

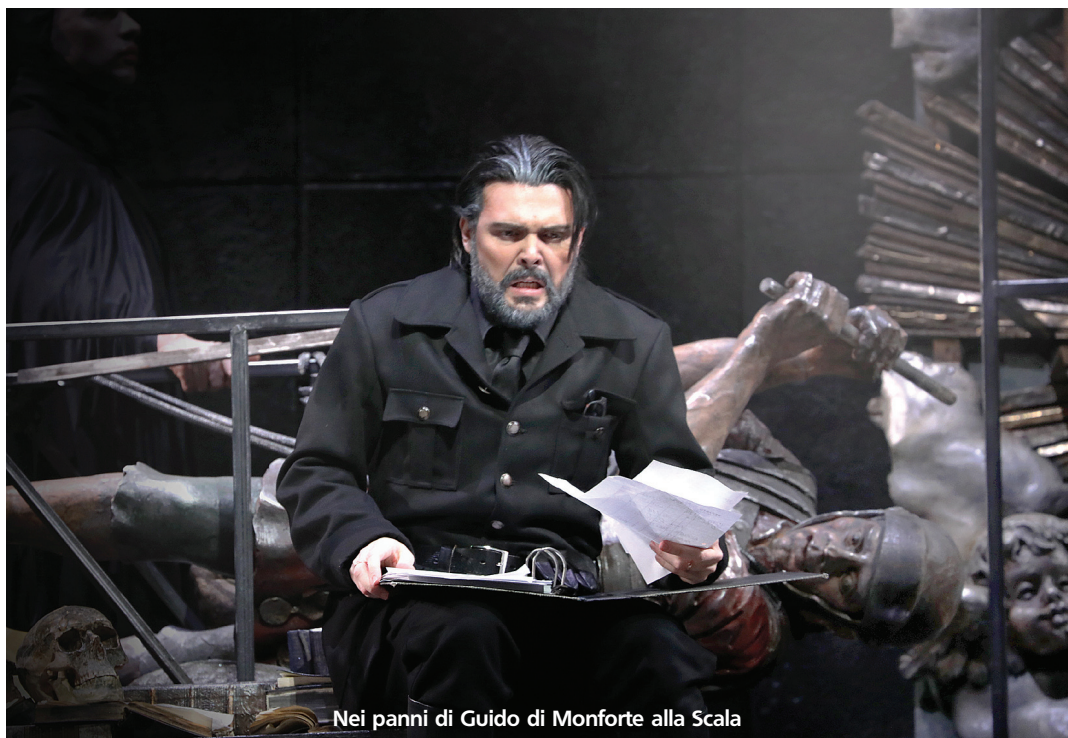
Ritratto del singolarissimo artista bresciano, che combina come forse mai in passato le diverse nature di attore, regista, cantante lirico, scenografo e tanto altro ancora: molti sfaccettati aspetti di un unico essere artista.

Luca Micheletti, un attore che canta

di Giorgio Rampone

Se ci si accosta a Luca Micheletti, non bisogna soffrire di vertigini. Fin da bambino, ha abitato sulla scena, erede di una tradizione teatrale familiare nata a fine '800 nello spirito delle "compagnie di giro". Adolescente, si sperimenta come attore e presto come regista per poi prendere le redini, nel 2003, diciottenne, della compagnia paterna, "I Guitti", al centro di un'intensa attività che lo ve-

drà impegnato anche con altri importanti organismi italiani. Per completezza va detto che Micheletti è inoltre autore, *Dramaturg*, traduttore, scenografo, musicista e, da circa cinque anni, baritono acclamato in primari teatri lirici. Per quanto mi sia sforzato di cercare anche nel passato, la compresenza di queste anime, le dinamiche con le quali si sono sviluppate e la qualità degli esiti ne



Nei panni di Guido di Monforte alla Scala

fanno un qualcosa di unico nel mondo artistico. E pure la definizione che talora dà di sé, di “attore che canta”, in fondo sembra ormai un palindromo. Dunque, non si può comprenderlo senza tenere tutto insieme, come si è cercato di fare incontrandolo alla Scala in occasione di una recita di *Bohème*, dove ha tratteggiato un Marcello di commovente umanità e generosità, dopo il debutto come Monforte nei *Vespri siciliani*.

