



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI  
XXVII CICLO

---

**Il teatro musicale di Fabio Vacchi :  
analisi dell'opera *Lo Specchio magico***

**Dottorando :  
Lorenzo Sorbo  
matricola n° R09811**

**Tutor:**

**Prof. Cesare Fertonani**

**Coordinatore:**

**Prof. Gian Piero Piretto**

MILANO

Anno accademico 2013 / 2014



### Abstract

Il progetto di ricerca si è concentrato sull'analisi dell'opera di Fabio Vacchi, nato a Bologna nel 1949, uno dei compositori italiani viventi più conosciuti ed eseguiti in Italia e all'estero. La ricerca è stata condotta soprattutto sull'analisi del teatro musicale di Vacchi e in particolare sulle varie fasi di gestazione della sua nuova opera che andrà in scena nel 2016, intitolata *Lo Specchio Magico*, su libretto di Aldo Nove fondato su una scrittura che oscilla dal recitar cantando alla filastrocca fino a toccare la cronaca verbale, ritmica e scandita dei rapper urbani.

Il compositore Vacchi ha utilizzato matrici etniche e popolari del passato e del presente con riferimenti ad ambiti del repertorio colto occidentale, fondendo i diversi materiali in uno stile colto contemporaneo marcatamente personale tanto comunicativo, evocativo ed emozionale quanto coerente e rigoroso.



## Indice

**Prima Parte**

<b>Introduzione</b>	pag. 7
<b>Capitolo 1</b>	
Il linguaggio di Vacchi : percezione, ascolto e comunicazione	pag. 13
<b>Capitolo 2</b>	
La Musica per il Cinema <i>ossia</i> il Cinema per la Musica	pag. 21
<b>Capitolo 3</b>	
I Melologhi	pag. 56
<b>Capitolo 4</b>	
Il teatro musicale di Fabio Vacchi	pag. 89

**Seconda Parte : Analisi de *Lo Specchio Magico***

<b>Capitolo 5</b>	
Analisi dell'Atto I	pag. 127
<b>Capitolo 6</b>	
Analisi dell'Atto II	pag. 157
<b>Capitolo 7</b>	
Analisi dell'Atto III	pag. 180
Bibliografia	pag. 207



## Introduzione

*Tradizione non è culto delle ceneri,  
ma conservazione del fuoco.*

Gustav Mahler

Nei primi anni settanta andò in onda un documentario su un argomento che oggi potrebbe essere seguito probabilmente solo dagli abbonati di specifici canali a pagamento. Quel programma si occupava di musica, ma soprattutto di musica contemporanea ed era ideato e condotto da un giovane Luciano Berio nel pieno della sua carriera.<sup>1</sup> Allora il programma riscosse un notevole gradimento e il dato fa effetto ancora oggi, considerando lo spazio riservato alla musica contemporanea sui canali generalisti. Ma questo è decisamente un altro discorso.

Il punto del ragionamento è un altro, ma per arrivarci ho bisogno di raccontare un antefatto. Nel mese di Dicembre 2012 avevo incontrato Fabio Vacchi a Milano per parlare di questa tesi e in quell'occasione mi raccontò di essere stato la settimana prima a Parigi all'Opéra Française per seguire le prove del suo melologo *D'un tratto nel folto del bosco*<sup>2</sup> tradotto in francese e distribuito come testo obbligatorio in diverse scuole nazionali. Durante la conversazione, ripensavo ai miei “testi obbligatori” utilizzati negli anni scolastici, rimanendone abbastanza perplesso. Vacchi era rimasto sorpreso del fatto che, durante una prova, i bambini di una scuola primaria fossero rimasti in attento ascolto verso un linguaggio musicale non proprio di facile ascolto, ma riuscendo comunque a seguire con concentrazione il discorso musicale. A fine prova, addirittura, alcuni bambini avevano posto precise domande sulla drammaturgia musicale dell'opera, certo a modo loro, ma dimostrando comunque di aver compreso una forma complessa come il

---

<sup>1</sup> *C'è musica e musica* un programma di Luciano Berio, con regia di Gianfranco Mingozzi e a cura di Vittoria Ottolenghi, produzione RAI del 1972. Berio fu incaricato di realizzare un'inchiesta sulla musica, o meglio, sulle musiche di quel tempo: i compositori, le tendenze, gli interpreti, il pubblico. Adottando lo stile del reportage, Berio fotografò lo stato dell'arte riguardo ai temi della creazione, ricezione e ascolto in aree culturali e geografiche assai diverse tra loro.

<sup>2</sup> Melologo su testo di Michele Serra tratto dal romanzo omonimo di Amos Oz. Eseguito dall'ensemble “Sentieri Selvaggi” diretto da Carlo Boccadoro con Moni Ovadia, voce recitante. Prima esecuzione assoluta al Teatro Franco Parenti di Milano il 12 settembre 2010.

melologo. A quel punto, la mia perplessità si trasformò in curiosità, salutai Fabio Vacchi e tornai a casa. Mi ricordai di un caso simile presentato nel programma di Berio e lo cercai su Youtube. All'interno di una puntata dedicata al teatro musicale contemporaneo, a un certo punto, si vede un giovane compositore all'inizio della sua carriera. Si tratta di John Tavener, ci viene mostrato durante le prove del suo *Celtic Requiem*.<sup>3</sup> Curiosamente, ma non troppo, considerando le tendenze estetiche di quegli anni, l'opera non viene eseguita da un organico strumentale e vocale professionista, ma da un gruppo di bambini di una scuola elementare di Londra. Assistiamo alle prove che si tengono non in un teatro, ma all'aperto, nel cortile della scuola che, guarda caso, confina con un cimitero. Una decina di bimbi canta alcune filastrocche tenendosi in cerchio, mentre una bambina col velo bianco si distende a terra, al centro di una campana disegnata sull'asfalto col gesso. A lato, il compositore dirige scrupolosamente l'opera, seguendo il suo manoscritto poggiato su un banchetto. Nella scena seguente vediamo Tavener in un'aula scolastica in mezzo ai bambini che ascoltano la spiegazione della sua composizione. Tavener dice: «Sapete cosa è un Requiem? È una messa per i morti. Ho avuto l'idea di comporre l'opera quando stavo in Irlanda e ho avuto un'immagine di bimbi che facevano il gioco della campana. Un'immagine che sul momento non sembrava avere molto senso. Avevo anche in mente un accordo in mi bemolle e infatti tutte le canzoni che cantate in questo Requiem sono in mi bemolle. Tutto qui. Poi qualcuno mi diede un libro sui giochi infantili dove si dimostrava che il gioco della campana è legato all'idea della morte. Il giocatore passa da una stazione all'altra finché arriva a un luogo definitivo: la tana, un luogo di passaggio tra la vita e la morte. Così ho sovrapposto il testo in latino del Requiem con quello delle filastrocche, che simboleggia il rito della morte.»<sup>4</sup> Altre scene ci mostrano poi le prove, sempre all'aperto, in cui si nota l'attenzione dei bimbi e la precisione esecutiva in base alle indicazioni dettate dal compositore.

L'esperienza di Tavener aveva molto in comune con l'episodio narrato da Vacchi, ma soprattutto mi sembrava un esempio paradigmatico dal quale

---

<sup>3</sup> *A Celtic Requiem (Requiem for Jenny Jones)* per soprano, coro di bambini e orchestra, composto nel 1969

<sup>4</sup> Estratto dalla puntata 11, intitolata “*C'è musica e musica: come teatro*”

avviare diverse considerazioni sulla musica colta contemporanea, prima su tutte l'annosa questione della comprensione del linguaggio. Se un gruppo di bambini diversi per estrazione sociale, culturale e temporale riusciva a decifrare senza difficoltà il senso di opere basate su un linguaggio complesso, probabilmente quel tipo di musica non era per loro così lontano e incomprensibile come per un pubblico adulto, spesso persino più “istruito”. Il caso della preparazione e messa in scena di quel Requiem (ma di esempi analoghi potrebbero essercene altri e molteplici) pone altre questioni critiche che allora, come oggi, per chi affronta lo studio delle opere di musica contemporanea, mi sembrano valide.

In primo luogo, quando Tavener parla della sua composizione come rito in senso antropologico, lo stesso discorso calza a pennello per molte altre opere di diversi compositori. Se restringiamo l'idea di rito come messa in scena, all'interno della quale agiscono determinati segni e simboli con i propri carichi di significati e significanti, allora non possiamo prescindere almeno da due discipline che dagli anni settanta fino ad oggi hanno decisamente influenzato e indirizzato buona parte degli studi musicologici: la drammaturgia e la semiologia musicale. Riguardo alla drammaturgia, la definizione di Carl Dahlhaus in uno dei suoi testi fondamentali, rimane ancora il perno della questione, riguardo alla distinzione e compenetrazione fra *testo* e *opus*.<sup>5</sup> in un'opera musicale. Come a dire, il rito della composizione avviene sia attraverso il “testo sacro” della partitura che con la sua *mise en scène*, o come meglio precisa Dahlhaus quando pone

Il problema se la partitura sia un'opera d'arte a pieno titolo, bisognosa di null'altro che d'una riproduzione adeguata al suo significato, oppure rappresenti un mero pre-testo, un sussidio scritto che soltanto all'atto della sua realizzazione produce l'opera d'arte vera e propria.<sup>6</sup>

Credo che questa tesi sia stata ampiamente assimilata da parte dei compositori che dagli anni sessanta in poi quando, in fase di sperimentazione di nuovi linguaggi, hanno spesso divaricato ai poli estremi i

---

<sup>5</sup> DAHLHAUS CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino, 2005, a cura di Lorenzo Bianconi

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 43

confini tra opus e testo. Oggi sappiamo che tale divaricazione sia stata fondante per la creazione di molte opere. Penso, come esempi estremi, al movimento Fluxus, agli happening o alla musica aleatoria. Senza entrare nel giudizio di merito, è chiaro come in quegli anni vigeva il principio che l'opus o la partitura - anche quando spesso non esisteva nemmeno fisicamente - rappresentava solo un elemento virtuale e concettuale rispetto all'importanza della rappresentazione finale di quello che era un rito compositivo sottostante ad una precisa estetica musicale.

Per capirci qualcosa di più ci voleva forse un approccio più ampio, necessario per districarsi nella selva di significati e significanti musicali, grazie ai lavori di Jean Jacques Nattiez e la formulazione di uno dei suoi concetti cardini: la celebre teoria della tripartizione secondo cui l'opera chiamata "testo" è al centro in funzione di mediazione tra i processi poetici e quelli estesici.<sup>7</sup> Se torniamo all'esempio di Tavener come all'episodio di Vacchi, ancora una volta in chiave paradigmatica, è chiaro che assistiamo a tre livelli della creazione musicale, tutti estremamente legati l'uno all'altro, ma anche decisamente autonomi. Se consideriamo la scena musicale contemporanea mi sembra che anche qui la divaricazione tra i livelli tenda sempre più ad accentuarsi. Sono passati gli anni del "post-modernismo", un'etichetta spesso abusata che ha fatto scrivere interi volumi solo per la sua ridefinizione. Oggi ci si guarda intorno e volendo trovare un'altra etichetta di comodo per i tempi che viviamo, viene voglia di aggiungere almeno un altro paio di "post" alla definizione, giusto per provare a capire cosa sta succedendo. È lo stesso Nattiez che riassume lo stato dell'arte quando afferma che

Ciò che caratterizza il periodo attuale è il fatto che non solo abbiamo a nostra disposizione, grazie alla nostra memoria, alla nostra cultura e ai dischi in un contesto globalizzato, tutti gli stili delle musiche del passato e tutte le musiche del mondo, ma per di più nulla ci impedisce di attingere a uno qualsiasi di questi stili o di ispirarci ad esso. Per il compositore non esiste più nessuno stile o genere musicale che, *a priori*, sia ostracizzato, se non per

---

<sup>7</sup> NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Torino, Einaudi, 1987

mancanza di gusto o volgarità.<sup>8</sup>

Oggi i compositori sono liberi di scegliersi il linguaggio e gli stili più personali, liberi di fondare il proprio linguaggio nell'ambito della musica tonale, atonale, nel minimalismo, nel neo-romanticismo, nell'elettroacustica e quant'altro. Ciò che conta per un compositore è fondare un linguaggio solido, all'interno del quale il personale sistema semiologico funzioni secondo una struttura precisa o quantomeno decifrabile, soprattutto da parte di un ascoltatore critico.

Fabio Vacchi ha definito minuziosamente le proprie scelte estetiche grazie ad un personale linguaggio musicale che ha reso riconoscibile e consolidato il suo stile e le cui opere sono effettivamente tra le più eseguite sulla scena mondiale. Nattiez coglie l'originalità della sua estetica fondata sul legame con l'avanguardia, ma anche sulla capacità di superarne i limiti accademici:

Cresciuto nel serraglio del serialismo che si stava affermando negli anni Cinquanta e Sessanta, Vacchi è ritornato dalle illusioni incantatorie e volontaristiche del periodo modernista, ma è stato in grado di integrarne le acquisizioni, in particolare a livello della raffinatezza e del dettaglio della scrittura, e che, in più, si direbbe aver ereditato da Mahler, da Ravel e da Berg un acuto senso dell'orchestrazione, cosa che non sempre si ritrova nei compositori del dopoguerra, preoccupati piuttosto di strutture che di riflessi sonori, con troppa fretta rifiutati perché tacciati di edonismo.<sup>9</sup>

Tracciare un profilo di Vacchi non è cosa facile, proprio per la sua difficile collocazione in una precisa o rigida corrente estetica. Anzi, per ammissione dello stesso Vacchi la difficile categorizzazione è forse per lui un punto di forza. La sua opera, infatti, getta le basi in una concezione unificante del teatro, dell'etnomusicologia oltre che sull'orchestrazione e un acuto senso per la timbrica a fini espressivi. Soprattutto le implicazioni della sua musica toccano le ricerche sulla percezione, la comunicazione oltre che l'intelligenza emotiva. La sintesi è complicata e rischia di essere banalizzante, poiché nella sua opera i rimandi sono molteplici e intricati.

---

<sup>8</sup> NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Fabio Vacchi: che musica comporre all'inizio di questo XXI secolo?*, Ricordi, Milano, 2007, p. 41

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 41

Nel corso di un anno ho avuto il privilegio di seguire la genesi e la messa in scena della nuova opera intitolata *Lo Specchio Magico* che per la prima volta coinvolgerà un rapper oltre a un ballerino-cantante, un'orchestra di ampie dimensioni e il coro. Non sorprende il fatto che Vacchi, già abituato a confrontarsi con mondi musicali molto eterogenei, scriva un'opera utilizzando un linguaggio e pratiche performative decisamente lontane dal mondo della musica colta. Per me è stato un privilegio seguire da vicino il suo lavoro, entrare nella sua "bottega" e cercare di scoprirne i segreti del suo mestiere. Spero che questo lavoro possa essere utile non solo agli addetti ai lavori, come musicologi o giovani compositori, ma anche a coloro che si avvicinano per la prima volta a un'opera di Vacchi. A questi suggerisco, molto umilmente, di fare come i bambini di Tavener, ovvero leggere senza pregiudizi e avere la disponibilità all'ascolto, cercando di attivare la parte emotiva, oltre che cognitiva.

## Capitolo 1

### Il linguaggio di Vacchi : percezione, ascolto e comunicazione

Una delle componenti fondamentali nell'estetica di Vacchi è quella della percezione e comunicazione del significante musicale. Per Vacchi la comunicazione con l'ascoltatore rappresenta un aspetto fondamentale e non avviene solamente sulla base di una semplice trasmissione. Lo stesso Vacchi lo chiarisce quando racconta :

Negli anni della mia formazione artistica la musica mi è stata insegnata come qualcosa di essenzialmente astratto, frutto di calcoli matematici e combinatori, o di trasposizioni concettuali. Il che è in parte giusto, sicuramente necessario, ma non sufficiente. Molto spesso veniva infatti dimenticato – o volontariamente accantonato – l'aspetto percettivo. Uno dei maggiori musicologi viventi, Jean-Jacques Nattiez, pur essendo stato un esegeta dello strutturalismo, riferendosi in un suo recente saggio a quel tipo di musica, ha parlato di “fallimento percettivo”. E uno stile musicale che fallisce percettivamente presenta senza dubbio qualche lacuna.<sup>10</sup>

Il messaggio è chiaro e proviene proprio da chi è cresciuto nella stagione del serialismo e dell'arte concettuale, ne ha rilevato la portata innovativa, ma ne ha criticato gli estremismi che hanno portato spesso al “fallimento percettivo.” Del resto, una delle annose questioni della vasta critica musicologica, almeno dagli anni cinquanta ad oggi, è stata proprio quella della percezione, forse non a caso proprio in quegli anni compaiono i primi studi sull'argomento.<sup>11</sup> Le posizioni sono state diverse così come gli approcci metodologici, spesso sperimentali. Non è certo il caso di farne la cronistoria qui, aggiungo solo che la questione percettiva che pone Vacchi rientra in pieno negli studi recenti della psicologia cognitiva. Quali sono le modalità di

---

<sup>10</sup> VACCHI FABIO, *Parola, vocalità, percezione, memoria*, Lectio magistralis letta al Conservatorio “Luigi Cherubini”, Firenze, 9 novembre 2011

<sup>11</sup> FRAISSE PAUL, *Les structures rythmiques*, Publications universitaires, Louvain, 1958. FRANCÈS ROBERT, *Le perception de la musique*, Vrin, Parigi, 1958

ascolto e percezione di un ascoltatore odierno? E soprattutto, come fare per smuovere la coscienza percettiva e incuriosire un ascoltatore ad un nuovo brano? Sin dall'inizio della sua carriera, Vacchi si è posto queste domande proponendosi di “scrivere musica contemporanea per chi di solito non l’ascoltava.” Ancora oggi - molto meno che in passato, in verità - il pubblico generalista non frequenta in massa i concerti di musica contemporanea, per varie ragioni. Probabilmente perché nelle opere di musica contemporanea spesso avviene quel “fallimento percettivo” causato da una mancata decifrazione, da parte dell'ascoltatore, del linguaggio del compositore che va sempre contestualizzato in rapporto sua collocazione estetica. Sono anche lontani i tempi in cui le esecuzioni “scandalose” di quell'avanguardia intransigente facevano sobbalzare e gridare il pubblico delle prime. Storicamente, molte opere “scandalose”, sono diventate delle pietre miliari. È sempre utile ricordare che persino la prima della *Nona* di Beethoven fu un sonoro disastro, proprio perché il pubblico non recepì le innovazioni del linguaggio, probabilmente percepito come troppo “contemporaneo.” Oggi la situazione è decisamente diversa. In generale le opere nuove, presentate nei festival o nelle rassegne internazionali, non vengono “rigettate” immediatamente come un tempo, ma riescono a trovare una loro collocazione nei programmi di concerti sempre più frequentati da un pubblico eterogeneo per età e cultura. Tornando alla questione della percezione musicale, Vacchi chiarisce ulteriormente il suo pensiero:

