

Lo specchio magico

Teatro Maggio Musicale Fiorentino (2016)

programma di sala

VOCI DEL MONDO E FORME DRAMMATURGICHE
NELLO SPECCHIO MAGICO DI FABIO VACCHI

di Gianluigi Mattiotti

“Urban Art Dance Opera”: così viene definita da Fabio Vacchi la sua nuova opera *Lo specchio magico*. Un’opera impegnata, che parla delle pulsioni autodistruttive dell’umanità, e della possibilità di metabolizzare la pace non come un ideale utopistico, ma come una concreta possibilità di convivenza tra esseri umani, individui e popoli. Su libretto di Aldo Nove (con il quale Vacchi aveva già collaborato nel 2006 per il melologo *Mi chiamo Roberta*), la vicenda attraversa la storia del mondo, in una continua alternanza e sovrapposizione di episodi storici e favolistici, toccando tre tappe chiave, la caduta dell’Impero Romano (atto I), lo sterminio degli indiani del Nordamerica (atto II), la bomba atomica su Hiroshima (atto III). Al di là del piano simbolico, resta però un’opera solidamente imperniata sul principio della “narrazione”, che il compositore bolognese ha sempre considerato come un archetipo della creazione artistica, e che lo ha spinto, nell’arco di un quarto di secolo, a dedicarsi sistematicamente al genere dell’opera, convinto che il melodramma non sia destinato a tramutarsi in meta-opere o anti-opere, astratte e concettuali, ma che resti saldamente ancorato all’artificio della narrazione-rappresentazione di una storia: “Scrivo opere perché credo che il melodramma sia ancora vivo e carico di possibilità. Scrivo opere dove esiste una storia, che può essere più o meno lineare, più o meno scoperta, più o meno sotterranea, e dove i protagonisti possono avere dei tratti, una psicologia”. *Girotondo* (1982), *Il viaggio* (1990), *La station thermale* (1993), *Les oiseaux de passage* (1998), *Il letto della storia* (2003), *Teneke* (2007), *La madre del mostro* (2007), *Lo stesso mare* (2011), sono altrettanti esempi di opere basate su chiari percorsi drammatici, su un’architettura costruita con elementi musicali riconoscibili e ricorrenti, sulla ricerca dell’*appeal* emotivo, su soggetti che hanno spesso un chiaro riferimento all’attualità (come i richiami alla situazione politica israeliana e palestinese nello *Stesso mare*), su echi musicali del passato (dal melodramma italiano all’Espressionismo viennese)

e di culture extraeuropee e di tradizione orale.

Oltre all'influenza delle opere di Mozart, di Britten, di Berg, il compositore riconosce come una stella polare l'esempio della drammaturgia verdiana (come ampiamente documentato nel saggio *L'influenza di Simon Boccanegra e di Falstaff sul mio teatro musicale*, recentemente pubblicato nella rivista "Studi Verdiani"), per il duttile e dinamico rapporto tra suono, parola e gesto, per la stretta correlazione tra il piano narrativo e quello musicale, per la capacità di ricondurre a un livello musicale le relazioni tra i vari personaggi, e tra individuo e collettività. Tratti verdiani si colgono nelle scelte musicali in diverse opere di Vacchi: negli elementi acquatici di *Teneke*, mutuati dal *Simon Boccanegra*, nella somiglianza di alcuni personaggi con figure verdiane (ad esempio la contadina Zenyo, ancora in *Teneke*, che ricorda Azucena), nei frequenti episodi polifonici e canonici, esplicitamente ispirati alla fuga finale di *Falstaff* (come il finale primo della *Station thermale*, il canone a sette voci in *Les oiseaux de passage*, il grande concertato drammatico nel primo atto di *Teneke*).

