
Gli enigmi di *Turandot*, opera sui misteri della morte e dell'amore

Conversazione con Vasily Barkhatov
a cura di Dinko Fabris

Vasily Barkhatov è alla sua prima esperienza di lavoro in un teatro italiano, ma è giunto a Napoli accompagnato dalla sua crescente fama europea come uno dei più interessanti e richiesti registi della sua generazione. Il dialogo è partito dalle origini della sua carriera, quand'era ancora studente a Mosca.

Quando e come è iniziato il suo rapporto con l'opera in musica?

Come succedeva per tutti i ragazzi in Russia nell'era sovietica, una volta i miei genitori ebbero un biglietto per vedere un'opera al teatro del Cremlino. Era prima

della caduta del muro di Berlino ed ero troppo piccolo perché questo spettacolo - doveva essere un *Onegin* o un'altra opera simile, allestita sicuramente "all'antica" con le scene dipinte ecc. - potesse avere un impatto sulle mie decisioni future. Sicuramente non fu la rivelazione per me. Più tardi ho visto diverse opere, per esempio ricordo *Il principe Igor* al Bol'shoj, anche perché sono cresciuto in una famiglia colta e intelligente, e di tanto in tanto andavamo all'opera. Ho perfino ricevuto una educazione musicale a scuola, che mi sarebbe servita in seguito nella professione. Ma non ero certo un fan

dell'opera in musica: il mio sogno era diventare un programmatore di computer. Mio padre, uno scrittore e giornalista, non mi ha mai pressato a fare qualsiasi cosa ma mi offriva opportunità di scoprire le arti e la cultura e un giorno mi ha proposto di incontrare la professoressa dell'Istituto Russo delle Arti Teatrali. Fu una folgorazione, perché lei era davvero una persona straordinaria, a suo modo aveva rivoluzionato l'Istituto accogliendo talenti che lei stessa scopriva. Ricordo che a quell'epoca se si voleva intraprendere con successo una carriera di regista non bastava il titolo, ma bisognava dimostrare di lavorare già e questo portava ad una gavetta molto lunga. Grazie alla mia insegnante, invece, a me ed altri fortunati è stato concesso di entrare nella scuola e di lavorare anche senza esperienza pregressa. Fu lei a scegliermi, per istinto.

E quando ha cominciato l'esperienza di regista all'estero?

La mia prima produzione fuori dalla Russia fu a Vilnius, alla Lithuanian National Opera: un *Evgenij Onegin* nel 2012 (una produzione che è stata poi ripresa molte volte). Nel centro Europa il mio primo lavoro fu a Mannheim, *La damnation de Faust*. Questo avveniva undici anni fa e fu la prima occasione in cui conobbi Dan Ettinger, che allora dirigeva l'orchestra di quel teatro e col quale cominciammo a lavorare sul progetto di una *Salome* da creare insieme. Poi fu cambiato quel progetto e scelta l'opera di Berlioz, ma la misi in scena con un altro direttore e abbiamo dovuto attendere fino ad oggi per lavorare insieme finalmente a Napoli.

Vi sono tanti titoli di opere russe ed europee, anche contemporanee, nella sua carriera

successiva. E l'opera italiana? Sappiamo che ha diretto un Simon Boccanegra...

Sì, l'opera di Verdi era per la Deutsche Oper di Berlino. Ma ho curato la regia anche per Puccini, per esempio *La fanciulla del West* all'Opera di Stato Ungherese di Budapest. Ma prima ancora *Madama Butterfly* per il teatro di Basilea in Svizzera. In quel caso ho lavorato molto sulla drammaturgia. Ho voluto recuperare per esempio materiali della prima versione, per caratterizzare meglio il personaggio di Pinkerton.

Immagino sia stato utile lavorare su Butterfly prima di Turandot, per gli elementi che legano queste opere, per esempio l'esotismo.

