



Gianni Schicchi *polimorfo:* *sperimentazioni michielettiane* *tra teatro lirico e cinema*

di Nicol Oddo
(Università di Catania)

TITLE: Gianni Schicchi *Polymorphous: Michieletto's Experiments Between Opera and Cinema*

ABSTRACT: Il repertorio operistico, grazie alla sua natura eterogenea, è da sempre destinato ad essere un terreno di sperimentazione anche mediatica. I media tradizionali (cinema, radio e televisione) hanno fin da subito recuperato tale repertorio adeguandolo ai loro format, al loro pubblico e al loro obiettivo. Radiodrammi, opere radiofoniche, cortometraggi muti, film-opere, tele-opere sono alcune delle contaminazioni tra opera e media diffuse a partire dagli inizi del Novecento e portate avanti fino ai nostri giorni. Parallelamente, si verifica una continua evoluzione del teatro di regia che rivitalizza, stravolge e riscrive capolavori lirici. Questo contributo vuole puntare l'attenzione su due prodotti firmati registicamente dal regista veneziano Damiano Michieletto, l'uno un allestimento operistico e l'altro un film-opera, sull'atto unico più famoso del *Trittico* pucciniano su libretto di Giovacchino Forzano ovvero *Gianni Schicchi* (1918). L'applaudito allestimento operistico michielettiano è andato in scena nel 2012 nell'austriaco Theater an der Wien e da lì è approdato in Italia qualche anno più tardi; il film-opera *Gianni Schicchi*, prodotto in collaborazione con Genoma films e Rai Cinema, è stato presentato nel 2021 fuori concorso al 39° Torino Film Festival. L'obiettivo del contributo è pertanto da una parte quello di esaminare le possibilità estetiche e drammaturgiche di contaminazione del repertorio operistico con i media; dall'altra, quello di gettare luce sulla cifra stilistica di un regista già molto rinomato in Italia e all'estero come Damiano Michieletto.



ABSTRACT: Due to its inherently heterogeneous nature, the operatic repertoire has long served as a fertile ground for innovation, particularly in the age of media. Traditional media platforms such as cinema, radio, and television swiftly integrated operatic works into their formats, tailoring them to their respective audiences and objectives. This integration gave rise to a variety of hybrid forms, including radio dramas, silent short films, film-operas, and TV-operas, which have proliferated from the early 20th century to the present day. Concurrently, there has been a continuous evolution in opera staging, characterized by a reinterpretation of operatic masterpieces. This study aims to examine two artistic endeavors by Venetian opera director Damiano Michieletto, namely an opera production and an opera-film adaptation, both centered on *Gianni Schicchi*, the renowned one-act opera from Puccini's *Trittico* with a libretto by Giovacchino Forzano (1918). Michieletto's acclaimed opera production premiered in 2012 at the Austrian Theater an der Wien before being staged in Italy several years later. The opera-film *Gianni Schicchi*, a collaboration between Michieletto, Genoma Films and Rai Cinema, was presented out of competition at the 39th Turin Film Festival in 2021. This contribution seeks to explore two main aspects: firstly, to analyze the aesthetic and dramaturgical implications of integrating opera into various media platforms; and secondly, to elucidate the stylistic prowess of Damiano Michieletto, a director renowned both in Italy and abroad.

PAROLE CHIAVE: Regia lirica contemporanea; film opera; Damiano Michieletto; Gianni Schicchi; media

KEY WORDS: Contemporary opera staging; film opera; Damiano Michieletto; Gianni Schicchi; media

INTRODUZIONE

L'atto unico *Gianni Schicchi*, musicato da Giacomo Puccini su testo di Giovacchino Forzano, fa parte del *Trittico* lirico che comprende anche *Il Tabarro* e *Suor Angelica*. Sin dalla sua prima apparizione sulle scene del Metropolitan Opera House il 14 dicembre 1918, lo *Schicchi* raccolse maggiori consensi rispetto agli altri due atti unici. Questi ultimi erano caratterizzati dalla tragicità delle loro vicende, mentre lo *Schicchi* si distingueva per un senso comico tanto testuale quanto musicale. Come sottolinea Virgilio Bernardoni, l'effetto musicale comico dell'atto unico si riassume nella "preminenza del dinamismo, nell'effetto diffuso d'ostinato che la reiterazione di formule ritmiche inevitabilmente comporta" (Bernardoni 23). Sul versante narrativo, l'ironia dello *Schicchi* si manifesta nel motore del dramma ovvero l'agguerrita spartizione dell'immensa eredità di Buoso Donati tra i parenti grazie all'*escamotage* ideato dal furbo Schicchi che, alla fine, si garantisce una parte importante dell'eredità beffando la stessa famiglia Donati.