In tutta la sua produzione, operistica e non, Vacchi ha sempre ricercato un punto d'equilibrio tra la musica colta e quella popolare, convinto che esista una sorta di "universale" che accomuna tutte le musiche del mondo, spinto dalla curiosità per le altre culture musicali e dalla volontà di inglobarne alcuni stilemi nel proprio linguaggio musicale ("ho da sempre un rapporto interessato e leggermente 'cannibalesco' con tutti i linguaggi musicali di altre culture con cui mi sono confrontato"). Si possono così ritrovare tracce di musiche africane e canzoni popolari siciliane in *Terra Comune* (2002), echi di musiche arabe, ebraiche e centroafricane in *Mare che fiumi accoglie* (2007), frammenti di canti popolari italiani nell'ultimo atto del *Letto della storia*, elementi musicali dell'Europa orientale e della Turchia in *Teneke*, melodie sefardite nello *Stesso mare*. Nella sua nuova opera Vacchi ha rivolto il suo sguardo verso la cultura di strada e lo *hip hop*, integrando le tre principali espressioni di questa cultura: il *rap* (affidato a Cantastorie), la *street dance* (affidata al personaggio di Piccola Nuvola) e il *writing* (che si manifesta nella realizzazione di un murale).

Rispetto allo *Stesso mare*, dove le linee vocali erano parte di un grande organismo sinfonico, e si sovrapponevano raramente (a parte il grande concertato finale), nello *Specchio magico* la voce ha un ruolo prioritario, è declinata in diversi stili e tipi di emissione, e spesso usata in ampi organismi polifonici, come madrigali e concertati. L'orchestra ha invece perlopiù una funzione di accompagnamento, con una scrittura strumentale sempre ricercata, ma trasparente, improntata a una certa leggerezza, che corrisponde bene anche alla dimensione aerea e sovratemporale della narrazione, del viaggio veloce attraverso la storia dell'umanità. Ogni scena è nettamente caratterizzata, per i diversi materiali melodici, le scelte timbriche, i campi armonici nettamente differenziati, che contribuiscono a creare colori e atmosfere molto diverse. Il *fil-rouge* narrativo è garantito dalle due parti del Cantastorie e di Piccola Nuvola, due voci naturali (e amplificate) che punteggiano tutta l'opera. Il Cantastorie è un *rapper*, mentre Piccola Nuvola, che rappresenta uno spirito atemporale, il fanciullo magico che mostra il futuro nel suo specchio, si esprime anche attraverso la danza e alterna varie modalità di emissione vocale, dal parlato ritmico, al recitar cantando, al canto vero e proprio. Tutti gli altri personaggi sono interpretati (in ruoli multipli) da quattro voci maschili (distribuite quasi come i registri di un quartetto d'archi, con due tenori, un baritono e un basso) e un soprano. Come in *Teneke*, anche in quest'opera un ruolo rilevante è affidato al coro. Ma se in *Teneke* esso rappresentava delle persone, i contadini e i proprietari, nello *Specchio magico* esso dà voce alle idee, all'anima dell'universo, con una funzione di commento e di riflessione, simile a quella del coro nella tragedia greca, sfruttando trame polifoniche ritmicamente animate, spesso innervate da elementi melodici e armonici di tipo modale.

Dopo la recitazione ritmica del Cantastorie ("Cosa fai, ti distrai, non lo sai"), in uno stile *rap* duro, fatto di versi brevissimi, senza accompagnamento, l'opera si apre con un Prologo, dove il Cantastorie passa a una sorta di *Rapgesang*, a metà strada tra il *rap* melodico e il canto, su versi più ampi ("Non so se avete mai sentito dire / che come tutto inizia va a finire"), con una struttura strofica, accompagnato da una trama accordale degli archi e da figure arabesche dei legni e del-

