CARDIFF UNIVERSITY
PRIFYSGOL CAERDYDD

ORCA – Online Research @ Cardiff

This is an Open Access document downloaded from ORCA, Cardiff University's institutional repository:https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/76880/

This is the author's version of a work that was submitted to / accepted for publication.

Citation for final published version:

Cenciarelli, Carlo 2014. Lucrezia in 3D: il fallimento di critica, gli scollamenti formali e le epistemologie web della prima opera in tridimensione. Presented at: Convegno internazionale di studi: Donizetti in scena. Vedere l'opera, Bergamo, Italy, 12-14 October 2012. Published in: Fornoni, Federico ed. Donizetti in scena: attualità del testo spettacolo. Bergamo: Fondazione Donizetti, pp. 385-404.

Publishers page:

Please note:
Changes made as a result of publishing processes such as copy-editing, formatting and page numbers may not be reflected in this version. For the definitive version of this publication, please refer to the published source. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite this paper.

This version is being made available in accordance with publisher policies. See http://orca.cf.ac.uk/policies.html for usage policies. Copyright and moral rights for publications made available in ORCA are retained by the copyright holders.

Please note this is a pre-print copy of Cenciarelli, Carlo, '*Lucrezia* in 3D: il fallimento di critica, gli scollamenti formali e le epistemologie web della prima opera in "tridimensione"', in Federico Fornoni (ed.), *Donizetti in scena: attualità del testo spettacolo* (2014). It is posted in this institutional repository in keeping with the publisher's reuse and self-archiving policy. Please cite from the printed version.

***Lucrezia* in 3D: il fallimento di critica, gli scollamenti formali e le epistemologie web della prima opera in "tridimensione".**

CARLO CENCIARELLI

Nei giorni successivi al debutto al Coliseum di Londra, nel febbraio 2011, la produzione di *Lucrezia Borgia* dell'English National Opera sembrava distinguersi principalmente per due motivi. Il primo consisteva nel fatto che fosse 'The World's First Live 3D Opera' - la prima opera di sempre a essere trasmessa in diretta in tridimensione. Si trattava, cioè, di un passo nell'esplorazione del rapporto tra l'opera e lo schermo reso quasi inevitabile dal concomitante successo - nel periodo tra il 2006 e il 2011 - della tecnologia 3D e delle trasmissioni 'live' dalla Metropolitan Opera House di New York. Nel fissare la diretta per il 23 febbraio, l'ENO batteva sul tempo la Royal Opera House, che pochi giorni dopo avrebbe trasmesso in 3D la *Carmen*. Intorno a questo evento, in collaborazione con Sky e con il regista inglese Mike Figgis, l'ENO costruiva un complesso circuito mediatico. L'elemento 3D, pur essendo quello più pubblicizzato, era solo uno dei fattori di un progetto inedito, che prevedeva la

trasmissione simultanea dell'opera di Donizetti su quattro fronti. Per l'occasione, il settore marketing di Sky coniò un neologismo: il Quadcast. Il primo dei quattro elementi del quadcast consisteva nella trasmissione dell'opera in diretta in 3D in una serie di cinema distribuiti su tutto il territorio inglese. Gli altri tre consistevano in opzioni offerte su altrettanti canali di digitale terrestre Sky: una versione in 3D, una in 2D, e un "dietro le quinte" dell'opera girato da Figgis stesso.

La seconda particolarità dell'allestimento dell'ENO risiedeva nel fatto che, quasi miracolosamente dato il sempre più complesso e frastagliato meccanismo che caratterizza la ricezione critica nell'era digitale, la *Lucrezia Borgia* in 3D sembrasse mettere d'accordo tutti. In maniera pressoché unanime, critici di professione e amatoriali, recensori su carta stampata e online, sia che prendessero come punto di partenza una prospettiva cinematografica che una operistica, ritenevano la produzione dell'ENO un evidente fallimento estetico, e, nel particolare quadro della crisi finanziaria internazionale (così come di una produzione in parte sovvenzionata dai contribuenti inglesi), brandivano il quadcast come un ingiustificabile e imperdonabile spreco di risorse.[1]

