoro di Kentridge che hanno preceduto, accompagnato e seguito le rappresentazioni a teatro, con l'aiuto inoltre di alcune interviste all'artista.

La prima presentazione al pubblico del progetto per *Il Flauto magico* durante il periodo di lavorazione, si tiene presso la Marian Goodman Gallery di New York, tra marzo e aprile del 2004, per la quale occasione viene presentato *Learning the Flute*, un film animato su pellicola 35mm, proiettato su una lavagna posizionata su un cavalletto a tre piedi, ed accompagnato dalla musica dell'*ouverture* dell'opera mozartiana. Vengono esposti inoltre una selezione di disegni originali usati nella realizzazione del video. Rispetto ai tradizionali lavori a carboncino, Kentridge compie un'inedita inversione tonale attraverso la proiezione di disegni a gessetto. Come spiega egli stesso;

“l'inversione del bianco e nero -il bianco diventa il nero della lavagna, il carboncino diventa il gessetto bianco- suggerisce l'idea del negativo, in riferimento al negativo nel linguaggio fotografico. I disegni di templi egiziani e le sculture anticheggianti, una volta invertite appaiono come negativi in vetro di grandi dimensioni, suggerendo le tecniche della fotografia del XIX secolo. Suggerisce

inoltre le due realtà de *Il Flauto magico*: la Regina della notte, associata all'oscurità e alla luna, e quella di Sarastro, associata alla luce e al sole. E naturalmente [è un richiamo anche] alla saggezza maschile, alla scienza, alla conoscenza, e a tutte le altre ambiguità e contraddizioni di cui abbonda l'opera. L'elemento fotografico della produzione la spinge fuori dal XVIII secolo, verso la fine del XIX secolo, il quale suggerisce a sua volta, società particolari, clubs o organismi scientifici nei quali collocare i sacerdoti di Sarastro, e dai quali escludere la Regina della notte e le tre sue dame. Le immagini spaziano dunque sul campo della lavagna da elementi egiziani (in particolare il falco ma anche la sfinge in gabbia), a [elementi] napoleonici, di poco successivi al tempo di Mozart⁷⁰.

Con *Learning the Flute* si ha quindi una precisa anticipazione di quello che è lo stile e la tecnica predominanti nella messa in scena dell'opera. Con l'obiettivo di rendere l'idea del negativo, Kentridge produce uno spettacolo che mantiene per la sua intera durata tonalità che spaziano tra il bianco, il nero e il grigio. Nonostante la "tavolozza" ridotta di colori, l'artista riesce a dimostrare come essa sia sufficiente a "dipingere" le diverse scene e ad accompagnare i personaggi del *Flauto magico*. Infatti, il nero, colore del buio, dell'oscurità, della notte, è associato alla malvagia Regina, mentre il bianco, simbolo di luce, sole e saggezza, illumina le scene di cui Sarastro è protagonista. Quasi tutti gli altri personaggi, invece, immersi in un processo di redenzione e purificazione, si muovono tra le più svariate sfumature di grigio, come ad indicare la loro posizione in bilico tra il bene e il male. La prima assoluta dello spettacolo si tiene presso il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles nell'aprile del 2005 -con repliche a partire già dallo stesso settembre-, e pochi mesi dopo, in Italia, apre le porte al pubblico la mostra *Preparing the Flute* presso la Galleria Lia Rumma di Napoli, che costituisce la seconda tappa importante nella ricostruzione del percorso di creazione del *Flauto magico* di Kentridge. Inaugurata nel novembre 2005, l'esibizione presenta, in esclusiva assoluta, un teatro in miniatura [figg. 57a,b], che era

⁷⁰ Tratto dalla rassegna stampa della mostra *William Kentridge* allestita presso la Marian Goodman Gallery di New York nel 2004.

stato precedentemente utilizzato dall'artista per riprodurre l'opera nella sua interezza prima di confrontarsi con il palcoscenico vero e proprio del teatro. Il modellino è composto da una serie di quinte progressive che scandiscono prospetticamente lo spazio e fanno da cornice al video proiettato sulla parete di fondo; contemporaneamente altre immagini animate, anche queste disegnate con tratto bianco su fondo nero, vengono proiettate frontalmente utilizzando le quinte e i fondali come schermo. Poco dopo, la Marian Goodman Gallery di New York inaugura l'esposizione intitolata *The Magic Flute: Drawings and Projections*, che rimane in mostra tra gennaio e febbraio del 2006. Vengono qui esposti ben cinquanta tra disegni e frammenti che sono parte dei molteplici studi preparatori al progetto, ad esempio i vorticosi disegni per le arie della Regina della Notte [fig.58], il paesaggio roccioso che si apre in una spettacolare veduta che fa da sfondo per buona parte del primo atto, e ancora schizzi e disegni raffiguranti antichi templi egizi [fig.59], e diversi studi di uccelli, ora liberi ora in gabbia, catturati da Papageno [figg.60a,b]. La mostra ripropone inoltre lo stesso modellino presentato alla Lia Rumma pochi mesi prima. Le opere esposte dalla galleria newyorkese nelle due occasioni, del 2004 e del 2006, vengono accorpate per dar vita ad un'unica grande mostra sugli studi preparatori di Kentridge per il suo *Flauto magico*, che viene presentata presso la sede parigina della Marian Goodman tra giugno e luglio del 2006. Una delle quattro versioni del teatrino/installazione *Preparing the Flute* è oggi parte della collezione permanente del museo MAXXI di Roma.

Un'altra interessante mostra, che non riguarda direttamente il lavoro sull'opera mozartiana, ma si avvicina al tema della conoscenza, della violenza e dell'Illuminismo attraverso un percorso che ha come filo conduttore la camera oscura e le tecniche fotografiche, è *Black Box / Chambre Noir*, tenutasi presso il Deutsche Guggenheim di Berlino tra l'ottobre 2005 e gennaio 2006. In quest'occasione Kentridge parla dell'era coloniale tedesca in Africa, ed esplora i temi della paura e della fame in modo disincantato e diretto, per ricordare e denunciare le crudeltà che il popolo degli Herero in Namibia ha subito dall'esercito tedesco all'inizio del secolo scorso. Kentridge crea un parallelismo tra la volontà del popolo tedesco di portare la luce nel "continente nero", anche attraverso la forza, e l'opera mozartiana, con l'impegno di Sarastro nel condurre Pamina, dopo averla rapita, verso la saggezza, nel rispetto dell'ideologia

illuminista di fine Settecento. *Black Box* [fig.29] presenta un modellino simile a *Preparing the Flute*, e questo dimostra l'influenza che il lavoro per l'opera mozartiana ha avuto sull'intera produzione di Kentridge, anche per opere ad essa non direttamente collegate, nel periodo tra il 2003 e il 2006.

Numerose sono le altre mostre che, negli anni successivi alla prima rappresentazione teatrale a Bruxelles, hanno raccolto e mostrato disegni e schizzi preparatori all'allestimento di Kentridge. Lo spettacolo ha visto una *tournée* mondiale che non si è ancora conclusa, ed ha toccato numerosi teatri tra cui quelli di Caen, Lille e Parigi in Francia, di Tel Aviv in Israele, Johannesburg e la Brooklyn Academy of Music di New York. In Italia è stato presentato in due occasioni; al Teatro San Carlo di Napoli nell'ottobre 2006 e al Teatro alla Scala di Milano nel marzo 2011.

La preparazione dell'allestimento completo è stato un complesso ed equilibrato lavoro di collaborazione fra molte persone, e i tempi sono stati necessariamente lunghi. L'intera opera, infatti, è stata realizzata in più di diciotto mesi; diciassette mesi nello studio di Kentridge a Johannesburg con il responsabile delle luci, il costumista e altri collaboratori, sei settimane in sala prove e una settimana di prove conclusive sul palco. Più nel dettaglio, Kentridge spiega che

“il lavoro preliminare sui disegni e i film d'animazione [...] è stato realizzato nel mio studio a Johannesburg e testato su un modellino della scena [*Preparing the Flute*], con figure di cartone ritagliate. Si è trattato di un buon modo di lavorare con il video. Una delle questioni irrisolte era di sapere come creare una buona relazione tra i cantanti dal vivo e i disegni proiettati -questioni impossibili da risolvere attraverso l'uso del teatro-modellino-, al fine di non ridurre le proiezioni a mere tele sullo sfondo, né tanto meno oscurare i cantanti e gli interpreti con le proiezioni. Alcuni principi generali sono allora emersi. I cantanti non guardano lo schermo, le immagini proiettate corrispondono a quello che noi immaginiamo essere i pensieri dei personaggi e quello che loro vedono. Se un cantante prova a muoversi alla stessa velocità delle immagini proiettate, il suo movimento ci disconnette; ma i movimenti prendono vita nel

momento in cui un cantante ordina l'immagine, come se l'avesse realizzato lui stesso, come se le stelle della Regina della Notte si animassero grazie a lei. Sulla scena, questo significa che lei stessa deve disegnare delle linee non alla velocità con cui esse appaiono sullo schermo, ma più rapidamente, in anticipo sull'immagine, in modo più deciso. Nel momento in cui questo funziona bene, si ottiene un senso di azione, di potere, di realizzazione. Si tratta di una chiave altrettanto utile per altre sequenze, come quelle in cui Papagano acchiappa i suoi uccelli e li disegna sulle proiezioni, i preti disegnano un'architettura idealizzata... La lavagna è un altro elemento importante nella produzione, sia come veicolo di trasporto in scena dei tre geni, ma anche perché ho scoperto che le lavagne erano un elemento importante nei rituali di iniziazione alla massoneria francese”⁷¹.

Il tema riguardante la sincronia tra i personaggi e le video-animazioni sullo sfondo, appare dunque come un elemento di primaria importanza nello spettacolo. L'intenzione di Kentridge è di dare l'illusione che le immagini si muovano tramite i gesti e le azioni dei protagonisti della scena; i due devono andare di pari passo l'uno con l'altro, e legarsi da un rapporto di causa-effetto. L'esempio più significativo è dato dalle arie della Regina della Notte che, mossa dall'ira e dall'odio, ha la forza di muovere le stelle e i pianeti attraverso il suo gesto deciso. La necessità da parte dei cantanti di studiare ed imparare a memoria le scenografie pensate da Kentridge, è quindi l'unico modo per trovare tale connessione, che si stabilisce non solo nel rapporto cantanti-video, ma anche tra cantanti e oggetti in scena. La lavagna, oltre ad essere come dice l'artista un elemento presente nei riti di iniziazione franco-massonici del Settecento, diventa un elemento efficace ed originale per il trasporto in scena di alcuni personaggi –non solo i tre fanciulli, ma anche Papagena. Grazie all'efficacia di questi “rapporti incrociati” di dialogo ed interazione tra i personaggi e gli elementi scenografici, Kentridge riesce a dare coesione, unità e armonia allo spettacolo nel suo

⁷¹ Tratto dal libretto di sala *La Flûte enchantée*, Théâtre des Champs-Élysées, Parigi, 2011, pp.60-61.

insieme, facendolo apparire come una grande macchina perfettamente funzionante nei suoi ingranaggi. L'artista continua il suo discorso presentando il secondo grande tema dell'opera: i personaggi.

“Essi si costruiscono e si sviluppano da loro stessi grazie al tempo e all'esperienza. [...] sono le prove attraversate da Pamina che formano il vero cuore dell'opera. Le sue prove -un rapimento, un tentativo di violenza, un amato silenzioso, una madre che le chiede di essere un'assassina- sono quelle che noi percepiamo come le più degne d'ammirazione. Esiste un parallelo tra l'insegnamento dell'Illuminismo -che [afferma che] noi non siamo determinati per natura, ma noi costruiamo noi stessi attraverso l'esperienza-, e l'elaborazione di un senso attraverso il processo del disegno”⁷².

Da queste parole, oltre che la particolare attenzione e ammirazione che Kentridge ha per la figura di Pamina, si deduce un punto chiave della produzione. Il collegamento che nasce tra la tecnica usata dall'artista, che mostra i disegni formarsi *in itinere*, e la lezione illuminista sulla natura dell'uomo, che si forma attraverso l'esperienza, si fa profondo e rilevante, e mi porta ad affermare che i disegni di Kentridge hanno lo stesso processo di formazione che avviene nell'uomo: entrambi crescono nel tempo e con l'esperienza.

La principale tecnica scelta da Kentridge per realizzare le scenografie è la video-animazione, ma dalla metafora della fotografia, che si è incontrata all'inizio del paragrafo, ci si aspetta che si stabilisca una connessione tra questa forma artistica e il significato dell'opera. La messa in scena tradizionale barocca, disposta su una prospettiva che va dal proscenio fino alla fine della scena, evoca, per Kentridge, i settori di un soffietto di un vecchio apparecchio fotografico, dove la profondità è data da una fila di superfici piane poste ai lati della scena. La camera oscura diventa così la metafora del contrasto tra negativo e positivo della fotografia, tra luce e tenebre, tra Sarastro e la Regina della Notte, trasformando il palcoscenico nell'interno di una

⁷² *Ibidem*

macchina fotografica. Kentridge spiega che il vero significato della camera oscura emerge solo alla fine della rappresentazione, quando

“ci ritroviamo nel tempio del sole, e l’intero teatro è bagnato da una luce pura. In termini di proiezioni, siamo alla fine del film, dal momento in cui l’ultima immagine ha attraversato il buco del proiettore, ed è tutto quello che resta, la luce del proiettore, e quindi, niente. (Al cinema, la nostra sola speranza è di dare un senso all’interazione tra l’ombra e la luce). La luce platonica e la certezza di vedere il sole, sono la fine della verità e del senso piuttosto che la loro creazione. (Questa non è che un’idea passeggera, non un’interpretazione di quello che vediamo sulla scena, ma mi rendo conto che ci sono delle connessioni tra la musica che illustra il rapporto tra la luce e l’oscurità e le proiezioni poste dietro e davanti la scena). Ma l’insegnamento di Sarastro si può spiegare”⁷³.

E Kentridge trova questa spiegazione nell’evoluzione del pensiero negli anni successivi la vita del compositore salisburghese, e all’occhio di sospetto con cui si è guardato ai grandi filosofi nel periodo illuminista.

“L’esercizio della saggezza non ha che conseguenze imprevedute e disastrose negli anni”⁷⁴,

non solo nell’epoca del terrore instaurata da Robespierre, ma anche durante l’era coloniale, fino ad arrivare al XX secolo. Kentridge propone una visione negativa del mondo, e la estende dall’epoca in cui visse Mozart fino ai nostri giorni. Il concetto di saggezza, così come tanti altri valori, può essere interpretato in diversi modi, il suo significato può essere forzato e trasformarsi in giustificazione di azioni non giustificabili –quante volte in nome del bene si è commesso del male? È nella

⁷³ *Ivi*, p.57.

⁷⁴ *Ibidem*

manipolazione e nella falsificazione del concetto di “saggezza” che Kentridge trova la ragione di molte disgrazie accadute nei secoli, e l’artista denuncia così, ancora una volta, le atrocità che il suo popolo ha visto e subito, soprattutto durante l’era coloniale; ed è per questo che Kentridge colloca il suo *Flauto magico* alla fine dell’Ottocento. Ciononostante, la rappresentazione termina nel momento in cui si raggiunge la suprema saggezza, e quindi ha inizio una nuova vita; Kentridge, attraverso la luce delle ultime scene, riesce a dare *in extremis* un segnale di speranza. La metafora e l’immagine dell’apparecchio fotografico influenzano l’artista sudafricano non solo per le scenografie, ma anche per i costumi che sono realizzati da Greta Goiris, e ricordano proprio lo stile coloniale tra fine Ottocento e inizio Novecento. Gli abiti dei protagonisti della storia, dalle tenui tinte pastello che saltano tra il rosa, l’azzurro, il verde, l’arancio e il beige, costituiscono una delle poche note di colore all’interno della produzione. Si ricordano infine gli altri principali collaboratori nella realizzazione dell’allestimento di Kentridge, che sono Sabine Theunissen in ruolo di co-scenografa, Catherine Meyburgh per il montaggio del video e, già incontrati per la produzione de *Il ritorno d’Ulisse*, Luc de Wit per le luci e Kim Gunning come operatore video.

3.2.2 La scenografia

Nel seguente paragrafo si analizzano le soluzioni scenografiche adottate da William Kentridge per la realizzazione de *Il Flauto magico*. Ci si propone di ripercorrere tutti i cambi di scena, dell’*ouverture* e dei due atti di cui si compone l’opera, accompagnandosi dal confronto con le indicazioni date da Schikaneder nel libretto originale⁷⁵. Si fa riferimento alla rappresentazione tenutasi presso il Teatro alla Scala di Milano il 20 marzo 2011⁷⁶. Le immagini riportate in appendice provengono dall’Allestimento Scenico del Teatro alla Scala di Milano, gentilmente fornitemi da Cristina Sluga.

⁷⁵ Il libretto dell’opera consultato, in lingua originale e con traduzione in italiano, è integralmente riportato sul sito *web* del Teatro alla Scala di Milano.

⁷⁶ Diretto da Roland Böer, nei ruoli principali: Günther Groissböck (Sarastro), Albina Shagimuratova (Regina della Notte), Saimir Pirgu e Steve Davislim (Tamino), Genia Kühmeier (Pamina), Alex Esposito (Papageno), Ailish Tynan (Papagena).

OUVERTURE

L'*ouverture* esprime “lo stato d’animo fondamentale, l’andatura solenne e vaghissima della commedia fiabesca”⁷⁷, introduce un racconto che si presagisce fantastico, magico, e quest’idea viene trasmessa immediatamente dalla scenografia. Kentridge propone un sipario nel sipario disegnato, rigorosamente in bianco e nero, sulla “tela-sipario” che copre la totalità della scena. La parte inferiore ricrea illusionisticamente il pavimento composto da lunghe assi di legno parallele, che ricordano una pavimentazione a *parquet*, sulla quale sono “posti”, ovvero disegnati, una grande scala sulla destra e un’altrettanto grande roccia sulla sinistra [fig.61]. Compagno inoltre alcuni simboli della massoneria, tra cui un cono e un occhio. Oscurando lo pseudo-sipario, l’artista sfoggia immediatamente la sua tecnica e lo spettacolo delle videoanimazioni ha inizio; linee bianche prendono vita, nascono e muoiono velocemente, si trasformano in un cannocchiale e poi scompaiono. Ritorna il sipario illuminato ed un nuovo effetto sorprende lo spettatore: si vede la scena retrostante. Grazie alla finezza della tela, esso risulta semitrasparente e permette di “sbirciare”, di avere un’anticipazione di quello che sta accadendo sul palcoscenico mentre l’orchestra continua a suonare e a trasportare il pubblico nel magico mondo. Si intravedono tre donne ben vestite, ed un apparecchio fotografico di quelli antichi in legno con soffietto, che poggia su un cavalletto a tre piedi [fig.62]. Mentre le donne si muovono aggraziate, sul sipario le linee continuano a creare forme; prima un uccello che subito vola via, poi dei cono che danno vita ad un triangolo che diventa un metronomo, altro riferimento massonico, e poi ancora cerchi che danno vita ad un sole che viene oscurato da una palla scura, la luna. Si introduce così, attraverso l’illusione di assistere ad un’eclissi, l’idea della lotta tra il bene e il male, tra Sarastro e la Regina della Notte, tra il sole e la luna. In questo primo momento il sole viene oscurato perché non è ancora cominciato il percorso di iniziazione, e quindi ci si trova ancora molto lontani dalla luce della saggezza; Kentridge nega così, per ora, la possibilità di guardare la grande stella. Il legame tra il male e la luna che oscura la saggezza, e la Regina della Notte che ha il potere di muoverla, deriva anche dalla profonda visione antifemminista dell’ordine massonico, aspetto che si ritrova in numerosi altri momenti della

⁷⁷ MASSIMO MILA, *Lettura al Flauto Magico*, cit., p.25

rappresentazione. I disegni continuano a suggerire nuove immagini; il sole si trasforma magicamente in una mongolfiera, che prende il volo davanti agli occhi increduli delle tre donne ed infine un nuovo grande cerchio si muove portando al suo interno un triangolo entro il quale a sua volta è inserito un occhio che è fonte di raggi di luce, altro riferimento massonico. Viene così immediatamente comunicato al pubblico il ruolo della massoneria in quest'opera, che è quello di portare l'uomo dalla tenebre verso la luce. Si alza il sipario.

ATTO I

“La scena rappresenta un paesaggio roccioso, qua e là ricoperto di alberi; ai lati vi sono balze praticabili, presso un tempio circolare”⁷⁸; così Schikaneder introduce il primo atto, e Kentridge rimane molto fedele a queste indicazioni. L'artista presenta, al primo livello di profondità della scena, una scenografia raffigurante un paesaggio indefinito, occupato ai lati da un ammasso di rocce e sullo sfondo un corso d'acqua, al di là del quale si scorge in lontananza un tempietto rotondo [fig.63]. L'unico elemento scenografico presente sul palco è l'apparecchio fotografico che si era intravisto durante l'*ouverture*.

Scena 1

Entra Tamino vestito con abiti in stile coloniale, a dispetto di quanto vuole Schikaneder, che parla di un costume giapponese⁷⁹. Sul quadro si muove un'ombra che ricorda la forma di un avambraccio, e il passo è breve nel dare l'illusione di apparire come la testa di un serpente, l'animale che spaventa il personaggio in scena e contro il quale sta invocando aiuto, “Zu Hilfe! Zu Hilfe!” (I,1). Dopo essere svenuto, Tamino viene soccorso dalle tre donne che si erano viste durante l'*ouverture*, esse sono le tre Dame. Fedeli compagne della Regina della Notte, appaiono in un primo momento gentili e di buon animo grazie al loro tempestivo soccorso, e si concedono un momento di contemplazione alla bellezza del giovane che giace a terra.

⁷⁸“Das Theater ist eine felsige Gegend, hier und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel“, Erster Aufzug

⁷⁹“Tamino kommt in einem prächtigen javonischen Jagdkleide“ (I,1)

Scena 2

Entra ora un nuovo personaggio, Papageno. Di grossolana e bonaria natura, egli è l'uccellatore al servizio della Regina della Notte, e “rappresenta l'uomo allo stato naturale, stadio precedente l'insorgere della coscienza morale”⁸⁰; tuttavia non è la caricatura popolare di Tamino, bensì un personaggio dalla forte comicità e positività. Per introdurlo, Tamino, rinvenuto, usa l'oggetto di scena, vale a dire la camera oscura. Egli ne muove la manovella e, come se fosse un video proiettore, compare un quadrante sul fondo, all'interno del quale nasce un'animazione; si vede un'ombra maschile, forse Kentridge stesso, che gioca con degli uccelli. In questo momento, la tecnica dell'artista sudafricano si esprime in tutta la sua forza, infatti, gli uccelli disegnati in questo quadrante magico si muovono mantenendo traccia, nei loro stessi movimenti, dell'azione immediatamente precedente. Il momento dimostra inoltre la coerenza tra le immagini presentate attraverso il video e le parole del personaggio, che si sta presentando come l'uccellatore⁸¹. In seguito, ancora fedele al libretto dell'opera che vuole che “Papageno abbia sulla schiena una grossa gabbia per uccelli”⁸², compare, sulla proiezione, proprio una gabbia, dalla quale i pennuti trovano una via di fuga e scappano liberi [fig.64]. Papageno e la camera oscura escono di scena spinti da un tappeto rotante inserito nel pavimento.

Scena 3

L'entrata in scena delle tre Dame rivela tutta l'efficacia dello strumento appena utilizzato; esse, infatti, immobili, ferme, come se fossero i soggetti di un dipinto, scivolano dal lato della scena fino a raggiungerne il centro. Il tappeto, seppur invisibile agli occhi del pubblico, va considerato a tutti gli effetti come uno degli elementi scenici più interessanti della produzione.

Scena 4

La scena in cui Tamino si trova solo sul palco e decanta l'amore per Pamina, si svolge in un'atmosfera buia che permette di proiettare sullo sfondo una grande e luminosa

⁸⁰ MASSIMO MILA, *Lettura al Flauto Magico*, cit., p.35

⁸¹ “Der Vogelfänger bin ich ja [...]” (I,2)

⁸²“Papageno [...] hat auf dem Rücken eine große Vogelsteige“ (I,2)

luna piena, che si muove da sinistra verso destra, all'interno della quale prende forma un busto femminile di profilo, che rappresenta proprio quello della giovane amata.

Scena 6

Introdotta da un tuono, questa è la scena della Regina della Notte, per la quale Schikaneder apporta un cambiamento di quadro. Infatti, dispone che le montagne si dividano e si aprano per dar spazio al personaggio che appare seduto su un trono ornato di stelle brillanti⁸³. Kentridge rimane fedele a buona parte delle indicazioni fornite dal libretto; si solleva, infatti, il quadro attuale, così da portare maggior profondità al palcoscenico, e, in centro sullo sfondo, appare la Regina. Grazie all'illusione data dal video, si scorge sul nuovo quadro una grande montagna e al rumore del tuono si spacca in due e si apre, mostrando allo spettatore un grande tempio, che ricorda le caratteristiche architettoniche di quelli dell'antico Egitto [fig.65]. La Regina comunica a Tamino che a lui spetta il compito di salvare la figlia, Pamina, dalla perfidia di Sarastro che l'ha rapita. La scenografia segue la musica in un crescendo che porta fino alla fine con l'allegro. Il tempio viene oscurato, e una pioggia di stelle e luci invade la scena, ricordando un celebre allestimento di Karl Friedrich Schinkel del 1816 per la Königliche Oper di Berlino [fig.66]⁸⁴. Appaiono in seguito due grandi ellissi, sulle quali si muovono due pianeti; una è la terra, e l'altra la luna, che sembra muoversi grazie al movimento del braccio, rapido e deciso, che compie la Regina della Notte [fig.67]. In un continuo crescere di stelle e luci che coprono i personaggi e la scena intera, la Regina, dopo aver concluso il canto, si gira di spalle al pubblico, raggiunge lo schermo, e con un altro gesto deciso chiude le braccia aperte dal basso verso l'alto, dando l'impressione di muovere le montagne che si richiudono sul video davanti a lei, mentre alle sue spalle scende la precedente scena, con il paesaggio roccioso e il tempietto sullo sfondo. L'effetto scenico è di indubitabile coinvolgimento.

⁸³“Die Berge teilen sich auseinander und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach. Die Königin sitzt auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist“ (1,6)

⁸⁴ MARTIN STEFFENS, *K. F. Schinkel 1781-1841: an architect in the service of beauty*, Colonia, Taschen, 2003, pp.29-31

Scena 8

Per il quintetto di Tamino, Papageno e le tre Dame, Kentridge introduce un elemento che tornerà in seguito; egli infatti fa scorrere i disegni del quadro su un tondo, il cui perno coincide con l'angolo in basso a destra della scena, ed esso scorre, "gira" in senso orario mostrando, di volta in volta, una sola sezione. Per questa scena, l'artista propone solamente un gioco di linee e punti che scorrono sul disco mentre i due personaggi maschili camminano sul tappeto meccanico in direzione opposta.

Scena 9

La scena cambia, e il libretto parla di "una sontuosa stanza egiziana", e tre schiavi che portano cuscini e tappeti⁸⁵. Nella produzione di Kentridge questi tre personaggi sono stati tagliati, e, poiché non ci sono indicazioni precise su come deve essere la stanza, l'artista reinterpreta Schikaneder proponendo un patio all'aperto, circondato da palme e delimitato da esili, lunghe colonne. Il quadro si presenta ora al secondo livello di profondità della scena come era per il tempio egizio durante l'aria della Regina della Notte. Le superfici piane ai lati della scena si tingono di un verde smeraldo, come a suggerire la collocazione della scena in un esterno [fig.68]. Dietro al quadro si vedono le ombre di due personaggi che si muovono, essi sono Pamina e Monostato [fig.69]; lei, figlia della Regina della Notte, è una giovane sensibile e dall'animo buono, lui, vile e preponente suddito di Sarastro, è uno dei personaggi più negativi dell'opera. L'unico elemento sul palcoscenico ora è un divano, sul quale i due personaggi siedono e si alzano diverse volte. Il video presenta, per pochi istanti, un cancello, che scende come a definire lo spazio esterno e a riconfermarlo come tale [fig.70].

Scena 14

Il duetto di Pamina e Papageno, che cantano insieme sul divano dopo che l'uccellatore ha riconosciuto la ragazza attraverso il ritratto che aveva fatto innamorare Tamino di lei, è un inno all'amore. Per questo, Kentridge utilizza ancora la luna e il sole, facendoli muovere sullo sfondo scuro, ed infine incontrare ed accorparsi in un unico elemento. Questa grande "palla" scende sul lato inferiore sinistro dello schermo e

⁸⁵ "Zwei Sklaven tragen, sobald das Theater in ein prächtigen ägyptischen Zimmer verwandelt ist, schöne Polster, nebst einem prächtigen, türkischen Tisch heraus, breiten Teppiche auf; sodann kommt der dritte Sklave" (I,9)

rimane fino alla fine del duetto. In questo caso, il sole e la luna non sono da interpretare come la lotta tra il bene e il male, tra Sarastro e la Regina della Notte, ma piuttosto come i due generi umani, l'uomo e la donna che si incontrano.

Scena 15

La scena, inizio del Finale del primo atto, porta con sé l'ultimo grande cambiamento di quadro. Il libretto sposta l'ambientazione "in un bosco sacro, sullo sfondo del quale compaiono tre templi, uno con la scritta "Tempio della Sapienza", al centro. Esso conduce, attraverso le sue colonne, ad altri due templi, alla sua destra si trova il "Tempio della Ragione", e alla sua sinistra il "Tempio della Natura"⁸⁶.

Il tappeto meccanico viene utilizzato ancora per far entrare in scena nuovi personaggi, questa volta si tratta dei tre fanciulli, che con la loro sapienza aiuteranno i personaggi buoni della storia a compiere il loro cammino di purificazione. Essi entrano aggrappati al retro di una grande lavagna, un nuovo elemento scenico dal richiamo massonico. Lo sfondo e i piani laterali si riempiono di palme, che sembrano d'argento grazie all'effetto del disegno in video animazione, restando fedele al libretto che dispone che ogni fanciullo abbia un ramo di questa pianta in mano [fig.71]⁸⁷; le palme, come noto, sono alberi ricchi di significati simbolici, che venivano utilizzati durante il cerimoniale massonico come simbolo della vittoria della vita sulla morte, e per la tradizione cattolica sono il simbolo del martirio e diventano il simbolo del Cristianesimo stesso.

Dopo il momento con i tre fanciulli, si ritrova Tamino davanti ai tre templi. Kentridge adatta quanto detto nel libretto solamente schizzandone le strutture architettoniche; al centro il "Tempio della Sapienza", che è abbozzato con alcune linee, e degli altri due templi posti ai lati, se ne vedono solo gli angoli. Ad ogni tentativo di ingresso da parte di Tamino, il video sposta il tempio in questione al centro della scena, il cui nome è ben visibile sulla trabeazione, e allo "Zurück" della voce del narratore, il tempio ritorna nella sua posizione. Ciò si ripete fino al terzo tentativo, quello di entrare nel "Tempio della Sapienza", che rimane fisso sul quadro, e nel momento in cui entra in

⁸⁶"Das Theater verwandelt sich in einen Hain. Ganz im Grunde der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf diese Worte stehen: ‚Tempel der Weisheit‘. Dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei anderen Tempeln;rechts auf dem einen steht: ‚Tempel der Vernunft‘. Links steht: ‚Tempel der Natur‘“ (I,15)

⁸⁷ "Drei Knaben führen den Tamino herein, jeder hat einen silbernen Palmzweig in der Hand" (I,15)

scena il sacerdote, questo si completa nelle sue parti abbozzate prendendo a tutti gli effetti le sembianze di un magnifico tempio egizio [fig.72].

Alla fine della scena, quando Tamino, preoccupato per le sorti di Pamina, viene a sapere che è ancora viva, si assiste al celebre momento in cui egli suona il suo flauto magico, e animali selvaggi provenienti da ogni parte si riversano sul palcoscenico e lo affollano⁸⁸. Kentridge non rende, però, la moltitudine delle bestie, ma ne propone solo una: il rinoceronte. Al suono dello strumento magico, compare sullo sfondo un quadrante entro il quale è presentato l'animale, simbolo dell'Africa selvaggia, che si muove con divertenti e spassose acrobazie [figg.73a,b]; l'artista rende perfettamente il momento di gioia del personaggio che “festeggia” la buona notizia, e coinvolge il pubblico in un momento di puro divertimento.

Scena 16

Questa breve scena è degna di nota per l'uso che Kentridge fa ancora del tappeto mobile, ricordando l'allestimento di Erwin Piscator in collaborazione con Bertolt Brecht e con le video-animazioni di George Grosz per lo spettacolo teatrale *Le avventure del prode soldato Schweik* del 1928, tenutosi presso il Theater am Nollendorfplatz di Berlino [fig.74]. Mentre Papageno e Pamina camminano su di esso, il video fa scorrere immagini che rievocano un giardino incantato, e sembra di percorrere un lungo sentiero immersi in una foresta popolata da alberi di ogni genere; e da qui nasce un altro ben riuscito accordo tra i protagonisti in scena e le video-animazioni.

Scena 17

La scena vede l'ingresso di Monostato che si rivolge minaccioso verso Papageno e Pamina, che mostrano chiaramente il loro timore. A questo punto, l'uccellatore utilizza il *Glockenspiel*, lo strumento a campanelli che gli era stato donato dalle tre Dame, e il nemico, insieme a tutti gli schiavi, cominciano a danzare allegramente. Kentridge, come in un teatrino di ombre cinesi, proietta sullo schermo due sagome nere che si muovono al ritmo del ballo di Monostato [fig.75]. In questo momento l'opera

⁸⁸“[...]Er spielt. Es kommen wilde Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören. Er hört auf, und sie fliehen. Die Vögel pfeifen dazu“ (I,15)

“raggiunge un momento altissimo”⁸⁹, celebrando la virtù benefica della musica creata non con il flauto magico di Tamino, bensì con lo strumento popolare di Papageno; “è la rivincita degli umili”⁹⁰.

Scena 18

Entra Sarastro, ma non su un “carro trionfale trainato da sei leoni” come suggerisce il libretto dell’opera⁹¹, bensì, più sobriamente, a piedi. Kentridge ripropone il quadro raffigurante lo stesso “Tempio della Saggezza” che era stato per la quindicesima scena, però si trova ora su un livello più profondo, permettendo a Sarastro, vestito con eleganti costumi contemporanei, e al coro, di muoversi in uno spazio più ampio. Il momento finale della scena, nonché l’ultimo del primo atto, è una travolgente serie di video animazioni ricche di elementi simbolici. La sequenza avviene in modo originale: ogni immagine si divide in due parti e, aprendosi come una finestra a due ante, lascia spazio a quella successiva, che nasce dal centro dello sfondo. E così si vedono scorrere le colonne di un tempio, una lavagna, uno strano strumento simile ad un metronomo. Le linee e i cerchi disegnati sulla scena si moltiplicano fino all’ultima immagine, un’elegante e anticheggiante struttura che si usava per contenere il mappamondo [fig.76]. Scende il sipario.

ATTO II

Per introdurre il secondo atto dell’opera, il libretto parla di “una foresta di palme; tutti gli alberi sono d’argento, e le foglie d’oro. Diciotto seggi coperti di foglie. Ogni seggio è sormontato da una piramide e da un grande corno nero incastonato d’oro. Al centro la piramide e l’albero più grandi”⁹².

⁸⁹ MASSIMO MILA, *Lettura del Flauto Magico*, cit., p.38

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ “Ein Zug von Gefolge; zuletzt fährt Sarastro auf einem Triumphwagen heraus, der von sechs Löwen gezogen wird“ (I,18)

⁹² “Das Theater ist ein Palmenwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. Achtzehn Sitze von Blättern. Auf einem jeden Sitze steht eine Pyramide und ein großes, schwarzes Horn mit Gold gefaßt. In der Mitte die größte Pyramide, auch die größten Bäume“ (II)

Scena 1

Kentridge fa cominciare la famosa scena della marcia dei sacerdoti, ognuno dei quali dovrebbe portare nella mano un ramo di palma d'argento⁹³, con il sipario ancora calato. Sul proscenio compare per ora solo Sarastro intento a disegnare sulla lavagna alcune forme geometriche, aiutandosi con le squadre. Allo stesso tempo nascono sul sipario, proprio come durante l'*ouverture*, una moltitudine di linee e forme, dando l'illusione che quello che sta disegnando il sommo sacerdote prenda vita in scala maggiore [fig.77]. Un'altra similitudine con la tecnica adottata durante l'inizio dell'opera, è l'uso che Kentridge fa della semitrasparenza del sipario; si vedono infatti in anticipo i sacerdoti che sono seduti in ordine di tre file [fig.78]. Si alza finalmente il sipario, e la scena può avere inizio. Non si ritrova nessuna delle disposizioni date da Schikaneder nel libretto, e i personaggi sembrano partecipare, come in un'aula di scuola, alla lezione del maestro. L'idea di Kentridge è quella di presentare una scena riconducibile alla "scuola" massonica, portando in scena tre lavagne - il tre è un numero ricorrente nella simbologia massonica- e proiettando immagini sempre più ricche di simboli, tra cui coni, piramidi ed occhi; i sacerdoti stanno decidendo se Tamino è degno di iniziare il suo percorso di iniziazione. Il quadro rimane quello della stanza-patio egiziana, che si è visto a partire dalla nona scena del primo atto, però questa volta è presentata in negativo, ovvero lo sfondo è nero e i disegni sono bianchi a gessetto [fig.79]. Il motivo di questo rovesciamento sta nel fatto che è imminente un cambiamento di scena, come dice Schikaneder nel testo, ed è calata la notte⁹⁴. Kentridge sfrutta così nel modo migliore la tecnica fotografica del negativo/positivo.

L'aria con il coro conclude la scena, e porta, come anticipato, al cambio di quadro attraverso le spettacolari immagini di due file di colonne ai lati che scorrono veloci, ed accompagnano lo spettatore verso il vestibolo del tempio, dando l'idea di percorrerlo di persona.

⁹³ "Sarastro nebst anderen Priestern kommen in feierlichen Schritten, jeder mit einem Palmenzweig in der Hand [...]" (II,1)

⁹⁴ "Nacht. Der Donner rollt von weitem. Das Theater verwandelt sich in einen kurze Vorhof des Tempels, wo man Rudera von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornbüschen. An beiden Seiten stehen praktikable hohe, altägyptische Türen, welche mehr Setiengebäude vorstelle" (II,1)

Scena 2

Kentridge introduce nelle proiezioni un nuovo elemento, proietta ora, infatti, un filmato vero e proprio, che appare come una “storia nella storia”, ricordando gli esperimenti di Erwin Piscator e Bertolt Brecht, che inserivano nei loro spettacoli non solo filmati d’archivio, ma anche fotografie documentarie. Rigorosamente in bianco e nero, mostra per pochi istanti tre personaggi che camminano lungo un territorio aspro ed indefinito, mentre sullo sfondo è ritornata il quadro della stanza-patio nella sua forma originale, vale a dire non più “in negativo”, e resterà questa per la maggior parte del secondo atto.

Scena 7

Si ha un nuovo cambiamento di scena nel libretto. Schikaneder parla di un bel giardino con alberi disposti a ferro di cavallo e al centro colloca un portico di rose e altri fiori sul quale dorme Pamina. La luna mostra il suo volto, primo avviso dell’imminente arrivo della Regina della Notte, e davanti si apre un terrapieno erboso⁹⁵. Kentridge, con il quadro della stanza-patio ormai familiare al pubblico, rende perfettamente l’idea di uno spazio all’aperto circondato da piante, e colora nuovamente di verde i pannelli laterali della scena per evocare il terreno erboso. Pamina intanto dorme sul divano, mentre Monostato dubita se approfittare della giovane e abusare di lei.

Scena 8

La celeberrima aria *Der Hölle Rache* ha inizio dopo il recitativo della Regina della Notte introdotta dal tuono che l’ha accompagnata anche nel primo atto. Lo stile di Kentridge nel presentare questo personaggio rimane il medesimo utilizzato per la precedente aria della Regina, la sesta del primo atto. Lo sfondo è scuro, buio, e su di esso e su tutto l’intero palcoscenico prende vita uno strepitoso turbinio di luci e vortici, di ellissi, di pianeti e di linee, che sembrano mosse dall’ira del personaggio, che comunica alla figlia che sarà lei a dover uccidere il perfido Sarastro [fig.80].

⁹⁵“Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten; Bäume, die nach Art eines Hufeisens gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht. Ganz vorn steht eine Rosenbank“ (II,6)

Scena 12

Schikaneder presenta come aria successiva ad una così carica di violenza ed ira, la celebre *In diesen heil'gen Hallen* cantata da Sarastro, e per la quale Kentridge proietta la sequenza di colonne che ricorda quelle viste in precedenza che avevano condotto Pamina, insieme a Sarastro, verso il vestibolo del tempio; ora ci si ritrova proprio “in queste sacre stanze”. L'artista, nel corso dell'aria, continua la storia introdotta durante la seconda scena del secondo atto, e cioè il filmato in bianco e nero con i misteriosi personaggi che, in un'epoca e in un'Africa contemporanea ma indefinita, si imbattono in un pacato e buon rinoceronte – questa volta è vero, non è un disegno!- che cade a terra addormentato, forse colpito da un bracconiere [fig.81]. Mentre corre il video, Kentridge non rinuncia ai disegni raffiguranti simboli e misteriosi numeri che vengono proiettati sullo schermo. Sarastro conforta Pamina, ancora turbata dalle parole della madre, e mostra non solo il suo lato buono e la sua sensibilità, ma anche quello massonico, cantando l'amore tra gli uomini e l'importanza del perdono.

Per la fine della scena Schikaneder predispone un cambiamento, infatti vuole che “il teatro si trasformi in una stanza, dove una macchina volante con rose e fiori possa muoversi e aprire una porta”⁹⁶.

Scena 15

Papageno e Tamino, appena rientrati in scena, incontrano un nuovo personaggio; una curiosa vecchia dal volto celato. Kentridge inserisce sullo sfondo un elemento che farà da cornice alle video animazioni di alcune delle scene successive; si tratta di un semplice quadrato, definito da linee bianche, coronato alla sommità da un timpano, che richiama quello caratteristico dei templi greci classici, al cui centro compare un grande cerchio.

Scena 16

I tre fanciulli dovrebbero tornare in scena trasportati da “una macchina volante ricoperta di rose” secondo le indicazioni di Schikaneder, che vuole che si presenti anche una tavola imbandita⁹⁷. Kentridge ripropone la felice soluzione di far entrare i

⁹⁶“Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Tür öffnet. Ganz vorne sind zwei Rosenbänke“ (II,12)

⁹⁷“Die drei Knaben kommen in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk. In der Mitte steht ein schön gedeckter Tisch [...]“ (II,16)

fanciulli aggrappati alla lavagna, mentre la tavola apparecchiata compare nel quadrante-cornice di cui si è parlato prima. La lavagna viene qui utilizzata per la prima volta dall'artista come schermo per la proiezione, trovando così una nuova ed efficace funzionalità scenografica. Su di essa compaiono prima l'immagine di una bilancia, poi un leone che ruggisce ed infine una ghigliottina, esortazione verso Tamino e Papageno a rispettare le prove -ora gli è stata imposta quella del silenzio-, e ascoltare i consigli dei sacerdoti che li stanno guidando nel cammino di iniziazione.

Scena 20

Per questa scena il libretto richiede che i sacerdoti portino in mano una lanterna a forma di piramide⁹⁸ e Kentridge, ancora una volta, lo rispetta ma riproducendo l'effetto con le video animazioni. Infatti, i preti sono disposti ai lati della scena per dar visibilità al video nel centro, proiettato ora sul quadro che riproduce il "Tempio della Saggiezza". Esso mostra una forte luce che invade l'intero spazio, e poi compare una grande piramide con un occhio posto all'angolo superiore [fig.82], che richiama il surrealista metronomo massonico con l'occhio di Max Ernst [fig.83]⁹⁹.

Scena 23

Dopo il primo incontro tra Tamino e Pamina avvenuto durante la ventunesima scena, questa è interamente occupata da Papageno, che fantastica su una Papagena che vorrebbe avere tutta per sé. Kentridge lo introduce ancora una volta mostrando una grande gabbia dalla quale si liberano alcuni uccelli e volano via lasciando la traccia dei loro movimenti sul foglio del disegno, come di consueto nell'inconfondibile tecnica dell'artista, e prende forma un grande bicchiere che, inclinandosi, rovescia l'acqua contenuta al suo interno, permettendo così a Papageno, protagonista sulla scena, di alzare il viso e, dopo aver aperto la bocca, "bere": è un altro esempio della grande efficacia comunicativa che nasce dall'interazione tra il personaggio e il video. Papageno suona, per la seconda volta nell'opera, il suo *Glockenspiel*, e i disegni, proiettati sulla scena della stanza-patio, seguono la musica. Kentridge infatti propone nuovamente il disco rotante che aveva già introdotto nell'ottava scena del primo atto, e arricchisce ogni sezione, visibile di volta in volta, con un disegno. L'effetto è reso

⁹⁸ " [...] Zwei Priester tragen eine erleuchtete Pyramide auf den Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide in der Größe einer Laterne in der Hand" (II, 29)

⁹⁹ WILLIAM KENTRIDGE, in *La Flûte enchantée*, cit., p.55

ancora più interessante dal fatto che il disco si muove al ritmo dei campanelli e cambia sezione nei momenti in cui Papageno suona il suo strumento. I quadranti sono complessivamente otto [fig.84]: il primo presenta una grande gabbia; il secondo un misterioso paesaggio dove compaiono un obelisco, un sole e una palma; nel terzo nasce un uccello dal disegno, che poi vola via; nel quarto una tavola, una sedia, una lampada e una bottiglia che, durante il canto di Papageno, si allarga e si restringe continuamente; la quinta sezione mostra un uccello prender vita dalle linee del disegno; nella sesta ci sono ancora degli uccelli che volano via lasciando la loro “scia”; nella settima compare una figura che ha il busto di donna e il corpo di uccello, è la Papagena che sta sognando!, che viene ingabbiata da una figura maschile [fig.85]; nell’ottava ed ultima scena si assiste ad un tenero bacio tra due uccelli, che simboleggia l’unione di Papageno e Papagena. Per gli ultimi istanti dell’aria di Papageno il disco si muove sempre più velocemente, mostrando tutte le scene in sequenza, una dietro l’altra, in un movimento accompagnato dal crescendo della musica. Alla fine dell’aria ricompare la vecchia incontrata nella quindicesima scena, e rivela finalmente la sua identità: è una splendida Papagena [fig.86]. Con questa soluzione Kentridge, in una sola scena, ha voluto ripercorrere alcune delle tappe fondamentali di quello che è successo fino ad ora, naturalmente secondo il punto di vista di Papageno, e preparare lo spettatore all’inizio del finale dell’opera.

Scena 25

Alla fine della scena il libretto parla di un cambiamento; si predispone, infatti, “un piccolo giardino”¹⁰⁰. Kentridge quindi mantiene lo sfondo della stanza-patio all’aperto.

Scene 26 e 27

La storia continua, e si fa sempre più intensa. Pamina, dopo il terribile incontro con la madre, decide di togliersi la vita, ma lo fa in modo fanciullesco, infantile, e viene bloccata grazie all’intervento dei tre fanciulli, che entrano in scena ancora una volta aggrappati alla grande lavagna trasportata dal tappeto meccanico; il movimento è accompagnato sullo sfondo da uno scorrere di disegni che raffigurano paesaggi pieni di piante, soprattutto palme. Nel momento in cui compare Pamina disperata, viene

¹⁰⁰“Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Garten” (II,25)

proiettato sul fondo una struttura architettonica che ricorda la cella di un tempio e lo spazio si riempie di linee, ora continue ora tratteggiate [fig.87].

Scena 28

Il libretto vuole un cambiamento di quadro. “La scena si muta in due grandi montagne; nell’una c’è una cascata, da dove si sente sibillare e scrosciare l’acqua; l’altra vomita fuoco; ogni montagna ha un’inferriata, da dove si intravedono fuoco e acqua; là, dove arde il fuoco, l’orizzonte deve essere rosso chiaro, e dove c’è l’acqua si trova una nebbia nera. Le quinte sono rocce, ogni quinta si chiude con una porta di ferro”¹⁰¹. Ci si trova dunque di fronte alle prove dell’acqua e del fuoco alle quali Tamino e Pamina sono a breve sottoposti. Kentridge propone sullo schermo una strada, un sentiero che corre rettilineo tra le rocce, e un cancello, della stessa grandezza del quadro, che ne impedisce il passaggio. Sulla scena due guardiani vegliano a fianco di due grandi lavagne, che rappresentano per l’artista le due porte delle montagne, sulle quali sono proiettati le video animazioni; su quella a sinistra si riconoscono delle fiamme, e su quella a destra una cascata [fig.88]. Kentridge trova ancora una volta una soluzione per utilizzare in modo brillante gli elementi in scena. I due giovani finalmente si incontrano e sono ora pronti a superare quel cancello, ed affrontare le difficili prove che li attendono. Dando le spalle al pubblico, i due giovani avanzano verso il fondo del palcoscenico, e quindi verso il video, mentre la scena si riempie di fiamme e fuoco. Superata con l’aiuto del flauto magico di Tamino, i due si girano verso il pubblico per comunicare il loro successo. Si rigirano nuovamente, e avanzano verso il fondo per superare ora la seconda prova, resa dal video attraverso un getto d’acqua violentissimo che attraversa la scena in diagonale, dall’angolo in alto a destra a quello in basso a sinistra [fig.89]. I giovani superano anche questa prova e si girano nuovamente verso il pubblico. L’effetto scenografico complesso è dal forte impatto emotivo.

¹⁰¹ “Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andere speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegeritter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen; jede Szene schließt sich mit einer eisernen Tür“ (II,28)

Scena 29

“L’opera potrebbe finire qui”¹⁰², dopo il superamento delle due grandi prove, ma Schikaneder preferisce dare prima un finale alla storia di Papageno che, dopo che il narratore gli aveva portato via la sua bella Papagena perché lo riteneva non ancora degno di lei, vuole togliersi la vita impiccandosi, che rappresenta il metodo più popolare, più umile per farlo. Kentridge propone un quadro dal paesaggio desertico, popolato da rocce, alberi spogli e secchi, e tre corvi lo rendono ancora più pauroso. Il gioco di interazione personaggio-video trova in questa scena un’altra ottima soluzione; infatti, mentre Papagano conta fino a tre prima di togliersi la vita, Kentridge costruisce in tre passaggi, come nel “gioco dell’impiccato”, il palo e il cappio, sopra al quale si posano tre minacciosi corvi [fig.90]. Si può veramente dire che “all’ultimo secondo”, entrano i tre fanciulli per salvarlo e fermarlo dall’atto estremo che sta per compiere. Questa volta i fanciulli giungono a piedi, e si stringono intorno a Papageno per consolarlo. Un altro personaggio entra in scena trasportato dalla lavagna, seppur in una posa che sembra molto precaria; è Papagena [fig.91]. Da qui ha inizio l’esilarante scena d’incontro tra i due, che esprime una pura felicità nata dall’amore; Papageno e Papagena, come insegna Mozart, siamo tutti noi. Kentridge accompagna il duetto con delle video-animazioni che prendono vita sulla lavagna, ma questa volta, sembra che siano i fanciulli a disegnare, cancellare e ridisegnare le immagini attraverso i loro gesti. Un disegno in particolare è significativo per sottolineare l’interazione non solo tra personaggi e video, ma anche quella tra il libretto dell’opera e le immagini. Infatti Kentridge, nel momento in cui Papageno e Papagena fantasticano sui loro futuri piccoli “Papagheni”, mostra un uovo, aperto grazie al gesto di uno dei fanciulli, dal quale nasce un piccolo uccello, e ancora l’ultima immagine dove si assiste al volo di due uccelli innamorati dopo essersi scambiati un bacio, proprio come accade sulla scena.

Scena 30

Per la scena in cui compaiono sul palco tutti i personaggi negativi dell’opera, Schikaneder non dà indicazioni. Kentridge risolve il momento della disfatta del male, che anticipa la vittoria totale del bene, attraverso un video che mostra l’interno di un

¹⁰² MASSIMO MILA, *Lettura del Flauto Magico*, cit., p.45

edificio sorretto da numerose colonne [fig.92] e che crolla rovinosamente sulle spalle dei personaggi che, sconfitti, escono di scena trascinati dal tappeto meccanico.

A questo punto la necessità di un cambiamento è evidente anche sul libretto, siamo infatti ormai ad un passo dalla fine dell'opera. Schikaneder vuole che "l'intera scena diventi un sole"¹⁰³. Tutti i personaggi e il coro, sono sul palco, a parte i "cattivi" naturalmente, e Tamino e Pamina, in abiti cerimoniali, sono ora pronti ad essere iniziati e finalmente a vedere la luce della saggezza e dell'amore.

Per il gran finale Kentridge lascia come sfondo un tempio che ricorda quello della ventesima scena del secondo atto. Da qui è un crescendo interminabile di immagini e luci che nascono poco alla volta a partire dal centro dello schermo fino ad occupare l'intero spazio scenico. Prima è una fortissima luce che esce dalle porte del tempio disegnato sul quadro [fig.93], poi da questa prendono forma linee curve che si muovono come un vortice, e un occhio nasce dal centro dello sfondo fino a coprire l'intera superficie della scena, Tamino e Pamina hanno finalmente raggiunto il centro [fig.94], e si assiste all'ultimo, grande bagno di luce che immerge tutti i personaggi sul palco, e lo spettatore ha la sensazione di esserne totalmente coinvolto.

Dopo aver interamente ripercorso le scenografie per *Il Flauto magico* di William Kentridge, si può affermare che esse costituiscono un ottimo esempio dell'uso che l'artista fa della sua originale tecnica, e rappresentano ad oggi la più completa, ricca ed esaustiva testimonianza della sua abilità nel fondere disegni, video, luci ed ombre. L'impresa compiuta dall'artista sudafricano ha richiesto un lungo periodo di studio e un intenso lavoro di collaborazione con gli altri soggetti coinvolti nella realizzazione dell'opera; l'obiettivo è raggiungere una soluzione coerente e fedele al libretto di Schikaneder e alla musica di Mozart, e, allo stesso tempo, inserire elementi di novità in pieno accordo ed armonia con l'integrità dell'opera originale. Kentridge ha dimostrato così non solo la padronanza indiscussa che ha della tecnica, ma anche la versatilità del video, che, introdotto in una cornice antica come quella del teatro dell'opera, ha saputo integrarsi ed adattarsi allo spazio scenico. In uno spettacolo di quasi tre ore, egli ha potuto sperimentare e mostrare la sua abilità con il disegno a

¹⁰³ "Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne [...]" (II,30)

carboncino, e con le video-animazioni, creando un dialogo tra personaggio, video e pubblico discreto ma incisivo. L'analisi svolta per ogni cambio di scena vuole dunque essere una guida per la lettura al lavoro di Kentridge. In confronto ai cambi di quadro previsti da Schikaneder nel libretto, Kentridge ne apporta molti di più, e questo, come è evidente, è dovuto all'utilizzo del video come mezzo per fare scenografia. Il video ha la capacità di presentare persone, paesaggi, atmosfere ed oggetti che non possono essere riprodotti sulla scena, ed ha la possibilità di mostrare una miriade di elementi e dettagli per chiarire ed arricchire i passaggi della narrazione. Kentridge porta quasi all'eccesso questo uso, "bombardando" lo spazio di immagini, ma lo fa solo nei momenti in cui è lecito farlo, senza mai eccedere. L'animazione proiettata per la prima scena in cui compare Papageno, mostra l'ombra di un uomo che gioca con gli uccelli e poco dopo degli uccelli che volano via dalla gabbia; questo è un esempio del modo con cui Kentridge spiega, attraverso le proiezioni, il lavoro del personaggio, che è quello di uccellatore. Quando ancora Papageno incontra finalmente la sua Papagena e immaginano dei futuri figli insieme, l'artista mostra piccoli uccelli nascere da un uovo disegnato sulla lavagna. Kentridge mostra con il video cose che non sarebbe possibile ricreare sulla scena, e procede di pari passo con il testo dell'opera. Da qui si denota un'altra importante funzione del video; il coinvolgimento del pubblico, che diventa conseguenza immediata all'arricchimento della storia attraverso i particolari e i dettagli. Il lavoro di interazione tra personaggi e video è fondamentale per Kentridge, è la base su cui prende forma questa produzione; ed ecco che, soprattutto nelle scene della Regina della Notte, l'artista mostra il frutto di questo lavoro. Attraverso gesti rapidi e severi, il crudele personaggio riesce a far muovere le stelle e persino i pianeti, tracciando traiettorie ed ellissi nello spazio. Si può inoltre aggiungere l'importanza dell'aspetto funzionale del video utilizzato in questo modo, perché permette molti cambi di scena, senza che si debbano chiamare in causa meccanismi e persone che facciano questo lavoro, ma con un *click* al computer il cambiamento di quadro è veloce, efficace e non c'è rischio di rovinare le scenografie. È sufficiente discorrere e ripercorrere quanto detto fin'ora per svelare tutti i segreti della forza comunicativa ed espressiva del video, che ormai non appare più come un elemento estraneo alla scena, ma inizia ad essere apprezzato e viene riconosciuta la sua familiarità. Lo scetticismo di cui si parlava nel capitolo precedente, viene superato, e questo nuovo strumento

diventa, finalmente, un elemento scenografico gradito ed applaudito dal pubblico. Il video vive con e nella rappresentazione, ed è forse questo il suo vero punto di forza. L'artista si avvale di alcuni disegni e filmati in bianco e nero, richiamo alle novità introdotte a teatro da Piscator e Brecht, e di alcuni costumi, in particolare quello di Tamino, come indicatori spazio-temporali per aiutare il pubblico a contestualizzare la storia. Non c'è dubbio che ci si trova in un Egitto immaginario e lontano, che deve le sue origini ai paesaggi del Sudafrica ben noti e familiari a Kentridge. Non mancano inoltre nella rappresentazione i numerosi e misteriosi simboli dell'ordine massonico e accorti riferimenti al periodo storico illuminista nel quale Mozart visse.