E non solo queste due. Possiamo considerare anche *Siberia* di Umberto Giordano (di cui ho curato la regia nel 2022 al Bregenz Festspiel), che fu rappresentata alla Scala per la prima volta nel 1903 al posto di *Butterfly* che Puccini non aveva fatto in tempo a completare, e fu quindi scelto un soggetto considerato analogamente esotico di un compositore allora molto quotato. Infatti il cast che interpretò *Siberia* era lo stesso già predisposto per *Butterfly*. Per quei tempi la *Siberia* era probabilmente altrettanto esotica del Giappone per il pubblico italiano.

Ma Turandot non è soltanto un'opera di ambientazione esotica, è una fiaba e come tale impone un registro drammaturgico particolare.

Nella sua ultima opera Puccini lasciò da parte ogni esperienza che aveva già compiuto nelle sue opere precedenti, come se avesse voluto dire: "Bene, da questo momento non sono più Puccini ma un altro

compositore, non so, Debussy o decidete voi chi”; volle rinunciare alle regole e agli schemi che oggi definiremmo “cinematografici” delle opere che aveva composto fino ad allora per aprirsi al simbolismo o alle altre avanguardie europee.

Dalla porta dell'esotismo e della originalità, eccoci dunque entrati nell'argomento principale della sua regia al Teatro di San Carlo. Aveva visto in precedenza altre produzioni di Turandot, almeno come pubblico, e che idea si era fatto?

Ho visto naturalmente molte messe in scena di *Turandot*: è un'opera molto eseguita, nelle maniere più diverse, e che prende molto la nostra fantasia. Alcune produzioni a volte sono divertenti, e devo dire che ho pensato, all'uscita da quegli spettacoli, a che cosa avrei potuto fare di molto diverso per un'opera che amavo ma forse non era ancora il momento giusto. Poi è successa una cosa davvero buffa: qualche tempo fa avevo visto un'ennesima produzione di *Turandot* e la mattina dopo stavo camminando per strada, pensando che mi sarebbe piaciuto proporre un'interpretazione diversa, basata sull'umanità di questa storia, e proprio lo stesso giorno ho ricevuto una telefonata di Stéphane Lissner che mi proponeva la regia di una *Turandot* a Napoli. Era il segno che aspettavo e naturalmente ho accettato.

Che cosa ci può dire della sua idea drammaturgica per lo spettacolo di Napoli, che parte appunto dal presupposto della "umanità" in Turandot.

Parto dalla fine. Volevo preservare la bellezza del trionfo finale dell'amore che sembra un “super Happy End”, un concentrato di tutti i lieto-fine della storia dell'opera. Certo non sappiamo quale fosse

l'intenzione reale di Puccini, perché morì prima di completare il finale e molti criticano la parte scritta da Alfano contestando, senza poterlo documentare, che Puccini probabilmente non avrebbe voluto il lieto-fine. Io trovo due elementi contro questa ipotesi: prima di tutto che questa non è un'opera come tutte le precedenti nella concezione pucciniana ma qualcosa di nuovo; e poi ovviamente che lui comunque non poté scrivere la fine, per cui non conosceremo mai la sua reale volontà. Ma certamente è molto complicato per un regista prendere una decisione, senza esaminare tutto il contesto. Per me è molto rilevante che ci fosse un precedente, il lieto-fine a sorpresa della *Fanciulla del West*, quasi come un musical (o un futuro film hollywoodiano). Dunque ero fin dal principio orientato a salvare questo finale ottimistico.

La mia seconda considerazione era l'importanza di attribuire un maggiore valore umano ai due protagonisti. Nel tempo infatti Calaf e Turandot si sono trasformati in nomi simbolici conosciuti da tutti, proprio come Romeo e Giulietta, Otello e Desdemona, ma di cui non conoscevamo l'intima umanità. Volevo offrire più livelli, a loro e alla storia, con ulteriori sottotesti e contesti, ma allo stesso tempo conservare il carattere originario, la bellezza della fiaba. Carlo Gozzi, l'autore settecentesco di questo racconto, non era mai stato in Cina ma seguiva una moda del suo secolo. Anche Puccini volle fare ricerche sul contesto orientale in cui ambientare la sua opera. Ma nel tempo questa ambientazione ha creato una incrostazione per cui il rosso e l'oro delle decorazioni “cinesi” ha finito col prevalere su tutto il resto e a riprodurre sempre la stessa *Turandot*. Un effetto simile a quello che fa entrare in un negozio di