---

[1] Si vedano, ad esempio, Richard Fairman, '*Lucrezia Borgia*, London Coliseum', *Financial Times*, 3 Febbraio 2011, http://www.ft.com/cms/s/2/edb250a8-2faf-11e0-834f-00144feabdc0.html#axzz1DBFB46RT; Fiona Maddocks, '*Lucrezia Borgia*; CBSO/Nelsons; Ibragimova/Gerhardt/Osborne – Review', *The Observer*, 6 Febbraio 2011, http://www.guardian.co.uk/music/2011/feb/06/lucrezia-borgia-cbso-nelsons-ibragimova-review; Rupert Christiansen, '*Carmen*/*Lucrezia Borgia* in 3D, Review', *The Telegraph*, 24 Febbraio 2011, http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/8345647/Carmen-Lucrezia-Borgia-3D-review.html#. In fase di preparazione, la produzione dell'ENO era stata invece presentata come una possibile risposta alla crisi finanziaria: intesa, cioè, come un necessario, seppur rischioso,

In questo breve saggio, la mia intenzione non è tanto di esprimere un giudizio critico sulla produzione dell'ENO, quanto di esplorare i significati del suo "fallimento". Il quadcast di Lucrezia Borgia presenta, in versione estrema, due elementi fondamentali del panorama mediatico degli inizi del ventunesimo secolo, vale a dire il tentativo di simulare il più verosimilmente possibile l'immediatezza dell'evento dal vivo tramite tecnologie "immersive" (quali appunto l'alta definizione, il dolby surround e la tridimensione)[2] e la convergenza di varie piattaforme mediatiche (in questo caso cinematografiche e televisive).[3] La sua ricezione perciò può mettere in luce come il rapporto tra il

---

investimento in nuove tecnologie per salvaguardare il futuro di un'istituzione artistica quale l'English National Opera. Per una lettura della tecnologia come soluzione alla crisi di pubblico e finanze, si veda, ad esempio, Peter Bazalgette, 'English Opera Delivered to You Live and in 3D', *The Telegraph*, 17 Gennaio 2011, http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/8263499/English-opera-delivered-to-you-live-and-in-3D.html.

[2] Philip Auslander offre uno degli studi più significativi sull'ideologia dell'evento 'dal vivo'. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd edn (London, 2005). Sul rapporto tra l'opera e questa ideologia, si veda Emanuele Senici, 'Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos', *The Opera Quarterly*, 26 (2010), 63-80 e 'Il video d'opera dal vivo: testualizzazione e "liveness" nell'era digitale', *Il saggiatore musicale*, 16 (2004), 273-312, e Roger Parker, 'Giuseppe Verdi's *Don Carlo(s): "Live" on DVD*', *The Opera Quarterly*, 26 (2010), 603-14.

[3] Per una definizione del concetto di 'convergenza' in relazione alle sinergie tecnologiche del digitale si può fare riferimento a Michael Kackman, *Flow TV, Television in the Age of Media Convergence* (New York, 2011), 1-10. Altrove, ho discusso il concetto di convergenza nel contesto dei video d'opera, discutendo come tali video presentino sia paradigmi cinematografici sia televisivi. Carlo Cenciarelli, 'At the Margins of the Televisual: Picture Frames, Loops and 'Cinematics' in the Paratexts of Opera Videos', *Cambridge Opera Journal*, 25, 2, 203-223.

genere operistico e i nuovi media sia laborioso e altamente problematico, al contrario di quello che suggerisce il linguaggio del marketing: linguaggio, questo, che alimenta la fantasia di un'era digitale nella quale arti, gusti, gruppi demografici e culture sembrerebbero poter confluire con una facilità e rapidità analoghe a quelle di flussi di dati informatici nel paradiso della banda larga.

Il "problema" dei corti

My mission is to keep it absolutely intact. The framing will make it look even more like the sparkling jewel that it is, and people will wonder why it has been so neglected.[4]

La sera del quadcast, nel presentare la "sua" *Lucrezia Borgia*, Mike Figgis – anche lui in 3D – spiegava come il suo intento ultimo fosse quello di "rendere giustizia" all'opera di Donizetti. La tecnologia della tridimensione andava intesa come finalizzata a offrire al pubblico cinematografico 'la sensazione di ciò che vuol dire essere spettatore di un'opera vera e propria'.[5] In altre interviste rilasciate alla stampa per il lancio pubblicitario della produzione dell'ENO, il regista paragonava l'opera a un brillante pregiato, insistendo su come la sua 'missione'

[4] Mike Figgis in Peter Aspden, 'Donizetti Goes Digital', *Financial Times*, 7 Gennaio 2011, http://www.ft.com/cms/s/2/a4a11ebe-19e1-11e0-b921-00144feab49a.html#axzz1EmMNRRHw. 'La mia missione è di mantenerla completamente intatta. Il nuovo contesto [qui Figgis si riferisce in particolare all'interpolazione di cortometraggi tra gli atti dell'opera] rivelerà l'opera, come un gioiello, in tutta la sua splendente bellezza, e tutti si chiederanno perché sia stata trascurata per così tanto tempo'.