Ciò che per me è fondamentale da ribadire è quanto la musica sia legata indissolubilmente alla percezione che se ne ha. E il nostro corpo è pressappoco quello di cinquemila anni fa, reagisce cioè a stimoli analoghi. Per questo anche i problemi della musica sono sostanzialmente gli stessi. Goethe diceva che la buona musica non deve fermarsi alle orecchie, ma deve arrivare a risuonare interiormente. Vuol dire mettere in moto il nostro sistema analogico a tutti i livelli, operare sinestesie. Una musica può provocare sensazioni tattili, olfattive, visive e così via.<sup>12</sup>

Vacchi sottolinea un aspetto che rappresenta proprio l'oggetto delle recenti

---

<sup>12</sup> VACCHI FABIO, *Parola, vocalità, percezione, memoria*, Lectio magistralis letta al Conservatorio “Luigi Cherubini”, Firenze, 9 novembre 2011

tendenze in fatto di studio della percezione musicale: l'emozione legata all'ascolto musicale. È bene dire che le ricerche in questo settore della ricerca hanno sofferto anche di una certa carenza di basi teoriche stabili e di metodi collaudati, poiché le difficoltà maggiori s'incontrano nella definizione del campo d'azione e spesso nell'utilizzo di pioneristiche tecniche sperimentali. Alcuni studi hanno coinvolto persino neuropsicologi che si sono concentrati sulla raccolta di dati sperimentati, ad esempio con la registrazione dei tracciati cerebrali durante un ascolto musicale. Un esperimento interessante è stato fatto dal gruppo di Mireille Besson<sup>13</sup> con lo scopo di registrare gli effetti dei potenziali cerebrali in risposta a degli stimoli composti di frasi o melodie manipolate. L'esperimento ha dimostrato che le risposte variavano a seconda delle minori o maggiori competenze musicali degli ascoltatori e comunque in entrambi i casi le manipolazioni ritmiche, armoniche o melodiche del materiale sonoro influenzavano i tracciati cerebrali così come le ripetizioni degli stessi stimoli portavano gli ascoltatori ad un effetto di assuefazione. Un altro interessante esperimento è stato condotto da John A. Sloboda che ha introdotto dei questionari per gli ascoltatori al fine di associare particolari reazioni emotive a singoli elementi musicali.<sup>14</sup> In altre parole, Sloboda ha provato a redigere una sorta di catalogo dei modelli musicali che potenzialmente potessero stimolare effetti emotivi di ordine neurovegetativo. Sloboda ha potuto osservare, in generale, come gli improvvisi cambi dinamici, armonici o ritmici provocassero tensione, fastidio, sorpresa. Alla percezione ovviamente è legato l'ascolto, ma si tratta di un ascolto partecipato e cosciente. La concezione di Vacchi si fonda sull'idea di scrivere musica che stimoli questo tipo di ascolto; in una conferenza lui stesso ha proposto un esperimento concettualmente simile a quello di Besson e Sloboda, proponendo l'ascolto di un suo *Trio* per violino, violoncello e piano intitolato dedicato a Luciano Berio. Il brano veniva riproposto quattro volte in due giorni consecutivi proprio per testare gli effetti percettivi degli ascoltatori, introdotto così :

---

<sup>13</sup> BESSON M., FAITA F., REQUIN J., *Brain waves associated with musical incongruities differ for musicians and non musicians*, in *Neuroscience Letters*, n. 168, Elsevier, 1994

<sup>14</sup> AIELLO RITA, SLOBODA JOHN A., *Musical Perceptions*, Oxford University Press, Oxford, 1994

Perché mettersi in ascolto? In ultima analisi, il senso di un'opera d'arte sia nel fatto che questo oggetto ci parli di noi stessi, ci mette in rapporto con il nostro strato più profondo, il nostro stato pre-verbale, alcuni aspetti che nella nostra vita razionale non siamo in grado di rielaborare. Ci possono essere degli aspetti nostri che c'inquietano, che ci fanno paura. In questo senso, l'opera d'arte viene percepita senza barriere – il che non è facile – perché abbattere le barriere di un'abitudine presuppone una disponibilità e una ricerca interiore che crei una sorta di ricettività assoluta, quella che normalmente hanno i bambini. L'ascolto ci parla di noi stessi. In questo modo, se noi siamo capaci di cogliere queste stimolazioni inattese, possiamo arricchirci, crescere e ad allargare la nostra cultura ovvero quel sistema profondo di conoscenza del mondo rispetto a noi stessi.<sup>15</sup>

In effetti, Vacchi richiede un ascoltatore “esigente” chiamato ad essere parte attiva quanto il compositore. In questo discorso, quando si parla di emotività, c'entra molto l'aspetto psicanalitico. Una percezione si trasforma in ascolto e questo provoca emozioni che sono condizionate dal nostro inconscio. Michel Imberty ha studiato a fondo i rapporti tra filosofia, psicologia e musica affermando :

La psiconalisi ha senso solo per far capire allo spettatore e all'ascoltatore ciò che può, nell'opera, svegliare in lui delle emozioni nuove, forti, dei sogni, desideri e piaceri che egli non avrebbe saputo dire, disegnare né comunicare.<sup>16</sup>

Le tesi di Imberty sono pienamente condivise da Vacchi quando intende l'ascolto anche in chiave psicanalitica; in altre parole, un ascolto che cambia le facoltà percettive verso una nuova consapevolezza del sé :

L'ascolto è un'azione contraddistinta da intenzionalità che consiste nello stare a sentire con attenzione qualcuno o qualcosa. Si riferisce a un processo psicologico grazie al quale i suoni e i rumori, allo stato naturale o articolati in un linguaggio codificato, non vengono percepiti passivamente dalla sfera

---

<sup>15</sup> Testo raccolto dall'audio dell'intervento di Vacchi. Vedi video “*L'ascolto*” disponibile su <<http://www.youtube.com/watch?v=MUNMwh9F3bg>>

<sup>16</sup> IMBERTY MICHEL, *La musica e l'inconscio* in *Enciclopedia della musica*, Volume II, Einaudi, Torino, 2002, p. 358

sensoriale, come avviene nell'azione semplice dell'udire, ma sono convertiti in idee, sensazioni, sentimenti. La musica colta non intende trasmettere nozioni, istruzioni o competenze né indurre a reazioni precise, ma sottintende e sviluppa una conoscenza che nasce e si compie nell'ascolto stesso rivelando il suo peculiare valore educativo.<sup>17</sup>

Per far sì che questo ascolto partecipato venga convertito in qualcosa di più, c'è una condizione imprescindibile che consiste in una particolare disposizione. Anzitutto bisogna ascoltare senza pregiudizi culturali, ma soprattutto

l'ascolto richiede la capacità di creare dentro di sé quel “silenzio interiore” che diventa presupposto indispensabile per accogliere e rielaborare il messaggio nella sua pienezza.<sup>18</sup>

Di nuovo Imberty torna su questo punto, sottolineando quanto la condizione di “svuotamento” sia fondamentale non solo per un ascolto convertito in sensazioni, emozioni e idee. La musica, per definizione, è una espressione diretta di un'emozione di cui non conosciamo le cause e per di più, non sappiamo spiegarle. Ciò dipende dal fatto che la musica manifesta il suo senso direttamente nei suoni, in un codice le cui referenze non sono stabilite né stabili. Le referenze le troviamo noi ascoltatori ogni volta che una musica viene a colmare il “silenzio interiore” :

Ciò che l'opera designa resta inaccessibile o piuttosto si lascia indovinare solo da un'assenza che rinvia al vuoto dell'ascoltatore, al suo bisogno di “potersi liberare dei legami e dei limiti della propria storia soggettiva derealizzando il presente.” L'opera trova posto in lui, vi diventa portatrice di una mancanza, di un'esistenza ormai proiettata al di fuori, simbolicamente pensabile in mille varianti imprevedibili e impreviste della cultura.<sup>19</sup>

L'intento di Vacchi è dunque scrivere musica per un ascoltatore coinvolto in

---

<sup>17</sup> IMBERTY MICHEL, *La musica e l'incoscio* in *Enciclopedia della musica*, Volume II, Einaudi, Torino, 2002, p. 358

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

un processo di cambiamento tale da venirne arricchito. L'autore propone la sua visione del mondo e la condivide con l'ascoltatore, certamente non imponendola, ma in un processo di partecipazione dell'evento sonoro.

La manipolazione di un materiale espressivo, quale che sia, tende alla restituzione in termini metaforici di una visione del mondo: questo credo sia il compito dell'artista. Perciò l'arte ha sempre un aspetto maieutico, didattico. Allo stesso tempo, perché la comunicazione sia tale, vale a dire coinvolga un plurale e non sia un solipsismo, il linguaggio deve articolarsi su un terreno stilistico collettivo, che attivi e guidi ciò che la musica produce in noi.<sup>20</sup>

Dunque viene da chiederci come sia possibile attivare la percezione e l'ascolto attraverso un brano di musica contemporanea spesso contenente un linguaggio non immediatamente riconoscibile, ma nel quale un ascoltatore medio possa, si perdoni l'ossimoro, in qualche modo trovare elementi di riconoscibilità. Una delle condizioni di un linguaggio e stile musicale riconoscibile è che presenti il parametro della *narratività*. Un brano di musica colta, nel momento in cui non attinge più a elementi riconoscibili della memoria collettiva, può anche *raccontare*, nel senso retorico del termine. Nell'Ottocento il filone della *musica a programma* poneva la questione della *narratività* in rapporto ad un rimando extra-musicale, dichiarato palesemente a monte dell'opera stessa, ma in un'opera contemporanea, evidentemente la didascalia programmatica non funziona proprio allo stesso modo. Eppure un'opera contemporanea può avere ancora un carattere narratologico a patto che la narrazione, seppur non descrittiva, si fondi sugli elementi che da sempre conferiscono unità e autonomia a un brano: la variazione e la continuità. Molti compositori hanno impostato le loro opere fondamentali sulla selezione di un materiale musicale elementare, combinato e variato meticolosamente in maniera tale da fornire una struttura credibile dove non c'è ellissi tra forma e contenuto, anzi dove la forma è il contenuto. Vacchi lo precisa molto bene quando afferma che

---

<sup>20</sup> Testo raccolto durante una conversazione con il compositore

La musica, tutta la musica, si dispone su due direttrici essenziali: la continuità e la variazione. Articolando e armonizzando la continuità (permettendo di capire come il brano che si sta ascoltando è lo stesso cominciato tre minuti prima e dando un'identità al percorso musicale) e della variazione (che conferisce il senso alle ripetizioni nello svolgere del tempo) si ottiene *narratività*.

C'è dunque *narratività* nella musica di Vacchi? La risposta è tanto più affermativa se solo si considera la sua produzione di musica per un contesto narrativo come i melologi e il teatro, di cui si parlerà nei capitoli successivi. Ma basta prendere in considerazione, una fra tante, un'opera strumentale molto nota ed eseguita come *Dai Calanchi di Sabbiuino*.<sup>21</sup> Il titolo dell'opera si riferisce ad un luogo preciso: Sabbiuino di Paderno, una località sull'Appennino emiliano caratterizzata da solchi rocciosi formati dall'azione erosiva dell'acqua che nel tempo ha creato un paesaggio suggestivo formato da ripidi crinali argillosi e alte creste. Il riferimento del titolo non è solo di carattere geologico, ma soprattutto in relazione ad un tragico evento avvenuto durante la Seconda Guerra mondiale: l'eccidio di cento partigiani per mano di truppe nazifasciste.<sup>22</sup> Questo avvenimento ha toccato profondamente Vacchi anche per via dei racconti ascoltati negli anni giovanili. Il brano dunque ha un carattere programmatico preciso, chiari sono gli elementi che ne denotano la *narratività*. Anche se l'ascoltatore non conoscesse il motivo o titolo ispiratore del brano, potrebbe riconoscerne tranquillamente un'intelaiatura diegetica. Dal punto di vista formale, infatti, si riconosce una struttura precisa con degli elementi che ricorrono e vengono variati nel corso della composizione. Il brano si apre con un breve intervento del flauto suonato con un filo di emissione, subito dopo sostenuto da una sequenza di accordi sospesi che immediatamente ci introducono in una sorta di processione sonora e che punteggiano, in un rondò ossessivo, tutto il brano. L'atmosfera funebre viene poi confermata dal suono delle campane che marcano con solennità l'andamento su basso ostinato, in una struttura musicale che potrebbe bene identificarsi con una "Passacaglia." Vacchi

---

<sup>21</sup> Composta inizialmente nel 1995 per quintetto d'archi e poi trascritta per orchestra nel 1997.

<sup>22</sup> Avvenute nel Dicembre del 1944

racconta un luogo, una storia, la Storia filtrando il tutto attraverso la lente di un linguaggio musicale assolutamente personale; è un racconto senza parole, sostituite da una raffinata ricerca timbrica unita ad un senso drammaturgico della scrittura strumentale. In fondo, si tratta di un metodo compositivo iniziato negli anni settanta - gli esordi - e approfondito nel corso di un trentennio attraverso una ragionata e, a detta dello stesso Vacchi, sofferta ricerca.

## Capitolo 2

### La Musica per il Cinema

*ossia*

### il Cinema per la Musica

*La cinematografia è il linguaggio di apparenze e le apparenze non parlano. Il linguaggio delle apparenze è la musica. Bisogna levare il cinematografo dalla letteratura e metterlo nella musica, perché deve essere il linguaggio visivo della musica.*

*Luigi Pirandello*

Parlare della musica per il cinema composta da Vacchi significa allargare ulteriormente il campo d'indagine critica di un compositore che ha scelto di misurarsi, nella sua carriera, con drammaturgie sonore differenti, come già si è visto riguardo ai melologi.

Per quanto possa sembrare strano a dirsi, Fabio Vacchi non ha mai scritto una colonna sonora per un film. O meglio, non l'ha mai scritta nel modo tradizionale dei compositori di musica da film.

Pensiamo, infatti, a come lavora un compositore professionista di colonne sonore. Appena ultimato il pre-montato del suo film, il regista indica al compositore le sequenze in cui vuole un commento sonoro. Il compositore annota la durata precisa delle sequenze e lavora a musiche che saranno successivamente sincronizzate sulle immagini. Perciò il compositore scrive la partitura annotandosi scrupolosamente il *timing* sul rigo musicale e prepara dei temi o sequenze musicali da sottoporre preventivamente al regista. Successivamente, in fase di missaggio, il regista sincronizza le musiche selezionate alle sequenze video. Si tratta, insomma, di un metodo di lavoro ormai consolidato che richiede anche un lavoro di alto artigianato da parte del compositore. Uno dei grandi veterani del mestiere, Morricone, più di una volta ha così spiegato questo metodo di lavoro : «A un regista faccio sentire molti temi, ma non sempre scelgono i migliori, per cui, da un

po' di tempo, mi sono abituato a selezionarli in precedenza.»<sup>23</sup>

Per Vacchi una tale concezione risulta poco calzante, egli stesso, infatti, chiarisce categoricamente che :

Il mio rapporto con il cinema è quello di un autore non cinematografico, nel senso che io non faccio musica per il cinema. Nel caso di registi cui interessi il mio modo di fare musica, perché lo sentono in sintonia espressiva con il loro film, vengono a chiedermi la mia musica. Com'è successo con due grandi maestri, Olmi e Chéreau.<sup>24</sup>

Questa visione che apparentemente potrebbe sembrare “presuntuosa” in realtà non lo è affatto. L'esigenza di Vacchi non è quella di calarsi nelle vesti del compositore che soddisfa a tavolino le richieste musicali di un regista. In altre parole, non può cedere al “mestiere”. Quello che è fondamentale per Vacchi è che tra regista e compositore si stabilisca, prima di tutto, un rapporto empatico e umano nel quale si condividano temi, sentimenti, ideologie, ma soprattutto modi di concepire l'arte come bellezza della vita. Per citare un altro musicista non proprio di area classica come Vinicius de Moraes è come se Vacchi, considerate le sue tante e fortunate collaborazioni artistiche, creda all'idea che “la vita è l'arte dell'incontro.”<sup>25</sup>

Non stupisce, dunque, che proprio con Olmi sia cominciata e proseguita nel tempo la collaborazione cinematografica di Vacchi. Entrambi condividono una visione comune dell'arte che si fa tutt'uno con la vita, perché una è il nutrimento dell'altra. A proposito della sua poetica, Vacchi ha spesso dichiarato che esiste «identità fra estetica ed etica, fra bellezza ed impegno, in linea con il concetto di *kalòs kagathòs* caro ai Greci, affinché la musica diventi un punto d'incontro tra la capacità di stupirci e la necessità di specchiarci nell'altro, fuori dall'egotismo parossistico di un potere che, come un cancro, traccia confini invalicabili tra sessi, razze, classi sociali.»<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> CRESTI RENZO, *Il “segreto” di Morricone* in *La Linea dell'occhio*, Circolo del cinema di Lucca, Lucca, 2001.

<sup>24</sup> BELGIOJOSO RICCIARDA, *Note d'autore. A tu per tu con i compositori con i compositori d'oggi*, postmediabooks, 2013, Milano, p. 116

<sup>25</sup> *La vita, amico, è l'arte dell'incontro* è il titolo emblematico di un fortunato album di Vinicius de Moraes, Giuseppe Ungaretti e Sergio Endrigo pubblicato dalla Fonit Cetra nel 1969 (CETRA LPB 35037).