Rispetto ai molti adattamenti filmici del repertorio operistico, prodotti sin dal primo decennio del Novecento, *Gianni Schicchi* è stato adattato una sola volta prima dell'operazione michielettiana. Nel 1956 è infatti stato trasmesso su Rai1 un adattamento con la regia di Anton Giulio Majano, ripreso in uno studio televisivo, in cui gli interpreti cantavano in *playback* come spesso accadeva in quegli anni (Emanuele Senici si è occupato di analizzare vari film-opera degli anni '40 e '50 e di teorizzare dei *pattern* ricorrenti negli adattamenti cinematografici). Ma l'opera ha tre caratteristiche che la rendono un perfetto soggetto filmico. In *primis*, non ha la durata canonica di un melodramma. Secondo, le scene di Forzano offrono un immaginario visivo molto fertile che il cinema, con i suoi strumenti creativi, sa sfruttare a pieno. Infine, si inserisce nel genere della commedia. Infatti, la vicenda richiama lo stile delle commedie all'italiana, in particolare l'ironia agrodolce di *Parenti serpenti* (1992), da cui lo stesso Michieletto ha tratto ispirazione già a partire dall'allestimento viennese del 2012. Il regista veneto ha descritto lo *Schicchi* come una "sceneggiatura in versi" e una "giostra che trascina fino alla fine" (HotCorn), scegliendolo come suo debutto cinematografico anche per far avvicinare quel pubblico intimorito dal genere operistico poiché indotto a crederlo distante da sé e tedioso.

Ciò che distingue lo stile lirico di Damiano Michieletto da quello di altri suoi colleghi e altre sue colleghe è la cura verso il nucleo narrativo delle opere che riesce a tradurre nella sensibilità contemporanea. Va aggiunto inoltre che il regista cerca sempre di promuovere l'idea di un 'team creativo' che lavora dietro l'ideazione e la messa in scena degli allestimenti. Come ha sottolineato Marco De Marinis, infatti, nei lavori michielettiani emerge "un'idea di collettivo artistico senza distinzioni fisse di ruoli che porta talvolta a sostituire un team di regia al regista individuale" (De Marinis 71).

Si è scelto di proporre un'analisi comparatistica di *Gianni Schicchi* per almeno due ragioni. Innanzitutto, per mettere in evidenza lo stile registico di Michieletto applicato al repertorio teatrale e al cinema; in secondo luogo, perché è interessante e fertile analizzare come un'opera di repertorio possa essere 'tradotta' nel contemporaneo e in che modo il medium la fa propria.

Per confrontare i due prodotti artistici, ho adoperato una metodologia multipla. Innanzitutto, mi sono basata su ricerche riguardo lo studio degli allestimenti e della regia lirica contemporanea. Gli studiosi Marco De Marinis e Lorenzo Mango hanno effettuato una accurata storia dell'evoluzione della regia lirica e, segnatamente, Gerardo Guccini ha cercato di navigare la complessità del fenomeno registico senza innalzare barriere disciplinari. Tuttavia, le riflessioni più aggiornate sugli allestimenti di opere contemporanee provengono da studiosi* esteri* come Tereza Havelková, Jelena Novak e Nicholas Till. In questi contributi l'oggetto d'analisi sono le produzioni di teatro musicale sperimentale, su cui si cerca di definire una pratica eterogenea e in fieri. Inoltre, molto utili sono le ricerche sulla mediologia del teatro che si interrogano sulle molteplici relazioni che la tecnologia instaura con il teatro e gli obiettivi drammaturgici che ne scaturiscono. Tra le/i studiosi* si annoverano Anna Maria Monteverdi, Vincenzo Del Gaudio, Laura Gemini, Giulia Carluccio e Stefania Rimini. Infine, ho attinto agli *opera cinema studies*, ovvero agli studi di ampio respiro sulla commistione tra opera lirica e



cinema. Si evidenziano qui studios* come Marcia J. Citron, Massimo Fusillo e Serena Guarracino.

