

Alla turca

Nicola Scaldaferrì

Uno dei musicisti suonava lo strumento detto *zurna*, l'altro il grosso tamburo chiamato *davul*, legato al suo corpo. Egli picchiava il tamburo in modo diabolicamente selvaggio e per giunta con un pezzo di legno, di modo che non si sapeva se alla fine si sarebbe spaccato prima il suo tamburo o il mio timpano. Avevo ben da vergognarmi del mio povero, miserabile fonografo: scene simili non si potrebbero registrare neanche con il miglior grammofono che esista.
(B. Bartók, *Una raccolta di canti popolari in Turchia*, 1937)

Leggendo la partitura di *Teneke*, la prima cosa che passa in mente a un etnomusicologo avvezzo a scorribande in paesi difficili e luoghi disagiati, è che in fondo la miseria si presenta sempre alla stessa maniera. Malaria, guerra dell'acqua, fame e zanzare. E naturalmente loro, i miserabili, che devono essere sempre assai numerosi e fare peso su un piatto della bilancia, in modo che l'altro piatto – quello dei pochi – possa stare in alto. Quanto accade nell'Anatolia raccontata da Yaşar Kemal accade quotidianamente nell'Africa nera e, fino a un passato neanche tanto remoto, accadeva anche nelle "Indie d'Italia", dove i missionari gesuiti andavano a temprarsi prima di partire per le Indie più lontane.

Kemal sottolinea come ogni grande artista crei una propria lingua. Chi ha familiarità con l'epica orale dei Balcani e del Medio Oriente resta colpito dalla maniera in cui Kemal ha saputo inventare un linguaggio narrativo assolutamente unico, assorbendo i toni della tradizione delle sue terre d'origine. Una tradizione che ha preso corpo nel tempo, distillandosi in quel crogiolo di culture che è stato l'Impero ottomano: un inestricabile groviglio di etnie, lingue e devozioni religiose, perfettamente simboleggiate dall'identità plurima della *polis* per antonomasia – Istanbul/Bisanzio/Costantinopoli – ponte tra Europa e Asia e capitale di tre imperi.

Dopo il tramonto della dominazione ottomana, alcune etnie, come quella curda, avrebbero continuato a vivere solo in forma diasporica; altre invece (supportate da potenze europee) avrebbero creato degli Stati nazionali, cercando di dotarsi anche di propri tratti culturali identitari, inventandoli *ex novo*, oppure declinando a proprio uso fenomeni di comune ascendenza e di diffusione assai ampia. È la vecchia storia del caffè turco che diventa di volta in volta caffè greco o caffè albanese, del ritmo *aksak* che diventa ritmo bulgaro, delle melodie 'ungheresi' che Bartók registra però in Anatolia.

Albert Lord sosteneva che mettere la penna in mano a cantori come Avdo Mededo-

vic – il macellaio analfabeta di Bijelo Polje che componeva poemi di oltre tredicimila versi – forse non avrebbe fornito loro alcun aiuto, anzi si correva il rischio di farne dei pessimi poeti. Leggendo le opere di Yaşar Kemal, si ha un po' la sensazione che Lord si sbagliasse, e che invece la sua opera narrativa possa essere considerata davvero quella del rapsodo che ha imparato a scrivere.

Non stupisce che un compositore attratto dall'alterità culturale e musicale come Fabio Vacchi sia rimasto affascinato da Kemal e dalla straordinaria cultura che rappresenta; e tantomeno che Vacchi e Franco Marcoladi abbiano attinto proprio da lui per l'ardua impresa di un'opera per il Teatro alla Scala. L'operazione di Marcoaldi e Vacchi colpisce per la capacità di trasferire in scena e in partitura un testo, senza fargli perdere la forza plastica della narrazione originaria; anzi, al contrario, amplificandone ed esaltandone i tratti cruciali grazie al linguaggio del melodramma. Essi attuano una sorta di transcodificazione che sfrutta la forza drammaturgica in qualche modo insita già nel testo iniziale, e di cui era consapevole lo stesso Kemal che ne aveva anche fatto una riduzione teatrale.

Dimensione compositiva multipla e uso consapevole di spunti musicali provenienti da altre tradizioni sono aspetti importanti del linguaggio musicale di Vacchi. Quello per l'alterità musicale è un interesse che il compositore coltiva da tempo, sia sul fronte della curiosità intellettuale sia su quello dell'utilizzo, all'interno della pratica creativa, di elementi musicali di origine popolare o etnica. Tali spunti non costituiscono mai degli orpelli sonori, vengono bensì assimilati all'interno di processi dotati di una propria coerenza creativa.