Cosa ha significato lavorare in questa storica, quasi mitica, *Bohème* di Franco Zeffirelli, nel centenario della sua nascita?

Si è ripetuta la sensazione provata quando, al mio debutto alla Scala nel 2021, mi sono trovato per la prima volta nella scenografia delle *Nozze di Figaro* di Strehler. È come entrare in un carillon, scatole magiche, in spazi che hanno molto di subliminale, per la loro storia, per il magnetismo che sprigionano, visto anche chi li ha abitati. Far parte di questa gloriosa schiera è una responsabilità, oltre che un'emozione. Zeffirelli mette le cose esattamente come uno se le aspetta e questo qualcuno lo vede come un limite. Un attore – e io mi chiamo sempre tale anche quando canto – capisce dal di dentro che non è così immediato, perché le cose che sono diventate automatiche e che ormai ci aspettiamo, se lo sono guadagnato. Credo che Zeffirelli abbia un grande ruolo nella costruzione più celata del nostro immaginario, e scoprirlo dall'interno è magari più facile di quanto non sia per lo spettatore. E c'è una liquidità, una libertà che è possibile prendersi, che poi era quella che Zeffirelli consentiva quando riprendeva lo spettacolo, che è molto moderna e permette l'espressione di ciascuna personalità pur nei limiti di una visione che ritengo giusto custodire. Così, nella preziosa ricostruzione di Marco Gandini, ho potuto dare vita alla mia lettura di Marcello, un ruolo delicato, che merita più cura, a mio avviso, di quella che spesso gli si destina.

Scorrendo la sua biografia artistica, emerge che, nel lungo periodo che precede l'attività operistica, la componente musicale nei suoi spettacoli è rilevante, in forme diverse. Accanto a progetti complessi, ci sono molti reci-

tal-concerto, che spaziano, per esempio, da Krenek a Satie, da Orff a Kálmán, in cui talora si presenta non solo come attore ma già come baritono. L'impressione è quella di un personalissimo “laboratorio della voce”...

Credo sia una buona intuizione definire quelle esperienze come ricerca, laboratorio, non solo sulla voce, ma sul posto da assegnare in generale alla musica nel mio lavoro. Prima di essere melodramma, la musica per me è stata tante altre cose, a partire dal fatto che il mio strumento è il sassofono, iniziato a suonare a otto anni fino a creare, da ragazzo, un gruppo jazz. L'opera è arrivata parallelamente, nello stesso periodo, ma da spettatore. Mi portavano a vederla e mi affascinava molto, da teatrante in erba ma in fondo già da teatrante, perché i miei mi spinsero sul palcoscenico già in età prescolare. Quello che mi attraeva era la fratellanza, la vicinanza fra il mondo dell'opera e il teatro, ma al tempo stesso la grande differenza. Perché è chiaro che si tratta di palcoscenici prossimi ma lontanissimi per dimensioni, sforzi, qualità e natura dello spettacolo finale. Da allora ho iniziato ad apprezzarla e ad aggirarla in maniera sempre più concentrata, fino a decidermi, quando ho ritenuto fosse il momento, a fare il passo. Già intorno ai vent'anni avevo l'intenzione di “provarmi” con l'opera, ma ho tardato per una forma di rispetto per ciò che vedevo, consapevole di non poterlo prendere di petto senza una preparazione adeguata, a differenza del teatro di prosa che sentivo che mi apparteneva, essendomi entrato nelle ossa, posso dire, in maniera quasi prenatale. Però sapevo di avere qualcosa da dire in questo mondo, volevo dirlo. E, per riprendere quell'idea di “laboratorio”, mi interessava per lo studio che potevo compiere su di me, il lavoro di conoscenza e di esplorazione che mi avrebbe consentito. E questo mi ha indotto, prima ancora di fare il cantante lirico, a misurarmi in cimenti teatrali in cui dovevo cantare, o dove c'era una trasversalità con le parti recitate. Tanto Brecht, per esempio.