L'analisi che prenderà ora avvio cerca di indagare quali sono i tratti più interessanti nel passaggio dal palco al set della narrazione pucciniana e in che modo Michieletto traduce registicamente la vicenda aggiungendo scene originali.

AGGIUNTE INTERPRETATIVE MICHELETTIANE

Nicholas Till ha offerto delle riflessioni non sempre entusiaste riguardo le nuove strade battute dalla regia lirica contemporanea, cioè, quelle che lui definisce "post-operative productions" (Till 20). Secondo lo studioso britannico, questo fenomeno ha come scopo "anatomizzare le viscere sparse dell'opera, leggendole come 'presagi', segni dell'operatico all'interno della cultura contemporanea" (Till 20). Egli non scredita la regia lirica contemporanea poiché sostenitore della tradizione ma perché pensa che il repertorio operistico non si possa rinnovare sulla scena in quanto, di base, ha una storia prevedibile e che lascia poco spazio all'innovazione. Va da sé che non sia proprio così, altrimenti Michieletto e collegh* non girerebbero i palcoscenici internazionali e non sfiderebbero i gusti del pubblico con i loro punti di vista.

Nello *Schicchi* teatrale del regista veneto è presente una sola aggiunta scenica rispetto al libretto. Si tratta dell'ecografia che Lauretta consegna al padre nel momento in cui canta "O mio babbino caro". La frode non si consuma quindi per egoismo o per vendetta dello Schicchi, nell'idea di Michieletto, ma per altruismo e affetto nei confronti del futuro della figlia.

Per quanto riguarda invece il film-opera, sono presenti varie scene extra libretto che hanno lo scopo di avvicinare la vicenda pucciniana al pubblico odierno ma anche di creare un prodotto particolare. L'originalità sta nella decisione di Michieletto di far emergere altri punti di vista sulla storia e i personaggi, e di approfondire visivamente degli impliciti già presenti nella narrazione pucciniana. Ciò ha lo scopo di scavare all'interno di una storia e scoprirne nuovi risvolti per un certo pubblico che è solito frequentare le sale operistiche e quindi conosce bene il testo di partenza; ma anche avvicinare un altro target, lontano dagli ambienti cosiddetti 'colti', che quindi fruendo del prodotto così concepito può apprezzarlo maggiormente poiché ha dei connotati estetici e narrativi più vicini al suo modo di vedere.

Per primo, il monologo di Buoso Donati interpretato da Giancarlo Giannini. Si tratta di un prologo, della durata di circa undici minuti, scritto dal regista pensando proprio all'attore spezzino. Si svolge temporalmente a ritroso da Donati che vaga tra i cimeli e i ricordi di casa come un fantasma all'effettiva morte dello stesso preceduta da una chiamata al nipote. Michieletto ha sfruttato qui dei procedimenti meta-teatrali come le riprese della troupe intenta a spostare mobili e quadri della villa per allestire il set cinematografico del film che stiamo vedendo.

In aggiunta, con un inserto video originale si intuisce che, quando il gruppo discute riguardo la preziosa mula che vale trecento fiorini, in realtà si sta trattando su un'auto sportiva. Inoltre, il monologo conclusivo, che nel libretto Schicchi rivolge al



pubblico, nel film michielettiano è il fantasma di Buoso a declamarlo. Ciò è servito per chiudere il cerchio del racconto, avendo iniziato il film con un lungo monologo dello stesso Buoso. Infine, la gravidanza di Lauretta è esplicitata, anche qui, in maniera ancor più diretta rispetto all'allestimento, per mezzo di diversi inserti video.

PRODUZIONE, SETTING E DINAMISMO DELLE SCENE

L'allestimento di *Gianni Schicchi* fa parte del 'progetto Trittico' del team michielettiano che ha pensato di creare un legame estetico tra le tre narrazioni che si esplicita soprattutto attraverso gli elementi scenici. Il team ha infatti utilizzato dei container polifunzionali in cui ambientare tutte e tre le vicende. Nel *Tabarro* i container creano un'atmosfera industriale, in *Suor Angelica* sono delle celle mentre sulla scena dello *Schicchi* troviamo i container completamente aperti ricoperti da una carta da parati vintage. Quest'ultimo si colloca, da libretto, in un unico ambiente che è la stanza da letto di Buoso. Tuttavia, il team ha deciso di rappresentare l'intero appartamento a due piani, arricchito da diversi oggetti di valore che denotano la sua condizione economica privilegiata, per permettere di dinamizzare la vicenda. Sul finale dell'opera, entrano in scena degli operai che iniziano a chiudere i container, quindi, l'appartamento di Buoso e, per estensione, il *Trittico*.