[5] Figgis, trascrizione di un'intervista rilasciata a Sky la sera del quadcast ['The opera is also live on 3D, as a medium this is a wonderful opportunity …to get the feeling of what it is to be in the audience, watching a proper opera'].

fosse di mantenerla 'assolutamente intatta … svelandone tutto il suo splendore, così che tutti si sarebbero chiesti perché fosse stata trascurata per così tanto tempo.' Gli intenti di Figgis, e la "retorica dell'autenticità" che li caratterizza, risultano particolarmente interessanti quando si venga a considerare il suo approccio più nel dettaglio.

In Figgis, l'ENO aveva trovato sia un nome noto al grande pubblico per il suo lavoro a Hollywood negli anni novanta, sia uno sperimentatore che, più recentemente, aveva utilizzato i bassi costi della produzione e distribuzione digitale proprio per svincolarsi dai dettami narrativi e finanziari di Hollywood.[6] Completamente nuovo all'esperienza operistica, il regista optava per un approccio apparentemente contraddittorio. Rovesciando la tendenza del *Regieoper* a re-inventare il contesto storico mantenendo il testo musicale intatto, Figgis conservava le coordinate temporali e geografiche dell'opera, alla quale tuttavia apportava delle sostanziali modifiche strutturali.

Quattro cortometraggi sono posizionati rispettivamente prima del prologo, tra il prologo e il primo atto, tra il primo e il secondo atto, e, all'interno di quest'ultimo, prima del pezzo concertato che introduce la scena dell'avvelenamento al palazzo Negroni. I cortometraggi presentano incesto, stupro e omicidio come pratiche all'ordine del giorno nella famiglia dei Borgia, concentrandosi in particolare sulla vita di Lucrezia negli anni precedenti agli

---

[6] *Timecode* (2000) offre l'esempio più famoso della sperimentazione narrativa di Figgis col digitale: lo schermo cinematografico è diviso in quattro quadranti, ciascuno dei quali offre una prospettiva diversa sulla stessa storia, filmata da una telecamera in novanta minuti di ininterrotta presa diretta. Figgis è autore di un noto manuale in cui discute i vantaggi del digitale, titolato *Digital Filmmaking* (Macmillan, 2007).

eventi che costituiscono il fulcro del dramma donizettiano. Alternano porzioni narrative (nelle quali il regista si prende numerose licenze poetiche, come l'invenzione di un personaggio chiamato 'Calderon', che risulta centrale alla trama e alla caratterizzazione di Lucrezia) (Figura 1a), ad immagini dei principali protagonisti di casa Borgia accompagnate da succinte didascalie in stile Wikipedia (Figura 1b), passando per interviste con le attrici nel ruolo di cortigiane (in cui il regista deliberatamente confonde la differenza tra finzione e realtà) (Figura 1c) e *tableaux vivants* di dipinti Rinascimentali (Figura 1d). Figgis spiega innocentemente come molti dei contenuti di questi corti fossero tratti da documenti emersi via internet, citando come esempio la fonte d'ispirazione per i *tableaux vivants*:

'Nello svolgere la mia ricerca sull'opera, cercai su Google 'Renaissance porn', e trovai dei bellissimi dipinti. Volevo ricreare cinque o sei di questi dipinti. Volevo usarne i riferimenti, e scoprii che ce ne erano numerosi. Come ad esempio l'uso del pizzicare del capezzolo per simboleggiare una gravidanza illegittima, e così via … ce n'è un altro di una santa donna su un piedistallo mentre allatta, con un uomo in ginocchio che beve il suo latte. Ce ne sono molti altri che sono piuttosto brutali. Ci sono numerose immagini di stupri … Volevo introdurre immagini parallele, tante quante fossero possibili, invece di espliciti elementi narrativi.'[7]