<sup>26</sup> <[http://it.wikipedia.org/wiki/Fabio\\_Vacchi](http://it.wikipedia.org/wiki/Fabio_Vacchi)>

Quasi come un'eco involontaria, Olmi condivide la stessa visione con una affermazione a mo' di epigrafe nella sua recente autobiografia: «Ho bisogno della bellezza, così come amo ogni anelito dell'uomo per compararsi a essa. Rinuncerei a qualsiasi merito artistico pur di riuscire a fare della mia vita un'opera d'arte.»<sup>27</sup> Dunque è la bellezza a costituire il *trait d'union* con i registi con cui Vacchi ha collaborato. Del resto, la vasta filmografia di Olmi ha puntato a mostrare la bellezza delle piccole e grandi cose anche attraverso i temi a lui cari come la cultura contadina, la povera gente, le storie di umanità. Olmi ci ha anche mostrato il ritratto di un'Italia che nel corso di un cinquantennio ha mutato profondamente la sua identità sociale e culturale.

Per capire come i due artisti siano in sintonia è lo stesso Olmi a raccontarlo in modo personale, ma eloquente:

Ho sempre avuto difficoltà, per molti film, a far combinare la musica con l'immagine. Addirittura, nei primi film, la musica aveva sempre un'origine o una causa reale, o si sentiva suonare un pianoforte suonare lontano o un grammofono. Molto spesso mi dava fastidio, per certi film in modo particolare, il fatto che la musica accompagnasse quasi sempre l'azione fisica che si svolgeva sullo schermo. Per cui c'erano azioni concitate ed ecco che la musica sottolineava questo aspetto. Qualche volta, anziché l'azione fisica, comunque sia l'emozione più evidente come la paura, l'apprensione, il sentimento amoroso era una sorta di orchestrina che accompagnava l'immagine un po' come all'inizio faceva il pianoforte nella sala cinematografica. Sembrava come passare una mano di vernice per lustrare l'immagine. C'erano casi in cui la musica trovava il giusto rapporto con l'immagine. La mia incompetenza in fatto di musica non mi consentiva di sviscerare la questione, approfondirla al punto di capire perché una musica poteva funzionare e un'altra no. Quindi consideravo la musica quasi un fatto di servizio a sostegno e in molti casi il cinema funzionava così e ancora adesso. Quando una sequenza è un po' fiacca dagli dentro con la musica che lo spettatore si rianima! Ebbi molte delusioni quando affidai a degli autori la colonna sonora perché anch'io, non avendo una specifica competenza, seguivo le forme abituali. Questi venivano in moviola, guardavano il film

---

<sup>27</sup> OLMI ERMANNNO, *L'apocalisse è un lieto fine : Storie della mia vita e del nostro futuro*, Rizzoli, Milano, 2013.

sequenza per sequenza, prendevano i tempi, addirittura qualcuno diceva: «Ecco, qui c'è quella porta che si chiude e che bisognerebbe sottolineare!» Allora prendevano i tempi interni e a quel punto la musica doveva sottolineare quella cosa. Tanto è vero che orchestre, a volte anche considerevoli come entità, sincronizzavano la musica direttamente mentre veniva eseguita con la proiezione. Per cui il maestro stava lì e cronometrava. Mi pare che un direttore d'orchestra dovrebbe sentirsi a disagio a dover eseguire una musica così ! Il disagio non c'era perché la funzione giustificava questo tipo di uso e interpretazione della musica. Ho fatto anch'io questo tipo di esperienze. E vi confesso che tutte le volte mi sentivo a disagio perché non riuscivo a trovare la ragione di questo incontro tra la musica e l'immagine. Poi mi capitò di fare *L'albero degli zoccoli*. E anche lì, come il problema della musica lo rinviavo a dopo. Pensavo: quando avrò montato il film chiamerò qualcuno e vedremo che succede. Vi confesso che abitualmente, mentre monto il film, uso delle musiche “ruffiane” ossia certi pezzi pure troppo celebri, ma scontati dentro certe categorie emotive: sentimentali, drammatiche, ecc. Questi brani, quando monto il film, li uso come colonna sonora di riferimento per capire come funziona il montaggio, come avere una specie di metronomo. Con *L'albero degli zoccoli*, quelle musiche che abitualmente funzionavano con tutto, perché la musica era talmente “ruffiana” da tirarsi dietro il racconto (anche se il racconto non era del tutto vincente), mettevo la musica e non legava con l'immagine. Vedevo che il film senza musica funzionava meglio. Pensavo: questo film deve essere completato soltanto con effetti, rumori, ecc. però al tempo stesso mi mancava qualcosa. Cercherò qualcosa per poter, in qualche modo, far convivere un dato che non è oggettivo che fa riferimento a qualcosa immediatamente riconoscibile. Come l'immagine di una campagna, una mucca, il cielo, il mare. Mi pareva che solo quel dato, che pure andava bene, al tempo stesso non era sufficiente. E come se io avvertissi dentro di me una sorta di musica che però non c'era e non essendo io musicista non potevo capire che musica cercavo. Però sentivo che c'era questo bisogno. Avvertivo delle melodie che non riuscivo ad inquadrare. Giunto alla disperazione per non trovare una musica possibile da accompagnare a queste immagini che mi desse un orientamento un giorno misi una *Sonata* di Bach all'organo. È stata una rivelazione! Appena “appoggiai” la musica all'immagine mi sono commosso. Bach è uno dei punti apicali della musica come aristocraticità del

pensiero e questi sono degli umili contadini.<sup>28</sup> Da quel momento, per me il rapporto immagine-musica aveva fatto un passo avanti. Non dovevo più cercare un maestro per fare la musica del film, ma volevo che la musica cercasse me. Volevo che questi suoni, per me incomprensibili da un punto di vista della conoscenza specifica, come un bisogno di percepirli prima. Così è accaduto per l'ultimo film.<sup>29</sup> Ho conosciuto Fabio Vacchi a casa di amici comuni. La nostra conoscenza è stata di immediata e reciproca e intensa simpatia per la più alta forma d'arte che l'uomo conosca: la convivialità. Siamo diventati subito amici. Lui mi ha dato un disco delle sue musiche e la prima volta che ho ascoltato ho pensato: «Questa è quella musica moderna e strana!» Arriviamo al film, io già avevo portato avanti il copione e sentivo che avrei avuto il problema della musica. Perché tutta la musica di repertorio cinquecentesco che avevo sentito riduceva il film quasi ad una rievocazione di cronaca dell'epoca. Sono arrivato al punto che alcuni pezzi non li potevo più sentire! Un giorno, durante un autunno caliginoso, ho riascoltato il disco di Fabio. Sono sceso e ho detto: «Ho trovato la musica del film!»

Io però non gli ho certo commissionato, uso volutamente questa “brutta” parola, dei brani. Ho parlato con Fabio del sentimento del film e delle componenti tematiche come il cannone, la morte, il viaggio, ecc. Ci siamo visti un paio di volte ed abbiamo scelto i pezzi, tutto qua.<sup>30</sup>

Questa testimonianza di Olmi è importante sul piano estetico della sua concezione cinematografica, poiché per lui il suono conferisce un valore aggiunto e non solo di mero commento alle immagini. Il suono permette al cinema di mostrare anche ciò che sullo schermo non c'è o non è “immediatamente riconoscibile”, per dirla con le stesse parole di Olmi. Un importante studioso di audiovisione come Michel Chion ha spiegato efficacemente questo concetto:

Con l'espressione valore aggiunto designiamo il valore espressivo e informativo di cui un suono arricchisce un'immagine data, sino a far credere, nell'impressione immediata che se ne ha o nel ricordo che se ne conserva,

---

<sup>28</sup> Olmi si riferisce ai protagonisti del film, veri contadini e non attori professionisti.

<sup>29</sup> Si riferisce a *Il mestiere delle armi* (2001)

<sup>30</sup> Testo raccolto dall'intervento di Ermanno Olmi nella conferenza *Fabio Vacchi : Il suono e l'immagine. Musiche per “Il Mestiere delle armi”* tenutosi il 11 gennaio 2002 presso l'associazione *Musica d'insieme*, Bergamo

che quell'informazione o quell'espressione derivino “naturalmente” da ciò che si vede, e siano già contenute nella semplice immagine. E sino a procurare l'impressione, eminentemente errata, che il suono sia inutile, e che esso riproduca un senso che invece introduce e crea, sia di bel nuovo, sia tramite la sua differenza con ciò che si vede.<sup>31</sup>

Al pari della sequenza video anche quella audio è parte integrante della creazione filmica e la dialettica fra i due elementi ne costituisce il fulcro costitutivo. Nella sua filmografia Olmi ha sempre posto attenzione alla portata semantica della colonna sonora. Molte volte le immagini sono determinate dalla musica, spesso registrata anche prima delle riprese stesse. Ma facciamo un passo indietro e andiamo con ordine. La prima collaborazione di Vacchi con Olmi inizia ne *Il Mestiere delle armi* (2001) un film che apparentemente ha le sembianze di un racconto storico perché narra gli ultimi giorni di Giovanni dalle Bande Nere (1498-1526), pseudonimo di Giovanni De' Medici, un soldato di ventura italiano al servizio dello Stato Pontificio durante le guerre d'Italia nella prima metà del XVI secolo. Giovanni cerca di fermare, ma invano, le truppe dei lanzichenecci che calano in Italia per il saccheggio di Roma. In realtà, sotto il pretesto narrativo di cronaca storica, c'è molto di più. Si tratta, infatti, di una riflessione sulla guerra, sui valori e la dignità umana. Di fronte alle nuove armi - come il cannone usato dai lanzichenecci - il protagonista oppone il proprio coraggio individuale e l'abilità di stratega. Non si tratta meramente di un film contro la guerra, ma più acutamente di una riflessione sul potere delle nuove armi che spazzano via tutti i valori perché l'unico vero valore è il denaro dei potenti per acquistarle. Lo stesso Olmi rivendica questa lettura quando racconta la modalità di proposta e collaborazione con Vacchi:

Con Fabio abbiamo parlato della materia e delle tematiche del film. Io insistetti su una cosa: non è la ricostruzione di un'epoca. Noi non vogliamo ripresentare nel film il Cinquecento, ma evocare di quell'epoca dei sentimenti, delle emozioni, degli umori che ci corrispondono ancora. Ad

---

<sup>31</sup> CHION MICHEL, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, traduzione in italiano di Dario Buzzolan, Lindau, Torino, 1997, p. 12

esempio nelle musiche di Fabio e nei *Calanchi* io ho sentito il dolore come poche volte.<sup>32</sup> Queste cose mi hanno catturato, è difficile chiamarlo anche sentimento. Di quello che uno prova che quando sente la musica è qualcosa che non è poi spiegabile. Voglio dire, se uno vede un quadro, una statua, in qualche modo riesce ad aggrapparsi alla razionalità e colloca le proprie emozioni e i propri sentimenti in certe categorie. Credo che invece la musica sia l'arte degli innocenti. Qualche volta mi dispiace per i critici che sono costretti invece ad essere razionali quando sentono la musica, probabilmente hanno ragione loro. Ma è una cosa che io non riesco a capire né a condividere. Per me la musica è come se mi facesse tornare bambino e sento emozioni che poi non so descrivere e quindi non sono inquadrabili razionalmente. È come quando ci si innamora e non si capisce perché. Se uno cerca di razionalizzare questo vuol dire che già non è vero amore.<sup>33</sup>

Qual è il metodo di lavoro di Vacchi in questo film? Senza snaturare la sua cifra stilistica, egli adatta per il film alcune musiche precedentemente composte e ne scrive altre per l'occasione nel rispetto del suo codice linguistico. Quando queste musiche vengono montate ecco che esse producono quel “valore aggiunto” di cui parla Chion ricordato da Vacchi nel momento in cui ha assistito al montaggio finale :

Scrivendo la musica uno parte da un “fantasma acustico”, qualche cosa che gli gira per la mente in modo molto vago. Per far diventare questo “fantasma” una forma, una carta scritta che possa essere suonata e capita e possa fornire un filo logico a chi ascolta il processo deve essere assolutamente razionale. Voglio dire, magari non al cento per cento, ma la componente razionale deve essere predominante. Quindi, una volta che mi son messo a scegliere le musiche, in particolare una serie di materiali da presentare ad Ermanno, ho preso qualcosa, ho scartato qualcos'altro, come si fa normalmente. Poi queste musiche sono state prese da Ermanno, sono state

---

<sup>32</sup> Olmi si riferisce al brano *Dai Calanchi di Sabbiano* scritto per il cinquantenario della Resistenza ed eseguito al Teatro alla Scala nel 1995. Il titolo allude al luogo dove avvenne una strage di partigiani ad opera di nazisti e fascisti nelle vicinanze di Bologna, città natale di Vacchi. La versione originaria del pezzo era composta per cinque strumenti (flauto, clarinetto basso, campana tubolare, violino e violoncello) successivamente trascritta per orchestra.

<sup>33</sup> Testo raccolto dall'intervento di Ermanno Olmi nella conferenza *Fabio Vacchi : Il suono e l'immagine. Musiche per “Il Mestiere delle armi”* tenutosi il 11 gennaio 2002 presso l'associazione *Musica d'insieme*, Bergamo

montate e quando ho visto per la prima volta queste musiche assieme alle immagini per me è stata una lezione incredibile, un disvelamento. Perché quando io scrivo una musica mettendo in moto le mie “rotelline razionali” posso sì rifarmi ad un certo tipo di fantasma acustico dove subentra anche un tipo di emotività che io più o meno penso di catturare, circoscrivere, razionalizzare e di formalizzare soprattutto. Però, dato che queste cose sono inafferrabili, non si può aver sempre la percezione del risultato, dell'impatto emotivo che avrà. Quando io ascolto personalmente delle mie musiche ho un certo tipo di risposta e normalmente non ci sono grandi sorprese. Invece è stata una grande sorpresa vedere le immagini assieme a queste musiche, nel senso che Ermanno mi ha svelato un tipo di emozione, di sensazione e percezione che queste musiche a lui davano ma che io non immaginavo, però viste assieme a queste immagini pensavo: è evidente che è così. Ad esempio, su una scena di battaglia sull'argine, la prima delle due battaglie nel film, dove è stata usata una musica per flauto, fagotto e pianoforte. Una musica che è una delle cose più acquarellate, eteree e vaghe che io abbia mai messo insieme, dove a un certo momento il fagotto un verso di richiamo lontanissimo. Il fagotto qui diventava dieci volte più violento, più evocativo e più semantico di una tromba militare e guerresca. Lì ho capito che avevo avuto ragione di accettare di fare questo lavoro e non era la prima volta che mi si prospettava l'ipotesi di lavorare per il cinema. Anche per un fatto mio caratteriale, mi son sempre rifiutato di lavorare – se mi passate il termine – “a padrone.” Di fronte ad un autore come Ermanno Olmi ho pensato: qui si impara qualcosa. Infatti ho imparato tantissimo proprio sul piano della componente implicitamente drammaturgica che la musica può avere. Un'altra cosa per me illuminante è stata quando, parlando con Ermanno, mi ha detto che lui concepisce delle musiche che non siano descrittive, ma evocative.<sup>34</sup>

La scena a cui si riferisce Vacchi si trova nella parte centrale del film nel pieno della battaglia condotta sull'argine del Po a Bagnolo San Vito, nei pressi di Mantova, fra le truppe dei lanzichenecci e quelle pontificie guidate da Giovanni de Medici. Il brano “etereo e vago” citato è il *Trio* per flauto, fagotto e pianoforte tratto da *Luoghi immaginari*, un ciclo di

---

<sup>34</sup> Testo raccolto dall'intervento di Ermanno Olmi nella conferenza *Fabio Vacchi : Il suono e l'immagine. Musiche per “Il Mestiere delle armi”* tenutosi il 11 gennaio 2002 presso l'associazione *Musica d'insieme*, Bergamo

composizioni da camera scritte per diversi organici tra il 1987 e il 1992. Questo ciclo, come efficacemente descritto dal critico Bossini, comprende “cinque frammenti di una geografia dell'anima, ciascuno dei quali prende spunto da elementi, ma sarebbe più esatto dire da suggestioni, di musica popolare.”<sup>35</sup>

La scena ha inizio proprio con quel richiamo del fagotto solo citato da Vacchi incentrato su una cellula melodica di tre note (La – Do diesis – Si bemolle) che rappresenta l'elemento su cui si sviluppa tutto il brano. Su quel motivo, quasi ancestrale e popolare, la scena mostra l'argine del Po con una madre e due bambini mentre osservano le truppe dei lanzichenecchi schierati in attesa dello scontro sulla riva opposta. Già dalle prime battute si verifica proprio quel “valore aggiunto”, infatti lo spettatore evoca perfettamente la condizione di un'umile famiglia di pastori attraverso quella cellula melodica che rimanda semanticamente ad una cultura popolare, anche attraverso i primi piani della donna e dei bambini che con il loro sguardo innocente stanno per assistere, inconsapevoli, ad una barbarie. Il fiume sta in mezzo e divide non solo due rive geografiche opposte e irraggiungibili, ma in questo caso due opposte rive dell'animo umano : da una parte la freddezza e l'asetticità delle truppe, dall'altra l'innocenza e l'impotenza della famiglia. Il montaggio procede poi per inquadrature svelte su particolari : schiere di soldati immobili con lunghe lance, il generale Frundsberg in attesa sul cavallo, quattro ragazzi con i tamburi in attesa di segnare l'avvio dello scontro. Mentre questa sequenza video sottolinea la staticità e l'attesa, la musica al contrario si anima attraverso variazioni e passaggi del flauto sul tema originario arricchito di effetti “frullati” e vivaci figurazioni ritmiche. Ma c'è un altro elemento sonoro che denota il movimento in opposizione alla tensione creata dall'attesa statica, mi riferisco al rumore del fiume che, come un basso continuo, accompagna costantemente la musica. Per Olmi i suoni naturali e diegetici, come vedremo anche in seguito, rivestono un'importanza centrale nella sincronizzazione con le musiche. Ma arriviamo al momento preciso citato da Vacchi, l'inizio dello scontro vero e proprio viene segnato ancora una volta