Per quanto riguarda invece il film-opera, la produzione è avvenuta nell'estate del 2021 in Toscana, nella provincia di Siena. Il prodotto ha visto la collaborazione dell'orchestra del Teatro Comunale di Bologna per la registrazione dell'opera diretta da Stefano Montanari. I/Le cantanti, invece, cantavano in presa diretta come richiesto dal regista.

Il lavoro del team, arricchito in quest'occasione da operatori steady-cam nonché da tecnici di montaggio audiovisivo, ha trovato nelle potenzialità del medium filmico una combinazione vincente. La storia è ambientata in molti luoghi tra presente e passato, tra esterni e interni, tra fantasia e realtà. Possiamo riassumerli così: sfera del presente, sfera del passato e sfera della fantasia.

Nella sfera del presente sono racchiuse scene già presenti nel libretto o aggiunte da Michieletto. Sono ad esempio, le scene dei locali dell'ampia casa nobiliare di Buoso in cui avviene la vicenda, impreziositi da rari cimeli, e luoghi pubblici e privati in cui si trovano i parenti di Buoso nel momento in cui vengono avvertiti della morte del parente.

Nella sfera del passato ritroviamo flashback appartenenti ad alcuni personaggi. Ad esempio, la scena di un'aula di tribunale in cui, di fronte a un giudice, Zita e Simone concretizzano un ricorso sull'eredità di Buoso e una scena di esterno della campagna toscana e di alcune piazze di Firenze in cui vengono ripresi Rinuccio e Lauretta durante alcuni momenti felici e spensierati.

Infine, la sfera della fantasia è formata da scene che non avvengono nel mondo reale della narrazione ma sono collocate in un contesto immaginario creato da emozioni positive o negative percepite dai personaggi. Per esempio, la scena della chiesetta di campagna in cui Rinuccio e Lauretta sperano di sposarsi che di volta in volta assume



connotazioni emotive diverse che vanno dalla speranza al pessimismo, dalla felicità alla disperazione.

LA CURA DEI PERSONAGGI

Michieletto è solito curare molto il rapporto artistico con i/le cantanti durante le prove. Nelle sue messinscena, cerca sempre di ascoltare il punto di vista delle persone coinvolte e di decidere assieme i modi per raccontare una scena. Similmente, al regista interessa indagare la psiche dei personaggi, le loro motivazioni recondite e il loro passato. La tecnologia aiuta spesso il regista veneto in questo suo obiettivo se pensiamo ai flashback traumatici dei personaggi della produzione londinese di *A midsummer night's dream* e di quella olandese del *Rigoletto*. L'uso drammaturgico della tecnologia digitale attraverso green screens, schermi e video-proiezioni è tra le pratiche via via più diffuse nella costellazione della regia lirica contemporanea. Tereza Havelková, studiosa di teatro musicale e opera, ha espresso che l'uso dei media sulla scena lirica rende probabilmente più difficile ignorare l'aspetto visivo e testuale "attraverso il fragore del canto" (Havelková 40), rispetto agli allestimenti tradizionali. Caitlin Vincent definisce dei "gradi di interazione mediatica sulla scena" (Vincent, *et al.* 155-171) che vanno da un'indifferenza tra il digitale e i cantanti a un'interazione 'simbiotica' tra i due che, nelle parole, di Vincent deve essere indagata più a fondo.

Nella messinscena, Michieletto ha lavorato su ogni singolo parente. Ciò significa che, all'interno dello spazio scenico, i personaggi compiono delle azioni peculiari e sono caratterizzati psicologicamente. Ad apertura di sipario, ogni personaggio si trova in parti diverse della scena a compiere azioni differenti. C'è chi è seduto o cammina a pian terreno e chi si trova in stanze del primo o del secondo piano. Durante l'atto unico, i personaggi continuano ad avere la loro specifica caratterizzazione anche se hanno in comune il pensiero di entrare in possesso della cospicua eredità di Buoso. Ciò contribuisce a rendere più interessante la messinscena e permette al pubblico di apprezzare l'attenzione del team ai dettagli visivi. In questa produzione non è stata utilizzata, tuttavia, la tecnologia digitale per arricchire la narrazione.