[7] Kisa Lala, '*Lucrezia Borgia* in 3D: Mike Figgis on His Controversial New Opera', *Huffington Post*, 20 Febbraio 2011; http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/mike-figgis-speaks-about-_b_825643.html ['When I did research for the opera I googled Renaissance porn, and came up with beautiful paintings. I wanted to recreate 5 or 6 of these paintings. I wanted to use these references, and discovered they were very rich. Like the pinching of the nipple is to designate illegitimate pregnancy and so on. … There's another one of a saintly woman on a pedestal, lactating, with a man there kneeling, drinking her milk. There's various other ones which are

[INSERIRE QUI Figura 1: Lucrezia Borgia *in 3D, i materiali dei corti: (a) porzioni narrative (b) schede sui personaggi (c) interviste alle attrici/cortigiane (d) tableaux vivants.*]

Queste interpolazioni sono accompagnate da modifiche al testo musicale. In vista della funzione introduttiva svolta dal primo dei cortometraggi, ad esempio, Figgis decide di tagliare il preludio del prologo, cominciando direttamente dal primo recitativo di Lucrezia 'Per sì trista sorte'. Inoltre, durante tutti i cortometraggi, Figgis utilizza materiali dell'opera preregistrati dall'orchestra dell'ENO, campionati, sottoposti a vari processi ripetitivi e fusi con effetti sonori e dialogo. Il primo dei corti, ad esempio, decontestualizza e utilizza ripetutamente due motivi dell'opera di Donizetti: il frammento cadenzale che nel secondo atto porta all'aria 'M'odi o ah m'odi', dove Lucrezia rivela la sua identità a Gennaro; e la figura orchestrale che accompagna il duetto tra Gennaro e Orsini 'Minacciata è la mia vita' (sempre nel secondo atto, scena seconda). Figgis usa la ripetizione del primo elemento per sottolineare l'entrata di ciascuno dei personaggi e, presumibilmente, per creare un'atmosfera di incombente minaccia, e il secondo per segnare l'inizio delle danze in un festino orgiastico organizzato in onore di papa Alessandro VI, padre di Lucrezia.

L'obiettivo di lasciare l'opera 'immutata' sembrerebbe contraddire l'introduzione apparentemente disinvolta di nuovi materiali e le risultanti modifiche al flusso narrativo e al panorama iconografico e sonoro della *Lucrezia*

---

quite brutal. A lot of rape images ... I wanted to get in as many textural parallel images - rather than direct plot points.']

di Donizetti. Ciononostante, in varie interviste, Figgis insiste sull'aver voluto evitare ogni sorta di aggiornamento ('updating') o modernizzazione del testo donizettiano, e sulle intenzioni quasi didattiche dei corti. Il regista ripete come l'obiettivo di questi materiali aggiuntivi sia semplicemente quello di fornire allo spettatore delle coordinate storiche e di dare a Lucrezia, attraverso l'uso del linguaggio cinematografico, uno spessore narrativo che percepiva come carente nel personaggio ideato da Victor Hugo e Donizetti. Questa tensione tra opera e cortometraggi è un motivo ricorrente nelle recensioni di *Lucrezia*, e costituisce "il problema" della produzione dell'ENO. Per capirne a fondo le implicazioni è necessario analizzare come il rapporto tra corti e azione scenica cambi a seconda delle modalità visive del quadcast.

Lucrezia al Coliseum: tra il palco e lo schermo

'The two halves are worlds apart'[8]

Al Coliseum, i corti di Figgis vengono proiettati in 2D su uno schermo posto di fronte al sipario, con il dialogo e la colonna sonora diffusi dall'impianto audio del teatro, e gli orchestrali fermi in attesa della ripresa dell'azione scenica. Se i comunicati stampa, sull'onda della scelta di Figgis e dell'uso del 3D, avevano anticipato una sinergia che avrebbe unito 'opera e film in un modo unico e avvincente', in cui 'tradizione e tecnologia' avrebbero lavorato 'mano nella mano', dimostrando la provata abilità del regista di ottenere una 'fusione