L'arte della composizione richiede innanzitutto grande sapienza artigianale; questa, a maggior ragione, è richiesta laddove si ricorre all'acquisizione di elementi musicali estranei alla propria tradizione culturale. Nella musica occidentale, le innumerevoli volte che i compositori hanno incontrato e utilizzato aspetti musicali (veri o presunti) di origine popolare o etnica, non è mai stata l'ostentazione dell'esotico a fare la differenza; al contrario, l'incontro con l'alterità ha conseguito esiti convincenti sul piano artistico solo quando si è verificata la loro assimilazione in un percorso compositivo assai solido e coerente. Non sono certo i primitivismi, i ritmi asimmetrici e le melodie contadine a rendere il *Sacre* di Stravinskij e le pagine di Bartók dei capolavori, quanto piuttosto la fusione di tutti questi elementi in una trama, confezionata con abile maestria, dove tutto figura coerentemente metabolizzato. Così come non sono gli *hoquetus* desunti dalle trascrizioni di ritmi africani (peraltro non percepibili) a rendere accattivante *Coro*, ma la loro assimilazione in pagine forgiate dall'ineguagliabile abilità artigianale di Luciano Berio.

L'attività creativa di Vacchi si inserisce in piena continuità nel processo storico della musica occidentale. Questo emerge innanzitutto dalla padronanza delle tecniche di orchestrazione della nostra tradizione colta, o nella capacità di modellare strutture musicali in riferimento a procedimenti ben collaudati del passato, accanto a spunti di altre tradizioni, ben assimilati nel suo linguaggio compositivo.

In alcune pagine dei *Luoghi immaginari*, brani cameristici composti da Vacchi tra il 1987 e il 1992, a un orecchio esperto di musica balcanica suoneranno familiari i gesti strumentali di un clarinetto o di un violino scordato (che ricordano i gesti di strumenti popolari di quella parte d'Europa), che però si sposano con pagine dove invece a rie-

cheggiate è il canto gregoriano (come nel caso dell'*Ottetto* dedicato a Luigi Nono) o procedimenti timbrici in cui si coglie il meglio della raffinata tradizione dell'orchestrazione occidentale.

Il titolo della recente composizione per orchestra di Vacchi, *Mare che fiumi accoglie* (2007), è quasi una metafora del modo del compositore di incontrare altre musiche. La presenza di elementi etnici (melodie di origine araba e ritmi di origine africana) è una tappa incidentale di un denso tessuto compositivo; la partitura è un 'testo' (nella sua accezione etimologica di *textus*) dove confluiscono e si fondono innumerevoli spunti. La maestria dell'orchestrazione occidentale, con la sua ricchezza di colori e gesti mediati dalla scrittura, incontra elementi di altre culture, in un mare – appunto – che accoglie contributi diversi, li scompone e li fonde in una realtà nuova che non può più essere la somma delle sue componenti ma diventa qualcosa d'altro.

Come in ogni grande affresco, nella partitura di *Teneke* colpiscono di primo acchito i grandi gesti, le ampie pennellate e la teatrale funzionalità di certe scelte musicali.

Le scene iniziali del primo atto sono un concertato che fa rivivere i fasti della tradizione operistica italiana; la marcia funebre del secondo atto richiama antecedenti illustri della storia della musica occidentale, nonché nella storia compositiva dello stesso Vacchi (basta pensare alla marcia funebre di un'altra opera di Vacchi, *La madre del mostro*). Le scene finali del secondo atto sono un autentico "finale secondo", come prescrivevano le più consolidate convenzioni del melodramma.

Osservando poi da vicino la partitura, l'affresco si scompone in dettagli dai quali emergono i particolari costruttivi. Vi sono sezioni basate su tecniche di contrappunto che riprendono quelle dei maestri fiamminghi, come le dense pagine corali disseminate in vari momenti dell'opera. Oppure procedimenti in cui riecheggiano le grandi orchestre postweberniane (in particolare nella seconda scena del terzo atto); il tutto filtrato dalla particolare attenzione di Vacchi per la dimensione timbrica.

E, naturalmente, vi sono, in *Teneke*, innumerevoli spunti relativi a tradizioni etniche, nelle sezioni vocali come in quelle strumentali e in quelle registrate. L'arrivo del *kaymakam*, nel primo atto, viene salutato da clarinetti e percussioni (evocati anche nel libretto), che riecheggiano i gesti sonori di *zurna* e *davul*, gli onnipresenti strumenti di ogni circostanza festiva in tutte le aree dell'ex Impero ottomano. Compare anche il ritmo *aksak*, un 7/8, realizzato secondo varie combinazioni di suddivisione ritmica; tuttavia, quasi a evitarne una connotazione coloristica (e folkloristica), questo ritmo viene trasfigurato in una realizzazione timbrica che ne neutralizza la forte carica materica. Nella seconda scena del secondo atto, troviamo una melodia siciliana (elementi di ispirazione mediterranea ritorneranno più volte nell'opera), mentre la registrazione audio della stessa scena contiene materiale melodico turco rielaborato. Non mancano anche elementi desunti da poliritmie africane, di cui Vacchi fa spesso uso nelle sue composizioni. Nel finale del secondo atto, la penultima scena è costruita sulla celebre melodia di *schiarazzule marazzule* (notissima anche per la sua presenza in un brano di Branduardi) e già usata da Vacchi in *Cjante* (2004), per soprano e orchestra; nell'ultima scena sono presenti elementi melodici dell'Anatolia, mentre nell'atto terzo vi sono spunti della tradizione liturgica ortodossa.

