

Nicholas Till, *Investigating the entrails. Post-operatic music theatre in Europe*, in *Contemporary Theatres In Europe. A Critical Companion* J. Keller e N. Ridout (a cura di), Routledge 2006.

Scheda di Mauro Petruzzello

TEMI

Analogie discontinuità fra *operatic* e *post-operatic*.

IPOSTESI

Punto di partenza dello studioso è il concetto di *operatic* (che potrebbe essere tradotto con “spirito dell’opera lirica” o “senso dell’opera lirica”). Ovviamente questo concetto nel tempo ha subito un processo di trasformazione, tanto che oggi si può parlare di *post-operatic*, cioè di una nuova maniera di porsi rispetto all’*operatic*, tipica di molti artisti che si cimentano con drammaturgie musicali. Costoro sembrano negare le pratiche che definivano il teatro musicale nell’Ottocento e l’estetica da esse generata (l’*operatic*, appunto), tuttavia nel loro lavoro continua a persistere un rapporto, anche se rifiutato, con quel mondo. L’individuazione di analogie e discontinuità fra *operatic* e *post-operatic* è un problema squisitamente europeo, visto che l’America non ha prodotto una tradizione con cui i nuovi registi, che lavorano su un materiale che metta in campo drammaturgie musicali, devono confrontarsi, mentre i paesi europei, in particolare l’Italia e la Germania, hanno dovuto misurarsi con una tradizione che ha perfino travalicato l’orizzonte meramente teatrale, finendo per modellizzare anche il sentimento patriottico e, nel nostro paese, diventando strumento di sovversione politica (è il caso di Giuseppe Mazzini che vedeva nell’opera un linguaggio transregionale capace di creare l’unità nazionale durante il Risorgimento, ma anche di Verdi, il cui coro degli schiavi ebrei nel *Nabucco* diventava, per similitudine, il lamento degli italiani ancora schiavi dello straniero). Per Till, nel secondo dopoguerra, si è prodotta in Europa la rimozione collettiva dell’*operatic*, dovuta alla necessità di un nuovo inizio che tagliasse i ponti con le mitologie che avevano prodotto gli orrori della Seconda Guerra Mondiale. È solo dopo il 1968 che il cinema del Visconti de *La Caduta degli Dei* o di Bertolucci de *Il conformista* riacquista la necessità del confronto con la memoria. Più tardi, negli anni Settanta, l’*operatic* si trasferisce definitivamente negli altri media, quali, appunto il cinema, con in Italia, Bertolucci, Fellini, Visconti e, in Germania, con Kluge, Schroeter, Herzog, Fassbinder e, soprattutto, Syberberg. In questa stagione, anche quando si nega l’*operatic*, c’è un necessario confronto con esso e con la sua capacità di rimitologizzare la storia. Più recentemente, questa tendenza pare addirittura intensificarsi anche in ambiti non cinematografici, ma prettamente musicali e teatrali. Pur negando l’*operatic* tout-court e posizionandosi in un ambito *post-operatic*, musicisti quali Battistelli e Sciarrino tendono a metabolizzare tale esperienza facendola esplodere nelle loro opere in nuove forme. Lo stesso accade in ambito teatrale, laddove artisti quali Goebbels, Marthaler e la Societas Raffaello Sanzio configurano alcune loro opere a partire da un’estrema tensione e decostruzione di tale paradigma.

CONSIDERAZIONI

Mi sembra che la maniera di operare di Nicholas Till possa essere paragonata a quella usata da Hans Ties Lehman in *Postdramatic Theatre*: se quest’ultimo indaga su analogie e discontinuità tra drammatico e postdrammatico, prendendo come riferimento per la definizione di drammatico quanto Peter Szondi scrive in *Teoria del dramma moderno*, l’altro utilizza lo stesso metodo, applicandolo a *operatic* e *post-operatic*. Tuttavia, spesso, la dicotomia tra *operatic* e *post-operatic* è troppo netta, soprattutto quando viene periodizzata (secondo dopoguerra come momento di radicale rimozione dell’*operatic*). In tal caso non si tiene conto di una fisiologica persistenza dell’*operatic* nella cultura dell’epoca.