I due più incisivi interventi che Kentridge effettua sul lavoro settecentesco sono i tagli al testo e l'introduzione di alcune novità musicali. Per la prima operazione vengono notevolmente ridotti i recitativi, sia per motivi di tempistica in rapporto alle video-proiezioni, sia per motivazioni di comprensione linguistica, dal momento in cui l'opera è in tedesco di fine Settecento. Le innovazioni sul piano musicale, invece, concernono l'utilizzo del pianoforte per accompagnare alcune parti recitate, continuando così nell'intento di alleggerirle. Ma non solo, elementi di novità sono inseriti anche nel cuore della macchina che produce la musica, vale a dire l'orchestra. Si incontrano, infatti, "strumenti moderni ma con trombe naturali e timpani piccoli"¹⁰⁴ e una serie di percussioni che intervengono "per dare corpo agli effetti teatrali della partitura"¹⁰⁵. A parte queste due precisazioni, l'adattamento rimane sostanzialmente fedele all'opera originale. Lo spettacolo ideato da Kentridge è un cammino, che nasce da quello di iniziazione creato da Mozart e Schikaneder, e che porta da un mondo di ombre e oscurità ad una realtà, che sfiora l'ultraterreno, formata da luce e amore, pace e fratellanza. *Il Flauto magico* è un meraviglioso e fiabesco viaggio dall'oscurità verso la luce, un'avventura che coinvolge adulti e ragazzi da più di due secoli e che porta a vivere un'esperienza tanto divertente quanto profonda. La semplicità e la verità dei personaggi, della storia e del tema trascinano in un mondo fatto di paesaggi lontani e misteriosi, di caratteri positivi e negativi, di prove da superare, di animali, di oggetti magici e strani simboli, che si incontrano e dialogano tra loro in un'atmosfera ludica e solenne allo stesso tempo. È un percorso verso la sapienza e la saggezza attraverso un

¹⁰⁴ ANGELO FOLETTO, *Favoloso Mozart*, «La Repubblica, Milano», 19 marzo 2011, p.18

¹⁰⁵ *Ibidem*

“gioco geometrico di coppie”¹⁰⁶, tra il bene e il male, la luce e l’ombra, l’uomo e la donna. La magia, le luci, la purificazione sono il punto in comune tra l’opera mozartiana e l’arte di William Kentridge, che ripropone la scena attraverso un surrealismo quasi magrittiano delle immagini¹⁰⁷. Kentridge si diverte a bagnare il palcoscenico di luci, e di riflesso anche il pubblico, e gioca con le ombre. La tecnica dei disegni a carboncino, semplice solo all’apparenza, si accorda alla pseudo-infantilità dell’avventura raccontata da Mozart e Schikaneder; ma sia l’opera che la tecnica aspirano a qualcosa di più alto, vogliono creare un linguaggio facile, universalmente comprensibile, che sia veicolo per trasmettere all’umanità ideali e valori profondi, che provengono dalle esperienze di vita degli autori. Si trova così nel linguaggio che musica e arte sono in grado di generare insieme, il filo conduttore tra le ideologie promosse dall’Illuminismo e dalla massoneria di Mozart, e la denuncia contro le brutalità commesse durante l’era coloniale in Sudafrica di Kentridge.

3.2.3 La critica

La storia del *Flauto magico* sorprende, appassiona, emoziona e coinvolge. È un’avventura dal significato profondo ed attuale perché parla di valori comuni a tutta l’umanità, di ogni epoca e di ogni luogo, e soprattutto perché parla *all’umanità*. Mozart lo fa in un modo molto semplice, quasi infantile, ma questo è il mezzo più efficace perché il messaggio sia comprensibile da tutti, elevandola così ad “opera universale”. Per un artista che si affaccia, per la seconda volta nella sua carriera, al mondo del teatro lirico, sono numerosi gli ostacoli che si incontrano nella comprensione di un’opera ideata più di duecento anni prima e i problemi che derivano dal riproporla con tecniche e mentalità contemporanee, volendo garantire coerenza e fedeltà, hanno diviso e fatto discutere la critica. Molti, infatti, sono i giornalisti e gli scrittori che, in occasione delle varie rappresentazioni, hanno parlato del lavoro di Kentridge per questo *Flauto magico*. Sulle maggiori testate italiane, in occasione della più recente rappresentazione presso il Teatro alla Scala di Milano, il *Corriere della*

¹⁰⁶ LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il flauto magico*, «Televisione e Spettacoli», luglio 2005, p.25

¹⁰⁷ BROWYN LAW-VILJOEN, *William Kentridge: Flute*, Johannesburg, David Kurt Publishing, 2007, p.20

Sera riporta un articolo in cui si parla di “una riscrittura visionaria” dell’opera, in cui ombre, luci, suoni e voci invadono il teatro trasformandolo in un tempo, e aggiunge che Kentridge “ha trasgredito ogni fedeltà, succedendo ipotesi ardite” grazie all’uso del disegno in modo tridimensionale¹⁰⁸. Sulla *Stampa* il lavoro di Kentridge è presentato come una scenografia “ricca, lampeggiante, satura (ma con superba levità grafica, da grande disegnatore satirico) quasi franante di simboli, di riferimenti colti, di allusioni e cortocircuiti geniali, esplosivi”, si fa persino riferimento all’arte di Magritte e di Meliès, di Tarantino di Tarascona e di Beuys¹⁰⁹. L’*Unità* parla di un spettacolo dalla “chiave fiabesca che appare insieme sofisticato e volutamente ‘ingenuo’ [...] dove le scene sono giocate su diverse tonalità di grigi e su colori scuri”, perdendosi in un “gioco rapido e fantasmagorico, fondato sul disegno, sulle luci, sulle proiezioni di disegni animati”¹¹⁰. Il *Manifesto* celebra la scenografia di Kentridge dicendo che “riesce a trasfigurare e unificare musica canto decori e regia in una ‘macchina’ drammatica [...] delle più efficaci nel sollevare ‘meravigliosamente’ l’animo dello spettatore”¹¹¹. L’*Avvenire* precisa come lo spettacolo sia stato “abbondantemente (e intelligentemente) accorciato nei lunghi dialoghi”¹¹². Ancora il *Giornale* parla dell’“intelligente riduzione dello spazio scenico con la rivisitazione di quinte e fondali dipinti” e parla del “bilancio della serata: attivo”¹¹³. Il *Corriere della Sera* commenta inoltre dicendo come l’allestimento “può rammentare i montaggi surrealisti di Max Ernst per *Una settimana di bontà*” e omaggia due grandi scenografie del passato, quella di K. F. Schinkel e quella di David Hockney¹¹⁴. Non mancano le critiche negative allo spettacolo di Kentridge, considerato “elegante ma un po’ noioso”

¹⁰⁸ VINCENZO TRIONE, *William Kentridge, il Giotto dell’arte contemporanea*, cit., p.52

¹⁰⁹ MARCO VALLORA, *Kentridge, il mio Mozart è un disegno animato*, «La Stampa», 15 marzo 2011, p.47

¹¹⁰ PAOLO PETAZZI, *Il “Flauto” di Kentridge è una favola magica e sofisticata*, «L’Unità», 22 marzo 2011, p.43

¹¹¹ FABIO VITTORINI, «*Il flauto magico*» dipana il caos e viaggia in Sudafrica, «il Manifesto», 23 marzo 2011, p.13

¹¹² PIERACHILLE DOLFINI, *Il «Flauto» di Mozart nella camera oscura, e Kentridge tinge la Scala di bianco e nero*, «Avvenire», 22 marzo 2011, p.33

¹¹³ GIOVANNI GAVAZZENI, *Nel Flauto magico della Scala il direttore Böer tiene l’equilibrio giusto*, «il Giornale», 27 marzo 2011, p.28

¹¹⁴ ALBERTO ARBASINO, *Mozart è diventato un surrealista (ma che belle le Regine della Notte)*, «Corriere della Sera», 17 aprile 2011, p.37

dalla *Provincia di Como*¹¹⁵ e definito come “una non-regia”¹¹⁶ da *Il Giorno*. La critica più accesa giunge dal *Corriere della Sera*, che accusa Kentridge di “due imperdonabili errori di grammatica. L’aver sceneggiato la Sinfonia. L’aver senza senso spostato la vicenda alla fine dell’Ottocento”, e rimprovera inoltre le “aggiunte alla partitura di Mozart”¹¹⁷, forse la critica più condivisibile.

Kentridge ha fatto molto parlare di sé. Nonostante questo, positiva o negativa che sia la critica, tutti sono concordi nell’attribuire grandissimo valore artistico alla produzione, grazie al magistrale utilizzo di una tecnica così ricercata. Le scene più applaudite risultano senza dubbio quelle della Regina della Notte e di Papageno; e il coinvolgimento del pubblico è stato indubbiamente alto. Kentridge ha stupito donando tridimensionalità alle immagini e non cadendo mai in banalità e retoriche inutili, anche se ha volte lo spettacolo è risultato sovraccarico di segni e immagini proiettati allo stesso momento. Le uniche note critiche che giungono dall’interno della rappresentazione, sono mosse da alcuni cantanti. Topi Lehtipuu, nel ruolo di Tamino presso il Théâtre des Champs Elysées di Parigi nel 2011, dice che un problema deriva dal velluto nero con cui è stato ricoperto il palcoscenico; esso infatti è di ostacolo all’acustica¹¹⁸. Alex Esposito, invece, applaudito Papageno alla Scala nelle rappresentazioni di marzo 2011, indica come unica nota negativa della produzione il fatto che il video ha la forza di captare magneticamente l’attenzione del pubblico, oscurando in parte il ruolo dei cantanti¹¹⁹. Il punto di vista dei cantanti è dunque importante per conoscere il modo in cui ci si relaziona ad uno spazio pressoché vuoto, e con una scenografia che “non si vede”, poiché è proiettata alle loro spalle. Le numerose prove che hanno preceduto gli spettacoli sono state impegnative soprattutto per il lavoro di memorizzazione dei gesti e dei movimenti per ottenere un effetto coordinato con quello che si presentava sul video, senza che i cantanti lo potessero vedere. Jeanette Vecchione dice di essere rimasta particolarmente sorpresa quando ha

¹¹⁵ GIANCARLO ARNABOLDI, *Elegante ma noioso il “Flauto Magico” di Kentridge*, «la Provincia di Como», 23 marzo 2011, p.64

¹¹⁶ ELVIO GIUDICI, *Un grande Esposito-Papageno salva Mozart da una non-regia*, «Il Giorno», 22 marzo 2011, p.39

¹¹⁷ PAOLO ISOTTA, *Flauto magico con redingote*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2011, p.47

¹¹⁸ Appendice 3

¹¹⁹ Appendice 2

visto le registrazioni dello spettacolo, e “quando ho visto come il mio gesto corrispondeva sincronicamente al disegno sul video, sono rimasta senza parole”¹²⁰, afferma entusiasta dell’esperienza. Il rapporto con un palcoscenico pressoché vuoto, ha inoltre permesso ai cantanti di condurre un lavoro intenso e profondo con il proprio corpo e la propria gestualità, e l’assenza di una moltitudine di elementi in scena con i quali interagire direttamente non ha costituito un ostacolo alla rappresentazione, della quale i tre cantanti intervistati parlano in modo molto positivo.

¹²⁰ Appendice 4

The Nose

4.1 Da Gogol' a Šostakovič

Nikolaj Gogol' (Bol'shie Soročincy, Ucraina 1806 – Mosca, 1852) completa il racconto *Il Naso* nel 1835, anno particolarmente significativo per la sua carriera di scrittore. Si è da poco trasferito a San Pietroburgo per aver ottenuto un incarico di insegnante di Storia Generale presso l'Università, ma il suo primo contatto con la capitale avviene già molti anni prima, quando, giovanissimo, conosce alcune personalità dell'aristocrazia e dell'alta società pietroburghese. Nonostante i buoni sviluppi della sua attività, decide poco dopo di abbandonare l'incarico, scrivendo all'amico Pogodin; “ci siamo trattati con disprezzo e separati, io e l'università. Sono di nuovo un cosacco senza pensieri”¹²¹. Nel 1835, Gogol' pubblica *Arabeschi* e *Mirgorod*; il primo consiste in una raccolta di prose tra cui i racconti *La Prospettiva Nevskij*, *Il ritratto* e *Le memorie di un pazzo*, nati dal misterioso fascino della città imperiale che egli stesso contribuì a far crescere e trasformare in mito; il secondo, invece, comprende due volumi di racconti che rievocano l'atmosfera della sua terra, l'Ucraina¹²²; la città di San Pietroburgo e il paese natale dello scrittore rimangono importanti fonti di ispirazione nei suoi lavori. In questo stesso periodo, Gogol' lavora su il racconto *Il Naso*, che viene pubblicato per la prima volta nel 1836 ne «Il Contemporaneo», mensile di politica e letteratura fondato e diretto dal suo amico Aleksandr Puškin, grande poeta, scrittore e drammaturgo russo. L'entusiasmo del giovane e ambizioso Gogol', motivato dai successi e dai continui viaggi, viene messo alla dura prova dalla sua sensibilità, che si fa più fragile soprattutto in quegli anni di continui spostamenti. Mariano riconosce “solo il primo stadio della mania di persecuzione che gli studiosi inclini alla psichiatria credono di scorgere nella sua incredibile tendenza a

¹²¹FRANCESCO MARIANO, *Introduzione*, in NIKOLAJ GOGOL', *Racconti di Pietroburgo*, Milano, Mondadori, 2011, pp.VII-VIII. Traduzione a cura di Francesco Mariano.

¹²² Mirgorod è il nome della città vicino alla quale Gogol' trascorre l'infanzia nella proprietà paterna.

viaggiare”¹²³. L’avventura dello scrittore appare così tormentata da stati di malinconia ed insoddisfazione per il lavoro compiuto, e la sua vita giunge prematuramente al termine nel 1852. *I racconti di Pietroburgo* sono una raccolta realizzata dopo la morte di Gogol’ e comprendono i racconti *La prospettiva Nevskij*, *Il ritratto*, *Il cappotto*, *Le memorie di un pazzo* e *Il Naso*. Le storie narrano delle molteplici facce di San Pietroburgo, capitale di un vastissimo impero al tempo degli Zar, amata e odiata per le sue bellezze e le sue contraddizioni, presentata in un’atmosfera surreale e magica. L’idea delle vicende raccontate ne *Il Naso* è tratta da fatti di cronaca dell’epoca. Infatti, come spiega Pulcini, l’inizio dell’Ottocento segna la nascita della rinoplastica e, a quel tempo, fece scalpore la notizia del chirurgo italiano Molinetti che aveva riattaccato con successo un naso portato all’interno di un pane caldo¹²⁴. Gogol’ narra che un mattino, Ivan Jàkovlevič, un barbiere pietroburghese di tutto rispetto, trova un naso all’interno del panino che sua moglie gli aveva preparato per la prima colazione. Dopo aver riconosciuto il naso, appartenente ad uno dei suoi clienti, decide di abbandonarlo e gettarlo via da qualche parte in città per liberarsi del peso. Dopo numerosi tentativi, trova il momento giusto per farlo, e lo lascia cadere nella grande Neva, il fiume che attraversa la città russa. Nonostante la sua attenta discrezione, una guardia di quartiere si accorge del gesto e, dopo essersi avvicinato a Jàkovlevič, gli chiede delle spiegazioni circa il suo comportamento sospetto. Nel momento in cui il barbiere cerca disperatamente una giustificazione, dicendo che stava recandosi al lavoro, il primo paragrafo del racconto si interrompe, “e di quel che accadde in seguito non si sa proprio nulla”¹²⁵. La seconda parte della storia riporta il lettore alla stessa mattina ma viene presentata dal punto di vista dell’uomo che si era svegliato trovando al posto del suo naso “uno spazio molto stupido, piatto e liscio”¹²⁶. Lo sventurato protagonista è Platon Kovalëv, un assessore di collegio caucasico che, da quando è stato elevato a questo grado e si è trasferito a San Pietroburgo, non si dimentica mai del suo titolo, e ne va così fiero da voler essere chiamato “maggiore”. Solito a passeggiare il pomeriggio lungo la storica Nevskij Prospekt, l’ambizioso maggiore

¹²³ FRANCESCO MARIANO, *Introduzione*, in N. GOGOL’, *Racconti di Pietroburgo*, cit., p.VIII

¹²⁴ FRANCO PULCINI, *Šostakovič*, Torino, Edt, 1996, p.117

¹²⁵ NIKOLAJ GOGOL’, *Il Naso*, in N. GOGOL’, *Racconti di Pietroburgo*, cit., p.48

¹²⁶ *Ibidem*

ama inoltre apprezzare, in modo decisamente non discreto, le belle ragazze e le donne che incontra lungo il suo percorso. Preoccupato e nervoso, il maggiore corre fuori casa per andare alla ricerca del suo naso e trovare una soluzione al fastidioso problema. Tutta la genialità di Gogol' si esprime nel sviluppare la vicenda di cronaca in modo inedito. Infatti, il naso staccatosi dal viso di Kovalëv, si ripresenta ora ingigantito e vestito da Consigliere di Stato, autorevole carica all'epoca della Russia zarista e di molto superiore a quella di "maggiore". L'occasione di avvicinarsi al Consigliere giunge solo dopo che Kovalëv, entrato nella Cattedrale di Kazan e vinto l'imbarazzo di trovarsi di fronte ad un "superiore", carica che aspirava egli stesso di ricoprire presto, prende le forze per parlargli, ma dopo poche battute, distratto da una bella ragazza che siede vicino, si accorge che il naso era scappato. Da qui si sviluppa la breve ed intensa avventura di del maggiore all'inseguimento del suo naso che, tra l'incredulità e lo stupore della gente a cui chiese aiuto, accompagna il lettore in uno splendido viaggio tra le strade di Pietroburgo, immersi in un'atmosfera surreale e magica. Dopo la stressante giornata, che prende l'aspetto di brutto sogno, e nonostante gli sforzi che non aveva portato a nessuna positiva risoluzione del problema, un funzionario di polizia riporta a casa del maggiore il suo naso. L'entusiasmo e la gioia di averlo ritrovato, però, sono destinati a durare poco. Infatti, Kovalëv non riesce a riattaccarlo, neanche con l'aiuto del dottore che chiama tempestivamente, ma che gli suggerisce, per non compromettere l'integrità del viso, di non forzare la situazione, e lasciare le cose così come stanno. Il maggiore prova e riprova ma niente, e così, deluso, preoccupato e sconcertato, si corica a letto, mentre le voci sulla vicenda "si diffondevano in tutta la capitale"¹²⁷. Analogamente al primo, il secondo paragrafo si conclude dicendo che "l'intera vicenda si copre di nebbie, e cosa sia avvenuto dopo, è assolutamente ignoto"¹²⁸. Il sette aprile, ovvero a quasi due settimane dal giorno in cui Jàkovlevič trovò il naso nel suo panino mattutino, la storia si risolve in modo inspiegabile ed inaspettato proprio come era iniziata; Kovalëv si sveglia e vede che il naso era tornato magicamente al suo posto!

Vivere l'avventura narrata da Gogol' significa entrare in un sogno e alla fine risvegliarsi sospesi in bilico tra realtà e finzione, tra normalità e assurdo. È

¹²⁷ *Ivi*, p.69

¹²⁸ *Ivi*, p.71

un'assurdità che un uomo perda il suo naso per qualche giorno, ma “cheché se ne dica, simili eventi capitano a questo mondo; raramente ma capitano”¹²⁹, come dice Gogol' stesso a conclusione del racconto. Credere nella possibilità che accadimenti così strani si verificano davvero, senza farsi intrappolare da falsi e distorti pregiudizi, è il messaggio della storia. Avvolto in un'aria misteriosa e surreale, il lettore è invitato ad assistere allo spettacolo che è la Nevskij Prospekt di San Pietroburgo, luogo di cammino, incontro e scontro, ricca di insegne delle botteghe che la colorano e che affascinarono tanto Gogol', come dimostrato ampiamente nel racconto *Il cappotto*, e conduce il lettore fino ad entrare, anche se per poco tempo, nella vita privata di due “uomini della capitale”. Il mito della città di San Pietroburgo nasce, come sostiene Vladimir Nabokov, per il fatto che “un tiranno geniale aveva edificato la città principale della Russia sopra una palude e sulle ossa di schiavi che vi marciavano: qui sta la radice della stranezza, il peccato originale”¹³⁰; ma non solo, perché fondamentale in questo processo di idealizzazione, è stato anche il profondo contributo dello scrittore “sognatore”. *Il Naso* non è tuttavia solo un racconto fantastico e surreale, ma per Kovalëv, che sta vivendo l'assurda esperienza, è un vero incubo. Questo brutto sogno è studiato nel dettaglio da Gogol' per castigare lo stesso maggiore che rappresenta il modello di uomo meschino e volgare. Il naso è una parte significativo nel volto di una persona, ed attorno ad esso si è costruita nei secoli una ricca simbologia. Esistono nasi aquilini, alla greca, alla francese, nasi “nobili” e nasi rossi da bevitori. Il naso è simbolo di virilità maschile, di *status sociale*, di rispettabilità, e la decisione di Gogol' di sottrarre proprio il naso all'arrogante e presuntuoso maggiore non è di certo casuale¹³¹. La storia del *Naso* è surreale e allo stesso tempo realistica, non solo per le allusioni di denuncia verso la società contemporanea, ma per il tono che si ritrova nei dialoghi e nelle situazioni stesse narrate nella vicenda, che appaiono come “normali”, quotidiane. Gogol', un genio visionario, irrequieto e sensibile, che si trovò nel momento giusto al posto giusto, quando i salotti di Pietroburgo lo rafforzavano e i viaggi in Europa lo stancavano, ha lasciato nascoste nelle pagine delle

¹²⁹ *Ivi*, p.74

¹³⁰ VLADIMIR NABOKOV, Postfazione, in N. GOGOL', *Racconti di Pietroburgo*, cit., p.203

¹³¹ FRANCO PULCINI, *Šostakovič*, cit., pp.117-119

sue opere le mille impressioni e sfumature del mondo reale visto con i suoi occhi da sognatore.

Un'altra grande personalità russa che si lega al racconto di Gogol' è Dimitrij Šostakovič, considerato uno dei più grandi compositori del XX secolo. Il grande musicista, nato a San Pietroburgo nel 1906, è spinto dalla madre già all'età di nove anni a suonare il pianoforte. Šostakovič vive negli anni dell'adolescenza la Prima Guerra Mondiale, e dal 1916 prende parte attivamente a diverse rivolte, manifestazioni e discorsi rivoluzionari, tra cui quello memorabile di Lenin del 3 aprile 1917, dimostrando il suo animo temperato. Nel 1919 entra in Conservatorio sotto la guida di Maksimilian Štejnberg che è il suo insegnante di Composizione, e Leonid Nikolaev che contribuì "a far maturare nel giovane il senso della forma musicale"¹³². Seguono tempi bui non solo per la Russia ma anche per Šostakovič, che perde il padre nel 1922, al quale succede un difficile momento finanziario, finché nel 1923 si ammala egli stesso di tubercolosi, costringendolo a trascorrere un periodo di cure e riposo in Crimea con la sorella Marija. L'anno successivo gli viene negata la possibilità di continuare il corso accademico di Composizione perché giudicato "giovane e immaturo"¹³³, e così comincia a lavorare come accompagnatore nelle sale di proiezioni di film muti. Dimitrij non amava questo lavoro, anzi, affermò che esso gli tolse quell'energia creativa che lo aveva accompagnato nel primissimo periodo della sua attività. Nonostante ciò, l'esperienza risulta molto significativa nella vita dell'autore, perché lo mette in contatto con il mondo cinematografico, fino a farlo divenire, successivamente, uno dei compositori di musica da film più apprezzati. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre nel 1917, Leningrado diventa il nuovo centro culturale del Paese e Šostakovič orienta la sua mente e la sua abilità verso nuove traiettorie di sperimentazione, come egli stesso ricorda:

“Liberatomi da tutti i pregiudizi inculcati, iniziai a studiare con giovanile entusiasmo gli innovatori della musica e solo allora compresi che essi erano geniali, soprattutto Stravinsky, questo

¹³² *Ivi*, p.7

¹³³ *Ivi*, p.9

virtuosistico colorista e raro maestro della strumentazione. E scopersi che le mie mani non erano più legate e le mie doti liberate dalla *routine*”¹³⁴.

L’ambiente musicale russo d’avanguardia si muove intorno all’Associazione per la musica contemporanea, fondata nel 1923, che lascia al compositore un’interessante eredità, che egli sa, negli anni successivi, assimilare e fare propria, dando origine ad un gusto nuovo ed inedito.

In questo momento compaiono i primordi della sua opera *Il Naso*. Infatti, nel 1923 durante il suo primo anno di esilio a Parigi, Arthur Lourié (1892-1966), un'altra figura di riferimento nel panorama della musica d’avanguardia russa di questi anni, aveva iniziato ad abbozzare un’opera teatrale sul soggetto tratto dal libro di Gogol’, che era divenuto uno tra gli autori classici più di moda durante gli anni Venti in Russia. Nel 1925 Šostakovič entra a far parte del sindacato degli artisti, eseguendo in pubblico anche alcuni brani sperimentali di Joseph Schillinger (1895-1943) che, come lo definisce Pulcini è “profeta della ‘meccanizzazione della musica’ intorno al 1927 [...] tra i primi musicisti sovietici a considerare seriamente le innovazioni del jazz”¹³⁵, ha lasciato un notevole contributo nell’opera di Šostakovič. Dal 1928 la storia della Russia socialista, o meglio URSS, si lega alla storia di uomo; Stalin. Il dittatore promuove una politica artistica che avrebbe portato all’ostracismo, rischiando la propria stessa vita, tutti gli artisti, musicisti compresi, dall’orientamento politico “incerto”, ovvero coloro che si allontanavano dall’ideologia marxista-leninista. In questo clima di repressione imperversa nelle arti un’energia creativa ed un innovativo sperimentalismo che danno origine, dall’inizio del secolo, a movimenti come l’Astrattismo, il Formalismo, corrente critica della letteratura russa che diventa in breve tempo un termine dispregiativo verso gli artisti che non presentano nelle loro opere il linguaggio voluto dal regime, e il Costruttivismo. Questi movimenti contribuiscono alla rivoluzione estetica in corso, che vuole favorire un’arte oggettiva e collettiva, piuttosto che una storica e soggettiva. In campo musicale, nello specifico, si assiste ad un periodo di “follia collettiva in cui i musicisti mediocri o incapaci si

¹³⁴ *Ivi*, p.11

¹³⁵ *Ivi*, p.14

arrogarono il diritto di essere una sorta di ‘buoncostume’ musicale”¹³⁶. Questa sorta di anarchia dura fino al 1932 quando nasce la Lega dei musicisti sovietici, che cerca una maggior libertà di espressione anche se gli artisti devono comunque attenersi alle regole imposte dalla dittatura e da Stalin. In questo periodo Šostakovič lavora per l’opera teatrale *Il Naso*. Il clima è quello di rivoluzione culturale e politica di cui si è parlato e, nel panorama artistico, personaggi come Vladimir Tatlin (1885-1953), artista costruttivista di cui si ricorda il gigantesco progetto *Monumento per la terza internazionale* di Mosca che non fu mai realizzato, contribuiscono a rimarcare l’accento modernista e meccanicista della nuova era, di cui i grattacieli e le macchine ne diventano il simbolo. Inoltre, il “teatro biomeccanico” di Vsevolod Mejerchol’d e gli esperimenti cinematografici di Sergej Michajlovič Ejzenštejn confermavano lo spirito del tempo nelle arti del teatro e del cinema. Oltre al Costruttivismo, Šostakovič approfondisce l’interesse per la satira e il grottesco, che costituiscono uno dei tratti caratteristici della sua poetica¹³⁷. Nonostante la vicinanza del compositore alle tendenze moderniste, Šostakovič si allontana dalla tradizione accademica ottocentesca entro la quale si era formato, e il suo linguaggio si stacca dalla lezione francese e tedesca per aprirsi alla tradizione sovietica e all’umorismo russo.

Il Naso, prima opera teatrale del compositore, vede il lavoro congiunto, a partire dal 1927, di diversi librettisti, tra cui Evgenij Zamjatin, ingegnere, narratore e guida del gruppo anticonformistico “i Fratelli di Serapione”, Aleksandr Prejs e Grigorij Ionin. La maggior parte della partitura è composta nell’inverno del 1927 durante il soggiorno di Šostakovič a Mosca presso l’appartamento di Mejerchol’d, il quale ha una profonda influenza sul musicista soprattutto “per quanto concerne il ritmo drammatico in scena e il senso del teatro”¹³⁸. Ritornato a Leningrado, il compositore finisce definitivamente il lavoro nel luglio del 1928 e lo invia interamente a Mejerchol’d nella speranza di una rappresentazione a Mosca, che avvenne però solo nel 1974. L’attività del compositore in questo prolifico momento va intensificandosi non solo a teatro, ma anche per il cinema, gli furono infatti commissionate le musiche per il film *Nuova Babilonia* di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, i due più grandi registi del tempo con

¹³⁶ *Ivi*, p.18

¹³⁷ *Ivi*, p.21

¹³⁸ *Ivi*, p.24

Ejzenštejn, Pudovkin e pochi altri. La musica di Šostakovič rimane comunque lontana al pubblico, che non riesce a capirla ed apprezzarla, tanto che né le musiche per *Nuova Babilonia* né quelle per *Il Naso* vengono applaudite. Il 16 luglio 1929 *Il Naso* viene presentato in forma di concerto a Leningrado. Nascono da subito accese discussioni riguardo all'opera, anche perché i melodrammi erano visti, nel periodo del regime, come un mezzo di esaltazione degli ideali rivoluzionari. Il 18 gennaio 1930 si tiene la prima vera rappresentazione de *Il Naso* presso il Teatro Malyj di San Pietroburgo, con direttore d'orchestra Samuil Samosud, Nikolaj Smolič come regista e Vladimir Dmitrev per le scene¹³⁹. Il significato tragicomico e satirico non raggiunge il pubblico, che prende sempre più le distanze dal lavoro di Šostakovič. *Il Naso* viene rappresentato solo quattordici volte, più due riprese nella stagione 1930-'31, prima di scomparire dalle scene, e ritornare dopo decenni, quando, finalmente, gli si riconosce il suo valore di capolavoro. L'opera è ricca di allusioni e richiami alle musiche e alle danze popolari antiche, come la polca, la marcia e il valzer, ed altre più nuove come il foxtrot. Il risultato è dunque un brillante *collage* di ritmi e musiche sapientemente raggruppati e bilanciati in modo armonico e l'impressione complessiva che l'opera lascia allo spettatore è di stravaganza ed esagerazione, basti ricordare che ci sono più di settanta parti per solisti. I ritmi e le inflessioni della lingua russa contribuiscono inoltre a dare un colore ed un'atmosfera particolare all'opera, arricchita dalla presenza di strumenti inusuali come il flexatone e la balalaika. I cambi di scena sono numerosi, si contano infatti quindici quadri in tutta l'opera, composta dall'ouverture e tre atti, e per ognuno di essi Šostakovič dispose di altrettanti interludi. Il lavoro complessivo, quindi, non è di facile ascolto né di facile comprensione, e si richiede uno sforzo da parte dello spettatore per cogliere il mondo in cui si è avvolti che mostra tutte le sue differenze con il melodramma italiano o francese di fine Ottocento ed inizi del Novecento; *Il Naso* è un'avventura del tutto originale e inconsueta, è un'opera russa.

Il resto della vita del compositore russo si muove attraverso la repressione staliniana che vede la nascita di diversi capolavori tra cui la *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* che, dedicata alla neo-moglie Nina Vasil'evna Varzar, viene presentata nel 1934 al Teatro Malyj e al Nemirovic di Mosca, con diffusione mondiale a partire dall'anno successivo. Nel 1941, durante la Seconda Guerra Mondiale, vede la luce la

¹³⁹ *Ivi*, p.25

più famosa sinfonia di Šostakovič, la cosiddetta *Sinfonia di Leningrado*. Nonostante il suo distacco dalla musica imposta dal regime – che prevedeva cori, marce militari, toni eroici e trionfalistici - per questa occasione egli si avvicina con una composizione che esaltava la patria e l'antifascismo, elevando di lì a poco, la *Sinfonia* a simbolo della resistenza russa nei confronti dell'esercito tedesco. Nel 1946 il compositore si trasferisce definitivamente a Mosca e qui trascorre il resto della sua vita. Il 5 marzo 1953, Stalin muore e per l'occasione Šostakovič compone la spietata *Decima Sinfonia*, accolta con entusiasmo ed ammirazione a livello internazionale, e suonata nei maggiori teatri del mondo. Durante questo periodo felice, Šostakovič è colpito dalla morte della moglie e della madre, ma nonostante i tristi avvenimenti continua a comporre ininterrottamente denunciando le censure del precedente governo, e le ripercussioni che avevano avuto sulla libertà di espressione artistica. Nel 1962 il compositore si dedica ad altri lavori per film, e le rappresentazioni de *Il Naso* tornarono sui palcoscenici dei teatri europei. Gli ultimi anni Sessanta sono molto difficili per Šostakovič, infatti le sue condizioni di salute peggiorano, ed egli cade in depressione dopo la morte di numerosi amici e della sorella Marija. Ancora una volta, di fronte alle tragedie che lo colpiscono, Šostakovič non abbandona mai la musica, e compone la *Quattordicesima Sinfonia*, riguardante il tema della morte, e la *Quindicesima*, l'ultima, che assurge a testamento del compositore. *Il Naso* viene finalmente rappresentato nel 1974 a Mosca dopo i lunghi anni di ostracismo, e Šostakovič stesso, seppur molto malato, presenza durante la sua produzione. In seguito all'ennesimo infarto cardiaco, Dimitij Šostakovič muore il 9 agosto 1975, e dopo cinque giorni si svolgono i funerali ai quali partecipano numerose autorità politiche, famigliari e una gran folla giunta per l'ultimo saluto a uno dei più grandi compositori del secolo scorso.

4.2 La scenografia di Kentridge

Le origini del più recente lavoro scenografico di William Kentridge, basato sul racconto *Il Naso* tratto dai *Racconti di Pietroburgo* di Gogol', risalgono al 2007, quando l'artista si imbatte per caso nella storia narrata dallo scrittore russo curiosando

in una libreria di un aeroporto. Poco tempo dopo, Peter Gelb, direttore del Metropolitan Opera di New York, invita Kentridge ad allestire e dirigere come regista una produzione presso il celebre teatro, e l'artista non esita a proporre proprio *Il Naso*¹⁴⁰. Per Kentridge, l'invito rappresenta l'occasione di parlare ancora una volta di conflitti nazionali, di periodi di terrore politico e di trattare temi come la crudeltà e la riconciliazione, che aveva già avuto modo di affrontare con la serie di video-animazioni *Drawings for Projection*, iniziata nel 1989, che l'aveva reso famoso. Kentridge non si vuole presentare come moralista o critico, ma il suo scopo è di mostrare, in modo lucido e diretto, i comportamenti umani di fronte all'ingiustizia sociale. In questa logica dell'assurdo, o *crazy logic* come la definisce egli stesso, disegni e video-animazioni diventano il mezzo efficace per proseguire l'azione di denuncia e protesta verso le disuguaglianze sociali. Kentridge non nega la sua passione per il periodo socio-politico in cui il *Naso* fu musicato da Šostakovič, ed afferma:

“ho sempre voluto fare qualcosa che riguardasse la Russia negli anni Venti, durante il periodo rivoluzionario e le sue conseguenze, per il mio grande interesse per la storia del modernismo e nella contorta relazione tra fare-arte e politica. [La storia del *Naso* parla di] ciò che costituisce una persona – come siamo singolari e quanto siamo divisi da noi stessi. La storia tratta inoltre il terrore dell'ordine gerarchico – come nella società russa dell'era zarista, si aveva totalmente paura di chiunque fosse davanti a noi e, se si era di rango superiore, si guardava con brutale disprezzo chi stava dietro”¹⁴¹.

¹⁴⁰ VIVIEN SCHWEITZER, “*William Kentridge's Nose for farce*”, New York, «The Economist», 5 marzo 2010

¹⁴¹ “I always wanted to do something related to Russia in the 1920s during the revolutionary period and its aftermath, because of my long interest in the history of modernism and in the convoluted relation of art-making to politics” [...] “what constitutes a person – how singular are we and how much are we divided against ourselves. It's also about the terrors of hierarchy – how in the Russian society of the czarist era, you were in abject terror of anyone who was above you, if you were a higher rank, you had a murderous contempt for anyone below you” in www.metopera.org

Kentridge si serve della storia narrata da Gogol' per raccontare la sua personale esperienza, e sostituisce alle repressioni del governo comunista all'epoca di Šostakovič le brutalità commesse in Sudafrica durante l'*apartheid*, servendosi della musica travolgente del compositore russo. L'allestimento di Kentridge, per il quale vengono utilizzate le tecnologie più avanzate, è l'incontro di tre secoli, di tre artisti e di tre storie che trovano il loro punto in comune nell'azione di denuncia contro il regime autoritario e nella forte satira con cui è affrontata. La società russa al tempo di Gogol' ossessionata dallo *status* sociale, dalle gerarchie e dalle apparenze ritorna un secolo più tardi appesantita dal conformismo di regime e dalla prepotenza dello Stato; molti sono i punti in comune con il regime autoritario e la politica di segregazione razziale che hanno afflitto il Sudafrica.

Analogamente a quanto accaduto per il *Flauto magico*, alcune avvisaglie del nuovo lavoro di Kentridge compaiono nelle maggiori gallerie d'arte e nei più prestigiosi musei del mondo già molto tempo prima della rappresentazione a teatro. La mostra intitolata *Seeing Double* inaugura presso la Marian Goodman Gallery di New York il 16 gennaio 2008. L'esibizione propone una serie di nuovi lavori, tra cui acquarelli, sculture equestri, collage e arazzi che si riferiscono proprio al lavoro in corso per *Il Naso*. Nello stesso periodo, tra dicembre 2007 e aprile 2008, il Philadelphia Museum of Art espone la serie di arazzi creati dall'artista a partire dal 2001, tra cui alcuni relativi alla preparazione delle scenografie per l'opera di Šostakovič. Negli anni successivi la stessa mostra viene presentata in diversi musei tra cui il San Francisco Museum of Modern Art, il Fort Worth Museum of Art in Texas e il Norton Museum in Florida, ed altri ancora in Europa. Significativo per la ricostruzione del percorso creativo de *Il Naso* è il video intitolato *I am not me the horse is not mine* [figg. 95,96], mostrato per la prima volta in occasione della partecipazione dell'artista alla Biennale di Sidney nel 2008 insieme alla omonima installazione *8 Fragments round The Nose*. Il video è successivamente presentato il 26 aprile 2008 in occasione dell'inaugurazione della mostra *William Kentridge* presso la sede parigina della Marian Goodman Gallery, che dura fino a maggio dello stesso anno. Il titolo di quest'opera visuale e musicale, *I am not me the horse is not mine*, trae origine da un proverbio russo usato per negare le accuse di colpevolezza che venivano rivolte ai cittadini durante il periodo del terrore staliniano. Il lavoro di Kentridge narra la vera storia di Bukharin, il fedele

luogotenente di Lenin, in una delle sedute che si svolsero tra il 1932 e il 1938 a Mosca, davanti al Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. Per quell'occasione Bukharin si avvale della suddetta locuzione nella speranza di sottrarsi alla "purga" staliniana e, quindi, alla morte¹⁴². La proiezione di Kentridge utilizza oltre a frammenti di questa storia, pubblicata recentemente, anche alcuni testi di Daniil Harms, scrittore russo morto nel 1942 sotto la repressione staliniana. La *performance* comprende non solo la parte strumentale e vocale diretta da Philip Miller, ma anche alcune proiezioni su una tela dipinta dall'artista. Il video viene presentato in Italia per la prima volta presso il Museo Capodimonte di Napoli in occasione della mostra *Strade della città (ed altri arazzi)* allestita tra il 14 novembre 2009 e il 20 gennaio 2010. Oltre al video, sono esposte la cosiddetta *Cartografia biblica* dell'Egitto e della Palestina, una decina di incisioni dell'artista e nove monumentali arazzi che hanno come soggetto la città partenopea e riferimenti all'opera *The Nose* in corso di realizzazione [figg.97,98], e Kentridge stesso tiene una lettura di alcuni frammenti tratti dal racconto di Gogol' presso il museo Madre di Napoli. Il video *I am not me the horse is not mine* è presentato nuovamente da Lia Rumma presso la sua sede milanese l'11 marzo 2011.

The Nose, con regia di William Kentridge e direzione d'orchestra di Valery Gergiev, debutta il 5 marzo 2010 al Metropolitan Opera di New York, e per la seconda volta nella carriera dell'artista lo spettacolo è trasmesso in diretta via radio, la "Metropolitan Opera Radio", e per la prima volta in *streaming* via "RealNetworks" sul sito web del teatro. Quattro sono le repliche presso il teatro newyorkese, e l'evento è accompagnato da numerose mostre, letture e conferenze in tutta la città. Interessante è la mostra intitolata *Ad Hoc: Works for the Nose* presso la Arnold & Marie Schwartz Gallery Met, lo spazio espositivo del teatro. In questa felice dimostrazione di collaborazione tra teatro lirico ed arte contemporanea, la galleria presenta disegni a carboncino, includendone persino uno dello stesso Šostakovič, e ben centoventicinque ritagli in carta e legno per i costumi, oltre a numerosi altri pezzi ispirati dalla produzione. Inoltre, viene esposta in galleria la versione originale del cartellone disegnato da Kentridge per lo spettacolo, che sarà poi appeso sulla facciata del teatro [fig.99]. In

¹⁴² Altri dettagli dell'opera sono consultabili nel comunicato stampa sulla mostra di Kentridge del 2011 sul sito *web* della Galleria Lia Rumma.

concomitanza con lo spettacolo a teatro, tra marzo e maggio del 2010, viene allestita presso il Museum of Modern Art di New York una grande retrospettiva sull'attività di Kentridge dagli anni ottanta ad oggi, intitolata *William Kentridge: Five Themes*. L'esposizione, di cui si è già avuto modo di parlare nel primo capitolo, costituisce la più grande e ricca mostra mai dedicata all'artista, e vanta un *tour* mondiale che non si è ancora concluso. Per l'occasione sono presentati alcuni tra i suoi più significativi lavori, e si conclude con le più recenti opere realizzate per *The Nose* che portano il significativo sottotitolo *Learning from the Absurd*, richiamo all'assurda storia narrata da Gogol'. Si possono ammirare video animazioni, disegni, stampe, modellini di teatro e libri, e, il 4 maggio 2010, viene proiettato il video *I am not me the horse is not mine* con la *performance* dal vivo di Kentridge. Oltre alle due grandi mostre menzionate, si tengono per tutta la città, presso biblioteche ed altri spazi culturali, letture e dibattiti presieduti dall'artista, per arricchire ed approfondire l'esperienza a teatro del pubblico. In Italia, nel marzo 2011, come già accennato, in concomitanza con lo spettacolo *Il Flauto magico* che si tiene al Teatro alla Scala, la nuova sede milanese della Galleria Lia Rumma organizza una mostra per presentare non solo i lavori dell'artista per la produzione mozartiana, ma anche opere di rilievo nella genesi del *Naso*. Infatti, monumentali arazzi e piccole sculture in bronzo dialogano sugli stessi temi alternandosi e muovendosi come sulla scena di un teatro, introducendo il personaggio del *Naso* come un eroe equestre. L'unico altro teatro che ha visto fino ad oggi la rappresentazione dell'opera di Šostakovič con la regia di Kentridge è quello di Aix en Provence, nel luglio 2011 in occasione del famoso Festival. L'arrivo di questa produzione in Italia è previsto per il 2014 presso il Teatro alla Scala di Milano¹⁴³. Tra i collaboratori di Kentridge in questa produzione, che già avevano partecipato con l'artista per la realizzazione de *Il ritorno d'Ulisse* e *Il Flauto magico*, sono Sabine Theunissen per le scene, Luc de Wit in ruolo di assistente scenico, Greta Goiris per i costumi e Catherine Meyburgh per i video; compaiono invece per la prima volta in un allestimento di Kentridge nuove figure tra cui Urs Schönebaum per le luci e Pavel Smelkov come *guest conductor*.

¹⁴³ ANNA MARIA MONTEVERDI, *La rivoluzione è un naso a cavallo*, 29 agosto 2011, in www.ateatro.org

Kentridge, in questa produzione, si ispira ad alcune opere del passato che, dal punto di vista stilistico, come suggerisce Federico Rampini¹⁴⁴, richiamano per lo più il tempo di Šostakovič piuttosto che quello di Gogol'. Infatti, per trovare il nesso tra la satira dello scrittore e il periodo del terrore staliniano in cui visse il compositore, l'artista sudafricano colloca la storia negli anni Trenta del secolo scorso. La scena si sviluppa per tutta l'altezza del Metropolitan e diventa, analogamente a quanto già visto per *Il Flauto magico*, un enorme sfondo per le video-proiezioni disegnate da Kentridge. Questo fondale è quasi interamente ricoperto da giornali russi dell'epoca ritagliati e da grandi scritte, sia in alfabeto cirillico che latino, assumendo le sembianze di un maestoso *collage* [figg.100a,b]. Di conseguenza, appare forte il riferimento agli artisti Cubisti, ai quali si attribuisce l'invenzione della tecnica del *collage*, e ai Futuristi, che la adottano in svariati modi nelle loro sperimentazioni artistiche. Un'importante fonte di ispirazione per Kentridge in questo lavoro, è data dalle novità dell'arte figurativa russa degli anni Venti; dal Suprematismo di Kazimir Malevič alle invenzioni costruttiviste di Vladimir Tatlin, con riferimenti al già citato *Monumento per la Terza Internazionale* [figg.101,102]; dal Bauhaus alle citazioni quasi letterarie del Costruttivismo di El Lissitzky [figg.103,104,105], caratterizzato dalla forte carica propagandistica delle sue opere realizzate con le tecniche del fotomontaggio e del *collage*; fino ai manifesti pubblicitari realizzati da Aleksandr Rodčenko con la tecnica del fotomontaggio. Non solo, anche il teatro russo di quel periodo è fonte di ispirazione per Kentridge; dai *Balletti Russi* di Diaghilew alla scena cineteatrale di Mejerchol'd, come nel dramma teatrale *La terra capovolta* del 1928 o *Le cocu magnifico* del 1922 con scene di Ljubov' Popova [fig.106]. La poetica del teatro biomeccanico nata con Mejerchol'd rivive nello spettacolo di Kentridge attraverso i movimenti degli attori-cantanti, organizzati con un rigore anti-realistico quasi geometrico¹⁴⁵ [fig.107].

Si ricorda inoltre l'allestimento di Mino Maccari per la rappresentazione del *Naso* al Maggio Musicale Fiorentino del 1964, che costituisce la prima ripresa dell'opera in Italia dopo la censura del 1930. Affiancato da Eduardo De Filippo in veste di regista e

¹⁴⁴ FEDERICO RAMPINI, *Kentridge conquista il Met di New York col "Naso" di cartapesta*, «la Repubblica», 16 marzo 2010, p.63

¹⁴⁵ *Ibidem*

da Bruno Bartoletti come direttore d'orchestra, Maccari riceve l'incarico della direzione artistica di quell'edizione del Maggio, e la messa in scena per *Il Naso* viene ancora ricordata come una delle migliori realizzazioni nella storia della manifestazione. Con un programma di carattere monografico dedicato all'Espressionismo, movimento che influenzò notevolmente Šostakovič sul piano musicale, Maccari riprende il linguaggio "fantastico" di Marc Chagall, addolcendolo con lo stile mediterraneo italiano¹⁴⁶. L'artista senese frantuma lo spazio scenico attraverso l'uso del *collage*, forza le immagini di un senso grottesco e satirico ed utilizza una linea disegnativa agile e schietta che segue lo spettacolo approfondendo il dialogo tra disegno e spazio scenico¹⁴⁷ [figg.108-111]. Le caratteristiche dell'allestimento di Maccari e il suo personale linguaggio visionario abitato da folletti, pesci volanti e danze nel cielo, sono il punto in comune con quanto realizzato da Kentridge.

Agli inizi del lavoro sul *Naso*, Kentridge parla di uno spettacolo in forma di *collage*, ma ben presto si trasforma in un vero cine-montaggio di scene agite dagli attori e video-animazioni che cercano il contatto con essi. Questo, ad esempio, è dimostrato nel momento in cui il naso, materialmente in scena, entra nella diligenza trainato da un cavallo che è nient'altro che un'ombra proiettata sullo schermo. E ancora, nella casa del maggiore Kovalëv, arredata con un letto e un armadio, il panorama che si osserva dalla finestra nasce dalle video-proiezioni. Sul fondale prendono vita così figure disegnate o realizzate con diverse tecniche, come il *collage*, il *portage* e i film d'archivio, e immagini fisse ed animazioni che ricordano i montaggi dei film muti delle origini. La *maquette* delle scenografie è stata stampata da uno studio professionale, e, nonostante questo, mantiene l'aspetto artigianale voluto da Kentridge. Come si è già osservato nel *Flauto magico*, le grandi dimensioni delle scenografie e la meccanicità con cui vengono realizzate, non ostacolano il riconoscimento della mano dell'artista, che rimane pienamente individuabile.

¹⁴⁶ MORENO BUCCI, *Su Maccari a teatro, a Firenze soprattutto* in AA.VV., *Mino Maccari, "Il genio dell'irriverenza"*, Lugano, Edizioni città di Lugano, 1992, pp. 45-47

¹⁴⁷ Catalogo della mostra *Visualità del "Maggio", costumi e documenti 1933-1979*, Prato/Spazio Teatrale Magnolfi, 13 luglio-7 ottobre 1979, Roma, De Luca, 1979, pp.124-133 e MORENO BUCCI, *Su Maccari a teatro, a Firenze soprattutto*, cit., pp.45-47

L'artista propone qualcosa di nuovo, mostra il suo punto di vista rispettando l'equilibrio tra senso dell'umorismo e tristezza che si ritrova in Šostakovič, sentendo l'opera come vicina alla propria vita per mezzo del tema stesso su cui si fonda: un'assurda divisione, che in Sudafrica avviene tra uomini bianchi e uomini neri, e nel racconto di Gogol' tra un uomo e il suo naso. Due sono i soggetti ricorrenti nelle scenografie di Kentridge: il cavallo e il naso [fig.112]. Il primo, simbolo di forza, regalità e potere, si presenta nell'opera allo stesso tempo nobile e comico. Il cavallo, soggetto ampiamente rappresentato nella storia dell'arte per commemorare valorosi condottieri e dimostrare l'abilità tecnica dell'artista – come nel Rinascimento si usava con la difficile e delicata tecnica della cera persa-, riprende vita grazie alla fantasia di Kentridge, che inserisce anche sé stesso nelle animazioni, introducendo inoltre alcuni spezzoni tratti da film russi dell'epoca e aggiungendo scritte in cirillico e tracce di colore. Il secondo elemento, il naso, viene presentato nei più svariati modi, e Kentridge attinge dal repertorio del mondo surreale che ha costruito intorno ad esso durante gli anni di lavorazione all'opera. Così si vedono nasi a cavallo, o su caffettiere, nasi con le gambe, nasi condottieri e nasi seduti al bar. I nasi sono disegnati a carboncino o realizzati con la tecnica del *collage*, e nelle video-animazioni si scompongono e disintegrano per poi ricostruirsi dai singoli pezzi. Il naso presentato da Gogol' ha dimensioni spropositate rispetto a quelle della realtà, esso ha una sua dignità, un suo portamento, una sua importanza, grazie al ruolo di Consigliere di Stato che ricopre nel racconto, e Kentridge lo presenta a volte con i contorni solo abbozzati, ricordando il suo precedente adattamento all'*Ubu* di Alfred Jarry. Il naso entra in scena come una strana ed ingombrante figura di cartapesta trasportata dal cantante, il tenore Alexandre Kravets per lo spettacolo al Met di New York, come se fosse una maschera¹⁴⁸, comica e grottesca [fig.113].

Questo mondo abitato da nasi di ogni genere è dinamico e caotico [fig.114], proprio come le musiche di Šostakovič. I musicisti che siedono nella fossa orchestrale sono quaranta e quasi altrettanti i cantanti, se ne contano ventisette solo per la settima scena. Šostakovič, come già accennato, introduce strumenti non convenzionali come la *balalaika* e musiche originali come il *galop* – quando suona, Kentridge presenta sul video l'immagine di un cavallo al galoppo, giocando sull'assonanza delle parole – e la

¹⁴⁸ ANNA MARIA MONTEVERDI, *La rivoluzione è un naso a cavallo*, cit.

marcia. Con inedite soluzioni, il compositore russo riesce ad alternare, sfruttando questi toni e strumenti, momenti altamente drammatici e di tensione, come la notte passata da Kovalëv prima di svegliarsi e accorgersi di non avere più il naso che appare come un brutto sogno, a momenti più “aulici”, come il “*sound* ortodosso”¹⁴⁹ che accompagna la scena nella Cattedrale di Kazan. Importante è inoltre il ruolo dei recitativi, che fungono da momenti di pausa, riposo e tranquillità dal movimento, la confusione e i suoni che la musica produce per la maggior parte della durata dello spettacolo. Le frenetiche e folcloristiche atmosfere da spettacolo di massa sono un elemento originale introdotto da Šostakovič, e sono molto coinvolgenti per il pubblico; basti ricordare le scene dell’inseguimento al naso e dell’avvistamento dei nasi in piazza. Inoltre, “Il *balagan*, che nel XVIII e XIX secolo era l’arte dei menestrelli, saltimbanchi e venditori ambulanti, parte integrante della cultura popolare russa, fa di quest’opera un capolavoro di quello che viene chiamato lo *style russe*”¹⁵⁰ e diventa uno degli aspetti su cui Kentridge si sofferma per conferire un’aurea magica allo spettacolo; l’artista riscopre la bellezza delle tradizioni popolari e ne approfitta per risolvere il tema delle scene di massa in modo diverso. Kentridge è ossessionato dal ritmo, e l’opera di Šostakovič è terreno fertile su cui sperimentare i suoi disegni; al tempo della musica le linee prendono vita sullo schermo, si muovono, formano altre figure, seguono i movimenti dei personaggi che danzano, e poi si dissolvono. In questo modo, come si è già osservato nel *Flauto magico*, l’artista trova il nesso tra la scenografia e i personaggi in scena. Il caos musicale, al tempo stesso affascinante ed intimidente, spinge il regista a pensare ad un’infinità di soluzioni scenografiche, momenti ed azioni giocate simultaneamente; è difficile, quasi impensabile, organizzare in scena il racconto come un insieme unico. Questo si spiega meglio con un momento dell’opera in particolare; quando Kovalëv intrattiene uno scambio epistolare con la vecchia Podtočina, accusandola di un malocchio che gli avrebbe rivolto in seguito ai suoi continui rifiuti di sposare la figlia, e che sarebbe la causa della scomparsa del suo naso. La stanza di Kovalëv e la casa della anziana signora sono presentati in scena contemporaneamente, e si alternano una illuminata e l’altra al buio in base a quale personaggio sta leggendo quanto scritto dall’altro, e grazie alle precise indicazioni di

¹⁴⁹ FRANCO PULCINI, *Šostakovič*, cit., p.47

¹⁵⁰ *Ibidem*

Šostakovič, le uniche che ha dato in tema di luci nell'opera. Quando invece i due protagonisti della scena parlano insieme, entrambi gli ambienti sono illuminati. La medesima soluzione è adottata in altri momenti dell'opera; nel prologo quando si mostra la casa del barbiere e quando Kovalëv si reca alla stazione di polizia per denunciare l'accaduto. Al contrario, sono presenti anche scene per cui lo spazio è organizzato in modo unitario; significativo a riguardo è la scena all'interno della Cattedrale, nonostante la sensazione della divisione in più unità permanga agli occhi dello spettatore. La scena è un continuo gioco di ombre e scatole cinesi che racchiudono i diversi ambienti: gli interni e gli esterni del racconto, la Nevskij Prospekt, l'interno della casa del maggiore o della stazione di polizia e la barberia; le scene si susseguono apparentemente senza ragione, né logica.

Ogni personaggio è associato a uno strumento: il Naso, il tenore, a un flauto, Kovalëv, baritono, al corno e allo xilofono, e Jàkovlevič al contrabbasso, forse nel tentativo di far riconoscere al pubblico i personaggi persi in questa moltitudine attraverso la musica, il suono¹⁵¹.

I costumi sono un elemento importante nello spettacolo, e sono realizzati in chiaro stile sovietico anni Venti. I forti colori e le loro sagome, oltre alle geometrie dei costumi stessi e delle scene, rievocano uno dei primi spettacoli futuristi di Malevič, *La vittoria sul sole* del 1913, fino ai segni e ai movimenti biomeccanici degli attori-cantanti ispirati dal teatro di Mejerchol'd, il tutto avvolto in un vortice di grafiche, motivi in rosso e nero e luci¹⁵². I dettagli, ancora una volta, costituiscono una componente fondamentale nel lavoro di Kentridge.

Il Naso è una storia semplice raccontata in modo semplice, ma assume tutta la sua complessità e profondità dal momento in cui l'Assurdità viene presa seriamente. Kentridge è interessato all'insensata logica del racconto di Gogol', perché trova in questa un fondamento comune a molti popoli, tempi e situazioni, come l'assurdità dell'*apartheid* in Sudafrica, e le sue conseguenze. La scenografia è un enorme schermo per proiezioni e il pubblico è partecipe di una storia che si anima tra le rivoluzionarie vie di San Pietroburgo. La vita della strada è presentata in modo caotico

¹⁵¹ *Ivi*, p.49

¹⁵² ANNA MARIA MONTEVERDI, *La rivoluzione è un naso a cavallo*, cit.

e confusionario, si incontrano molti uomini e donne dall'aspetto curioso e stravagante, e l'artista affolla la scena fino al limite concesso, mentre le scenografie-proiezioni non lasciano più spazio ai cantanti. La firma di Kentridge in questo lavoro si trova in ogni scena attraverso i dettagli curati minuziosamente. I segni distintivi e inconfondibili della sua arte non esitano a mostrarsi; le scene di massa, incontrate già dall'inizio della sua attività nei primi film per la serie *Drawings for Projection*, le processioni di ombre, come in *Shadow Procession* e i *collage*, famigliari nell'attività dell'artista, prendono vita. *The Nose* è l'ultimo grande capolavoro di William Kentridge, una produzione che ha richiesto circa tre anni prima di vedere la luce. Si presenta allo stesso tempo come una variante ed un'evoluzione de *Il Flauto magico*; si abbandonano i toni grigi e il bianco e nero che dominavano la scena nell'opera mozartiana, in favore di una moltitudine di colori che animano i personaggi e la storia. Kentridge porta sul palcoscenico novità come le lunghe serie di *collage* e *portage*, oltre a soluzioni già adottate nelle precedenti produzioni, come i suoi immancabili disegni a carboncino, le video animazioni e i film d'archivio. La partecipazione emotiva ed il sincero interesse di Kentridge per questo lavoro sono evidenti. Forse anche Kentridge è un rivoluzionario; d'altronde, i suoi genitori lo sono stati proteggendo le vittime dell'*apartheid*, e lui, Kentridge, attraverso la sua arte, racconta e denuncia il periodo più nero della storia del Sudafrica, proprio come ha fatto Šostakovič con la Russia. *The Nose* è la più ricca ed articolata produzione di Kentridge fino ad oggi, ed è la più completa testimonianza non solo della sua arte, ma anche del suo pensiero.