Nel film-opera, attraverso i flashback scopriamo che Donati fu istruito dal Convento dei Frati Minori all'amore per il mondo artistico e da allora iniziò a collezionare pezzi d'arte. Michieletto crea una storia anche per approfondire la vita dei parenti collocandoli in ambienti specifici. Durante il monologo, la voce di Giannini/Buoso li passa in rassegna mentre sullo schermo appaiono l'uno dopo l'altro. Si va quindi da Zita, "una donna scaltra [...] ma divorata dalla cupidigia" (*Gianni Schicchi*: 0:06:25-0:06:35) al suo "ingrato" (*Gianni Schicchi*: 0:06:17-0:06:18) fratello Simone, un tempo sindaco di Fucecchio; da Gherardo e Nella che si rilassano nel giardino di casa al loro "figlio unico e viziato" (*Gianni Schicchi*: 0:08:01-0:08:03); da Betto al bar che odia Buoso "perché alla morte di mia sorella, tutti i beni di famiglia furono vincolati" (*Gianni Schicchi*: 0:08:08-0:08:16) al raccomandato Marco e all'adultera Ciesca. Infine, appare anche Rinuccio, "la pecora nera della famiglia" (*Gianni Schicchi*: 0:08:55-0:08:57), intento a lavorare in cucina con poco successo.



USO DRAMMATURGICO DELLE LUCI

Nella messinscena, le luci sono state curate da Alessandro Carletti con cui Michieletto collabora da ormai parecchi anni. Le luci rendono le pareti della casa di un suggestivo colore violaceo freddo tendente al magenta, mentre le quattro abatjour distribuite per l'appartamento sono accese. La scena risulta essere quindi poco illuminata, quasi in penombra. Ci sono alcuni momenti in cui la scena rimane quasi al buio e le luci si concentrano solamente sui personaggi in prosenio e sull'azione che stanno compiendo come l'apertura del testamento.

Nel film opera, la cinematografia è curata dal light designer Alessandro Chiodo. Gli ambienti sono illuminati da colori freddi e neutri tipici del monologo iniziale e da *palette* per caratterizzare ogni parente. Anche l'utilizzo delle *steady-cam* varia da inquadrature televisive a inquadrature sporche e concitate fino a soggettive. Ad esempio, le scene di Buoso da giovane lo vedono circondato da raggi gialli opachi, i quali tuttavia vanno oltre la semplice funzione estetica e assumono un significato simbolico profondo. Questi raggi luminosi, dall'intensità attenuata, non solo offrono un'atmosfera di speranza e luminosità, ma rappresentano anche un simbolo tangibile della fiducia intrinseca nella conoscenza che permea l'animo del giovane Buoso. Sono un riflesso della sua mente curiosa e aperta, desiderosa di esplorare il mondo dell'arte e di assorbire ogni sfumatura di sapere disponibile. La tonalità del giallo evoca quindi l'idea di intelligenza, creatività e apertura mentale.

Le scene di Buoso da defunto sono invece collocate in un ambiente asettico, pallido, a sottolineare la condizione esistenziale del personaggio. Ciò crea un contrasto netto rispetto alla luminosità e alla vitalità che caratterizzavano la sua figura da giovane. Questa scelta artistica mira a sottolineare in modo più marcato il passaggio nella dimensione dell'aldilà, dove ogni traccia di vitalità e speranza sembra essere svanita.

La scena che vede Gherardo, Nella e il figlio rilassarsi nel giardino di casa è caratterizzata da un'atmosfera vivace rappresentata con colori estivi quali il giallo e il verde. Questi toni cromatici sono stati scelti per trasmettere un senso di calma e prosperità, sottolineando l'armonia che permea il nucleo familiare. Il verde, simbolo di natura rigogliosa e rinascita, evoca un senso di vitalità e fertilità; mentre il giallo, associato alla luce del sole e alla gioia, accentua ulteriormente il sentimento di benessere e contentezza.

Contrariamente a questa scena idilliaca, Betto al bar è immerso in un ambiente misterioso. Il colore viola, con le sue sfumature oscure e intense, crea un'atmosfera enigmatica e intrigante, suggerendo un'aura di mistero e ambiguità che avvolge il personaggio e il suo contesto. Il viola neon, in particolare, aggiunge un tocco di modernità e contemporaneità alla scena.