---

<sup>35</sup> BOSSINI ORESTE, *L'albero del peccato* in FABIO VACCHI, *Luoghi immaginari*, CD BMG-Ricordi (CRMCD 358212), Milano, 1996, Libretto, p. 5

dall'enunciazione del tema del fagotto solo (con insistenza sulle note Do diesis – Si), ma stavolta reiterato più volte e accelerato, mentre il fragore dei cavalli, delle spade sguainate, delle armature e dell'artiglieria si fonde con l'accompagnamento più nervoso del flauto e del pianoforte. Sono pochi secondi che segnano lo sviluppo massimo del brano che successivamente si asciuga nel momento della ritirata delle truppe lanzicheneche, con gli accordi dissonanti sugli insulti gridati da Giovanni ai soldati che preferiscono la fuga rispetto allo scontro corpo a corpo. Effettivamente quella cellula melodica ripetuta dal fagotto richiama in pieno la battaglia proprio perché rievoca un *topos* militare molto utilizzato in musica, talmente stratificato nella percezione dell'ascoltatore che non c'è bisogno di affidarlo ad una tromba di solito utilizzata per musica evocatrice di guerra.<sup>36</sup>

C'è un altro brano molto simile allo stile dei *Luoghi Immaginari*, si tratta del *Wanderer Oktet*<sup>37</sup> utilizzato in una delle scene finali del film. Giovanni è immobilizzato sul letto per una grave ferita alla gamba. Ha appena ricevuto la visita del marchese di Mantova Federico Gonzaga che gli chiede cosa possa fare per lui e come risposta ottiene: «Vogliatemi bene quando non ci sarò più.» In quel momento Giovanni ha un ricordo che prende la forma di un flashback : il marchese su un balcone assiste ad un torneo di cavalieri che si battono in suo onore. Tra questi c'è anche Giovanni che da lontano si accorge per la prima volta di una nobildonna, innamorandosene a prima vista. La musica sottolinea questo stato attraverso una selva di armonici, suoni flautati e scarse armonie accordali degli archi. Nel momento in cui Giovanni parte a cavallo avviene un crescendo composto di trilli degli archi, un fagotto richiama il segnale di caccia e nel momento in cui Giovanni disarciona il suo avversario si sente un effetto materico prodotto dagli archi simile al clangore provocato dalle lance e armature. Subito dopo, quando c'è il banchetto di festeggiamento, c'è un elemento che si vede e si sente con chiarezza : un forte vento che scompiglia tutto. Chiaramente esso rappresenta una metafora per quello che avverrà tra i due, in quanto li condurrà in una relazione amorosa contrastata che compromette lei, in

---

<sup>36</sup> MONELLE RAYMOND, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 35-112

<sup>37</sup> *Wanderer Oktett* (1997) per clarinetto, fagotto, corno in fa, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso registrato in VACCHI FABIO, *Wanderer Oktett. Dionysos*, CD STR33597, Stradivarius, 2002.

quanto già sposata, e lui, anch'egli sposato con figlio.

Il vento che sconvolge gli animi viene evocato attraverso l'utilizzo di un gesto musicale fluttuante in cui molto peso semantico è affidato agli armonici degli archi che, in qualche modo, evocano la brezza proprio per la loro particolare emissione sonora che assomiglia al soffio degli strumenti a fiato. Anche qui, come nella precedente scena della battaglia, il messaggio ha messo in primo piano il rumore del vento che diventa uno strumento a pieno diritto nell'organico della sequenza musicale.

Ma facciamo un passo indietro e torniamo alla prima scena di battaglia dove la musica non ha un carattere intimista, ma ne sottolinea la concitazione in modo più referenziale. Mi riferisco al primo scontro delle truppe pontificie contro quelle dei Lanzichenecchi sulle rive del Po che, assaliti di sorpresa, sono costretti alla ritirata. Il brano scelto da Olmi per questa scena è l'*Allegro furioso* tratto da *Movimento di Quartetto*<sup>38</sup> composto qualche anno prima, per il quale Jean-Jacques Nattiez sottolinea “lunghi e bei momenti di Adagio, diafani, separati da un fraseggio furioso, ogni volta più lungo.”<sup>39</sup> Stavolta c'è tutta la tensione nei furiosi tremolo e accordi dissonanti degli archi, spesso con armonici, che imitano il clangore delle spade, delle armature e del galoppo affannoso dei cavalli. Tuttavia questo quartetto offre passaggi timbrici particolari e Olmi ne utilizza dei segmenti appropriati al momento giusto. Infatti in una scena seguente, direi molto “materica”, si assiste alla forgiatura del cannone pontificio. L'attenzione ai rumori come parte integrante della colonna audio è molto curata, infatti sentiamo in primo piano il crepitio del fuoco, il rumore dello sgretolarsi della terra che forma lo stampo del cannone sotto il colpo dei martelli che ne colpiscono anche il corpo metallico. La musica è presa nuovamente dal *Movimento per Quartetto*, ma stavolta è il *Largo* a commentare la scena; lunghi e scuri accordi accompagnano questa sequenza, conferendo un senso d'inquietudine

---

<sup>38</sup> *Movimento di quartetto* (1999) per quartetto d'archi, scritto con lo scopo di essere seguito da altri movimenti, è rimasto un brano a sé stante ed è considerato quindi, nella produzione globale di cinque quartetti di Vacchi, come il suo quartetto n. 2. Inciso in *Quartetti per archi: Schubert, Vacchi, Ligeti*, Quartetto Savinio, CD Paragon, allegato ad Amadeus, n. 6, giugno 2004 SMF 001-2.

<sup>39</sup> Citazione contenuta in BRAMANI LIDIA, *Fondamenti ed eredità del quartetto per archi*, Programma di sala del concerto del Quartetto di Venezia tenuto nel teatro Grande di Brescia il 19-9-2011, Festival MI-TO, Quinta Edizione, 3-22 Settembre 2011, Milano, p. 3

e rispetto reverenziale che si legge sui visi dei soldati. Arriva il momento della verifica del cannone e viene issata un'armatura-cavia. Di colpo l'atmosfera diafana e statica viene scossa con una scarica elettrica di figurazioni omoritmiche in tremolo degli archi che cessano improvvisamente quando il colpo sfonda il petto dell'armatura. Per simulare l'impatto metallico si sente distintamente un analogo colpo d'arco sulle corde vuote degli archi scuri e un trillo che assomiglia molto ad un lamento mortale, quasi come se in quell'armatura-feticcio fosse stato davvero colpito un soldato.

Torniamo a quando Olmi afferma: «Nei *Calanchi* io ho sentito il dolore come poche volte.» Il brano citato è forse quello più eseguito di Vacchi e, come è stato già detto, scritto per un'occasione dolorosa come un episodio di eccidio di partigiani ad opera nazi-fascista. C'è una scena in cui quel “dolore” viene evocato da Olmi con la musica dei *Calanchi*, caratterizzata da un'atmosfera rarefatta di timbri accennati su una sequenza di accordi sospesi che immediatamente ci introducono in una sorta di processione sonora e che punteggiano, in un rondò ossessivo, tutto il brano. Giovanni sta fermo sul cavallo, chiuso nella sua armatura che gli copre anche il volto e osserva da lontano alcuni corpi di bambini impiccati ad un albero stagliato sulla pianura imbiancata di neve. L'unica fonte di luce proviene da un fuoco vicino attorno al quale due uomini intorno. Il brano comincia con un sommesso accenno del flauto sull'inquadratura in mezzo busto di un bambino, forse scampato alla strage, che tiene lo sguardo basso; appena alza lo sguardo incontrando quello di Giovanni, si sentono gli archi e il clarinetto basso e la scena assume i contorni di una visione o proprio di un sogno. Infatti subito dopo si vede Giovanni pensieroso e sdraiato al freddo, l'atmosfera funebre viene sottolineata dal suono delle campane che marciano con solennità l'andamento su basso ostinato di una Passacaglia. In questo caso il dolore riferito ad una scena particolare, quella dell'eccidio nazista, diventa adatta anche per il dolore del bambino.

Olmi ha precisato di non aver voluto usare musiche di repertorio cinquecentesco per non cadere nella dimensione cronachistica e didascalica di un'epoca. Eppure ci sono delle scene in cui le musiche di Vacchi riescono

a inglobare elementi di quel tipo di musica, seppur rielaborati secondo la sua cifra stilistica che in questo caso cedono a qualche concessione più “tradizionale.” Ad esempio, c'è una scena in cui i mercenari delle truppe pontificie staccano un Cristo ligneo da una chiesa in rovina e lo spaccano in più parti per bruciarlo e riscaldarsi. Qui la musica è affidata ad un Coro di quattro voci sintetizzate in forma di Canone, il cui tema principale è costituito da una scala ascendente cromatica che incede tra l'intervallo di una quinta giusta (Si bemolle – Fa). È chiaro che questo brano, decisamente più tonale e “arcaico” rispetto agli altri, da una parte ricorda i contrappunti severi di uno stile musicale più coevo all'ambientazione storica del film, ma dall'altra evoca la sacralità del luogo in contrasto con la blasfemia barbarie dei mercenari che in quel Cristo ligneo non colgono né il simbolo sacro e men che meno il valore artistico, visto che lo considerano meramente un pezzo di legno buono da ardere. Del resto, la figura di Cristo e delle sue innumerevoli interpretazioni simboliche è praticamente diffusa in molti film di Olmi e in questa scena è chiara la sua intenzione di accusare l'ottusità umana e la perdita di ogni valore umano. Ma ci sono almeno un altro paio di scene in cui la musica di Vacchi convive col linguaggio arcaico del contrappunto o con le sonorità vicine al Cinquecento. Una di queste riguarda la parte finale del film nella scena dell'amputazione della gamba di Giovanni. Il brano utilizzato è il secondo movimento della *Sinfonia dei Salmi* di Stravinsky, una Fuga a più voci per Oboe, Flauto, Coro. Il fatto che venga utilizzata un brano contrappuntistico è funzionale alla costruzione formale della scena. Infatti questa sequenza audio viene accuratamente sincronizzata ad un montaggio video che ne rispetta la struttura formale. Un segno del capo del chirurgo, analogo a quello di un ipotetico direttore d'orchestra, dà l'avvio all'operazione così come al contrappunto. Il mesto tema principale viene enunciato dall'oboe solo che si associa bene ai volti abbattuti degli astanti nella stanza, successivamente il tema passa all'ottavino in un montaggio video più serrato che si concentra, in ordine, sul bruciatore usato per disinfettare gli strumenti chirurgici, sulla gamba ferita, sull'espressione asettica del medico. L'inquadratura si sposta poi sul particolare di una mano che allinea tre bisturi l'uno a fianco all'altro. Qui il montaggio sembra ancora più rispettare la forma del contrappunto, poiché

non appena la mano posa il terzo coltello ecco che il tema viene passato al flauto, mentre oboe e ottavino si sovrappongono con fioriture e rielaborazioni del materiale tematico. Non è chiaro se la coincidenza è voluta, ma a voler azzardare, il terzo coltello sembra proprio corrispondere semanticamente all'entrata della terza voce del contrappunto eseguita dal Flauto. A questo punto il contrappunto entra nella sua fase di sviluppo intrecciando i temi, le variazioni delle tre voci e il montaggio si concentra su Giovanni e alcuni particolari della stanza: i dipinti alle pareti, una maschera di legno, le mani dei soldati che tengono fermo Giovanni. Improvvisamente Giovanni urla: «Via tutti!» e in quel preciso momento, quello in cui comincia l'amputazione vera e propria, il contrappunto si arricchisce dell'imitazione del tema affidata agli archi e al coro spingendo la tensione al massimo livello anche attraverso un notevole crescendo dinamico. Il brano tende ad asciugarsi scemando nel coro a cappella, mentre compare sul video un flashback che mostra una scena d'amore tra lui e la nobildonna.

C'è un altro brano che può dare l'idea di come un materiale musicale arcaico e cinquecentesco può, nelle mani di Vacchi, essere rimodellato in un vestito sonoro nuovo, pur non perdendo quei caratteri stilistici di cui è composto. In un'altra scena nella parte finale del film, Giovanni riceve la visita del sacerdote che gli recita il “De Profundis” e il brano utilizzato è *Flow my tears*, una rielaborazione di una canzone di John Dowland.<sup>40</sup> Il sacerdote pronuncia i primi versi del Salmo: «De Profundis clamo te Domine / Domine, audi vocem meam. / Fiant aures tuae intendentes» ma viene bruscamente interrotto da Giovanni: «In questi anni della mia vita son sempre vissuto come un soldato, allo stesso modo sarei vissuto secondo il costume dei religiosi se avessi vestito l'abito che voi portate.» Sul letto di morte Giovanni affida a quelle parole una sorta di testamento spirituale, sottolineando proprio come il suo ruolo di soldato sia stato vissuto come una missione religiosa con coerenza e fedeltà, al pari della funzione di un sacerdote con la Chiesa. In quel momento la strofa cantata<sup>41</sup> sembra evocare

---

<sup>40</sup> John Dowland, *Flow my Dowland*, cinque canzoni di John Dowland trascritte e strumentate per contraltista ed ensemble (1994) in FABIO VACCHI, *Luoghi immaginari*, CD BMG-Ricordi (CRMCD 358212), Milano, 1996.

<sup>41</sup> “Down vain lights, shine you no more! / No nights are dark enough for those / That in despair their lost fortunes deplore. / Light doth but shame disclose.” Traduzione : “Luci

la proiezione interiore di Giovanni, la sua delusione per la sua “scorsa fortuna” e l’incomprensione di chi gli è intorno rispetto ai suoi valori di fedeltà. Con questo brano Vacchi non si limita ad una mera trascrizione, ma si concentra sull’orchestrazione, aggiungendo delicati interventi degli archi e fiati su un semplice accompagnamento originale di liuto, costruendo così una musica che ha memoria del passato, ma che appartiene fortemente anche al presente proprio come la figura esemplare di Giovanni rappresenta un valore senza tempo. Il brano *Flow my tears* ha come argomento le lacrime, un topos letterario e musicale molto diffuso nel sedicesimo secolo e aggiunge un valore aggiunto alle immagini. In un flashback si vede Giovanni pronto per partire in guerra che osserva suo figlio dietro una grata. I due si osservano con un reciproco sguardo inespressivo, l’uno perché è un fiero cavaliere di ventura, l’altro perché sembra non riconoscere in lui un vero padre, eternamente assente per la guerra. È un caso che sul primo piano di Giovanni, proprio nel momento gli scendono le lacrime, si sentono cantare i versi “And tears, and sighs, and groans my weary days / Of all joys have deprived” ?<sup>42</sup> Sembrerebbe di no, considerata l’attenzione che Olmi pone sulla “sincronizzazione espressiva” alle musiche. Quel verso, in quel momento, sembra davvero evocare ancora una volta i pensieri e i sentimenti di Giovanni strappato ai suoi affetti e perennemente in uno stato d’inquietudine. Il canto risuona nel suo silenzio che è tanto più doloroso perché Giovanni capisce che la guerra perde di senso rispetto all’abbandono di un figlio ancora bambino.

A questo punto il film è praticamente finito, restano alcune scene del funerale di Giovanni e anche le musiche sembrano aver ottemperato a tutte le loro possibilità espressive. E invece viene inserito un altro brano musicale che spiazza e conferisce un ulteriore valore aggiunto ad una sezione di solito marginale come quella dei titoli di coda. Infatti il film si conclude con il palafreniere, fido seguace di Giovanni, che, rivolto allo spettatore, pronuncia una sorta di monito ai posteri: «A motivo della sinistra sorte capitata al sig. Giovanni de' Medici, i più illustri capitani e comandanti di tutti gli eserciti fecero auspicanza affinché mai più venisse usata contro l'uomo la potente

---

vane, non brillate più! / non v'è notte oscura che basti / per chi disperato piange la scorsa fortuna, / la luce rivela vergogna soltanto.”

<sup>42</sup> “lacrime, sospiri, gemiti han privato / d'ogni gioia i miei noiosi giorni.”

arma da fuoco.» A questo punto parte un'agitata sequenza di violino solo in *Prestissimo* costituita da raffiche di semicrome senza alcuna pausa che sembrano voler ribadire il concetto appena espresso. Ancora più singolare è il fatto che il brano in questione sia stato estrapolato da un'opera di Vacchi su temi lontanissimi da quelli del film, infatti si tratta del solo di apertura di un melologo<sup>43</sup> scritto sul tema del precariato lavorativo. Eppure funziona bene, anzi quel moto perpetuo acquista un altro valore semantico in cui sembra di ritrovare il monito inascoltato del palafreniere, perché gli uomini dell'età contemporanea sanno bene che proprio “l'arma da fuoco” è stata invece sempre più utilizzata nella guerra. E allora, ripensando al brano, viene da fare una relazione “ucrònica” tra quei titoli di testa e l'inizio del melologo che porta in scena una lavoratrice precaria le cui prime parole - guarda caso - sono: «Le persone sono state illuse, hanno creduto in un futuro migliore.» D'accordo, è una giustapposizione azzardata, proprio perché le ambientazioni del film e del melologo sono diametralmente opposte. Ma in fondo, il tanto attuale dibattito sul precariato esistenziale e lavorativo non poggia anche su una mancata perdita dei valori di dignità umana, fedeltà e coerenza, insomma su temi altrettanto centrali nel film?

Dopo il *Mestiere delle armi* passeranno sei anni prima che Vacchi e Olmi collaborino nuovamente in un film. Nel 2003 Olmi gira *Cantando dietro i paraventi* ma l'unico brano di Vacchi *In pace, in canto* per soprano e orchestra è destinato ai titoli di coda. La spiegazione di questa isolata collaborazione è facilmente spiegabile con l'ambientazione cinese del film e con le richieste del regista di musiche che ricreassero quell'ambientazione esotica.<sup>44</sup>

Nel frattempo i due artisti non si sono certo persi di vista, visto che Olmi

---

<sup>43</sup> *Mi chiamo Roberta* (2006) per violino, violoncello, percussioni, pianoforte e due voci recitanti, testi di Aldo Nove – commissione e coproduzione del Mittelfest di Cividale del Friuli. È interessante notare come la gamma semantica di questo brano si allarghi ad altri possibili significanti. Infatti Olmi utilizza questa cadenza di violino anche nel documentario *Atto unico di Jannis Kounellis* (2006). C'è una scena in cui vediamo Kounellis concentrato e penseroso, seduto al banco di lavoro, con un foglio bianco e un carboncino in procinto di fare dei disegni astratti che danno forma ai suoi pensieri.