William Kentridge e il mercato dell'arte contemporanea

5.1 La globalizzazione e la cultura di massa

L'arte, negli anni più recenti, è stata interessata da un processo di globalizzazione che nasce da numerosi fattori, tra i quali si contano l'inarrestabile sviluppo tecnologico, l'evoluzione dell'offerta culturale, la liberalizzazione dei mercati, l'informatica, Internet, la comunicazione e l'informazione di massa. Anche l'arte si ritrova così affacciata verso un mondo ed una moltitudine di fruitori che fino ad allora rimanevano entità lontane e poco conosciute. Alla stregua di quanto accaduto per il mercato, che ha dovuto adeguare ed allargare la propria offerta ad un pubblico molto vasto e variegato, l'arte dovrebbe reagire allo stesso modo, e cioè, aprirsi senza timore ad altri popoli e ad altre culture. Globalizzazione, come verrebbe spontaneo pensare, non significa "mcdonaldizzazione dell'arte"¹⁵³, né tantomeno vuol significare la sua banalizzazione e mercificazione, ma, al contrario, rappresenta un'opportunità per far conoscere su vasta scala l'arte locale e nazionale. Nel rispetto della propria storia e del proprio passato, e nel rispetto degli imprescindibili valori di artisticità ed esteticità, l'arte, oggi, deve essere in grado di dialogare con la nuova società e con sé stessa. Una politica di stretto tradizionalismo non può portare ad altro che ad una chiusura e ad un allontanamento dell'arte ai circuiti globali, sui quali oggi essa si muove; l'attaccamento fermo ed ingiustificato alla tradizione rappresenta il primo passo di un inesorabile declino per l'arte; la visione etnocentrica, per dirla breve, è oggi superata, ed è schiacciata da un bisogno di innovazione. La globalizzazione va intesa in questa "accezione positiva", e, se sfruttata nel modo giusto, può rivelarsi un efficace mezzo di

¹⁵³ ANTONIO FOGGIO, *Il marketing dell'arte*, Milano, Franco Angeli, 2005, p.23

comunicazione e può contribuire alla diffusione dei valori artistici più locali e nazionali su scala mondiale, ed attrarre su di sé un maggior numero di fruitori, provenienti da altri paesi e sempre più interessati all'arte e alla cultura, e con essi confrontarsi. La necessità di intendere la globalizzazione come un mezzo di diffusione mondiale dell'arte, nasce anche dal fatto che, superati i confini nazionali, grazie ad Internet per esempio, e a seguito dell'abbattimento delle barriere, anche fisiche, tra molti paesi e culture, come è successo in Europa con la nascita dell'Unione Europea, la domanda rivolta ai prodotti e ai servizi culturali si è fatta più ampia ed articolata, e la concorrenza si affronta ora a livello globale. In una società come quella contemporanea non esiste più un centro propulsore dell'arte e dei nuovi canoni artistici come, invece, esisteva in passato. Dall'antico impero romano quando Roma era *caput mundi*, a Costantinopoli come nuovo centro del Mediterraneo nel basso Medioevo, al Rinascimento quando per la seconda volta Roma si afferma come centro artistico dell'occidente, da Londra in epoca vittoriana in piena rivoluzione industriale, a Parigi che, a cavallo tra XIX e XX secolo, è stata il palcoscenico delle nuove tendenze e, infine, New York nel secondo dopoguerra. Oggi tutti comunicano con tutti, viaggiare è facile, sicuro, veloce e relativamente economico, non esiste un solo centro motore dell'innovazione culturale, né esiste un movimento artistico globalmente riconosciuto come modello da seguire. Ogni paese può mostrare la propria creatività attraverso artisti che, nel rispetto della tradizione nazionale, siano in grado di comunicare qualcosa di nuovo con un linguaggio universalmente comprensibile. E la globalizzazione permette di far conoscere ad un vasto pubblico le storie più diverse. In questo discorso si inserisce l'esperienza di William Kentridge, che si dimostra particolarmente significativa. Si è voluto, nei capitoli precedenti, focalizzare più volte l'attenzione sui temi, prevalentemente storico-politici, che caratterizzano la sua arte, e, primo fra tutti, il tema dell'*apartheid* in Sudafrica. Affrontato e raccontato in modo critico e disilluso, Kentridge ha parlato al mondo di uno dei periodi più bui della storia del suo Paese, e dell'umanità intera. Grazie ad un equilibrato *mix* di talento, passione, coraggio e fortuna, Kentridge è riuscito ad affermarsi sulla scena dell'arte contemporanea come figura forte e stabile. La sua presenza, infatti, testimonia l'interesse della "società globale" verso temi, storie e racconti che sono, per molti, lontani e poco conosciuti. Attraverso il complesso sistema sul quale vive l'arte di oggi,

la storia del Sudafrica è potuta uscire dai confini nazionali, e si è mostrata in tutte le sue sfaccettature al resto del mondo. Perché questo fosse possibile, un forte contributo viene non solo dai *mass media*, dalla televisione, dalla stampa e da Internet, ma anche dal ruolo che ricopre l'artista, che chiamato dal pubblico a raccontare la sua storia, non può che assecondarlo. La produzione di Kentridge, composta da disegni, video animazioni, sculture, *collage*, mosaici e installazioni, costituisce una poliedrica testimonianza artistica di un particolare e preciso momento storico che è l'*apartheid*, e il pubblico, che si dimostra profondamente interessato a questa storia, è il più grande stimolo che l'artista possa avere nel proseguire il suo lavoro, e ricercare soluzioni ogni volta diverse ed originali. Il successo internazionale di un artista come William Kentridge è quindi dovuto alla soddisfazione di una domanda di mercato che viene da un pubblico di fruitori, specialisti e non. Si introduce così il dibattito che nasce da coloro che dubitano della legittimità di definire come tali opere d'arte che si sottomettono alle regole del mercato, riducendo l'importanza del loro valore culturale. La funzione sociale e politica di un prodotto artistico, che a volte sembra prevalere su quella estetica ma mai su quella creativa, rispondono ad un cambiamento in atto della società, e quindi ad un cambiamento della domanda, alla quale l'offerta di arte si deve adeguare.

L'attenzione va posta dunque sulla domanda del pubblico, le loro richieste nei confronti dell'arte e della cultura, perché è a partire da queste che si possono comprendere le risposte che il sistema dell'arte contemporanea dà. La domanda coinvolge un pubblico di fruitori in continua crescita, ognuno rivendica le proprie necessità e i propri bisogni e l'offerta, di conseguenza, si fa sempre più articolata e varia. L'arte, oggi, deve essere in grado di soddisfare ogni tipo di esigenza. Le cause di una crescita così rapida del gruppo di fruitori e della loro tipologia, che genericamente si divide in fruitori abituali, occasionali e potenziali, è dovuto soprattutto ad un tenore di vita, nel mondo occidentale, mediamente in crescita, ad una maggior disponibilità di tempo libero, che si dedica sempre più frequentemente all'arte e alla cultura, al ruolo che l'arte stessa occupa nella società contemporanea, come bene dalle funzioni educativo-culturali e di miglioramento sociale, e grazie allo sviluppo della tecnologia e di una comunicazione sempre più veloce ed efficiente, che permette a chiunque di avvicinarsi all'arte. Il fruitore deve diventare il punto di riferimento per

l'offerta e la sua soddisfazione deve esserne l'obiettivo primario, perché conduce, fra l'altro, alla sua fidelizzazione. L'informatica ed Internet sono due esempi di come l'offerta stia cercando di raggiungere il più vasto numero di fruitori possibile sfruttando il progresso tecnologico, e dimostrano come il pubblico stia reagendo interessandosi ed avvicinandosi all'arte in modo sempre più profondo e sincero. In una società globale come quella contemporanea, l'arte ha cominciato a porsi domande riguardanti la sua posizione e il suo ruolo in tale contesto, e si è preoccupata di trovare una soluzione per adeguarsi alle regole del mercato, senza dimenticare i suoi valori, e per non essere schiacciata da altre forme di intrattenimento, culturale e non; in altre parole, l'arte sta cercando un modo per sopravvivere. A questo proposito, Kentridge ritiene che il ruolo dell'arte e dell'artista di oggi all'interno della società, sia di continuare a lavorare in studio¹⁵⁴. La "bottega" è dunque il modo per mantenere quell'aspetto artigianale dell'opera d'arte al quale Kentridge non rinuncia mai.

Il mondo dell'arte contemporanea si è necessariamente avvicinato ed interessato al *marketing* e al *management*. Il primo, il *marketing artistico*, può divenire il mezzo utile e necessario per capire meglio i destinatari dell'offerta, comunicare con essi, accrescere le loro conoscenze, la loro cultura e quindi contribuire a migliorare la qualità della loro vita. Inoltre, il *marketing* può assicurare all'organismo artistico, come musei, mostre, gallerie e imprese, il raggiungimento di alcuni fondamentali obiettivi¹⁵⁵:

- identificare e soddisfare nel migliore dei modi la domanda di arte;
- ottimizzare la sua posizione nel mercato dell'arte;
- massimizzare la capacità di creare valore sociale-culturale-educativo ed economico;
- adattarsi in maniera ottimale e rapidamente ai cambiamenti ambientali.

Il *management*, invece, permette di reagire ai continui cambiamenti dettati dal contesto, permette di elaborare i percorsi necessari per introdurre il prodotto/servizio

¹⁵⁴ Appendice 1

¹⁵⁵ *Ivi*, p.41

artistico nel giusto circuito della domanda e dell'offerta, e di agire nel modo migliore. Il *management* deve avere un ruolo di rilievo nella disposizione di un assetto funzionale ed organizzativo mirato alla soddisfazione dei fruitori, nell'attuazione delle decisioni strategiche nel rispetto della *mission* aziendale, deve monitorarle costantemente attraverso gli strumenti di controllo, come il *budget*, il *report* e il *feedback*, e assicurare all'organismo l'equilibrio economico-finanziario nonché affrontare la concorrenza. In poche parole, l'approccio strategico del mercato dell'arte è necessario per guadagnare in esso la giusta posizione e per relazionarsi nel modo migliore. Tutto ciò, naturalmente, va conseguito nell'imprescindibile rispetto del valore artistico e della creatività di cui un'opera d'arte è composta, e questo aspetto non deve passare in secondo piano rispetto a quello del profitto economico o dell'equilibrio finanziario che un'impresa, *profit* o *non profit*, intende perseguire. Lo scenario in cui si muovono gli organismi culturali è vario e dinamico; esso rappresenta il contesto, l'ambiente entro cui il mercato dell'arte si muove, e lo fa in modo altamente instabile ed in rapida e continua evoluzione. È per questo che il *marketing* e il *management* diventano strumenti di fondamentale importanza nella soluzione di problemi che, in questo ambiente composito e competitivo, tutti gli operatori del sistema dell'arte devono fronteggiare.

5.2 Il mercato dell'arte contemporanea

Il termine "mercato dell'arte" può sembrare azzardato, anche se la società è ormai pronta ad accettare il fatto che l'arte si muova su binari e regole dettate dall'economia e dal *management*. Esso è, come si è cercato di introdurre nel paragrafo precedente, la miglior definizione per indicare il contesto entro il quale artisti, organismi, imprese artistiche e fruitori si muovono ed agiscono oggi nel mondo dell'arte. Dal momento in cui è innegabile che esistono una domanda e un'offerta di prodotti e servizi artistici, che si lavora per la loro diffusione e la loro distribuzione -quindi, a tutti gli effetti, alla loro commercializzazione, e la competizione si fa sempre più forte, è lecito parlare di mercato dell'arte, e delle tecniche, delle politiche e delle strategie per imporsi, e sopravvivere, in questo ambiente. È un mercato altamente specialistico,

e perciò va studiato e capito, ed è per questo che il *management* e il *marketing* sono strumenti efficaci da tener sempre in considerazione. Il mercato dell'arte è l'insieme di numerosi organismi, enti, imprese -pubbliche, private o pubbliche e private, *profit* e *non profit*, associazioni e fondazioni, che offrono prodotti e servizi artistici come pitture, sculture, grafiche, oggetti di antiquariato, attraverso musei, gallerie, *boutique*, case d'asta, negozi di antiquariato, spazi espositivi, fiere, festival artistici, a clienti/utenti. Prodotti e servizi artistici possono essere dunque inseriti e gestiti nelle logiche e nei condizionamenti del mercato, pur sempre rispettando le imprescindibili peculiarità artistiche di creatività, autonomia, riscontro e soddisfazione del pubblico. Il mercato dell'arte si presenta oggi come un "sistema"¹⁵⁶, in quanto è effettivamente composto dall'offerta, costituita da soggetti produttori/fornitori, prodotto/servizio/evento artistico offerto e le sue caratteristiche, dalla domanda, che presenta varie tipologie di fruitori, da un'intermediazione tra offerta e domanda che funge da collegamento tra organismi offerenti arte e pubblico e dalla concorrenza, a livello locale, nazionale, internazionale, settoriale, intersettoriale o extrasettoriale, e questo sistema è orientato primariamente verso il profitto sociale, nonché quello economico. La principale missione di un organismo artistico, è di tipo educativo-sociale ed economico, e, inoltre, deve essere chiara ed esplicita la sua missione, che si presenta come una dichiarazione d'intenti, mostra l'identità stessa dell'impresa, i valori su cui si fonda la sua attività e gli obiettivi che vuole perseguire. Perché un'impresa artistica abbia successo, essa non può prescindere da alcune qualità, come¹⁵⁷:

- ✓ identificare il mercato di riferimento e i segmenti a cui rivolgersi;
- ✓ fidelizzare la domanda (con un'offerta costante, adeguata, e di alto livello qualitativo);
- ✓ promuovere un valido progetto e un valido prodotto/servizio - qualità, buon prezzo;
- ✓ assicurarsi le necessarie risorse finanziarie;
- ✓ avere un valido sistema distributivo e comunicazionale.

¹⁵⁶ FRANCESCO POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 2008

¹⁵⁷ ANTONIO FOGLIO, *Il marketing dell'arte*, cit., pp.55-57

L'offerta di arte si presenta quindi come molto varia, i prodotti e i servizi spaziano dalle arti figurative agli spazi espositivo-museali, dallo spettacolo artistico ai monumenti e gli eventi artistici, da internet al turismo artistico, e deve avere allo stesso tempo un orientamento artistico e commerciale. I soggetti che vi partecipano possono avere natura pubblica, come Stato, enti locali, regionali e provinciali, istituzioni nazionali e locali, comunali, provinciali e regionali, o privata, come organismi *non profit*, imprese private, organismi religiosi e artisti. Gli obiettivi principali dell'offerta di arte, raggiungibili attraverso la proposta di progetti mirati, grazie a nuove vie per soddisfare la domanda e una buona strategia di *marketing*, sono¹⁵⁸:

- avere un pubblico di riferimento;
- mantenere un buon rapporto con il territorio , valorizzando il contesto artistico locale;
- educare, formare e soddisfare i destinatari;
- permettere ed agevolare facilmente la fruizione dei servizi offerti.

I tre principali fattori che determinano i prezzi di un artista contemporaneo sono: insicurezza, *brand* e *marketing*.

- **Insicurezza:** è una condizione insita nella società stessa, e quindi anche nel mercato dell'arte contemporanea, in quanto essa è difficile da capire, da conoscere e da giudicare, e nell'arte più in generale. Interessa sia galleristi che acquirenti, e per questi ultimi va superata e minimizzata con l'aiuto di specialisti ed esperti nel settore, che possono essere i galleristi, i curatori dei musei, i periti che lavorano per le case d'asta o ancora i mediatori, gli agenti, o i critici d'arte. Prendendo ad esempio il ruolo del gallerista, egli deve accompagnare, convincere e assicurare il collezionista che un'opera vale il prezzo, che il possesso di quell'opera lo eleverà a *status symbol* e che è quella giusta per lui¹⁵⁹. L'opera d'arte, vista da questa prospettiva, viene chiamata, nel

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ ANGELA VETTESE, *Investire in arte*, Milano, Il Sole 24 Ore, 1998, p.181

linguaggio economico, “bene di posizionamento”. New York e Londra sono oggi considerati i centri dell’arte contemporanea¹⁶⁰, e non solo per l’incredibile concentrazione di gallerie soprattutto di *brand*, di artisti, che qui lavorano o vi passano regolarmente, e perché sono le città dove vengono pubblicate le più importanti riviste specializzate, ma anche perché sono città dove vive un alto numero di multimilionari, molti dei quali collezionisti, disposti ad affidarsi ai galleristi più in vista per la costruzione e l’ampliamento delle loro collezioni, e, quindi, del loro *brand*.

- **Brand:** Il *brand* è ciò che aggiunge “personalità, distinzione e valore ad un prodotto o ad un servizio”¹⁶¹. È il risultato finale di ciò che un’impresa crea insieme ai consumatori e ai *media* in un periodo di tempo piuttosto lungo, e attraverso strategie di *marketing* e di relazioni pubbliche che accompagnano e rafforzano queste esperienze. Si cerca di raggiungere il *brand* per distinguersi, per aggiudicarsi l’appellativo di *status symbol*, e, tra i collezionisti soprattutto, per essere riconosciuti come importanti, personalità dai gusti indipendenti, ricchi e guadagnarsi un posto di rilievo nell’alta società dell’arte contemporanea. New York e Londra, centri propulsori dell’arte di oggi, sono esse stesse dei *brand*, e di questo valore molto è aggiunto dalle case d’asta, dalle gallerie *leader*, dalle mostre nei musei più importanti, dalle riviste specializzate e dal giudizio dei critici più autorevoli.
- **Marketing:** l’offerta di arte è soggetta, come tutte le altre offerte, alla legge del mercato e della concorrenza. Attualmente, sta vivendo un momento di grande crescita, grazie anche al maggior tempo libero a disposizione¹⁶², e, di conseguenza, il ruolo del *marketing* si fa di primaria importanza. Nel 1967 Philip Kotler nota come anche le organizzazioni che producono beni/servizi culturali, si trovano a competere sia per ottenere l’attenzione del consumatore,

¹⁶⁰ *Understanding international art markets and management*, a cura di Iain Robertson, Oxon, Routledge, 2005, pp.59-60

¹⁶¹ ANTONIO FOGGIO, *Il marketing dell’arte*, cit., p.15

¹⁶² *Economia e marketing del tempo libero*, a cura di Riccardo Resciniti, Milano, Franco Angeli, 2002, p.28

sia per ottenere la loro quota di fondi statali¹⁶³; questo rappresenta il primo passo di avvicinamento del *marketing* verso il settore artistico culturale, che viene chiamato *marketing artistico*. Keith Diggles, e analogamente Michael P. Mokwa, sposta l'accento sul contatto tra l'opera dell'artista e il consumatore, in modo da ottenere il miglior risultato finanziario possibile in linea con l'obiettivo primario che rimane quello artistico¹⁶⁴. Nonostante l'entusiasmo di alcuni, altri autori come Hirschman non sono convinti dell'applicabilità del *marketing* tradizionale ai prodotti artistici; François Colbert suggerisce però un nuovo modello: un'impresa decide quale parte del mercato può essere interessante per il suo prodotto, e una volta identificata, decide per questa clientela gli altri tre elementi: prezzo, distribuzione e promozione. Il punto di partenza è il prodotto e il punto di arrivo è il mercato. Questo approccio "dal prodotto al cliente" è tipico delle imprese culturali, mantenendo come obiettivo primario l'arte¹⁶⁵. Una definizione onnicomprensiva del *marketing* dell'arte viene data da Antonio Foglio, che afferma che esso "è la gestione ottimale dell'incontro tra offerta e domanda, tra impresa/artista offerente e relativo prodotto/servizio e destinatario dell'offerta"¹⁶⁶, in grado non solo di diffondere e valorizzare l'arte, ma anche di far crescere un artista, un organismo e i loro prodotti/servizi artistici. Il *marketing* è uno strumento indispensabile per conoscere, capire e soddisfare la domanda, per comunicare con essa e procurarsi le necessarie risorse finanziarie per sopravvivere, attraverso politiche di *fund raising*. Il *marketing* non solo è capace di intrecciare nell'offerta di arte l'innovazione con la tradizione, nel rispetto della creatività artistico-culturale, la vera essenza dell'arte, e rispondere alle esigenze e ai gusti della domanda e del mercato, ma è anche capace di gestire gli aspetti economici e il rapporto con il pubblico; è la giusta metodologia con cui l'offerta dell'arte può raggiungere il mercato. Si ha un forte bisogno di figure specializzate in questo settore, che siano capaci di adattarlo al mercato

¹⁶³ FRANÇOIS COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, Milano, Etas, 2003, pp.13-15

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ *Ibidem*

¹⁶⁶ ANTONIO FOGLIO, *Il marketing dell'arte*, cit., p.120

dell'arte, per fornire una metodologia che promuova un'offerta efficiente ed efficace, e che dia gli strumenti necessari per raggiungere il pubblico e stabilire con esso un valido e profittevole rapporto, ottimizzando le risorse a disposizione.

5.3 I soggetti del “sistema”

Trattare tutti i soggetti che partecipano dal lato dell'offerta di arte non è necessario per lo sviluppo del discorso che qui si intende fare; ci si concentrerà quindi solo su alcuni di loro che sono strettamente legati alla fortuna di William Kentrige e che determinano, oltre ai fattori già citati, l'oscillazione dei prezzi nel sistema dell'arte contemporanea, e, quindi, si parlerà del ruolo delle gallerie d'arte, dei musei e delle case d'asta.

Le gallerie e le case d'asta, all'interno del sistema dell'arte, occupano il posto di intermediari¹⁶⁷; ciò significa che essi sono il tramite, il collegamento, tra chi produce arte e chi ne usufruisce o la compra, riducendo così il numero di contatti che l'artista deve mantenere per raggiungere un certo numero di consumatori. Si parla dunque di distribuzione indiretta, proprio perché è mediata da queste figure alle quali è affidato il prodotto artistico dall'artista, o dall'impresa artistica, e con i/le quale/i siglano un contratto. Gli intermediari svolgono funzioni logistiche, come cambiamenti nella qualità e nella varietà dei beni offerti; commerciali, acquistando, negoziando e promuovendo un prodotto; e di supporto, come l'assunzione del rischio, la partecipazione finanziaria e azioni di ricerca¹⁶⁸. L'intermediazione è largamente diffusa in quello che si definisce mercato secondario dell'arte, cioè il mercato della rivendita¹⁶⁹, portando l'artista ad avere un basso controllo sulla propria produzione¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Naturalmente, essi non sono gli unici intermediari. In questa categoria sono compresi anche i mediatori d'arte, gli agenti, gli organizzatori, gli antiquari e i commercianti-negozianti, dei quali, però, non si tratterà in questo lavoro.

¹⁶⁸ FRANÇOIS COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, cit., pp.172-173

¹⁶⁹ ANGELA VETTESE, *Investire in arte*, cit., p.90

¹⁷⁰ Gli altri due tipi di mercato dell'arte sono: *primario*, prevede l'acquisto diretto delle opere dell'artista da parte del gallerista; e *vendita all'asta*.

Come si avrà modo di dimostrare, Kentridge vanta la collaborazione con importanti intermediari.

5.3.1 Le gallerie d'arte

La galleria d'arte intesa in senso moderno affonda le sue origini poco dopo la metà del XIX secolo, quando Paul Durand Ruel (1831 – 1922) si impose sulla scena dell'arte come prototipo di nuovo mercante innovatore, sia sul piano delle scelte artistiche sia su quello delle strategie commerciali. Attivo principalmente tra Londra e New York, è considerato il modello di riferimento sul quale si rifarà in seguito il nuovo mercato d'avanguardia internazionale. Sulla vivacissima scena parigina di fine secolo, si affermano invece le personalità di Ambroise Vollard (1867 – 1939), collegamento unico nel suo genere tra impressionisti e post-impressionisti fu il principale mercante di Gauguin e Cézanne, e Daniel Henry Kahnweiler (1884 – 1979), ricordato per essere stato il principale mercante del Cubismo. Kahnweiler sviluppò il sistema avviato da Durand Ruel introducendo l'uso dei contratti con gli artisti e rafforzando la posizione di monopolio, creando le migliori condizioni per conseguire vantaggi competitivi a lungo termine. Alla fine della seconda guerra mondiale, quando la scena artistica internazionale si era definitivamente spostata a New York, le personalità di maggior rilievo per la definizione e la promozione delle nuove avanguardie furono senza dubbio Peggy Guggenheim (1898 – 1979) e Leo Castelli (1907 - 1999), promotore e guida dei principali movimenti degli anni Sessanta e Settanta, dalla Pop Art, al Minimalismo, dall'arte processuale a quella concettuale. Oggi, è riconosciuto come padrone della scena del mercato dell'arte contemporanea Larry Gagosian, nato a Los Angeles nel 1945, è stato definito nel 2011 da *Art Review* come la più influente personalità nel mondo dell'arte. Gagosian è proprietario di diverse gallerie, in totale undici; tre a New York, due a Londra, una a Los Angeles, Roma, Parigi, Atene, Ginevra ed Hong Kong. Attraverso questo sistema quasi monopolistico, egli rappresenta i più importanti ed affermati artisti internazionali di oggi e promuove e porta al successo le *star* di domani. Ma qual è il ruolo di una galleria d'arte di oggi? Le principali funzioni che essa svolge possono essere così riassunte¹⁷¹:

¹⁷¹ ANTONIO FOGLIO, *Il marketing dell'arte*, cit., p.100

- **funzione commerciale:** presentano e vendono opere a collezionisti e altri acquirenti, ricoprono il ruolo di intermediari tra artisti e pubblico, svolgono anche attività di valutazioni, autenticazioni e certificazioni di opere artistiche;
- **funzione promozionale:** promuovono le opere in loro possesso, spesso di artisti sconosciuti o ancora poco conosciuti, cercano l'affermazione di una nuova tendenza, favoriscono l'incontro tra artisti e tra artisti e pubblico;
- **funzione comunicazionale:** attraverso il *direct marketing* informano la loro clientela su nuove offerte e nuove tendenze;
- **funzione culturale:** assicurano un supporto culturale-educativo alla clientela attraverso incontri con artisti, conferenze, seminari, mostre,...

L'obiettivo delle gallerie, essendo imprese private *profit-oriented*, è principalmente il profitto. Per raggiungerlo, esse si avvalgono della professionalità e della conoscenza che i galleristi, e gli addetti ai lavori, hanno degli artisti che rappresentano e delle nuove tendenze. Ci sono numerosi modi attraverso i quali si promuove un artista; a partire dalle mostre, almeno una personale ogni diciotto mesi presso la galleria con cui collabora, alle pubblicazioni di cataloghi sulla loro attività, possibilmente curati dai maggiori critici d'arte, agli scambi con altre gallerie in altri paesi o, come nel caso di Gagosian, attraverso le sue sedi internazionali, alle retrospettive nei principali musei, alla partecipazione alle fiere di settore, e alla costante presenza sulle riviste specializzate. Tutte queste attività, naturalmente, possono essere svolte solo dalle gallerie *leader*, ovvero quelle che hanno la disponibilità economica, le conoscenze e la reputazione necessarie per promuovere azioni di *marketing* così intense. Esistono, dunque, diversi tipi di gallerie d'arte¹⁷²:

- **gallerie “brandizzate” (*leader*):** detengono un monopolio di tendenza, trattano con gli artisti più affermati e sono in grado di promuovere con successo artisti ancora poco conosciuti, sono intermediari tra artisti e collezionisti più importanti, svolgono una fitta attività di *marketing* per rafforzare il proprio

¹⁷² DONALD THOMPSON, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 33-45

brand ed alzare i prezzi dei propri artisti, godono di un'affermata immagine, reputazione e fiducia da parte del mondo dell'arte;

- **gallerie tradizionali:** sono i *gate keeper* dell'arte contemporanea, stabiliscono quali artisti verranno esposti, permettendogli, in un futuro, di passare alla gallerie di *brand*, e quali no; rappresentano circa quindici/venticinque artisti, si trovano nelle stesse città delle gallerie *leader*;
- **gallerie commerciali:** rappresentano gli artisti rifiutati dalle gallerie tradizionali;
- **cooperative di artisti:** sono gruppi di artisti che per esporre si dividono spazio e costi di gestione;
- **gallerie-negozio:** sono spazi che vengono affittati da artisti per esporre i propri lavori.

Francesco Poli propone un altro tipo di classificazione, basata sulle caratteristiche e le funzioni commerciali e culturali dei mercanti e delle gallerie¹⁷³:

- **grandi gallerie:** si interessano di artisti storici o di fama riconosciuta; si pongono come una vera azienda commerciale; i collezionisti sono i più ricchi; sono le protagoniste del mercato secondario; hanno un'ampia rete di collegamenti e collaborazioni con molte gallerie; cercano contratti in esclusiva con importanti artisti viventi; sono in grado di rilanciare correnti e artisti del passato; dovrebbero aprirsi fortemente verso l'esterno;
- **gallerie di importanza minore:** sono di piccola-media dimensione; è la più ampia categoria; singolarmente hanno meno peso sul mercato, ma coprono capillarmente il territorio, sono sia nelle grandi città che in quelle di provincia; alcune riescono a lanciare nuovi artisti; sono le prime occasioni espositive per artisti emergenti;
- **gallerie per mostre a pagamento:** hanno poca importanza all'interno del mercato ma sono presenti in misura consistente; non è necessaria una

¹⁷³ FRANCESCO POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp.61-67

particolare competenza artistica; hanno lo scopo di attrarre il maggior numero di membri possibile.

In questo lavoro si segue il primo modello di classificazione dato da Donald Thompson. Le gallerie, soprattutto quelle delle prime due tipologie descritte, si presentano al pubblico, spesso volontariamente, con barriere. Lo spazio di una galleria, infatti, non apparirà mai come accogliente, amichevole ed ospitale, anzi, tutt'altro. L'arredamento interno prediletto dai galleristi è composto da pareti rigorosamente bianche, possibilmente senza o con poche finestre, pavimento in parquet o di marmo grigio e forti luci al neon per illuminare le opere. Questo luogo freddo e inospitale è volutamente progettato per respingere tutti gli eventuali curiosi e non-interessati, mentre gli esperti del settore, immuni a questi impedimenti, non si fanno intimorire e si sentono a loro agio, e i collezionisti che arrivano per acquistare un'opera, percepiscono l'ambiente come *elitario*, e quindi adeguato a loro. Questo non significa però che i galleristi si rivolgono solo alla ristrettissima cerchia di collezionisti disposti a versare ingenti somme per possedere un'opera da loro promossa, ma attraverso cataloghi, mostre aperte a tutti, prestiti a musei o altre gallerie e fiere, le gallerie si aprono al vasto pubblico, senza discriminazioni né limiti. I galleristi, conoscitori esperti del mercato dell'arte e attenti osservatori di ogni tendenza e di ogni nuovo artista, svolgono quindi il ruolo fondamentale di avvicinare l'offerta alla domanda facendo conoscere i propri talenti, le scuole e i movimenti. Ma cosa deve possedere un gallerista per avere successo? Principalmente sei "qualità": un buon capitale a disposizione è indispensabile per l'avvio dell'attività; buoni contatti con collezionisti e possibili acquirenti, come musei e case d'asta; disporre, in numero anche limitato, di artisti qualitativamente validi e promettenti; adottare un atteggiamento aggressivo nei confronti dei collezionisti e convincerli della necessità di un buon acquisto; grande abilità nel promuoversi e promuovere l'immagine della propria galleria attraverso attente strategie di *marketing*; ed infine, indispensabile, un pò di fortuna. I galleristi ricoprono allo stesso tempo il ruolo di distributori dell'offerta artistica e di destinatari della stessa, in quanto essi sono spesso acquirenti di case d'asta, atelier di artisti, da loro regolarmente frequentati, fiere e mostre mercato.

Questo discorso sulle gallerie d'arte è indispensabile per comprendere come un artista contemporaneo, come per esempio William Kentridge, possa essere introdotto nel "sistema arte". La sua immagine è quindi in grande misura affidata alle gallerie che lo rappresentano, e a lui spetta il compito di soddisfare la richiesta dei clienti producendo un numero sufficiente di opere nuove ogni anno. Uno dei temi di maggior dibattito e disaccordo che si crea tra galleristi e artisti è il contratto che stipulano fra di loro. Esso determina la percentuale che spetta al gallerista e quella che spetta all'artista dalla vendita di un'opera, spesso si tratta di un contratto non formale. Solitamente i galleristi prendono il 50 per cento del prezzo di vendita come commissione; questo avviene sia per le gallerie "brandizzate" che per quelle tradizionali. Se un gallerista espone il lavoro di un artista che ha un contratto con un'altra galleria, il gallerista principale prende il 10 per cento, che può salire fino al 25 per cento per artisti molto richiesti. L'eccezione alla regola è costituita da artisti di *brand*, cioè i più affermati, quando espongono con una galleria *leader*: spesso è l'artista stesso a decidere come dividere le percentuali; ad esempio, Gagosian prende il 30 per cento sulle opere di Damien Hirst, uno degli artisti più "di moda" del panorama artistico contemporaneo, e l'artista tiene per sé il restante 70 per cento¹⁷⁴. I prezzi di un artista si alzano se è in grado di produrre opere da esporre simultaneamente in più gallerie, fiere e musei, ed incide notevolmente anche l'azione svolta dal passaparola, e, soprattutto, a conclusione di questo discorso sulle gallerie, i prezzi di un artista lievitano se a promuoverli è una galleria di *brand*. Il caso di Kentridge è eloquente: la Marian Goodman Gallery di New York è considerata una tra le dieci gallerie più influenti di New York e, di conseguenza, riveste un ruolo primario nello scenario dell'arte contemporanea mondiale; in una parola, è una galleria di *brand*. Questo sistema mostra il ruolo primario delle gallerie nel gestire l'immagine, l'attività e la promozione di un artista contemporaneo, e grazie a Marian Goodman, si può affermare che Kentridge sia inserito nei più alti circuiti di collezionisti ed artisti di oggi. A livello italiano, invece, Kentridge è rappresentato dalla Galleria Lia Rumma, una delle realtà più dinamiche, internazionali ed innovative del nostro Paese. A testimoniare l'importanza sempre maggiore di questa galleria è il fatto che essa ha

¹⁷⁴ Questi dati sono tratti da DONALD THOMPSON, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Mondadori, Milano, 2009, pp.62-63

aperto nel 2010 una nuova sede a Milano, dopo quella storica di Napoli, con una superficie espositiva di oltre mille metri quadrati disposta su quattro piani. La Lia Rumma, insomma, è una galleria tradizionale di alto livello se vista nello scenario globale, ma una galleria *leader* per la scena italiana.

5.3.2 Le case d'asta

Le case d'asta hanno assunto, a partire dagli anni Ottanta e soprattutto nell'ultimo decennio, un'importanza fondamentale nel sistema dell'arte contemporanea sul mercato secondario, in quanto esse costituiscono le strutture più potenti e organizzate sia dal punto di vista finanziario che da quello strategico per la rivendita di opere d'arte. Esse sono una delle forme più antiche di questo commercio, basti ricordare che Sotheby's fu fondata nel 1744 e Christie's nel 1766, entrambe a Londra. La casa d'asta è uno dei soggetti del mercato dell'arte, e, quindi, si trova dalla parte dell'offerta. La sua attività è quella di vendere, al maggior prezzo possibile, opere d'arte, avendo la capacità di imporre regole di mercato, come prezzi, vendite, autenticazioni e certificazioni, attraverso il lavoro di importanti periti. L'80 per cento del mercato delle aste d'arte di primo livello è controllato dalle superpotenze di Christie's e Sotheby's, che hanno praticamente il monopolio mondiale sulle opere vendute per più di un milione di dollari. Esse sono le case d'asta di *brand*. Questo significa che un collezionista, un museo, un artista o chiunque voglia vendere un'opera di valore, si rivolgerà in prima istanza a una di loro, perché sono più alte le possibilità che vendano il prodotto ad un prezzo molto maggiore del suo effettivo valore. Come è possibile questo? Come possono essere raggiunti prezzi altissimi nella vendita di opere all'asta? La stessa casa d'asta di *brand* costituisce un valore aggiunto all'opera, solo per il fatto che essa viene venduta da Christie's o da Sotheby's, il prezzo di vendita può salire di molto, e ancora meglio se viene venduta durante un'asta serale, che si tengono a Londra e New York in due serate consecutive alternando di volta in volta l'ordine di chi inizia. Poi segue l'importante campagna di *marketing* che si sta facendo sempre più articolata, e alle volte bizzarra. Prima delle aste si organizzano intense azioni di comunicazione esterna¹⁷⁵, come campagne pubblicitarie, pubbliche relazioni,

¹⁷⁵ FEDERICA CODIGNOLA, *Prodotto, prezzo e promozione nelle politiche distributive di arte contemporanea*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2009, p.75

anteprime riservate che girano il mondo per mostrare le opere ai migliori possibili acquirenti, un lussuoso catalogo, a volte molto lontano dall'attendibilità accademica per ciò che viene scritto, pubblicazione di bollettini e riviste. La stessa provenienza delle opere può accrescerne i prezzi: se nei suoi passaggi di successione sono presenti nomi di collezionisti, musei e personalità di rilievo, i prezzi salgono. I collezionisti e la brama quasi ossessiva di possedere un'opera da vantare nella propria collezione, e assurgere così a *status symbol* nel mondo dell'arte, permette ai prezzi di salire vertiginosamente. In più cene private, ricevimenti esclusivi, cartelloni pubblicitari in città e sulle riviste specialistiche, poche parole di noti critici d'arte e un inarrestabile passaparola innescano una miccia che si spegnerà solo al momento in cui il battitore d'asta venderà il lotto. Tutto questo, però, fa da cornice ai veri detentori del potere di stabile il prezzo di un'opera, soprattutto se si tratta del valore di milioni di dollari, e questi attori sono relativamente pochi. Essi sono i galleristi di *brand*, le case d'asta di *brand*, che con le "vendite record" o i più rari e tenuti ben nascosti "non venduto", determinano l'oscillazione in positivo o in negativo delle quotazioni di un artista, e, in misura leggermente più debole, i curatori dei maggiori musei del mondo, come il MoMA di New York, il Pompidou di Parigi o la Tate di Londra.

5.3.3 I musei

I musei sono istituzioni permanenti senza fini di lucro, e rappresentano la più ricca offerta che il mercato dell'arte possa fornire. Importanti ed influenti per la determinazione dei prezzi di un artista, essi rientrano nella categoria delle visual arts che offrono servizi, in quanto sperimentabili direttamente dall'utente al momento della fruizione¹⁷⁶. Esistono numerose tipologie di musei; di arte, di scienze naturali, di folclore, storico, di scienza e tecniche, di scienza e servizi sociali, di comunicazione e di agricoltura; in questo discorso si fa principalmente riferimento alla prima tipologia, cioè ai musei che si interessano anche o principalmente di arte moderna e contemporanea, attribuendo loro un peso determinante il successo e le quotazioni di un artista, nonostante abbiano ruolo più nascosto rispetto a quello svolto dalle gallerie e dalle case d'asta. Un museo può arrivare a condizionare la carriera di un artista accettando la donazione di una sua opera d'arte, e può anche rivenderla subito all'asta:

¹⁷⁶ MICHELA MAGLIACANI, *Il museo "crea" valore*, Siena, CEDAM, 2008, p.19

la provenienza museale dell'opera determinerà inevitabilmente una crescita del prezzo. A sua volta, la casa d'asta ottiene un punto a suo favore per essere stata l'intermediaria di un'importante transazione. Il museo, al termine di questo ciclo donatore-museo-casa d'asta, acquisisce i fondi necessari per i suoi acquisti futuri. Anche il rapporto tra galleria e museo non è da meno. Se un museo, meglio se di *brand* come il MoMA di New York, il Centre Pompidou di Parigi o la Tate Modern di Londra, decide di realizzare una mostra di un artista contemporaneo, la galleria che lo rappresenta può offrire sconti particolari, per ingraziarsi il favore del museo. Ma non solo, spesso è il museo stesso che chiede la co-partecipazione della galleria di *brand* nelle spese per l'organizzazione della mostra; e così la galleria si trova a finanziare l'inaugurazione, la stampa del catalogo, la campagna pubblicitaria e la consulenza nella scelta delle opere da presentare. Resta solo da fidarsi che venga rispettato il rigore nei criteri di selezione degli artisti, e che non si scelgano gli artisti della galleria perché essa sta finanziando l'intera azione. D'altro canto, non si può criticare un museo per l'adozione di una simile politica dal momento in cui le difficoltà economiche che molte istituzioni devono sopportare sono agli occhi di tutti. I musei nascono sempre più numerosi, e i costi di gestione, di sicurezza e del personale sono sempre più alti, la brama di formare una collezione di *brand* è forte, e sempre più di frequente il museo stenta a sopravvivere e si trova costretto ad ospitare mostre prodotte esternamente. Per questi motivi, un intervento dei multimilionari galleristi di *brand*, non può che essere visto di buon occhio. Gli artisti delle gallerie *leader*, raggiunto l'ambitissimo traguardo di una retrospettiva in un museo di *brand*, vedono i prezzi delle loro opere lievitare, e la galleria non farà altro che continuare a curare la loro immagine. Il museo mantiene come primarie le finalità culturali, ma si presta bene ad una gestione in chiave aziendale¹⁷⁷, necessaria oggi per la sua sopravvivenza, e come auspica Francesco Poli, per funzionare bene devono essere sempre liberi da condizionamenti esterni, come l'amministrazione cittadini, regionale o statale e i consiglieri d'amministrazione¹⁷⁸. I musei, come le gallerie, sono allo stesso tempo produttori dell'offerta di arte e importanti destinatari della stessa, proprio per il fatto che comprano opere d'arte, per quello che le loro casse gli possono permettere naturalmente, allo scopo di

¹⁷⁷ *Ivi*, pp.12-41

¹⁷⁸ FRANCESCO POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p.127

incrementare la loro collezione in un processo che mantiene queste istituzioni sempre in vita e permette loro di rinnovarsi. Kentridge è rappresentato proprio da questa galleria, che gli ha permesso retrospettive in musei importanti come il MoMA di New York, il Louvre e il Jeu de Paume di Parigi, l'Albertina di Vienna, il Deutsche Guggenheim di Berlino e, in Italia, il Madre di Napoli, Palazzo Reale a Milano e la Fondazione Bevilacqua la Masa di Venezia.

5.3.4 Gli altri soggetti

Nel determinare il successo e i prezzi di vendita di un artista, come si è visto, sono primi fra tutti le gallerie d'arte, le case d'asta e i musei, meglio se di *brand*. Ma non sono gli unici attori. Si possono elencare infatti, più o meno influenti nell'andamento del mercato, critici d'arte, fiere, mostre di richiamo internazionale, e riviste specializzate. In una veloce analisi, si può constatare come i critici abbiano un'influenza sempre più contenuta e secondaria, tanto che oggi non possono più determinare il successo o l'eclissi dell'attività di un artista come invece facevano in passato. Thompson dice che i quattro più influenti critici attuali sono Roberta Smith e Michael Kimmelman, che lavorano per il «New York Times», Richard Dorment, per il «Daily Telegraph» e Adrian Searle, che scrive per il «Guardian»¹⁷⁹. L'attività della maggior parte dei critici può oggi solamente incidere sul numero di visitatori di una mostra, e poco altro. Un'altra determinante dei prezzi delle opere d'arte sono le fiere, eventi di richiamo internazionale e dall'evidente aspetto commerciale. Nate per volontà dei galleristi come risposta allo strapotere delle case d'aste, rappresentano il modo più veloce, diretto e “spettacolare” di vendere arte. Per pochi giorni centinaia di gallerie espongono le loro opere migliori, e in un'incredibile concentrazione di denaro, collezionisti di *brand*, visitatori anonimi e confusione, stabiliscono nuovi prezzi record e nuove tendenze. Il numero di fiere nazionali ed internazionali è in continua crescita, ma le principali di oggi sono quattro: The European Fine Art Foundation (TEFAF) di Maastricht (marzo), Art Basel di Basilea (giugno) e la sua succursale Art Basel Miami Beach a Miami (dicembre), e Frieze di Londra (ottobre). Esistono una ventina di altre fiere che si possono considerare “abbastanza interessanti”, e un numero molto più consistente di fiere poco interessanti sparse in tutto il mondo. Sul territorio nazionale

¹⁷⁹ DONALD THOMPSON, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, cit., p.297

si ricordano, per importanza e qualità, ArteFiera di Bologna, Artissima di Torino, MiArt a Milano e Art Verona, la più giovane. Le fiere hanno il potere di attrarre i maggiori collezionisti perché sono economicamente convenienti rispetto alle rivali case d'asta, e si possono tra l'altro ottenere degli sconti dai galleristi, e per pochi giorni le migliori gallerie di *brand* del mondo si concentrano in un unico spazio. Gli aspetti più negativi delle fiere sono, dal lato dei galleristi, gli altissimi costi che la partecipazione alla fiera comporta, e il fatto che in queste occasioni l'arte viene presentata quasi volgarmente come un mero oggetto di scambio commerciale. Oltre alle fiere, si ricorda l'importanza delle mostre d'arte di richiamo internazionale, che contribuiscono all'affermazione degli artisti contemporanei e all'andamento dei prezzi delle loro opere. Si tratta di Biennali e Triennali come la Biennale di Venezia, che mantiene ancora la sua posizione di rilievo nel panorama mondiale, *Documenta* a Kassel, le Biennali di Shanghai, di Mosca e di Sharjah negli Emirati Arabi Uniti¹⁸⁰. Tra le mostre dal richiamo internazionale a cui ha partecipato Kentridge sono *Documenta* di Kassel, e le Biennali di Venezia, Istanbul, Sydney, Johannesburg e Seoul. Infine, le riviste specializzate, che hanno sicuramente un ruolo molto importante nella divulgazione, diffusione e affermazione di artisti e nuove tendenze. Tra le principali testate del settore si ricordano «Frieze», «ArtForum» e «FlashArt».

Riassumendo, i soggetti più influenti nel mercato dell'arte dal lato dell'offerta, dai quali dipende l'oscillazione dei prezzi delle opere di artisti contemporanei, sono:

- ✓ Gallerie d'arte
- ✓ Case d'asta
- ✓ Musei d'arte contemporanea
- ✓ Fiere
- ✓ Critici d'arte
- ✓ Riviste specializzate

¹⁸⁰FEDERICA CODIGNOLA, *Prodotto, prezzo e promozione nelle politiche distributive di arte contemporanea*, cit., p.90

- ✓ Mostre di richiamo internazionale
- ✓ Passaparola

5.3.5 I prezzi delle opere di William Kentridge

William Kentridge, all'interno del sistema dell'arte contemporanea, si inserisce perfettamente nel panorama delineato, in quanto collabora da lungo tempo con prestigiose e rinomate gallerie di *brand*, vanta diverse retrospettive in alcuni dei più prestigiosi musei del mondo e partecipazione alle principali mostre di richiamo internazionale, e molte riviste specializzate parlano spesso della sua attività. Alcune sue opere sono state vendute dalle più importanti case d'asta raggiungendo prezzi molto alti¹⁸¹; si elencano di seguito le opere più significative che sono state vendute all'asta.

Shadow Procession, una video-animazione di 7 minuti del 1999, è esempio calzante di come i prezzi di un'opera possono lievitare grazie alla sua illustre provenienza. Infatti, il film in questione, di proprietà della galleria di *brand* Marian Goodman di New York, fu presentato al pubblico in diverse occasioni di rilievo: sui maxischermi in Times Square, uno dei simboli e luoghi più visitati della grande mela, presso la sede parigina della Marian Goodman Gallery e alla sesta Biennale di Istanbul. La stima dell'opera era tra le 40-60.000 sterline, e fu battuto all'asta, a Londra il 23 ottobre 2005, per 102.000 £ (181.152 dollari americani). Un altro esempio è dato da un disegno a carboncino su carta tratto dal film *Stereoscope (street procession)* del 1998-1999. Di proprietà della Marian Goodman Gallery, vanta un'esposizione presso il Museum of Modern Art (MoMA) di New York nel 1999. Da una stima tra i 60 e gli 80.000 dollari, è stato venduto il 9 novembre 2011 a New York per 98.500 \$. Relativamente ai lavori di Kentridge come scenografo, sono due le opere tratte da *Il ritorno d'Ulisse* che sono state battute all'asta da Christie's. La prima, *Drawings from*

¹⁸¹ Tutti i dati che vengono di seguito riportati sono pubblicamente consultabili sui siti Internet delle due principali case d'asta: Christie's e Sotheby's, rispettivamente www.christies.com e www.sothebys.com. Inoltre, si ricorda che i prezzi di vendita riportati sono comprensivi della commissione d'acquisto.

Il ritorno d'Ulisse, comprende cinque disegni a carboncino su carta del 1998, di proprietà della Stephen Friedman Gallery di Londra e già in mostra al San Francisco MoMA nel 2004. Partendo da una stima di 40-60.000 dollari, sono stati battuti il 12 maggio 2010 a New York per ben 134.500 \$. La seconda opera, *Untitled (Il ritorno d'Ulisse)*, è composta da due disegni a carboncino su carta del 1998, che erano già stati portati all'asta da Sotheby's nel 2004 e nel 2007, ed è stata battuta l'11 novembre 2010 a New York per 47.500 \$, partendo da una stima di 30-40.000 dollari. Ma il prezzo record finora registrato da un'opera di William Kentridge battuta all'asta spetta a *Preparing the Flute* [figg.43a,b], lo spettacolare teatro-modellino di cui si è già parlato nel capitolo dedicato al *Flauto magico*. Realizzato nel 2005 e primo di una serie di quattro copie, è stato battuto all'asta da Sotheby's l'11 maggio 2011 a New York per 602.500 dollari. Il modellino partiva da una stima di 150-200.000 dollari e, grazie alla provenienza "da una prestigiosa collezione europea" - come specifica il catalogo della casa d'asta-, e per le numerose comparse tra le maggiori gallerie e musei del mondo, ha triplicato il suo valore di partenza. Questo è forse l'esempio più interessante che prova e dimostra quanto detto in precedenza riguardo al sistema dei prezzi nell'arte contemporanea. Nella stessa asta in cui è stato venduto *Preparing the Flute*, ancora proveniente dalla misteriosa "prestigiosa collezione europea", l'opera *Flying Birds*, pastello e carboncino su carta del 2006, è stata battuta per 206.500 dollari, occupando così la seconda posizione nel podio dei prezzi delle opere di Kentridge. Si può aprire a proposito una piccola ma significativa parentesi. *Preparing the Flute* era, in quell'asta, il lotto numero 479, e *Flying Birds* il successivo, numero 480. Questa è una strategia comune nelle case d'asta: si propone prima il pezzo più interessante e di maggior valore di un artista, in modo che esso sia venduto per cifre molto alte. Il secondo, che nel caso dell'opera in questione aveva una stima di 100-150.000 dollari, ha quasi raddoppiato il suo valore perché per un collezionista che non si aggiudica la prima opera, la brama di possedere la seconda diventa quasi un'ossessione, e vive il momento come l'ultima *chance* per aggiudicarsi un lavoro dell'artista, e a questo punto che sia di alta qualità o meno non ha più importanza, e si è disposti a tutto pur di averlo. Per quanto riguarda l'attività di Kentridge scultore, limitata in quantità e perciò molto desiderata dai collezionisti, l'unico caso di un'opera messa all'asta, da Christie's, è una serie di quattro statue in bronzo dal titolo *Zeno at 4*

am. Realizzata nel 2002, fu venduta per 146.500 dollari, partendo da una stima di 70-100.000 dollari, subito prima di *Drawings from Il ritorno d'Ulisse* di cui si è parlato pocanzi, il quale aveva raggiunto pressappoco la stessa cifra. Un ultimo interessante esempio è costituito dai film della serie *Drawings for Projection*, di cui si è parlato a lungo nel primo capitolo. I primi quattro film della serie – *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris, Monument, Mine* e *Sobriety, Obesity and Growing Old* – furono realizzati tra il 1989 e il 1991. I film, terzi di una serie di dieci più due prove d'artista, sono stati battuti all'asta da Christie's il 17 maggio 2001 a New York per 149.000 \$, partendo da un prezzo di 50-70.000 dollari. L'anno precedente, il 16 novembre, Christie's vendette due film della stessa serie di proprietà della Barbara Gladstone Gallery di New York, *Felix in Exile* e *History of the Main Complaint*, per l'allora cifra record per Kentridge di 88.125 \$, partendo da una stima di 50-70.000 dollari.

5.4 La comunicazione e la promozione

La comunicazione ha assunto negli anni più recenti un ruolo di primaria importanza nella società, tanto da portare a definire l'era moderna come “era della comunicazione” o “era dei servizi”. Contemporaneamente, la cultura ha mostrato sempre più marcatamente il suo aspetto commerciale, e si è posta sul mercato come prodotto e *business*; da qui nasce la necessità di coordinare i molteplici significati che un prodotto culturale porta con sé ed indirizzarli correttamente verso una moltitudine di fruitori, e potenziali tali. Più questo processo si è fatto e si fa “globale”, più cresce il bisogno di una comunicazione che sia articolata, efficiente e precisa; si può dunque parlare anche di “comunicazione globale”. La globalizzazione è una caratteristica strutturale della comunicazione, e se ne parla in riferimento ai mezzi di comunicazione, alle nuove tecnologie e alle organizzazioni della comunicazione¹⁸². Manuel Castells¹⁸³ parla di *network society* per indicare una società strettamente interconnessa da una “rete”, *net*, e quindi una “società globale” nella quale non si

¹⁸² LAURA BOVONE, *Comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp.22-35

¹⁸³ *Ibidem*

riconosce più un unico centro, un principio ordinatore, e dove l'individuo perde la sua centralità: il compito della comunicazione sarà dunque quello di riportare il singolo al centro di questo sistema. Laura Bovone definisce la comunicazione come un confronto tra soggetti diversi, una negoziazione per arrivare ad un accordo di significati, e sottolinea il fatto che essa è sempre parziale, cioè le due alterità non saranno mai completamente sovrapponibili, ma può essere molto soddisfacente. L'autrice, inoltre, sottolinea come la comunicazione, nonostante il processo di globalizzazione a cui è soggetta, rimanga il luogo dell'elaborazione culturale¹⁸⁴. Antonio Foglio, invece, parla di una politica comunicativa con lo scopo di informare, e lascia la finalità persuasiva alle strategie di promozione¹⁸⁵. Egli ricorda inoltre l'importanza della progettualità che la comunicazione richiede, sia quando si rivolge all'artista o all'organizzazione culturale, sia in riferimento al prodotto/servizio offerto, e quindi alle tecniche adottate per farne conoscere al destinatario i contenuti, il tempo e le modalità di fruizione e il prezzo/tariffa. François Colbert approfondisce ampiamente il discorso sulla progettualità della comunicazione, e parla di "piano di comunicazione" come lo strumento apposito per raggiungere obiettivi e specifici segmenti di mercato spingendo l'azienda a riflettere sull'approccio da adottare nell'ambito di diversi parametri chiave¹⁸⁶. Il piano di comunicazione è dunque un esercizio che risponde alle domande chi?, cosa?, a chi?, come?, quando? e con quali risultati?, e viene redatto rispettando, di norma, otto passi; i primi tre sono legati alla strategia di *marketing* dell'azienda, e sono: l'analisi della situazione, la determinazione degli obiettivi e lo sviluppo della strategia di *marketing*. I restanti cinque passi, che interessano specificatamente il piano di comunicazione, sono: la determinazione degli obiettivi, la definizione di un *budget*, lo sviluppo di strategie, l'implementazione e il monitoraggio di queste strategie¹⁸⁷. Gli obiettivi di comunicazione devono comunque restare conformi agli obiettivi strategici di *marketing*, nonostante la loro diversa natura; i primi, infatti, sono legati ai cambiamenti che un'azienda intende apportare nel processo di consumo del consumatore – e quindi l'aumento della consapevolezza, il mantenimento del tasso

¹⁸⁴ *Ibidem*

¹⁸⁵ ANTONIO FOGLIO, *Il marketing dell'arte*, cit., pp.349-353

¹⁸⁶ FRANÇOIS COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, cit., pp.206-209

¹⁸⁷ *Ivi*, pp.209-211

attuale di intenzione all'acquisto e la modifica delle preferenze del consumatore; i secondi, invece, si esprimono in termini di quota di mercato o volume di vendite¹⁸⁸. Entrambi, in ogni caso, vanno fissati, come suggerisce Colbert, in termini quantitativi per poterne misurare i risultati.

La comunicazione può essere di due tipi: diretta, o personale, e indiretta, o impersonale. La comunicazione diretta vede coinvolto in prima persona il destinatario del messaggio, e quest'ultimo deve essere personalizzato e guidare il consumatore verso un processo di fidelizzazione. Esempi di comunicazione diretta sono il *direct marketing*, come *mail*, e contatto telefonico, internet, l'ufficio stampa -comunicato stampa, conferenza stampa o campagna stampa, le pubbliche relazioni, il *front office* - sportello e numero verde, incontri pubblici ed eventi speciali, come manifestazioni, dibattiti, convegni, riunioni, feste e celebrazioni. La comunicazione indiretta, invece, si rivolge ad un pubblico più generale, e diffonde il messaggio in modo chiaro, semplice e persuasivo su larga scala. Esempi di questo tipo di comunicazione sono la stampa, quotidiana, periodica e di settore, la televisione, attraverso *spot* e programmi televisivi vari, la radio, il cinema, le affissioni in città, la segnaletica urbana, *depliant* di pubblicazioni e la partecipazione a fiere. Inoltre, Foglio aggiunge l'importante ruolo che svolge il passaparola, fino a considerarlo il terzo tipo di comunicazione¹⁸⁹.