Come quello della *Resistibile ascesa di Arturo Ui*, nel 2011, accanto a Umberto Orsini, che le valse premi prestigiosi...

Sì, fu una tappa importante del mio processo di sviluppo, in più direzioni. Oltre a recitare e cantare, ne realizzai anche la drammaturgia, trattandosi di un copione incompiuto, operando su alcune parti di testo che erano da ripensare, nonché sulla parte musicale, molto rivisitata rispetto alla prassi abituale.

Sempre a proposito dell'intreccio fra musica e teatro, non si può fare a meno di citare l'*Histoire du soldat*, testo centrale nel suo percorso, meditato, smontato e rimontato in forme svariate dal 2007 fino al 2021, quando ha dato alle stampe la prima versione italiana del lavoro come fu presentata a Losanna il 28 settembre 1918, recuperata in anni recenti ma non coincidente con quella che poi circolò in tutto il mondo, perché Ramuz l'aveva modificata. Quali le ragioni di tanta dedizione?

Sa, lì c'è proprio tanto della mia vita, per l'aspetto diabolico e del teatrino di strada che prende forma quasi per magia, che evoca una storia millenaria, riscritta, ripensata, peraltro assecondando quella poetica del frammento che guidò la mano di Stravinski, Ramuz e di tutti gli altri artefici di quell'impresa e che è per noi, figli del Novecento, ancora affascinante. Usarono un dispositivo povero e un tono di apparente semplicità, nel proposito di offrirsi a un pubblico non prezioso. Volevano addirittura, se vogliamo presuntuosamente, improvvisarsi attori di giro e portare lo spettacolo sulle piazze del Vaud. Lo impedì la Spagnola, ma probabilmente glielo avrebbe impedito comunque la natura stessa dell'opera, molto intellettuale, come risultò. Ma il fatto che partisse da altre premesse e che tali premesse fossero così vicine alla mia storia personale mi ha catturato, avviando un percorso che poi mi ha portato a entrare nel tema di Faust. Quanto alla traduzione, rinvenni la forma completa del copione del 1918, che sapevo esistente ma sommersa, in parte già pubblicata, ma in versione diversa da quella che ho usato. Nel mio piccolo credo di aver consegnato a noi italiani, dopo più di un secolo, quanto meno la contezza di qualcosa che a molti sfugge, e cioè che quello che si vede e si sente non è

l'*Histoire* che debuttò. Per ora non ho ancora avuto modo di rappresentarla. Se lo farò, non sarà peraltro un'operazione filologica. Ricostruire un qualcosa che si sente comunque un po' incompiuto non avrebbe senso. Del resto dico che l'*Histoire* non si può finire, ed è per questo che è un mio spettacolo aperto, perché è fatta di frammenti di esistenza travestiti da teatro o viceversa, che è giusto che accompagnino, come è stato per il poeta Ramuz, che l'ha amata molto, ha continuato a limarla, fino alla morte, a differenza di Stravinski, presto rapito da altre cose.

L'*Histoire du soldat* non la impegnò nel canto, ma fu fertile in quel terreno in cui a un certo punto si accese la scintilla della vocazione operistica. Come diceva prima, non ci si improvvisa baritoni. Cosa accadde?

Fu quando incontrai Mario Malagnini, nel 2013, che iniziai a studiare in modo specifico e con continuità canto lirico. Prima avevo fatto percorsi di avvicinamento, lezioni "a progetto". Ma l'incontro con Mario fu decisivo, perché mi insegnò a crederci, trovando in me terreno fertile, in quanto già l'amore c'era, così come la conoscenza della musica e del repertorio. Mi occorreva una spinta, e fu lui a darmela. Ma da quel momento al giugno 2018, quando esordii a Cagliari come Escamillo, continuai a fare l'attore e il regista e a studiare, per capire se avevo davvero una voce e dove questa voce poteva condurmi, visto che, come cantante lirico, non ero certo precoce. Per fortuna è uno strumento che ci portiamo appresso, un camerino vale l'altro e spesso, in giro, mi prendevo tempo per uno studio in autonomia. Poi con Mario affinavo, stringevo le viti, facevo passi avanti...