<sup>44</sup> A tal proposito Vacchi chiarisce: «per *Cantando dietro i paraventi* ho scritto soltanto la musica per il finale e i titoli di coda. Le altre sono musiche di autore cinese, perché Olmi voleva atmosfere cinesi e gli ho suggerito di rivolgersi a un compositore di quella terra.» in BELGIOJOSO RICCIARDA, *Note d'autore. A tu per tu con i compositori con i compositori d'oggi*, postmediabooks, 2013, Milano, p. 116.

firma la regia teatrale della mastodontica opera *Teneke* con scenografia di Arnaldo Pomodoro.

La collaborazione con Olmi attraversa una fase di momentanea sosta poiché Vacchi nel 2005 collabora con Patrice Chéreau nel suo film *Gabrielle*. Ovviamente Chéreau e Olmi sono due registi molto diversi, sia per le tematiche che per la concezione cinematografica, eppure la musica di Vacchi sembra gettare un ponte ideale tra due concezioni artistiche così lontane. *Gabrielle* è un film tutto centrato su due personaggi e la loro crisi di coppia. Anche la trama, in sostanza, è molto semplice e lineare. La vicenda è ambientata a Parigi nel 1912. Jean e Gabrielle sono sposati da dieci anni senza figli e vivono nel lusso in una casa raffinata ed elegante, circondati dalla “servitù” che provvede a qualsiasi loro bisogno. Ogni giovedì organizzano una cena che raccoglie le più influenti personalità aristocratiche della città. Apparentemente va tutto bene: sono ricchi, riveriti, rispettati e pieni di amici. Ma c'è qualcosa che logora la loro vita sentimentale, la passione e l'intimità è andata via da tempo e i due vivono, di fatto, come separati in casa. Un giorno Gabrielle va via da casa lasciando una lettera d'addio al marito per poi tornare a casa la sera stessa, ma senza fornire al marito spiegazioni sui motivi della sua fuga e soprattutto sul suo repentino ritorno, confessando che il suo amante è un giornalista dipendente di Jean, da lui disprezzato per la sua presunta volgarità e stupidità. Da quel momento tutto cambia e Jean cade nello sconforto perché scopre un lato della moglie che ignorava completamente. A quel punto la coppia progressivamente implode fino al punto che Jean, sul finale, non riesce ad accettare di avere una moglie che non lo ama, ma riesce tranquillamente a recitare il ruolo contraddittorio di moglie e amante. Così Jean abbandona casa sua senza farvi più ritorno.

Ci troviamo di fronte a un dramma tutto interiore che implode nelle coscienze di due persone che dovrebbero essere intimi, invece sono due perfetti estranei. Non a caso la vicenda è quasi tutta ambientata all'interno del loro sontuoso appartamento e nella durata temporale di un giorno, anche se il tempo rappresentato espande notevolmente quello della rappresentazione vera e propria. La critica non sempre ha dato una lettura

giusta al film e, pur riconoscendo un'eleganza formale - riguardo le riprese, la fotografia, la scenografia - ha ritenuto questo film “statico, ingessato e verboso.”<sup>45</sup> Solo sulla colonna sonora è stato riconosciuto un valore aggiunto che ne arricchisce la funzione drammaturgica.<sup>46</sup> In che modo Vacchi è riuscito ad evocare il dramma di questa crisi di coppia? Si tratta solo di una musica che sottolinea le parti più drammatiche di una coppia allo sbando o c'è qualcosa di più? Riguardo alla concezione drammaturgica della sua musica è lo stesso compositore a chiarirla:

Oltre alla bellezza delle immagini, all'eleganza del ritmo, [Chéreau] ha un'attenzione psicologica che, secondo me, è uno dei suoi contenuti principali. Una tensione estrema, spasmodica, una grandissima violenza implicita. È quello che soprattutto mi ha guidato nella messa a punto delle musiche, nella scelta di certe situazioni timbriche, a volte ritmiche, ma soprattutto timbriche.<sup>47</sup>

Ho prima affermato che la musica di Vacchi si combina bene sia per il cinema di Olmi che per Chéreau, per il fatto che due registi molto diversi hanno saputo usare le musiche in funzione drammaturgica e non didascalica. Questo assume ancora più interesse considerato che, nel trattamento dei personaggi, a me pare che il cinema dell'uno tende ad essere impressionista, mentre l'altro tende a risaltarne il lato espressionista. Ovviamente questo avviene proprio per le opposte concezioni estetiche. L'impressionismo dei personaggi di Olmi si realizza in un moto dall'esterno all'interno, poiché la realtà oggettiva esterna tende a imprimersi nella coscienza soggettiva del personaggio, proprio come succede al protagonista di *Centochiodi* che cambia vita quando ritorna a contatto con la natura grazie al suo “buen retiro” in un rudere sull'argine del fiume.

I protagonisti di *Gabrielle* invece si muovono sull'asse opposto espressionista, poiché il loro stato psicologico trasfigura la realtà circostante

---

<sup>45</sup> ZONTA DARIO, *Datato il film di Chéreau con la Huppert: Quanto parla «Gabrielle», alla fine non se ne può più*, l'Unità del 6 settembre 2005, p. 21. KEZICH TULLIO, *Un film sbagliato ma da studiare*, Corriere della Sera, 6 settembre 2005, p. 37

<sup>46</sup> ASPESI NATALIA, *Isabelle precipita all'inferno l'orrore di una coppia perfetta*, La Repubblica del 6 settembre 2005

<sup>47</sup> Testo estratto da una testimonianza di Fabio Vacchi in *La realizzazione della colonna sonora* in *Gabrielle. Contenuti extra*, DVD, Dolmen Home Video, EAN : 8032700995005, 2005

e il mondo – o sarebbe meglio dire - il “loro mondo” diventa una proiezione soggettiva, come anche lo spazio chiuso e quasi claustrofobico della loro casa diventa una visione deformata della realtà. Ed è per questo che comunicano tra loro con discorsi cerebrali fatti di discussioni accese e argomentazioni sofisticate, al contrario dei personaggi olmiani che invece parlano poco, sussurrano, pregano o addirittura se ne stanno in silenzio.

Ma l'aspetto ancora più interessante della musica di Vacchi è il fatto che nel film di Chéreau vengano utilizzate porzioni di brani usati anche per Olmi, con un effetto semantico completamente diverso proprio perché si ridefinisce la connotazione emotiva dei personaggi. Inoltre il metodo di lavoro di Vacchi, rispetto a Olmi, qui è più cucito sulla sceneggiatura :

È stato molto importante tutto il lavoro preparatorio, lo studio della sceneggiatura. Non ho assistito a riprese se non a quella in cui si esegue della musica “dal vivo”, la scena in Raina Kabaivaska canta accompagnandosi lei stessa al pianoforte. Lì è straordinario la scelta di Chéreau di non avere una musica in playback, ma di avere corrispondenza perfetta, esatta, ad esempio, delle dita della cantante sulla tastiera, di ogni minimo movimento del muscolo facciale su ogni punto della frase melodica. Poi vorrei sottolineare che alcune delle musiche di questo film preesistevano, sono state scelte per essere inserite all'interno della colonna sonora, ma è straordinario, secondo me, che, nonostante fossero state già eseguite da grandi orchestre e direttori importanti, Patrice non abbia voluto esecuzioni che già esistevano, ma abbia preteso – giustamente – che fossero rieseguite ex novo sotto un'unica matrice stilistica, sotto un'unica bacchetta e soprattutto come si facevano una volta le colonne sonore dei film seguendo l'immagine, sincronizzando tutti i punti nodali delle immagini con i punti nodali della musica.<sup>48</sup>

Si possono già dedurre differenze e comunanze nel metodo di lavoro con Olmi e Chéreau. Col primo Vacchi non ha seguito pedissequamente la sceneggiatura, ma ha suggerito le musiche nelle scene selezionate da Olmi. Anche Chéreau, come Olmi, ha selezionato delle musiche su indicazione del

---

<sup>48</sup> Testo estratto da una testimonianza di Fabio Vacchi in *La realizzazione della colonna sonora* in *Gabrielle. Contenuti extra*, DVD, Dolmen Home Video, EAN : 8032700995005, 2005

compositore e nel DVD del film si assiste alla meticolosa preparazione della colonna sonora con Vacchi, Chéreau e la direttrice d'orchestra Claire Gibault. Un'altra differenza con Olmi sta nel fatto che molte musiche per *Gabrielle*, pur se preesistenti nel catalogo del compositore, sono state riorchestrate per l'occasione, come viene precisato anche nelle note di copertina del CD:

Questa non è una colonna sonora tradizionale. Con l'aiuto del compositore, Chéreau ha scelto alcune opere del catalogo di Vacchi, scegliendole in modo tale che potessero dispiegarsi dentro la storia in un singolo flusso espressivo. Quest'opera, dunque, è stato un incontro tra artisti, nel quale ciascuno ha fornito una parte del suo linguaggio all'altro. Alcuni brani inseriti nel film, come le rielaborazioni della suite per il balletto “Dionysos” e “Dai Calanchi di Sabbiuno”, sicuramente rappresentano alcuni degli aspetti fondamentali della concezione estetica di Vacchi che a volte si è estesa in campi più sperimentali. Da un altro lato le richieste della sceneggiatura prevalgono e i frammenti di composizioni rielaborati da Vacchi sono inseriti nel flusso della narrazione, concentrandosi perciò su prospettive specifiche distinte dal rigore formale e dalla complessità linguistica che in generale contraddistingue il suo stile. Un'altra caratteristica della musica di Vacchi è anche in primo piano: la sua capacità di evocare l'emozione della distanza. La Nostalgia per un mondo che è, allo stesso tempo, perso e distante nel tempo<sup>49</sup> può essere compreso in “Noc” una semplice canzone richiesta appositamente da Chéreau per le

---

<sup>49</sup> Bossini coglie un aspetto importante dell'estetica di Vacchi che sul tema della nostalgia ha un'idea molto precisa e articolata: «È il rapporto col passato che ha condizionato il mio modo di cercarmi un linguaggio che ho pagato carissimo nell'epoca in cui la parola d'ordine era: la musica, per essere considerata culturalmente rispettabile, doveva partire da una *tabula rasa* linguistica. Io ho sempre rifiutato questo concetto perché un linguaggio non può essere una tabula rasa, è una stratificazione millenaria culturale e fisiologica insieme. Quando la parola nostalgia assume una valenza positiva? Quando è propulsiva, cioè quando la coscienza della nostra storia, della nostra tradizione, del nostro passato ci serve non a riprodurre il passato medesimo. Sarebbe assurdo se mi mettessi a produrre melodie pucciniane piuttosto che armonie wagneriane, ma cosciente di quello che è la nostra cultura, la nostra storia, la nostra tradizione io assumo tutti questi dati con la responsabilità che ne deriva per trarne la forza e la linfa vitale per manipolare un materiale in un modo significativo. Poi la questione del “significativo” alla fine sfugge anche alla volontà di chi manipola il materiale, esso diventa significativo qualora ci parli di noi stessi, metabolizzando la realtà che ci circonda e restituendocela in termini metaforici oltre che musicali, ci parli alla fine di noi stessi. Questo, secondo me, non è possibile senza una totale assunzione del nostro passato, della nostra storia, della nostra tradizione, della nostra cultura in modo razionale e propulsivo, guardando in avanti.» Testo raccolto dall'intervento di Vacchi nella conferenza *Fabio Vacchi : Il suono e l'immagine. Musiche per “Il Mestiere delle armi”* tenutosi il 11 gennaio 2002 presso l'associazione *Musica d'insieme*, Bergamo

esigenze espressive della storia (cantata nel film da Raina Kabaivanska). Nella versione per orchestra, la melodia con le sue inflessioni slave procura una profondità di espressione nuova. Con le calde e morbide tonalità del timbro strumentale e le emozionanti vibrazioni del suono orchestrale, rivela la più autentica voce del mondo del compositore.<sup>50</sup>

Per capire le funzioni drammaturgiche della musica di Vacchi, possiamo partire dalla scena sopracitata che si trova nella parte centrale del film, quella in cui Raina Kabaivanska canta la canzone *Noc*<sup>51</sup> accompagnandosi al piano. È la sera del giovedì e come di consueto sono radunati in casa molti amici della coppia, mentre un'aristocratica signora canta i versi in russo di una poesia d'amore di Puskin.<sup>52</sup> Evidentemente la scelta di quel testo non è casuale. Infatti *Noc'* è una delle poche poesie d'amore di Puskin che esprime un appagamento sentimentale misto a uno stato d'inquietudine. Tutta la poesia è costruita per immagini e suoni che tendono a connotare uno stato di "ansia sentimentale." Infatti inizia, analogamente ad un brano musicale elegiaco, con la visualizzazione dell'oggetto sonoro della voce già nel primo verso: «La mia voce è per voi così tenera e languida» appoggiato ad un tema cromatico ascendente/discendente (Sol – Sol diesis – La diesis – Si). Questo tema rappresenta l'architrave melodico su cui si basa tutta la canzone e il suo carattere cromatico materializza sia l'instabilità emotiva del poeta che delle immagini evocate. Nel secondo verso ("disturba il velluto del manto della notte scura") il canto reitera e vibra sulla parola "trevozhit" (disturba) con l'intento appunto di rendere materico il sentimento del poeta. Il brano si sviluppa con l'immagine di una candela accesa vicino al letto del

---

<sup>50</sup> BOSSINI ORESTE, *Libretto in Gabrielle*, Musiche di Fabio Vacchi, CD, Sony BMG, 82876730902, 2005. La traduzione dall'inglese è mia.

<sup>51</sup> *Noc'* (2004) per soprano e pianoforte, testo di Aleksandr Puškin. A proposito di questa canzone, Vacchi ne ricorda la genesi: «[Chéreau] mi ha chiesto una canzone russa da far cantare a una cantante durante una festa in casa dei protagonisti. Desiderava un particolare timbro di voce, così ho coinvolto Raina Kabaivanska. Mi sono offerto di dare a Chéreau tutte le canzoni russe che desiderava, invece ha voluto che la scrivessi io, sicché ho composto una finta canzone russa su un testo di Puskin. Me l'ha suggerito Raina, s'intola *Noc'*.» JACINI STEFANO, *Intervista a Fabio Vacchi*, <<http://www.ricordi.it/cms/compositori/v/fabio-vacchi/sulla-mia-musica>>, 2005

<sup>52</sup> *Noc'* (Notte) di Puskin è stata scritta il 26 Ottobre 1823. Testo italiano: «La mia voce è per voi così tenera e languida / disturba il velluto del manto della notte scura, / vicino al mio letto, una candela, mia triste guardiana, / brucia, e le mie poesie, mormorando e si fondono nel flusso. / E corrono i flussi d'amore, corrono, pieno di te sola, / Nel buio dei tuoi occhi brillano come pietre preziose, / e mi sorridono, e sento la voce: / Mia amica, mia dolcissima amica ... vi amo... Sono vostro... Sono vostro!»

poeta descritta come “triste” e il tema principale modula sul registro più acuto. Subito dopo compare l'immagine dei versi poetici come onde che si riflettono e si uniscono, proprio come succede su uno specchio d'acqua. Gli occhi lucidi e sorridenti dell'amata come “pietre preziose” rifulgono nel buio assoluto della camera. I due amanti vengono immaginati come completamente soli al mondo e ciò viene fortemente suggerito anche dalla messa in primo piano enfatico della prima e della seconda persona. Il punto culminante della poesia è raggiunto nel momento in cui il poeta riesce a sentire – quasi visualizzandola – la voce della donna che esprime il suo amore e appartenenza. A questo punto avviene un' inversione prospettica: all'inizio sentiamo la voce del poeta, mentre alla fine è la voce della donna che si fa tutt'uno con la prima.<sup>53</sup> Dal punto di vista visivo la ripresa stacca su Jean che ha una discussione con Gabrielle, mentre sentiamo la musica in secondo piano. È chiaro, allora, che quei versi e la musica evocano, come in una sorta di metonimia, l'animo di Gabrielle. A questo punto l'interpretazione semantica si apre a diverse soluzioni. Dietro quelle parole, si vuole evocare forse la passione scoppiata tra Gabrielle e il capo redattore? Oppure il canto della nobildonna si riferisce ai sentimenti confusi di Jean? Sono possibili diverse interpretazioni e del resto tutto il film, col pretesto di una trama molto semplice e lineare, si presta ad interpretazioni che a buon diritto la annoverano, a mio parere, nella concezione di “opera aperta.”<sup>54</sup>

Forse il tema di *Noc'* può essere semanticamente letto più in relazione al personaggio di Jean, visto che ritorna anche sul finale del film a ridosso dei titoli di coda, venendo a rappresentare un piccolo *leit-motiv* che connota i sentimenti del personaggio. Infatti, nella scena finale, Gabrielle si offre al marito in un rapporto intimo freddo e senza passione, ma Jean si rifiuta sdegnato<sup>55</sup> uscendo dalla stanza, scendendo la stessa scala scura che poco prima aveva percorso la cameriera Yvonne e andando via di casa, mentre

---

<sup>53</sup> VICKERY WALTER, *Odessa – Watershed Year. Patterns in Puškin's Love Lyrics* in DAVID M. BETHEA (a cura di), *Puškin Today*, Indiana University Press, 1993, p. 137

<sup>54</sup> «Un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale.» (Eco, 1962-1976, p. 34 e cfr. Eco 1997, p. 378).