Certe volte Vacchi utilizza questi elementi musicali in maniera intenzionalmente dichiarata; altre volte in maniera più sfumata, o solo marginalmente percettibile, o appe-

na intuibile. Ma non ci si trova mai in presenza di oggetti sonori usati in modo accessorio con la mera funzione di citazione; gli spunti etnici, decontestualizzati e rielaborati, diventano mattoni costitutivi organicamente assimilati nella partitura.

D'altra parte nel procedimento compositivo di Vacchi non è mai il gioco delle citazioni musicali o dei rimandi espliciti a svolgere il ruolo principale, bensì è l'amalgama coerente di tutti i pezzi che acquista una funzionalità creativa. L'uso di una coloratura etnica (autentica o reinventata) altro non è se non un tratto in cui si esprime la creatività del compositore; essa risulta sempre inserita all'interno della musica colta occidentale, dei suoi gesti, e delle sue caratteristiche salienti dal punto di vista compositivo, in un tessuto dove gli elementi si uniformano stilisticamente senza perdere la loro forza evocativa.

Nel caso di *Teneke*, il rapporto dialettico tra azione creativa del compositore con l'alterità musicale è cruciale, alla luce soprattutto del soggetto dell'opera. Poche realtà infatti possono assurgere a simbolo stesso di alterità quanto quella genericamente identificabile, nell'immaginario comune occidentale (e italiano in particolare), come 'turca'; questa comprende uno sterminato e stratificato repertorio di fatti, simboli, suoni e personaggi – dal *calascione turchesco* del Bonanni ai turchi di *Michelemmà* passando per marce turche più e meno famose – che va ben oltre l'ambito musicale, toccando l'immaginario fantastico e perfino il gergo colloquiale quotidiano. Assai spesso tali riferimenti sono simulacri privi di fondamento concreto, ma non per questo meno potenti o evocativi. Essi sono conseguenza della notevole attrazione che nei secoli ha esercitato il mondo che giungeva fino appena oltre l'Adriatico, e di cui si percepiva la minacciosa e fascinosa presenza. Una fascinazione probabilmente non a senso unico, se si considera che già nel 1797 viene aperto a Istanbul un teatro d'opera, alla cui direzione ci sarà anche Giuseppe Donizetti, fratello del più celebre Gaetano.

L'autorappresentazione occidentale, suggerisce Herzfeld, passa attraverso la percezione dell'identità individuale e la celebrazione del singolo; questa finisce per definire l'altro nei termini *oppositivi* di un'indifferenziata diversità, per cui *tutto* ciò che è diverso da noi finisce immaginariamente per fare massa – e inevitabilmente – per assomigliarsi. Ben difficilmente l'ascoltatore della Scala riuscirà a individuare tutti gli spunti musicali extraeuropei o extracolti che si insinuano nelle pieghe della partitura di *Teneke*. Se li coglie, non è detto che riesca a identificarne l'origine, e forse neanche sarà interessato a farlo, così come non era interessato il compositore a una loro ostentazione. Siano essi siciliani, turchi o africani, si tratterà in fondo – appunto – di elementi 'etnici'. L'ascoltatore ne percepirà soprattutto l'aura di alterità, perfettamente funzionale, in ultima analisi, alla potente forza evocativa di una vicenda turca scaturita dalla penna di Kemal.

L'ascoltatore riconoscerà invece senza ombra di dubbio la melodia fischiettata da Fikret alla fine del primo atto di *Teneke*: è l'*Inno alla gioia*, da una delle creazioni più sofisticate e rappresentative della cultura occidentale nonché espressione del genio individuale di Beethoven, la *Nona sinfonia*. È curioso notare che si tratta proprio di quella sinfonia che un grande virtuoso di *davul*, ignaro della musica occidentale e dei suoi mostri sacri, trascinato a concerto da Yuri Arbatzky, bollò come troppo semplice (e forse anche un po' noiosa). Ovviamente perché priva dei ritmi *aksak* e, soprattutto, del diretto coinvolgimento fisico che per un suonatore di *davul* resta l'essenza stessa della musica: cambiando punto di vista, anche il valore di un monumento può radicalmente mutare – e in fondo l'estetica, come ricordava anche Nietzsche, non è altro che fisiologia applicata.