Il *marketing* trova nella promozione il collegamento diretto sul piano teorico, e pratico, con la comunicazione. Infatti, la promozione è una delle quattro variabili del *marketing*, che insieme costituiscono il cosiddetto *marketing mix*; le altre sono il prodotto, il prezzo e la distribuzione. La promozione è innanzitutto uno strumento di comunicazione che trasmette il messaggio e l'immagine dell'azienda, i quali, a loro volta, sono autonomamente gestiti dall'azienda stessa¹⁹⁰. L'immagine, con il messaggio, è dunque alla base delle strategie di promozione, e quindi fondamentale nelle politiche di comunicazione. In termini generali, l'immagine di un'azienda deriva dalle percezioni che il consumatore ha di essa, basate sulle opinioni di altre persone, sulle recensioni dei critici, sull'esperienza personale, e da elementi come il prezzo -

¹⁸⁸ *Ibidem*

¹⁸⁹ ANTONIO FOGLIO, *Il marketing dell'arte*, cit., pp.383-384

¹⁹⁰ FRANÇOIS COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, cit., pp.192-194

più è alto, più si associa all'azienda un'immagine prestigiosa¹⁹¹. Come suggerisce Stefania Romenti, l'immagine aziendale rappresenta una fotografia istantanea dell'organizzazione presente nella mente delle persone, un *set* di impressioni contingenti, in cui sono determinanti le componenti soggettive degli individui, come lo stile di vita, l'identità e la preparazione culturale¹⁹². Dall'immagine dipende anche la reputazione di un'azienda, che è diventata materia di studio per sette differenti discipline accademiche e *manageriali*; è dunque difficile darne una definizione univoca ed onnicomprensiva. La definizione di reputazione comunemente adottata dal *marketing*, è quella di un insieme di significati cognitivi e affettivi attribuiti dai consumatori ai segnali ricevuti su un prodotto con il quale sono entrati in contatto diretto oppure indiretto, ponendo l'attenzione sui processi di elaborazione dei segnali informativi da parte dei consumatori¹⁹³. Tutte le definizioni sembrano comunque insistere su tre caratteristiche della reputazione: la storia, intesa come coerenza e continuità nel tempo di attributi e comportamenti; i comportamenti, se essi si mantengono corretti nel tempo, l'azione di comunicazione che li rende trasparenti contribuirà allo sviluppo della reputazione aziendale; e le percezioni degli *stakeholder*, la reputazione è infatti la percezione che dell'azienda hanno i collaboratori, i clienti, gli investitori e l'opinione pubblica¹⁹⁴. Esistono diversi modelli di valutazione della reputazione finanziari e non, in ogni caso essi si concentrano su questi tre aspetti fondamentali della reputazione.

Mokwa delinea i tre obiettivi della promozione, che sono: l'informazione, ovvero far sapere ai consumatori che il prodotto esiste e dar loro i dettagli essenziali come ora, luogo e prezzo; la persuasione, quindi convincere i consumatori a comprare il prodotto tramite motivazioni aggiuntive come la qualità dello spettacolo, la presenza di *star* famose, la natura straordinaria del programma, la facilità di accesso e di pagamento, il prestigio e il riconoscimento sociale che ne derivano; e l'istruzione, dare cioè ai

¹⁹¹ FEDERICA CODIGNOLA, *Prodotto, prezzo e promozione nelle politiche distributive di arte contemporanea*, cit., p.122

¹⁹² STEFANIA ROMENTI, *Valutare i risultati della comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp.102-114

¹⁹³ *Ivi*, pp.149-150

¹⁹⁴ *Ibidem*

consumatori gli strumenti e i codici necessari per valutare le caratteristiche del prodotto, contribuendo così ad allargare la fascia di fruitori¹⁹⁵. Colbert definisce i quattro strumenti usati nella promozione¹⁹⁶:

- ✓ **pubblicità**; è il mezzo impersonale tramite il quale un'azienda paga per comunicare con il suo mercato obiettivo. Il messaggio pubblicitario compare su diversi *media*, elettronici e stampati, come spot televisivi o radiofonici, annunci su quotidiani e riviste, manifesti, *poster* urbani, e annunci sui trasporti pubblici. Ha tuttavia vita limitata, e può avere come obiettivo il pubblico generale, o un segmento di mercato specifico;
- ✓ **vendita diretta**: si trasmette un messaggio da una persona all'altra tramite contatto diretto, via telefono o di persona; è utilizzata per messaggi più complicati che la pubblicità non riesce a comunicare. Il *telemarketing* è un esempio di vendita diretta largamente usato, con successo, anche dalle industrie culturali;
- ✓ **relazioni pubbliche**: costituiscono la funzione di management che studia i comportamenti del pubblico, individua un soggetto o un'organizzazione di pubblico interesse e pianifica ed attua un programma d'azione per guadagnare riconoscimento e consenso pubblici. La comunicazione istituzionale è uno strumento molto usato dalle organizzazioni culturali, perché promuove un prodotto o l'azienda sui *media* senza pagare. Sono esempi di comunicazione istituzionale: il comunicato stampa, le conferenze stampa, i discorsi, le presentazioni redazionali nelle radio e in televisione e la copertura generale dei *media*;
- ✓ **promozione delle vendite**: si divide in tre parti: i materiali di aiuto alle vendite – come il logo o il messaggio stampato a scopo promozionale su piccoli oggetti, distribuiti anche gratuitamente; programmi o articoli promozionali - spingono i clienti a comprare attraverso l'utilizzo di *coupon*, sconti, abbonamenti omaggio e offerte speciali; i prodotti *spin-off* (o collaterali)– sono

¹⁹⁵ FRANÇOIS COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, cit., pp.192-194

¹⁹⁶ *Ivi*, pp.194-198

prodotti legati al prodotto principale che generano un'entrata distinta, come *t-shirt*, registrazioni, *poster*, tazze ed articoli di cancelleria. L'obiettivo della promozione delle vendite è di aumentare le entrate complessive dell'azienda, e proiettarne l'immagine.

Gli strumenti promozionali che una società sceglie di adottare dipendono da due fattori: la complessità del messaggio da comunicare e la conoscenza del prodotto da parte del mercato obiettivo. In conclusione, si può affermare che una campagna promozionale ha l'obiettivo di guidare i consumatori verso l'acquisto effettivo del prodotto e spetta proprio alla politica di comunicazione e di promozione accompagnare il cliente verso questo processo.

Gli strumenti promozionali e comunicazionali, oltre alle strategie di *marketing*, sono oggi alla base del sistema dell'arte contemporanea. Verrebbe spontaneo pensare che l'artista riveste il ruolo di promotore della propria immagine utilizzando le abilità di comunicazione e promozione di cui dispone per costruirsi un *brand name*, ma non è così¹⁹⁷. È molto difficile che un artista abbia tale capacità, e per questo motivo sono le gallerie d'arte, i musei, le case d'asta, i critici e le riviste specializzate a rivestire il ruolo primario nell'azione di promozione di un artista, e hanno come obiettivo la crescita della sua visibilità agli occhi dei vari pubblici. Come si è già affrontato nel paragrafo precedente, i prezzi di un'opera d'arte non dipendono dall'artista e dalla sua capacità di promuoversi, ma da un complesso ed articolato sistema nel quale giocano molti attori. L'artista, "escluso" da questo meccanismo, cerca dunque di massimizzare il processo di selezione posto in essere dalla critica, impegnandosi ad "emergere" dalla moltitudine di artisti che invadono oggi il mercato dell'arte. I principali strumenti di promozione di cui un artista può usufruire da parte delle gallerie, sono le mostre personali, i cataloghi, la pubblicità, gli articoli redazionali sulle riviste specializzate, gli allestimenti di *stand* in fiere nazionali ed internazionali. Nonostante il suo ruolo secondario nell'azione di *marketing* e promozione, per sopravvivere nel mercato dell'arte contemporanea all'artista sono richieste oggi sempre più conoscenze approfondite delle logiche del mercato che regolamentano tale sistema, oltre a spiccate

¹⁹⁷ FEDERICA CODIGNOLA, *Prodotto, prezzo e promozione nelle politiche distributive di arte contemporanea*, cit., pp.128-131

capacità innovative per differenziare il proprio lavoro da quello degli altri artisti per guadagnare un vantaggio competitivo che sarà poi gestito dagli attori sopra citati. Il gallerista svolge dunque un duplice lavoro: oltre a venditore, è agente e promotore della carriera di un artista, e rappresenta il collegamento nelle relazioni personali tra l'artista e i collezionisti. Gli artisti sono così, insieme ai galleristi, coinvolti in azioni di *marketing*; dalla promozione dei propri lavori all'accettazione di ordini da parte dei clienti, trovando nelle conoscenze, nella fortuna e nell'approccio strategico i fattori chiave per raggiungere il successo. In questa operazione sono principalmente indirizzati e sostenuti dai galleristi che li promuovono e comunicano la loro immagine, in modo da indirizzare la domanda verso l'offerta artistica da loro promossa, sfruttando i clienti fidelizzati e cercando di allargare il *target* di pubblico attraverso la comunicazione e la promozione.

5.5 Internet nel mercato dell'arte

Il fenomeno di globalizzazione che ha coinvolto il pianeta negli ultimi anni, deve la sua rapidissima crescita innanzitutto allo sviluppo tecnologico e all'informazione digitale. Internet, infatti, ha radicalmente cambiato e irrimediabilmente modificato il modo di comunicare, che oggi è veloce, economico e sicuro, e permette uno scambio di informazioni a livello globale in qualsiasi momento. L'era digitale, come si suole definire il periodo storico in cui stiamo vivendo, è dunque legata al processo di globalizzazione da un rapporto reciproco di causa-effetto; gli strumenti digitali hanno velocizzato il fenomeno di globalizzazione, e la globalizzazione ha richiesto, per il suo sviluppo, nuove tecnologie digitali. Sono così nati nuovi mercati, nuovi modi di comunicare e diversi metodi di negoziazione¹⁹⁸. Inevitabilmente, il sistema dell'arte contemporanea è stato investito da questa trasformazione. Di conseguenza, il suo mercato, che prima si basava sulle esigenze di mercati nazionali o relativamente connessi tra loro, risponde oggi alle richieste di un mercato globale, e quindi ad un

¹⁹⁸ *Ivi*, p.137

sistema globale di scambi culturali ed economici. Spinto dalla rapidità con cui si muovono individui, informazioni ed opere d'arte, il mercato artistico-culturale trova nello strumento digitale un valido ed efficiente sostegno. La rapidità di diffusione delle informazioni è uno degli aspetti chiave di questo supporto, che permette all'organizzazione culturale o all'artista di raggiungere un pubblico più vasto, chiamato *world wide audience* in quanto si serve del *web* per il reperimento delle notizie. L'organizzazione culturale riesce così ad indirizzare il suo messaggio non solo ai clienti fidelizzati, ma può anche raggiungere un ampio gruppo di potenziali fruitori/clienti¹⁹⁹. Un secondo fattore che ha contribuito al successo di Internet nel settore artistico-culturale è la qualità delle immagini. Grazie al progresso tecnologico e all'alta definizione che permettono di riprodurre sempre più fedelmente le opere d'arte, sono numerosi i siti web di musei, gallerie e fiere che propongono “*tour virtuali*” e organizzano “*mostre online*”. Inoltre, un grandissimo numero di opere di pittura, scultura e fotografia sono già state digitalizzate. Le motivazioni per cui gallerie d'arte, musei e altre istituzioni culturali si avvolgono degli strumenti digitali, non si limitano al raggiungimento di un pubblico più vasto e al grande risparmio economico che l'utilizzo del *web* comporta, ma riguardano anche la reputazione e l'immagine dell'azienda. Indubbiamente non è facile imporsi nel mondo digitale a causa della sovrabbondanza di informazioni che esso mette a disposizione, ma attraverso il proprio sito *web*, un'organizzazione culturale è in grado di rilanciare la propria immagine ed accrescere la sua notorietà. Infine, a confermare l'invasione degli strumenti digitali nel mondo dell'arte, significativi sono i sempre più frequenti casi di opere d'arte realizzate proprio con queste tecniche. Viene definita “*arte digitale*” o *net art* la nuova forma di espressione artistica che coinvolge numerosi artisti emergenti e non solo, che rispecchiano nelle loro opere la società globale contemporanea attraverso nuove forme di sperimentazioni tecniche. La facilità con cui queste opere sono presentate e diffuse nel web verso i possibili acquirenti, ne conferma l'efficacia. David Hockney, artista inglese considerato tra i più influenti del XX secolo e celebre per il suo contributo alla *pop art* negli anni Sessanta, ha iniziato a disegnare e a “dipingere” su *iPhone* e *iPad* dal 2008. Affascinato da questo strumento, è esempio di

¹⁹⁹ *Ivi*, p.134

artista di un'altra generazione al passo con i tempi che ha saputo cogliere le occasioni di novità e sperimentazione che l'era contemporanea offre.

Il sito *web* di un'organizzazione culturale può dunque coprire diverse funzioni, come potenziare la visibilità di un artista, rafforzare la propria immagine, comunicare via mail ad un vasto pubblico in tempo reale, personalizzare il messaggio, pubblicizzare eventi come la partecipazione ad una mostra, ad una fiera o una pubblicazione, realizzare nel tempo una *mailing-list* dei propri contatti, prestare servizi di consulenza e, pratica sempre più diffusa, ricercare *sponsor*²⁰⁰. Internet ha assunto anche un'altra nuova funzione, quella di canale di vendita. Questa è una pratica già ampiamente diffusa nelle case d'asta, che allargano così il loro raggio d'azione introducendo le aste *online*, in modo da farvi partecipare il numero più alto possibile di potenziali acquirenti, ovunque essi siano locati. La medesima pratica non è altrettanto diffusa nelle gallerie d'arte, che tendono a mantenere i tradizionali metodi di vendita, ed utilizzano il *web* piuttosto per raggiungere nuovi segmenti di mercato e rafforzare le relazioni con quelli esistenti, nonché la propria immagine. Anche tra gli artisti non è molto diffusa la pratica di gestire un sito web con un catalogo aggiornato delle proprie opere e delle pubblicazioni a loro rivolte, né tantomeno sfruttarlo per la vendita dei propri lavori. William Kentridge fa parte di questo gruppo di artisti; non esiste infatti un suo sito personale, e la gestione della sua immagine e la vendita delle opere sono interamente affidate alle gallerie come la Lia Rumma, la Marian Goodman Gallery, la David Krut e la Goodman di Johannesburg e la Barbara Gladstone di New York. Altre informazioni sono reperibili sui siti di alcuni musei, come il MoMA e il Madre, ed alcune immagini e video sono messi a disposizione dai teatri, come il Teatro alla Scala, La Monnaie, la Fenice e il Metropolitan Opera. Kentridge dice di aver provato a collaborare con un *video-editor* usando *Skype*, ma la connessione non era buona, e il tentativo non funzionò. L'artista usa Internet come biblioteca per immagini, informazioni e qualche volta suoni, ma non sostiene l'arte creata attraverso questo sistema. La sua posizione è giustificata anche dal fatto che la connessione in Sudafrica non è delle migliori, e per scaricare anche solo musiche o immagini spesso è richiesto

²⁰⁰ *Ivi*, p.135

molto tempo. Internet, come si vedrà nel successivo paragrafo, è inoltre utilizzato da alcuni teatri per trasmettere in diretta gli spettacoli.

Concludendo, tutti gli attori del sistema dell'arte contemporanea possono trovare in Internet un valido aiuto e sostegno a molte strategie di *marketing* ed azioni promozionali; soprattutto per il fatto che essi devono oggi rispondere alle esigenze di un mercato globale. In una rete così fitta di interscambi culturali ed economici, rimane però fondamentale la necessità di monitorare i flussi di informazioni con la trasparenza che ogni organismo culturale deve garantire.

5.6 Comunicazione e *marketing* per William Kentridge

La varietà delle tecniche di comunicazione e delle strategie di *marketing* trovano nel caso di William Kentridge un buon esempio di come esse possono essere applicate all'arte contemporanea. I mezzi di comunicazione indiretta sono largamente utilizzati nel progetto di promozione e visibilità dell'artista, prima, durante e dopo le rappresentazioni degli spettacoli a teatro. Kentridge si presenta come il collegamento tra l'arte contemporanea e il teatro lirico, e per questo è necessario un complesso ed equilibrato gioco di promozione e pubblicità che tutti gli attori coinvolti devono saper gestire ed organizzare attraverso un profondo dialogo. Gli strumenti utilizzati hanno principalmente come obiettivi l'informazione del pubblico, il rafforzamento dell'immagine dell'organizzazione artistico-culturale, sia essa un teatro, un museo o una galleria d'arte, l'orientamento del messaggio ad un pubblico più o meno scelto e la ricerca di quel processo di fidelizzazione, che nel caso di Kentridge significa condurre, attraverso la pubblicità e gli eventi organizzati, un più vasto gruppo di fruitori a teatro per assistere allo spettacolo da lui ideato. Fra gli strumenti della comunicazione indiretta, come si è visto precedentemente, si trovano la televisione, la radio, il cinema, la stampa ed Internet. Alcuni di questi sono già da tempo usati da cantanti ed artisti non solo per rafforzare la loro immagine e la loro reputazione, ma con il tentativo di spingere l'Opera verso un pubblico più ampio e più giovane attraverso canali comunicazionali di massa; ci si riferisce soprattutto ai numerosi casi di melodrammi

portati in scena al cinema o in televisione. Per il piccolo schermo è fondamentale il contributo di Mario Lanfranchi, il primo regista ad allestire un'opera per la televisione. Su una Rai dei primordi, la *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini trasmessa nel 1956, segna l'inizio della storia del "melodramma televisivo", e con questa prima esperienza viene portata al successo una giovane Anna Moffo, che parteciperà in seguito ad altre realizzazioni, anche a fianco del celebre tenore Franco Corelli. Lanfranchi spinge anche il balletto in televisione, come dimostra *Venezia, carnevale, un amore* con Rudolf Nureyev e Carla Fracci. Numerosi sono i soprano e i tenori che contribuirono alla diffusione dell'*opera-in-tv* e parteciparono a trasposizioni cinematografiche di celebri melodrammi, si ricordano, tra gli altri, Joan Sutherland, Placido Domingo e Magda Olivero. Questo genere ha oggi subito un forte rallentamento a causa del progresso tecnologico che permette di trasmettere lo spettacolo in diretta televisiva o in internet; in Italia, per esempio, è Rai5 il canale che dedica spazio al teatro lirico, soprattutto nella sua stagione estiva di programmazione. Gli spettacoli teatrali trasmessi in diretta sono spesso proiettati in alcune sale cinematografiche, come dimostra il caso del *Flauto magico* della Scala presentato in diretta da sessanta sale italiane, nel tentativo di avvicinare il pubblico, attraverso l'esperienza al cinema, al teatro lirico. L'originale soluzione ha dimostrato di essere molto apprezzata, grazie anche all'agilità con cui permette ad un pubblico generico di superare le barriere psicologiche ed economiche che il teatro dell'opera impone. Inoltre, i contratti stipulati tra teatri e altri *media* sono una nuova ed interessante fonte di guadagno per entrambi, e soprattutto per il teatro. Una realtà all'avanguardia come il Metropolitan Opera di New York, dimostra l'efficienza di questa azione: le entrate del teatro nel 2009 sono state pari a 153,8 milioni di dollari, e di questi, 22 milioni provengono dagli accordi siglati con i vari *media*, tra cui le sale cinematografiche²⁰¹. I numerosi tentativi, più o meno riusciti, di rafforzare e svecchiare l'immagine del teatro lirico attraverso le nuove tecnologie e i nuovi canali di comunicazione, sono un esempio significativo di come il processo di rinnovamento del teatro, iniziato nel primo Novecento con metodi tradizionali quali la pittura e la scultura degli artisti più affermati, si allarga oggi ad altri strumenti, e coinvolge, non più solo gli artisti, ma

²⁰¹ I dati sono tratti da FILIPPO CAVAZZONI, *Dopo la riforma della lirica, ora è il turno del cinema?*, articolo del 16 luglio 2010, in chicago-blog.it

anche i cantanti stessi e gli esponenti di altre discipline, come i registi per il cinema e la televisione.

Di seguito sono raggruppate e presentate tutte le azioni di promozione degli spettacoli per cui Kentridge ha diretto la regia. Si fa riferimento in particolare a tre casi, che costituiscono gli esempi più ricchi ed articolati di questa politica promozionale: *Il ritorno d'Ulisse* andato in scena al Teatro Malibran di Venezia nel 2008, *Il Flauto magico* presso il Teatro alla Scala di Milano nel 2011 e *The Nose* presentato al Metropolitan Opera di New York nel 2010.

A Venezia è stato organizzato:

Evento	Luogo	Data
<i>Il ritorno d'Ulisse</i> ; spettacolo teatrale	Teatro Malibran	28-29 nov 08
"Breathe", "Dissolve", "Return"; video-proiezioni	Teatro la Fenice	dic-08
Mostra personale (disegni, sculture, video)	Palazzetto Tito, Fondazione Bevilacqua La Masa	30 nov 08 - 16 gen 09
Mostra tazzine d'artista per il 75° anniversario di Illy Caffè	Palazzetto Tito-Teatro la Fenice	nov-dic 2008
(<i>REPEAT</i>); monografia edita da Charta		dic-08
Conferenza stampa	Teatro la Fenice	28-nov-08

Per l'arrivo di Kentridge a Milano nel 2011, anno, tra l'altro, dedicato all'Africa, sono molti gli appuntamenti:

Evento	Luogo	Data
<i>Il Flauto magico</i> ; spettacolo teatrale	Teatro alla Scala	mar-apr 2011
<i>I am not me the horse is not mine</i> ; performance dal vivo	Galleria Lia Rumma	19-mar-11
Mostra personale	Galleria Lia Rumma	19 mar- 7 mag '11
<i>Sounds from the Black Box</i> ; performance-concerto	Palazzo Reale	19-mar-11
Mostra personale	Palazzo Reale	16 mar-3 apr 11
<i>What will come has already come</i> ; video-insatallazione	Triennale	21-27 mar 11

<i>Woyzeck on the Highveld</i> ; spettacolo teatrale	Teatro del Buratto-Teatro Verdi	20,21 apr 11
<i>Il Flauto magico</i> ; diretta televisiva dello spettacolo	Rai5	20-mar-11
<i>Il Flauto magico</i> ; diretta radiofonica dello spettacolo	RadioTre	20-mar-11
<i>Il Flauto magico</i> ; diretta televisiva dello spettacolo	sessanta sale cinematografiche italiane	24-mar-11

Infine, gli eventi promossi a New York sono:

Evento	Luogo	Data
<i>The Nose</i> ; spettacolo teatrale	Metropolitan Opera	mar-10
<i>Ad Hoc: works for The Nose</i> ; mostra personale	Arnold & Marie Schwartz Gallery	mar-10
<i>William Kentridge: Five Themes</i> ; retrospettiva	Museum of Modern Art	24 feb-17 mag 10
<i>I am not me the horse is not mine</i> ; performance dal vivo	Museum of Modern Art	04-mar-10
<i>Learning from the Absurd</i> ; conversazione con l'artista	New York Public Library	12-mar-10
<i>The Nose</i> ; diretta in streaming dello spettacolo	www.metopera.org	05-mar-10
<i>The Nose</i> ; diretta radiofonica dello spettacolo	Metropolitan Opera Radio	5,13,18,23 mar 10

In una breve analisi, la televisione dimostra di essere utilizzata nelle situazioni di maggior rilievo; trasmette in diretta la serata inaugurale dello spettacolo di Kentridge, come avviene su Rai5 per *Il Flauto magico*. La radio ed Internet dimostrano parimenti, nonostante siano il primo il simbolo di un'era passata e il secondo quello dell'età contemporanea, la loro efficacia nella comunicazione di massa. L'opera mozartiana è infatti trasmessa in diretta su "RadioTre" e *The Nose*, per quattro repliche, su "SIRIUS channel 78" e "XM channel 79" della *Metropolitan Opera Radio*, e, per la *première* del 5 marzo è possibile assistere allo spettacolo in Internet, trasmesso via "Real Network", sul sito *web* del teatro newyorkese. Inoltre, *depliant*, articoli di giornale, conferenze stampa e cartelloni hanno ricoperto gli spazi pubblicitari delle tre città nel periodo in cui è andata in scena l'opera. Le principali strategie per promuovere

l'artista, il teatro e lo spettacolo in particolare, rimangono sicuramente, nel caso di Kentridge, le mostre, retrospettive e personali, a lui dedicate. Trattandosi di un artista di arte contemporanea, il modo migliore per rafforzare la sua immagine e invitare il pubblico ad andare a teatro resta, dunque, la promozione della sua arte. Questo avviene nei musei e nelle gallerie e, per Kentridge, si tratta dei maggiori musei e della gallerie più in vista della città. Solo nei tre esempi analizzati si può cogliere appieno l'importanza dell'azione di *marketing* affrontata per Kentridge, massiccia anche dal punto di vista economico. A Venezia, la Fondazione Bevilacqua La Masa, realtà di primissimo piano per l'arte contemporanea a livello nazionale e non solo, organizza una mostra presentando disegni, sculture e l'installazione di tre video dell'artista, ed egli stesso disegna una serie di tazzine di caffè per celebrare il 75° anniversario dell'azienda Illy. Milano è invasa da cartelloni e pubblicità sulla grande retrospettiva dell'artista organizzata a Palazzo Reale, che è per il capoluogo lombardo una delle istituzioni museali di maggior richiamo turistico per le mostre temporanee. Inoltre, la Galleria Lia Rumma presenta nel suo vastissimo spazio espositivo una serie di opere che anticipano il successivo lavoro teatrale di Kentridge. *The Nose* rappresenta il caso più significativo; a New York, infatti, si sono tenuti, in concomitanza con lo spettacolo a teatro, una grande retrospettiva sull'attività dell'artista degli ultimi trent'anni presso uno dei maggiori musei d'arte contemporanea del mondo, il Museum of Modern Art, e una grande mostra presso la galleria del Metropolitan, la Arnold & Marie Schwartz. Ma non solo, le numerose letture, seminari, convegni e proiezioni che hanno affollato i centri culturali e gli spazi espositivi delle tre città testimoniano l'importanza data agli eventi.

5.7 William Kentridge nel “sistema” dell'arte

Il discorso teorico affrontato è necessario per capire la posizione di William Kentridge all'interno del cosiddetto “sistema dell'arte contemporanea”. L'artista dimostra, attraverso la propria tecnica delle video-animazioni nate a partire dai disegni a carboncino, il suo sostegno nei confronti della manualità e dell'aspetto artistico nelle opere d'arte. A dispetto di quanto spinge a fare il processo di globalizzazione,

Kentridge trova nel lavoro in studio a Johannesburg il modo migliore per continuare a far vivere l'arte e ritrova in questa pratica il fondamento del ruolo dell'artista e dell'arte contemporanea di oggi²⁰². Ciononostante, Kentridge non manca di avvalersi delle più moderne tecnologie sia per realizzare le proprie opere, sia per presentarle attraverso canali da lui non gestiti. Galleristi, direttori di musei, critici, banditori d'asta, periti, storici dell'arte e collezionisti sono i principali soggetti determinanti il valore di un'opera d'arte. Un artista non può essere, oggi, definito tale finché non entra in contatto con un gallerista²⁰³, che gli permette di esporre in musei e spazi dedicati alla cultura. In base ai fattori precedentemente descritti, si determinano il successo dell'artista e il valore delle sue opere. Kentridge, entrato nella scena dell'arte tra fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta, si è guadagnato una posizione stabile e sicura nel panorama contemporaneo. Marian Goodman e Lia Rumma sono due delle personalità di rilievo che hanno permesso all'artista di raggiungere tale traguardo attraverso la gestione e la promozione della sua attività, nonché curandone l'immagine. È attraverso il contributo e l'impegno di questi galleristi che Kentridge ha potuto esporre in luoghi come il MoMA di New York, il Louvre e il Jeu de Paume di Parigi, l'Albertina di Vienna, il Deutsche Guggenheim di Berlino e, in Italia, il Museo Capodimonte e il Madre di Napoli, Palazzo Reale di Milano e la Fondazione Bevilacqua la Masa di Venezia. Grazie all'azione dei galleristi, che innescano un ingranaggio più o meno duraturo e profittevole a seconda della loro abilità, i prezzi delle opere di Kentridge hanno subito un netto incremento. Il caso più significativo è il modellino *Preparing the Flute* [figg. 57a,b], battuto all'asta da Sotheby's l'11 maggio 2011 a New York per 602.500 dollari.

Le strategie di promozione e comunicazione per Kentridge sono alla base della sua visibilità e della notorietà acquisita, e, si ripete ancora una volta, sono gestite dai soggetti operanti nel mercato dell'arte al fine di spingere la domanda verso l'offerta artistica ed allargare la fascia di pubblico. Lo sviluppo tecnologico e i nuovi mezzi digitali di comunicazione hanno permesso la diffusione delle opere e del nome di Kentridge. Arte contemporanea e teatro lirico trovano un punto in comune proprio

²⁰² Appendice 1

²⁰³ *Understanding international art markets and management*, a cura di Iain Robertson, Oxon, Routledge 2005

nell'utilizzo dei canali di comunicazione di massa con lo scopo di farsi pubblicità. La certezza di un successo non può comunque esserci, come dimostra il caso analizzato. Infatti, la Fondazione Bevilacqua La Masa ha registrato per la mostra di Kentridge un totale di circa 3400 tra visitatori lungo i 48 giorni di esposizione, e partecipanti alle *openings* di Palazzetto Tito e del Teatro la Fenice. Nonostante non sia la mostra più visitata dell'anno, il record è per quella di Rebecca Horn e Yoko Ono con circa 6000 presenze, rientra ampiamente nella media della Fondazione. Lo spettacolo presso il Teatro Malibran, capace di 900 posti, ha registrato 509 spettatori per la serata del 28 novembre 2008, e 726 per la rappresentazione successiva del 29 novembre 2008²⁰⁴.

Nonostante i dati, quello che viene organizzato per Kentridge dimostra un sistema che va oltre l'arte contemporanea e il teatro lirico; coinvolge entrambi e numerosi altri attori in un'azione che deve essere progettata e pensata nei minimi dettagli, in modo da attrarre tutta l'attenzione possibile sull'evento in corso. Ma chi ne trae più vantaggio? In questa azione di promozione-comunicazione tutti i nomi vengono sempre fatti; sia l'artista, che il teatro, che il museo o la galleria. Kentridge è capace di raccogliere molto interesse, curiosità ed attenzione da parte del pubblico grazie al suo stile e alla sua personalità. Istituzioni come la Scala o la Fenice necessitano indubbiamente di un'efficace campagna pubblicitaria per vincere la concorrenza, ma vantano una reputazione, un'immagine ed un nome così forti che, soprattutto in momenti delicati come quello che le fondazioni lirico-sinfoniche italiane stanno vivendo, azioni di *marketing* e di promozione così intense e dispendiose sembrano quasi eccessive. Ogni elemento partecipante all'offerta, per la sua immagine e fama, la rende unica, originale ed interessante, e contribuisce ad accrescere il desiderio da parte del pubblico di partecipare ad un "evento" di grande portata; è questo il motivo del successo degli spettacoli di Kentridge.

²⁰⁴ I dati provengono rispettivamente dall'ufficio stampa della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia e dall'ufficio stampa del Teatro la Fenice.

Conclusioni

Una stanza d'ospedale, un rinoceronte e un naso. *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, *Il Flauto magico* di Wolfgang Amadeus Mozart, *The Nose* di Dimitri Šostakovič. I primi sono i simboli di tre avventure scenografiche, i secondi le corrispettive opere liriche a cui si riferiscono: William Kentridge è il nesso fra di loro. Definito come il “Leonardo del nuovo millennio”²⁰⁵ e “il Giotto dell’immagine contemporanea”²⁰⁶, Kentridge occupa una posizione di rilievo nel panorama dell’arte dei nostri giorni, un “artista totale”²⁰⁷ che sta avendo conferma di questo dal moltiplicarsi delle mostre a lui dedicate nei più importanti musei e gallerie d’arte. Il mondo contemporaneo si muove attraverso la televisione, il cellulare, Internet e le tecnologie digitali, e questi elementi hanno condotto la comunicazione ad essere sempre più veloce ed immediata, è nata una “società globalizzata”, nella quale, però, permangono differenze politiche e culturali profonde. Kentridge dimostra di saper andare contro corrente e di riuscire a mantenere la coerenza nei suoi lavori e una visione distaccata e critica da quello che lo circonda, a differenza di molti colleghi che si propongono come obiettivo quello di choccare e sconvolgere il pubblico. La “lentezza” delle animazioni e del modo di presentare le storie sono la conferma della sua presa di posizione in contrasto con un mondo che punta a massimizzare la velocità dell’informazione e dei rapporti sociali. Kentridge parla di storie vere nel momento in cui nel mondo dell’arte contemporanea impazza il movimento concettuale, propone la più semplice delle tecniche, il disegno a carboncino, nel momento in cui la maggior parte degli artisti ricercano gli oggetti e i mezzi artistici più particolari ed insoliti, ha deciso di vivere in un Paese, il Sudafrica, ai margini del mercato dell’arte contemporanea nel momento in cui la concentrazione di artisti, galleristi e collezionisti

²⁰⁵ MIMMO DI MARZIO, *Kentridge, Leonardo del nuovo millennio*, «Il Giornale Milano», 17 marzo 2011, p.45

²⁰⁶ VINCENZO TRIONE, *William Kentridge, il Giotto dell’immagine contemporanea*, «Corriere della sera», 11 marzo 2011, pp.52-53

²⁰⁷ BARBARA CASAVECCHIA, *Filmmaker, musicista & regista ecco Kentridge, l’artista totale*, «la Repubblica» ed. Milano, 16 marzo 2011, p.12

in città come New York, Londra e Berlino è in continua crescita. Kentridge non vuole essere travolto dalla superficialità e dalla materialità del mondo globalizzato, e la scelta di rimanere in disparte viene dalla volontà di conservare la sua arte pura e sincera. La peculiarità del suo stile è di mantenere un occhio lucido ed attento al muoversi delle cose e della vita, senza cadere in retoriche polemiche ed inutili critiche, e il suo sguardo sa anche essere ironico.

William Kentridge è uno sperimentatore. Egli stupisce ogni volta che si cimenta con un mezzo artistico diverso; come si è visto in questo lavoro, non solo disegno e video, ma anche scultura, scenografia, installazioni, *collage*, arazzi fino alla più recente esperienza con il mosaico. L'artista trova soluzioni uniche, combinando elementi caratteristici delle più svariate forme espressive senza mai rinunciare a raccontare i suoi pensieri. L'unicità del suo stile proviene da una sapiente ed originale rielaborazione della lezione dei maestri del passato, da Rembrandt van Rijn a Francisco Goya, da Otto Dix a Max Beckmann, da William Hogarth a George Grosz, e dei più affermati video-artisti contemporanei come Bill Viola e Gary Hill. Kentridge non si limita solo ai grandi della storia dell'arte, ma riscopre anche i padri del cinema, come Georges Méliès, e le esperienze del cinema tedesco espressionista. A teatro, invece, molti sono i riferimenti: dall'inserimento di film d'archivio come faceva Erwin Piscator alle celebri soluzioni adottate da K. F. Schinkel per il suo *Flauto magico*, da Grosz per l'utilizzo del *tapis roulant* a Mino Maccari per l'allestimento "espressionista-visionario" di *The Nose*. Kentridge si fa interprete ed indagatore della fragilità umana, e si relaziona con la storia e la società promuovendo un messaggio personale, a volte difficile da comprendere. Cosa vuol dire essere cresciuti in Sudafrica ai tempi dell'*apartheid* e aver visto uomo contro uomo, bianco contro nero, ricco contro povero scontrarsi con così tanta violenza? Cosa vuol dire aver vissuto, dopo estenuanti sforzi, il momento in cui queste barriere sono state abbattute e il Sudafrica ha finalmente aperto le proprie porte al resto del mondo? Sono situazioni che se non vengono vissute in prima persona non si possono capire, ma solo immaginare. William Kentridge prova a raccontarcele. Il contesto sociale e politico in cui Kentridge è cresciuto è un elemento di primaria importanza per lo studio della sua produzione artistica e permette di avvicinarsi alle sue creazioni per scoprirle poco alla volta. Il messaggio che lancia è di denuncia e protesta di fronte alle brutalità che

l'*apartheid* ha portato in un Paese, il Sudafrica, e lo ha distrutto, e nel momento in cui l'ignobile politica è crollata, Kentridge, insieme ai suoi connazionali, vive un nuovo profondo cambiamento. Egli stesso afferma:

“Il Sudafrica aveva subito un boicottaggio culturale: eravamo isolati dal resto del mondo e questo in un certo senso è stata la mia fortuna. L'*apartheid* è finito nell'esatto momento in cui crollava il muro di Berlino: improvvisamente il mondo era diventato più grande, Parigi, Londra e New York non erano più i soli centri dell'arte. La gente viaggiava, e nelle Biennali comparvero opere d'arte che erano chiaramente diverse: sudamericane, africane, asiatiche. In Sudafrica non c'era stata la seconda guerra mondiale, che aveva annichilito ogni utopia e ci potevamo ancora permettere di pensare a un'arte impegnata politicamente che pensasse alla politica e alla cultura come tutt'uno”²⁰⁸.

È da queste ultime righe che si coglie la legittimazione di Kentridge nel fare politica attraverso l'arte; gli è permesso dalla storia stessa, socio-politica ed artistica, del suo Paese. Come mezzo per comunicare questo messaggio, Kentridge utilizza un linguaggio che nasce dal disegno a carboncino. Il disegno è una tecnica all'apparenza molto semplice, che è stata per secoli il punto di partenza per la creazione di un'opera d'arte da quando Giotto la ha riconosciuta come elemento fondante la buona pittura, e questo pensiero è stato sviluppato ininterrottamente dagli artisti rinascimentali. Il carboncino è riuscito, attraverso la forza del suo bianco e nero e dagli effetti di chiaroscuro, a dimostrare di essere un mezzo espressivo efficace e potente grazie alla sua comprensibilità universale. William Kentridge dà vita, attraverso questa tecnica, ad una grande varietà di scene: alcune dai toni cupi e misteriosi, altre sfolgoranti di luci, altre sono scene di morte e distruzione e altre ancora portano con sé un messaggio di speranza.

²⁰⁸ GIOVANNA AMADASI, *Pensieri mobili di un artista ironico*, «D la Repubblica delle donne», 12 marzo 2011, p.115

Kentridge crea mondi magici e surreali, ma allo stesso tempo vicinissimi alla realtà, al mondo contemporaneo. I soggetti che popolano le sue opere sono luoghi a noi familiari come il profilo di città moderne, autostrade, automobili, paesaggi con alberi e colline, e oggetti di uso comune come sigari, caffettiere, tazzine e pagine di giornale. Questi elementi prendono vita, cambiano forma, si tramutano in altri oggetti grazie alle animazioni. Il fumo di un sigaro si trasforma in una macchina da scrivere, una caffetteria penetra il pavimento diventando una trivellatrice da miniera, uno stetoscopio diventa un vecchio telefono, la luna diventa una mongolfiera o un volto umano. “Un’immagine” dice l’artista, “come un’idea, può migrare da una forma all’altra”²⁰⁹, rivelando così un mondo in continua evoluzione, ed è da questa evoluzione che nasce la narrazione, la storia. Kentridge crede nell’animazione come il miglior mezzo per far scorrere i suoi racconti affrontando con delicatezza la storia del suo Paese, la difficile ripresa, sociale, politica ed economica dopo l’*apartheid* e le difficoltà di una riconciliazione che sembra non essere ancora stata totalmente raggiunta. Kentridge parla della storia e delle sofferenze che porta con sé, presenta la morte ed esamina l’assurdità dell’odio tra connazionali e concittadini; presenta la sua visione del mondo in modo semplice, chiaro, diretto ed elegante. Ed è proprio nell’equilibrio della contrapposizione tra la semplicità dei suoi disegni e la profondità dei temi, che si trova tutta la forza espressiva e il valore della sua arte.

L’analisi condotta in questo lavoro dimostra l’abilità e l’elasticità con cui Kentridge affronta spazi diversi, attraverso opere originali. L’allestimento di un’opera per il teatro lirico è un delicato lavoro di collaborazione, di cui i protagonisti sono il regista, lo scenografo, il costumista, il direttore d’orchestra, i musicisti, i cantanti, i vari tecnici ed il pubblico. Lo scenografo giunge spesso da realtà diverse come quella della pittura, della scultura o dell’architettura. Risiede proprio nella collaborazione, secondo Kentridge, l’elemento più interessante dell’incontro tra teatro lirico e arte. La possibilità di lavorare su larga scala ed avere a disposizione uno spazio tridimensionale è il segreto dell’entusiasmo con cui Kentridge, e molti altri artisti del passato, affrontano lo spazio scenico ed è una buona occasione per realizzare le grandi

²⁰⁹ BARBARA CASAVECCHIA, *Filmmaker, musicista & regista ecco Kentridge, l’artista totale*, cit., p.12

proiezioni²¹⁰. Dalle esperienze dei primi artisti che a fine Ottocento hanno aperto le porte ad una nuova tipologia di collaborazione che ancora oggi resiste, molto è cambiato. L'intervento a teatro degli artisti si presenta ora sempre più come un pretesto per autopromuoversi e farsi pubblicità, azione che nasce dall'indiscussa abilità di galleristi ed esperti del settore nell'attuare le giuste strategie di *marketing*. Di conseguenza, a mio parere, sembra che in questo incontro chi trae più vantaggio sia l'artista, meglio se una *star*, che vede salire alle stelle i prezzi delle sue opere e può vantare la collaborazione con celebri istituzioni teatrali. D'altro canto, il teatro non risolve i suoi problemi di gestione economico-finanziaria della propria attività, e l'affluenza del pubblico, nella maggior parte dei casi, sembra non cambiare di molto neanche grazie alla partecipazione di artisti famosi. Il lavoro dell'artista richiede un'immersione profonda e sincera in un ambiente, il teatro lirico, che conserva ancora una "doppia faccia"; quella magica e fantastica data dalla storia e quella intimorente data dalla ricontestualizzazione nel contemporaneo. Kentridge si mette in gioco con coraggio e dimostra con i suoi lavori che è possibile trovare il punto in cui arte contemporanea e teatro lirico si combinano con equilibrio. Kentridge stesso però non si dimostra fiducioso nell'arte contemporanea come punto di partenza per una ripresa sul piano economico della realtà dei teatri lirici. Solo in casi eccezionali gli artisti portano con sé a teatro *sponsor* e sostenitori, ma è impensabile, secondo l'artista, che questi riescano a ricoprire gli enormi costi per la realizzazione di uno spettacolo. L'Opera è da sempre dipendente della generosità di benestanti appassionati, che spesso sono allo stesso tempo coinvolti nel mondo dell'arte, ma la cerchia di questi filantropi è ristretta²¹¹. Personalmente condivido il pensiero dell'artista, e ritengo che sia necessaria, soprattutto nel caso italiano, una riforma che prenda le mosse dall'istruzione. In un momento in cui l'educazione musicale è quasi scomparsa dalle scuole e l'insegnamento della storia dell'arte è stato drammaticamente ridimensionato, come si può pensare che ci saranno in futuro individui interessati a queste discipline e disposti a promuoverle e supportarle finanziariamente? Un problema viene dall'educazione in materia di donazione. Infatti, gli americani sono un modello per l'insegnamento di questa pratica che viene messa in atto da molti, più e meno abbienti,

²¹⁰ Si veda a riguardo l'intervista a William Kentridge, Appendice 1

²¹¹ *Ibidem*

anche per piccole somme, che aiutano le istituzioni culturali, teatrali ed artistiche, a sopravvivere in modo migliore se paragonato ai casi italiani. Bisognerebbe partire proprio da una profonda riforma scolastica perché si comprenda, fin dalla più tenera età, l'importanza e il ruolo che hanno musica, teatro e arte nell'evoluzione della società e del pensiero. Il ruolo degli artisti e dell'arte oggi, secondo Kentridge, deve essere quello di continuare a lavorare nello studio²¹², per non perdere la lucidità nel vedere le cose e non farsi sopraffare dalle strategie di un mercato in cui conta di più il riscontro economico di quello umano. In un'ultima riflessione, ho constatato come gran parte del merito per il successo di un allestimento sia da attribuire alle opere liriche stesse. I casi analizzati, nati dal genio di tre grandi compositori e altrettanti librettisti, devono la loro fortuna all'universalità, nel tempo e nello spazio, del messaggio che i melodrammi portano con sé. Agli artisti-scenografi è lasciata una grande libertà nell'adattamento, ma, al tempo stesso, gli viene richiesta la coerenza di non alterare tali insegnamenti; Kentridge rispetta questo. Egli modella le video-animazioni e gli elementi scenografici in base alla propria esperienza di vita, e trova con le opere originali un collegamento che non appare mai forzato. Ecco dunque che *Il ritorno d'Ulisse* parla della fragilità dell'uomo e della sua natura mortale attraverso i più tecnologici macchinari d'ospedale, il cammino verso la saggezza e la luce tracciato nel *Flauto magico* rivive nel Sudafrica dell'era coloniale, e *Il Naso* ripropone l'assurda divisione tra un uomo e il proprio naso attraverso l'altrettanto assurda separazione tra uomini bianchi e neri ai tempi dell'*apartheid*.

²¹² *Ibidem*

Appendice iconografica



Fig. 1: Dumile Feni, *African Guernica*, carboncino su carta, 1967. Alice (Sudafrica), University of Fort Have

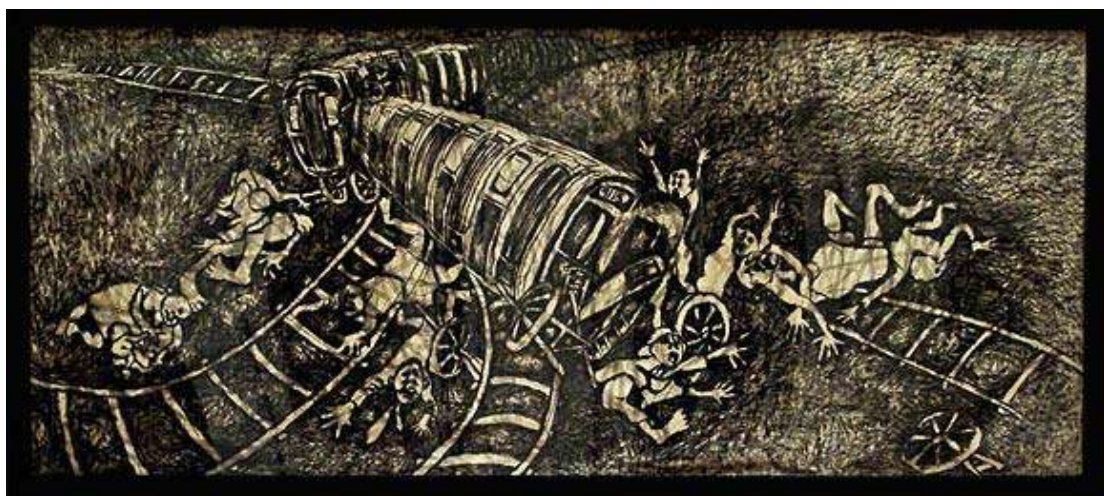


Fig. 2: Dumile Feni, *Railway Accident*, carboncino su carta, 1960. Città del Capo, South African National Gallery



Fig. 3: William Kentridge, *Dreams of Europe (Koevet)*, carboncino su carta, 1984-1985. Collezione privata



Fig. 4: William Hogarth, *La ricompensa della crudeltà*, stampa, 1751. Londra, Guildhall Library & Art Gallery



Fig. 5: Otto Dix, *Trittico della metropoli*, tecnica mista su tavola, 1927-1928. Stoccarda, Galerie der Stadt



Fig. 6: Max Beckmann, *La notte*, olio su tela, 1918-1919. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Fig. 7: William Kentridge, *Art in a State of Grace Art in a State of Hope Art in a State of Siege*, serigrafia su carta, trittico, 1988. Città del Capo, South African National Gallery



Fig. 8: William Kentridge, *Casspirs Full of Love*, incisione, 1989. Johannesburg, Johannesburg Art Gallery

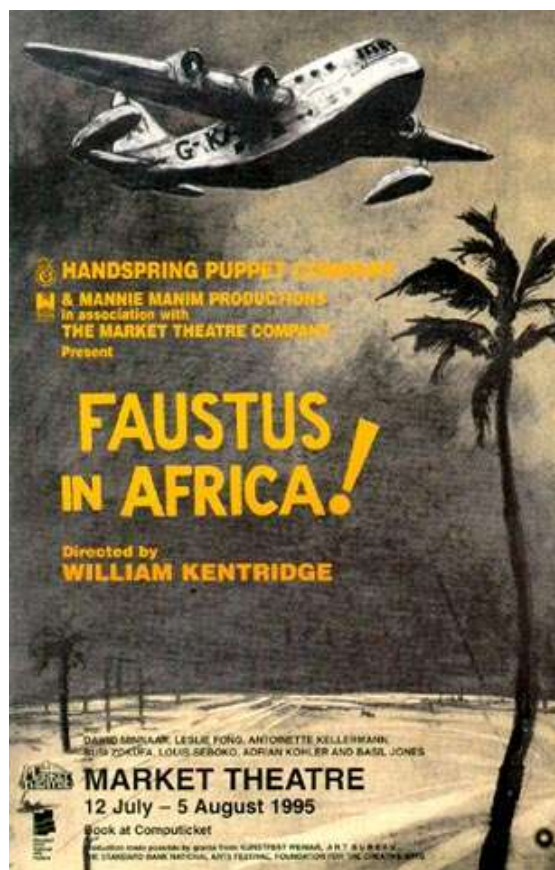


Fig. 9: Locandina per *Faustus in Africa!*, Market Theatre, Johannesburg, 1995.



Fig. 10: William Kentridge, disegno per *Faustus in Africa!*, carboncino e pastello su carta, 1995.

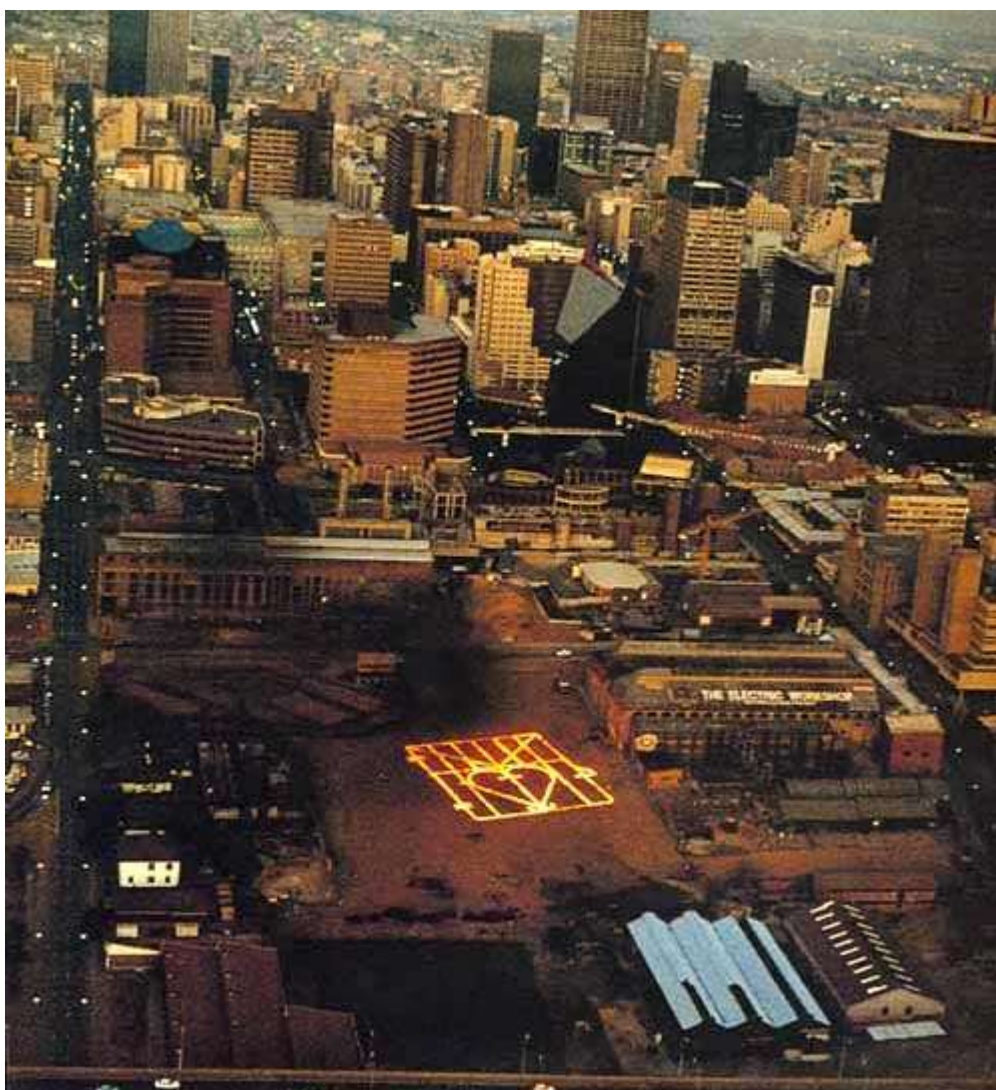


Fig. 11: William Kentridge e Doris Bloom, *Memory and Geography*, disegno di fuoco, progetto multimediale, Johannesburg, 1995.

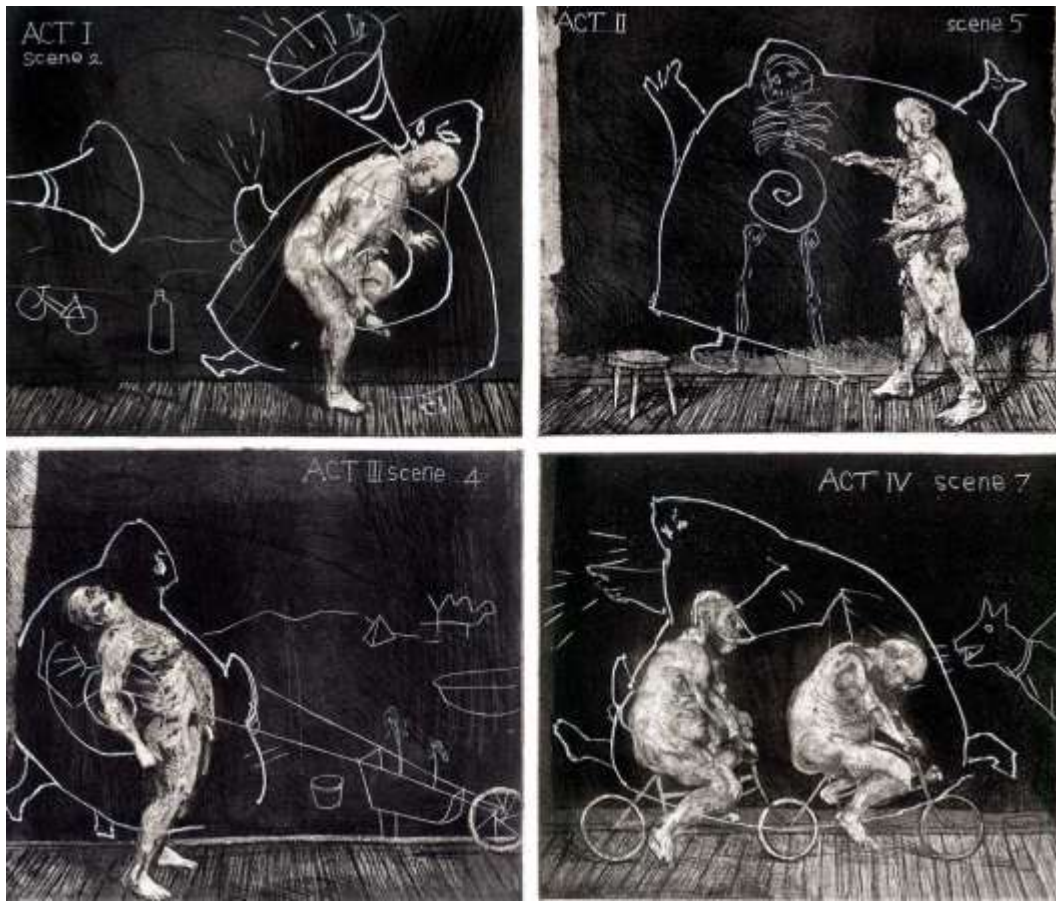


Fig. 12: William Kentridge, dalla serie *Ubu tells the Truth*, serie di 8 incisioni stampate da Caversham Press Johannesburg, 1996-1997.



Fig. 13: Victor Brauner, *Televentrè*, encausto su cartone, 1948. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim



Fig. 14: William Kentridge, disegno per *Stereoscope*, carboncino e pastello su carta, 1998-1999.

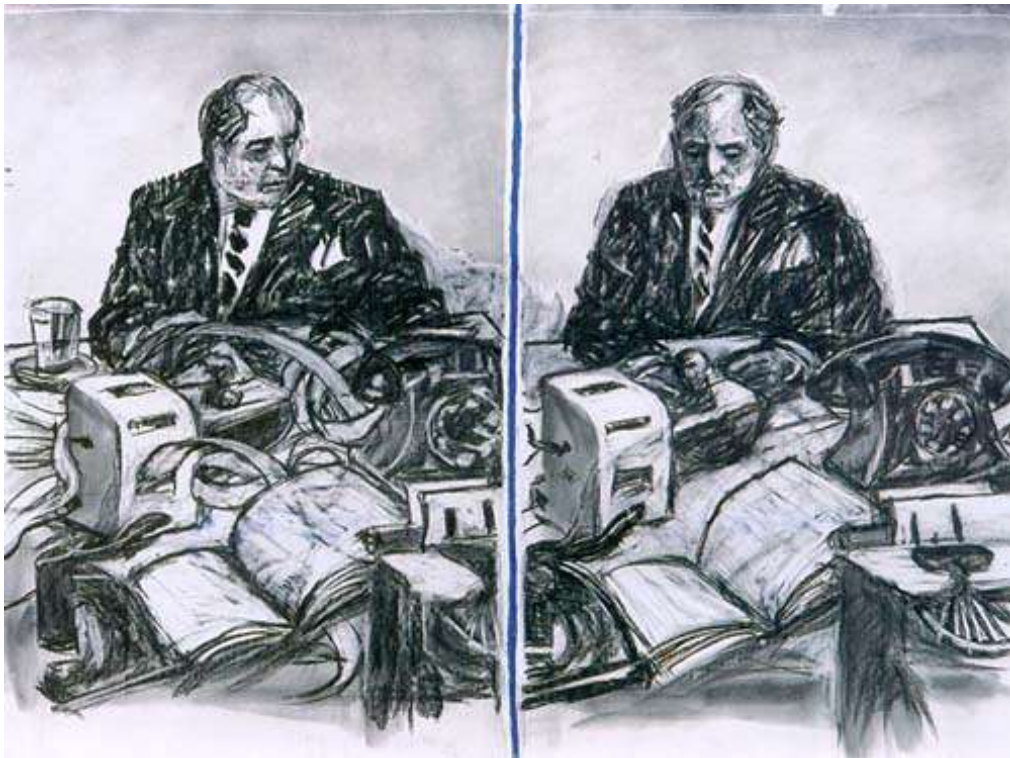


Fig. 15: William Kentridge, disegno per *Stereoscope*, carboncino e pastello su carta, 1998-1999.



Fig. 16: William Kentridge, disegno per *Stereoscope*, carboncino e pastello su carta, 1998-1999.

