

Il mondo alla rovescia di Benvenuto Cellini

Intervista a Terry Gilliam

DI LUCA PELLEGRINI

I presagi c'erano stati. La moltitudine di detrattori, infatti, non aveva usato giri di parole per fargli sapere che la musica, assai più di un libretto che ritenevano scombiccherato, sarebbe stata ritenuta sicuramente "assurda". E gli attori, durante le prove, si erano detti addirittura "disgustati". Hector Berlioz, lui stesso lo confessò, fu costretto a non accorgersi dell'ostilità generale che gli era montata intorno e contro la quale non avrebbe potuto niente. Per questo la pur accorata difesa di Victor Hugo forse non servì a risollevarlo – con parole ormai famose – l'animo dell'amico Hector, all'indomani dello storico tonfo del *Benvenuto Cellini*: «Cantate, voi che siete stato fatto per cantare, e lasciate urlare coloro che sono stati fatti per urlare. Coraggio, Maestro». Ebbe coraggio. Perché non furono solo urla quelle che investirono Berlioz la sera di lunedì 10 settembre 1838 all'Opéra, dominata da Meyerbeer. Adam e Auber sullo sfondo. Lo ricorda lui stesso, quasi quasi divertito per tanta *bagarre*: «Si tributò all'ouverture un successo esagerato e si fischiò tutto il resto con un accordo e un'energia ammirevoli». Fischi e urla, dunque, pur se ammirevoli. Parigi era dilaniata da rivalità musicali, il cammino si prospettava arduo, come era stata appunto la composizione di quella singolare *opéra-comique* che offre ancora oggi infinite sorprese, sperimentale per la sua epoca, bizzarra, discontinua, consapevolmente frenetica, come lo è il suo protagonista, l'orato e cesellatore fiorentino, in lotta con il mondo e in questo somigliando molto a Berlioz, appassionato lettore della *Vita*, la celebre autobiografia celliniana, leggendo la quale era stato "vivamente colpito da alcuni episodi".

Eppure proprio queste caratteristiche – per molti l'anticipo, il segno della modernità – hanno attirato l'attenzione di Terry Gilliam, che ha trovato un terreno davvero fertile ove forgiare personaggi bizzarri e visioni oniriche. Perché la critica del *Ménéstrel*, apparsa il 16 settembre, all'indomani della prima parigina, per il regista nato in Minnesota, a Minneapolis, ma naturalizzato britannico nel 2006, sarebbe risultata altamente solleticante la sua curiosità: "Uno dei principali caratteri di questa partitura – si legge nell'ampio, circostanziato articolo – è che gli attori non sanno cosa cantano, i musicisti non sanno che cosa suonano e il pubblico non sa che cosa



Foto Richard Hubert Smith

sente. È il colmo dell'arte". Non è il colmo, anzi, per Terry Gilliam: c'è da aspettarsi ogni meraviglia da un regista che ha fatto parte dei Monty Python e si è tuffato al cinema nella creazione di mondi fantasmagorici con *Brazil*, *Le avventure del barone di Münchhausen*, *La leggenda del re pescatore*, *L'esercito delle 12 scimmie*, *I fratelli Grimm e l'incantevole strega*, *Parnassus - L'uomo che voleva ingannare il diavolo* e l'ultimo, *The Zero Theorem*, in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia del 2013, con la quale ha sempre avuto



© Foto Frankram Kenton

Terry Gilliam
durante le prove
di *Benvenuto Cellini*,
English National Opera

un rapporto di reciproco affetto. Nulla è mai scontato nei film di Gilliam – regista adorato dai giovani –, e nemmeno lo è nel *Benvenuto Cellini*, che arriva al Teatro dell'Opera – l'ultima volta, ventuno anni fa, la regia era stata affidata al “romano” Gigi Proietti – dopo il successo ottenuto nel 2014, all'English National Opera di Londra e nel 2015 alla De Nationale Opera di Amsterdam, teatri con i quali il *Cellini* è stato coprodotto.