[8] Richard Fairman, '*Lucrezia Borgia*, London Coliseum', *Financial Times*, 3 Febbraio 2011; http://www.ft.com/cms/s/2/edb250a8-2faf-11e0-834f-00144feabdc0.html#axzz1DBFB46RT

innovativa' di 'azione, musica e film',[9] le recensioni della prima all'ENO si concentrano invece sulle discontinuità spazio-temporali introdotte dai corti - che i critici leggono come una totale incapacità della produzione di ottenere un accettabile livello di integrazione tra i vari elementi in gioco. Per Tim Ashley, del *Guardian*, la *Lucrezia Borgia* di Figgis offre 'un amalgama di cinema e teatro che si rivela estremamente problematico', in cui lo schermo e l'azione scenica si strattonano a vicenda'.[10] Per *Bloomberg* i quattro film di Figgis sono 'superflui' e 'arrivano e lasciano la scena con un maldestro cambio di marcia'.[11] Per l'*Evening Standard* il 'pubblico del Coliseum per forza di cose sentirà una sconnessione tra due modi di espressione molto differenti'.[12] Per il *Financial Times*, 'le due parti sono mondi a parte … il film include personaggi e avvenimenti che non sono nell'opera, così che opera e film camminano in parallelo, e si mostrano incapaci

[9] Contagious Mag, 'Sky Arts/ENO/*Lucrezia Borgia* in 3D', 22 Febbraio 2011; http://www.contagiousmagazine.com/2011/02/sky_arts_eno.php e WestEndTheatre, 'Official Press Release: ENO and Sky Collaborate Again On A Broadcasting First: *Lucrezia Borgia* To Be The First Opera Broadcast Live in 3D'.; http://www.westendtheatre.com/8823/theatre-press-releases/eno-and-sky-collaborate-again-on-a-broadcasting-first-lucrezia-borgia-to-be-the-first-opera-broadcast-live-in-3d/

[10] Tim Ashley, '*Lucrezia Borgia* – Review', *The Guardian*, 1 Febbraio 2011; http://www.theguardian.com/music/2011/feb/01/opera?KeepThis=true&TB_iframe=true&height=600&width=990

[11] Warwick Thompson, 'Happy Ignoramus Directs Venomous Borgia Diva', *Bloomberg*, 4 Febbraio 2011; http://www.bloomberg.com/news/2011-02-04/happy-ignoramus-directs-venomous-borgia-diva-warwick-thompson.html

[12] Barry Millington, 'Even with added soft-porn movies Lucrezia's boring', *London Evening Standard*, 1 Febbraio 2011; http://www.standard.co.uk/goingout/music/even-with-added-softporn-movies-lucrezias-boring-7423429.html

di illuminarsi a vicenda'.[13] Per Fiona Maddocks del *Guardian* – per citare un ultimo esempio – 'non c'è simbiosi … questi 'interludi cinematografici' sono una 'entità a parte sia in stile che in tono' e *Lucrezia Borgia* in 3D è il prototipo di una produzione che 'si mette in competizione, inutilmente, e masochisticamente, con il cinema'.[14]

Dalla critica, in altre parole, si alza un grido concorde: non c'è 'simbiosi', non c'è 'interazione'; c'è un totale scollamento tra i due modi espressivi, una lotta tra le varie componenti mediatiche. Il corpo di Lucrezia si fa portatore di queste tensioni. Le recensioni giornalistiche paragonano il personaggio dei corti a una protagonista di un soft-core porno o di una pubblicità d'intimi femminili, contrastandola con Claire Rutter sul palco. 'La signora con i vestiti è stata molto brava',[15] scherza Leo Benedictus del *Guardian* nella sua 'Recensione delle Recensioni', mettendo così implicitamente in evidenza come le due Lucrezia – sul palco e nei film di Figgis – riflettano i diversi discorsi culturali e le differenti pressioni istituzionali che regolano l'immagine del corpo femminile nell'opera e nel cinema.

Il tono di queste critiche va messo in relazione alle aspettative di 'sinergia' e 'integrazione' sollevate non solo dai comunicati stampa, ma anche dai materiali pubblicitari dell'ENO: al Coliseum, la giustapposizione tra i corti e l'azione scenica disattende criteri estetici presenti più o meno esplicitamente sia nei poster sia nel trailer della produzione di *Lucrezia*. Il trailer dello spettacolo

[13] Fairman, '*Lucrezia Borgia*, London Coliseum'.

[14] Maddocks, '*Lucrezia Borgia*'.