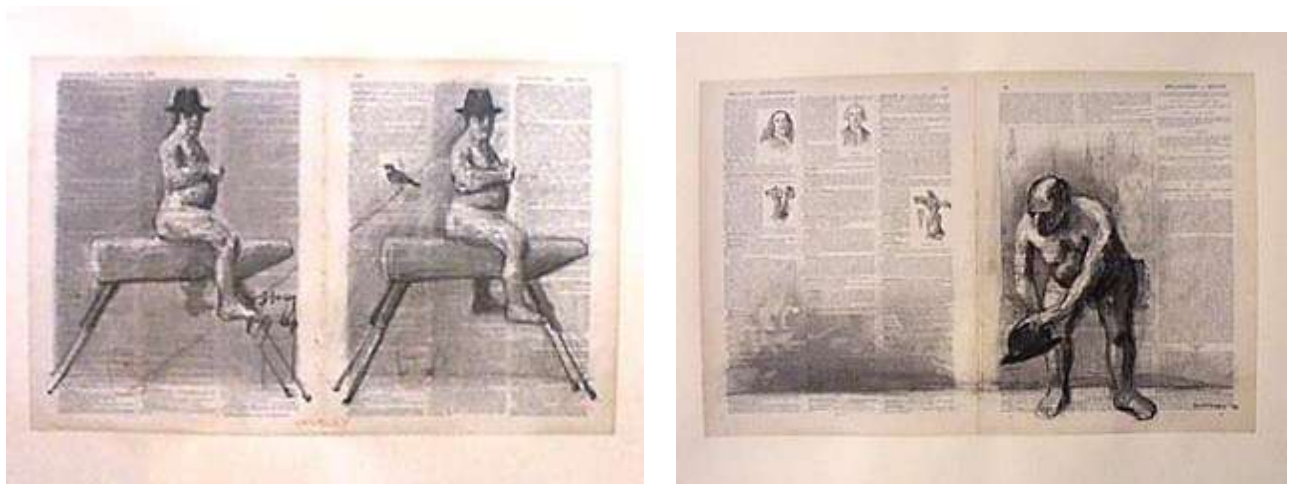


Fig. 17: William Kentridge, *Encyclopaedia Drawings*, carboncino su carta stampata, 1999.

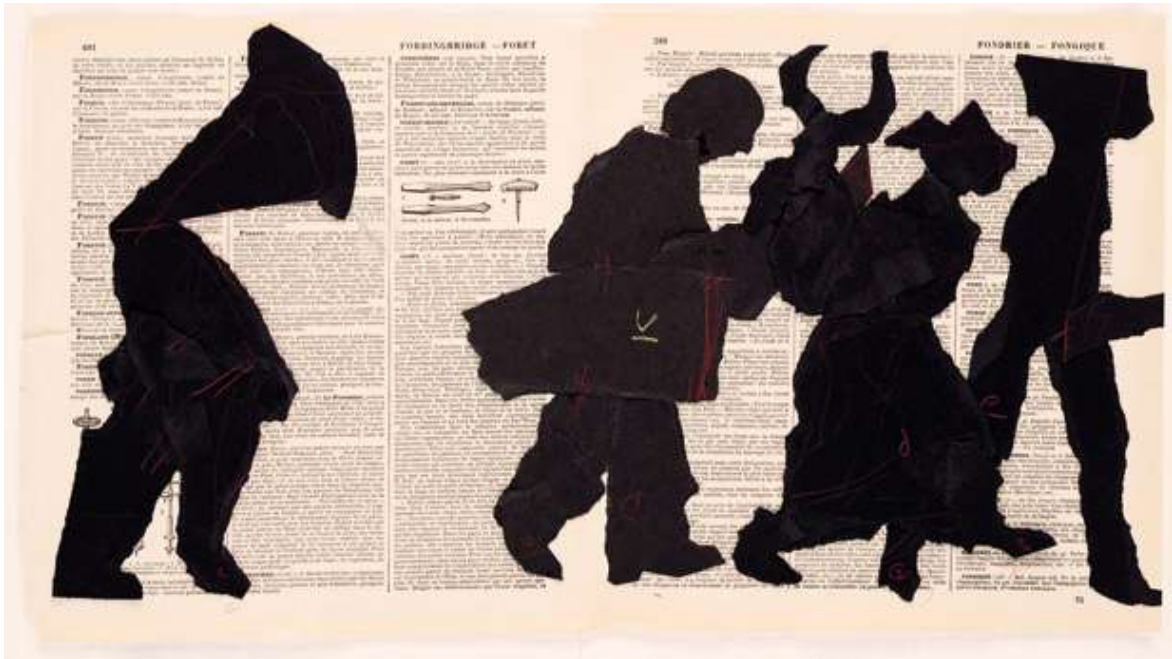


Fig. 18: William Kentridge, *Portage* (dettaglio), collage, 2000. Collezione dell'artista



Fig. 19: William Kentridge, *Procession*, bronzo, 1999-2000. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 20: William Kentridge, *Procession* (dettaglio), bronzo, 1999-2000. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 21: William Kentridge, *Phenakistoscope*, asse in metallo con manico, 2 dischi in vinile con litografie, 2000. New York, David Krut Projects

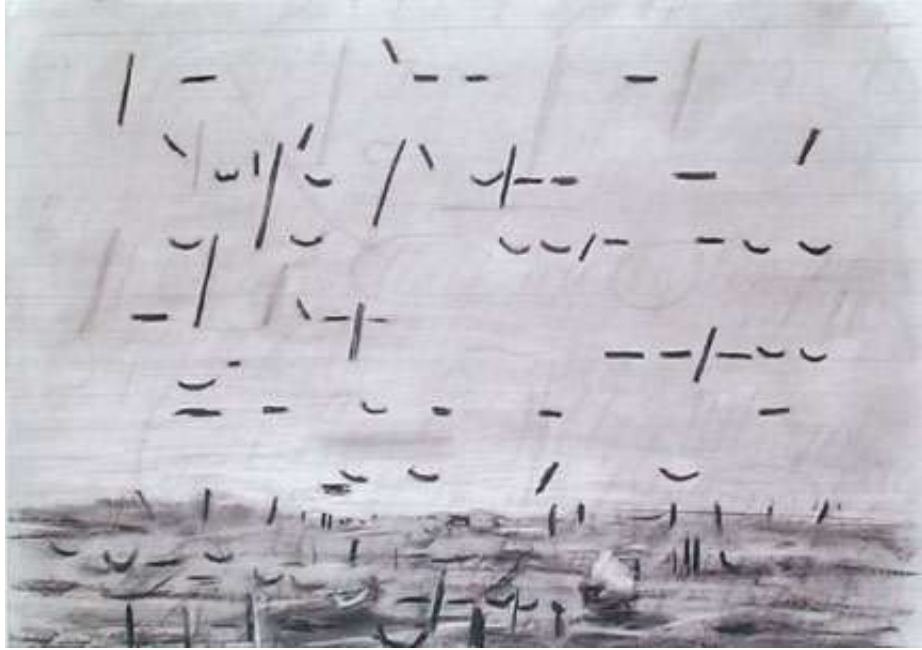


Fig. 22: William Kentridge, *Zeno Writing*, carboncino su carta, 2001. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 23: scena teatrale da *Zeno at 4 p.m.*, produzione teatrale, attore Dawid Minnaar, 2001.

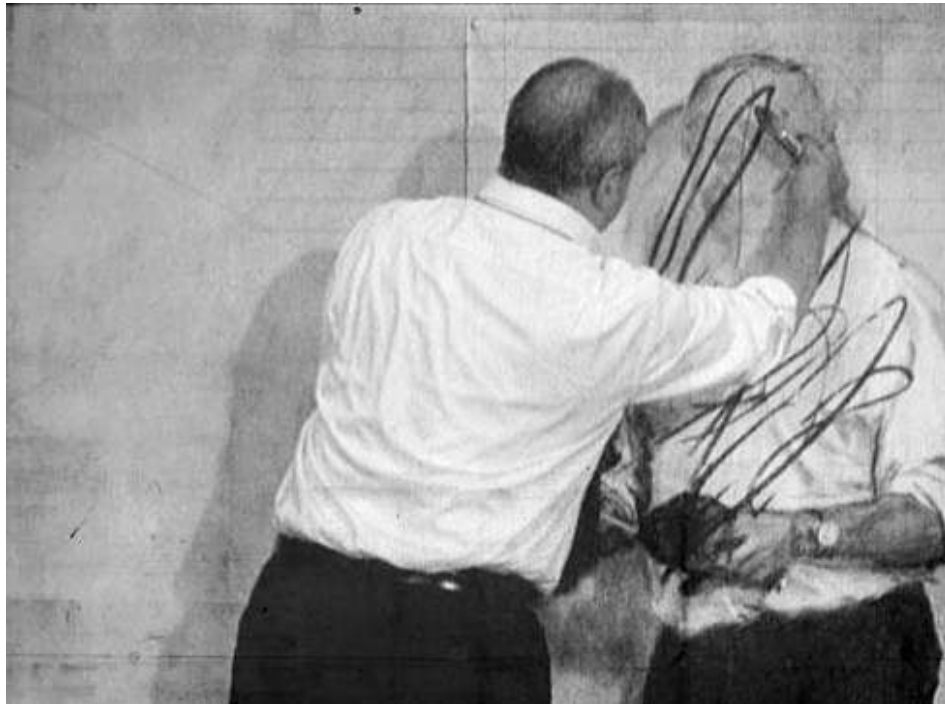


Fig. 24 a,b: William Kentridge, *Invisible Mending*, dalla serie *7 Fragments for Georges Méliès*, fotogramma, 2003. New York, Marian Goodman Gallery

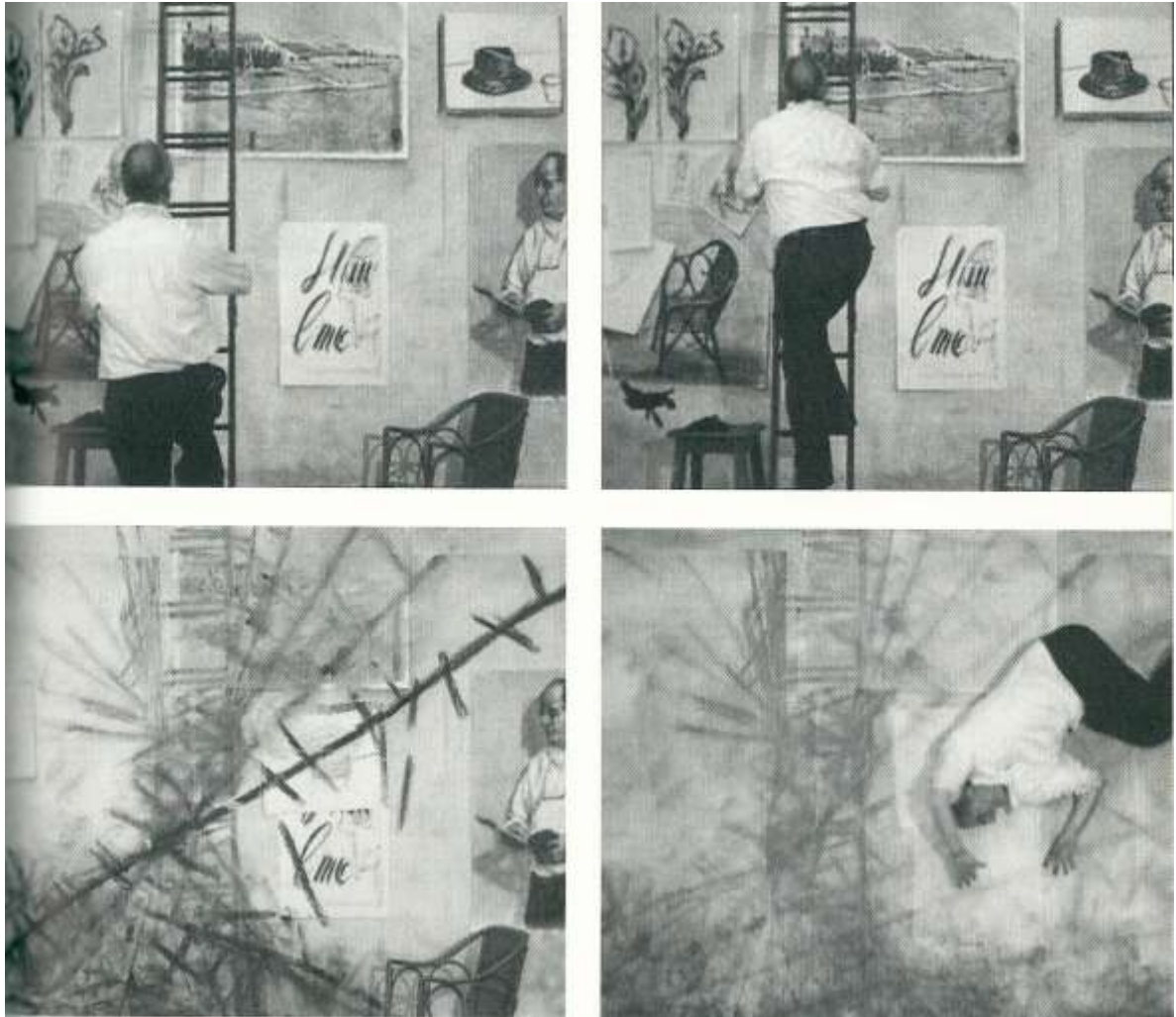


Fig. 25: William Kentridge, *Balancing Act*, dalla serie *7 Fragments for Georges Méliès*, fotogramma, 2003. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 26 a,b: William Kentridge, *Tabula Rasa I*, dalla serie *7 Fragments for Georges Méliès*, fotogramma, 2003. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 27: Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*, fotogramma, 1902.

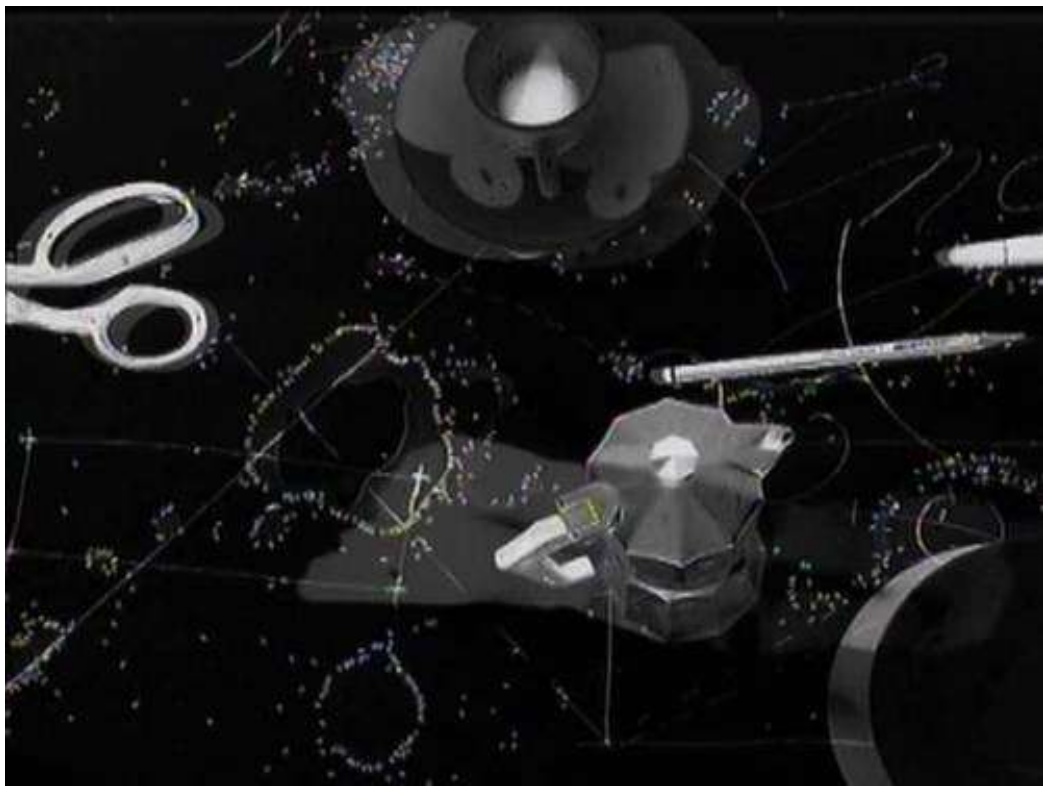


Fig. 28: William Kentridge, *Day for Night*, fotogramma, 2003.



Fig. 29: William Kentridge, *Black Box/Chambre Noire*, installazione a tecnica mista, 2005. Berlino, Deutsche Guggenheim





Fig. 30 a,b,c,d: William Kentridge, *(Repeat) From the Beginning/Da Capo*, fotogrammi, 2008. Venezia, Teatro la Fenice



Fig. 31 a: William Kentridge, *Office Love*, dalla serie *Tapestry*, 2001. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 31 b: William Kentridge, *3 Figures*, dalla serie *Tapestry*, 2010. Napoli, Galleria Lia Rumma

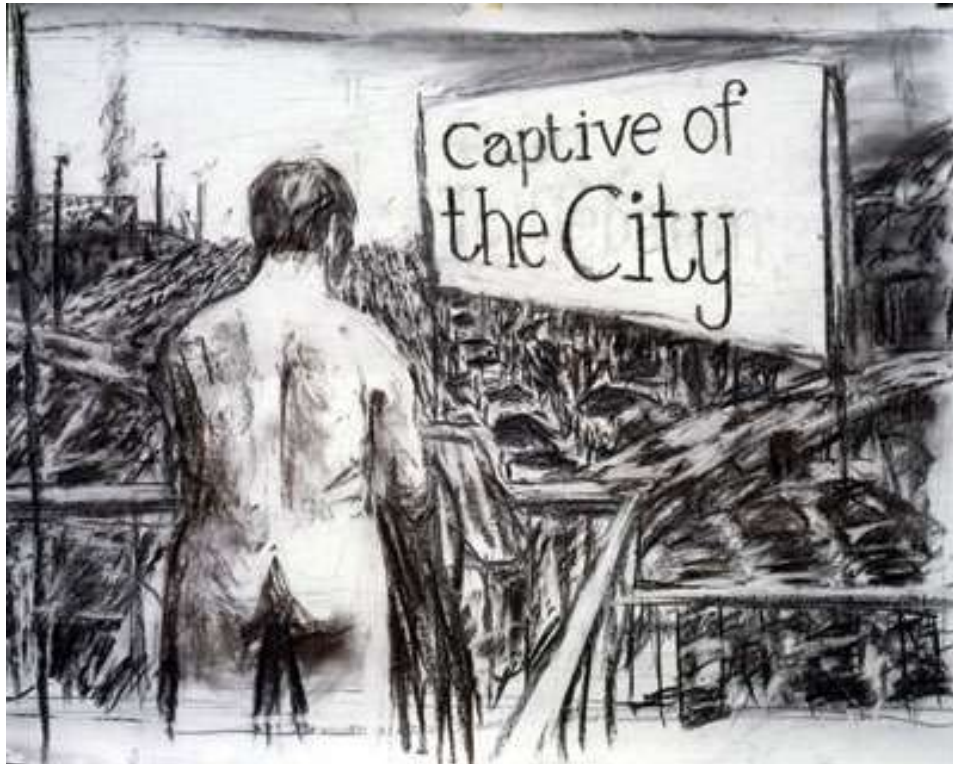


Fig. 32 a,b: William Kentridge, disegni per *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino su carta, 1989.



Fig. 33: William Kentridge, disegno per *Monument*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino su carta, 1990.

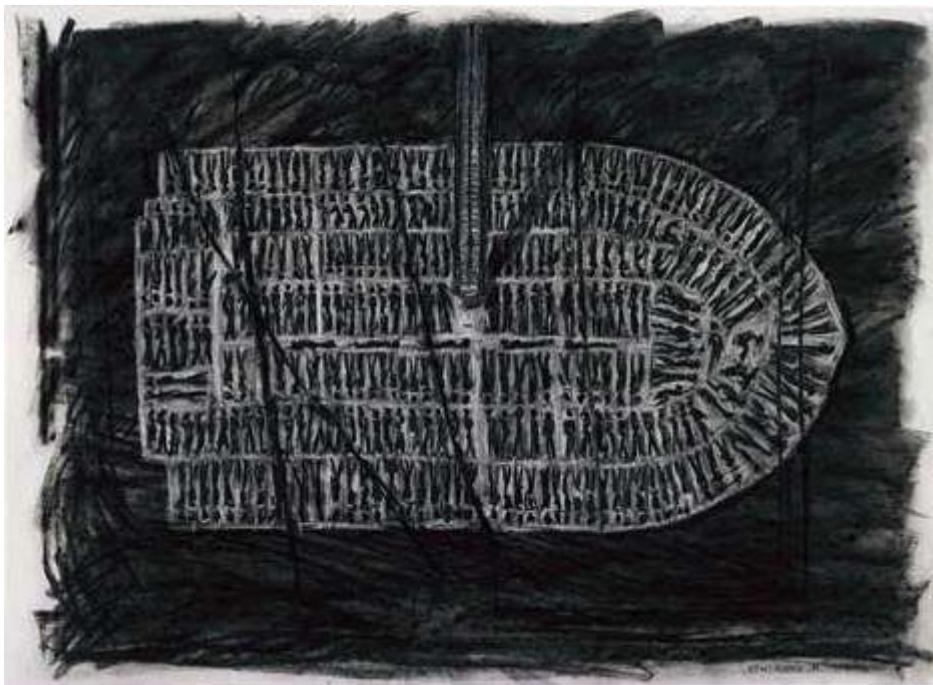


Fig. 34: William Kentridge, disegno per *Mine*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino su carta, 1991.



Fig. 35 a,b: William Kentridge, disegni per *Sobriety, Obesity & Growing Old*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino e pastello su carta, 1991.

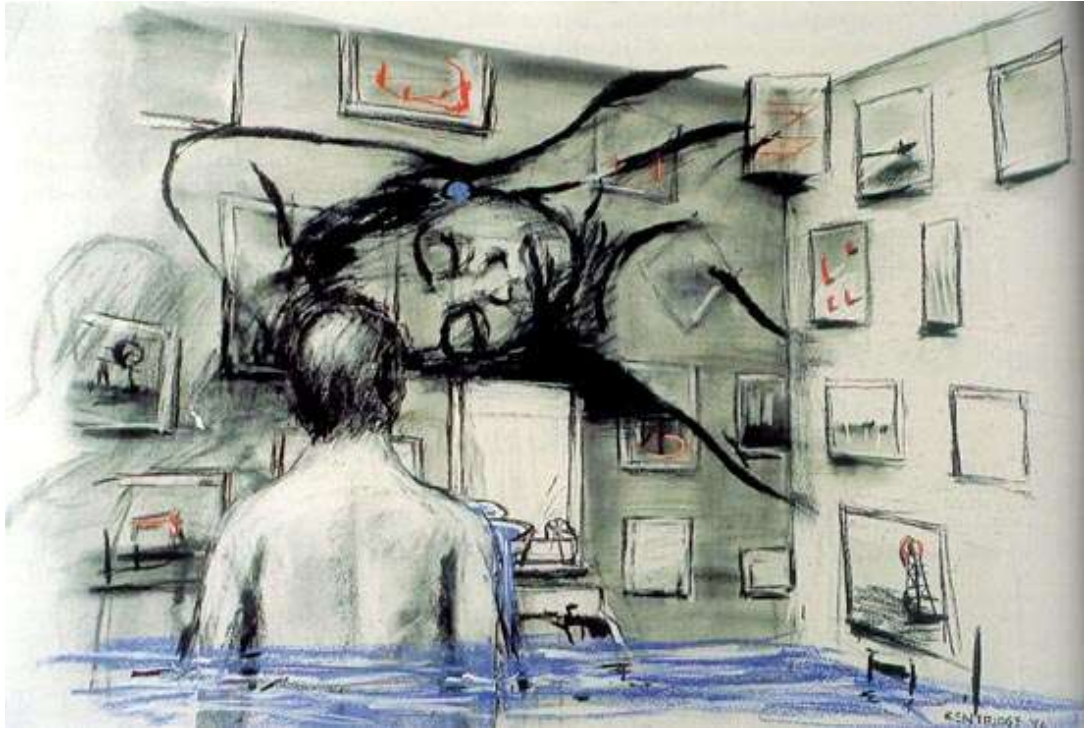


Fig. 36 a,b: William Kentridge, disegni per *Felix in Exile*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino e pastello su carta, 1994.



Fig. 37: William Kentridge, disegno per *History of main Complaint*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino e pastello su carta, 1996.



Fig. 38: William Kentridge, disegno per *Weighing...and Wanting*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino e pastello su carta, 1997.



Fig. 39: William Kentridge, disegno per *Tide Table*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino su carta, 2003.



Fig. 40: William Kentridge, disegno per *Other Faces*, dalla serie *Drawings for Projection*, carboncino e pastello su carta, 2011.



Fig. 41: *Il ritorno d'Ulisse*, Prologo



Fig. 42: *Il ritorno d'Ulisse*, Prologo



Fig. 43: *Il ritorno d'Ulisse, Atto I, scena 1*



Fig. 44: *Il ritorno d'Ulisse, Atto I, scena 7*



Fig. 45: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto I, scena 9



Fig. 46: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto I, scena 10



Fig. 47: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto I, scena 10



Fig. 48: *Il ritorno d'Ulisse, Atto I, scena 14*



Fig. 49: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto I, scena 16



Fig. 50: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto II, scena 2



Fig. 51: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto II, scena 8



Fig. 52: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto II, scena 8



Fig. 53 a,b: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto II, scena 8



Fig. 54: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto II, scena 16



Fig. 55: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto II, scena 17



Fig. 56: *Il ritorno d'Ulisse*, Atto II, scena 17



Figg. 57 a,b: William Kentridge, *Preparing the Flute*, modellino teatrale installato con 2 film animati 35 mm trasferiti su DVD, 2005. New York, Marian Goodman Gallery

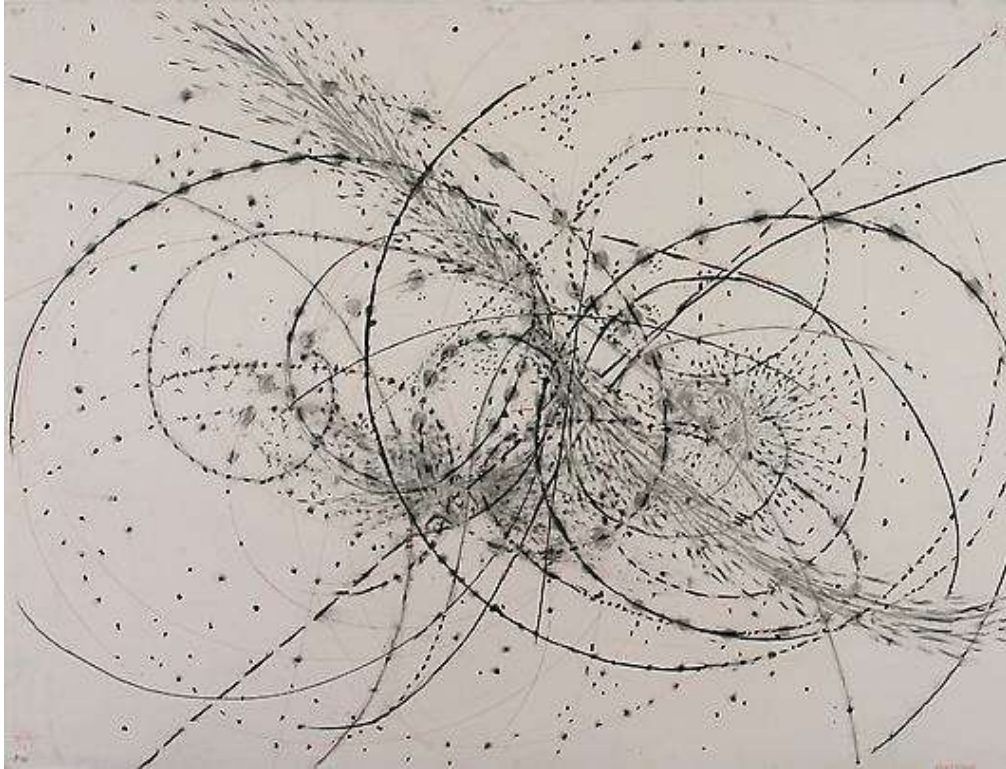


Fig. 58: William Kentridge, disegno per l'aria della Regina della Notte, *Il Flauto magico* (Atto I, scena 6), carboncino su carta, 2005. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 59: William Kentridge, disegno per tempio egizio, *Il Flauto magico*, carboncino e pastello su carta, 2005. New York, Marian Goodman Gallery

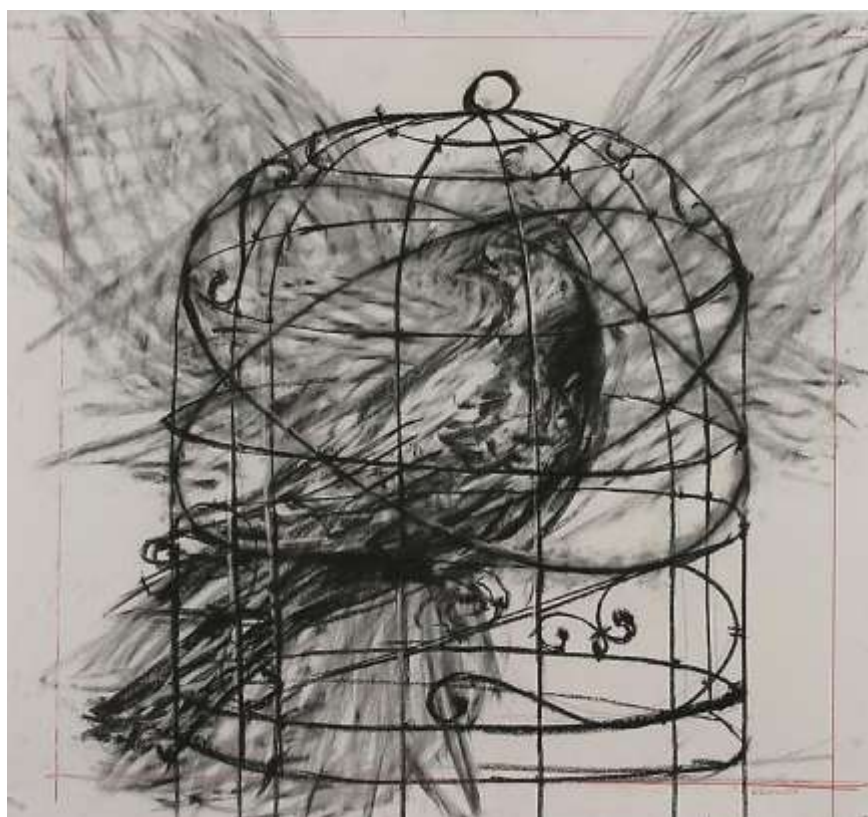
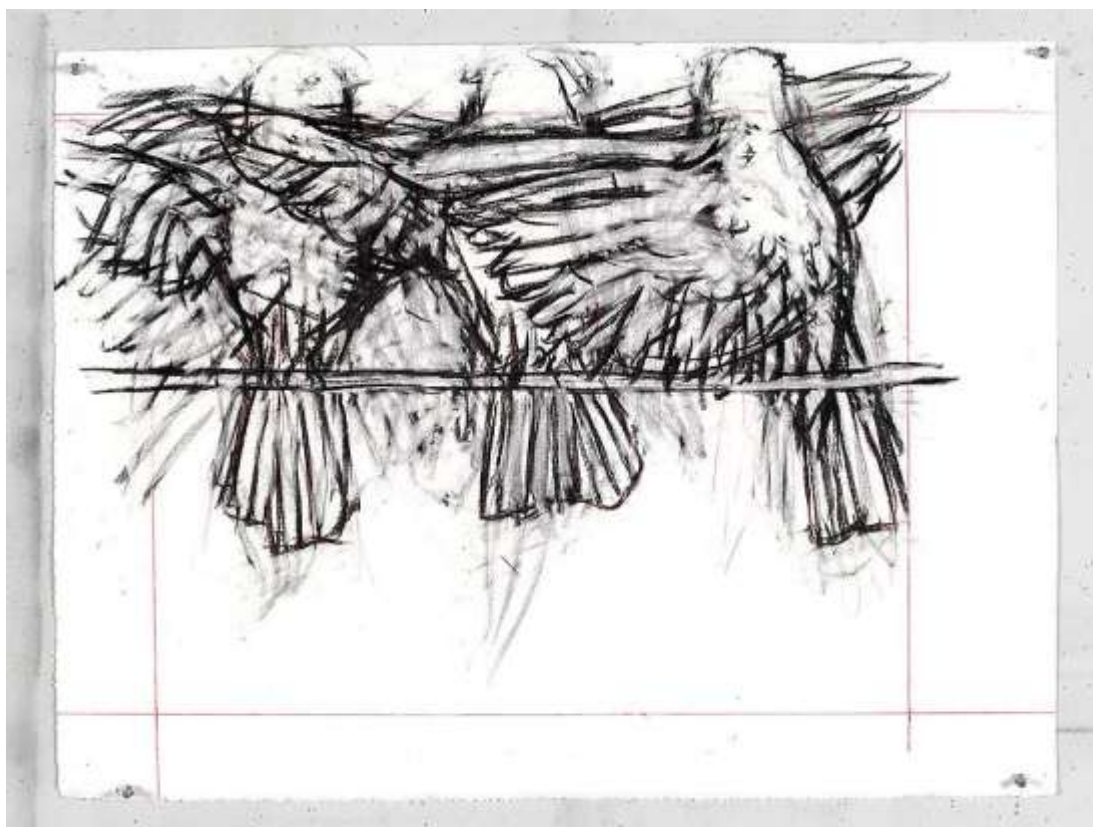


Fig. 60 a,b: William Kentridge, studio per uccelli, *Il Flauto magico*, carboncino e pastello su carta, 2005. New York, Marian Goodman Gallery



Fig. 61: *Il Flauto magico*, Overture



Fig. 62: *Il Flauto magico*, Overture



Fig. 63: *Il Flauto magico*, Atto I



Fig. 64: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 2



Fig. 65: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 6

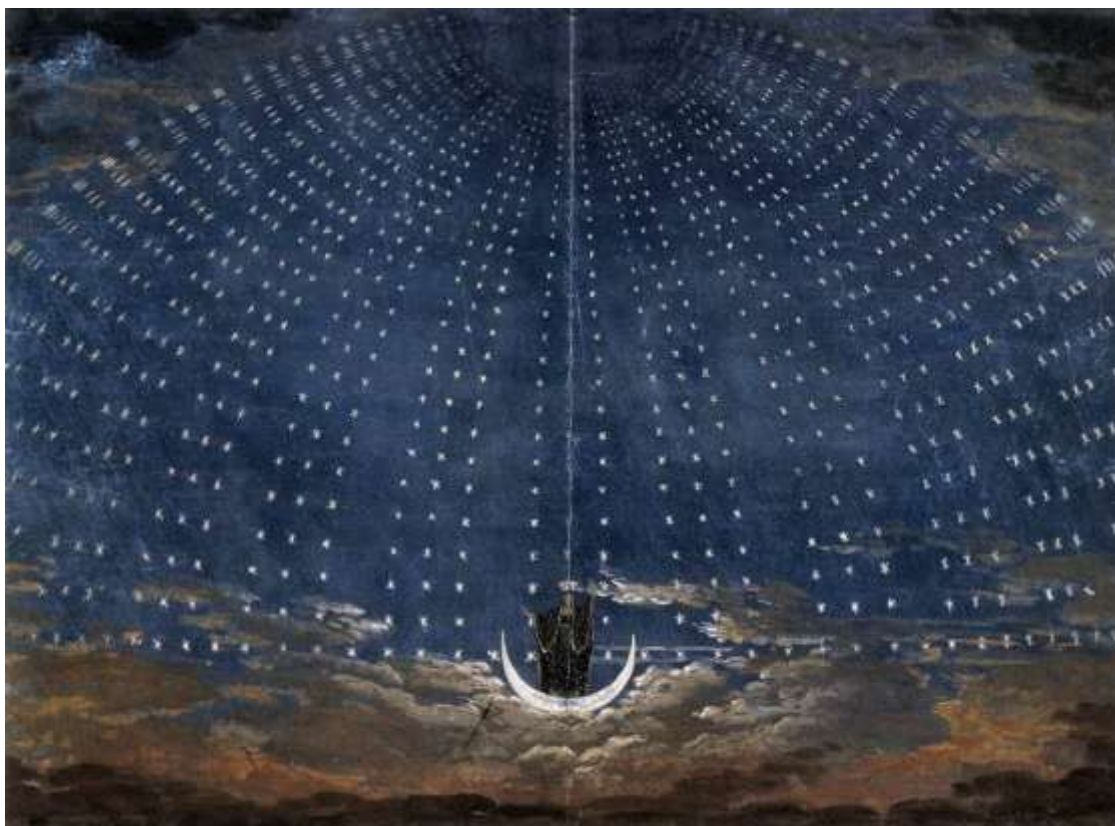


Fig. 66: Karl Friedrich Schinkel, bozzetto per *Il Flauto magico* (Atto I, scena 6), gouache, Königliche Oper, Berlino, 1816. Berlino, Staatliche Museen



Fig. 67: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 6



Fig. 68: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 9



Fig. 69: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 9



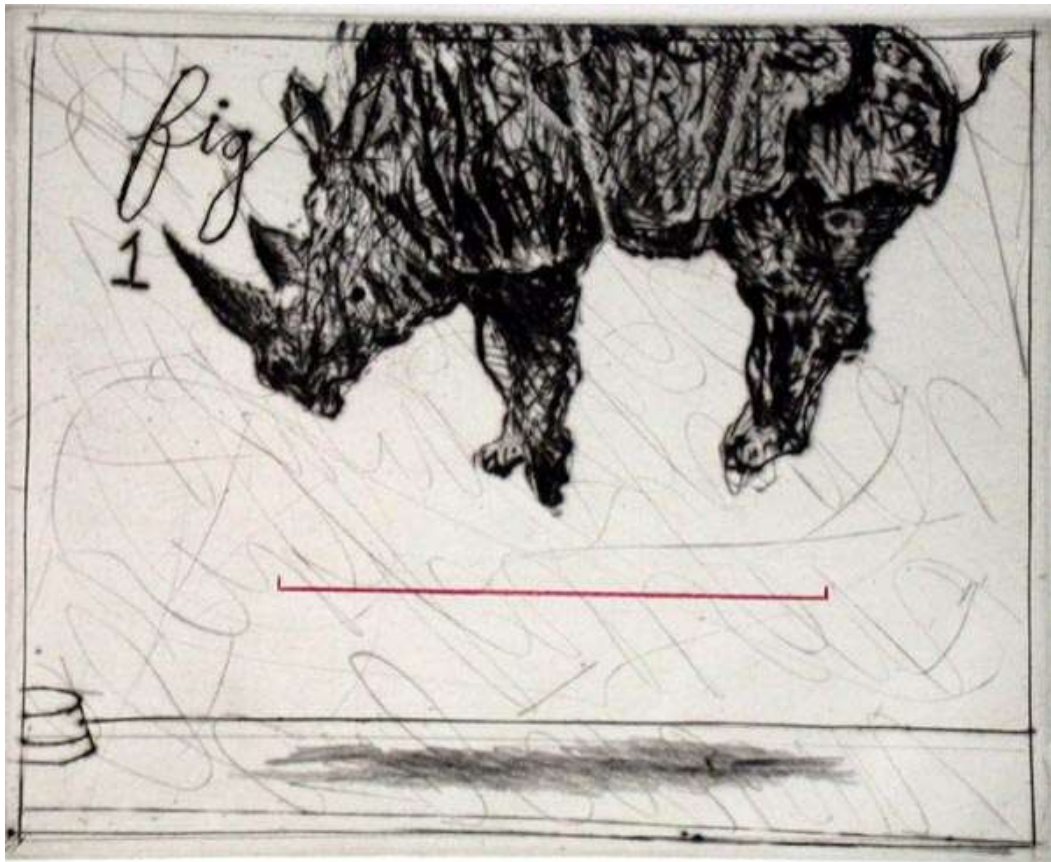
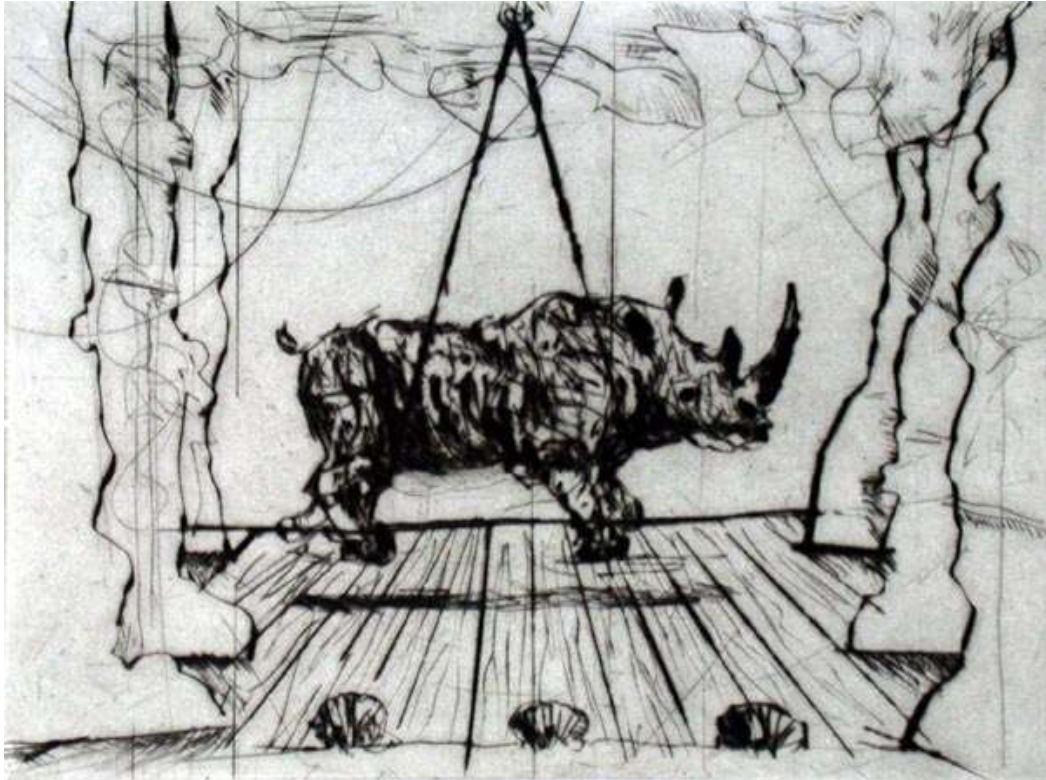
Fig. 70: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 9



Fig. 71: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 15



Fig. 72: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 15



Figg. 73a,b: William Kentridge, disegni per rinoceronte, *Il Flauto magico* (Atto I, scena 15), carboncino e pastello su carta, 2005. Tel Aviv, Chelouche Gallery



Fig. 74: scena da *Le avventure del prode soldato Schweik*, regia di Erwin Piscator e Bertolt Brecht, disegni di George Grosz, Theater am Nollendorfpplatz, Berlino, 1928.



Fig. 75: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 17



Fig. 76: *Il Flauto magico*, Atto I, scena 18

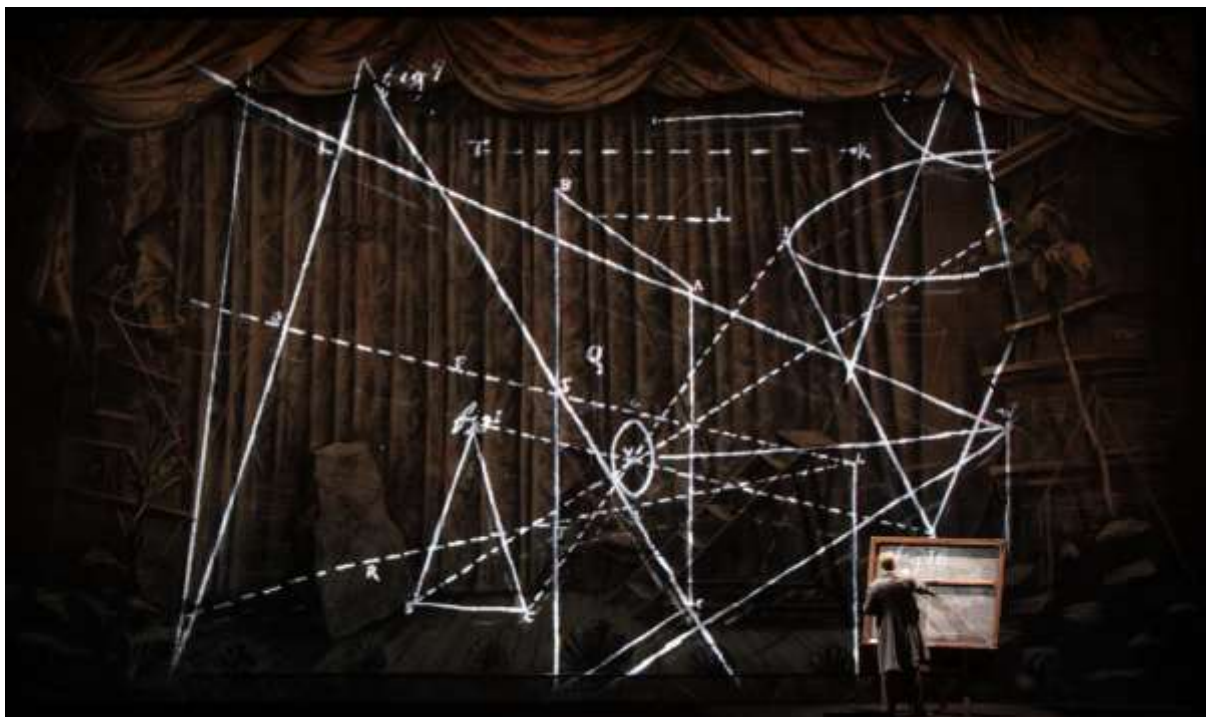


Fig. 77: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 1

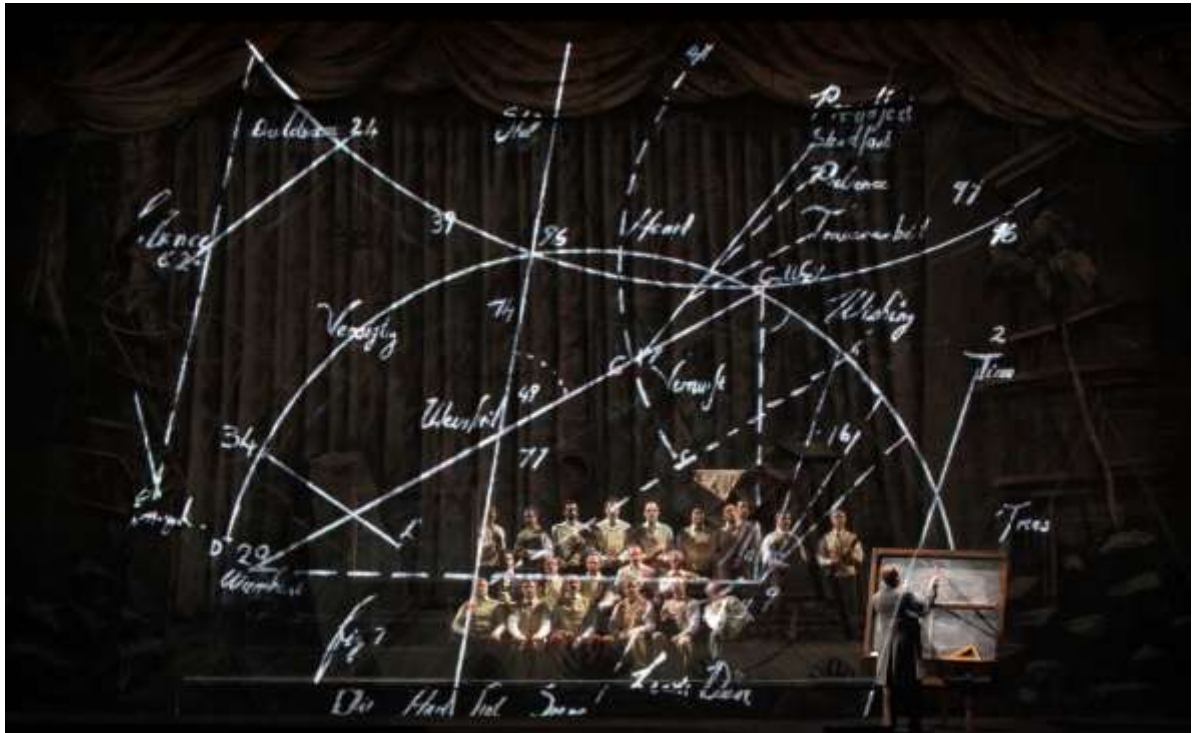


Fig. 78: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 1



Fig. 79: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 1



Fig. 80: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 8



Fig. 81: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 12



Fig. 82: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 20

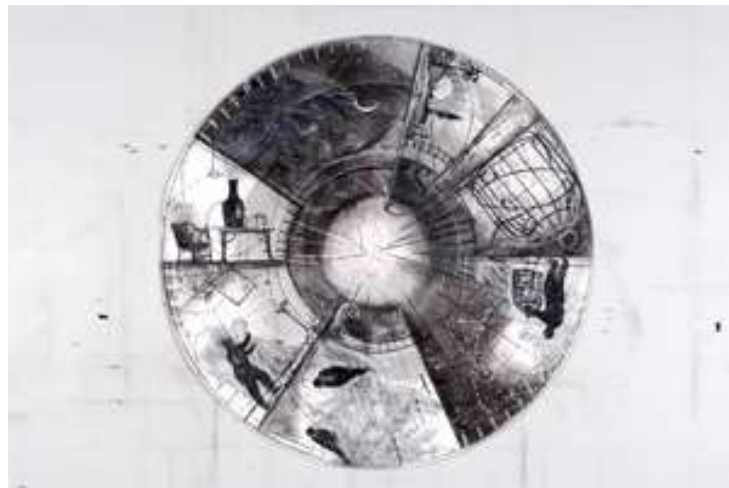


Fig. 83: William Kentridge, disegno per il tondo, *Il Flauto magico* (Atto II, scena 20), carboncino su carta, 2005.



Fig. 84: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 23



Fig. 85: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 23



Fig. 86: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 23



Fig. 87: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 27



Fig. 88: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 28



Fig. 89: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 28



Fig. 90: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 29



Fig. 91: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 29



Fig. 92: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 30



Fig. 93: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 30



Fig. 94: *Il Flauto magico*, Atto II, scena 30



Fig. 95: William Kentridge, *I am not me the horse is not mine*, fotogrammi, 2008. Foto di John Hodgkiss



Fig. 96: William Kentridge, *I am not me the horse is not mine*, fotogramma, 2008.



Fig. 97: William Kentridge, *Tapestry*, della serie *Strade della città*, 2008. Napoli, Galleria Lia Rumma



Fig. 98: allestimento della mostra *Strade della città (ed altri arazzi)*, Museo Capodimonte, Napoli. Galleria Lia Rumma, foto di Danilo Donzelli

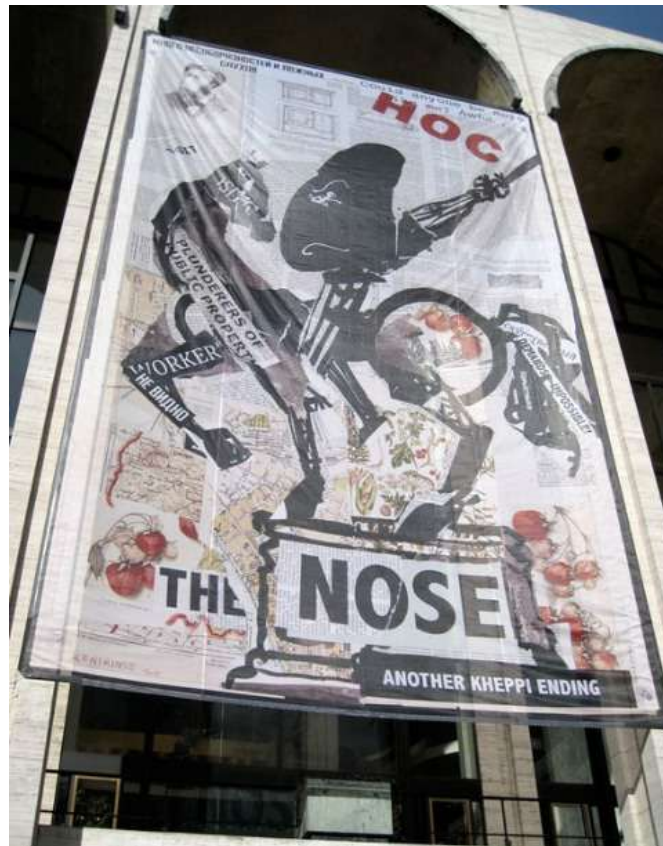


Fig. 99: William Kentridge, arazzo per la facciata del Metropolitan Opera, New York.



Fig. 100 a,b: William Kentridge, modellini per le scene di *The Nose*.



Fig. 101: Vladimir Tatlin, modello del monumento alla Terza Internazionale comunista, Mosca, 1919-1920.

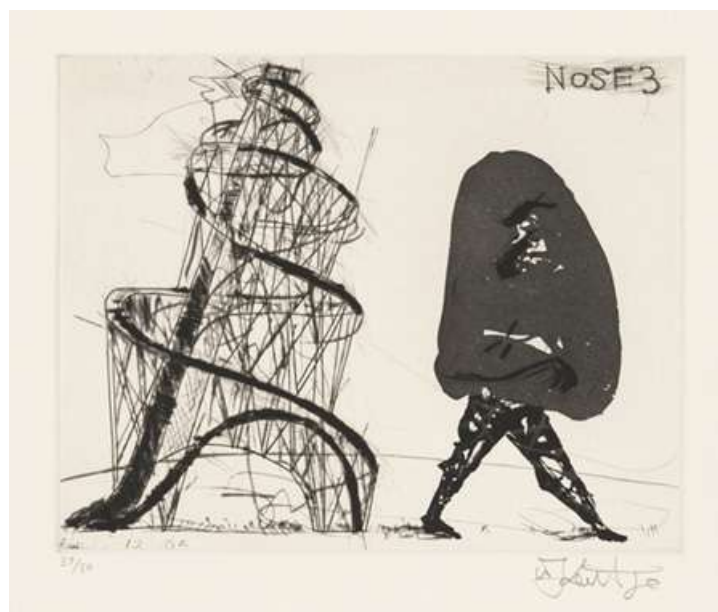


Fig. 102: William Kentridge, *Nose 3*, da *Nose*, incisione, 2007. Johannesburg, David Krut Gallery



Fig. 103: El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge*, litografia, 1919.



Fig. 104: El Lissitzky, *Corridore nella città*, fotografia, 1926. New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 105: William Kentridge, *Nose 26*, da *Nose*, incisione, 2009. Collezione privata



Fig. 106: scena da *Le cocu magnifique*, regia di Vsevolod Mejerchol'd, scene di Ljubov' Popova, 1922.



Fig. 107: William Kentridge, *The Nose*.



Fig. 108: Mino Maccari, bozzetto per *Il Naso*, Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1964.



Fig. 109: Mino Maccari, bozzetto per *Il Naso*, Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1964.



Fig. 110: Mino Maccari, bozzetto per *Il Naso*, Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1964.



Fig. 111: Mino Maccari, bozzetto per *Il Naso*, Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1964.

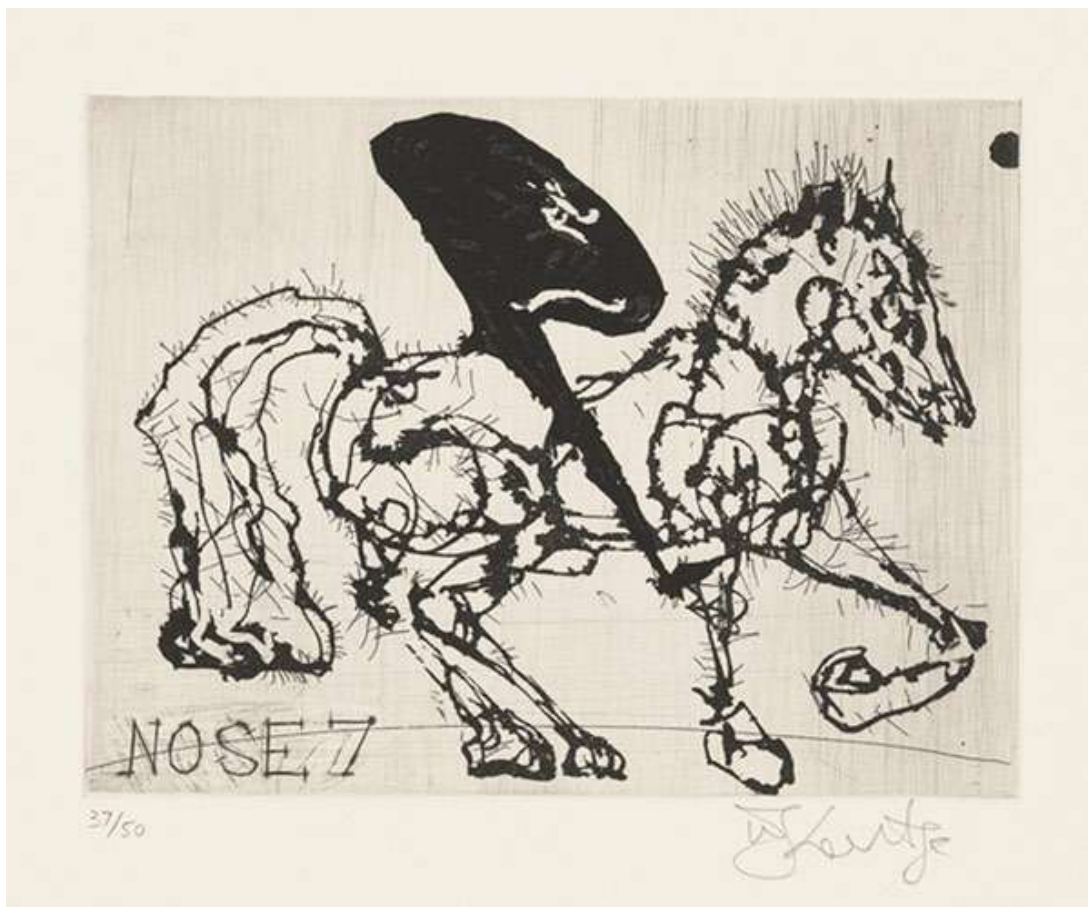


Fig. 112: William Kentridge, *Nose 7*, da *Nose*, incisione, 2010.