La scena di Marco e Ciesca è invece rappresentata con uno schema cromatico complementare di verde e rosso. Questa scelta registica riflette l'antagonismo e la tensione che caratterizzano la relazione tra i due personaggi, nonostante siano coniugati. Il verde, simbolo di inganno e tradimento, si contrappone al rosso, che evoca



passione e rabbia. Questo contrasto cromatico sottolinea le dinamiche complesse e spesso conflittuali della coppia, suggerendo una relazione intrisa di rivalità e ambizione.

Infine, Rinuccio è inserito in un ambiente impersonale e scuro, dal quale si sente prevaricato. Il contesto lavorativo circostante, caratterizzato da tonalità cupe e grigie, simboleggia un senso di oppressione e alienazione che avvolge il personaggio. Questa scelta cromatica, accoppiata alle espressioni facciali e al linguaggio del corpo di Rinuccio, mette in risalto la sua lotta interiore contro un destino infelice e apparentemente immutabile.

CONCLUSIONI: LO STILE MICHELETTIANO TRA TEATRO E CINEMA

Lo stile dei lavori lirici di Damiano Michieletto subisce poche variazioni, proprie del medium specifico, quando applicate al cinema. Il team cerca spesso dei contrasti in termini estetici e narrativi volti allo scavo di un significato ulteriore. Negli allestimenti ciò si manifesta con l'utilizzo di costumi d'epoca e di scene contemporanee (*Le baruffe della Fenice* ne è un esempio). Oppure con l'utilizzo drammaturgico della tecnologia digitale accoppiata a un minimalismo di scenografie e costumi (pensiamo alla romana *Damnation de Faust*).

Nello *Schicchi* lirico vi sono due momenti in cui la spettatrice/lo spettatore percepisce un contrasto tra la situazione musicale e quella scenica. Nelle arie di Rinuccio e Lauretta, ovvero nei momenti narrativamente 'statici', i due esternano l'uno un'ode a Firenze e l'altra una supplica al padre. Durante le romanze, i parenti posizionati nei vari ambienti della casa svolgono mansioni concitate e rumorose che vanno in contrasto con la stasi musicale. Alcuni, ad esempio, buttano giù il cadavere di Buoso dal letto, lo percuotono e iniziano a rassettare in modo violento.

Nello *Schicchi* cinematografico, il primo contrasto è cromatico, con l'utilizzo di colori molto accesi per caratterizzare i personaggi dentro gli ambienti. Inoltre, vi è un contrasto narrativo poiché Buoso Donati compare qui come personaggio-fantasma, laddove nel libretto non è presente.

In entrambi gli adattamenti, il team michielettiano ha voluto mettere in evidenza l'umanità di *Schicchi*. Infatti, nonostante nel libretto si percepisca già che la casa di Buoso sarebbe stata ceduta ai due innamorati, nell'allestimento e nel film è presente una motivazione ulteriore: la gravidanza di Lauretta. Nell'allestimento, ciò viene esplicitato con il passaggio dell'ecografia dalle mani di Lauretta a quelle di *Schicchi* durante "O mio babbino caro". Nel film, le inquadrature delle *steady cam*, il montaggio e gli effetti video hanno permesso di rendere più emotivo e approfondito questo passaggio. Sono presenti le scene di Lauretta in studio ginecologico e della stessa piangente nel bagno di casa con il test di gravidanza nelle mani. In generale, le potenzialità del cinema hanno permesso di caratterizzare la famiglia Donati e raccontare la storia pucciniana in un modo differente e più monicelliano.

Invero, il legame tra lo *Schicchi* e le commedie di Monicelli sta nel fatto che, come anche espresso da Michieletto in varie interviste, entrambi raccontano dei tipi umani. Le commedie del dopo guerra mettono in risalto dei personaggi cinici immersi in trame



realistiche e dolcemente. Lo sguardo del regista è quindi critico e distaccato seppur ironico. I parenti rappresentati in *Parenti serpenti*, che smascherano tutte le loro ipocrisie e rancori nel momento in cui i genitori rivelano la volontà di vivere coi figli, sono della stessa pasta dei parenti di Buoso che pensano solamente al proprio tornaconto personale.