[15] Leo Benedictus, 'What to say about … Mike Figgis's Lucrezia Borgia', 3 Febbraio 2011; http://www.theguardian.com/culture/2011/feb/03/mike-figgis-lucrezia-borgia

maschera lo scollamento formale tra i cortometraggi e l'azione scenica. Nel montaggio, le immagini tratte dai film di Figgis sono interpolate alla maniera di un flashback, e il preludio del prologo (in realtà completamente assente dalla produzione) serve da colonna sonora, risolvendo il problema della giustapposizione tra dialogo cinematografico e bel canto.[16]

[INSERIRE QUI Figura 2: *Inizio del trailer dell'allestimento di* Lucrezia Borgia *all'ENO; il montaggio 'sutura' inquadrature tratte dai cortometraggi e inquadrature dell'azione scenica, alternando immagini di Lucrezia in varie fasi della sua vita, alla maniera di un flashback; l'overture orchestrale rinforza il senso di continuità.*]

I poster dell'opera, presenti anche in versione 'banner' sul sito delle prenotazioni online dell'ENO (vedi Figura 3), invece presentano una soluzione momentanea al problema dell'identità di Lucrezia, utilizzando un volto che non appartiene né a Clare Rutter, né all'attrice dei cortometraggi, ma a un avatar "cartonesco" – un'immagine virtuale che diventa simbolo della promessa (non mantenuta) di un'esperienza estetica integrata.

[INSERIRE QUI Figura 3: *Il volto usato su poster e banner pubblicitari di Lucrezia Borgia.*]

[16] È possibile vedere il trailer dello spettacolo dal vivo su YouTube http://www.youtube.com/watch?v=EUueJfkw1h8

In questo senso i materiali pubblicitari non solo hanno l'effetto di promettere un livello d'integrazione formale che è poi disatteso, ma possono anche essere visti come uno spazio immaginario nel quale le tensioni tra tecnologia e azione scenica, cinema e opera, possono essere momentaneamente risolte.

Lucrezia al cinema: tra le due e le tre dimensioni

'A three dimensional character in 3D, we are living the dream'[17]

Al cinema, *Lucrezia* sembrerebbe presentare una maggiore integrazione formale. La trasformazione dell'opera in un testo filmico crea contiguità sia tra le immagini dei corti e l'azione scenica, sia tra la colonna sonora preregistrata e la trasmissione del suono dell'orchestra dal vivo.[18] Lo scollamento tra i cortometraggi e l'azione scenica, tuttavia, si manifesta nell'uso del 3D. Dalla prima inquadratura degli interni del Coliseum, all'introduzione dei presentatori Sky, all'entrata del direttore d'orchestra, all'azione scenica, alle pause tra i vari atti e alle interviste con Figgis, cantanti e spettatori illustri, tutto è strettamente

[17] Uno dei presentatori Sky, con più di una punta di autoironia, al termine del quadcast di *Lucrezia Borgia*.

[18] Della trasmissione cinematografica in 3D rimangono meno tracce di critica giornalistica. Questo è un fatto che di per sé riflette come l'evento mediatico, seppur centrale nel marketing di *Lucrezia Borgia* e nel creare aspettative di estetiche di convergenza tra media, almeno da un punto di vista giornalistico sia considerato secondario (e implicitamente ontologicamente inferiore) allo spettacolo dal vivo. Una delle eccezioni è la recensione di Flora Willson, collaboratrice a questo volume. Willson, '*Lucrezia Borgia*: Opera Live in 3D', MusicalCriticism.com, 25 Febbraio 2011; http://www.musicalcriticism.com/opera/eno-lucrezia3D-0211.shtml

girato e proiettato in tridimensione con l'unica eccezione dei quattro cortometraggi.

Alla fine del quadcast, quasi a voler giustificare questa peculiare scelta, e ripetendo una delle formule già avanzate dal regista,, i presentatori Sky, tra il serio e il faceto, avanzano la teoria che i cortometraggi stessi, a modo loro, possano essere intesi come 'tridimensionali', visto il loro aggiungere 'spessore' narrativo al personaggio di Lucrezia. La chiusa della serata è offerta perciò su un piatto d'argento: 'un personaggio tridimensionale in 3D, cosa può esserci di meglio?'

Ma in realtà questo innocente gioco di parole, nel confondere lo spessore narrativo con un effetto ottico, contiene la chiave per capire le motivazioni che si nascondono dietro la scelta di differenziare l'elemento filmico da quello 'live'. Nonostante il 3D, al tempo della trasmissione dell'ENO, fosse venduto come il futuro certo del cinema, numerosi cineasti, allora come ora, ne criticavano l'impatto sul linguaggio cinematografico. Figgis in primis, in varie sedi e a pochi mesi di distanza dalla produzione di *Lucrezia Borgia*, definiva il 3D 'il più ridicolo degli sviluppi tecnologici cinematografici', descrivendolo essenzialmente come 'un enorme passo indietro' che, nel trasformare lo schermo in uno spazio tridimensionale, impone una semplificazione del linguaggio cinematografico tale da comprometterne la sua forza narrativa. Da questo punto di vista, e al pari dello 'Smell-O-Rama' degli anni cinquanta a cui Figgis lo paragona, il 3D appare come un enorme e sfortunato equivoco tra un'idea di simulazione sensoriale e una di immersione narrativa.[19]

[19] Mike Figgis, intervento del 7 Marzo 2011, per la serie di 'talks' 5x15 al Tabernacle di Londra.