Fig. 113: *The Nose*, particolare del naso di cartapesta.

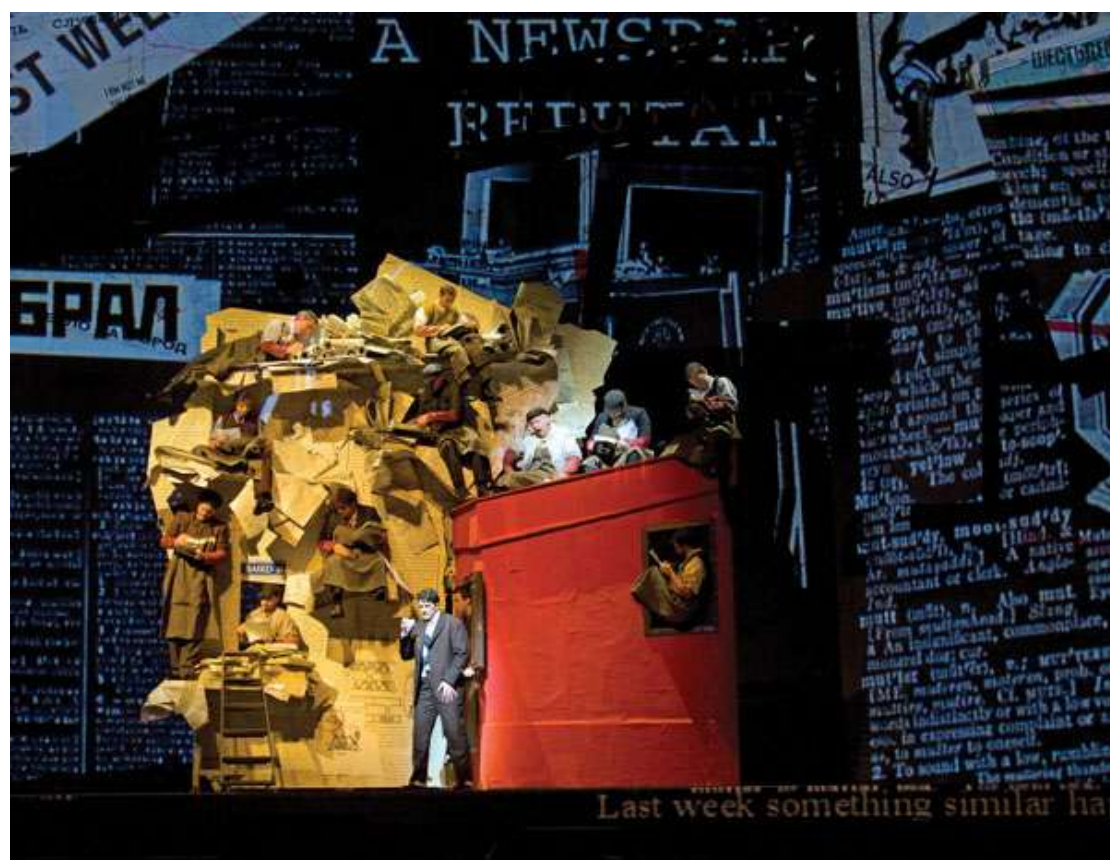


Fig. 114: William Kentridge, *The Nose*.

Appendice 1

Intervista a William Kentridge del 16 maggio 2012, via *e-mail*.

- 1) What is it changed in your art since the end of the *apartheid* in South Africa? How do you see a potential evolution of it?

This is a question for people looking at the art to say, rather than me. I don't have long term strategies; I work project to project, following the logic of the work. These questions arise from outside the practice, rather than from within the working process.

- 2) What is your relationship with technology and the Internet?

Have tried working with a video editor using Skype, but the connection was not clear enough, and it did not work.

I use the Internet as a reference library, for images, information, and sometimes sound. But almost never look at art made for the internet, and specific web projects. This may be in part because South African download speeds are so slow – most of the time on any site with some volume of material is spent waiting.

- 3) Which is the most interesting aspect in the collaboration with the lyrical theatre?

The collaboration itself. Working with not just the musical forms of a composer, but for a major part the project, working with designers, editors, the studio team. And of course the possibility to work at a large scale. It is common to work on a small scale drawing and make a large projection. It is less common to work on a three-dimensional *maquette* and have the chance to realize this in large scale.

- 4) Do You think contemporary art can help the Opera to raise its financial situation (referring in particular to the Italian situation) and its connection with the audience?

No. In exceptional circumstances, people coming from the visual arts to opera can bring with them new supporters and sponsors, but I cannot imagine this being of a scale to help the enormous costs and problems facing opera companies everywhere.

Opera has always been dependent on the generosity of passionate but wealth supporters. These individuals may be in both in opera and fine arts world, and if they come together in the world I am sure it could help. But the pool of such philanthropists is small.

5) Is there an Opera in particular that You would like to work on in the future?

I will be working on Alban Berg's opera *Lulu* over the next three years.

6) In a moment of global crisis (financial, psychological and cultural), which is the role of art and of contemporary artists?

To keep at work in the studio.

Appendice 2

Intervista ad Alex Esposito del 22 dicembre 2011, via *e-mail*.

1) Quale è il ruolo della scenografia per un cantante?

La scenografia è la prima cosa che lo spettatore vede, ancora prima della regia e del canto e da subito la sua funzione è quella di introdurre il pubblico nell'atmosfera dello spettacolo; pertanto il dialogo tra regista e scenografo è a dir poco vitale ed è per questo motivo che il regista sceglie lo scenografo. Purtroppo di questo dialogo il cantante non fa parte e trova la scena già fatta, è quindi compito di chi la calpesta farla sua imparando a conoscerne gli spazi e a muoversi con naturalezza e disinvoltura all'interno di essa; io amo moltissimo camminare a vuoto in mezzo alla scena dal primo giorno per prendere confidenza.

2) Come ci si relaziona con uno spazio pressoché vuoto, e con alcuni video come scenografie alle proprie spalle?

Se le indicazioni del regista sono precise cerco di adeguarmi anche se meno cose ho attorno e più sono spronato a riempire io con la mia fisicità e mimica il palcoscenico e il mio lavoro si fa più faticoso ma più interessante. In questo senso ripenso ad un *Don Giovanni* di Mussbach fatto alla Scala qualche anno fa dove la scena era quasi completamente assente: solo due muri mobili a delimitare gli spazi, senza proiezioni o attrezzatura varia ad aiutare. Ricordo una grande fatica mentale e fisica nel riempire solo col mio corpo quell'immenso spazio vuoto.

3) E con l'allestimento di Kentridge?

Il contatto con il video nella *Zauberflöte* scaligera era fondamentale. Noi cantanti condividevamo la scena con le proiezioni, è stato un lavoro molto faticoso perché si doveva imparare a memoria ciò che avveniva alle nostre spalle per poter interagire ma senza guardare e cercare di fare movimenti il più precisi possibili. Ecco, se proprio devo rimproverare qualcosa a questo spettacolo è che tutto ciò che veniva fatto era per servire i video, senza che questi ci potessero aiutare in qualche modo, ma erano

talmente belli che ne è valsa la pena. Kentridge propone immagini fantastiche realizzate con lo stupore tipico dell'infanzia ma senza tralasciare l'aspetto massonico dell'opera mozartiana. È, infatti, uno spettacolo che si apprezza più dal punto di vista visivo che concettuale.

4) Che funzione potrebbe avere l'arte contemporanea a teatro?

È possibile e doveroso introdurre nell'opera lirica qualsiasi tipo di arte, antica o contemporanea che sia, è infatti un genere di spettacolo che forse più di tutti raduna il più vasto numero di arti: musica, canto, regia, scenografia, sartoria, calzoleria, parruccheria e così via. È dovere di chiunque faccia arte non essere anacronistico, a costo di insuccessi e critiche negative. In questo senso l'opera deve sempre essere rinnovata sia nello spettacolo che nella sua gestione amministrativa.

5) Cosa chiede il pubblico di oggi ad uno spettacolo teatrale?

Il pubblico oggi, come da sempre, chiede di tutto, chi preferisce la tradizione chi la novità ma il compito di chi lo fa è quello di ricercare innovazione anche nella tradizione, sarebbe inopportuno che Kentridge oggi, disegnasse *cartoons* alla maniera Disney, per esempio, o che rifacesse il David di Michelangelo.

Appendice 3

Intervista a Topi Lehtipuu del 20 dicembre 2011 presso il Théâtre des Champs Élysées di Parigi.

Cazzola: What is a set design for a singer?

Lethipuu: The set design is a framework, it can be an enemy and it can be a very good friend. The characters operate in it, it is essential. It creates the *époque*, and the characters themselves. It has to do something with intimacy.

C.: How do you relate to a “classical” or “contemporary” set?

L: You can have classical set with a modern stage. It depends on the piece; for example, in *Così fan tutte*, made in Glyndebourne in 2009, the goal is to recreate the original spirit of the opera. It was a very brechtian version of acting and of the opera, and the set supported the image of empty, like in Grotovskij, very well. I like in the theatre of emptiness that little things become more powerful and they can be metaphorized, it is easier to get the focus with less visual stimulations on the stage.

C: In Kentridge’s production, how do you relate to the projections?

L: The question is “How is the live integrated to the video?” In Kentridge’s solution, singers watch the public, the audience understands that the singers are imagining what they have behind. The images are metaphoric, symbolic. The artist doesn’t try to recreate reality, in the sense of “realism”. I watched the archives of the stage to understand it better.

C: Which is the function of technology?

L: It is another challenge for the stage director. Television brought the need of a bigger expressivity of the singers, because the images come very close to their faces.

C: Does the Opera need to be renewed?

L: It is a thing of intellectual and emotional beauty, there are endless possibilities. Modernizing opera means to have an interpretation of different styles, the approaches have no big difference. The staging and lighting, which creates the visuality of the theater language, are the most creative part of the opera, they are the key of the future. Singers obey director's ideas for a more modern theatre language, crucial for the future is to take serious the new demand of the audience. Something new in the opera is, for example, the calendar. The rehearsals for a production reach a total of two months, one month of practice then performances in two weeks, like we did for this production. Also, it depends on the taste to whom you are performing for. In Berlin, for example, traditional productions are nothing, *Regie-Theater* is a very good method to renew the pieces, Vienna is more conservative.

Appendice 4

Intervista a Jeanette Vecchione del 20 dicembre 2011 presso il Théâtre des Champs Élysées di Parigi.

Cazzola: What is a set design for a singer?

Vecchione: It is a thing of collaboration. I have never had problems in my experience, which is very little, with a set designs, because you collaborate, you know your role, your character.

C: In Kentridge's production, how do you relate to the stage, which is nearly empty?

V: I come from a young generation, and I love modern productions, I love different things. When there is nothing on stage, and there is the projection, it complements the singers, it never overtakes anything. The relationship with the stage is very important. I go to the stage maybe in the morning when there is nobody, and I can study the space. Emptiness means more mental works, physically speaking, it must be very precise. It is a stronger movement, because the audience look at you, directly.

C: How did you relate to Kentridge's projections?


V: Rehearsing. I know the point when I have to make the movement and the technician knows it too precisely. I don't turn around at all during the performance, there are other characters who do, like Tamino when the animals dance on the video projection. When I watched for the first time the video recording I was very impressed by the perfect connection between my movements and the projections.

C: Which is the role of contemporary art in the lyrical theatre?

V: There should be balance between art and opera, so art can definitely help it in its progress. I love modern productions and different things. The new generation of singers, which is the one I come from, can help opera to be at least more open-minded, keeping the traditional foundation of it.

Appendice 5 – Rassegna Stampa

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



Teatro Malibran

venerdì 28 novembre 2008 ore 19.00
sabato 29 novembre 2008 ore 19.00

Claudio
Monteverdi

Il ritorno d'Ulisse

Libretto di Giacomo Badoaro

personaggi e interpreti

Ulisse / *L'Umanità* / *Fragilità* Julian Podger
Penelope Romina Basso
Telemaco / *Fisandro* Jean-François Novelli
Nettuno / *Antinoo* / *Il Tempo* Stephan MacLeod
La Fortuna / *Melante* / *Antinoo* Anna Zander
Eumete / *Eurimaco* / *Giove* Valerio Contaldo
Amore / *Minerva* Adriana Fernández

Handspring Puppet Company
Basil Jones, Adrian Kohler, Busi Zokufa, Louis Seboko, Jason Potgieter

maestro concertatore e direttore
Philippe Pierlot

regia
William Kentridge

scene
Adrian Kohler - William Kentridge

costumi e marionette light designer
Adrian Kohler Wesley France


film d'animazione video riprese della regia
William Kentridge Kim Gunning Luc de Wit


Ricercar Consort
Giovanna Pessi, Kaori Uemura, Sabina Colonna, Romina Lischka
Philippe Pierlot, Eduardo Egúez, Charles-Edouard Fantin

una produzione
KunstenFestival des Arts - Bruxelles, La Monnaie/De Munt - Bruxelles
Handspring Puppet Company - Città del Capo

Philippe Merlet sceneggiamenti musicali originali Kim Gunning e Wesley France direttore di scena
Wesley France direttore della produzione Basil Jones direttore della produzione (Handspring Puppet Company)
Herman Sengelaers conduttore di sinfonia di sinfonia Luc de Wit conduttore alla vigilia
Franziska Guertler assistente di sala Marijane Vally parte Lefora Manaci responsabile della produzione
Élodie Denti tour manager Brigione Hillierie coordinatrice

The performance is part of the project
(REPEAT) from the beginning / In Cape
by William Kentridge
curated by Francesca Pasini
presented by Fondazione Evoluqua La Maza - Venezia in collaboration with Teatro La Fenice and CityaR
with the general support of Fondazione Venezia and the technical support of Spain.

 FONDAZIONE VENEZIA
TEATRO LA FENICE

 illy

PREZZI
PILATEA € 20,00
BALCONI PRIMO ANFORE € 10,00 - SECONDO ANFORE € 10,00
ALCO CENTRALE PRIMO ANFORE € 10,00 - SECONDO ANFORE € 10,00
ALCO CENTRALE PRIMO ANFORE € 10,00 - SECONDO ANFORE € 10,00
ALCORETTA € 10,00
PILATEA € 10,00
PILATEA € 10,00
PILATEA € 10,00

NOTE AGGIUNTIVE E COLLETTA
I biglietti sono disponibili presso i seguenti punti vendita: Malibran
TEATRO - Teatro La Fenice opera 041/52201021 - Teatro Fregene opera 06/49811201 - Teatro Carlo Felice opera 011/52201021 - Teatro San Carlo opera 081/52201021
MUSEI - Via Corneo 041/52201021 - Teatro Fregene opera 06/49811201 - Teatro Carlo Felice opera 011/52201021 - Teatro San Carlo opera 081/52201021
SERVIZIO CLIENTI - Teatro La Fenice opera 041/52201021
Di via prima della giornata presso la biglietteria del Teatro Malibran
Biglietti e abbonamenti: 041 52201021 - Biglietti e abbonamenti: 041 52201021 - Biglietti e abbonamenti: 041 52201021
Biglietti e abbonamenti: 041 52201021 - Biglietti e abbonamenti: 041 52201021 - Biglietti e abbonamenti: 041 52201021
Call center HelloVenezia (+39) 041.24.24 - www.teatrofenice.it



Sgombra-
mo il cam-
po dagli
equivoci.
Il ritorno di Ulisse
al-
lestito nel 1998 dal
grande artista sudafricano William Kentridge per il Théâtre La Monnaie di Bruxelles, e ora riproposto dalla Fenice al Malibran di Venezia, non coincide con il capolavoro di Claudio Monteverdi.

Già il titolo si differen-

zia dall'originale, venendo meno l'indicazione «in patria».

Quella di Kentridge è una creazione originale, con un significato del tutto diverso rispetto all'opera. Ulisse si trasforma in un personaggio fuori dal tempo, e nel suo peregrinare lascia emergere più la dimensione della vulnerabilità che quella dell'eroismo. In scena, è disteso su un letto d'ospedale al centro di un impianto che evoca un teatro anatomico e accoglie le suggestioni di un dipinto di Rembrandt: *La lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632). Sui gradini della struttura sono seduti - e suonano - i musicisti del Ricercar Consort.

Ulisse e gli altri protagonisti sono impersonati da pupazzi a grandezza naturale, maneggiati con naturalezza stupefacente dai marionettisti dell'Handspring Puppet Company di Capetown e dai cantanti che danno loro voce. Il racconto delle avventure è accompagnato dai filmati realizzati da Kentridge: sequenze in continua trasformazione, rigorosamente in bianco e nero, che presentano immagini «cliniche» (corsie di ospedale, riproduzioni da manuali di medicina, risonanze magnetiche, ecografie), ma anche geometrie scientifiche e insieme fantastiche, paesaggi e visioni metropolitane.

Il ricorso a forme in continuo movimento, pronte a dissolversi e a ricomporsi - tipico delle videoanimazioni di Kentridge - da un lato fa pensare quasi a un flusso di coscienza, dall'altro accentua il concetto di fragilità dell'essere umano, introducendo altri temi cari all'artista, come la diaspora, l'identità minacciata dalla massificazione, l'esilio politico ma anche esistenziale. Così, prima di riabbracciare Penelope e di ricomporre una sua individualità non più eroica ma semplicemente umana, questo Ulisse rivisitato naufraga non solo nei luoghi della classicità, preda della collera degli dèi, ma anche nella Venezia seicentesca di Monteverdi e nella situazione drammatica dell'odierno Sud Africa.

Puntando alla massima tensione drammatica, Kentridge - di comune accordo con il direttore - condensa i diversi episodi dell'intreccio: sfoftisce i recitativi e taglia alcuni avvenimenti accessori. In particolare, ridimensiona i ruoli buffi: il parassita Iro, la damigella Melanto e l'amante Eurimaco. Con il risultato di dimezzare, o quasi, la durata dell'opera e di alterarne la drammaturgia varia e contrastata.

Non capisco tuttavia come si possa vedere in questo un atto di lesa maestà nei confronti di Monteverdi, dal momento che Kentridge ha inteso programmaticamente realizzare un libero adattamento da collocare in un contesto del tutto diverso da quello operistico tradizionale.

Il vero limite, dal mio punto di vista, andava semmai individuato nel livello dell'esecuzione che, al di là dei tagli e delle manipolazioni, avrebbe dovuto garantire credibilità e coerenza musicale all'operazione. Non mi riferisco a pecche filologiche. La partitura, del resto, è pervenuta in un'unica copia manoscritta, che riporta solo le parti del canto e il basso continuo, ed è priva di indicazioni strumentali. Ogni riproposta implica necessariamente un adattamento. E i criteri adottati da Philippe Pierlot alla guida del Ricercar Consort si potevano anche discutere (un ensemble di sette strumentisti è po' troppo esiguo per garantire una cornice musicale brillante), ma erano nel complesso accettabili.

Non così i cantanti. L'unica che emergeva era Romina Basso, una Penelope notevole per timbro, stile, espressione. Sarei disposto a salvare, per il rotto della cuffia, anche le altre protagoniste femminili, ma non gli interpreti maschili, specie Julian Podger, impegnato nel ruolo di Ulisse. Voce esile, non impostata tecnicamente, dizione carente, espressione inamidata: cantava e interpretava come avrebbe fatto un cantante di musica leggera in vena di crossover. Successo, a ogni modo, caldissimo per tutti. (28 novembre)

Perduta la patria, in cerca di sé

di Roberto Mori

Al Teatro Malibran il Monteverdi rivisitato da William Kentridge nel *Ritorno di Ulisse*



Due momenti del ritorno di Ulisse al Teatro Malibran (Foto Crosera)



VENEZIA

Monteverdi IL RITORNO DI ULISSE IN PATRIA

[MUSICISTI] J. Podger, R. Basso,
Handspring Puppett Company
[REGISTA] Philippe Pierlot
[ENSEMBLE] Ricercar Consort
[SCENA] William Kentridge
[TUONO] Malibrán

A Venezia la Fondazione Bevilacqua La Masa con la collaborazione della Fenice ha proposto, insieme ad una bella mostra William Kentridge, una delle sue regie più famose in ambito musicale (perché il celebre artista sudafricano ha anche una attività di regista e scenografo, quantitativamente limitata ma molto significativa). Nato alla Monnaie di Bruxelles nel 1998, Il ritorno di Ulisse in patria aveva girato alcuni festivals, e ora è stato ripreso per una tournée che, partita da Venezia, è proseguita in Spagna e in Francia. Per comprendere la forza di suggestione di questo sobrio e intenso spettacolo bisogna dimenticare la meravigliosa mescolanza di serio e comico che caratterizza l'opera veneziana del Seicento e assume caratteri vertiginosamente caleidoscopici nel Ritorno di Ulisse in patria di Monteverdi. Mosso anche dalla necessità di limitare la durata dello spettacolo, Kentridge dimezza l'opera riducendola a un'ora e quaranta ed espungendo le parti comiche. C'è una ragione pratica: in scena agiscono le bellissime, ma grandi e pesanti marionette di legno di Adrian Kohler, e chi le manovra (Handspring Puppett Com-

pany) non può reggere la fatica fisica di uno spettacolo lungo. C'è però anche una ragione non pratica: al centro della visione che Kentridge propone del Ritorno di Ulisse c'è un personaggio del Prologo, l'Umana Fragilità, ed è questo l'aspetto dell'eroe Ulisse che viene sottolineato, in primo luogo mettendo un suo "doppio" sdraiato su un lettino d'ospedale al centro della scena, in mezzo a un minuscolo teatro anatomico in cui siedono i sette strumentisti del Ricercar Consort, uno dei quali, Philippe Pierlot, è viola da gamba e direttore. I cantanti (in abito da sera) sono anch'essi vicini al lettino di Ulisse, e talvolta aiutano a muovere le marionette che rappresentano i loro personaggi. Le marionette usano anche uno spazio più alto, dietro gli strumentisti, davanti a uno schermo, così che sia possibile talvolta integrare la loro azione con le proiezioni che sono una presenza costante negli spettacoli di Kentridge (nel cui catalogo inoltre i video hanno uno spazio di rilievo). Le proiezioni sono spesso molto suggestive; ma appare eccessiva l'insistenza su particolari anatomici (interni al corpo), che si ricollega in modo un po' didascalico all'Umana Fragilità. Attendibile nella sua estrema sobrietà la realizzazione strumentale curata da Pierlot, complessivamente discreta la compagnia di canto, dove emergeva la Penelope di Romina Basso.

PAOLA PETAZZI



Ph. Michèle Orsogna

«Il ritorno di Ulisse» di Monteverdi secondo William Kentridge

Accompagnano lo spettacolo una mostra e un video dell'artista sudafricano

di Patrizia Pansari

CHU UNTEMPO, nell'antichità, nel quale si riconosce il passaggio dalle comunità democratiche primitive – potremo chiamare questo periodo precedente «medioevo greco» – alla civiltà aristocratica nascente.

I poemi omerici sono una creazione e, al giorno d'oggi, un documento di quell'epoca di transizione. *L'Iliade* e *l'Odissea* rappresentano l'ordinamento finale di un materiale poetico composto in vari periodi e da diversi autori. E anche se non ci è concesso individuare le personalità individuali né il numero esatto di questi autori, quel materiale fa affiorare la fisionomia storico-culturale di questo mondo in fase di passaggio, che poté godere della sua breve e anarchica libertà.

A sua volta l'opera monteverdiana, nel suo complesso, si colloca successivamente in un punto storico determinante, che comprende la nascita del teatro in musica e che darà successivamente i natali all'opera lirica più conosciuta; ma occupa anche una porzione del periodo di passaggio dalla concezione musicale largamente modale alla successiva selezione dei modi maggiore/minore e all'avven-

to della cosiddetta *tonalità*. Non è secondario ricordare la pubblicazione del *Siderius nuncius* (Venezia 1610) di Galileo Galilei, testimonianza dell'evoluzione del pensiero filosofico e scientifico dal tardo Rinascimento al primo Barocco che rappresenta emblematicamente i fermenti, le tensioni, lo spirito di ricerca che anima questo periodo della civiltà occidentale.

Nella sua opera veneziana *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640)

Monteverdi riprende il poema omerico, selezionandone gli episodi dedicati alle vicende dell'eroe al ritorno dalla guerra di Troia. Egli mantiene inalterato il «libretto», adattandolo alla forma aristocraticamente morale dell'opera seria coeva: un grande dispiegamento di valori astratti e di virtù, incarnate in personaggi fortemente idealizzati, in questo caso l'Umana Fragilità, il Tempo, la Fortuna e l'Amore.

Nella versione dell'*Ulisse* monteverdiano firmata da William Kentridge ritroviamo lo stesso spunto di rivisitazione che ricontestualizza il medesimo materiale arcaico, filtrandolo al setaccio delle necessità della nostra epoca e della propria versatile sensibilità artistica.

Afferma Kentridge: «È stata proprio la scoperta di un'umanità vulnerabile e non più eroica, al centro della versione di Monteverdi, che mi ha avvicinato a quest'opera, cercando di ricreare in ogni sua parte un costante slittamento tra l'ottimismo eroico di Ulisse e un fatalismo per cui ogni cosa di-

viene troppo difficile da affrontare». Il quesito portante dell'*Ulisse* di Kentridge è: «Qual è la linea, quale il confine che separa l'esterno dalla percezione di noi stessi? Oggi non siamo timorati dagli dei, ma comunque alla mercé di forze esterne. Il mondo che è oltre il nostro controllo, è adesso dentro di noi, al nostro interno. Invece di bruciare olio nei templi, facciamo sacrifici sulle macchine delle palestre (oppure no, attirandoci la collera degli dei); ingeriamo le nostre offerte: calcio, antiossidanti, ci limitiamo in quaresima, sul burro, sulla carne rossa, le sigarette (oppure no, addossandoci una sorte avversa)».

Rivolgendosi a un'interiorità che diventa in scena assolutamente letterale, Kentridge delinea il senso della sua ope-

ra: «Le proiezioni presenti nel prologo, create attraverso l'uso di raggi X e risonanze, sono differenti dalle loro immagini esterne, sono diverse da quello che qualsiasi disegno anatomico abbia mai potuto mostrare; (...) una seconda metafora del vedere e dello strumento attraverso cui vediamo: immagini dall'interno che potremmo riconoscere, ma che non afferriamo mai del tutto. Sono ovviamente mol-

to diverse da ciò che appare all'esterno, sono un simbolo di qualcosa di lontano e sconosciuto».

Gli esiti dell'impegno artistico di Kentridge fanno affiorare la fisionomia storico-culturale della contemporaneità; ci spingono doverosamente a interrogarci sui percorsi possibili e sulle direzioni intraprese dall'attuale epoca di profonda trasformazione. ■

Il ritorno di Ulisse è realizzato da William Kentridge con *Ricercar Consort* diretta da Philippe Pierlot e le marionette della compagnia *Handspring Puppets*. Grazie alla collaborazione tra Teatro La Fenice, Fondazione Bevilacqua La Masa e illycaffè l'artista sudafricano proporrà anche la mostra (Repeat) *From the Beginning*, allestita presso Polazzetto Tito, sede della Bevilacqua La Masa a San Barnaba. Dal 9 dicembre il video dallo stesso titolo – (Repeat) *From the Beginning* – creato da William Kentridge appositamente per il sipario frangifumo della Fenice precederà l'inizio di tutte le prove e rappresentazioni del dittico *I pagliacci di Leoncavallo* e *Von Heute auf Morgen di Schönberg* (cfr. l'articolo a fianco).



Il ritorno di Ulisse, miniatura monteverdiana, soggetto di Günther Reppert, Amburgo 1964

Il celebre artista sudafricano in città per una mostra, una regia al Malibrán e un video alla **Fenice**

Il poliedrico Kentridge "occupa" Venezia

Disegni su china, sculture in metallo e installazioni animate al servizio di una forte espressività

Venezia

Appare una presenza in città davvero importante, espressa peraltro in maniera multimediale, quella del sudafricano William Kentridge (Johannesburg 1955), una delle più significative rivelazioni degli ultimi anni sulla scena internazionale dell'arte. Apparso infatti nel 1997 alla X edizione di Documenta a Kassel, e confermato poi in prestigiose mostre in grandi città europee, al Museo di San Diego (1998), al MoMA di New York (1999) ed infine alla Biennale di Venezia del 2005. Suscitando un interesse che deriva da una personalità complessa e multiforme, poliedrica, difficile da catalogare, manifestata in diversi campi e linguaggi espressivi quali il teatro e la musica, la videoarte, la scultura ed il disegno.

Non sorprende allora che la sua presenza a Venezia - un progetto espositivo voluto dalla Fondazione Bevilacqua La Masa presieduta da Angela Vettese, a cura di Francesca Pasini - configuri tre eventi e coinvolga altrettanti spazi prestigiosi. Al

Teatro Malibrán viene infatti presentata per la sua regia (ieri e oggi) l'opera "Il ritorno di Ulisse" di Claudio Monteverdi - la cui prima rappresentazione, tra l'altro, avvenne proprio a Venezia nel 1640 - con la Handspring Puppet Company ed il gruppo musicale Ricercar Consort. Al Teatro La **Fenice** invece, verrà proiettato (domenica 30 novembre) sul sipario

frangifuoco del palcoscenico, il suo video "REPEAT, From the beginning, Da capo". Una operazione, quest'ultima, tesa a portare gli artisti figurativi all'interno dei teatri e che, sempre a cura della Bevilacqua La Masa, viene proposta regolarmente ogni anno, ormai dal 2004. Nel caso di Kentridge la proiezione, dopo il 9 dicembre, verrà ripetuta durante tutte le prove e le repliche dei "Paggiacci" di Leoncavallo e del "Von Heute auf Morgen" di Schoenberg, le opere che chiudono la stagione del teatro veneziano.

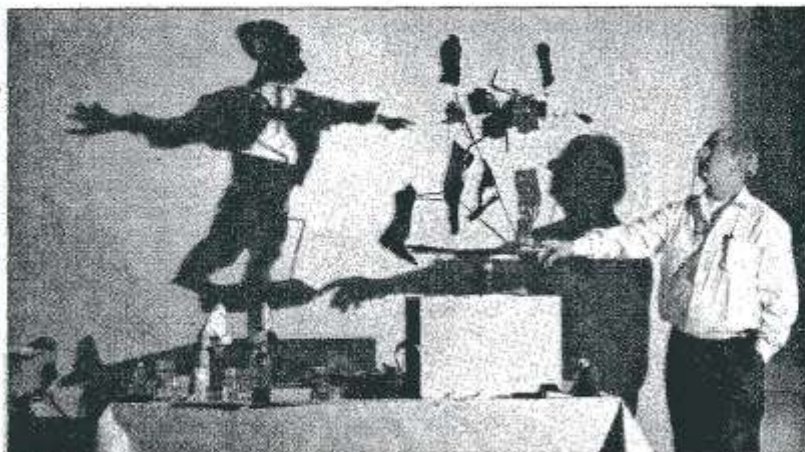
Una forte presenza di Kentridge a Venezia, si diceva, completata infine da una sua

mostra personale, aperta fino al 16 gennaio, allestita nella sede della Bevilacqua La Masa a Palazzo Tito. Dove verranno esposti lavori recenti realizzati per l'occasione, e cioè disegni a china, sculture in metallo e tre installazioni video sincronizzate. Mentre le sculture sono fatte di lamine di ferro e servono all'artista anche per delle "ripresate ruotanti", cioè in movimento, per realizzare le sue animate opere video, il disegno appare forse tradizionale ma configura certamente il linguaggio centrale di tutto il lavoro di Kentridge. Egli stesso ha infatti dichiarato a questo proposito che "il disegno è un modo di pensare... è cioè il primo impulso di una immagine", all'interno di una tradizione che nel suo caso si innesta nell'arte europea ma anche nelle pitture rupestri sudafricane. Caratterizzato da un segno fluido, avvolgente, e non di meno dotato di una forte carica espressiva. Uno dei tre video alla Bevilacqua La Masa è lo stesso proiettato al Teatro La **Fenice** nel quale, seppure nel movimento, come nelle vecchie "ombre cinesi", si riconoscono

le figure di una cantante, un direttore d'orchestra ed un cavallo che, secondo l'artista, configurano «una operazione di frammentazione e ricomposizione».

In questo video, scrive Angela Vettese in catalogo, è evidente che Kentridge sembra «assumere le sembianze del direttore d'orchestra, vale a dire un regista che mette insieme dei frammenti, delle voci diverse e ne fa un tutto armonico, unitario». Franca Pasini, a proposito de "Il ritorno di Ulisse" di Monteverdi, diretto dallo stesso artista al Malibrán, scrive invece che Kentridge con quest'opera "mette in evidenza la fragilità e l'inattualità degli eroi, la vulnerabilità piuttosto che la forza, spostando l'idea del rischio dall'esterno all'interno". La mostra a Palazzo Tito, infine, si avvale di un catalogo edito da Charta per l'occasione, in grado di consentire l'approfondimento della conoscenza di un artista - che nei video, nelle sculture e nei disegni adopera solo il bianco ed il nero, «alla maniera di Goya», ha detto egli stesso in una occasione - tra i più originali ed interessanti nel panorama dell'arte contemporanea.

Enzo Di Martino



William Kentridge con la costruzione per "Return" (2008)



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

» **Lo spettacolo** William Kentridge regista della prima contemporanea dell'opera di Monteverdi al Malibran. Mostre e video dell'artista sudafricano

«Il mio Ulisse nella Venezia del 2008»

«William Kentridge a Venezia». Non solo un dato di fatto, ma il titolo di un progetto in tre «tappe», senza precedenti. Nato un anno e mezzo fa e curato da Francesca Pasini insieme all'artista sudafricano (tra gli sponsor Illycaffè ed Epson). Non è nuova la collaborazione della Fondazione Bevilacqua La Masa con il teatro La Fenice, che da anni ospita nel suo spazio scenico i video di artisti contemporanei. Domenica 30 novembre (dalle 13.15 alle 19.45) il teatro ospiterà la prima proiezione del video («Repeat») from the beginning/ Da Capo, che dal 9 dicembre precederà tutte le prove e recite del dittico «Paggiacci» «Von Heute auf Morgen», e che dà il titolo alla personale di Kentridge a Palazzetto Tito a Venezia dal 30 novembre al 16 gennaio 2009. Al teatro Malibran invece è tutto pronto per stasera (ore 19, in

replica domani alla stessa ora), quando Venezia vedrà per la prima volta *Il Ritorno di Ulisse* di Claudio Monteverdi messo in scena da una compagnia di marionettisti, la Handspring Puppet Company e l'ensemble Ricercar Consort diretto da Philippe Pierlot.

Mr Kentridge, non è un rischio portare una regia del genere a Venezia, dove peraltro, nel 1640 lo spettacolo è nato?

«Non credo proprio sia un rischio, non molti veneziani conosceranno quest'opera, visto che viene rappresentata di rado. Anzi, è un privilegio riportarla qui, questo teatro ha una misura perfetta per i miei intenti, e un'ottima acustica».

Beh, lei conosce già il pubblico veneziano, visto che ha esposto alla Biennale tre volte.

«No, il pubblico della Biennale è internazionale, il pub-

blico veneziano sono molto curioso di conoscerlo, stasera. Sempre che venga qualcuno... Sono stato qui da turista, ed essendo una città basata molto sul turismo, è difficile entrare nella mentalità e carpire le abitudini dei veneziani».

Non si tratta insomma di un altro «bisogno masochistico», come lei ha definito il suo progetto per il frangito della Fenice?

«In quel caso è masochistico perché do alla gente qualcosa che non si aspetta quando non se lo aspetta. Il video viene proiettato sullo schermo mentre il pubblico entra a teatro per vedere un'opera, non una proiezione. È un progetto che ha tutti i presupposti per non funzionare, e dimostrerò invece a me stesso e agli spettatori che funziona. Nel caso de *Il ritorno di Ulisse* non c'è nulla di azzardato: ci

sono i musicisti, i cantanti...»

Dove li farà mettere, i cantanti?

«A volte di fronte, a volte dietro ai sette musicisti».

Sarà una versione filologica, dunque?

«Non esistono versioni filologiche, ogni volta che si esegue un'opera vi si dà un'interpretazione diversa. È una versione "da camera", diciamo così».

Questo spettacolo nasce nel 1998, gira il mondo e torna alle «origini» adesso. In dieci anni è cambiata la sua idea per la regia?

«Quello che è cambiato è il progresso tecnologico, non ci sono nuovi concetti. Non si può parlare di barocco rivisitato, né di contemporaneo antichizzato. Tutto convive, la storia greca con Ulisse, il Seicento di Monteverdi, e il nostro 2008».

Orsola Bollettini



William Kentridge L'artista sudafricano protagonista a Venezia



L'ombra di Kentridge all'opera

Le opere del grande artista sudafricano vengono proiettate sul sipario della Fenice prima dell'inizio del melodramma. E una mostra alla Fondazione Bevilacqua La Masa espone disegni, sculture e installazioni legate al video «Da Capo»

Tre giorni di performance

Idee & note

Da anni il Teatro La Fenice collabora con la Fondazione Bevilacqua La Masa ospitando nel suo spazio scenico video di artisti contemporanei. Nel 2008 è la volta di William Kentridge. L'evento si sviluppa in tre giornate e in tre sedi. Kentridge si propone come regista dell'opera di Claudio Monteverdi Il Ritorno di Ulisse. Le rappresentazioni avranno luogo venerdì 28 e sabato 29 novembre alle ore 19,00 al Teatro Malibran. Domenica 30 novembre alle ore 11,30 si inaugura la mostra personale di William Kentridge intitolata (REPEAT) from the beginning / Da Capo. (Catalogo Charta, da cui è tratto lo scritto qui accanto pubblicato) nella quale saranno esposte opere realizzate espressamente per questa occasione: disegni, sculture, un'installazione di tre video dai titoli: Breathe, Dissolve, Return. La sede espositiva è Palazzetto Tito, sede della Fondazione Bevilacqua La Masa a San Barnaba. La mostra proseguirà fino al 16 gennaio 2009. Domenica 30 novembre dalle ore 12,15 alle ore 19,45 il Teatro La Fenice ospiterà la prima proiezione del video (REPEAT) from the beginning / Da Capo, creato da Kentridge sul sipario frangifuoco del palcoscenico. Dal 9 dicembre questa stessa proiezione precederà l'inizio di tutte le prove e le repliche del dittico I pagliacci di Leoncavallo e Von Heute auf Morgen di Schoenberg, con cui il Teatro La Fenice chiude la sua stagione lirica 2007/2008. L'artista sudafricano partecipa al progetto Illycaffè (che celebra il suo 75° anniversario a Venezia) con una collezione di tazzine firmate. Info: www.bevilacquaalamasa.it o chiamando il numero 041.5207797.

di **William Kentridge**

Breathe e le due opere collegate, Dissolve e Return, nascono inizialmente per essere proiettate sul sipario frangifuoco della Fenice, il teatro d'opera di Venezia. Vengono mostrate mentre il pubblico entra nel teatro e l'orchestra accorda gli strumenti in attesa dello spettacolo della sera.

Il progetto per la Fenice è paradossale e impossibile. Qualcosa viene proiettato sullo schermo mentre la gente entra in teatro. Gente che è lì per vedere un'opera, non la proiezione. Questa, poi, esige oscurità, ma nel tea-

tro c'è luce. Esige attenzione, ma proprio quando l'attenzione del pubblico si raccoglie nell'imminenza dell'opera, si interrompe. Esige una relazione con la colonna sonora che l'accompagna, ma mentre l'orchestra accorda gli strumenti secondo il proprio ritmo, e con grandi variazioni di sera in sera, non si può avere nessun controllo del suono in sala. Uno può saperne il tipo, ma non la punteggiatura. Persino la struttura minima dell'accordatura è inutilizzabile, perché il sipario frangifuoco viene sollevato prima che l'accordatura termini in una pausa, in un silenzio, in una nota specifica. L'unico motivo per intraprendere un progetto simile è il biso-

gno masochistico di vedere se in condizioni così avverse si possa salvare qualcosa (oltre al piacere di lavorare in quel luogo, su una tale dimensione). Il pubblico è venuto per vedere un'opera, ma tu gli mostri un lavoro completamente diverso.

Una delle opere che mi sono venute in mente è stata il *Gianni Schicchi* di Puccini (avevo pensato erroneamente che fosse una delle opere che sarebbero state eseguite mentre la proiezione è installata a Venezia). Ho menzionato la cosa a Philip Miller, il compositore di Johannesburg che sta creando la colonna sonora per la proiezione (ecco un'altra delle contraddizioni del progetto: l'opera

è pensata per essere vista sul sipario frangifumo mentre l'orchestra accorda gli strumenti, ma viene mostrata anche quando il teatro è chiuso e perciò non c'è nessuna orchestra. Di conseguenza, o si crea un'opera per il silenzio, oppure bisogna fornire un qualche equivalente dell'orchestra assente). Philip stava giocando con l'idea dell'accordatura o del preriscaldamento come base per la colonna sonora del film. L'accordatura dell'orchestra è uno dei suoni che precedono lo spettacolo in un teatro d'opera, ma ci sono anche eventi di scala minore.

Un trombonista che percorre fraseggi musicali in un corridoio. Un cantante che riscal-

da le corde vocali nel camerino. Un répétiteur che ripassa sezioni dello spartito. Un'intera, caotica preistoria sonora prima della squillante chiarezza dello spettacolo in sé.

Philip ha registrato diversi musicisti mentre si riscaldavano a Johannesburg e Città del Capo (avevamo comunque anche un nastro dell'orchestra della Fenice). Abbiamo quindi incontrato una montatrice, Catherine Meyburgh, per guardare diverse immagini e ascoltare diversi suoni che dessero nuovi impulsi al progetto.

Uno dei molti frammenti che Philip ha portato nella sala di montaggio era la registrazione di un'aria del *Gianni Schicchi*. Quando l'ha registrata, però, la cantante Kimi Skoja era a Città del Capo, mentre lui era a Johannesburg, per cui l'aria è stata cantata in un cellulare. Questa strana registrazione - intesa ini-

«La gente viene a teatro per ascoltare la musica. E io, nell'imminenza dello spettacolo, propongo qualcosa di diverso»

zialmente come una bozza preparatoria di una registrazione più consona - è diventata la base di *Breuthe*. È un'aria familiare resa diversa dalla qualità della registrazione, dall'arrangiamento della musica - versioni trovate su YouTube -, dalle esecuzioni al pianoforte di Philip (con una tecnica che non sembra proprio eccellente), e dal trombone suonato nello studio ma registrato dal giardino.

Non ricordo se avessi iniziato a lavorare sulla tecnica di animazione "a confetti" il giorno prima di ascoltare la musica o se siano state le immagini a generare la tecnica. Non riesco nemmeno a ricordare come sia giunto a resuscitare la tecnica abbandonata dei pezzetti di carta e del vento. Ma quando abbiamo messo insieme la musica e i confetti nella sala di montaggio, la felicità della combinazione è risultata chiara. Credevo che avrei usato la disintegrazione solo al contrario, per costruire immagini, ma la particolarità della registrazione ha messo in evidenza il movimento avanti e indietro, l'ispirazione seguita dal più lento rilascio d'aria della linea del canto.



WILLIAM KENTRIDGE

ANIMAZIONE E POESIA COSÌ, CON L'ARTE, FACCIO POLITICA

di Adriana Polveroni Foto di Andres Vlachakis

D 73

Per certi versi William Kentridge è artista che lavora sull'ambiguità. Crea videoanimazioni poetiche dove fluttuano segni radicalmente politici. Disegna con tratti molto plastici, ma evoca il teatro. Si mette in ascolto di storie minori, vicende private, personaggi meschini, per raccontare la storia con la S maiuscola. Senza essere retorico ma asciutto, avvincente. Qualità rare in un mondo che sproloquia di socio-politica ma non riesce poi a tradurla in linguaggi artistici. Kentridge, nato in Sudafrica 53 anni fa, è uno dei migliori artisti d'oggi, identificato spesso coi drammi del suo Paese che ha fatto conoscere attraverso l'arte. Capace di rivoluzionare l'animazione, facendone un linguaggio "trasparente", non solo di piacevole funzione, mettendoci dentro cancellature, ripensamenti e stemperando attraverso la lucidità di pensiero quel più di estetizzante dato da una mano molto felice, che forse la critica non esiterebbe a condannare. Invitato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa, teatro La Fenice, Illycaffè, Kentridge torna in Italia con un triplice appuntamento a Venezia curato da Francesca Pasini: la regia del *Ritorno di Ulisse* di Claudio Monteverdi al Teatro Malibran (28-29/11), la personale "Repeat from the beginning" al Palazzo Tito (30/11-16/1), e la proiezione del video omonimo, sul sipario frangifumo della Fenice (fino al 9/12).

A Venezia lei arriva anche con un lavoro teatrale. Che ruolo ha avuto la scena nella sua formazione?

«Ho iniziato come studente di arti visive, facevo parte d'un gruppo di teatro. Mi sono trasferito a Parigi perché volevo diventare un attore, ma ero pessimista. Così per molti anni il teatro e il disegno sono stati mondi separati: ci sono tornato quando ho capito che le strategie con cui si disegna e si recita sono le stesse. L'ho imparato quando lavoravo in una compagnia di marionette

attori abbastanza "astratti", come un disegno è "astratto" dal mondo. Spesso un mio progetto nasce come pièce teatrale e finisce come serie di chiaroscuri, o viceversa. L'idea di muovere persone sulla scena seguendo una storia, mi dà una serie d'immagini che non avrei se lavorassi diversamente».

In un'epoca dominata dal video, lei ha scelto tecniche un po' rétro, come l'animazione, il bianco e nero al posto del colore, e la lentezza. Come mai?

«Tutto inizia dal disegno a carboncino. Prima facevo film, e ho pensato di filmare i miei disegni. L'animazione è nata così, non perché a un certo punto mi sia detto: "Voglio fare un film animato, vediamo che tecnica posso trovare". Il disegno nasce dalla mia scarsa abilità coi colori, dal mio interesse per la foto, il cinema in bianco e nero da un certo modo di vedere il mondo».

Quali sono le sue fonti visive?

«Molte e diverse tra loro. Alcune vengono dall'arte, il chiaroscuro di Goya è stato importante per me. Ma anche il primo cinema russo, la fotografia di Alexander Rodchenko. Poi le idee sono provocate da ciò che vedo, ciò che leggo, per il nuovo progetto cui sto lavorando ho letto Gogol, ma anni fa sono stato ispirato dalla *Coscienza di Zeno* di Svevo. Suggestioni, epoche diverse».

A proposito di letteratura, mi sembra che il suo lavoro evochi il "flusso di coscienza" di Joyce. È d'accordo?

«Sì, la lettura dell'*Ulisse* è stata preziosa per me: invece di flusso, però, preferisco parlare d'una specie di "autostrada di coscienza". Il flusso ha una sola direzione, invece ogni fenomeno si può comprendere da diverse angolature. Non si possono controllare le idee, né le affermazioni, le immagini. È importante capire che dietro ogni decisione c'è una sorta di conflitto d'im-

pulsu diversi. E il mio lavoro tenta di rivelarlo, trattando come materiali le stesse contraddizioni, i cambiamenti che forgiavano il nostro mondo».

Per questo lei cancella molto, torna su immagini già fatte? Come lavora?

«Tratto l'arte come una sceneggiatura. Un film non è tutto programmato dall'inizio, durante i mesi di lavoro possono sorgere nuove idee. Lo stesso accade quando disegno e intravedo nuove immagini, altri nessi. Bisogna lasciare aperta la possibilità di essere sorpresi. Il metodo consiste soprattutto in questo».

Molti critici dicono che la sua arte è un caso a sé nella scena d'oggi, e la sua politicizzazione non è figlia degli anni '70. Cosa non andava in quel periodo?

«Non sono un'eccezione: negli anni '70 e '80 lavoravo in Sudafrica nel pieno di una crisi assai grave, gli argomenti politici di cui era impragnata l'arte concettuale europea erano incomprensibili. Allora, quando iniziai a fare l'artista, il mio disagio per quel mondo rarefatto, come per l'Astrattismo americano, era forte. In Sudafrica c'era una repressione feroce, le immagini che vedevo intorno a me mi segnavano. E hanno poi fatto la differenza per la mia arte».

L'arte contemporanea spesso è antinarrativa, fa a meno delle figure. Lei come si trova a fare un'arte narrativa? E cosa pensa della videoarte di oggi?

«Fino a poco tempo fa la figura era poco accettata in pittura e oggi le immagini vengono soprattutto dal video e dalla fotografia, mezzi figurativi. La videoarte astratta è poca e la maggior parte è vicina alla sociologia, somiglia alla tv. Ma prendere per soggetto gli esseri umani coi loro problemi, i loro traumi, non è così interessante. Negli anni '50 e '60 aveva senso dire: "Sono un artista visivo, lavoro sui guai del mondo". Oggi viviamo una condizione di continuo slittamento tra cinema, fotografia, arti visive, non c'è gerarchia tra i modi di creare immagini. Le videocamere sono buone e qualunque immagine risulta fantastica, è molto facile essere un videoartista. La differenza la fa ciò che dici e che fai, se crei linguaggi diversi dalla tv».



PA TEATRO E
DISEGNO, CERCANDO
NUOVI LINGUAGGI,
IL MAESTRO
SUDAFRICANO HA
RACCONTATO I DRAMMI
DEL SUO PAESE
NON SOLO

D 74

22 NOVEMBRE 2008

William KENTRIDGE

IL MIO MONDO NEL DISEGNO ANIMATO

PAOLO VAGHEGGI



VENEZIA

Torna a Venezia con i suoi fantasmi dai colori scarni, con le sue magiche proiezioni, uno degli artisti più amati della generazione dei cinquantenni: William Kentridge, originario sudafricano, 52 anni che si ripropone come regista d'opera con la ripresa de *Il ritorno di Ulisse* di Claudio Monteverdi, spettacolo che arriva per la prima volta in Italia (28 e 29 novembre al teatro Malibran), con una personale allestita a Palazzo Tito, presso la Fondazione **Bevilacqua La Masa** diretta da Angela Vettese, motore dell'intera operazione.

(REPEAT from the beginning) *Da Capo* è il titolo della mostra con opere realizzate espressamente per questa occasione: disegni, sculture, un'installazione di tre video dai titoli: «Breathes», «Return», «Dissolve» (dal 30 novembre al 16 gennaio, catalogo Charta). Al contempo da domenica sul sipario frangifuoco della Fenice sarà proiettato il video «(REPEAT)».

Spiega William Kentridge: «Per quanto riguarda il mio lavoro nel campo dell'opera, ho voluto mostrare una di quelle che ho realizzato e ho scelto «Ulisse» perché nel Seicento fu rappresentata per la prima volta a Venezia. La se-

conda parte del progetto a cui ha lavorato la Fondazione Bevilacqua La Masa è la proiezione sul sipario frangifuoco del Teatro la Fenice. Ma questo è qualcosa di diverso: riguarda l'immagine che si vede quando l'orchestra accorda gli strumenti, non durante lo svolgimento dell'opera. Il terzo elemento del progetto è la mostra: è un ingrandimento di ciò che è stato proiettato sul sipario frangifuoco. Disintegrazione e reintegrazione: mentre l'orchestra accorda gli strumenti si ha la sensazione di sentire ciascun musicista che suona per conto proprio, poi vi è la reintegrazione al momento del concerto. La proiezione riflette le immagini che si combinano, si disintegrano e si reintegrano».

Per questa proiezione ha usato una particolare tecnica di animazione?

«A Palazzo Tito ho presentato tre film che si basano su tre tecniche diverse per rappresentare la distruzione e la ricostruzione. Nella proiezione sul sipario frangifuoco del Teatro la Fenice si vedono immagini coerenti con forme riconoscibili e alcuni cantanti, tra cui un mezzo soprano, un tenore, un direttore d'orchestra. Quindi si tratta di immagini perfettamente riconoscibili, ma poi queste immagini si disintegrano. Per realizzare questa proiezione ho realizzato innanzitutto delle sculture. Generalmente sono og-

getti tridimensionali. Queste sculture sono costruzioni tridimensionali realizzate con fil di ferro, carta, legno e acciaio. Ma devono essere guardate da un determinato punto di vista, un punto dal quale perdono la loro natu-

ra tridimensionale: appaiono come un'immagine piatta. Ma quando si gira la scultura si modifica la relazione con tutti gli altri elementi e si ottiene un miscuglio caotico. La proiezione nasce dunque da una serie di sculture rotanti che vengono filmate e poi proiettate. L'idea è di prendere un oggetto tridimensionale e farlo diventare bidimensionale».

Hausato anche dei disegni, per questo intervento?

«E' un miscuglio. Alcune sculture nascono come sculture e il disegno è insito al loro interno, mentre altre sono iniziate con il disegno che è stato trasformato in un oggetto tridimensionale con la scultura».

Il disegno comunque è alla base di tutte le sue opere...

«Sì. Anche se queste sculture sono tridimensionali in effetti si tratta di disegni tridimensionali. Sono sculture lineari che non hanno a che fare con la massa, ma con le linee. Per me il disegno è un modo di pensare, per questo è alla base di tutte le mie opere. E sia una descrizione del pensiero, dal momento che quando si guarda un disegno si vede la traccia di qualcuno che pensa, ma è anche un modo di pensare, nel senso che la realizzazione di un'idea presuppone un determinato processo mentale».

Sembra collegarsi ai grandi maestri del passato, al pensiero di Giorgio Vasari.

«In un certo senso, perché si tratta del primo impulso di un'immagine e non del perfezionamento o completamento dell'immagine o della rifinitura. Sono contento di seguire questa tradizione o questa linea».

Quindi si inserisce nella tradizione europea anche se lei è sudafricano.

«Se prendiamo per esempio le pitture rupestri del Sudafrica, sono molto lontane dalla tradizione europea. Ma sono anche dei segni lineari su una parete che, in diverse parti del mondo, possono rappresentare cose diverse, non so un animale, ma sono anche un modo che ha una persona di dimostrare la propria esistenza, un artista che lascia un segno. Come facciamo a sapere che esistiamo, come fa a sapere che esiste? Esiste perché ha lasciato una traccia. In effetti, c'è una relazione con l'arte italiana, ma allo stesso tempo si tratta di un fenomeno che non è limitato all'Europa».

Lei lavora e vive in Sudafrica. Esiste una responsabilità sociale dell'artista?

«Secondo la mia esperienza, la responsabilità sociale dell'artista svolge una funzione utile quando non è l'obiettivo dell'artista, ma quando l'artista si concentra su altre cose che consentono la realizzazione della sua opera. Poi dipende da cosa e da chi è l'artista, da quanto sia vicino o lontano dalla società che raffigura. Credo che il nostro modo di capire il mondo dipenda molto dalle cose che vediamo e con cui abbiamo familiarità, sia che si tratti di un romanzo, di un film o di un disegno. Io ritengo che le opere d'arte ci aiutino a costruire la nostra identità, a confermare la nostra identità. Ma non credo che le opere d'arte siano in grado di cambiare il mondo sociale attuale».

La mia opinione è che se lavoro bene su quelle parti del mondo che mi interessano, cioè se non

penso che un'opera sia socialmente necessaria, ma piuttosto che sia un'immagine che mi interessa o mi incuriosisce, è più probabile che le altre persone la trovino interessante o che provino un'emozione per quell'immagine. E' questo il mio modo di lavorare. Io lavoro nel mio studio per conto mio e sono le diverse parti del mondo che vengono da me».

Che cosa pensa della situazione dell'arte contemporanea?

«Il crollo dei prezzi nelle case d'aste che si sta verificando negli ultimi mesi è estremamente interessante e sarebbe bello se si arrivasse a parlare dell'arte non solo in termini di prezzi».

Negli ultimi anni, la maggior parte degli articoli dei giornali si sono concentrati soprattutto sui prezzi delle opere d'arte, sul loro valore di mercato e sugli investimenti. Sarebbe fantastico se si parlasse meno di questi aspetti e più della sostanza dell'arte».

Sono certo che questo produrrà effetti molto interessanti».

Crede che, in futuro, l'uso di Internet produrrà dei cambiamenti?

«Sono rimasto indietro di almeno mezza generazione. Uso Internet per fare delle ricerche. Prima mi recavo nelle biblioteche o alle fiere dei libri per cercare l'immagine di una statua equestre, per esempio. Adesso invece posso trovarla su Internet. Lo uso solo come strumento di ricerca e non come strumento interattivo. In Sudafrica inoltre abbiamo connessioni piuttosto lente ed è difficile per un pittore scaricare immagini che abbiano una buona risoluzione. A me interessa molto di più la flessibilità con cui si può lavorare con le immagini su un computer, i nuovi tipi di proiezioni. Adesso, fare un film è facile come usare un blocco da disegno».



Venezia, tre eventi dell'artista sudafricano: una regia d'opera, l'esposizione "REPEAT from the beginning" e il video alla Fenice



L'Intervista

WILLIAM KENTRIDGE

Teatro d'ombre per carta e fil di ferro

Il maestro dell'arte sudafricana William Kentridge racconta i nuovi lavori in mostra a Venezia. Un video, proiettato sul sipario frangifuoco del teatro La Fenice prima del programma musicale; e una mostra, fino al 16 gennaio alla Fondazione Bevilacqua La Masa; a Palazzo Tito. In scena al Teatro Malibran, anche uno spettacolo di marionette.

*Si sente un grande silenzio. Dove si trova? In un giardino, accanto al mio studio. In questo periodo dell'anno ci sono fiori giganti. Come si consuma la sua giornata? Perlopiù salendo e scendendo le scale, diviso tra i momenti salienti dell'editing al primo piano e le sculture a pian terreno. Cosa la circonda? Ora c'è la maquette di un teatro, che stiamo finendo per la produzione dello spettacolo *The nose*. Molti disegni al muro, tavoli straripanti di oggetti, uno è pieno di macchinari di montaggio video. Al centro ci sono sette-otto sculture di carta e di fil di ferro. Non ricordo delle sue sculture, di cosa si tratta? Sono*



William Kentridge a Venezia, 2008. foto di John Hodgkiss. Courtesy William Kentridge.

disegni tridimensionali, un ingranaggio di carta e filo di ferro. Guardandoli da un solo punto di vista ogni frammento concorre a far apparire un'immagine. Da tutti gli altri appare solo un groviglio di fili e di pezzi di carta. Illuminando quell'ammasso da una certa angolazione l'ombra disegna sulla parete una figura. Un uomo, una donna, una testa, un cavallo. *A cosa alludono?* Al tema della coerenza e dell'incoerenza. Il progetto consiste nel dare senso a qualcosa che può svanire in un attimo, nel mo-

strare un'altra realtà diversa da quello che appare al primo sguardo. *La prima di queste sculture?* Era un piccolo progetto, quasi un gioco. Improvvisamente l'interesse per queste sculture è stato totalizzante. Ora sto lavorando a pezzi più grandi. *Che ruolo ha il gioco nel suo lavoro?* Mi dà fiducia, è un elemento centrale del processo creativo. Aiuta a trovare le soluzioni per sviluppare un'idea. Prima d'iniziare un nuovo lavoro abbandono analisi e intenzioni e lascio campo libero al gioco. Uno spazio segreto, in cui mi isolo, mi filmo,

mi fotografo. Sperimento. *Il potere dell'ombra è coerente con il mondo in transizione nei suoi film. Come nasce il video per la Fenice?* Nello spettacolo *Confessions of Zero* tratto dal romanzo di Italo Svevo, un oggetto in scena ruotava davanti a un fascio di luce e la sua ombra mutava. Quello che prima era un albero, girando, diventava un soldato. L'oggetto aveva due profili in uno. Anche il video alla Fenice di Venezia mostra le ombre di un oggetto che ruota a 360 gradi oscillando tra un'immagine e un'esplosione di frammenti. Ciò che si vede

di Cristiana Campanini

37

l'Intervista



William Kentridge a Venezia, 2008, foto di John Hodgkiss. L'evento William Kentridge a Venezia è promosso da Fondazione Bevilacqua La Masa, Teatro La Fenice e Illycaffè. È accompagnato da un volume (Charta, pag. 112, euro 27), con presentazione della curatrice del programma Francesca Pasini.