televisioni, in cui si può passare da uno schermo all'altro, anche molto diversi per LCD e qualità di definizione, e fare zapping tra centinaia di concerti pop, tutti diversi e con sfarzo di effetti scenografici, ma alla fine ci sembrerà di vedere lo stesso programma senza alcuna differenza. Lo stesso è avvenuto secondo me per *Turandot*. A volte una buona tradizione si trasforma in un cattivo *cliché*: pensiamo a tutte le sovrapposizioni intervenute nel corso del Novecento sul repertorio d'opera precedente, con libertà dei cantanti divenute regole, e cose del genere. Non dico che un'imponente e colorata scenografia "cinese" per *Turandot* non possa essere adottata ancora con gusto e piacere, tutt'altro. Ma il rischio è che questi allestimenti sfarzosi nascondano la realtà della storia raccontata e l'umanità dei protagonisti. Lo stesso si può dire per *Butterfly*, che non è certo un'opera sulla cultura o l'architettura giapponese. Tutto questo per dire come sono arrivato a decidere di evitare il cliché della tradizionale impostazione scenica "cinese", ma senza proporre un'alternativa troppo minimalistica e asettica. Volevo mantenere la bellezza estetica della fiaba ma usando un diverso registro di fantasia, ambientandola in un mondo fantasmagorico. Ci ho pensato per più di un anno, almeno nella linea generale, su come affrontare la storia umana di Calaf e Turandot.

Qual è dunque la versione della storia di Turandot e Calaf che propone in questo spettacolo?

Fondamentalmente si tratta di una storia meravigliosa che racconta di come potrà essere salvato l'amore di Calaf e Turandot. Vista la mia origine, ho pensato immediatamente alla somiglianza con

un'altra storia operistica, quella di Ruslan e Ljudmila¹. Proprio all'inizio di quell'opera, Ljudmila viene rapita il giorno delle nozze e Ruslan deve combattere e affrontare sfide e pericoli di ogni tipo per riportare a casa sua moglie. Allo stesso modo, Calaf deve affrontare la sua sfida mortale per conquistare Turandot ed ogni psicologo potrebbe ricondurre questo schema elementare alla legge universale dell'amore per cui ogni uomo deve affrontare il suo combattimento rituale per conquistare il suo amore, magari soltanto a livello di subconscio. Per portare l'attenzione su questo livello dell'amore dei due protagonisti, che devono combattere per preservarlo, ho inserito all'inizio un prologo all'opera in forma di breve film, in cui ho immaginato questo: Calaf e Turandot sono già una coppia, vivono insieme. Si ritrovano con altre persone al funerale del padre di Calaf, Timur (abbiamo girato questa scena nella splendida chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli). Si rimettono in auto dopo il funerale e scoppia una lite, dalla quale si capisce che Turandot non aveva un buon rapporto con Timur, ma anche che lei ha un problema non risolto con gli uomini, per via della violenza subita dall'antenata (Lo-u-ling), tanto che Turandot non vuole più sposarsi per paura di diventare anche lei una vittima della violenza maschile. Ovviamente questa conversazione utilizza le parti che più tardi nell'opera saranno meravigliosamente cantate su quegli stessi argomenti. L'altro motivo di scontro tra i due è la morte di Liù, precedente fidanzata di Calaf che lui ha abbandonato per Turandot, per cui la ragazza si è uccisa tagliandosi le vene. Dunque la coppia è entrata in crisi profonda tanto da essere sul punto di separarsi, quando si vede improvvisamente la luce

accecante dei fari di un camion di fronte alla vettura e si sente il rumore di un terribile incidente.