Nell'impadronirsi della tecnica, ha avvertito facilità?

Non saprei dirle veramente, e comunque anche uno strumento "facile" ha bisogno dei suoi tempi per essere governato. Del resto, a quel punto non avevo fretta di debuttare, avevo già un'altra carriera avviata. È vero però che mai mi sarei aspettato l'exploit



Con Chiara Muti durante le prove del *Don Giovanni* a Torino

professionistico che poi c'è stato, e che la musica sarebbe diventata così importante nella mia vita. Questa è stata una sorpresa, una bella sorpresa.

Che si concretizzò rapidamente, peraltro...

Vero, ma per un'assoluta casualità. Sempre nel 2018, mentre ero impegnato al Teatro Franco Parenti nel *Peer Gynt* di Ibsen, partecipai a un'audizione per il Ravenna Festival, per una trilogia verdiana prevista per l'autunno, con regia di Cristina Mazzavillani Muti. Ero candidato per Monterone, ma la sera prima mi fu chiesto se conoscessi il "Credo" dell'*Otello*. Dissi di sì, pensando: "Ma figurati se vado a cantare Jago!". L'indomani scoprii che per Monterone non c'era nessuno ed erano invece tutti lì per *Otello* e ritenni francamente di essere nel posto sbagliato. Terminato di cantare, Cristina mi chiese: "Ma lei dove stava fino a questo momento?". E io: "Ero a fare teatro, ma da un'altra parte". "Benvenuto sul palcoscenico dell'opera!", rispose. E fu quello il reale inizio di tutto e in particolare di una fonda-

mentale collaborazione con Cristina Mazzavillani, che mi consentì poi tra l'altro di sviluppare, sempre per il Festival da lei diretto, progetti drammaturgico-musicali di ampio respiro come *Faust rapsodia*, costruito con materiali tratti da Goethe e da Schumann.

Quel momento fu determinante anche nella sua vita privata...

Sì, perché fu allora che conobbi la mia futura moglie, Elisa Balbo, che venne scelta per Desdemona per quella produzione e che anche in seguito è stata mia compagna di scena in alcune occasioni, quali *La serva padrona* e *Trouble in Tahiti* e nella *Vedova allegra*.

Dunque, lei sarà anche approdato tardi all'opera, ma passando dalla porta principale, non crede?

Così è stato, con ruoli subito impegnativi, soprattutto quello di Jago, che in genere è un punto di approdo e invece fu quello che mi lanciò, grazie a quel contesto ma anche al fatto di essere riuscito a farlo mio in tempi brevi proprio per la sua derivazione sha-



kespeariana. *Otello* era davvero una cosa che avevo nelle mani sul piano teatrale, che sentivo nelle mie corde. Poi, certo, ci sono altre corde, quelle vocali, che devono rispondere. Con Mario lo costruiamo vocalmente assecondando le indicazioni di Verdi, che lo vuole giovane e credibile e non quel demonio di cui a volte ci si compiace. Cercai quindi una estrema pulizia, sia nel canto che nell'interpretazione, che pagò.

Quella successiva è la storia di un'escalation, interrotta solo dalla pandemia, soprattutto nei nomi di Verdi e Mozart. Vennero *Rigoletto*, *Trovatore*, *Don Giovanni*, che segnò il suo debutto all'estero, a Sydney nel 2020. E vi spicca l'attenzione a lei dedicata da Riccardo Muti, che la volle con la sua Italian Opera Academy per *Le nozze di Figaro* a Ravenna e quindi per *Macbeth* a Tokyo, entrambe in concerto. Da ultimo, questa volta sulla scena, per il recente *Don Giovanni* con regia di Chiara Muti, che dopo il felicissimo esordio al Regio di Torino sarà riproposto al Massimo di Palermo in ottobre. Cosa ci può dire di questa esperienza?