La scelta di Figgis di adottare il 3D per la trasmissione dell'azione scenica, nonostante le sue forti riserve nei confronti di tale tecnologia, perciò indica come il regista concepisse la trasmissione audio-visiva dell'opera di Donizetti come un'operazione profondamente diversa da quella cinematografica. L'impiego del 3D, visto come anatema del linguaggio cinematografico, è giustificato dalla simulazione televisiva. La tensione tra 2D e 3D presente in *Lucrezia Borgia* al cinema sottintende quindi due modi contrastanti di concepire la mediazione visiva dell'opera in questo frangente storico. Da una parte troviamo un modello cinematografico in cui la telecamera, attraverso parametri legati all'inquadratura e al montaggio e al più ampio ruolo del cinema come interfaccia culturale, contribuisce alla narrazione di una storia. Dall'altra un modello che potremmo chiamare 'televisivo', in cui la telecamera, in linea con un'ideologia di 'autenticità'' e 'immediatezza', si dovrebbe limitare a 'trasmettere' lo spettacolo dal vivo. Le transizioni tra i corti e l'azione scenica, e perciò da 2D a 3D, polarizzano questi due modi di concepire il ruolo della telecamera nella mediazione dell'opera. Se gli scollamenti formali di *Lucrezia Borgia* al Coliseum tradivano una tensione tra modelli ideali e reali del rapporto tra teatro e cinema, quelli di *Lucrezia* al cinema rispecchiano come l'opera, all'inizio del ventunesimo secolo, sia contesa tra logiche visive conflittuali.

Lucrezia in TV: tra i vari canali

'Usually, when you watch opera on TV you switch off, or you get up to make the tea'[20]

[20] John Berry, direttore artistico dell'ENO, in un intervista al *Financial Times*. Peter Aspden, 'Donizetti goes digital', *Financial Times*, 7 Gennaio 2011; http://www.ft.com/cms/s/2/a4a11ebe-19e1-11e0-b921-00144feab49a.html#axzz1EmMNRRHw

Il rapporto tra i corti e l'azione scenica acquista ancora altri significati quando consideriamo la terza modalità visiva di ***Lucrezia Borgia***, vale a dire la trasmissione televisiva su tre canali Sky a contenuto differenziato (3D, 2D, e "dietro le quinte"). Tale trasmissione pone lo scollamento formale tra corti e azione scenica nel contesto di un altro tipo di discontinuità. In un'intervista rilasciata al *Financial Times* prima del Quadcast, Figgis e John Berry (direttore artistico dell'ENO), nel rispondere a una domanda sul tipo di esperienza offerta da Sky TV, suggerivano agli spettatori di fare dello 'zapping'. Laddove lo zapping comunemente inteso è emblema di una visione televisiva distratta e relativamente disinteressata, nella formula descritta da Berry sembra esserne quasi l'antidoto:

> Di solito, quando si guarda un'opera in TV, accade che uno spenga o che si alzi a preparare del tè … Questa modalità di trasmissione invece dà il modo di spostarsi tra 2 o 3 piattaforme diverse, rimanendo così preso dall'evento fino alla fine.[21]

Lo zapping auspicato da Berry non consiste nel saltare tra programmi disparati, ma nel muoversi tra modalità parallele di visione dello stesso evento. È lo zapping ridefinito come "browsing": un navigare tra canali correlati, a volte in conflitto, a volte complementari. In questo senso è lo zapping di una televisione che si reinventa incorporando sia le possibilità tecnologiche del cinema (il 3D)

[21] Aspden, 'Donizetti goes digital'. ['Usually when you watch opera on TV you switch off, or you get up to make the tea. … this is a way of dipping between two or three different platforms and staying engaged with the evening until the end'].

sia soprattutto le temporalità di internet; una TV digitale che imita il computer nel tentativo di sopravvivergli.