Concludendo, Giulia Carluccio e Stefania Rimini hanno espresso che "l'opera è diventata sempre più un catalizzatore di pratiche e idee registiche, di sperimentazione, un serbatoio di immaginari spesso stratificati e sfuggenti" (Carluccio e Rimini 10) sintetizzando così il fenomeno in divenire della regia lirica contemporanea con i suoi strati di significato. Piuttosto che imbastire ancora accese diatribe tra chi è contro e chi a favore, quindi, come suggerisce Silvia Mei è necessario trovare un nuovo linguaggio per studiare o, semplicemente, per parlare di regia lirica contemporanea poiché risulta ingolfato da stereotipi e limitazioni terminologiche e disciplinari (Mei 211-218).

BIBLIOGRAFIA

Bernardoni, Vittorio. "Gianni Schicchi", ossia la modernità del comico." *Programma di sala di Gianni Schicchi al Teatro del Giglio*, Lucca, 2001, pp. 15-26.

Citron, Marcia J. *When opera meets film*. Cambridge University Press, 2010.

De Marinis, Marco. "Regia e Post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore." *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, n. 25, 2016, pp. 66-78.

Del Gaudio, Vincenzo. *Théatron: verso una mediologia del teatro e della performance*. Meltemi, 2020.

Gemini, Laura, et al. "Il dispositivo teatrale alla prova del Covid Mediatizzazione, liveness e pubblici." *Mediascapes journal*, n. 15, 2020.

Gianni Schicchi. Diretto da Damiano Michieletto, Genoma films e Rai Cultura, 2021, <https://www.raiplay.it/programmi/giannischicchi>. Consultato il 06 Set. 2024.

Guccini, Gerardo. "'Regiekultur' vs 'Regietheater'". Introduzione alla regia lirica contemporanea." *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, a cura di Gerardo Guccini, n. 25, 2016, pp. 127-136.

---. "La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale." *Il castello di Elsinore*, Vol. 62, 2010, pp. 83-104.

Havelková, Tereza. *Opera as Hypermedium. Meaning-Making, Immediacy, and the Politics of Perception*. Oxford University Press, 2021.

HotCorn. *GIANNI SCHICCHI | Intervista al regista Damiano Michieletto | HOT CORN*, <https://www.youtube.com/watch?v=svFvWgvYxxA>. Consultato il 24 Ago. 2023.

Mango, Lorenzo. "La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema." *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, a cura di Claudio Longhi, n. 25, 2016, pp. 80-81.

Mei, Silvia. "Sul concetto di regia. Tesi inattuali sulla scena italiana del terzo millennio." *Re-direction. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, a cura di Luca Bandirali, Daniela Castaldo, Francesco Ceraolo, Università del Salento, 2020, pp. 211-218.



Monteverdi, Anna Maria. *Leggere uno spettacolo multimediale: la nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*. Audino, 2020.

Novak, Jelena. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Ashgate, 2015.

Senici, Emanuele. "Monologhi cantati e poi filmati, ossia, arie in video.", *L'arte del monologo e l'azione sospesa*, a cura di Claudio Vicentini, Pacini, 2017, pp. 169-192.

Till, Nicholas. "I don't mind if something's operatic, just as long it's not opera': A Critical Practice for New Opera and Music Theatre." *Contemporary Theatre Review*, Vol. 14, 2004, pp. 15-24.

Vincent, Caitlin, et. al. "The intersection of live and digital: new technical classifications for digital scenography in opera." *Theatre and Performance Design*, Vol. 3, 2017, pp. 155-171.

Nicol Oddo nel 2017 si laurea in Lettere moderne all'Università di Catania e nel 2019, sempre presso l'ateneo catanese, si laurea in Comunicazione della Cultura e dello Spettacolo all'Università di Catania con una tesi sulla ri-mediazione della vicenda biografica e artistica di Bellini attraverso stampa, cinema e radio con voto 110/110 e lode. Nel 2024 ha ottenuto il titolo di dottoressa di ricerca in Scienze per il Patrimonio e la Produzione culturale all'Università di Catania con un progetto di ricerca sulla schedatura e l'analisi degli allestimenti operistici del regista Damiano Michieletto. I suoi interessi al momento ruotano attorno alle produzioni liriche, alla regia d'opera contemporanea e agli incroci tra l'opera lirica e le nuove tecnologie.

<https://orcid.org/0009-0002-7147-6922>

nicol.oddo@phd.unict.it