è anche ciò che si sente. Mentre il video scorre, infatti, l'orchestra si accorda. Ogni strumento segue una strada finché la cacofonia si risolve, all'improvviso, in un ordine perfetto. A Venezia porta in scena, al teatro Malibran, *Il Ritorno di Ulisse in patria*, realizzato con la Handspring puppet company. Cis lavora in comune le nuove sculture con le marionette? Lavorando sulle ombre ho sviluppato il tema del disfacimento di sé e della ricostruzione. Un tema già centrale dell'*Ulisse* di Monteverdi. Quelle figure fatte di ombre stilizzate, infatti, prima esplodono e poi si ricompongono. È quello che accade al personaggio di Ulisse, un eroe vigoroso. Lo spettacolo è pieno d'immagini del suo corpo all'interno per chiedersi: cosa costituisce ciò che siamo? Di cosa siamo fatti? Ci crediamo completi e coerenti ma guardando quelle marionette e quelle ombre frangono tutte le nostre certezze.

Come lavora con le marionette? I pupazzi si muovono davanti a dei disegni animati a carboncino. Ciascun personaggio è rappresentato dal burattino, dal suo burattinaio e da un secondo burattinaio, il cantante che ne muove la mano. Sculture, animazioni, regia e scenografia. Tutte le anime del suo lavoro convivono in un'opera d'arte totale. Che rapporto ha con il teatro delle avanguardie? Il teatro dei dadaisti è stato tra le esperienze più eccitanti delle arti visive del Novecento, anche se formalmente appartiene al mondo del teatro. Per me è centrale quello che accade tra il



1910 e il 1920. Il fermento politico si riversava nell'arte in un eccitamento straordinariamente visionario. Era un modo diverso di guardare al mondo. Nell'opera di Šostakovič, *Il naso*, per esempio, ho attinto a molto del linguaggio visivo del teatro russo degli anni Venti. Da El Lissitzkij al Bauhaus. Ma anche Majakovskij e i Balletti russi. Cosa lega i progetti di Venezia? La stessa universale domanda. Come possiamo costruire la nostra identità? Come le idee costruiscono quello che siamo? Cosa rappresenta la storia politica contemporanea del

Sud Africa nel suo lavoro? Spesso non è al centro del mio lavoro, ma le cose sono nell'aria. E una volta terminata un'opera, si rivelano le sincronie con quello che accade in Sud Africa. Nello spettacolo *The nose*, per esempio, la fine di un sogno, la fine delle avanguardie in Russia, ricorda da vicino il Sud Africa oggi. Ci sono molte persone accusate di essere contro-rivoluzionarie e si usa un linguaggio simile. Considera alcuni dei giovani artisti sudafricani dei suoi allievi? Molti artisti contemporanei in Sud Africa stanno crescendo rapidamente. Ma vivono anche esperienze separate. Da un certo punto di vista, li percepisco come un prodotto del luogo in cui sono cresciuti. Il loro lavoro è indipendente dal mio. Con Robin Rhode ho avuto una bella conversazione e le foto di Mikhael Subotzky sono sorprendenti. È un sollievo che giovani sudafricani espongano in tutto il mondo. Se l'arte serve a farsi domande, qual è la più urgente? Non credo ci si debba ragionevolmente aspettare una risposta alla sua domanda. Molto tempo fa mi accanivo su questi temi. A cosa serve l'arte? Cosa posso dire o fare di urgente? Le risposte a queste assillanti domande non sono mai state abbastanza interessanti. E ho smesso. Ora lavoro e basta. Bisogni e necessità arrivano da soli. ■

30

eventi & mostre



L'ARTISTA

Dai cartoni animati alla biennale

William Kentridge è nato il 28 aprile del 1955 a Johannesburg (Sudafrica). Laureato in scienze politiche, i suoi studi riguardano anche la storia africana, il disegno nella Johannesburg art foundation e l'arte drammatica nell'école Jacques Le Coq di Parigi. Ha svolto un'intensa attività come sceneggiatore e regista di pellicole d'animazione come Monument (1990) o Felix in exile (1994). Nel 1995, il Palais des beaux-arts di Bruxelles gli dedica una prima mostra personale. Successivamente, lo faranno il Macba di Barcellona (1999) e il Metropolitan museum di New York nel 2004. Nello stesso anno si tiene l'ultima e unica retrospettiva in Italia al castello di Rivoli (Torino). Ha partecipato alla biennale di Venezia nelle edizioni del 1993 e del 2005, e al Documenta di Kassel nel 1997 e 2002. Ha vinto il premio Carnegie medal for the Carnegie International, il Goslar Kaiserring nel 2003 e il premio Oskar Kokoschka nel 2006.

Sculture, animazioni e video sommergono la città della laguna

UN SUDAFRICANO A VENEZIA

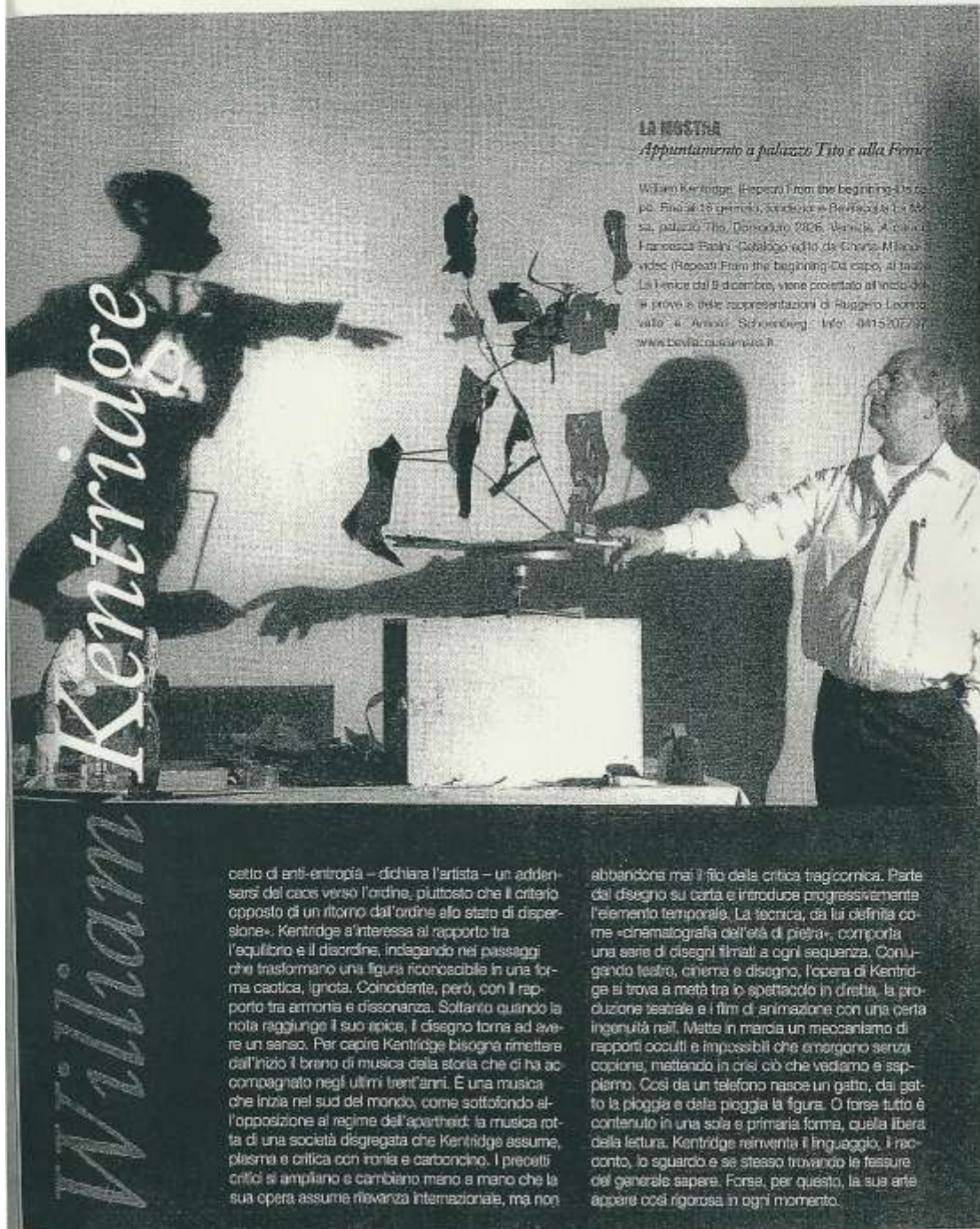
di CARMEN LOPEZ DEL VALLE

William Kentridge è uno degli artisti più acclamati dello scenario artistico internazionale ma, fino alla metà degli anni Novanta, era uno sconosciuto nel mondo dell'arte contemporanea. Probabile che questo sia in parte dovuto al boicottaggio a cui è stato soggetto il paese sudafricano nel periodo dell'apartheid o per quella sorta di sufficienza che l'arte occidentale ha mostrato per secoli, ignorando tutto ciò che era fatto oltre le sue frontiere. Con l'apertura verso gli altri angoli del mondo, l'opera di Kentridge emerge come una delle più coerenti e di enorme attrattiva estetica. La fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, in collaborazione con il teatro La Fenice e il progetto Illycaffè, ospita fino al 16 gennaio una serie di eventi che vedono coinvolta la totalità dei In-guaggi artistici di Kentridge. «Così - afferma Angela

Vettesse, direttrice della fondazione - voriamo a sapere che l'artista si reputa soprattutto un direttore d'orchestra, vale a dire un regista che mette insieme frammenti di voci diverse». Da una parte si propone come regista dell'opera Il ritorno di Ulisse di Monteverdi, per la prima volta in Italia, al teatro Malibran. Dall'altra si presenta come illustratore e disegnatore nella mostra (Repeat) From the beginning. Da capo, composta da disegni, sculture e un'installazione di tre video intitolati Breathe, Return, Dissolve, nella sede di palazzo Tito. E, ancora, vediamo Kentridge regista di cinema al teatro La Fenice, dove viene presentato il video dal titolo omonimo alla mostra, creato ad hoc per il palcoscenico del teatro settecentesco. Il video esplora il gioco delle ombre e le rotazioni delle figure che al ritmo della musica sembrano sparire per poi tornare alla forma iniziale. «Le tre sezioni di questo progetto riguardano il con-

In alto: William Kentridge schizzo per la costruzione di Return, 2006

Nella pagina a fianco: William Kentridge con la costruzione per Return, 2008 foto John Hodgkiss cortesia William Kentridge



LA MOSTRA

Appuntamento a palazzo Tito e alla Fiemme

William Kentridge: Repeat From the beginning. Da oggi, fino al 18 gennaio, a Palazzo Tito e a Palazzo della Motta, palazzo Tito, Dorso 2026, Venezia. A cura di Francesca Banti. Catalogo edito da Göttsche-Milan. Video Repeat From the beginning. Da oggi, al teatro La Fenice dal 9 dicembre, viene proiettato al pubblico in prove e nelle rappresentazioni di Ruggero Leoncavallo a Venezia. Speditegli: info: 0415307377, www.laferice.com/eng/eng.htm

William Kentridge

William Kentridge

«cetto di anti-entropia», dichiara l'artista, «un addensarsi del caos verso l'ordine, piuttosto che il criterio opposto di un ritorno dall'ordine allo stato di dispersione». Kentridge s'interessa al rapporto tra l'equilibrio e il disordine, indagando nei passaggi che trasformano una figura riconoscibile in una forma caotica, ignota. Coincidente, però, con il rapporto tra armonia e dissonanza. Soltanto quando la nota raggiunge il suo apice, il disegno torna ad avere un senso. Per capire Kentridge bisogna rimettere dall'inizio il brano di musica della storia che ci ha accompagnato negli ultimi trent'anni. È una musica che inizia nel sud del mondo, come sottofondo all'opposizione al regime dell'apartheid: la musica rotta di una società disgregata che Kentridge assume, plasma e critica con ironia e carboncino. I precetti critici si ampliano e cambiano mano a mano che la sua opera assume rilevanza internazionale, ma non

abbandona mai il filo della critica tragicomica. Parte dal disegno su carta e introduce progressivamente l'elemento temporale. La tecnica, da lui definita come «cinematografia dell'età di pietra», comporta una serie di disegni filmati a ogni sequenza. Coniugando testo, cinema e disegno, l'opera di Kentridge si trova a metà tra lo spettacolo in diretta, la produzione teatrale e i film di animazione con una certa ingenuità naïf. Mette in marcia un meccanismo di rapporti occulti e impossibili che emergono senza soluzione, mettendo in crisi ciò che vediamo e sappiamo. Così da un telefono nasce un gatto, dal gatto la pioggia e dalla pioggia la figura. O forse tutto è contenuto in una sola e primaria forma, quella libera della lettura. Kentridge reinventa il linguaggio, il racconto, lo sguardo e se stesso trovando le fessure del generale sapere. Forse, per questo, la sua arte appare così rigorosa in ogni momento.



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA SANPAOLO

Rappresentazione
N. 84

STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 2010/2011
192 anni, tradizione, Art Form

Fuori
abbonamento

DOMENICA 20 MARZO 2011 - ORE 20
PRIMA RAPPRESENTAZIONE

DIE ZAUBERFLÖTE

Opera in due atti - Libretto di Emanuel Schikaneder

Musica di
WOLFGANG AMADEUS MOZART

(Spettacolo Produzione Teatro alla Scala)

Nome spettacolo

Dirigente	Artista
Scenografo	GÜNTER H. BRÜSSBOCK
Trucco	SAMER FICCU
Spedite	
Edizione	DEULEY ROTH
Zwischenspieler	ROMAN SAINIK
Ensemble	ALBINA SHAGMURATOVA
Knights der Nacht	GENA KUMBIER
Ensemble	AGA ABULAJ
Primo	HORÉ GRITZINGER
Ensemble	MARIA KADINY
Ensemble	BARBARA MARANO
Zwischenspieler	ELENA CACCAMO
Ensemble	ELONORA DE PIREZ
Ensemble	ALESH TYNAN
Ensemble	ALEX EDEKOTOS
Ensemble	PETER BRONCKE
Zwischenspieler	SIMON LIM

Regista: JAMES WOODHAY - Intendente: JOSE CAZZA

Coro di Vice Reiche dell'Accademia del Teatro alla Scala diretta da BRUNO CASONI
Produzione Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, Muziektheater van het Streeklustre van Rotterdam, Opéra de Lille, Théâtre de Caen

Libretto
ROLAND BÖER

Musica di
BRUNO CASONI

Opera in due atti
WILLIAM KENTRIDGE

Scenografo: SABINE THEUNISSEN - Libretto: GRETA GOIRIS - Intendente: JENNIFER TIPTON - Intendente: CATHERINE MEYBURGH

Dirigente dell'organizzazione artistica

FRANCO MALGRANGE

Dirigente dell'organizzazione della produzione

ANDREA VALLENI

Assistente	Collaboratore del regista	Responsabile del settore collaborazioni	Assistente di scena	Libretto	Assistente alla regia	Spettacolo video
STEFANIA LAZZA	LUIGI DE WIT	EMERSON THORNTON	ANDREA DE	ALBERTO BOLZANI	STEFANO FENTAR	ARMANDO PAVONI
Montaggio collaborazioni di scena	Alte scenografie collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena
ANDREA GILIBERTO	MARIA ANTONIETTA BENTON	GIULIO TESTAROLI	FIORELLA PIRAZZI	MILANO CECILI	ANTONELLA MARCONI	GIULIO TESTAROLI
Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena
LARA MARIOTTI	VINCENZO BOPPA	ROMANUS NIEL	ROBERTO PIRELLI	ROBERTO PIRELLI	MASSIMILIANO CARRARO	TIFFANY SCHENKER
Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena	Montaggio collaborazioni di scena
ALBERTO MALAZZI	ALBERTO MALAZZI	MARCO GASPARI	MARCO GASPARI	MARCO GASPARI	MARCO GASPARI	MARCO GASPARI
Responsabile dell'ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa
CLAUDIO MARELLI	CLAUDIO MARELLI	CLAUDIO MARELLI	CLAUDIO MARELLI	CLAUDIO MARELLI	CLAUDIO MARELLI	CLAUDIO MARELLI
Responsabile ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa	Capo ufficio stampa
ALDO PASTALAZZO	ROBERTO FERRI	ROBERTO FERRI	ROBERTO FERRI	ROBERTO FERRI	ROBERTO FERRI	ROBERTO FERRI

Spettacolo prodotto e coprodotto da Teatro alla Scala, Muziektheater van het Streeklustre van Rotterdam, Opéra de Lille, Théâtre de Caen. Realizzato in collaborazione con...

Maestri L'artista viene celebrato a Milano con numerosi eventi nei mesi di marzo e aprile

Opere I film a Palazzo Reale, «Il flauto magico» di Mozart alla Scala e una personale di disegni

William Kentridge, il Giotto dell'immagine contemporanea

«Film, quadri, scene: con il disegno racconto i miei pensieri»

di VINCENZO TRIONE

Padova, Cappella degli Scrovegni. Le pareti e il soffitto narrano la vita di Cristo e il Giudizio Universale. Lo spettatore si sente avvolto da evocazioni infernali e paradisiache. Formidabile scenografo, Giotto elabora una drammaturgia densa di dettagli veristici. I personaggi hanno espressioni e gesti composti: sembrano quasi attori di film muti. «Credo, ha osservato John Berger, che niente di quanto è arrivato a noi dai secoli passati sia più simile a un cinema di questa cappella ideata e edificata settecento anni fa».

Chissà se William Kentridge ha mai visitato questa meravigliosa architettura dipinta. Eppure, il suo mondo poetico sembra nascere proprio da quella fonte lontana: sequenze di quadri che, simili a fotogrammi, si collegano tra loro, componendo una sorta di affabulazione filmica. Questo stile verrà celebrato a Milano in molti eventi previsti nei mesi di marzo e aprile (a cura di Francesca Pasini, produzione Comune di Milano con 24 Ore Cultura). Primo appuntamento. Palazzo Reale, 16 marzo. Nella sala delle Otto Colonne (fino al 3 aprile), verranno proiettati i film *Breathe, Dissolve, Return*, eseguiti nel 2008 per l'opera *From the Beginning* (al Teatro La Fenice di Venezia). Per suscitare effetti dinamici, Kentridge si serve di sculture formate di tanti frammenti (di carte e fili), sistemate su un piedistallo girevole. Ruotando davanti alla macchina da presa, queste sagome plastiche determinano la sovrapposizione di tanti pixel, fino a far sorgere profili. Nella sala delle Quattro Colonne, saranno esposti quattro arazzi dedicati a Napoli insieme con un video, omaggio alla tematica del libro. Sempre a Palazzo Reale, sabato 19, si terrà un concerto-show, nel corso del quale, su musiche di Philip Miller, si proporranno alcuni tra i più celebri film dell'artista sudafricano (tra gli altri, *Hotel, Rhino, Stereoscope*). Secondo appuntamento. Il 20 marzo debutterà alla Scala la prima del *Flauto magico* di Mozart, con scenografia e regia dello stesso Kentridge (uno spettacolo che, in una prima versione, era stato presentato al San Carlo di Napoli nel 2006). Terzo appuntamento. L'ampia personale ospitata nella galleria di Lia Rumma (in via Stillcone 19, Milano), che documenterà gli esiti più significativi della ricerca recente: videoproiezioni e performance, arazzi e sculture, disegni e

bozzetti preparatori dell'intervento che presto verrà collocato nella stazione della metropolitana di Napoli (in via Toledo). Quarto appuntamento. L'installazione, nell'ambito del XVII Festival Sguardi Altrove (Triennale di Milano, dal 7 al 27 marzo). Quinto e ultimo appuntamento. La prima italiana del *Wojcek sull'Highveld* (al Teatro del Buratto-Teatro Verdi, il 20 e il 21 aprile), tratto da una tragedia di Georg Büchner, prodotto con la compagnia di marionette Hand-spring Puppet.

Dunque, Milano celebra l'universo-Kentridge: videoanimazioni, videoproiezioni, sculture aeree, fogli abitati da personaggi talvolta tribali, mappe urbane con silhouette destrutturate. Siamo dinanzi a un'epopea moderna: seduttiva, ma non sempre facile da decodificare. Per coglierne le ragioni profonde, potremmo richiamarci a una pagina di Walter Benjamin, in cui si sostiene che l'immagine è specchio della «dialettica nell'immobilità»: in essa, quel che è stato si unisce fulmineamente con ciò che è adesso, fino a delineare una inattesa costellazione.

In queste parole è il senso dell'avventura di Kentridge. Straordinario inventore di immagini dialettiche che, soprattutto nelle videoinstallazioni, oscilla tra due poli. Per un verso, egli recupera una matrice antica. Pone alla base di ogni sua opera il disegno, inteso come origine del gesto, strategia cognitiva, strumento per controllare contorni e colori, progetto per ordinare parti, sguardo che procede per congiunzioni e disgiunzioni, artificio per vedere, restituire l'unicità della sensazione e assicurare il possesso del fenomeno, esca per estrarre da ignoti fondali l'anima del visibile. «Disegno è l'impronta del piede di Venere sulla sabbia della spiaggia», ha ricordato Jean Clair.

Per un altro verso, Kentridge sperimenta le tecniche del cartoon. Dapprima traccia schizzi, poi registra con la fotografia le diverse evoluzioni degli stessi schizzi. Infine, pone questo «materiale» in piani-sequenza. Conduce in un andirivieni meditativo e lirico, tra ininterrotti svelamenti. Trasporta in giochi di formazioni e di deformazioni. Si sofferma sulla durata degli eventi. Ci fa naufragare in un mare di icone, che si intersecano, assorbono e travolgono. Sono figure che si impongono e si annullano, tra arresti e riprese, tra aggiunte e negazioni.

È «come una corsa in automobile attraverso cui si vede un paesaggio», ha scritto Rosalind Krauss, secondo la quale Kentridge possiede

una rara maestria nel «reinventare il medium». Ogni suo disegno conserva una specifica — e quasi arcaica — identità e, insieme, viene dislocato verso altri territori: in ogni momento, può dirsi concluso, ma è sempre in divenire. Ciascun foglio, attraverso abili montaggi, viene riportato dentro una fitta trama. Non vi è un flusso cinematografico: il racconto ordito sullo schermo si interrompe continuamente, sembra singhiozzare, in improvvisi arresti. Siamo in un palinsesto: abbiamo la sensazione di guardare cose che vengono sostituite da altre cose. Le linee si fanno e si disfano. Si mette in scena una danza dionisiaca, tra le granulosità della grafite e le imperfezioni delle cancellature. Kentridge dichiara: «Il disegno, in sé, è statico, immobile; ma indica anche un processo del fare. Il video consente di descrivere questo sviluppo: rivela il tempo che passa».

Si celebra la perdita del centro, la proliferazione delle prospettive, il fascino dell'impuro. E, soprattutto, un rinnovato gusto per la narrazione visiva. In questo, Kentridge ci appare come una personalità felicemente inattuale. Distante da ogni concettualismo, egli pensa l'arte ancora come magia, sortilegio, incanto: esercizio favolistico, denso anche di rimandi politici (all'Apartheid). «Nelle mie installazioni, spiega, voglio sempre tutelare la struttura narrativa. La storia, però, non è data in partenza: si fa, in un processo».

In tal senso, illuminante il lavoro per la Scala. Si tratta di una riscrittura visionaria del *Flauto magico*. Kentridge ha trasgredito ogni fedeltà, suggerendo ipotesi ardite. Il teatro diventa tempio dove le fantasmagorie tracciate sui fogli acquistano una tridimensionalità. Viene invaso da una pioggia di snoni, di voci. Luci e ombre, lampi e buio. Schegge bianche su superfici nere. Uccelli e rinoceronti, grandine latte e occhi spalancati. Simboli massonici. Architetture e templi, piramidi e obelischi. Altari innalzati alla Saggezza, alla Ragione, alla Natura. Intrecci matematici, alla Dürer. Paradisi artificiali, alla Friedrich. Attimi infantili ed esplosioni romantiche. La sapienza artigianale nell'utilizzo della matita è saldata con una rara capacità nel dominare le tecnologie. Si pongono in dialogo la dimensione «soft» del fare con le mani e la sfera «hard» dell'informatica.

Regista, scenografo, pittore. Chi è davvero questo involontario erede di Giotto? «Sono, semplicemente, un artista», ama ripetere Kentridge. «Un artista che usa il disegno come la

Kentridge, il mio Mozart è un disegno animato

Parla l'artista che si cimenta alla Scala col *Flauto magico*
"Per me quest'opera è il simbolo dell'umanità che si evolve"

Colloquio



MARCO VALLORA
MILANO

Curioso che nello stesso momento, a Milano, ci siano due versioni, così diverse ma così inventive del *Flauto Magico*, ed entrambe così magicamente mozartiane. Da un lato, al Piccolo, il rapinoso e affascinante *Flauto* dell'ottantenne, fresco e creativo, Peter Brook, ridotto praticamente a nulla: flebili ma credibilissime voci «recitate» e le scenografie ridotte a una forestina manipolabile di canne di bambù, nemmeno esotiche. Con le prove iniziatiche risolte a un labile gioco di shanghai. Alla Scala, invece, debutta sabato lo sperimentatissimo (e già trionfante, a Bruxelles e Napoli) *Zauberflöte* di William Kentridge, l'uomo-orchestra sudafricano, che riceve a Milano una vera consacrazione del suo multiforme talento. Che tocca la grafica, la musica, gli arazzi, il cinema. Ma che si risolve nell'apoteosi d'un superbo «disegno animato» (nel senso originario del termine) che non dimentica la politica: «Sì, perché sono figlio di magistrati, che hanno avuto un ruolo

importante nel combattere l'Apartheid, e anche quando faccio arte non riesco a dimenticare quello che ho vissuto in prima persona».

Un'arte del disegno, la sua, che anche nel cinema animato si forma e si rinnega continuamente, ma pur sempre per rinnovarsi, per fiorire. Per aiutare a crescere la fantasia, come una pianticina ribelle, vitale. Nasce da un tratto di carboncino, si cancella, cresce, si disfa, rinasce, e lo vedremo in *Breathe, Dissolve, Retour (dissolve)*, che espugnerà, in questa circolarità inestinguibile dell'immaginario, la Sala delle Colonne di Palazzo Reale. «La mia non è un'arte nichilista, anzi va decisamente contro la legge dell'entropia, che domina la contemporaneità. Tutto nel disegno rivive, in perpetua evoluzione».

Così, al contrario di quella di Brook, la sua scenografia è quanto mai ricca, lampeggiante, satura (ma con superba levità grafica, da grande disegnatore satirico) quasi franante di simboli, di riferimenti colti, di allusioni e cortocircuiti geniali, esplosivi. E alla base di tutto c'è viva e fermentante l'idea del mondo indiziatico neo-egizio (semplicemente trapiantato in una sorta di jardin d'hiver colonialista, alla Jules Verne, con abiti alla Shonibare) ove s'inseguono Magritte e Meliès, Tartarino di Tarascona e Beuys (ironizzato alla lavagna dai tre folletti con voce bianca, che scendono dal cielo come una mongolfiera). Perché tutti sono trasportati in un sogno di villeggiatura Ottocento, in knickerboker e paglietta, ove vagano simboli massonici e ornamenti fin de siècle, che non smettono mai di trasformarsi. «In senso nobile la trasformazione, secondo me, è la ve-

ra intuizione dell'opera di Mozart. Che non è più vetero-settecentesca, ma ha già in sé questo germe più moderno, più ottocentesco dell'individuo che muta, che matura, che evolve, all'interno dell'opera, e diventa consapevole della propria responsabilità, non soltanto canora». Come Pamina, che anche lei si orienta in quel labirinto di segni, dentro questa scena che pare un obiettivo fotografico antidiluviano, alla Nadar o un soffietto pre-cinematografico alla Niepce, una sorta di prassinoscopio vorticoso-lumeggiante, e ne esce trasformata, «svilupata», come una lastra. Dal negativo furioso di sua madre, funebre Regina della Notte, al saggio e convincente Sarastro: Re dei Lumi e salvatore. «Non credo - dice Kentridge - che a metà dell'opera Mozart e il suo librettista Schikaneder si siano trovati in crisi con la trama e abbiano voluto rovesciare tutto di segno, facendo diventare "bravo" Sarastro e punendo la perfida, ma pur fascinoso ugho, della Regina della Notte. No, essi vogliono proprio raccontarci l'evolvente d'individui, che non hanno più nulla a che vedere con le varie maschere inossidabili o i temperamenti di comodo, della vecchia opera seria». E lo può dire un artista che, per quanto riguarda l'opera lirica ha gusti assai imprevedibili («molto più Handel o Monteverdi che non Offenbach o Rossini») e che ha lavorato anche su una curiosa opera tratta da *La coscienza di Zeno* di Svevo. «Per me un autore basilare. Come il *Büchner* di Woyzeck», con marionette, che vedremo al Verdi («e che mi ricorda un mondo militare molto simile a quello del mio paese») e il Gogol-Sostakovic del *Naso*, strisciante protagonista della mostra presso la Galleria Lia Rumma.

IL TOUR DE FORCE MILANESE
Firma anche una performance
e una mostra da Lia Rumma
e un film a Palazzo Reale

→ **Alla Scala** In scena l'opera di Mozart secondo l'artista sudafricano

→ **Scene monocrome** che incorniciano un allestimento fiabesco

Il «Flauto» di Kentridge è una favola magica e sofisticata



Una scena del «Flauto magico» di cui William Kentridge ha curato scene e regia

Grande successo per tutti alla prima del «Flauto magico» diretto da William Kentridge (che ha creato anche le scenografie): applaudito l'allestimento fiabesco dell'artista e l'esecuzione musicale diretta da Roland Böer.

PAOLO PETAZZI
MILANO

Nella multiforme attività di William Kentridge la seconda esperienza con il teatro musicale è legata al *Flauto magico* di Mozart, di cui ha creato regia e scene (queste ultime in collaborazione con Sabine Theunissen) in un allestimento del 2005 coprodotto dai teatri d'opera di Bruxelles, Lille, Caen e Napoli, che ha viaggiato da Città del Capo a New York e ora è approdato con successo alla Scala, nell'ambito di mostre e altre iniziative che fanno conoscere l'artista sudafricano a Milano. Non ci sono nel *Flauto magico* le grandi marionette di legno che caratterizzavano la sua prima regia d'opera (*Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi), o quella del *Woyzeck* di Büchner. Coerentemente con la sua visione dell'arte come magia e incanto, Kentridge racconta l'ultima opera di Mozart in una chiave fiabesca che appare insieme sofisti-

L'omaggio



Mostre, installazioni, video e le marionette del «Woyzeck»

Con due mostre, un'opera e uno spettacolo di marionette, William Kentridge è in questi giorni l'ospite d'onore di Milano. Palazzo Reale ospita fino al 3 aprile due performance-concerto e una video installazione dei suoi film, oltre a quattro arazzi ispirati a Napoli. Alla Galleria Lia Rumma installazioni video e arazzi ispirati al «Naso» di Gogol, al «Flauto magico» e a «Refusal of Time». Alla Scala si replica la sua versione del «Flauto magico» e al Teatro Verdi il 20 e il 21 aprile andrà in scena «Woyzeck on the Highveld», uno spettacolo di marionette tratto dal «Woyzeck» di George Büchner.

cata e volutamente «ingenua», con mobilissima leggerezza, in uno spettacolo dove le scene sono giocate solo su diverse tonalità di grigi e su colori scuri: sono scene dipinte, che servono anche da schermo per proiezioni e retro-proiezioni, usate soprattutto nei momenti più legati alla magia della fiaba. Sono citate famose immagini degli allestimenti di fine Settecento o del primo Ottocento, fra l'altro il cielo stellato di Schinkel per la Regina della Notte, e non si rinuncia agli elementi della tradizione massonica, ai templi egizi, all'evocazione di fasti spettacolari barocchi, anzi si accumula una molteplicità di allusioni e di immagini simboliche; ma non si rischia mai la pesantezza, invitando lo spettatore a perdersi in un gioco rapido e fantasmagorico, fondato sul disegno, sulle luci, sulle proiezioni di disegni animati. L'evocazione del teatro barocco con le scene dipinte in prospettiva viene fatta coincidere con l'allusione all'interno di una vecchia macchina fotografica; l'occhio che funge da centro prospettico è anche un simbolo massonico, il rapporto oscurità-luce o negativo-positivo riguarda la simbologia del *Flauto* come il linguaggio fotografico. Il peso decisivo del fluire delle immagini, dell'inquietante divenire e proliferare lascia in secondo piano la sobria regia, un poco rinunciataria. I costumi (di Greta Goiris) sono dell'epoca della nascita della fotografia. Kentridge vede gli iniziati di Sarastro come una specie di «Royal Geographic Society» vittoriana solo maschile.

In una prospettiva di fiabesco alleggerimento, che tiene conto senza radicalismo delle più recenti proposte interpretative per Mozart, muove anche il direttore Roland Böer, con chiarezza ed intelligente equilibrio. Nella compagnia di canto spicca da ogni punto di vista il Papageno di Alex Esposito, giustamente applauditissimo. Il tenore Saimir Pirgu è un nobile Tamino, Genia Kühmeier una Pamina dal bel timbro, anche se un poco discontinua; Albina Shaginurava (la Regina della notte) è dotata di gran voce, anche se talvolta mal controllata. Opaco il Sarastro di Günther Groissböck. Grande successo per tutti. ♦

SCALA • William Kentridge reinterpreta Mozart

«Il flauto magico» dipana il caos e viaggia in Sudafrica

Fabio Vittorini

MILANO

L'aria del caso e l'arioso genio di Mozart si incrociano sempre volentieri. Si sono ora dati il cambio sui palcoscenici milanesi *Une flûte enchantée*, libero adattamento del capolavoro mozartiano curato da Peter Brook, Franck Krawczyk e Marie-Hélène Estienne, in cartellone dal 24 febbraio al 19 marzo al Piccolo Teatro, e il musicalmente filologico *Die Zauberflöte*, co-produzione del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, del Teatro San Carlo di Napoli (dove ha debuttato nel 2006), dell'Opéra di Lille e del Théâtre di Caen (già produttore del lavoro di Brook), in cartellone al Teatro alla Scala (dove mancava dal 1998) dal 20 marzo al 3 aprile.

Musicalmente filologico sì (e come potrebbe essere diversamente in un teatro d'opera), ma stupefacente sia sul piano della direzione che su quello della messa in scena. Il tedesco Roland Böer, già assistente di Antonio Pappano e ora Kapellmeister alla Frankfurt Oper, lavora da esperto sinfonista, cesella, enfatizza, sfuma, fa affiorare timbri e colori che screeziano la tavolozza mozartiana di venature malinconiche, proromantiche e allo stesso tempo stacca tempi originali e sempre drammaticamente efficaci. Il cast dei cantanti lo asseconda ispirato: maestoso e allo stesso tempo affabile il Sarastro di Günther Groissböck, candidi e delicati il Tamino di Saimir Pirgu e la Pamina di Gemä Kühmeier, potente e ipnotica la Regina della Notte di Albina Shagimuratova, scenicamente irresistibile il Papageno di Alex Esposito.

Ma la vera identità di questo spettacolo è data dall'idea scenica del sudafricano William Kentridge, che riesce a trasfigurare e unificare musica canto decori e regia in una «macchina» drammatica, avrebbe detto Ranieri de' Calzabigi, contemporaneo di Mozart, delle «più efficaci» nel sollecitare «maraviggiosamente» l'animo dello spettatore. L'arte di Kentridge, in apparenza facile come quella di Brook, cela un lavoro complesso e artigianale, fatto di carboncini, gomme, disegni geometrici, fantasie esotiche, riprese, proiezioni, oggetti, citazioni colte, sapienti montaggi, dove forma e ritmo sono una perenne sequenza di tentativi, sperimentazioni, correzioni, fino a quando dal caos dipanato non nasce il racconto: semplice, leggero, capace di commuovere, divertire, stupire. Con la scenografa Sabine Theunissen e la costumista Greta Goiris (che veste i personaggi in stile coloniale), Kentridge sviluppa lo spazio scenico, dotato di sei quinte all'antica dipinte e pochi meccanismi (due tapis roulants), come una camera oscura dove l'universo immaginoso e simbolico dell'opera è evocato da videoproiezioni e disegni luminosi,



F. BRONDER (MONOSTATOS) E G. KÜHMEIER (PAMINA)

cercando pazientemente corrispondenze tra la partitura e lo scorrere del tempo, raccordando segni e significati, partendo dal bianco e dal nero, dalla luce e dall'oscurità (i due cardini dell'universo simbolico mozartiano): «Come Mozart - dice il regista - sono affascinato dal mondo delle ombre: ci trasmette elementi riguardanti la realtà che sono invisibili alla luce del sole». Non solo Kentridge proietta, ma riflette, ruota, rovescia, trasforma geometrie (coni), simboli (il terzo occhio) e figure (in particolare animali: un serpente, un rinoceronte, gli immancabili volatili legati all'universo di Papageno) in suggestivi effetti anamorfici (l'animato si converte in animato, l'umano in animale e viceversa): «per me il trasformismo in senso nobile è proprio il messaggio del *Flauto* - ha dichiarato Kentridge - i personaggi dell'opera evolvono, diventano persone».

Tralasciando ogni riflessione politica e sociale, l'artista ha dato forma a un'opera esistenziale intrisa di malinconia e allo stesso tempo di vitalità, intensamente struggente. Ma l'arte di Kentridge, oltre la Scala, per un breve lasso di tempo invaderà tutta Milano. Con una mostra inaugurata a Palazzo Reale dei suoi ultimi lavori (breve filmati realizzati attraverso l'uso di «sculture disgregate», assemblaggi rotanti di pezzetti di carta e fili di ferro che creano cavalli, cantanti, ballerine, direttori d'orchestra). Con la proiezione, lo scorso 19 marzo, dei suoi storici cortometraggi animati, sempre a Palazzo Reale, accompagnati da musiche di Philip Miller. Con un progetto «site specific» alla galleria Lia Rumma (dal 19 marzo al 7 maggio); con un'installazione audiovisiva alla Triennale (fino al 27 marzo). Con lo spettacolo di marionette *Wojcek sull'Higveld* diretto dall'artista in scena al Teatro del Buratto il 20 e il 21 aprile.



Il «Flauto» di Mozart nella camera oscura E Kentridge tinge la Scala di bianco e nero

Tutto è in bianco e nero. Come nelle fotografie di una volta. Qualche accenno di colore solo nei costumi. Perché William Kentridge (regista e scenografo) ambienta il *Flauto magico* (*Die Zauberflöte* in tedesco, così come Mozart lo scrisse) in una camera oscura, nel soffietto di una macchina fotografica d'inizio Novecento. L'artista sudafricano (al quale Milano in questi giorni dedica una serie di mostre) riveste la favola di Mozart di proiezioni che rimandano sì ai significati filosofici dell'opera - collocata in un Egitto immaginario e costellata di simboli

massonici, un viaggio dall'oscurantismo all'illuminismo -, ma che vogliono dare, soprattutto, alle vicende fantastiche una leggerezza che è tipica delle favole.

Poesia e un pizzico di malinconia nel nuovo spettacolo della stagione lirica del Teatro alla Scala che domenica, prima che si alzasse il sipario, ha osservato un minuto di silenzio per le vittime del terremoto in Giappone; in proskenio il sovrintendente Lissner ha ricordato le numerose tournée scaligere, dal 1981, in terra nipponica. Il *Flauto magico*, ultimo capolavoro di Mozart, mancava

dalla Scala dal 1998. A riportarlo, abbondantemente (e intelligentemente) accorciato nei lunghi dialoghi, la bacchetta attenta e leggera di Roland Böer. Sapore antico nei suoni che chiede all'orchestra. Poesia nelle gag di Papageno (Alex Esposito, unico italiano del cast), malinconia nel flauto di Tamino (l'eccellente Saimir Pirgu), dolore nel canto di Pamina (Genia Kühmeier) e furore nelle acrobazie vocali della Regina della notte (un'applauditissima Albina Shagimuratova). Sentimenti umanissimi. Come il *Flauto* in bianco e nero di Kentridge.
Pierachille Dolfini



La recensione di Giovanni Gavazzeni

Nel «Flauto magico» della Scala il direttore Böer tiene l'equilibrio giusto

Mentre Roma e, a suo modo, Torino riempivano giornali, radio e televisioni con le celebrazioni musicali del 150° dell'Unità, il Teatro alla Scala, nel rispetto della sua storia asburgica e oggi della sua missione europea, ha occupato le stesse giornate per la preparazione del «Flauto Magico» (1791) di Mozart. Questo in sede. Nello stesso tempo una costola, seppur importante dell'istituzione milanese, la Filarmonica diretta da Stefano Ranzani, era a Varsavia a tener alto l'onore italiano, ricordando quanto ci hanno insegnato i libri di storia: il contributo della Legione Polacca di Adam Mickiewicz alle lotte risorgimentali e il sacrificio del garibaldino bergamasco Francesco Nullo, morto per la libertà della Polonia. E parliamo del simpatico spettacolo firmato da William

Kentridge (regia e scene) e Greta Goiris (costumi), «nuovo allestimento» già visto in Italia al Teatro di San Carlo di Napoli nel 2006. Intelligente la riduzione dello spazio scenico con la rivisitazione di quinte e fondali dipinti, sopra i quali venivano proiettati disegni animati apprezzabili soprattutto nelle apparizioni sovranaturali. I costumi trasportavano i personaggi fiabeschi di Schikaneder e Mozart in un clima da commedia wildiana in colonial style. Tanto per non dimenticare l'allegoria massonica garbato sfoggio di triangoli, compassi e squadre, esibiti anche dai signori del coro (sempre inappuntabile) in variopinti panciotti edoardiani. Il cronista deve registrare che nella multi-etnica compagnia di canto il pubblico ha apprezzato soprattutto le agilità

ben registrate dell'Astrifiammante Albina Shagimuratova, la misura della linea di canto di Saimir Pirgu (Tamino) e Genia Kühmeyer (Pamina), e il Papageno di Alex Esposito, che ha offerto dell'ingenuo uccellatore un'incisiva interpretazione, tra il nevrotico e il capriccioso. Consensi anche per Günther Groissböck, un Sarastro non scuro e poco consistente nelle note profonde. Viva il trio delle Damigelle. A posto l'Oratore e i due Sacerdoti e ben preparati i fanciulli-genietti, che erano tre spigliate adolescenti nostrane. Il caricato Monostatos di Peter Bronder sembrava anticipare il Domatore della Lulu di Alban Berg. I suoi imbrozzariti attacchi erano agguati per il direttore Roland Böer, che invece era di passo moderato per tenere la quadratura del cerchio. Bilancio della serata: attivo. Con i tempi che corrono una buona notizia.



Se un Paese vuol produrre grandi individui, alle quattro libertà deve aggiungere una quinta: la libertà di essere eccentrici (Bertrand Russel)

Mozart è diventato un surrealista (ma che belle le Regine della Notte)

I fondali rievocano le antiche lavagne scolastiche. E dietro i bambini cattivi

di ALBERTO ARBASINO

L'

allestimento di William Kentridge per *Il flauto magico* alla Scala può rammentare i montaggi surrealisti di Max Ernst per *Una settimana di bon-tà*, feuilleton delirante pieno di sedu-

zioni e punizioni cattivissime, visto e rivisto in edizione Adelphi e al Musée d'Orsay. Perfidi collage ottocenteschi, e didascalie deliberatamente mostruose: «Stridolazioni dei fantasmi della domenica». «Sedutosi il terzo topo, si vede volare il corpo di un'adulta leggendaria». «La notte urla dal suo eremo». «Pio XI: "Figlia mia, la calvizie vi minaccia"». Ma dove sarà Vigoleno? Presso Piacenza? Ivi, nel castello di una dama, l'artista eseguiva questi collages, nel 1933.

L'illustre gallerista Alexandre Iolas, tanti anni fa, mi donò una sua cartella di mirabili Max Ernst (*Lieux communs*). E vedendo che avevo incominciato e appeso quei preziosi *numerotés*, poi: «Ma così distruggi un patrimonio». Gli dissi: «Mai farei commercio di un tuo magnifico regalo, preferisco guardarmeli davanti insieme alle miniature indiane e al Piranesi e al Füssli».

Più semplificati, i fondali proiettati di Kentridge rimescolano le antiche lavagne scolastiche (coi gessetti per le lezioni di fisica, e i bambini cattivi magari dietro) e i fondali scaligeri di due secoli fa, immaginosi come in un tempo perduto.

I monumentali video di Kentridge nel Palazzo Reale milanese parevano piuttosto ammiccare per interscambio alle sigle dei telegiornali di design. Ma nei saloni artigiani, tutta una festa di Arcimboldo praticamente definitiva, e squadroni di battaglie risorgimentali con centinaia di combattenti, in parte già visti nell'esposizione patriottica degli Induno e colleghi, alle romane Scuderie.

Curiosamente, dopo aver visto sul «Times Literary Supplement» del 18 marzo scorso una recensione del *Ricordi di gioventù* di Giovanni Visconti-Venosta (già uscita sullo stesso «TLS» nel 1904), ecco una *fila di sale e silhouettes sul Risorgimento* lombardo commentate dal medesimo Giovanni. Era un eccellente autore (della filastrocca sul «Prode Anselmo», fra l'altro), fratello di Emilio,

più volte ministro degli Esteri; e le sue descrizioni delle Cinque Giornate sono vivacissime, come i ripetuti bis del coro «Guerra Guerra!» preteso dal pubblico scaligero della *Norma* contro gli occupanti austriaci, mentre gli uffizietti del generale Giulay facevano tintinnare le sciabole, tipo *Senso di Visconti*... Una sensazione di «presa diretta», a caldo e sul campo, qui nel Palazzo Reale, già residenza degli arciduchi asburgici...

Vedendo però in una dimora romana dei pregevoli Canaletto, ritenuto ai suoi tempi un artista «turistico» (qui come a Venezia), venne spiegato che provenivano dagli acquisti del Conte di Cavour, poi passati agli Alfieri di Sostegno, e quindi ai collezionisti Visconti-Venosta.

Tornando al *Flauto magico*, che fiumi di memorie, a partire dalle fondamentali epocali esecuzioni di Karajan alla Scala, con la Schwarzkopf e Nicolai Gedda, e *Regine della Notte* con virtuosismi allucinanti e nomi casalinghi tipo Wilma, Rita, Erika...

La *Regina della Notte* più stupenda risale comunque a due secoli fa, nei bozzetti di K. F. Schinkel che si ritrovano realizzati alla Staatsoper di Berlino. E là accanto, magari, dello stesso Schinkel, i bronzetti dorati per tavolone da banchetto: dee o muse neoclassiche a braccia spalancate, per infilarvi ghirlande di fiori freschi.

Alla Scala, si ricordano soprattutto volentieri i deliziosi allestimenti di David Hockney per il Festival di Glyndebourne; e più di una spettacolare performance, poi confermata dalle successive interpretazioni nel *Don Giovanni*. Gösta Winbergh diretto da Sawallisch, Simon Keenlyside grande Paganino con Muti...

A proposito di Giovanni Boldini. Un'anziana dama romana, di origini libanesi, mostrava con rammarico un modesto ritratto di sua madre fidanzata a Parigi. «Papà sentì dire che l'artista metteva le mani addosso alle signorine, con vari pretesti sulle pieghe degli abiti. Allora i nonni scelsero un altro artista, e così intanto non abbiamo in casa un Boldini».

Riandando ancora alla Scala, che ammirevole recital dell'eccellente baritono Thomas Hampson. Parecchio tempo è passato, da quando all'Auditorio Pio fu presentato giovanissimo da Leonard Bernstein in una *Bohème* quasi indimenticabile, col coetaneo tenore Jerry Hadley. Si era nel 1987, c'era stata da poco a Villa Medici, organizzata da Paul Leymarie, una gran mostra per dimostrare che Debussy era più simbolista che non impressionista.

Un amore americano



Alla vasta pubblicistica di Alberto Arbasino (Voghera, 1930) si è aggiunto da poco «America amore» (Adelphi, pp. 867, € 19), cronaca affascinante di incontri e luoghi vissuti dal giovane Arbasino negli anni Cinquanta che, ricco di letture e povero di pregiudizi, andava alla scoperta di un Paese fitto di suggestioni. L'opera di Arbasino, premio Chiara alla Carrara nel 2004, è raccolta nei due volumi antologici intitolati «Romanzi e racconti», curati da Raffaele Manica

Lo domandai a Bernstein, e lui subito: «Né l'uno né l'altro. Debussy era il Seurat della musica».

Si ammira Thomas Hampson anche per la coerente tristezza e cupaggine sulla scelta dei Lieder in programma. Schubert, Liszt, Mahler: e una demoralizzazione (oggi: depressione) molto analoga fra lo sconforto e l'amarezza. Una selezione dunque molto mirata e moderna, mentre l'esecutore è pur sempre un bel bisticcone, pettinato come in un *Rosenkavalier*.

«Dalle mie guance scorsero le lacrime... Ho bevuto ogni tua lacrima... L'anima muore di brama... Si torce le mani per il gran dolore... Tu hai versato veleno... Tu hai consunto a morte... Così muoiono per sempre, le rose dell'amore... E ora al cimitero voglio andare... Il bimbo era steso nella bara... In miseria immensa e angoscia... Qui l'uomo giace in supplizio crudele...».

Così, qui si può notare che le quote rosa sono altissime, per l'abbondanza di malandate e malaticce e defunte. Ma siccome i sintomi della depressione maschile sono ormai catalogati anche ad uso degli studenti medici, attualmente ci si potrà domandare se una sindrome così classificata e clinica non sia concretamente sanabile coi trattamenti farmacologici o psicanalitici, non ancora disponibili quando ci si abbandonava ciecamente ai terroci cantabili dell'inconscio afflitto.

Così, dopo Freud, questa liederistica può apparire passatista rispetto alle diagnostiche del Novecento. Come, del resto, non allignò mai nei paesi cattolici, dove tuttora vige la confessione, accanto alle romanze d'opera, alla «Biondina in gondoleta», a «Oh! Mañ».

Alle prese con una ennesima Sinfonia di Mahler (la Nona, diretta da Pappano a Santa Cecilia), ci si può ormai chiedere se l'ascolto equivale a una lettura di un volume delle opere complete di Robert Musil. L'esecuzione pare altrettanto sublime, con virtuosismi che giocherellano intorno alla soglia dell'udibile. (E gli scarsamente udenti e ascoltanti?)

Archetti pazzerebelloni — secondo il Gadda di «Un concerto di centoventi professori» — che vellicano l'augusto inguine dei contrabbassi, a sinistra di chi guarda. Mentre Mario Soldati, alla fine della *Giacca verde*, guarda soltanto il timpanista:

«Con che vigore indomito rullava i crescendo, colpiva, ribatteva, rialzava e fermava a mezz'aria i mazzuoli, con che piglio li scoteva, con che trionfale autorità».

Fasti letterari di un'altra età...

«Lo sterminato strumento a percussione — del sesso e della luce», secondo il Pasolini de *Le ceneri di Gramsci*. E ancora lì: «Ah, rondini, umilissima voce — dell'umile Italia!»... Questa espressione sembra ridiventata di moda. Ma nelle edizioni scolastiche della *Divina Commedia*, presso il centesimo verso nel primo canto dell'*Inferno*, ci si chiede chi sarà mai quel «veltro» che «tra feltro e feltro — di quell'umile Italia fia salute». Ovvero, salvezza per questa povera penisola, disgraziata allora come oggi. Spiegano poi le note che quella «umile Italia» è un fraintendimento dantesco forse voluto di una «humilem Italiam» virgiliana, nell'*Eneide* che si riferisce alle spiagge basse del basso Lazio ove sbarcano i Troiani. Ma i Laziali, tutt'altro che «umili, non erano e non sono mai pacifici, su quei litorali» sabbiosi e patrizi ove si girò *Cleopatra*. Gentildonne romane beate coi cestini della troupe, si narra: combattendosi a borsette sul dietro per conquistare qualche avvenente comparsa ciocciara.

Farley Granger (appena morto) preferito dai produttori a Marion Brando, in quel celebre *Senso visconteo*... Si discorreva allora: non saranno due giovanotti, quella coppia fatale di amanti notturni nella Venezia più romantica e decadente? Si narravano episodi: una coppia di giovanotti (appunto) erranti fra gli angoli bui più deserti. E uno: «Moi, je suis coiffeur à Paris. Et toi?». Ma a mezzo metro, una vociaccia da una finestrella spenta: «E ti, ti te sé un reclin de l'ostrega».

Raccontavano certi poliziotti, allora, che per iniziativa del Questore e del Patriarca Roncalli, si disponevano «esche» virili davanti ai palazzetti acquistati e restaurati da doviziosi «estetisti» stranieri, non perseguibili in casa ma attraverso i frequentatori. I risultati moralistici furono egregi: gli estetisti rapidamente svendettero. Disastroso fu invece l'effetto sul mercato immobiliare.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Una sinfonia di Mahler: ci si chiede
se l'ascolto non valga la lettura
di un volume delle opere di Musil

La Scala e Palazzo Reale
Kentridge, Boldini, «Senso»
di Visconti e «Cleopatra»
girato sul lido dell'«Eneide»



RECENSIONE/LIRICA

**Elegante ma noioso
il «Flauto magico»
di Kentridge**

È un «Flauto magico» in bianco e nero, quello in scena in questi giorni al Teatro alla Scala, elegante ma un po' noioso. L'allestimento firmato da William Kentridge punta alla ricostruzione d'epoca di un Egitto visto attraverso l'occhio di una primitiva macchina fotografica. Immagini che ricordano le incisioni del Piranesi si frammischiano a proiezioni in bianco che si ripetono nel corso di tutta l'opera. L'effetto, gradevole all'inizio, a lungo andare diventa poi prevedibile e un poco stucchevole, anche perché non supportato da un gioco scenico degno di questo nome. I cantanti paiono abbandonati a loro stessi e qualcuno (Alex Esposito nel ruolo di Papageno) tende persino a strafare, gigionando fastidiosamente. La monocromia generale, peraltro non ravvivata dai banali costumi "coloniali" disegnati da Greta Goiris, ha caratterizzato anche l'esecuzione musicale del capolavoro mozartiano. La direzione di Roland Boer è garbata, saggiamente in equilibrio fra tradizione e novità "filologiche", priva di voli interpretativi ma affidabile. Buono, nel suo complesso, il cast vocale che trova la sua punta d'eccellenza nell'elegiaca Pamina di Genia Kuhmeier e il suo tallone d'Achille nel Sarastro, ben poco incisivo, di Gunther Groissbock. Astrifiammante, ovvero la Regina della Notte, ha in Albina Shagimuratova un'interprete brava nei picchiettati della sua seconda, celeberrima, aria anche se, qua e là, tendente a rallentare nei passaggi vocalizzati più vertiginosi. Successo caloroso per tutti. Si replica fino al 3 aprile.

Giancarlo Amaboldi



Il Flauto Magico alla Scala

LA RECENSIONE

CAST DISASTROSO Monostato indecente, Regina poco espressiva, Pamina di bell'accento ma stridula, Sarastro fioco si salvano solo Tamino e Papageno, bravi anche come attori

LA PRIMA LA SCENOGRAFIA DI KENTRIDGE INGEGNOSA MA FINE A SE STESSA

Un grande Esposito-Papageno salva Mozart da una non-regia

di **ELVIO GIUDICI**



di MILANO

AI MIEI LONTANI tempi liceali, si chiamava secchione quel saputello tutto scienza e niente estro: ignoro se lo chiamino ancora così, ma al secchione mi faceva continuamente pensare il Flauto magico andato in scena alla Scala con la regia di William Kentridge.

Oddio, regia. Cos'è una regia? Una scenografia ingegnosa tecnicamente, spesso bella figurativamente ma così sempre uguale a se stessa da farti venir voglia d'alzarti e dire «grazie, abbiamo capito, e poi?»: no, questa, stringi stringi, è decorazione. Kentridge è sicuramente più moderno di tanti altri scenografi improvvisatisi registi, ma la fresc'anima popolare ricorda che se non è zuppa è pan bagnato.

SUGGESTIVA, certo, l'idea di una scenografia che davanti a noi nasce per così dire sul momento, tracciata da una matita invisibile. Bella pure l'idea portante che v'è

sottesa: la macchina fotografica (sviluppare la pellicola della quale in positivo oppure in negativo, fa sì che il bianco diventi nero e viceversa) quale metafora della contrapposizione dei due mondi - Buio e Luce, Regina della notte e Sarastro, Male e Bene, Oscurantismo e Ragione illuminista - che s'affrontano nell'opera.

E dunque una scena fissa (per inciso: la pessima acustica scaligera, grazie a scene di questo tipo, migliora al mille per mille) disegnata secondo prospettive e vedute barocche, sopra la quale si proiettano linee bianche in perpetuo movimento, a tracciare simboli massonici, oggetti scientifici, uccelli in volo, tracciati geometrici di parabole ed ellissi che definiscono traiettorie di corpi celesti. Tutto bello e persino pertinente: ma poi? Poi niente: camminano da destra a sinistra, stanno, si girano e tornano indietro.

C'È UN SOLO ARTISTA autonomamente grande pure come attore, ed è Alex Esposito quale Papageno: lui, oltre a cantare strepitosamente bene - e in perfetto tedesco - fa anche qualche gesto, assume qualche espressione, tenta quasi

pateticamente di fare qualcosa, ma rischia persino di parere troppo caricato, a fronte della catatonica immobilità che la non-regia ispira a tutti gli altri.