Senza dubbio ciò che più mi ha colpito è stato l'aver trovato in lui non soltanto l'enorme musicista, ma anche il grandissimo uomo di teatro. Un aspetto che credo valga

per tutti, ma che nel mio caso assume un significato molto particolare, decisivo. A contatto con l'opera, ogni suo gesto, indicazione, riflessione scaturisce con pregnanza impressionante da una visione teatrale. E ciò in me fa scattare una serie di risonanze e quindi è davvero entusiasmante seguirlo in queste visioni così attente alla drammaturgia. È un qualcosa che accade anche quando si lavora in forma di concerto: la scena è comunque presente, grazie a questa architettura teatrale che è nella sua mente e che sempre si sovrappone a quella musicale. Una capacità che lo rende davvero unico.

Proprio il *Don Giovanni* torinese ne ha fornito un esempio unanimemente riconosciuto. E sotto il profilo registico, mi è parso affine al suo modo di far teatro, vuoi per certi riferimenti culturali e letterari, vuoi per il gioco dei travestimenti. Ricchezza di idee, minuziosa cura di ogni dettaglio, tutto funzionale al testo. Persino le agghiaccianti risate del protagonista si sono impresse nella memoria!

Su quelle risate abbiamo lavorato molto, anche perché per *Don Giovanni* la risata è una necessità vitale: se, come diceva Bergson, è un'anestesia momentanea del cuore, lui ne ha bisogno per essere ciò che è. Circa la sintonia che ha riscontrato, Chiara, fin da quando pensò di fare questo spettacolo, mi chiamò dicendomi che desiderava che fossi io a interpretarlo, il che mi ha onorato e posso immaginare che l'abbia costruito un po' intorno al mio profilo. Certo è che, con il padre, il suo impegno nella costruzione di tutti i personaggi è stato grandissimo. Ritengo che sia una delle produzioni di quest'opera più compiute degli ultimi tempi, almeno in Italia.

Tra l'altro due mesi prima, debuttando al Covent Garden sempre in *Don Giovanni*, di fronte a una soluzione che non la convinceva, era intervenuto per suggerire la strada migliore. Cosa era successo?

Si trattava di un allestimento di Kasper Holten, che in origine prevedeva il taglio della scena ultima, come nella vecchia prassi di stampo romantico, il che aveva fatto discutere. Nelle riprese era stata ripristinata, ma

Con Umberto Orsini ne *Le memorie di Ivan Karamazov*

senza un supporto registico, con i cantanti che la eseguivano dalle quinte e Don Giovanni solo sul palco. Ne ho discusso con il direttore, Constantin Trinks, dicendogli che la cosa mi metteva a disagio, sentivo che era una soluzione di comodo, convincendolo a tornare alla versione iniziale. Lì di nuovo in me il teatrante ha parlato prima del musicista, in quel modo lo spettacolo non reggeva. Questo episodio vale per sottolineare che ci sono casi in cui può vincere l'idea. La storia della musica e quella del teatro ci danno questa possibilità.

Ma in un ipotetico ma non improbabile Don Giovanni futuro anche come regista cosa preferirebbe?

Dipendesse da me, vorrei non concludere sul precipitare all'inferno, perché se registicamente è una sfida, è anche un finale più facile, più d'effetto, fin troppo... Al di là del rigore musicale, il senso di questa morale che fa tutto ricominciare e che, come al solito, sembra essere consolatoria ma non lo è affatto, è molto interessante da indagare. Meglio non rinunciarvi.

Per ora è stato regista d'opera (oltre che interprete) di una applauditissima Carmen a Ravenna nel 2019, sempre su impulso di Cristina Mazzavillani Muti, nonché del già citato "dittico" Pergolesi/Bernstein e della Vedova

allegra. Qual è la sua posizione, in generale e come parte attiva, su questo tema assai dibattuto?