<sup>55</sup> Il dialogo tra i due motiva la scelta finale. Jean: «Non c'è amore, è così. Non ci sarà amore. Mai. E voi lo potete accettare?» Gabrielle: «Sì.» Jean: «Ebbene, io no!»

compare una scritta :«Non tornò mai più.» A questo punto attacca il brano *Noc'*, stavolta in versione orchestrale, sui titoli di coda in dissolvenza con la soggettiva di spalle di Jean per strada. L'abito orchestrale amplifica la tensione emotiva sia del personaggio che dello spazio esterno grazie ai colori e timbri orchestrali, mentre la versione per piano e voce era coerente con lo spazio più ristretto e “da camera.” Le due versioni di *Noc* sembrano connotare, dunque, due spazi psicologici di Jean, uno interiore più compresso ed imploso (nella scena del concerto nell'appartamento) e l'altro più esploso ed esasperato (nell'esterna finale). In quest'ultimo spazio sonoro il tema cromatico viene affidato all'oboe solo, poi passa agli ottoni e infine agli archi in un crescendo di tutta l'orchestra proprio nel momento in cui si vede Jean inciampare e appoggiarsi al muro. Si carica di simbolismo anche per il fatto che *Noc* a questo punto assume le sembianze di un vero e proprio Notturmo orchestrale, connota anche la notte vera e propria che chiude il tempo rappresentato nel film, rispettandone le classiche unità di tempo e luogo, poiché l'azione si è svolta entro l'arco di una sola giornata.<sup>56</sup>

Il fatto che la musica di Vacchi possieda una carica fortemente simbolista ne accresce la sua natura di “apertura semantica”, se non multi-semantica, soprattutto quando associata ad una sequenza visiva. Una dimostrazione ulteriore di ciò si può cogliere nel brano *Montée de la lampe* utilizzato nella scena in cui la cameriera Yvonne ascende le scale buie di sera portando una lampada. Il brano altro non è che la rielaborazione di *Dai Calanchi di Sabbiano* per piccola orchestra, ed è interessante il fatto che fosse stato già utilizzato precedentemente ne *Il Mestiere delle armi*, in cui tuttavia aveva assunto una diversa connotazione semantica perché associata al sentimento doloroso di un massacro.<sup>57</sup> Qui il brano sembra enfatizzare la solitudine di Jean (simboleggiata anche dal solo di flauto iniziale) così come la sezione di accordi trascinati e ripetuti degli archi sembrano materializzare i passi

---

<sup>56</sup> Vacchi, a proposito della notte, afferma : «La notte ci chiede di essere raccontata. La notte è narrazione, la notte è racconto, saga, racconto che deve essere condiviso e tramandato ai posteri. Questo faceva l'uomo arcaico, ma questo hanno continuato a fare i contadini, i cacciatori, i guerrieri e i nomadi... un tempo. La narrazione, il raccontare è qualcosa di importante nell'arte contemporanea e, intendo, non soltanto per la musica.» ZECCOLA GUIDO, *La notte è racconto...in musica. Intervista a Fabio Vacchi*, 2015. <<http://www.italienaren.com/interviste/2015/3/19/la-notte-raccontoin-musica-intervista-a-fabio-vacchi>>

<sup>57</sup> Mi riferisco alla scena in cui Giovanni De' Medici, in una piana innevata, osserva in silenzio i corpi dei bambini impiccati ad un grande albero.

accorti e timorosi di Yvonne sulla scala. Lo stesso Vacchi fornisce un'interessante analisi filmica di questa scena:

A volte certe situazioni non determinanti dal punto di vista narrativo, ma determinanti invece dal punto di vista simbolico – figurativo come la cameriera che sale la scala portando il lume in mano. Non narra niente di determinante ai fini della narrazione del film, però dal punto di vista simbolico è una scena straordinaria, dal punto di vista proprio della tensione psicologica, di tutto quello che viene suggerito, ma non detto esplicitamente.<sup>58</sup>

Prima di questa scena Jean ha cercato di violentare Gabrielle proprio su quella scala; lo spettatore vede Yvonne con la lampada che emana una luce tenue nel buio in un chiaroscuro enfatizzato, caricando proprio quella luce di un simbolismo che può essere letto in vari modi. Come metafora della rottura della coppia ? Oppure vuole evocare lo stato di spegnimento dei sentimenti di Gabrielle ? O ancora, il fatto che a portarla sia proprio Yvonne, unica e autentica confidente di Gabrielle, simboleggia appunto una luce di speranza e comprensione ? Non saprei quale potrebbe essere l'interpretazione più calzante e direi che la musica “confonde” in senso positivo lo spettatore, nel senso che fornisce molteplici chiavi di lettura introspettiva.

Riavvolgiamo il nastro del film e torniamo all'inizio con il primo brano musicale *Le rédacteur en chef*, corrispondente alla scena della descrizione del redattore che Jean scoprirà poi essere l'amante di sua moglie. Anche questo brano è una rielaborazione e riorchestrazione della *Dionysos suite* del 2004. La scena si apre sul consueto salotto del giovedì, la telecamera si muove a scatti come un ospite in mezzo agli altri, inquadrando con spostamenti veloci i dialoghi di ognuno. Ascoltiamo anche i pensieri di Jean sul redattore, snobbato e insultato. Anche la musica asseconda questa tecnica di ripresa, infatti un *Presto* su ritmo irregolare, scandito dai pizzicati degli archi scuri, accompagna un frenetico e singhiozzante solo di oboe che intona il tema principale caratterizzato da figurazioni con ritmi puntati molto stretti.

---

<sup>58</sup> Testo estratto da un'intervista a Fabio Vacchi in *La realizzazione della colonna sonora in Gabrielle. Contenuti extra*, DVD, Dolmen Home Video, EAN : 8032700995005, 2005

Il brano musicale, inoltre, con il suo ritmo frenetico e quasi ansimante, rende bene anche il chiacchierio e i pettegolezzi che ogni ospite fa su Francis, uno della compagnia che non si fa vedere da un po' di tempo.

Quasi sempre la musica di Vacchi non punta tanto alla descrizione didascalica delle immagini, quanto alla sua connotazione. In questo film, inoltre, assolve una precisa funzione drammaturgica analoga a quanto avviene nell'Opera: quella di rivelare il non detto o ciò che non può essere definito in termini oggettivi. In altre parole, Vacchi sembra rifarsi al celebre “sonoro silenzio” teorizzato da Wagner nel suo saggio *Musica dell'avvenire* (1860) ovvero “una melodia orchestrale che, là dove gli uomini ammutoliscono, esprime i sentimenti da cui sono agitati: sentimenti indicibili, e perciò, secondo l'estetica romantica ottocentesca, particolarmente accessibili alla musica.”<sup>59</sup> Questo tipo di linguaggio musicale converte le immagini filmiche in una sorta di melodramma, anche grazie all'azione che, svolgendosi in una sola giornata, diventa dramma del “presente assoluto” appartenente al linguaggio operistico ed efficacemente descritto da Dahlhaus, ma che si adatta perfettamente anche per *Gabrielle*.<sup>60</sup> Anche un critico cinematografico, pur non proprio generoso nel suo giudizio sul film ritenuto statico, ha pur colto questa peculiarità drammaturgica.<sup>61</sup>

C'è un ottimo esempio in cui la musica di Vacchi utilizza la tecnica del “sonoro silenzio” nella scena senza dialoghi del ritorno a casa di Gabrielle, subito dopo che Jean ha appreso della sua relazione con un altro uomo in una sua lettera d'addio. Il suono del campanello dà l'attacco al brano *Adieu – le retour* caratterizzato da note lente in pianissimo, tenute dagli archi e gli ottoni, mentre Jean si chiude in camera, anche se riesce a sentire i passi di Gabrielle sulla scala. In quel momento i suoi “sentimenti indicibili” vengono evocati da una melodia suonata dal violoncello solo che ruota intorno alle

---

<sup>59</sup> DAHLHAUS CARL, *Il testo e le sue funzioni in La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 39

<sup>60</sup> Ibid., p. 64: «Nel dramma il tempo si dissocia in un tempo presente, scenicamente evidente, e in un tempo immaginario, meramente evocato, o, per dirla in altre parole, nel tempo presente degli eventi e dei dialoghi da un lato e dall'altro nel tempo non-presente degli eventi che nei dialoghi vengono riferiti solo verbalmente.»

<sup>61</sup> «Cinema di parola e di attori, immensamente statico che Chéreau cerca di movimentare alternando bianco e nero e colori, facendo un uso espressionistico della musica (sulle note di una sorta di “melodramma” contemporaneo)» ZONTA DARIO, *Datato il film di Chéreau con la Huppert: Quanto parla «Gabrielle», alla fine non se ne può più*, l'Unità del 6 settembre 2005, p. 21

note Re-La diesis-Si incedendo e marcando quest'ultimo semitono tradizionalmente usato nel linguaggio operistico come “semitono dolente” per esprimere sensazioni incluse in una gamma che va dal dolore allo sgomento, dalla tristezza all'inquietudine.<sup>62</sup>

Il fatto che quel semitono sia pronunciato proprio dal violoncello, tradizionalmente associato più di ogni altro strumento alla voce umana, rafforza l'interpretazione che quel tema dia voce ai sentimenti più inespressi di Jean, poiché essi trapelano anche con una scritta che avvalorava questa tesi: « Non voglio vedere nessuno! Domani! » La ripresa alterna la soggettiva di Gabrielle, vestita di scuro, di schiena e in bianco e nero con quella a colori di Jean vestito elegantemente e nervoso, in una stanza elegante. La sincronizzazione della musica tiene conto di queste due diverse prospettive e mentre Jean è identificato dal tema del violoncello, Gabrielle viene evocata con le pesanti e scure risposte dell'orchestra che riprendono frammenti del tema su un tappeto sonoro fatto di lunghi accordi statici dove tutti i timbri convergono l'idea di una tensione crescente e coincidente con l'incontro vero e proprio. È interessante poi analizzare come la musica operi uno slittamento semantico nella scena immediatamente successiva *Le petite salon* in cui Jean mette “sotto torchio” Gabrielle chiedendole insistentemente l'identità del suo amante. In questa scena viene riutilizzata la musica dell'*Adieu*, ma stavolta orchestrata per quartetto d'archi.<sup>63</sup> Ed ecco che avviene una cosa molto frequente quando si tenta un approccio ermeneutico ad una sequenza audio-video, ovvero lo slittamento semantico della musica attraverso il “sonoro silenzio” di Gabrielle che qui, muta e assorta, subisce le insistenti domande di Jean. Se prima avevamo associato il tema del violoncello ai “sentimenti indicibili” di Jean, qui si rovescia la

---

<sup>62</sup> «Mi riferisco naturalmente all'inflessione semitonale, una figura sonora percepita a livello preconcio dal pubblico di ascoltatori, individuata e decodificata in quanto “nota dolente” da ogni analista e commentatore, eppure sfuggita sinora per quanto ne sappia ad ogni tentativo d'indagine sistematica, al pari di molti altri stereotipi musicali che affollano il melodramma ottocentesco, tutti portatori di simbologie sonore non meno dei loro antenati dell'*Affektenlehre*, strettamente legati a categorie retoriche.» BEGHELLI MARCO, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente in Verdi 2001 : Atti del Convegno internazionale / Proceedings of the international Conference, Parma, New York, New Haven, 24 gennaio-1 febbraio 2001.* a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica, Parma Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane. L.S. Olschki, Firenze, 2003. p. 241

<sup>63</sup> Il frammento musicale di questa scena, come per la precedente, è preso dal *Movimento di quartetto* (1999) per quartetto d'archi, già utilizzato anche ne *Il Mestiere delle armi*.

situazione anche enfatizzata dal montaggio delle immagini con la musica. Vediamo come. Anzitutto la scena cambia repentinamente in bianco e nero, Jean appare freddo e distaccato e si pone nelle vesti di giudice. Gabrielle ascolta in silenzio, indifferente e con lo sguardo in alto, il tema viene trattato con una scrittura contrappuntistica che smista frammenti del tema principale agli strumenti, creando un reticolo di proposte e risposte del materiale tematico allargandone il tempo fino ad un esteso *Largo*. Appena Jean dice: «Facciamo semplicemente ciò che dobbiamo fare» riferendosi all'apparente solidità coniugale mostrata nei salotti del giovedì, la camera stacca sulle mani di Gabrielle. La mano sinistra si muove per tre volte sulla gonna e questo gesto viene sincronizzato con tre accordi netti e staccati della viola e violoncello, quasi come una risposta, come tre “no” pensati da Gabrielle e inespresi, ma che solo la musica disvela pienamente, sempre nell'ottica di un raggelato “sonoro silenzio.” Quando Jean chiede a Gabrielle di avvicinarsi al tavolo, la camera apre sul totale di Gabrielle e torna la selva di “semitoni dolenti” che evidentemente denotano stavolta il suo stato emotivo. Il violino I insiste su Sol- Fa diesis su registro molto acuto, mentre il violoncello risponde sul registro grave (Re diesis – La diesis – Si – Fa diesis) per poi balzare di un'ottava superiore in unisono col violino sul semitono Sol – Fa diesis. Nel momento in cui Gabrielle si siede al tavolo tutti gli archi omoritmicamente eseguono una sequenza accordale su un semitono “dolentissimo”: Sol diesis – La - Do – Sol diesis. Quel momento, dopo tanta stasi armonica e paesaggio sonoro di desolazione emotiva, segna anche la risposta di Gabrielle che è rimasta muta fino ad allora : «Non so parlare con voi.»

Si è già detto come il film sia centrato sui dialoghi cerebrali dei protagonisti e questo giustifica la scelta di Chéreau di non colmare tutte le scene con un commento musicale. Spesso c'è silenzio puro anche in momenti in cui la tentazione didascalica vorrebbe almeno un qualche suono extra-diegetico. Eppure ci sono punti nodali in cui la musica di Vacchi punta ad evocare una tensione estrema. Questo avviene soprattutto con soluzioni timbriche e ritmiche come nel momento in cui Jean concede il suo perdono a Gabrielle e questa, per tutta risposta, gli replica con una grassa risata. In preda all'ira

Jean le versa in faccia un bicchiere d'acqua e quel gesto così volgare e denigratorio viene reso attraverso una rapidissima scala ascendente dell'orchestra piena (presa dall'incipit del brano *Adieu*) con un effetto percussivo e dirompente. In quel momento, la violenza di quel gesto viene materializzata sonoramente dal gesto musicale orchestrale e lo spettatore ne coglie appieno la brutalità. Nella scena successiva la musica di Vacchi vira invece verso un lirismo intenso, non di certo neo-romantico, ma comunque più “tradizionale” rispetto alle soluzioni timbriche più ardite adottate altrove. Gabrielle è sulla scala, sempre quella più volte citata. È il caso di assurgerla a simbolo chiave del film? In ogni caso scende i gradini lentamente, si affaccia in cucina e poi torna in camera sua circondata dalle sue governanti personali. Ancora una volta non parla, i suoi “sentimenti indicibili” sono resi attraverso il brano *L'Escalier* per violino solo e archi, un'elegia con un tema melanconico e di estrazione vagamente popolare. Di primo acchito l'ascoltatore medio riconosce una musica più tonale rispetto alle altre e in effetti il brano presenta maggiori consonanze armoniche e meno urti tonali o timbrici rispetto agli altri. Tuttavia, ad un ascolto più attento, si riconosce un tratto tipico di tutta la produzione di Vacchi, infatti il tema così struggente del violino è costruito su una serie rigorosa di cinque suoni (Do diesis – Fa diesis – Sol diesis – La – Si) ampiamente usata da molti anni, così come viene marcato l'ennesimo semitono dolente (Sol diesis – La). Dunque, se prima il tema del violoncello connotava Jean, ora in questa scena è il violino a offrire il suo “canto deverbalizzato” dei sentimenti di Gabrielle.

In una scena successiva, nel momento del congedo degli ospiti dopo il consueto salotto del giovedì, il brano musicale inizia *ex-abrupto* sul semitono La – Sol diesis intonato dagli ottoni, sovrapposto dal semitono Mi - Fa nel registro acuto del violino. Per come si sviluppa la scena, il semitono, in questo caso, non è tanto dolente quanto slittato semanticamente più verso sentimenti vicini all'afflizione o all'angoscia. Jean parla con gli ospiti di argomenti futili, la musica qui è costituita da una selva di impercettibile materiale timbrico: trilli lontani degli archi, un pizzicato isolato su un Do grave, qualche semitono sul registro acuto del piano. A un certo punto si vede Gabrielle correre verso l'uscita in quello che sembra un

suo secondo tentativo di fuga. La musica asseconda l'azione in un brusco accelerando con un fraseggio velocissimo di pianoforte e un'amplificazione sonora che si stratifica con gli ottoni e le percussioni. Il punto culminante, in termini di crescendo e di utilizzo pieno dell'orchestra, avviene sulla scritta :«Restate!» Gabrielle si ferma, evidentemente non ce la fa a fuggire nuovamente ed emette un sospiro - uno solo - sincronizzato con un mesto semitono dolente e rallentato (Fa – Mi) degli ottoni solisti che asciugano completamente il brano musicale.

Nella parte finale del film c'è un'altra scena molto forte, enfatizzata da alcuni accorgimenti visivi e sonori. Congedati gli ospiti, Gabrielle vuole ritirarsi in camera sua e si avvicina nuovamente alla scala; Jean è agitato, in preda ad un delirio di onnipotenza e possesso, tenta di stuprare Gabrielle stratonandola a sé. In quel momento avviene una fulminea dissolvenza in bianco e nero sincronizzata con la vorticoso scala ascendente dell'orchestra piena, sempre quella presa dall'incipit del brano *Adieu*. La camera a spalla, con tecnica di ripresa mossa quasi amatoriale, mostra Jean che si avventa su Gabrielle e lo spettatore non sente un solo suono diegetico se non un urlo di Gabrielle, soffocato da una sequenza degli ottoni su un basso cromatico discendente (Re – Fa diesis – Fa naturale – Mi). Questo passaggio può essere considerato come una porzione di un tetracordo discendente, vero e proprio *topos* musicale, simbolo di affetti dolenti o tragici utilizzato fin dal secolo XVII e stratificato nel linguaggio operistico e vocale.<sup>64</sup> Come si vede, la rivendicazione di Vacchi circa l'assunzione di un linguaggio musicale stratificato, ma rielaborato in un altro contemporaneo, trova qui come altrove una sua perfetta adesione. La violenza del gesto di Jean, resa attraverso la brutale scala orchestrale, si contrappone al dolore “cromatico” di Gabrielle.