A questo punto si apre il sipario che mostra, sulla scena, i resti della macchina incidentata, Turandot illesa e il personale di una ambulanza che cerca di intervenire sul corpo terribilmente ferito di Calaf. Ma il pubblico vede Calaf aggirarsi sulla scena senza riuscire a capire perché il suo corpo è lì per terra e perché Turandot non lo vede. Pian piano si rende conto di essere nella tipica situazione intermedia tra la vita e la morte, in attesa che qualcosa accada. A questo punto appare una equipe medica che tenta in una sala operatoria di intervenire sul corpo di Calaf, entrato in coma, mentre lui fissa la sua memoria sulla chiesa dove era appena avvenuto il funerale del padre. In questo punto sono stato evidentemente influenzato da un momento chiave verso la fine di *Nostalgia*, il film capolavoro di Andrej Tarkovskij, in cui si vede una chiesa in rovina e al centro una casa russa.

A questo punto il coma provoca una visione distorta della realtà da parte di Calaf, che si ritrova in uno strano luogo con personaggi surreali come in un sogno. Mentre la musica di Puccini inizia la vera e propria opera, Calaf riconosce tra i personaggi per lui sconosciuti il viso familiare di suo padre, che aveva seppellito poche ore prima, e poi anche Liù, già morta da tempo e per un attimo si crede anch'egli morto. Ma in quel momento vede come una realtà parallela quello che sta succedendo al suo corpo in coma, con i medici affannati a cercare di salvarlo, e capisce di trovarsi in una situazione intermedia tra un universo e l'altro. È come un'altalena per lui, perché Timur e Liù lo spingono a non combattere più e ad accettare la sua fine, per andare

con loro nell'altra dimensione della pace e serenità, ma Calaf decide di vivere e di combattere per ritrovare il suo amore, Turandot. Naturalmente vi sono tante situazioni intermedie e tutto quello che lui vede nella stanza operatoria si trasforma nel mondo parallelo del coma in una nuova realtà distorta: per esempio i tre medici con le mascherine diventano i ministri Ping, Pang e Pong e la lampada chirurgica si trasforma nella luna nel cielo di Pechino. Questi personaggi parlano di tortura, di morte, e pronunciano la frase che per il mio spettacolo è una chiave fondamentale: "Turandot non esiste!", tentando di scacciarlo da quel luogo come se volessero rimandarlo nella vita vera, essendo quello solo un miraggio, una fiaba, il nulla. Quindi tutto il primo Atto è visto dalla prospettiva di Calaf che lotta per restare in vita, e così vivere accanto al suo amore Turandot, che nel frattempo si vede lottare a sua volta, pressando i medici per salvarlo perché non vuole perderlo: quindi due persone sull'orlo del divorzio, si accorgono di non voler perdere la persona amata. Succede come sempre nella vita - e come nella celebre frase di Puškin in *Evgenij Onegin* -: non ci curiamo mai di quel che abbiamo, se non quando lo perdiamo.

E che cosa succede nel secondo Atto, quando finalmente Calaf e Turandot s'incontrano?

Nel secondo Atto succede una cosa strana, prima della scena degli enigmi: Puccini utilizza la stessa musica dell'inizio dell'opera, con le stesse parole del Mandarin: "Popolo di Pechino! La legge è questa...", come se stesse ricominciando tutto. E in quel preciso momento il nostro spettacolo torna alla scena iniziale dell'incidente, con i fari che abbagliano e il

rumore. Tutto come prima ma questa volta Calaf è illeso ed è Turandot che si aggira, mentre il suo corpo combatte tra la vita e la morte. Poi la sala operatoria con i medici che tentano di salvare lei questa volta.

Un meccanismo di “sliding doors”, una seconda possibilità...

Esatto, questa volta la prospettiva è quella di Turandot che lotta per sopravvivere e per restare con Calaf. Risentendo in quel punto del secondo Atto la stessa musica e le stesse parole, mi sono detto: perché Puccini ha voluto questa ripetizione? Questa volta succedono cose diverse e più rapidamente. Si risente ad esempio Turandot cantare quell'episodio della violenza su sua nonna (nel libretto una sua antenata) che aveva ricordato a parole nel video. Il secondo Atto è suo, è il sogno di Turandot tra la morte e la vita. Ho voluto che Turandot indossasse non un bellissimo costume da principessa, ma un'armatura, come Giovanna d'Arco, impenetrabile agli uomini. Allo stesso tempo, la scena degli enigmi è fortemente influenzata nei suoi esiti da quel che succede nella sala operatoria. Turandot usa tutte le strategie per aiutare Calaf a rispondere correttamente agli indovinelli. Per rispondere al primo enigma gli basta osservare che cosa muove tutti i medici, gli operatori e i parenti a impegnarsi nel tentativo di salvare la Turandot umana in coma: “la speranza!”. Per il secondo guarda Liù nell'atto di tagliarsi le vene e la risposta è immediata: “il sangue!”. Ma il terzo enigma è il mio preferito, ed è già chiaro in Puccini: la principessa va verso Calaf, “si china sul principe”, sembra quasi offrirgli la risposta toccandolo con il suo corpo. Poi, cosa che non aveva fatto nei due enigmi precedenti, ripete la domanda, come per