le percussioni, come brevi *pattern* ripetuti su metronomi individuali. Alcuni elementi motivici e ritmici di questo *Rapgesang* generano la scrittura vocale dei Quattro Tiranni della Grecia antica (Dioniso di Siracusa, Alessandro II di Macedonia, Giasone di Fere e suo figlio Alessandro), che si trasforma in un denso concertato, di tipo canonico, su un campo armonico cromatico e dissonante. Una fitta trama orchestrale, costruita su una gamma pentafonica (do, re, mi, sol, lab), veloce e in pianissimo, come un pulviscolo sonoro, fa poi da sfondo al parlato ritmico di Piccola Nuvola (“Parlate di futuro e non sapete / Ch'è solamente ciò che prepariamo”), accompagnato dalle punteggiature regolari dello *hi-hat*. La prima visione presentata nello specchio magico è la Caduta dell'Impero romano, con la scena grottesca di Romolo Augusto che ascolta con indifferenza la notizia del crollo dell'Impero, ma cede, saggiamente, alle suppliche della figlia Rea. La musica qui rielabora materiali precedenti in uno stile comico, da opera buffa, con gesti vocali molto netti, spesso associati alla reiterazione di alcune parole (come “me li mangio, me li mangio”), ripetuti e moltiplicati nel tessuto strumentale, così che l'orchestra sembra “dire” gli stessi versi delle parti cantate. Svanita la visione, ritorna protagonista Piccola Nuvola, che alterna il cantato con una lunga sezione di *street dance*, mentre i Tiranni, dopo l'iniziale stupore, si riuniscono in un concertato omoritmico (“È chiaro che è soltanto con la guerra / che si risolve tutto”). Il ragazzo continua a danzare anche sul Coro che conclude il primo atto e che esprime la dimensione panica del divenire del cosmo (“Tutto è movimento, e tutto è danza”): una pagina costruita come una vorticoso accelerazione, con ritmi *fauve* e incantatori, legati ancora alla ripetizione di parole (“danza la danza”), con un graduale accumulo degli strati orchestrali, e con colori accesi e contrastanti, come in un quadro di Matisse.

Il secondo atto si apre ancora con il Cantastorie che intona una poesia sullo scorrere del tempo e sul futuro che ci attraversa (“Bisogna e non bisogna, bisogna questa vita che ci sogna”), un *rap* nello stile del *Native American hip hop*, che fa esplicito riferimento alle musiche dei pellerossa, sia nella struttura ritmica che nella linea modale (imperiata sulla ripetizione dell'intervallo sib-sol), raddop-

piata dall'oboe e dal clarinetto basso, su uno sfondo orchestrale piuttosto statico, basato su diverse trasposizioni degli stessi agglomerati armonici. Ai sospetti dei Tiranni, che insinuano, con il loro tipico, fitto concertato vocale, che Piccola Nuvola possa essere una spia al soldo del nemico, il fanciullo risponde con una melodia suadente ("Perché vedete in ogni cosa il male?"), raddoppiata dal corno, basata su una gamma di quattro note (mi, fa#, la, si) che echeggia ancora le melodie degli indiani d'America. Piccola Nuvola mostra loro, nello specchio magico, la seconda visione, quella di una tribù Sioux, dove due indiani litigano per il possesso della terra (un veloce battibecco in stile comico, fatto di figure brevi e velocissime), sotto gli occhi di un uomo bianco, John Dunbar e di sua moglie Alzata con Pugno (personaggi tratti dal romanzo di Michael Blake e dal film di Kevin Costner *Balla coi lupi*), che cercano di calmare gli animi. Ma l'atmosfera cambia solo con l'aria, ampia e solenne, del lupo Due Calzini (tenore), personaggio allegorico che rappresenta l'antica sapienza, che introduce un elemento magico e panteista, che insegna, secondo un antico mito indiano, come ogni essere vivente sia parte del respiro del mondo, come nulla appartenga a nessuno, come tutto sulla terra, a tutte le latitudini, sia sacro. L'atto si conclude con il coro che riecheggia le ultime considerazioni del lupo ("Gli adulti si dimenticano. Non guardano / Ci vuole amore e umiltà"), e con un'animata ripresa del concertato dei Tiranni, che ribadiscono invece le loro idee di sopraffazione, in una perorazione dal ritmo marziale: "Viva la guerra! E basta con i sogni!".