Questa volta Gilliam si è dovuto confrontare con un'epoca storica precisa, dei luoghi reali ben indicati nel libretto di de Wailly e Barbier. Siamo nella Roma rinascimentale –1530 circa –, la Roma dei Papi e degli artisti, dei cardinali mecenati e dei soldati prezzolati, delle chiese e delle taverne. «La mia ispirazione, anche come scenografo, sono state le incisioni di Piranesi, che amo molto, le sue *Carceri*, un luogo dove tutto è ben ordinato, architetture lineari, ma che può rovesciarsi da un momento all'altro. Non ho esattamente pensato alla Roma del Rinascimento, magari mi immaginavo una città del nord dell'Inghilterra, religiosamente conservatrice, poi mi sono detto che non volevo proprio ambientare l'opera in uno stato di polizia, pure se in quell'epoca il Papa aveva tutto il potere. E siccome c'è il Carnevale, ho pensato anche a Venezia».

Lei è il maestro dell'immaginazione. Nell'opera, in Piazza Colonna, scoppia il famoso Carnevale – è la sera del Martedì grasso – quando Cellini diventa addirittura un omicida. Una scena in cui lei si deve essere sentito certamente molto a suo agio.

«La mia idea era quella di fare del Carnevale – un tempo in cui ci si traveste, in cui tutto si capovolge e la realtà non è più ciò che sembra – il vero fulcro, la tonalità di tutta l'opera. E il tempo in cui la follia prende il sopravvento. È in fondo lo specchio del carattere di Cellini artista, soprattutto perché la sua vita mi è parsa un po' tutta – lo posso dire? –, “carnevolesca”».

Si mischiano le epoche, anche nei costumi, si moltiplicano visioni e fantasie, c'è una grande eccitazione generale. Che cosa succede? «È difficile da ricordare, perché le idee mi vanno e vengono. Ma quando ho iniziato a studiare l'opera, a sentirla, ho capito che era

proprio con il carnevale che doveva iniziare. Altri registi non avrebbero osato, ma io non mi sento un regista d'opera, quindi posso. Allora abbiamo questa *ouverture* di undici minuti che dura troppo ed annoia, bisognava animarla, coinvolgendo subito il pubblico nelle visioni di Cellini. Per questo il carnevale invade da subito il palcoscenico, mentre prendono forma i veri problemi di Cellini che si concentrano sulla statua del Perseo. Lui è un personaggio bizzarro, ideale per me. Pensa di essere il migliore di tutti, ma è un gran curioso che si mette sempre nei guai. Lotta soprattutto per la sua arte e quella statua è la sfida della sua vita, imbriglia la sua immaginazione, che diventa incubo. Per questo ho voluto che la testa fosse enorme, irreal e irrealizzabile».

Genio e sregolatezza contraddistinguono la vita di Cellini. Chi è per lei questo personaggio?

«Lui è in realtà molte cose insieme. Assomiglia molto ai personaggi dei miei film, che si sdoppiano sempre, hanno molteplici personalità. È un mascalzone, un bugiardo, un imbroglione, un donnaiolo, è infedele, avido, avaro ed egoista. Non guarda in faccia nemmeno i suoi operai, gli artigiani con cui lavora, perché li imbroglia, tenta di fregarli sui soldi. Non è di sicuro un bravo ragazzo. L'unica cosa che lo salva realmente è la sua arte. Ed è autentico, diretto, dice in faccia ciò che pensa. Il suo enorme talento lo riscatta. È pure un seduttore, io credo che non sia capace di amare veramente nessuno, nemmeno Teresa. Infatti, la vuole soltanto sedurre, perché lei è la tipica ragazza intoccabile e così lui si diverte, tutto diventa un gioco un po' assurdo, come lo è il primo atto. Poi, però, senza nemmeno accorgersene, Cellini s'innamora sul serio, la prima volta forse nella sua vita, ed è quello il momento in cui diventa vulnerabile. Adoro quest'opera perché nulla è troppo ovvio. Quando qualcosa è ovvio, io prendo subito la direzione opposta e scambino le carte. Divento ironico, capovolgo tutto e metto tutto sottosopra. Chi ha visto il mio cinema sa bene di cosa si tratta e che non mi piacciono le cose e le storie troppo ovvie».

© Foto Tristram Kenton



Girare film aiuta o rende una regia lirica una sfida rischiosa?

«Non saprei, perché ho fatto la regia soltanto di due opere nella mia vita, questa e *La dannazione di Faust*; pure di Berlioz, un compositore visionario che sento molto vicino. Devo dire che è stata importante la presenza, nella produzione del *Cellini*, di Leah Hausman, co-regista, che per me è stata come un'insegnante, ha una enorme esperienza d'opera. È riuscita a tradurre, senza mai ostacolare, tutta la mia vena *naïve*. Non ha avuto mai paura delle mie idee».