Tracce di un'esperienza televisiva concepita per essere multipla e decentrata si trovano nei materiali pubblicitari della trasmissione Sky. In uno degli "spot" dell'evento televisivo, ad esempio, Lucrezia, col volto nel buio, prostra le mani verso la telecamera, mostrando una cornice che contiene l'immagine "cartonesca" del poster dell'ENO. A differenza del trailer e del poster per l'evento al Coliseum, che facevano appello a nozioni di coerenza narrativa e integrazione estetica, la pubblicità di Sky si colloca in una retorica ipermediale. Il gesto di Lucrezia al contempo invoca la tecnologia 3D e tematizza l'identità multipla della protagonista, il cui vero volto rimane sconosciuto dietro alla maschera del poster.

[INSERIRE QUI Figura 4: *Spot per l'elemento televisivo del quadcast di Sky*]

La trasmissione televisiva, nel presupporre un'esperienza distribuita su binari paralleli e dipendente dalle decisioni dello spettatore (piuttosto di un'estetica dell'integrazione) sembrerebbe sciogliere alcuni dei nodi concettuali nelle dichiarazioni d'intenti di Figgis, e offrire un modo di dare un senso al personaggio di Lucrezia e al rapporto tra i cortometraggi e il testo donizettiano. Secondo un modello di browsing, i cortometraggi possono essere concepiti come materiali ancillari volti a mediare l'interpretazione di *Lucrezia Borgia* senza per questo divenire parte integrante dell'opera. Questo riconcilia due aspetti apparentemente contraddittori dell'approccio di Figgis, vale a dire l'introduzione di materiali visivi e narrativi nuovi, e l'intenzione di preservare l'opera 'immutata'. In linea con le dichiarazioni del regista, potremmo dire che le sue

operazioni non sono tese a una modernizzazione del testo donizettiano (almeno non una concepita nel senso tradizionale di un adattamento del testo stesso) ma bensì alla creazione di una struttura ipertestuale. In questo senso, per riprendere la metafora utilizzata da Figgis, i corti forniscono il contesto nel quale l'opera può essere ammirata, come un gioiello incastonato, in tutta la sua 'rara bellezza'. A prescindere dagli esiti di quest'operazione e dal suo riproporre una dubbia retorica dell'autenticità, il modello più pertinente per concettualizzare *Lucrezia* in 3D non è perciò l'aggiornamento ("updating"), ma l'hyperlinking. Figura 5 propone una possibile visualizzazione di questo modello. Dall'opera dipartono collegamenti a informazioni su Lucrezia e su altri personaggi storici dell'era, a interviste con le attrici del film di Figgis, a fantastiche narrativizzazioni della vita di Lucrezia, e ancora a riferimenti pittorici. Il fatto stesso che tali materiali siano presentati attraverso brevi video clip e spiegazioni telegrafiche, utilizzando il cinema come interfaccia culturale e accettando con disinvoltura numerose approssimazioni storiche, richiama le modalità di ricerca di internet e riflette, come abbiamo visto, anche il modo di procedere di Figgis stesso.

[INSERIRE QUI Figura 5: *Rapporto tra corti e azione scenica concepito in termini di browsing*.]

Lucrezia Borgia in 3D in questo senso è un caso limite del modo in cui il rapporto tra opera e nuovi media sia segnato da modelli visivi contrastanti e aspettative contraddittorie, e mostra l'importanza di discutere i significati di un allestimento in funzione di particolari modalità visive. Il suo fallimento di critica, nella mia chiave di lettura, nasce dal fatto che le modalità teatrali e

cinematografiche - e anche televisive in senso stretto - manchino di un criterio che permetta di normalizzare la discontinuità formale tra i corti e l'azione scenica. Se invece consideriamo l'esperimento del quadcast come un'esperienza multipla per definizione - né concentrata su un singolo oggetto estetico, né interrotta dalla preparazione del tè - vediamo emergere una logica alternativa, all'interno della quale alcune delle peculiari scelte di Figgis assumono nuovi significati. Tale logica, a prescindere dalle intenzioni del regista e da quello che si possa pensare della loro riuscita, non appartiene né all'opera, né al cinema, né alla televisione tradizionalmente definita. Letto nel contesto di quella che potremmo chiamare "l'epistemologia del Web", lo scollamento formale di *Lucrezia Borgia* in 3D e il suo fallimento di critica diventa parte delle esperienze temporali decentrate, personali e parallele di internet e dei suoi percorsi di conoscenza e confusione.