Nell'ultima scena vediamo Jean in fuga da casa sua e ci sembra di cogliere lo stesso spirito del celebre quadro *L'urlo* (1893) di Munch nel quale l'animo del personaggio viene rappresentato nel momento esatto in cui viene pervaso

---

<sup>64</sup> «Il tetracordo discendente, diatonico o cromatico, ostinato o no, semplice o composito, diventa poi un generico emblema sonoro di affetti lamentosi: la sua tradizione si ramifica e si diluisce in brani altissimi come il *Crucifixus* della Messa solenne di Bach, come una ventina di *Lieder* schubertiani che ne fanno uso, come l'inizio del *Quartetto in re minore* K. 421 di Mozart [...]» BIANCONI LORENZO, *Il Seicento*. EDT, Torino, 1991, pp. 230-231

dal terrore. Non è azzardato dare questa lettura, sia perché il quadro è di poco anteriore all'ambientazione espressionista del film, sia perché si tratta della stessa angoscia che coglie Jean, amplificata enormemente dalla musica. Sarebbe stato interessante chiedere il parere a Chéreau, ma purtroppo è scomparso recentemente.

Passa qualche anno e nel frattempo Vacchi si dedica alla scrittura di molta musica orchestrale e vocale. Tuttavia bisogna aspettare il 2007 prima che collabori a una nuova colonna sonora per un altro film. L'occasione torna con Olmi per *Centochiodi*, un film dalla trama più esile rispetto al precedente perché lascia spazio alla forza evocativa delle immagini, spesso senza dialogo, ma piene di musica.

A Bologna, un giovane professore di filosofia delle religioni, impazzisce apparentemente e inchioda letteralmente i preziosi libri antichi di una prestigiosa biblioteca per poi fuggire con la sua auto sportiva verso il fiume Po, nel mantovano. Abbandona l'auto e getta i documenti nel fiume, poi cammina lungo l'argine e scopre un rudere nel quale va ad abitare. Intanto fa amicizia con la gente del posto: persone semplici e umili che sembrano vivere fuori dal mondo, ma che lo aiutano generosamente a rendere abitabile il rudere. Il professore spesso racconta loro alcune parabole che ascoltano con attenzione e affezione.

Un giorno il giovane professore, che ormai vive in incognito, viene raggiunto dai carabinieri (dopo un pagamento con la carta di credito prestata agli amici) e portato in caserma per un interrogatorio sul reato commesso in biblioteca. Il professore confessa e gli vengono concessi gli arresti domiciliari. La gente del fiume gli prepara una festa di bentornato, un bambino dichiara di averlo visto lungo l'argine, ma il professore non arriva e non tornerà mai più.

Il film, in effetti, contiene una doppia colonna sonora, nel senso che oltre ai contributi di Vacchi<sup>65</sup> sono presenti anche segmenti di canzoni popolari rielaborate in chiave jazz dal trombettista Paolo Fresu. Convivono, perciò,

---

<sup>65</sup> Musiche originali di Fabio Vacchi realizzate ad AGON di Milano e di Paolo Fresu. Le musiche sono eseguite dall'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" diretta da Claire Gibault. Solisti P. Vernikov: violino, V. Ceccanti: violoncello, A. Dotto: violino, Luca Marcossi: pianoforte, Roberto Prosseda: pianoforte, G. Parisone: organo. Elaborazioni informatiche: Massimo Marchi e Davide Tiso - Studio Agon, Milano.

due concezioni musicali lontane tra loro e forse l'unico denominatore comune ai due musicisti è il fatto di pescare a piene mani nel repertorio popolare, seppure con esiti molto diversi. Eppure i due linguaggi musicali smistati all'interno del film non sembrano elidersi, semmai si completano vicendevolmente contribuendo a fornire ulteriori prospettive di analisi audiovisiva. Se da una parte le musiche di Vacchi evocano la psicologia del protagonista attraverso paesaggi sonori diafani e inquieti, di contro le musiche di Fresu tendono a evidenziarne gli aspetti nostalgici che emergono nella narrazione. Del resto la nostalgia è un elemento chiave in molti film di Olmi.<sup>66</sup>

Già dalla prima scena la musica di Vacchi mette in azione tutti i suoi caratteri più distintivi. Il custode della biblioteca trova un mazzo di chiavi fuori posto sul tavolo, quelle che danno accesso alla biblioteca. Insospettito va a controllare e scopre cosa è avvenuto, ovvero il reato che dà il La al motivo centrale del film. La musica di questa scena è un pezzo sinfonico, molto volatile e inquieto, costruito su una scala di quattro note (Do - Mi- Fa diesis – Sol) ostinata e ripetuta più volte in gruppi di terzine, quasi come nello stile caro al minimalismo statunitense, che costituisce l'architave ritmica dove si stagliano tappeti di armonici diafani degli archi e veloci *crescendo* dei fiati. In mezzo a questa intricata selva timbrica si riconoscono frammenti melodici e quasi impercettibili come un glissando discendente del flauto a coulisse, un trillo di tromba e qualche rintocco lontano di campana. Come in *Luoghi immaginari* si capisce che ci troviamo di fronte

---

<sup>66</sup> «Io credo che tutta la vita sia caratterizzata dalla nostalgia. Se consideriamo la nostalgia come una sorta di sentimento di inadeguatezza a quello che avremmo potuto essere rispetto a .... allora tutta la vita è nostalgia. E direi che il più nostalgico di tutti è il poeta il quale, dopo aver compiuto anche al meglio la sua opera, ha quasi la nostalgia della ragione per cui la sua opera non gli pare adeguata. Così come nel rapporto d'amore, noi crediamo di dire le cose più belle, di compiere le gestualità più giuste eppure c'è qualcosa che ci mette nel dubbio di non essere stati sufficientemente adeguati al sentimento che provavamo mentre pronunciavamo quelle parole, compivamo quei gesti. Per cui vorremmo sempre recuperare, come dire, l'attimo dell'inizio, il "Big Bang" del sentimento. Quindi non è un fatto piagnucoloso la nostalgia, direi che fa rima anche con energia. Dà in qualche modo la spinta a riprovare. Così come la musica non finirà mai per Fabio perché è come se continuasse a scrivere lo stesso brano e ogni giorno il suo sentimento ha, come dell'arcobaleno, variazioni di colori, però è sempre quell'arcobaleno. E così un film o la nostra vita è un continuo comporre qualcosa di cui alla fine ci sentiamo sempre un po' inadeguati. Però questa è anche la ragione per cui, arrivati alla nostra "quarta età", abbiamo ancora voglia di trovare il modo di essere adeguati.» Testo raccolto dall'intervento di Ermanno Olmi nella conferenza *Fabio Vacchi : Il suono e l'immagine. Musiche per "Il Mestiere delle armi"* tenutosi il 11 gennaio 2002 presso l'associazione *Musica d'insieme*, Bergamo

ad un'altra geografia sonora che connota, tuttavia, un paesaggio interiore funzionale alla scena. Lo sgomento del custode procede visivamente in crescendo attraverso l'ascesa di lunghi scaloni per poi raggiungere l'angoscia massima nel momento in cui scopre il misfatto. A quel punto urla un reiterato "No!" e un potente colpo di timpano lo sottolinea. A questo punto c'è un un poderoso accordo di organo di Do maggiore (rivoltato su pedale basso di Sol) quasi come se lo strumento evocasse la sacralità violata della biblioteca, ma al tempo stesso connotasse quel luogo sacro ovvero un'università gestita da autorità ecclesiastiche. Nel film l'organo diventa uno strumento caratterizzante a cui vengono affidate complesse figurazioni basate sull'improvvisazione di pochi elementi base. Spesso l'effetto timbrico è molto originale poiché Vacchi ha scelto un organo meccanico a canne di una piccola chiesa lombarda costruito con particolare cura artigianale. Durante la registrazione, infatti, il compositore ha agito manualmente sui registri dello strumento e in contemporanea con l'esecuzione dell'organista, consentendo effetti flautati e dinamici che hanno inciso sulla resa timbrica. Spesso Vacchi assegna allo specifico timbro di uno strumento la voce interiore di un personaggio, come avviene nella scena della studentessa indiana che, sull'aereo, ricorda l'incontro col professore che l'ha spiazzata, dicendole: «C'è più verità in una carezza che in tutte le pagine di questi libri.» In questo caso si ascolta un tema costruito su una scala pentafonica (Mi bemolle – Fa diesis – La – Si bemolle – Do) suonata dal violoncello solo che forse solo un attento etnomusicologo riesce a cogliere come derivazione del raga *Saugandh*, una delle strutture modali basilari della musica indiana tradizionale.<sup>67</sup> È chiaro che il riferimento etnico denota decisamente la ragazza indiana, mentre l'uso di uno strumento occidentale connota la figura del professore. Qui avviene una delle caratteristiche tipiche

---

<sup>67</sup> In India la struttura della scala è costruita sulla tonica e la quinta che dividono l'ottava in due parti di quattro note (tetracordi). Ovvero DO-RE-MI-FA e SOL-LA-SI-DO. La quinta (SOL) è una nota fondamentale inalterabile come la tonica DO, mentre le altre (RE, MI, FA, LA e SI) possono comparire in forma naturale o alterata. Si ottengono così dodici note dal nome diverso all'interno dell'ottava. Per ogni tetracordo possiamo prendere le varie combinazioni di note alterate o non-alterate, ottenendo così 32 diverse scale modali, ciascuna delle quali è una base su cui costruire un gran numero di *raga* diversi. Nell'India del Nord si considerano 10 di queste scale che possiedono particolari caratteristiche strutturali, come le più importanti e la struttura base per la classificazione delle altre scale e dei raga. Esse vengono chiamate *thaat*. Il raga *Saugandh* completo è: DO RE MIb FA# SOL LA Sib DO.

di Vacchi ovvero la commistione di matrici popolari all'interno di un linguaggio occidentale colto, non una semplice contaminazione di stili, quanto piuttosto un vero e proprio “innesto linguistico.”

Altre volte, invece basta solo una nota tenuta da un suono sintetizzato per creare la tensione e l'inquietudine giusta, come nella scena in cui il professore si sporge dal ponte per gettare le chiavi e i documenti. Il commento sonoro è volutamente molto scarno e il rumore dell'acqua in primo piano come “basso continuo” lo trasforma quasi in un brano elettroacustico. Nel momento in cui il professore si sporge sulle immagini dell'acqua increspata sentiamo un accordo di organo a grappolo basato su urti di semitoni intorno ad un Sol. È un segnale audio che semanticamente induce a intendere che il professore voglia suicidarsi, infatti l'accordo viene tenuto per diversi secondi fino ad asciugarsi solo quando il protagonista, in realtà, mostra solo di volersi sbarazzare delle chiavi.

Nella scena della scoperta del rudere sulla riva del fiume, la musica assume una referenza semantica più stretta con il paesaggio visivo di una natura serena e poco antropizzata. Ma c'è anche tutto un paesaggio sonoro fatto di suoni diegetici come il vento, l'acqua, il canto degli uccelli, i passi sul sentiero, le foglie calpestate e i rami spezzati dal professore per aprirsi un varco in mezzo alla vegetazione. Il paesaggio sonoro diegetico si fonde a quello extra-diegetico fornito dal brano tratto ancora una volta da *Luoghi immaginari*. Mi sembra molto indovinata la sincronizzazione audio poiché l'effetto risultante è un paesaggio immaginario ed esotico, come se il brano di Vacchi si unisse ad uno visivo tangibile sullo schermo. Infatti il flauto e il clarinetto basso eseguono delle figurazioni che imitano il canto degli uccelli, conferendo alla sequenza audio le sembianze di un'autentica “sinfonia della natura” dove suoni ambientali ed extra-diegetici ne costituiscono l'ideale organico orchestrale. Un procedimento analogo avviene quando il professore si ripara nella casa e per riscaldarsi accende un fuoco utilizzando il manoscritto inedito di un suo libro. Questa volta due suoni diegetici sono in primo piano nel messaggio (il crepitio del fuoco e la pioggia), mentre la musica diventa tutt'uno con quei rumori d'ambiente, anzi l'insistenza sull'uso degli armonici degli archi sembra imitare il rumore del fuoco. Nello stacco di scena immediatamente successivo c'è una carrellata sul professore che

passeggia tra gli alberi e si sente una netta apertura dinamica e tematica attraverso figurazioni più veloci degli armonici degli archi, ma stavolta l'unico suono diegetico è il vento tra le foglie che passa in secondo piano nel messaggio e in qualche modo imita vicendevolmente il timbro degli armonici. Dunque è anche chiara l'intenzione di Olmi di dare risalto ai rumori d'ambiente come pretesto drammaturgico per esaltare il tema della natura che del resto è un tema ricorrente nella sua filmografia. In un'altra scena notturna il professore è disteso nella casa, l'unico suono diegetico è il frinire ininterrotto dei grilli. Mentre la camera ci mostra la quiete del fiume, la musica extra-diegetica è costituita da un coro a cappella di voci confuse che ha la funzione drammaturgica di sottolineare i ricordi del professore riguardanti i libri inchiodati. Curiosamente questo passaggio ricorda vagamente lo stile di scrittura vocale di Ligeti, soprattutto la celebre scena del monolito nero di *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick, ma ovviamente si tratta di due film totalmente diversi, però mi sembra di capire che entrambe le musiche marcino una sequenza video sul rapporto tra uomo, natura e spirito.<sup>68</sup> Se l'accostamento può sembrare temerario, ho qualche altra prova per la mia tesi azzardata contenuta in un'altra scena importante nella parte finale del film. Si tratta di un flashback ricostruisce la dinamica dei fatti, si vede il professore salire le scale con due pesanti borse piene dei famigerati chiodi e un brano sinfonico, all'inizio in sordina su effetti timbrici e note impercettibili, viene costruito su una veloce figurazione dei clarinetti sostenuta da accordi dei fiati in controtempo; rapidamente l'organico si rinforza di strumenti in un accelerando sempre più marcato che culmina su un'accordo tenuto dell'organo sull'immagine del primo chiodo piantato in un prezioso manoscritto. Di colpo l'organo sfuma nel coro "ligetiano" già ascoltato prima e la tesi azzardata prima sembra avere meno timore ad essere analogamente "inchiodata" alle immagini. La camera fa un primissimo piano al chiodo che penetra tra i righe manoscritti di un codice

---

<sup>68</sup> Il brano in questione è il *Requiem* (1965) e nel film di Kubrick evoca la morte della pura logica e del sapere tecnologico umani di fronte al gigantesco monolito nero. In altre parole, la morte della razionalità e della scienza di fronte al mistero del cosmo e dell'esistenza. Occorre andare al di là di esse per capire finalmente chi siamo e dove andiamo. La Natura in Olmi viene mostrata in modo analogo e, in fondo, anche in *Centochiodi* si riprende il tema del senso dell'umanità, anche se in una prospettiva meno "cosmologica".

medievale e il coro incrementa le dinamiche in un frenetico accavallarsi di voci. Il professore sta inchiodando quel libro, mandando a morte il simbolo della razionalità e del sapere; la musica enfatizza questa “eresia”, ma viene bruscamente interrotta nel momento in cui il professore risparmia un altro libro perché legge per caso un verso che, in un certo senso, questa volta inchioda lui: «Bisogna tornare a nascere. Chi non comincerà dal principio non potrà conoscere la verità.»

Anche se Vacchi ha lavorato alle musiche di soli tre film è possibile comunque cogliere in essi in le funzioni drammaturgiche della suo linguaggio. La classica domanda spontanea, tuttavia, nasce : qual è il motivo di una così ridotta partecipazione come compositore di colonne sonore ? Personalmente credo che la risposta si possa trovare celata nel suo catalogo, poiché tutta la sua opera, in fondo, può essere letta come una sorta di film in musica per l'organicità della sua estetica, delle tematiche civili e culturali oltre che per il suo linguaggio sempre rigoroso e unitario, ma declinato a seconda delle forme utilizzate. Per chi, invece, non fosse soddisfatto della mia risposta, lascio la parola allo stesso Vacchi:

La colonna sonora rappresenta solo uno degli aspetti della mia scrittura, quello più espressivo, direi, forse anche più legato alla tradizione. Mancano le punte di maggior sperimentalismo che ritengo anch'esse parte integrante del mio linguaggio. La colonna sonora pone sotto una lente d'ingrandimento una dimensione specifica che peraltro considero assai importante. Questo mi ha indotto a riflettere ulteriormente sul senso della comunicazione, poiché ciò che a me risulta più immediato, più comunicativo, viene recepito dal vasto pubblico cinematografico come alto, colto, complesso.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Tratto da JACINI STEFANO, *Intervista a Fabio Vacchi* in occasione della presentazione di Gabrielle al Festival del Cinema di Venezia, 2005.

### Capitolo 3

#### I melologi

*Sa quale sarebbe la mia idea?  
Di trattare in quel modo la maggior parte dei recitativi nell'opera  
e che il recitativo fosse solo cantato occasionalmente  
quando le parole possono essere completamente espresse dalla musica.*

W. A. Mozart  
da una lettera al padre  
Mannheim, 12 Novembre 1778.

Per Fabio Vacchi il melologo rappresenta sicuramente una delle forme musicali più utilizzate nella sua opera omnia. Ritengo utile, in questo capitolo, analizzare alcuni melologi perché credo che possano fornire maggiori chiavi interpretative della concezione drammaturgica di Vacchi oltre che riguardo alla sua estetica compositiva.

È noto come il melologo rappresenti un'originale forma ibrida nata alla fine del secolo XVIII unendo la declamazione di un testo, alternato o sovrapposto, ad una parte musicale. Il melologo ha avuto fortuna alla fine del Settecento ed è arrivato fino ad oggi frantumandosi in molteplici forme e tendenze. In tempi a noi vicini, c'è anche un'altra questione che occorre sottolineare. Attraverso la digitalizzazione della musica dell'ultimo ventennio, molto spesso opere prodotte nella forma di “audiodrammi” o podcast trasmessi alla radio o “in streaming” potrebbero essere concepite come melologi. Sebbene il risultato sonoro possa essere simile, ciò che differenzia un radio/audiodramma da un melologo è proprio l'aspetto performativo di quest'ultimo che trova la sua vocazione elettiva nell'esecuzione dal vivo. In questo senso il melologo recupera un particolare tipo di ascolto partecipativo e meno passivo rispetto a un podcast soprattutto per la presenza di una voce recitante, degli esecutori e l'elemento scenico, cosa assolutamente diversa rispetto all'ascolto acusmatico di un podcast pre-registrato.