aiutarlo. Nella mia interpretazione, lei non vuole perderlo, per non perdere se stessa. E infine nel terzo Atto Calaf deve risolvere quel che è in sospenso: incontra il padre con Liù e fa in modo di lasciarli andare oltre. Questo è anche il punto dove la partitura restò interrotta per la morte di Puccini. Anche questo elemento, la morte del suo autore, si aggiunge al plot dell'opera, che è un racconto di vita e di morte, tra la vita e la morte. Calaf è scosso dalle ultime parole di Liù e il padre Timur lo tocca, sembra per un momento che stia per decidere di non combattere più. Di abbandonarsi al destino e seguire loro due: si vedono le due barche di Timur e di Liù che passano, e poi una terza barca, la sua, ma è vuota.

Ancora “sliding doors”, una terza possibilità.

Sì, lui potrebbe morire, ma sappiamo come prosegue e finisce la partitura completata, il duetto d'amore e il lieto-fine. Loro escono dalla porta posteriore verso non si sa che cosa, un non luogo, e mentre il coro intona il finale, la sala resta vuota e riparte il film, con la scena delle luci accecanti del camion prima dell'incidente. Ma questa volta non succede nulla, l'auto si ferma e tutti sono salvi. Tutto quel che i due protagonisti avevano vissuto nella fantasmagorica visione del mondo parallelo era stato un sogno della durata di un istante, il tempo tra l'arrivo delle luci e la loro fermata. Hanno immaginato tutte le conseguenze di un incidente che non c'è mai stato. Si guardano l'un l'altro, si abbracciano e realizzano che vogliono vivere il loro amore, non ha senso litigare e combattere tra loro. Questa è la mia visione ottimistica di come può finire la loro storia.

È importante l'uso del film, come vicenda di un mondo parallelo, in questa Turandot

basata sull'amore umanizzato di Calaf e Turandot, che ricorda i protagonisti del suo primo film, Atomic Ivan girato in Russia undici anni fa, nel 2012, basato sull'amore di Ivan e Tania. E invece a Napoli, in questa sua prima visita, ha trovato qualche fonte di ispirazione per suoi lavori futuri?

Sono arrivato per la prima volta a Napoli dopo aver letto da poco *La pelle* di Curzio Malaparte. È una storia molto forte, che parla di guerra e di persone oltre che della città. E in qualche modo è come la nostra *Turandot*: vi sono cose terribili che accadono che diventano meravigliose e teatrali, oppure cose terribili che sono al limite tra la bellezza teatrale e il kitsch. *La pelle* è stata quindi la mia prima esperienza di quel che avrei potuto trovare a Napoli, tra il tragico e il meraviglioso. So che non a tutti piace questo libro, ma sicuramente è stato scritto con grande amore. Non ho mai visto il film che ne ha ricavato Liliana Cavani, ma mi piacerebbe se un giorno si potesse scrivere un'opera in musica tratta da questo libro. E mi sembra davvero possibile perché ho trovato nel romanzo tante parti molto teatrali. A volte la grandezza di uno scrittore è riuscire a passare in un secondo, da cose divertenti o anche stupide, a questioni importanti, perfino spirituali.

Nota

1] *Ruslan e Ljudmila* è considerato uno dei primi capolavori russi, opera di ambientazione medievale composta da Michail Ivanovič Glinka su libretto tratto da un testo di Puškin, rappresentata per la prima volta nel 1842 a San Pietroburgo.