Quanto si sente è affine a ciò che si vede. Non basta ispirarsi ai moderni criteri esecutivi del barocco - quelli dei René Jacobs o William Christie - per essere automaticamente bravi: l'orchestra di Roland Baër è pesantuccia, le articolazioni interne appiccicose, i colori ispirati al grigio perenne della scena, priva di aria per farvi respirare le melodie, artritica nel racconto. Noiosa.

NEL CAST, s'arriva alla vetta costituita da Esposito partendo da un Monostato indecente (Peter Bronder), una Regina molto percussiva e niente espressiva (Albina Shagimuratova), una Pamina di bell'accento ma stridula e fissa in tutti gli acuti (Genia Kühmeier), un Sarastro corretto ma fioco (Günther Groissböck), un Tamino di splendido accentuato e bella linea, a parte diverse sfocature nel raggiungere le alte quote (Saimir Pirgu). Dissento energicamente dal ritorno all'obsoleta tradizione dei Tre Ragazzi cantati da soprannini anziché voci bianche: un'ignominia.

IN SCENA

Peter Bronder, Monostato, e Genia Kühmeier, Pamina, in un duetto del Flauto magico in scena alla Scala. Nella foto grande, la scenografia di Kentridge. Nelle foto in basso a sinistra: Craxi e, nel tondo, l'attore Alessandro Haber



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Elzeviro

Mozart nella versione di Kentridge

FLAUTO MAGICO
CON REDINGOTE

di PAOLO ISOTTA

La letteratura dominante è convinta che *Il flauto magico* di Mozart sia un'Opera (recte: un *Singspiel*) pervasa di alti sensi morali e di un preciso messaggio di carattere massonico e illuminista. Il caso limite è il libro di Jacques Challey *La flute enchantée opera maçonnique*, minuziosa, un po' pedante analisi di tutti i simboli e presunti tali presenti nella partitura e nel testo. Anch'io molti anni fa ero permeato di questa opinione, vedendo peraltro una relazione col cristianesimo giuseppino, che mi era favorita dal meraviglioso Corale dei due armati del II atto, mescolanza d'imprestati religiosi da Biber e Lutero.

Come ho peraltro scritto più di una volta, ho mutato d'avviso. Per inciso osserverò che il pur grande Challey aveva una sorta di ossessione per la massoneria, avendo egli voluto includere nella società segreta persino Wagner. Sebbene sia innegabile lo stato di profonda emozione provato da Mo-

zart nel corso della composizione e l'alta opinione da lui nutrita per il frutto della sua fatica, è da credere ch'egli fosse entrato nella massoneria più che altro per chiedere denaro in prestito ai confratelli. È stato sapientemente calcolato che Mozart guadagnava assai, ma spendeva pazzamente: il suo epistolario è costellato di missive con l'immane incipit «Carissimo, ottimo Amico» e la descrizione di spaventose strettezze con la prospettiva dell'imminente rovina se il «Carissimo, ottimo Amico» non avesse provveduto per lui «per l'ultima volta». *Il Flauto magico* è una fiaba malamente raffazzonata, un'Opera per macchine sceniche, contraddittoria nella svolta; e la musica, sebbene sia deliziosa, è di qualità inferiore a quella del teatro di Mozart generalmente parlando.

Vediamo le luci e le ombre dell'edizione del *Flauto* andata in scena domenica alla Scala. Innanzitutto l'intera compagnia di canto è ottima. Si ricordi che il *Singspiel* richiede dagli inter-

preti doti di attore nella recitazione delle parti parlate. Albina Shaikmuratova è una Regina della Notte di straordinario virtuosismo ed emette gli acuti e i «picchetti» impeccabilmente, possedendo peraltro un bel «degato». Pamina, Genia Kühmeier, ha una voce pastosa e canta con grandissimo pathos l'Aria in Sol minore del II atto, uno dei vertici dell'Opera. Tamino, Saimir Pirgu, è un tenore di grazia attento alle sfumature. Sarastro, Günther Groissböck, è una presenza autorevole. Papageno, l'unico italiano della compagnia, è Alex Esposito, che esibisce una perfetta dizione tedesca e una grande recitazione. Monostato, Peter Bronder, ha l'emissione sufficientemente nasale di un ipocrita; ma perché farlo bianco se è un negro e di ciò si vergogna? Il rituale «bene gli altri» corrisponde in questo caso a verità.

La regia, le scene e i costumi si debbono al celebrato William Kentridge. Due imperdonabili errori di *grammatica*. L'aver sce-

neggiato la Sinfonia. L'aver senza senso spostato la vicenda alla fine dell'Ottocento. Papageno in *redingote*! Per il resto si tratta di uno spettacolo abbastanza originale, basato su proiezioni continuamente mutevoli, su di uno sfondo contornato da quinte all'antica. Tali proiezioni si rifanno soprattutto a incisioni di edifici in stile neoclassico, con colonne doriche o toscane e sono il colpo d'ala della regia-scenografia. Meno piace l'eccessiva insistenza su triangoli e compassi. Una cosa appare scandalosa: il direttore Roland Böer, di suo dotato di gesticolazione ultronea e quindi non sempre preciso negli attacchi (ah, il triplice accordo!) ha consentito, o addirittura promosso, che in orchestra sedesse un fortepiano che faceva intermezzi tra i pezzi e persino sui parlati, in uno stile tra l'anodino e il jazzistico. Aggiunte alla partitura di Mozart! D'altronde, per chi ha avuto il privilegio di ascoltare *Il Flauto magico* diretto da Karajan e da Muti tutto il resto appare acqua fresca.

FOTO: COLLEZIONE TRIBUNA



Ottimi i cantanti,
regia convincente,
fanno scandalo
le «aggiunte»
alla partitura



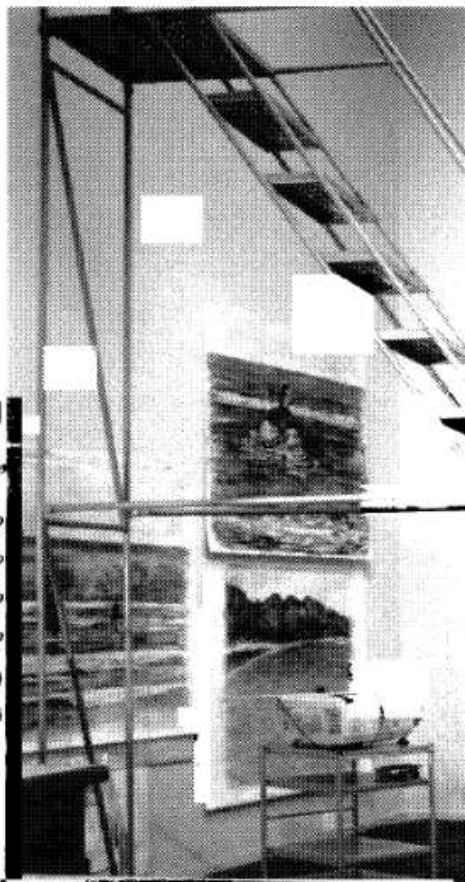
PENSIERI MOBILI DI UN ARTISTA IRONICO

GRANDI MAESTRI

*Performance, megamostre,
un memorabile "Flauto magico"
alla Scala. Eppure un gigante
come William Kentridge
ha ancora qualche
meraviglioso dubbio sulle
origini del suo successo*

di Giovanna Amadasi

Felix ha le esatte sembianze di William: un naso aquilino di chiara ascendenza ebraica, la fronte stempiata, l'occhio azzurro dallo sguardo mite e pensoso, il fisico massiccio. Il suo corpo è disegnato a carboncino e scompare a poco a poco nella terra arida del veld, la sconfinata pianura sudafricana, guarda le stelle muoversi nel firmamento con un cannocchiale, abbraccia una donna bella e triste, con la pelle scura, osserva l'acqua del suo lavandino trasformarsi in sangue e i corpi martoriati dei neri ai lati della strada. È così che, a metà degli anni Novanta, chi girava per biennali e festival ha incontrato William Kentridge, uno dei giganti dell'arte del nostro secolo: un sudafricano bianco quasi quarantenne e sconosciuto, di gentilezza e ironia fuori dal comune, accompagnato da film animati girati a passo uno, che l'artista chiamava "Disegni per proiezione". Tracciati con un segno sporco e indefinito, in continua metamorfosi, con un alter ego "buono" e passivo - Felix Teitelbaum - e uno "cattivo" e dominante - Soho Eckstein

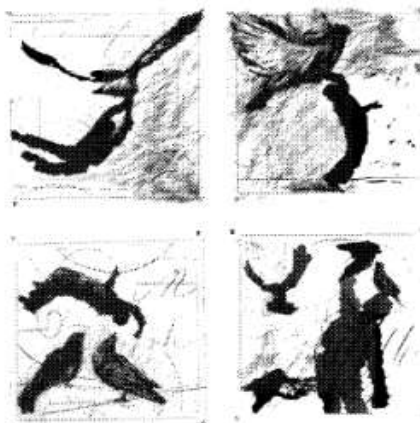


William Kentridge,
56 anni, nel suo
studio a
Johannesburg.

*«Dai malintesi e dall'incontro
tra mondi nascono le cose
più interessanti.
Le culture pure sono noiose,
non ho mai avuto né tempo né
voglia di occuparmene»*

- quei piccoli film raccontavano con poesia struggente la storia recente di un Sudafrica che cominciava a leccarsi le ferite di quarant'anni di apartheid, uscendo per la prima volta dall'embargo culturale che l'aveva isolato dal resto del pianeta.

Quasi incredulo di suscitare tanto interesse nella critica e nel pubblico («per convincermi che le mie animazioni fossero arte ci ho messo degli anni», racconta), Kentridge accettava inviti a biennali e mostre in musei sempre più importanti e riceveva i curatori internazionali che - complice la Biennale di Johannesburg e l'apertura delle frontiere - sciamavano nel suo studio, che ancora oggi si trova nel giardino di casa («così posso lavorare anche la notte, ma non è ancora abbastanza»): raccontando con pacatezza come quel lavoro lui lo facesse da anni, su un cartoncino attaccato alla parete dove per decine di volte al giorno disegnava, riprendeva pochi fotogrammi, cancellava e ridisegnava le sue storie, giorno dopo giorno. Nel frattempo, con altrettanta incredulità, il pubblico si fermava per ore in piedi, nelle sale delle gallerie e dei musei o sulle sedie di legno dei cinema d'essai, magnetizzato davanti a qualcosa che - con ogni evidenza - non si era mai visto né nell'arte, né nel cinema, né altrove. La



verità e che quel linguaggio visionario, diretto eppure coltissimo, capace di citare l'espressionismo tedesco e il teatro dei primi del Novecento, l'arte popolare africana e la pittura classica europea, il fumetto e le avanguardie di inizio secolo, colpiva al cuore chi di arte non sapeva quasi nulla, ma anche i critici più disincantati e snob.

Quando il ricordo dell'apartheid ha cominciato a sbiadirsi e la Biennale di Johannesburg dopo due sole edizioni è scomparsa nel nulla, Kentridge ha continuato a produrre uno dei lavori più multiformi e sorprendenti dell'arte di oggi. Oggi che ha cinquantasei anni e ha ricevuto ogni

possibile riconoscimento e gratificazione che un artista di successo si possa aspettare - dalla Biennale di Kassel nel 1997 a una grande personale da poco terminata al MoMA di New York - nessuna definizione sembra eccessiva per lui: tanto che la sua gallerista Lia Rumma, che lo ha portato più volte in Italia con progetti su grande scala (a Napoli ha in cantiere una serie di mosaici per la metropolitana) non ha paura di accostarlo perfino a Picasso. Eppure più cerchi di celebrarlo, più ti accorgi di quanto lui e la sua opera stiano stretti dentro qualsiasi definizione: perché Kentridge sembra arrivare da un rinascimento lontanissimo che in Europa è difficile da immaginare. Intellettuale laureato in politiche e cultura africana, regista e scenografo teatrale tra i più visionari e raffinati, attore che si mette in scena con umorismo, disegnatore e filmmaker, autore di arazzi stupendi tessuti dalle donne d'Africa, William è soprattutto un uomo con un pensiero troppo mobile e un'ironia troppo acuta per consentirgli di go-



Un modellino di teatro con una scena del Flauto magico. Sopra, quattro disegni della serie Bird Catching (2006).



«Ho iniziato a fare animazioni perché era un modo di fare film senza bisogno di affascinare produttori e distributori. Una cinepresa, una pellicola e via»

dersi in pace le certezze di un artista di successo. E quando conclude la nostra lunga intervista (che sicuramente ha rubato del tempo prezioso alle sue notti di lavoro) con un «mi raccomando, cancelli tutte le parti stupide», sono sicura che una parte di lui - quella troppo intelligente - lo pensa davvero.

Cosa significa per lei Johannesburg?

Solo qui riesco a disegnare: forse perché è una città provvisoria, che cambia in continuazione. C'è un edificio, o addirittura una collina, che sembrano lì per sempre e poi da un giorno all'altro vengono scavati via, non ci sono più: la città è come un film di animazione permanente. Johannesburg è l'idea del mondo come processo piuttosto che come dato di fatto: proprio come le mie opere.

Come si vive, in Sudafrica, oggi?

Chi viene da fuori si stupisce di come in questi quindici anni le cose siano rimaste identiche, in apparenza, nella vita di tutti i giorni. Se appartieni a una famiglia bianca e vivi nei quartieri residenziali la vita non è cambiata quasi per nulla; se sei un bambino nero che va a scuola le possibilità della tua vita sono cambiate radicalmente; se sei un contadino o un bracciante delle campagne le tue condizioni prima e dopo l'apartheid non saranno molto

diverse. Ci sono alcune persone per cui c'è stato un grande cambiamento e moltissime sia bianche che nere per cui non molto è cambiato.

Perché nei suoi film non ci sono eroi, ma solo personaggi goffi o malinconici?

Sono piuttosto scettico sull'idea degli eroi, ma il Sudafrica è uno degli ultimi paesi dove sono esistiti. Desmond Tutu e Nelson Mandela hanno sicuramente la statura degli eroi, sono diventati un simbolo. E se oggi Mandela morisse, sarebbe uno di quei dei momenti di lutto collettivo al tempo stesso sincero e teatrale, che coinvolge milioni di persone... Un po' come la morte di Lady Diana.

Perché un artista inizia a fare film animati?

Una volta qualcuno aveva lasciato una vecchia cinepresa nel mio studio, di quelle che facevano un fotogramma alla volta, per cui ho iniziato a farmi mentre facevo i disegni per vedere come sarebbero venuti. Ma la ragione scatenante è stata la frustrazione di voler fare un lungometraggio: avevo scritto una sceneggiatura per poi scoprire che ci sarebbero voluti anni per trovare le risorse. L'animazione era un modo per fare un film nel mio studio senza bisogno di affascinare un produttore, un distributore e così via. Tutto quello di cui avevo bisogno era una



Lo studio durante la lavorazione del film *What Will Come (has already come)*. Sopra, Kentridge al lavoro su alcuni schizzi per la metropolitana di Napoli.

Courtesy Galleria La Rumba



Il tavolo da lavoro di Kentridge. Sotto, una scena per *Il naso di Gogol*, rappresentato al Metropolitan di New York.

cinepresa, una pellicola e via.

Le si ostinava a raccontare delle storie, mentre nel resto del mondo impazzava l'arte concettuale...

Il Sudafrica aveva subito un boicottaggio culturale: eravamo molto isolati dal resto del mondo e questo in un certo senso è stata la mia fortuna. L'apartheid è finito nell'esatto momento in cui crollava il muro di Berlino: improvvisamente il mondo era diventato più grande. Parigi, Londra e New York non erano più i soli centri dell'arte. La gente viaggiava, e nelle Biennali comparvero opere d'arte che erano chiaramente diverse: sudamericane, africane, asiatiche. In Sudafrica non c'era stata la seconda guerra mondiale, che aveva annichilito ogni utopia e ci potevamo ancora permettere di pensare a un'arte impegnata politicamente che pensasse alta cultura e alla politica come tutt'uno.

E come spiega il suo successo planetario?

Ho smesso di chiedermi cosa piace al pubblico: quando lavoro penso a me, a quello che faccio, non a quello che la gente si aspetta, che può capire o che non capirà. Non smetto mai di stupirmi del modo in cui l'arte viene vista: per esempio c'è un film con delle figure che attraversano il paesaggio trascinando bambini e carichi pesanti che parla di Johannesburg nel 1994, ma adesso che l'ho mostrata in India la gente ci ha visto l'esodo dal Pakistan all'India nel 1947. L'idea di persone che si muovono attraverso il mondo è un'esperienza che un sacco di gente ha avuto, direttamente o indirettamente.

È un po' la storia di tutte le migrazioni.

Sì, e non è un problema solo europeo: anche in Sudafrica c'è una grande immigrazione dai paesi più poveri, c'è xenofobia, c'è paura. Ma credo che proprio dai malintesi e dalla fatica di tradurre che avviene nell'incontro tra culture nascano le cose più interessanti. Ad esempio, dopo la seconda guerra mondiale un sacco di prigionieri italiani che avevamo sconfitto in Nordafrica decisero di rimanere in Sudafrica: ora sono una comunità importante, ci hanno insegnato a cucinare e a mangiare. Le culture pure sono noiose, non ho mai avuto voglia né tempo di occuparmene.

Una volta ha detto che per lei fare arte politica è terapeutico.

Direi piuttosto che è essenziale. Terapeutico vuol dire

che stai male e che qualcosa ti fa stare meglio. Per me fare arte è di più: è l'attività di costruzione di me stesso.

Anche il suo *Flauto Magico* è politico?

Non direi: è una storia che parla della luce e dell'oscurità, del potere della musica e dell'amore. Una specie di *Orfeo e Euridice*. La politica è nella storia, in quello che è successo nei duecento anni dopo il *Flauto Magico*, dopo l'illuminismo. E ci mette in guardia sul pericolo delle persone come Sarastro, il protagonista, che sa cosa è meglio per gli altri e ha il potere di farlo accadere. Ogni volta che qualcuno si è sentito come lui è diventato una calamità per il genere umano: da Stalin a Hitler, da Mussolini a Pol Pot. Tutti convinti di essere persone benevole e sagge che dovevano trasmettere al mondo la propria verità.

Perché nelle sue performance ci sono tanti William Kentridge?



«Io continuo a combattere per l'incertezza e per l'arte: uno dei pochi luoghi dove l'incertezza è considerata un valore, anziché un errore»

Copyright The Metropolitan Opera, New York



L'artista in una sequenza tratta dalla performance "I am not me, the horse is not mine".



Non è un pensiero filosofico sull'identità, come potrebbe sembrare, ma la mia esperienza quotidiana e quella di quasi tutti, credo: sono a tavola e la mia mano sinistra prende un altro pasticcino, mentre la destra la ferma a metà strada. Mentre sono qui con lei a fare quest'intervista una parte di me parla con lei, e l'altra se ne sta seduta dietro e commenta: «Stai dicendo un sacco di idiozie, smettila di parlare di politica che non ne capisci niente».

Perché, ultimamente, c'è un naso come protagonista dei suoi film, dei suoi arazzi, dei suoi disegni?

È il Naso di Gogol, scritto nella Russia degli anni Trenta, un periodo che comunque lo guardi dimostra l'assurdo come suo carattere principale. È stato uno degli ultimi grandi tentativi utopici ed è andato terribilmente storto. Per questo ultimamente ne sono così affascinato e non smetto di chiedermi: c'è qualcosa di sbagliato nelle utopie in sé? Se è così, dobbiamo essere tutti pragmatici, andare avanti senza farci troppe domande e perfino il vostro Berlusconi va bene come chiunque altro. Oppure invece c'è la possibilità di immaginare un'utopia diversa?

Ha per caso una risposta?

L'unica che ho è continuare a combattere per l'incertezza e per l'arte, che è uno dei pochi luoghi dove l'incertezza è considerata un valore anziché un errore: una dimostrazione concreta della necessaria ambiguità del mondo.



D 120

5 VOLTE KENTRIDGE

Milano è pronta ad accoglierlo trionfalmente: ecco il calendario degli eventi.

- Galleria Lia Rumma: William Kentridge - sabato 19 marzo alle 11 inaugurazione e conferenza/performance "I am not me, the horse is not mine". Installazioni, video e arazzi ispirati al Naso di Gogol e Shostakovich, al *Flauto Magico* e al nuovo lavoro *Refusal of Time*.
- Palazzo Reale: William Kentridge e Milano - Arte Musica Teatro - dal 16 marzo al 3 aprile, due performance-concerto e una videoinstallazione dei suoi film *Breathe, Dissolve, Return*, una riflessione sulla fragilità e sul passaggio del tempo, oltre a quattro arazzi dedicati a Napoli.
- Teatro alla Scala, dal 20 marzo *Die Zauberflöte* di W.A. Mozart con la regia e le scene di William Kentridge, una versione del *Flauto Magico* per cui l'artista ha lavorato anni, di cui uno e mezzo solo per disegnare le animazioni che scorrono sulla scena.
- Alla Triennale di Milano in occasione del festival del Cinema Africano, in mostra dal 21 al 27 marzo l'installazione "What Will Come (has Already Come)" ispirata al colonialismo italiano durante il fascismo.
- Teatro Verdi il 20 e il 21 aprile *Woyzeck on the Highveld* - uno spettacolo di marionette tratto dal *Woyzeck* di George Büchner.

In scena

Il direttore, da domani sul podio della Scala, prosegue nella scia di Harmoncourt e Gardiner

Favoloso Mozart

ANGELO FOLETTO

«**C**ON coraggio oso entrare in questo tempio». Usa le parole di Tamino il giovane direttore tedesco Roland Böer, per raccontare il suo debutto alla Scala con *Il flauto magico* di Mozart che, nella regia di William Kentridge, va in scena da domani sera alla Scala, con la diretta televisiva HD su Rai 5. «Ho lavorato molto, e bene, con l'orchestra — racconta — Quando Muti diresse l'opera nel 1997, aveva puntato su una resa strumentale pastosa, più romantica. Per me, è più importante recuperare le indicazioni originali d'autore, ottenendo un suono strumentale leggero e veloce, staccato e brillante. Condivido la concezione esecutiva dello stile classico impostata da Charles MacKerras e perfezionata da Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner e Renée Jacobs, il direttore con cui è nato questo spettacolo ma ho anche voluto rispettare il suono tipico dell'orchestra scaligera».

Nel mese del *Flauto magico* (oggi finisce la lunga serie di recite della rilettura di Peter Brook) arriva questa produzione nata a Bruxelles nel 2007, e già vista al San Carlo di Napoli. Al centro di una serie di manifestazioni milanesi, Kentridge è tornato a rimontare e ripensare la regia, che anche in considerazione del cast musicale è un nuovo allestimento. Nello spettacolo i personaggi veri interagiscono in una sorta di camera oscura animata da video proiezioni e disegni luminosi: Papageno, ad esempio, prende i suoi uccelli disegnandoli su una lavagna, mentre i sacerdoti tracciano su un altro schermo le architetture del tempio. La camera oscura, spiega Kentridge nelle note di

regia del programma, è una grande metafora del contrasto positivo/negativo, luce/tenebra che domina nell'opera ed è incarnato nel conflitto fra la Regina della Notte e Sarastro. In realtà i colori non mancano: sia nei costumi di vago stile coloniale di Greta Goiris (deliziose le Tre Dame, borghese quello di Papageno, lungo e rosso quello di Pamina, in bianco i Geni e la Regina della Notte, lei con squillanti polsini rossi) sia nei fondali virtuali, con ombre e sagome che richiamano panoramiche cinematografiche.

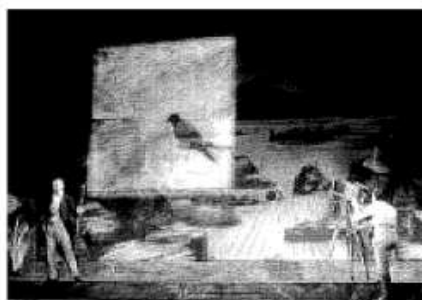
Internazionale il cast - dactitare almeno Günther Groisböckm (Sarastro), Albina Shagimuratova (Regina della Notte), Genia Kühmeier (Pamina) - col nostro Alex Esposito come Papageno e un esordiente (nell'opera e alla Scala) di lusso: il tenore Saimir Pirgu (Tamino). Böer promette un *Flauto* bilanciato tra gioco e mistero, spontaneamente allineato con la parte visiva: «Kentridge è musicale e collaborativo; abbiamo trovato subito un bel dialogo». Una produzione che proporrà anche alcune novità musicali. Come Jacobs, anche Böer utilizzerà il fortopiano per accompagnare le parti recitate («lo fece anche Mozart») che suonerà brevi sequenze tratte da abbozzi d'autore, o brevi pagine per tastiera. Ben presente la componente "rumoristica": in orchestra, strumenti moderni ma con timbri naturali e timpani piccoli, c'è una nutrita serie di percussioni che interverranno per dare corpo agli effetti teatrali della partitura.

di F. COZZI/AGENZIA FOTOGRAFICA

Scala da domani alle ore 20, 6 repliche fino al 3 aprile, da 12 a 187 euro, 02-72003744

Böer riporta il Flauto al suo stile classico

Il regista William Kentridge mette i personaggi in camera oscura



L'ALLESTIMENTO

E' una coproduzione Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, San Carlo di Napoli, Opéra di Lille e Théâtre de Caen



Kentridge, moderno e arcaico con i suoi video a carboncino

Viene rievocata in chiave surreale "l'irresistibile avanzata" degli italiani in Abissinia

Opere alla Triennale e a Palazzo Reale, regia e scenografia alla Scala: Milano ospita l'artista sudafricano diventato famoso con un film sull'apartheid

ARMANDO BESIO

MILANO
Nei giorni della guerra di Libia, lui espone alla Triennale una video installazione che rievoca in chiave surreale "l'irresistibile avanzata" dell'esercito italiano in Abissinia, tra pacifici uccelli che si alzano in volo, si trasformano in aerei e sganciano bombe sui civili e grotteschi pupazzi in fuga coi volti coperti da maschere antigas. "What will come, has already come", ciò che accadrà è già successo, ammonisce William Kentridge. La coincidenza tra cronaca e arte è preterintenzionale (l'opera fu realizzata nel 2008 per la Biennale di Sydney), ma l'effetto è comunque inquietante. Anche in virtù della tecnica usata, un cartone animato disegnato a pastello e carboncino con uno stile aspro e naïf ("goffo e arcaico" dice lui) di grande efficacia emotiva. La stessa tecnica che Kentridge — sudafricano bianco di

Johannesburg, 56 anni, figlio di avvocati anti-apartheid, studi in scienze politiche, belle arti e teatro — adottò alla fine degli anni ottanta per l'opera che lo rese famoso.

Era un ciclo di film a disegni animati che raccontava il crepuscolo del regime razzista attraverso due personaggi contrapposti, specchio dell'anima divisa dei bianchi: un avido industriale minerario che veste un gessato da gangster, disprezza tutti i neri tranne il suo gatto ed è ossessionato dal crollo del suo impero; e un mite artista sognatore, spesso raffigurato tutto nudo, l'alter ego dell'autore.

Il successo di quei film gli aprì le porte delle più importanti rassegne internazionali (da Venezia a Kassel) e dei più prestigiosi musei (dal MoMa all'Albertina, al Louvre), che da allora non hanno mai smesso di invitarlo in tournée a dare spettacolo coi suoi molteplici talenti: filmmaker, teatrante, disegnatore, anche musicista. L'installazione alla Triennale (visibile fino a domani)

è solo uno dei tanti appuntamenti della rassegna "Kentridge & Milano". Che comprende una regia e scenografia lirica alla Scala (*Il flauto magico*, fino al 3 aprile), uno spettacolo di marionette al teatro Verdi (*Wozzeck on the Hi-veld*, con la Handspring Puppet Company di Cape Town, il 20 e 21 aprile), una mostra site-specific nella galleria Lia Rumma (fino al 7 maggio) e un'altra video installazione, inaugurata con un concerto, a Palazzo Reale.

S'intitola *Repeat from the beginning da capo* (prodotta dal Comune e da 24 ore cultura, a cura di Francesca Pasini, fino al 3 aprile), ed è una nuova versione dell'opera proiettata nel 2008 a Venezia sul sipario frangifuoco della Fenice mentre il pubblico prendeva posto in sala e l'orchestra accordava gli strumenti.

La "logica" che governa il progetto, spiega l'artista, è una riflessione sulla "fragilità dalla coerenza, dove la coerenza e la disintegrazione delle immagini richiamano altre fragilità e rotture" (eventualmente politiche, dal

nuovo ordine sudafricano di ieri al nuovo disordine nordafricano di oggi). La dialettica tra ordine e caos, rottura e ricomposizione, simboleggiata dalla prova d'orchestra, è affidata a tre video distinti inasincronizzati. In *Breathe* (respiro) coriandoli accarezzati da un soffio d'aria danno vita a diverse immagini (un megafono, una tromba). In *Return*, sculture astratte in filo di ferro e carta, montate su una piattaforma girevole, ruotano davanti alla telecamera fino all'unico punto in cui l'astrazione si risolve in figurazione: ed ecco una danzatrice, un direttore d'orchestra, una cantante. La stessa che in *Dissolve*, ripresa attraverso l'aria del *Gianni Schicchi*.

Introducono la mostra due arazzi preparatori per l'opera lirica *Il naso* di Shostakovic (dal racconto di Gogol) presentata da Kentridge l'anno scorso al teatro Metropolitan. "Distratto dal vortice delle scene, non sono riuscito a seguire la musica e il libretto" protestò uno spettatore sul *New York Times*.

CHIP/COLEZIONE/HERBOSA



Due opere di William Kentridge in mostra a Milano

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Kentridge conquista il Met di New York col Naso di cartapesta

16 marzo 2010 — pagina 63 sezione: SPETTACOLI

Se l' America è in declino, le ultime ad accorgersene saranno le sue istituzioni culturali? Come Vienna e Berlino negli anni Trenta, come Parigi Londra negli anni Cinquanta e Sessanta, le capitali degli imperi decaduti possono continuare a risplendere a lungo quali centri di produzione artistica. Così oggi è New York: quasi indifferente alle traversie della politica e dell' economia americana, conosce un momento magico di creatività e innovazione. L' ultima prova è quella offerta dalla Metropolitan Opera con la produzione stupefacente di *The nose*. È l' incontro di un piccolo gioiello della satira russa dell' Ottocento; di un compositore modernista represso dalla censura di Stalin; di un pittore-regista formatosi nel Sudafrica dell' apartheid. Più un pizzico di tecnologia del terzo millennio. La fusione di tre secoli e di tre geni artistici ha mandato in visibilo il pubblico del Met, dai gusti difficili: altre innovazioni sceniche recenti erano state affondate da urli e fischi. Non così la prima di *The nose*, salutata da un tripudio di gioia. Ben meritata. Lo spettacolo unisce la fantasia feroce di Nikolai Gogol, la musica travolgente di Dmitri Shostakovic, l' estro figurativo di William Kentridge: un' ora e tre quarti di puro godimento, di invenzioni sonore e scenografiche dal ritmo frenetico. Gogol nella Russia zarista del 1836 mette alla berlina il maggiore Kovalyov che un mattino a San Pietroburgo si sveglia senza il naso. Il suo panico è aggravato dalla notizia che il naso è stato avvistato mentre scorrazza per la città spacciandosi per un ufficiale di rango superiore. Ricca di doppi sensi, l' amara allegoria ridicolizza una società ossessionata dallo status sociale, dal potere delle gerarchie, dalle apparenze. La satira piacque al 22enne Shostakovich che nel 1930 ne arricchì la trama per costruirvi un' opera ricca di dissonanze, vitale e violenta, un "pandemonio" al livello di Stravinsky, con momenti di leggerezza e di gaudio che prefigurano il migliore musical del dopoguerra (e infatti nella parte di Kovalyov c' è un grande Paulo Szot, il baritono che si è cimentato anche col musical "South Pacific"). Non a caso è una partitura contemporanea de "L' opera da tre soldi" di Brecht-Weill. "Il Naso" è anche una storia di ottusità burocratica, conformismo di regime, prepotenza dello Stato: non piacque alle autorità sovietiche che ne vietarono le rappresentazioni per quasi mezzo secolo. Anche questo spiega l' innamoramento di William Kentridge, il grande artista sudafricano formatosi nella lotta contro un altro regime autoritario e l' apartheid razziale. Kentridge, che di questo allestimento cura regia, scenografia e video d' animazione, è il vero protagonista del trionfo di pubblico e di critica. Per fare il nesso tra la satira di Gogol e le peripezie inflitte dall' Urss staliniana all' opera di Shostakovich, il regista situa *The nose* in un paesaggio grafico e politico da anni Trenta del secolo scorso. La scena - che sfrutta tutta l' altezza smisurata del Met - è coperta da un susseguirsi di ritagli di giornali d' epoca, che evocano una società immersa nella propaganda totalitaria. Lo stile visivo di questi montaggi grandiosi evoca i collage futuristi, cubisti, anche dei primi surrealisti (Kentridge è un ammiratore dell' "Ubu Re" di Alfred Jarry). Il Naso stesso, impersonato da un ballerino e infine da un cantante, è una grossa figura di cartapesta fatta di pagine di quotidiano, comica e grottesca nella sua prosopopea. La scena è agitata da un brulicare di folle, con gruppetti di personaggi incastonati in cubicoli. Il movimento è impresso dall' uso fantastico che Kentridge fa delle proiezioni video: a volte immagini fisse, altre volte animazioni che rievocano i primi montaggi del cinema muto. In un passaggio in cui la musica prorompe di percussioni, sullo sfondo viene proiettata una gigantesca figura dello stesso Shostakovich al pianoforte, a velocità accelerata. Come in una sala di cinematografo degli anni Trenta, il ritmo sincopato con cui si accavallano le

immagini potrebbe essere di Charlie Chaplin o Buster Keaton. The nose consacra definitivamente l'estro teatrale di Kentridge, che già aveva dato le sue prove in una precedente regia del Flauto magico di Mozart (2005). Qualcuno è riuscito a rimproverargli di essere troppo bravo: in un dibattito sul New York Times subito dopo la prima, l'unico rilievo critico è stato che lo spettatore finisce quasi per scordare musica e libretto, talmente viene trascinato nel vortice d'immagini inventate da Kentridge. In realtà l'invadenza della regia si sposa bene con l'irruenza della musica di Shostakovich: semmai quell'ora e tre quarti passa troppo in fretta per assorbire tutto, e vien voglia di tornarci subito. Magari dopo aver visitato l'esposizione dedicata a questo artista dal Moma, in quello che è stato definito "il mese di Kentridge a Manhattan". © RIPRODUZIONE RISERVATA - DAL NOSTRO CORRISPONDENTE FEDERICO RAMPINI NEW YORK

La url di questa pagina è <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/16/kentridge-conquista-il-met-di-new-york.html>

Abbonati a Repubblica a questo indirizzo
http://www.servizioclienti.repubblica.it/index.php?page=abbonamenti_page



- home
- esposizioni virtuali
- **Eduardo & Maccari**
 - Interrogarsi per ricordare
 - Sotto il segno del naso
 - Il teatro disegnato
 - Note di regia
 - Note di regia
 - Note su una regia
 - Riproduzioni di bozzetti

Eduardo e Maccari, sotto il segno del naso

Roman Vlad

Nell'autunno del 1962 ricevetti l'incarico di assumere la direzione artistica del XXVII Maggio Musicale Fiorentino, previsto per la primavera del 1964. Il programma di carattere monografico, doveva essere dedicato all'espressionismo. Concepii, allora, un festival di carattere interdisciplinare destinato ad abbracciare l'intero ambito della vita culturale dei primi decenni del XX secolo, quando la tendenza espressionistica prese corpo e raggiunse la sua massima virulenza storica. Le manifestazioni di quel Maggio Musicale non si limitavano dunque al campo della musica ma riguardavano pure le arti visive, l'architettura, la letteratura, la filosofia, il teatro di prosa ed il cinema. I singoli programmi e cataloghi non comprendevano inoltre solo opere espressionistiche in senso stretto, ma pure lavori che avevano contribuito a preparare l'espressionismo e che per converso ne avevano subito influenze determinanti.

Tra queste ultime figurava *Il naso* di Dimitrij Sciostakovic. Si tratta di un'opera in tre atti che l'allora ventiduenne compositore russo aveva composto nel 1926 su di un libretto proprio tratto da una novella di Nikolaj Gogol con l'aiuto di un gruppo di amici quali E. Zamjatin, G. Jonin e A. Preis. Appartenevano tutti alla cerchia di Vsevolod Mejerchol'd che in quel periodo propugnava la sua concezione di un "teatro bio-meccanico" basato su movimenti fisici (salti, flessioni, finte, schermaglie, vere e proprie acrobazie) organizzati con un rigore antirealistico quasi geometrico.

Nel giugno 1927 Sciostakovic aveva assistito a San Pietroburgo (allora Leningrado) alla prima rappresentazione russa del *Wozzeck* di Alban Berg. Al ricevimento in onore dell'autore presente aveva inneggiato entusiasticamente a Berg ed al suo maestro Schoenberg. Gogol aveva inventato una vicenda surreale per colpire con una feroce satira l'arroganza e gli intrighi dei funzionari zaristi. Sciostakovic scaglia le stesse frecce satiriche contro la burocrazia, contro gli "aparatchiki" del regime sovietico. Rappresentata il 12 gennaio del 1930 al Piccolo Teatro di Leningrado, *Il naso* viene immediatamente ritirato e proibito. Per più di trent'anni non se ne sentirà più parlare.

Recatomi a Vienna per cercare di indurre la vedova di Berg a togliere il suo veto al completamento della *Lulu* venni a sapere che l'Universal Edition aveva acquisito fin dal 1930 il manoscritto de *Il naso*, ma che non l'aveva mai pubblicato per non esporre Sciostakovic alle rappresaglie di Zdanov. Profittando del breve periodo di disgelo culturale dovuto a Krusciov, proprio nel 1962 l'editore viennese si lasciò indurre a tirar fuori il manoscritto e, dopo non poche traversie, riuscì ad assicurare la prima rappresentazione al Maggio fiorentino del 1964. L'apertura di Krusciov si richiuse tosto. Iniziarono pressanti azioni da Mosca per impedire la rappresentazione de *Il naso*. A Sciostakovic fu proibito di venire a Firenze. Per avere il permesso avrebbe dovuto riscrivere l'opera per adeguarla ai dettami di Zdanov. Rifiutò. Conservo ancora l'imbarazzato telegramma col quale annunciava l'impossibilità di venire in Italia ed augurava successo alla nostra impresa. E il successo ci fu. Strepitoso. Memorabile. Grazie soprattutto ai principali artefici dello spettacolo: Eduardo De Filippo, geniale regista, Mino Maccari, autore delle scene e dei costumi, Bruno Bartoletti, maestro concertatore e direttore d'orchestra. La scelta del napoletano Eduardo per la messa in scena di un lavoro dell'ucraino Gogol musicato dal russo Sciostakovic poté apparire a prima vista un po' azzardata. A conti fatti si rivelò come il vero asso nella manica per la sensazionale riuscita dello spettacolo che nessuno si attendeva. L'immedesimazione di Eduardo con gli assunti e con i personaggi della novella di Gogol fu totale e felicissima. Come felicissima si rivelò l'idea di affidare la progettazione delle scene e dei costumi a Mino Maccari. Mia moglie Licia Borrelli mi aveva regalato per il Natale dell'anno precedente una serie di piccoli, spiritosissimi disegni di Maccari. Guardando alcuni di essi, mi sembrò che prefigurassero quasi dei personaggi gogoliani. Di qua l'idea di fare disegnare a Maccari scene e costumi. Vestendo i panni e muovendosi negli spazi immaginati dal caustico artista senese di concerto con Eduardo, i cantanti-interpreti dei personaggi de *Il naso* eseguivano a meraviglia movenze e gesti indicati da quest'ultimo. De Filippo era riuscito ad infondere in tutti un euforico entusiasmo. Lo spirito di allegria e di divertimento in cui si svolgeva la preparazione dell'opera (caso davvero più unico che raro nella vita intrisa di tensione e nervosismo degli Enti lirici) contagiò anche Fedele D'Amico il quale, coadiuvato da Angelo Maria Ripellino, approntava la versione ritmica italiana del testo. Nella scena iniziale dell'Atto II in cui otto inservienti e lacchè dettano contemporaneamente otto diversi annunci nell'ufficio inserzioni di un giornale, D'Amico "inventò" il seguente annuncio: "Vedova triste svende quadro Luigi IX serialità garantita". Con evidente allusione al compositore Luigi Nono la cui suocera era la vedova di Arnold Schoenberg, padre della serialità dodecafonica. Eduardo e Maccari evidenziarono lo scherzo proiettando l'inserzione mediante strisce luminose. Gli addetti ai lavori si divertirono un mondo. Nono non la prese con spirito. L'episodio comunque contribuì a far parlare dello spettacolo cui arrise un successo trionfale. Tant'è vero che le repliche programmate non riuscirono a soddisfare le richieste del pubblico. Nel complesso, l'esito dello spettacolo fu tale da conquistare molti dei critici che avversavano in modo preconcepito il Maggio espressionistico. Così Andrea Della Corte elogiò "gli amenissimi bozzetti di Maccari" e "l'eccellente uomo di teatro De Filippo" che "ha insegnato ai cantanti, ai coristi, atteggiamenti tanto consoni, quanto esilaranti". Franco Abbati sul Corriere della sera parlava di "esecuzione bellissima sul piano musicale, stupenda realizzazione spettacolare, avendovi contribuito, perfettamente concordi, tre forze, tre volontà, tre ingegni come quelli del concertatore e direttore Bruno Bartoletti, del regista Eduardo De Filippo, dello scenografo e costumista Mino Maccari".

In un suo recente volume sul Festival fiorentino Leonardo Pinzauti constata che "lo spettacolo è rimasto memorabile nella storia del Maggio".

Nel 1971 cercai ancora una volta di ricostituire a Firenze il tandem De Filippo-Maccari affidando loro la realizzazione del *Falstaff* di Verdi. Anche questa volta la loro collaborazione fu esemplare, feconda e felice. Purtroppo la parte musicale non lo fu altrettanto. Comunque, per me, la parte visiva di quell'allestimento rimane ugualmente memorabile.

Come incancellabile resta il ricordo delle tante ore passate insieme con due grandi, indimenticabili amici.



Bibliografia

Per il percorso artistico di William Kentridge è fondamentale il testo, in lingua italiana, CECILIA ALEMANI, *William Kentridge*, Milano, Electa 2006. Un approfondimento sulla prima attività dell'artista e i disegni e i film a tema socio-politico, è dato dal più datato DAN CAMERON, *William Kentridge*, London, Phaidon 1999. Significativo per le principali opere di Kentridge nell'ultimo trentennio è il catalogo della mostra *William Kentridge: Five Themes* allestita presso il San Francisco Museum of Modern Art: MARK ROSENTHAL, *William Kentridge: Five Themes*, Yale University Press 2009; è inoltre interessante consultare a riguardo il sito web del Museum of Modern Art di New York per la chiara presentazione grafica, le numerose immagini e i video presentati. Si segnala inoltre il catalogo della mostra C. CHRISTOV- BAKARGIEV, *William Kentridge*, Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Milano, 2004. Di grande rilevanza per la ricostruzione dell'attività di William Kentridge sono gli articoli, le interviste e le rassegne stampa disponibili nel web presso i siti delle principali gallerie d'arte che rappresentano l'artista, tra cui la Galleria Lia Rumma di Napoli, la Marian Goodman Gallery di New York, la David Krut e la Goodman Gallery di Johannesburg, la Greg Kucera Gallery di Seattle e la Barbara Krakow Gallery di Boston. Altre informazioni sono reperibili presso i siti web di alcuni musei, tra cui il Madre di Napoli e Palazzo Reale di Milano.

Per un'introduzione alla storia dell'Opera e alla storia della musica, tra le opere enciclopediche si fa riferimento principalmente a: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, edito a partire dal 1954 e composta complessivamente da nove volumi, si sono consultate le voci "Scenografia" e "Scenotecnica", curate da Elena Povoledo, Vol. VIII; e *Storia dell'opera italiana* a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT 1988, composta da sei volumi, si è consultato il saggio di MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, "La Spettacolarità" Vol. V, pp. 3-50. Una guida storico-critica per la musica è data da MASSIMO MILA,

Breve storia della musica, Torino, Einaudi 1977, e per l'Opera da GUSTAVO MARCHESI, *L'opera lirica*, Milano, Ricordi-Giunti 1986.

Le origini dello spazio teatrale sono affrontate da ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione*, Roma, Bulzoni 2004, mentre uno studio completo sull'evoluzione dello spazio teatrale dalle origini alle più recenti novità è in FABRIZIO CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza 1992. Un approfondimento all'argomento è dato dal saggio PIERRE PATTE, *Saggio sull'architettura teatrale*, Parigi, 1782. La storia dello spazio e delle immagini del teatro, fino ad alcune significative soluzioni adottate da scenografi del secondo Novecento, sono trattate da EMANUELE GARBIN, *La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Venezia, Marsilio Editori (collana IUAV) 2009. Un contributo teorico importante alla storia della scenografia è dato da ENRICO PRAMPOLINI, *Lineamenti di scenografia italiana (dal Rinascimento ad oggi)*, Roma, Bestetti 1950. La digitalizzazione e le nuove forme di tecnologia utilizzate nel teatro di danza, spunto per ampliare il discorso al teatro lirico, sono affrontate approfonditamente da ARMANDO MENICACCI-EMANUELE QUINZ, *La scena digitale: nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio 2001.

I primi artisti *Nabis* che collaborarono con il teatro sono trattati nel catalogo della mostra *Dalla scena al dipinto*, a cura di Guy Cogeval e Beatrice Avanzi, Rovereto, Mart 2010. Uno studio ricco e completo per avvicinarsi alla tematica dei pittori del Novecento a teatro è in *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio 2008; e per giungere sino alla fine degli anni Sessanta è importante HENNING RISCHBIETER, *Art and the Stage. Painters and Sculptors work for the Theatre*, Greenwich Connecticut, New York Geographic Society Ltd. 1968. Gli artisti che lavorarono dall'inizio del Novecento con il teatro, sia di prosa che lirico, sono ampiamente trattati in GIOVANNI LISTA, *La scène moderne*, Parigi, Actes Sud Éditions Carré 1997 e in FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo 2002, e dal già citato F. CRUCIANI, nel capitolo Sesto. Per il Maggio Musicale Fiorentino, la sua storia e le importanti soluzioni nate dalla collaborazione con artisti, sono fondamentali: la collana *Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Raffaele Monti,

Roma, De Luca 1986, composta da due volumi: *Pittori e scultori in scena* e *I grandi spettacoli*; LEONARDO PINZAUTI, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi 1967; e il catalogo della mostra *Visualità del "Maggio", costumi e documenti 1933-1979*, Prato/Spazio Teatrale Magnolfi, 13 luglio–7 ottobre 1979, Roma, De Luca 1979. Un importante e completo contributo sul tema, in riferimento agli artisti-scenografi che lavorarono per il Teatro dell'Opera di Roma, è dato da MARIA GRAZIA MESSINA-JOLANDA NIGRO COVRE, *Pittori a teatro. Bozzetti scenografici al teatro dell'opera di Roma*, Roma, Seam 1994 e da *Il teatro degli artisti, da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso*, a cura di Massimiliano Capella, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale 2007. Le scenografie firmate dagli artisti del secondo dopoguerra per il Teatro alla Scala di Milano sono trattate in AA.VV., *Lo spazio, il luogo, l'ambito. Scenografie del Teatro alla Scala 1947-1983*, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale 1983, con saggi di Gillo Dorfles, Federico Fellini, Roberto Santucci, Evelina Schatz. Per un approfondimento ai singoli artisti che collaborarono con il Teatro alla Scala si fa riferimento alla collana curata da VITTORIA CRESPI MORBIO, *Gli artisti dello spettacolo alla Scala*, Torino, Amici della Scala - Umberto Allemandi & C.. Importante per l'analisi delle ultime tendenze è ELENA CANTARELLI, *Il linguaggio dell'immagine: tendenze della scena contemporanea nel teatro musicale*, in *Teatro e arti visive*, a cura di Camilla Guaita, Roma, Bulzoni 2008.

La vita e le opere di Claudio Monteverdi sono approfonditamente trattate in PAOLO FABRI, *Monteverdi*, Torino, EDT 1996. Un'introduzione all'allestimento di Kentridge si trova in FRANCESCA PASINI, *William Kentridge*, in AA.VV., *Fondazione Bevilacqua La Masa 2002>2010*, Venezia, Mousse Publishing 2010. Un'analisi più approfondita è data dal libretto di sala AA.VV., *Il ritorno d'Ulisse*, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa 2008. La rassegna stampa del Teatro Malibran, che mi è stata gentilmente data da Marina Dorigo dell'Archivio Storico del Teatro la Fenice, è un'importante fonte per la critica al lavoro di Kentridge. Gli articoli consultati sono: ROBERTO MORI, *Perduta la patria, in cerca di sé*, «l'opera», gennaio 2009, p.25; PAOLO PETAZZI, *Monteverdi, Il ritorno di Ulisse in patria*, «The Classic Voice», gennaio 2009, p.75; PATRIZIA PARNISARI, «*Il ritorno di Ulisse*» di Monteverdi secondo William Kentridge, «VeneziaMusica», novembre 2008,

p.20; ENZO DI MARTINO, *Il poliedrico Kentridge “occupa” Venezia*, «Il Gazzettino», 29 novembre 2008, p.18; ORSOLA BOLLETTINI, «*Il mio Ulisse nella Venezia del 2008*», «Corriere del Veneto», 28 novembre 2008, p.19; WILLIAM KENTRIDGE, *Idee & note*, «Il Sole 24 Ore», 16 novembre 2008, p.49; MARIO MESSINIS, *L’Ulisse anticonformista di William Kentridge*, «Il Gazzettino», 30 novembre 2008, p.15; ADRIANA POLVERONI, *William Kentridge: animazione e poesia così, con l’arte, faccio politica*, «D La Repubblica delle Donne», 22 novembre 2008, pp.72-74; PAOLO VAGHEGGI, *William Kentridge, Il mio mondo nel disegno animato*, «la Repubblica», 24 novembre 2008, pp.34-35; CRISTIANA CAMPANINI, *l’Intervista – William Kentridge*, «Arte», dicembre 2008, pp.37-38; CARMEN LOPEZ DEL VALLE, *Un sudafricano a Venezia*, «InsideArt», Dicembre 2008.

Per una conoscenza completa sulla vita di Wolfgang Amadeus Mozart è fondamentale BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino, Einaudi 1978. Un importante studio sulla prima attività del compositore è in HERMANN ABERT, *Mozart, la giovinezza 1756-1782*, Milano, Il saggiatore 1984. Un altro testo di riferimento per la vita e l’attività di Mozart è CLAUDIO CASINI, *Amadeus*, Milano, Rusconi 1990. Per l’analisi dell’opera *Il Flauto magico* si fa riferimento all’approfondito studio di MASSIMO MILA, *Lettura del Flauto Magico*, Torino, Einaudi 1989. Esempi importanti di allestimento dell’opera mozartiana sono nel catalogo della mostra AA.VV., *Intorno al Flauto Magico*, Palazzo Reale, Milano, Mazzotta 1985 ed un’introduzione allo studio della rappresentazione curata da Kentridge è nel catalogo della mostra AA.VV., *Black Box/Chambre Noire*, Deutsche Guggenheim, Berlino, 2004. Il testo di riferimento per lo studio delle scenografie di Kentridge per il *Flauto magico* è BRONWYN LAW-VILJOEN, *William Kentridge: Flute*, Johannesburg, David Krut Publishing 2007. Inoltre, si veda anche la sezione *Magic Flute* nel già citato M. Rosenthal, *William Kentridge: Five Themes*. Altre informazioni sono state tratte dal libretto di sala *La Flûte enchantée*, Théâtre des Champs Elysées, Parigi 2011. La rassegna stampa per lo spettacolo tenutosi presso il Teatro alla Scala di Milano mi è stata cortesemente data dall’Ufficio Stampa del Teatro. Gli articoli consultati sono: VINCENZO TRIONE, *William Kentridge. Il Giotto dell’immagine contemporanea*, «Corriere della Sera», 11 marzo 2011, pp.52-53; MARCO VALLORA, *Kentridge, il mio Mozart è un disegno animato*, «La Stampa», 15 marzo 2011, p.47; PAOLO

PETAZZI, *Il "Flauto" di Kentridge è una favola magica e sofisticata*, «L'Unità», 22 marzo 2011, p.43; FABIO VITTORINI, *«Il flauto magico» dipana il caos e viaggia in Sudafrica*, «il Manifesto», 23 marzo 2011, p.13; PIERACHILLE DOLFINI, *Il «Flauto» di Mozart nella camera oscura, e Kentridge tinge la Scala di bianco e nero*, «Avvenire», 22 marzo 2011, p.33; GIOVANNI GAVAZZENI, *Nel Flauto magico della Scala il direttore Böer tiene l'equilibrio giusto*, «il Giornale», 27 marzo 2011, p.28; ALBERTO ARBASINO, *Mozart è diventato un surrealista (ma che belle le Regine della Notte)*, «Corriere della Sera», 17 aprile 2011, p.37; GIANCARLO ARNABOLDI, *Elegante ma noioso il "Flauto Magico" di Kentridge*, «la Provincia di Como», 23 marzo 2011, p.64; ELVIO GIUDICI, *Un grande Esposito-Papageno salva Mozart da una non-regia*, «Il Giorno», 22 marzo 2011, p.39; PAOLO ISOTTA, *Flauto magico con redingote*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2011, p.47; GIOVANNA AMADASI, *Pensieri mobili di un artista ironico*, «D La Repubblica delle Donne», 12 marzo 2011, pp.112-120 (intervista); ANGELO FOLETTI, *Favoloso Mozart*, «La Repubblica di Milano», 19 marzo 2011, p.18; LEONETTA BENTIVOGLIO, *Il flauto magico*, «Televisione e Spettacoli», luglio 2005, p.25; ARMANDO BESIO, *Kentridge, moderno e arcaico con i suoi video a carboncino*, «la Repubblica», 26 marzo 2011, p.47; FRANCESCA PASINI, *L'anti-entropia di William Kentridge e l'accordatura delle immagini future*, «il Sole 24 Ore», 13 marzo 2011, pp.4-6; GABI SCARDI, *Kentridge trasformazioni di una visione*, «il Sole 24 Ore», 13 marzo 2011, pp.24-25.

Il racconto *Il Naso* è, tra gli altri, pubblicato in NIKOLAJ GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Mondadori 2011 con traduzioni e introduzione di Francesco Mariano ed un saggio di Vladimir Nabokov. Fondamentale per lo studio della vita e l'attività di Dimitri Šostakovič è FRANCO PULCINI, *Šostakovič*, Torino, EDT 1988. Per lo studio dell'allestimento di Kentridge si fa riferimento alla rassegna stampa del Metropolitan Opera di New York, e ad altre informazioni tratte dai siti web delle principali gallerie d'arte e musei già citati. Importante è WILLIAM KENTRIDGE, *William Kentridge Nose*, Johannesburg, David Krut Publishing 2010. Interessanti sono gli articoli di FEDERICO RAMPINI, *Kentridge conquista il Met di New York col "Naso" di cartapesta*, «la Repubblica», 16 marzo 2010, p.63, e ROMAN VLAD, *Eduardo e Maccari, sotto il segno del naso*, archivi di teatro napoli. Per un

approfondimento sull'attività di Mino Maccari, utile per un confronto con l'allestimento di Kentridge, è importante AA.VV., *Mino Maccari, "Il genio dell'irriverenza"*, Lugano, Edizioni città di Lugano 1992, del quale si è consultato il saggio di MORENO BUCCI, *Su Maccari a teatro, a Firenze soprattutto*.

Per sviluppare il tema affrontato nel terzo capitolo, si può cominciare con un fondamentale testo di riferimento per il *fund raising*, FRANCESCO AMBROGETTI-MASSIMO COEN CAGLI, *Manuale di Fund Raising*, Roma, Carocci 1998. Questo tema applicato alla nuova realtà dei teatri lirici come fondazioni, è approfonditamente trattato da BENEDETTA BRIGLIA, *Il fund raising e le fondazioni lirico-sinfoniche*, Fasano, Schena 2006. Per la comunicazione e la valutazione dei suoi risultati sono stati consultati LAURA BOVONE, *Comunicazione*, Milano, Franco Angeli 2000 e STEFANIA ROMENTI, *Valutare i risultati della comunicazione*, Milano, Franco Angeli 2005. Indispensabili per un'introduzione al tema dell'economia dell'arte sono WALTER SANTAGATA, *L'economia dell'arte*, Torino, Utet 1998; dello stesso autore, *Produrre cultura*, Torino, Celid 2001 e *Simbolo e merce*, Bologna, Mulino 1998. Il testo di riferimento su questo tema analizzato da una prospettiva estetica, è ALDO SPRANZI, *Economia dell'arte*, Milano, Unicopli 2003. Uno studio approfondito di questo tema applicato al teatro di Mozart è in ALDO SPRANZI, *Il teatro di Mozart: il punto di vista dell'economia dell'arte*, Milano, Unicopli 2006. Economia e politica dell'arte sono trattati nel seppur datato ANDREA VILLANI, *Arte Potere Mercato*, Milano, Franco Angeli 1980. Per un approccio al tema del mercato dell'arte contemporanea sono stati consultati FRANCESCO POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza 2008; DONALD THOMPSON, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Milano, Mondadori 2009; *Understanding international art markets and management*, a cura di Iain Robertson, Oxon, Routledge 2005; e il seppur datato ANGELA VETTESE, *Investire in arte*, Milano, Il Sole 24 Ore Libri 1998. Un approfondimento al museo come soggetto del sistema dell'arte contemporanea è in MICHELA MAGLIACANI, *Il museo "crea" valore*, Siena, CEDAM 2008. Un testo di riferimento a livello internazionale per il *marketing* culturale è FRANÇOIS COLBERT, *Marketing delle arti e della cultura*, Milano, Etas 2003. Uno studio completo sul tema si trova in ANTONIO FOGLIO, *Il marketing dell'arte*, Milano, Franco Angeli, 2005. Casi e materiali didattici si possono trovare in *Strategia e*

marketing delle organizzazioni culturali, a cura di Andrea Moretti, Milano, Franco Angeli 2001. Per uno studio del tema vista dalla prospettiva del tempo libero si è consultato *Economia e marketing del tempo libero*, a cura di Riccardo Resciniti, Milano, Franco Angeli 2002. Infine, per approfondire il discorso sulla promozione e la politica dei prezzi delle opere d'arte contemporanea, si indica FEDERICA CODIGNOLA, *Prodotto, prezzo e promozione nelle politiche distributive di arte contemporanea*, Torino, G. Giappichelli Editore 2009.