

Il tenore e l'elefante

Violiniste a testa in giù e filarmonie equestri: ovvero, del matrimonio segreto tra circo e lirica.

Il circo e il melodramma sono due forme più vicine di quanto non si pensi. Seducono per la ricerca dell'estremo virtuosismo, la dismisura visiva, l'esaltazione della meraviglia. Entrambi i generi nascono per un pubblico di massa senza barriere, conciliando tutte le arti come pretesto allo spettacolo puro.

Ma soprattutto circo e opera sono storicamente coevi: due insospettabili gemelli, entrambi maturano alla fine del XVIII secolo, all'alba della società industriale. Loro padre comune è il disordine anarchico degli spettacoli popolari; loro madre la rigidità giuridica dei privilegi teatrali, che prima o poi ha l'effetto di rendere ufficiale l'illegale.

Già prima, nella seconda metà del Seicento, il teatro di fiera faceva maturare spettacoli ibridi, a cui è vietato per legge l'uso della parola e della narrazione, per non contrastare i pochi teatri ufficiali privilegiati. Londra e Parigi sono i due grandi laboratori dello spettacolo moderno. Teatri precari di illusionisti, burattinai, acrobati, mostratori di animali, di farse mimate e cantate, impiegheranno oltre un secolo per maturare nei generi codificati fino ad oggi. Se l'arte lirica emerge inizialmente nei teatri di corte, lontano dal popolo, è frequente vedere già nelle prime opere numeri acrobatici per animare gli intermezzi, così come per i circensi fare uso di strumenti musicali, da violiniste a testa in giù a flautisti sul filo.

Poi, nelle fiere del '700, mimi e acrobati iniziano a inventare nuovi generi per contrastare i divieti all'uso di voce e musica. Camminando sulle mani o sul filo, essi riescono a raccontare una storia aggirando le norme; e anche l'uso della musica emerge come pratica fuorilegge. Non potendo parlare né cantare, gli artisti scrivono i versi su fazzoletti, che vengono "cantati" da finti spettatori in platea. È un impresario del mondo acrobatico, Jean-Baptiste Nicolet (un domatore di scimmie), che attorno al 1780 a Parigi sembra tra i primi nel ricorrere al *leitmotif*, per giustificare incursioni musicali di natura narrativa. Un suo collega, Nicolas Audinot (ex marionettista, già artista dell'Opera-Comique), crea sugli stessi presupposti il non-genere dell'*ambigu* (pantomime dialogate con musica). Espedienti musicali di questo tipo, nati nelle baracche di mimi e saltatori, saranno la culla per l'*opéra-comique* ottocentesca. Già attorno al 1740 a Londra, si sviluppava la *burletta* come una soluzione di canto e recitativo tra le esibizioni mimico-acrobatiche.

È del resto nella capitale inglese che le origini del circo e del teatro lirico coincidono. Il Sadler's Wells, aperto verso la fine del '600, era un luogo ibrido in cui si alternavano opere musicali, commedie e funamboli. È a uno stesso impresario, John Rich, che si devono sia la prima opera musicale moderna, *The Beggar's Opera* di John Gay (1728), che, pochi anni prima, il battesimo del genere della pantomima (1716), al cui interno nasce presto la figura del clown. Questo mentre Philip Astley propone il primo modello di circo (1768), presto maturato in un anfiteatro coperto dove architettura, drammaturgia, scenotecnica avvicinano la neonata arte circense ai codici dell'opera lirica. Sarà proprio un impresario lirico, John Dibdin, ad usare per primo nel mondo moderno la parola "circo": questo nel 1782, quando a Londra, per contrastare Astley, egli inaugura il "Royal Circus – Equestrian and Philharmonic Academy". Pochi anni dopo il tempio lirico del Covent Garden vede i successi di Joe Grimaldi, il primo clown moderno (il cui padre era *maitre de ballet* presso la grande casa d'opera). Non dissimili le vicende a Parigi: il Cirque Olimpique dei Franconi (eredi parigini di Astley), fa concorrenza all'Opera, ispirandosi allo stesso patrimonio mitologico e letterario in cui pescava la lirica, con librettisti e compositori volti all'arte equestre; fino a trasformarsi dopo il 1847 nel Theatre du Chatelet, ancora oggi il secondo teatro lirico di Parigi.

Nel 1843 a Londra il Theatre Regulation Act liberalizza gli spettacoli popolari; così come nel 1865, a Parigi il decreto sulla libertà dei teatri ufficializza ogni forma. Sono trascorsi due secoli di ingegno e sopravvivenza. L'espansione delle classi medie vede finalmente nel circo e nell'opera i due templi in cui liberare l'immaginazione: le produzioni circensi e operistiche permettono di viaggiare nelle lontane colonie, vivere le

vicende di guerrieri e divinità del mondo antico. La farsa e la tragedia si alternano nel melodramma operistico come nel reale rischio del circo.