© Foto Tristram Kerton

Ma le piacerebbe, crederci?

«Eccome. Per me l'opera assomiglia un poco al mondo dei cartoni animati, i personaggi sono spesso grotteschi, delle caricature, rimandano a degli archetipi, ma sono anche malleabili, puoi cambiare ciò che essi rappresentano intervenendo sul loro aspetto. Mi devo sentire libero anche nell'opera, trasformare la storia come mi piace. Questo soprattutto lo posso fare quando il libretto lascia il posto a lunghe sequenze di musica, come nella *Dannazione di Faust*. Con *Cellini* è stato molto più difficile perché talvolta mi sono sentito intrappolato nel testo, come una sceneggiatura troppo blindata. So anche, però, che lasciando spazio alla mia invenzione mi ritoverei a combattere tutto il tempo con il compositore».

E del pubblico di un teatro d'opera che ne pensa?

«Penso che siano soltanto i ricchi a frequentarla. Rimane uno spettacolo per le élite, i giovani non possono permettersela, è troppo costosa. In America e in Europa molti la ritengono una forma di spettacolo troppo sofisticata, non adatta alle persone povere, contraddicendo però il passato, perché è nata come un intrattenimento per tutti, veramente popolare. Bisognerebbe tornare a quello spirito, a quel modo. Ecco perché ho affidato i miei due debutti all'English National Opera, perché loro hanno un rapporto diverso col pubblico, sono molto più aperti. Invitano i giovani, i biglietti non sono cari, non impongono certe formalità, anche nel vestire. Per la *Dannazione di Faust* è stato calcolato che il 41% dei biglietti venduti fosse stato acquistato da ragazzi e ragazze che non avevano mai messo piede in un teatro d'opera. E l'hanno trovata fantastica. Certo, mi è anche stato detto che molti erano miei fan».

Pur combattendo, quali titoli le piacerebbe dirigere in futuro?

«Prima di tutto devo pensare a fare film. E cercare di girare il mio *Don Chisciotte*, è in cantiere dal 2000. La storia di questo progetto da allora mi vede fare due passi avanti e tre indietro. Avrei dovuto girarlo lo scorso anno e finirlo in questo. Ma il produttore all'ultimo momento mi ha comunicato di non avere i soldi. Ormai ci sono abituato. Però mi piacerebbe molto mettere in scena una versione "condensata" e ristretta del *Ring*, asciugata dai lunghi "recitativi", per concentrarmi sui personaggi, lasciandomi prendere soltanto dalla musica straordinaria di Wagner. Qualche anno fa mi avevano proposto *Pagliacci* all'Arena di Verona: ma no, l'Anfiteatro è uno spazio troppo grande, va bene per Zeffirelli, lui ci è abituato, non fa proprio per me. C'è stata poi Parigi, hanno tentato di convincermi per un *Andrea Chénier*: mi piaceva la figura di questo poeta rivoluzionario, mi era abbastanza vicina. Ma avevo bisogno di un tenore giovane e bello e mi offrirono un maturo cantante molto avanti con gli anni! Per ora, dunque, nulla all'orizzonte. E poi in un film io ho il controllo totale di quello che accade, nell'opera no, perché prima viene il direttore, poi i cantanti, poi alla fine il regista. E questo mi affatica, è frustrante».

Quando e come si è avvicinato al mondo dell'opera?

«La prima opera che ho visto nella mia vita è stata a Parigi il *Wozzeck* di Berg. E l'ho odiata. Non mi piaceva il modo di recitare. Ho subito abbandonato l'idea di una regia. L'opera mi è sempre piaciuto più ascoltarla che vederla. Magari i cantanti hanno voci splendide, ma il loro fisico non è credibile. Capisco però che i teatri sono prima di tutto preoccupati delle voci. Per i miei due Berlioz ho preteso, comunque, ci fossero non solo ottimi cantanti, ma veri attori. Trovarmi davanti una Giulietta che invece di essere una teenager è un donnone di 55 anni che pesa quasi cento chili, per me è francamente insopportabile. Non riesco a sospendere il mio dubbio, non riesco a crederci».