Nel terzo e ultimo atto, il Cantastorie non si limita ad introdurre la vicenda, ma interviene in tre lunghi episodi. All'inizio, dopo una fitta e caleidoscopica introduzione orchestrale, fatta di *pattern* ripetuti con metronomi individuali, canta la bellezza dell'universo ("Guarda le stelle. Guarda il cielo e il mare"), dipanando gradualmente una gamma ottonica (do#, re#, mi, fa#, sol, la, sib, do, reb, mib, fab), con un'ampia arcata che si sviluppa prima in senso ascendente e poi discendente, e che termina su un incalzante parlato ritmico ("Ci sono le stelle e mondi lontani"). La terza visione dello specchio magico mostra immagini delle galassie e del cosmo, e poi la discussione

dei quattro scienziati (Compton, Lawrence, Oppenheimer, Fermi), che appaiono un po' come il riflesso moderno, tecnologico e neopositivista dei quattro Tiranni. Essi discutono della bomba atomica, in una scena dal carattere madrigalistico, molto movimentata, accompagnata da lunghe fasce timbriche (di legni, percussioni e archi), cariche di tensione, che poi sfocia in un'ampia sezione corale ("Cieco è il potere"), dove si commenta la follia dell'uomo e le sue pulsioni autodistruttive. Questo coro, inizialmente a cappella, poi via via accompagnato da tutta l'orchestra, prepara la scena della bomba atomica, un dialogo drammatico che si svolge sul bombardiere diretto su Hiroshima, dove Piccola Nuvola cerca invano di dissuadere (con una parte parlata) il pilota Paul Tibbets dall'azione che sta per compiere. Si tratta di una grande pagina sinfonica, dal carattere magmatico, costruita come un flusso di materia via via sempre più violento, dove la musica, a differenza del resto dell'opera, si sviluppa in modo autosufficiente rispetto alle voci. Una soluzione musicale che, oltre a creare un grande *climax* drammatico, si può leggere anche come metafora della perdita di controllo dell'uomo sui mezzi di distruzione da lui stesso creati, come se il pilota non rispondesse più alla propria volontà, o alla propria coscienza (incarnata dalla voce del ragazzo), ma a un destino imperscrutabile e disumano ("Sono un soldato e obbedisco agli ordini"). Il secondo intervento del Cantastorie ("Attraverso lo specchio / della nostra coscienza / vediamo ogni scienza") sembra una reazione rabbiosa a questa scena, sottolineata da una recitazione ritmata, quasi gridata, accompagnata da una trama orchestrale nervosa, percussiva, dalle scansioni irregolari (Presto). Il Coro riprende le sue riflessioni, su un ritmo martellante, quasi un *rap* corale, ancora una volta legato alla reiterazione di alcune parole chiave ("male", "bene"). Nella sezione finale del coro, si innesta il fugato dei Tiranni, che cita un frammento di Dostoevskij (dal romanzo *L'affittacamere*: "Tu dai la libertà all'uomo debole ed egli stesso si legherà a te"), riflettendo su come spesso l'uomo rifiuti il peso e la responsabilità della libertà e della verità. Se il culmine drammatico dell'opera era la scena della bomba atomica, quello lirico è l'aria di Aung San Suu Kyi, che "compare dal nulla". Il suo canto, che prende avvio sulla fine del

concertato dei Tiranni, è un melodizzare espressivo ed estatico, che sembra sciogliere tutte le tensioni, con un'ampia curva, punteggiata da intervalli ricorrenti, che echeggia alcuni stilemi della tradizione musicale birmana. Alla fine dell'opera, il Cantastorie prima recita in stile *rap*, con un testo simile a una filastrocca ("Prima la bomba / dopo la tomba / prima la guerra / e giù sottoterra"), con le percussioni che creano l'effetto di un clangore lontano. Poi riprende la stessa melodia (e parte del testo) del *Rapgesang* iniziale ("C'è un cuore in ogni storia che ripete"), con gli stessi ritornelli orchestrali e la stessa trama delle percussioni, ma con l'aggiunta del coro. E chiude così il cerchio magico dell'intera opera.