In Italia, i teatri d'opera ottocenteschi hanno ospitato regolarmente le compagnie acrobatiche. Il Teatro Argentina di Roma ospitava compagnie circensi. Sul suo palco un elefante ammaestrato, scrisse Jacopo Ferretti (prolifico librettista, a cui si deve anche la *Cenerentola*), "rivaleggiò nei plausi con le più encomiate prime donne e con i più ammirati tenori". Il Teatro Aliberti a Roma fu costruito con scuderie sotterranee per le compagnie equestri; il Costanzi dava spazio a spettacoli acrobatici, come La Fenice a Venezia. Il Politeama di Palermo conserva la volta strutturata per gli uomini volanti e la sua platea, come quella del Dal Verme di Milano, era predisposta per convertirsi nella classica arena circolare di segatura, ad ospitare le grandi compagnie circensi fino ancora a metà Novecento. D'altra parte, per tutto il XIX secolo lo stesso impresariato occasionalmente organizzava le compagnie liriche e quelle "mimico-acrobatiche" nei circuiti teatrali. In America la soprano svedese Jenny Lind, una delle più rinomate voci del XIX secolo, fu lanciata e promossa da P.T.Barnum.

Ma il legame tra musica e circo era ancora più intenso nei tendoni rurali, in Europa e nelle Americhe. La banda del circo era spesso la prima occasione di ascoltare musica dal vivo, e per il popolo di scoprire Rossini, Wagner, Verdi...L'accompagnamento degli spettacoli circensi, se basato essenzialmente sulla matrice militaresca di marce e polke, vedeva con frequenza accompagnare giocolieri, trapezisti e belve con Weber, Ponchielli, Liszt, Meyerbeer, Mendelsshon, Saint-Saens...Una vera rivoluzione nella musica di circo vi fu in America quando nel 1941 il più grande circo del mondo, il Ringling Bros and Barnum and Bailey, commissionò a Igor Stravinskij un balletto per elefanti¹. La partitura costrinse le orchestre di circo ad ampliare le sezioni di ottoni e fiati (un gioco da ragazzi per Merle Evans, il direttore d'orchestra di quel circo, dove per un arco di cinquant'anni ha diretto e suonato per ben trentamila rappresentazioni).

La musica è sempre stata fondamentale nell'accompagnamento del gesto circense, dalle sottolineature ritmiche degli exploit alle modulazioni armoniche delle figure del corpo, fino a vere e proprie partiture coreografiche. E la pratica musicale è stata sempre una componente chiave nella formazione dinastica dell'artista circense del novecento: la pratica di almeno uno strumento musicale fin dall'infanzia (in particolare la tromba) è stata sempre imprescindibile quanto quella dell'acrobazia. E in molte famiglie d'arte non sono stati rari i polistrumentisti: qualunque clown di razza è stato versato in almeno sette strumenti, oltre a inventarne di propri.

Oggi acrobati e mimi sono regolarmente richiesti in allestimenti lirici di tutto il mondo, favoriti dal radicamento delle scuole di circo nelle metropoli: se prima essi erano un arricchimento del cast, oggi divengono spesso elementi costruttivi stessi del linguaggio registico. All'inizio clown e acrobati vivacizzavano al massimo i Pagliacci di Leoncavallo o La Parigi di Bohème. Negli anni '90 Dario Fo ha costruito sul gesto circense un suo Barbiere, e Jerome Savary ha nutrito il proprio teatro lirico di vivacità circense. In seguito, maestri nati con la regia di circo come Franco Dragone o Daniele Finzi-Pasca si sono cimentati con la lirica. Il circo e l'opera dunque non fanno altro che richiamarsi inseguendo il cerchio della modernità iniziato da quasi tre secoli. La presenza di El Grito dentro una programmazione lirica, un caso oggi forse unico al mondo, non può che richiamare l'uguale e folle modernità di quando girava per i teatri lirici italiani la "Compagnia Acrobatica Ginnastica Mimo-Plastica-Danzante dei fratelli Chiarini", o si allestiva "L'ippodramma Mazeppa della compagnia equestre Luigi Guillaume". Chissà, quasi certamente, anche sulle stesse tavole del Teatro della Concordia, su cui oggi tornano a *saltare in banco* gli acrobati nelle loro eterne nozze con la musica.

Raffaele De Ritis

¹"Circus Polka - for a Young Elephant", 1942