Non posso dare il parere di un cantante e basta, ma quello di un regista che è diventato cantante e ora è entrambe le cose. Riunisco due anime che, al di fuori di me, vedo a volte troppo contrapposte, mentre fra interpreti dovrebbe esservi un incontro proficuo per dare vita all'opera d'arte. Da regista lamento il fatto che, per ragioni non di ordine artistico, certi registi non amino – dicendolo esplicitamente – o minimizzino ciò che affrontano senza curarsi di scavarlo. Ma allora, perché farlo? Dall'altra parte, il corazzamento del cantante davanti ad alcune proposte della regia non deve tradursi in un preconcetto. Io stesso ho vissuto male certi spettacoli di fronte a richieste che non erano figlie di una visione che condividevo. Non è sempre facile incontrarsi a metà strada. Però anche credere che la soluzione sia fare appello alla cosiddetta tradizione, che poi non si capisce bene che cosa sia, non ha senso. La soluzione è fare spettacoli belli e far vincere il teatro musicale, non solo la musica e non solo il teatro. Nelle mie avventure su e giù dal palcoscenico tento di rimettere insieme i pezzi in maniera costruttiva, anche quando affronto spettacoli che già



Luca Micheletti come Marcello nella *Bohème*

esistono. Sentirmi dire che prima qualcuno faceva così e quindi devo farlo anch'io, spesso mi è impossibile e capita che venga percepito come uno che vuole cambiare a tutti i costi. Ma lo faccio perché cerco di ridare vita a quello che tocco. Se mi riesce sempre non lo so, però sicuramente non rinuncio a provarci.

Parliamo di repertorio. Per caratteristiche di voce, potenzialmente vasto, ma verosimilmente da filtrare alla luce dell'interesse dell'interprete. L'assenza di limiti idiomatici potrebbe aprire prospettive anche nel Lied, anche in Wagner forse.

Come già si è accennato, Mozart e Verdi ne sono fino ad ora i capisaldi in quanto, sia pure diversamente, trattati di teatranti di enorme caratura, che mi danno modo di esprimere la mia attitudine alla parola scenica. Nelle *Nozze di Figaro*, Muti mi ha voluto come Conte, poi sono passato a Figaro, che rifarò in autunno alla Scala. Amo questa bi-

frontalità, che è pure in *Don Giovanni*, dove prima o poi sarò anche Leporello. In Verdi soprattutto vedo margini di esplorazione, di certo mi attrae *Simon Boccanegra*. A giugno mi attende Rodrigo a Londra e posso anticipare che sarò Renato e Ford, ruolo attorialmente stimolante, che mi farà entrare nel meraviglioso palazzo di Falstaff, in vista di un incontro diretto, assai più in là. Alla liederistica ho già pensato, ma presuppone una concentrazione su un modo e uno stile, richiede un grande studio e finora me ne è mancato il tempo. Ma non la escludo, ancor prima di un ipotetico cimento con Wagner, che amo molto, magari per ruoli come Wolfram, l'Olandese, Hans Sachs... Nella fase attuale, devo dire che anche alcuni titoli del belcanto mi interessano. Forse per la natura della mia carriera, non sono percepito come un belcantista e in generale non nego di sentirmi più a casa mia là dove teatralmente ci sia molto da raccontare, mentre in certo belcanto prevale la vocalità pura. Ma sento che la mia voce potrebbe piegarsi bene, per esempio, a *Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, *Favorita*.

A breve a Firenze sarà Don Giovanni al Teatro del Maggio, con Zubin Mehta, per poi passare, pressoché in contemporanea, sul palco della Pergola per debuttare nel *Misanthropo*, suo ottavo Molière, in una nuova produzione del Teatro Parenti, con regia di Andrée Ruth Shammah. Una sintesi, peraltro parziale, della sua personalità, ma anche un qualcosa che non trova precedenti nella storia dello spettacolo. Pensa di poter procedere su entrambi i fronti, senza sbilanciamenti?

Il teatro d'opera è entrato nella mia vita e non ne è più uscito, da quando ho cominciato a lavorarvi. Data la mia attitudine ed esperienza verso una performance "totale", mi trovo a mio agio in questa grande macchina, che in fondo è il genere teatrale che mette insieme più mestieri. E poi vedo che riesco a non perdere l'occasione di tornare alla prosa, continuando ad approfondire i temi e i progetti che mi sono cari e quindi per ora mi sembra che tutto stia sviluppandosi in maniera equilibrata e coerente. ■