Un aspetto considerevole nei melologi di Vacchi riguarda quello letterario,

con l'attenzione marcata sul triangolo testo-recitazione-musica che gli consente di utilizzare e concentrare tutti i caratteri tipici distintivi della sua musica ed estetica. Bisogna dire che tutti i suoi melologhi sono molto eterogenei proprio perché nel tempo Vacchi ha collaborato con scrittori e testi molto diversi tra loro: Ziegenhagen, Shakespeare, Aldo Nove, Michele Serra, Amos Oz, Dacia Maraini. Ovviamente anche i temi sono stati i più disparati e hanno toccato una gamma molto ampia di storie e umanità varie. Un ulteriore fattore fondamentale riguarda l'aspetto linguistico; il fatto che nei suoi melologhi Vacchi abbia utilizzato diversi idiomi dimostra appunto la sua attenzione verso la parola recitata e il suono che essa produce, quasi come se la voce diventasse *phonè*.<sup>70</sup> Curiosamente Rousseau, considerato l'inventore del melologo, considerava il francese come non adatto alla musica poiché, secondo lui, “je crois notre langue peu propre à la poésie, et point du tout à la musique.”<sup>71</sup>

Ciò che caratterizza nettamente i melologhi di Vacchi risiede invece nell'aspetto multilinguistico e multiculturale. La presenza di idiomi linguistici diversi non costituiscono certamente un ostacolo al tessuto musicale, anzi rappresentano un vero e proprio stimolo per una costruzione formale attenta alla *phoné* di ciascuna lingua. Una dimostrazione avviene già nel primo melologo *Irini, Esselam, Shalom* (2004) per voce, violino concertante e orchestra<sup>72</sup> con la compresenza di tre lingue diverse come il greco, l'arabo e l'ebraico su testi appartenenti ai testi sacri della Bibbia, del Corano e della Torah. In realtà queste lingue convogliano un medesimo significato di “pace” tradotta tre volte già nel titolo dell'opera stessa e offrono lo spunto per una collocazione dell'opera in una riflessione critica su tre religioni che vivono da secoli un conflitto culturale molto acceso. Lo stesso Vacchi lo precisa:

Il ruolo di un artista quando la città brucia è dire: «La città brucia!» perché la gente non se ne accorge. In questi ultimi anni, avvertendo questo degrado e

---

<sup>70</sup> Nella lingua greca il termine *phoné* (φωνή) ha una connotazione lata e designa, al tempo stesso, la voce e la generalità dei fenomeni sonori.

<sup>71</sup> ROUSSEAU J. J., *Lettre sur la musique française* in *Œuvres complètes*, VI, Librairie Hachette, Paris, 1874, p. 168

<sup>72</sup> *Irini, Esselam, Shalom* (2004) per voce, violino concertante e orchestra, testi a cura di Moni Ovadia - commissione dell'Orchestra Sinfonica di Milano “G.Verdi”. Voce: Moni Ovadia, violino: Pavel Vernikov. Durata: 19'

declino sociale, politico, civile e culturale sempre più veloce e inarrestabile, ho reso sempre più evidenti le motivazioni che stanno alla base del mio scrivere musica. *Irini, Esselam, Shalom* vuol dire *Pace, pace, pace* in greco, arabo e ebraico perché questi versetti sono scelti sulla base di una caratteristica in comune: il tema della pace. Così si mette in evidenza che le tre religioni monoteistiche, sul tema della pace e della tolleranza del diverso, dicono le stesse cose; il che dimostra che queste tre religioni da sempre si scannano non in nome dei propri libri sacri, ma per tradirli. La voce recita in greco, arabo, ebraico ma la musica non caratterizza diversamente queste diverse lingue, essa tende a dimostrare che queste tre lingue sono diverse soltanto in sfumature foniche, ma il fondo è lo stesso. La musica di questi brani tende ad amalgamare il tutto e non a differenziarlo.<sup>73</sup>

Come si vede, il motivo propulsore di ogni opera di Vacchi è quasi sempre di natura extra-musicale e questo avviene spesso anche nella sua musica strumentale, vocale o teatrale. Non si tratta però di un'intenzione programmatica per una musica descrittiva, ma piuttosto la trama di fondo della sua estetica che ne rappresenta la motivazione. Infatti più volte Vacchi ha dichiarato che la sua musica è incentrata sul concetto di

*kalòs kagathòs* caro ai Greci, affinché la musica diventi un punto d'incontro tra la capacità di stupirci e la necessità di specchiarci nell'altro, fuori dall'egotismo parossistico di un potere che, come un cancro, traccia confini invalicabili tra sessi, razze, classi sociali.<sup>74</sup>

La voce recitante rappresenta l'architrave di tutta la composizione che è costruita in maniera concentrica intorno ad essa, non con una sovrapposizione di strati sonori, ma con gli strumenti che avvolgono e "circondano" la narrazione che qui diventa quasi preghiera in senso molto lato. Dal punto di vista formale è abbastanza netta la struttura bipartita, anche se la seconda parte assume più i connotati di una importante Coda. Vacchi lo chiarisce:

---

<sup>73</sup> Testo raccolto da *al presente INCONTRI CONTEMPORANEI con FABIO VACCHI*, documentario a cura di Maria Mauti, 2005

<sup>74</sup> Ibid.

La forma è apparentemente rapsodica, in realtà è bipartita: nella prima parte si sviluppa un dialogo tra la voce recitante e il violino, il quale - ma questo in realtà l'ho pensato dopo aver scritto il brano - svolge il ruolo di “portatore” di inquietudine, di interrogazione, rispetto al carattere icastico dei versi che contengono verità apparentemente indiscutibili. Pavel Vernikov ha constatato l'assenza di una bella melodia, in senso tradizionale, per il suo strumento. È vero, il violino, che ha una scrittura molto difficile, virtuosistica, è in una posizione dialettica rispetto alla voce recitante, vero fulcro narrativo al quale spetta l'affabulazione, mentre la parte strumentale solistica è tutta movimento, inquietudine. E poi c'è l'orchestra, che non fa solo da sfondo, ma interviene elaborando i materiali esposti dal violino e insieme si muovono come in un girotondo attorno alla voce recitante, il perno attorno al quale tutto ruota.<sup>75</sup>

È vero che il violino solista, in effetti, qui rappresenta una sorta di seconda voce recitante, spesso interviene a margine dei versetti recitati e sembra quasi contraddire o interrogare quanto appena declamato. Va detto che non è la prima volta che Vacchi utilizza questo strumento in funzione drammaturgica, quasi come un commento esterno al discorso musicale, come avviene spesso in altri melologhi o opere.<sup>76</sup> Proprio il violino solista apre il brano con una lunga nota acuta di Re4 e un arpeggio che ruota intorno alla scala pentafonica Re3 – Mi bemolle 3 – Sol3 – La3- Si bemolle 3 per poi svilupparsi in una breve cadenza introduttiva attraverso accelerazioni e bicordi con urti di semitono simili a quelli dei “violini scordati” della tradizione popolare. È emblematico come già tale assolo funga da voce recitante, proprio come un canto senza parole che subito introduce nella tensione drammatica del brano prima ancora che a farlo sia il testo dei versi declamati. Immediatamente dopo entra l'orchestra che

---

<sup>75</sup> FILIPPO POLETTI - ETTORE NAPOLI, *Intervista a Vacchi* in occasione della prima esecuzione, all'Auditorium di Milano, con la voce di Moni Ovadia e Pavel Vernikov al violino, Settembre 2004. <<http://www.ricordi.it/cms/compositori/v/fabio-vacchi/sulla-mia-musica>>

<sup>76</sup> Ci sono diversi esempi in cui il violino funge da voce contrastante o da contraltare al discorso musicale. In *Mi chiamo Roberta* (2006) l'assolo iniziale di violino, con la sua figurazione di moto perpetuo costruito su una lunga sequenza di semicrome senza pausa, connota l'attore sulla scena che recita trafelato perché simula una corsa sul posto. Nell'opera *Les Oiseaux de passage* (1998) compare il personaggio di Anton, un muto che comunica con il mondo solo attraverso il suo violino. In *Luoghi Immaginari* (1987-1992) c'è un brano in cui compare un violino scordato che rievoca paesaggi metafisici.

accompagna il violino in quello che sembra richiamare un recitativo accompagnato, tradizionalmente utilizzato nel linguaggio operistico per i monologhi e sostenuto dall'orchestra che qui interagisce e interloquisce col canto. Infatti l'orchestra esegue brevi frammenti accentuando i gradi della scala pentatonica grazie a effetti frullati degli ottoni, brevissimi accordi in battere e con una agilissima scala ascendente degli archi che segna la fine dell'introduzione e l'attacco della recitazione.

Il testo è diviso in venti strofe o versetti distribuiti alternativamente nelle tre lingue delle Scritture Sacre e quindi la musica tende a recepire una struttura in capitoli ognuno con una fisionomia drammaturgica e musicale di volta in volta mutevole.

La prima strofa<sup>77</sup> recitata in ebraico da Ovadia ci porta nel vivo di questa sorta di antologia della pace, qui l'organico si asciuga completamente in un tappeto del tremolo degli archi in pianissimo. Solo dopo l'ultimo verso : «E quando si fa verità si fa pace» un brevissimo intervento dell'oboe ( Re3 – Sol3 – Re4 – Si bemolle 3 – Fa diesis 3) sostituisce momentaneamente la funzione interlocutoria del violino sempre sul medesimo campo armonico. Altre volte i versetti sono molto brevi e questo consente un maggiore spazio alla musica come succede nel secondo versetto in greco che per la sua brevità ed essenzialità assume la forma di una sentenza morale:«Il frutto della giustizia si semina nella pace per coloro che si adoperano per la pace.» Alla fine del versetto, infatti, ricompare il violino solista in un recitativo accompagnato simile a quello iniziale, ma con passaggi più elegiaci dove trova spazio una cadenza ancor più virtuosistica sul registro acuto dello strumento mentre solo occasionalmente il gruppo dei fiati punteggia con brevi accordi in forte crescendo. Nei versetti successivi avviene lo sviluppo del brano con frequenti accelerazioni ritmiche e passaggi virtuosistici del violino (effetti saltellato, accordi di ottava e salti melodici).

Solo nell'ultimo versetto recitato in ebraico con molta enfasi da Ovadia, la prima parte del brano si conclude per dare spazio alla preghiera conclusiva “Avinu Malkeinu”,<sup>78</sup> un canto tradizionale ebraico divenuto molto

---

<sup>77</sup> Il mondo si regge su tre pilastri / Sulla giustizia e sulla verità e sulla pace / E le tre cose sono una sola / Perché quando si fa giustizia si fa verità / E quando si fa verità si fa pace (Ghemarà)

<sup>78</sup> “Avinu Malkeinu” è una preghiera ebraica corrispondente al Padre Nostro cristiano, di solito recitata durante le solennità di *Rosh haShanah* (Capodanno) e dello *Yom Kippur*, il

conosciuto anche per le sue diverse interpretazioni. Da questo punto in poi il mondo musicale cambia decisamente dimensione e la scrittura concede qualche licenza più tradizionale rispetto a quella della prima parte, ma non si tratta di un'operazione nostalgica o di recupero di una forma arcaica quanto di una metabolizzazione in un linguaggio contemporaneo. Lo stesso Vacchi lo spiega bene:

La seconda parte, quasi una coda, ha molta importanza. Moni Ovadia canterà una canzone tratta dai canti liturgici ebraici intitolata *Avinu Malkeinu*, che significa “credo in Dio, mio Signore, mio Re”. È un canto che mi ha colpito per il tono struggente, straziante. L'esecuzione della canzone richiede portamenti, glissandi, ritardandi, intervalli particolari, respiri espressivi, acciaccature insolite, colpi di glottide, tutti effetti che si possono trasferire, certo, in un contesto colto, rivitalizzandoli e reinterprestandoli, ma mantenendone anche la natura originaria. E ciò è molto più facile se si usa una voce duttile, non impostata. Il canto di Ovadia si inserisce nel contrappunto isoritmico dell'orchestra, il che gli conferisce un carattere visionario. È la prima volta che applico in modo così sistematico l'isoritmia, quella, per intenderci, dei maestri del XV secolo.<sup>79</sup>

L'orchestra riprende frammenti del tema stesso della preghiera. Il timbro della voce di Ovadia è volutamente non impostato e naturale, talvolta aspro, ma funzionale a un tipo d'interpretazione popolare in cui l'emissione vocale anche “sgraziata” fa parte della prassi interpretativa. Il brano si conclude con un'ultima cadenza violinistica su temi popolari ebraici per poi asciugarsi e sfumare in lungo accordo ripetuto e tenuto dell'orchestra.

Ovadia, a proposito di questo melologo, ha sottolineato come

la parola si attiva attraverso un canto, è questa la differenza tra la parola parlata e quella scritta. È il canto che impollina quei segni per renderla

---

giorno di espiazione per il ravvedimento dei peccati commessi. Viene recitata anche nei dieci giorni penitenziali che intercorrono tra l'una e l'altra solennità. Max Janowski (1912-1991), compositore polacco di musica rituale ebraica, ha scritto una sua versione molto utilizzata in alcune solennità.

<sup>79</sup> FILIPPO POLETTI - ETTORE NAPOLI, *Intervista a Vacchi* in occasione della prima esecuzione, all'Auditorium di Milano, con la voce di Moni Ovadia e Pavel Vernikov alvioliolo, Settembre 2004. <<http://www.ricordi.it/cms/compositori/v/fabio-vacchi/sulla-mia-musica>>

udibile, allora la parola è canto, non è solo significato. Il canto è vitale perché conferisce statuto generativo alla parola.<sup>80</sup>

La concezione di voce come *phoné* ritorna anche nel successivo melologo *Voce d'altra voce*<sup>81</sup> (2005) dove vengono utilizzate nuovamente tre lingue diverse: arabo, ebraico e dialetto friulano. Il testo del Cantico dei Cantici viene affidato a due voci recitanti che ne interpretano i protagonisti, un'attore palestinese e un'attrice israeliana,<sup>82</sup> mentre il Coro esegue dei passi tradotti in friulano da Antonio Bellina.<sup>83</sup> Le premesse, dunque, sono importanti per un'opera con molteplici implicazioni, lo stesso Vacchi descrive la costruzione e concezione :

Si tratta di un brano di circa quaranta minuti, quindi una cosiddetta “grande forma.” La massima articolazione, a mio avviso, è l'ingrediente di base per poter costruire una grande forma. Due attori che dialogano non soltanto fra di loro, ma anche con l'orchestra, con il coro e questo è a volte da solo o assieme ad una grande orchestra fino ad assottigliarsi a un violino solo che intesse una linea cantabile e lirica in dialogo con gli attori o anche da solo come in un certo punto. L'articolazione linguistica di questo brano è un ulteriore aspetto, infatti la lingua dell'attore, il “lui” della coppia, è l'arabo e la lingua di “lei” è l'israeliano e il coro canta in friulano. In fondo, non è una novità perché sappiamo bene che molti mottetti quattrocenteschi erano costruiti con i soprani che cantavano in una lingua, i contralti in un'altra, i bassi in un'altra lingua ancora. In questo caso la musica, simbolicamente e in modo molto potente, funziona da collante di diversità che è oggi un messaggio dal punto di vista simbolico molto forte.<sup>84</sup>

In questa prospettiva la lingua è uno dei protagonisti del melologo. Il fatto che venga utilizzato il dialetto ha una forte analogia con il riferimento a

---

<sup>80</sup> Testo raccolto da un'intervista a Moni Ovadia in *al presente INCONTRI CONTEMPORANEI con FABIO VACCHI*, documentario a cura di Maria Mauti, 2005

<sup>81</sup> *Voce d'altra voce* (2005) per due voci recitanti, coro e orchestra su frammento del Cantico dei Cantici tradotto in arabo, ebraico e friulano - commissione del Mittelfest di Cividale del Friuli, direzione artistica: Moni Ovadia.

<sup>82</sup> Ibrahim Miari e Sagit Damty

<sup>83</sup> Antonio Bellina (1941 - 2007) è considerato uno dei migliori prosatori contemporanei in dialetto friulano. La sua opera principale è la traduzione della Bibbia.

<sup>84</sup> Testo raccolto da *al presente INCONTRI CONTEMPORANEI con FABIO VACCHI*, programma a cura di Maria Mauti, Milano, 2005

elementi musicali etnomusicologici da sempre insiti nella musica di Vacchi. Ma c'è un altro aspetto che fornisce a questo melologo una ulteriore chiave di lettura ovvero il fatto che venga utilizzato un testo sacro non in modo liturgico, ma connotato semanticamente da una visione più generale di fratellanza e umana comprensione. Di nuovo Vacchi lo chiarisce:

Nonostante si usino testi cosiddetti “sacri” non credo che la mia musica, in questo caso, sia assimilabile al genere della musica sacra in quanto che questa tradizionalmente è una musica destinata ad un uso liturgico. Altra cosa è quando la musica usa sì testi sacri, ma per un uso che non è quello liturgico. Mi vengono in mente, ad esempio, i *Quattro Lieder seri* di Brahms che usano testi biblici per canto e pianoforte, uno strumento che non compare mai in nessuna musica sacra. Il melologo ha comunque una caratteristica non indirizzata a una religione o liturgia, è una cosa forse più “panteistica.”<sup>85</sup>

Rispetto ai lavori precedenti con *Mi chiamo Roberta* (2006) su testi di Aldo Nove<sup>86</sup>, si cambia decisamente registro sia per quanto riguarda l'argomento del testo che per il linguaggio musicale utilizzato. Il testo è una raccolta di storie di precariato lavorativo ed esistenziale raccolte da Nove nella forma di un reportage in cui è il discorso diretto in prima persona a dare forma al racconto. Di conseguenza il linguaggio musicale asseconda una struttura frammentaria dove le voci dei protagonisti Domenico, Carlo, Leonardo, Roberta, Maria Giovanna cambiano prospettiva a seconda della propria esperienza narrata. Stavolta l'organico non è concepito per grande orchestra, ma per un ridotto ensemble (violino, violoncello, pianoforte, percussioni e due voci recitanti) con l'aggiunta di una parte in *live electronics*. Riguardo all'organico, Vacchi spiega bene la sua scelta per ragioni timbriche funzionali al testo :

Accanto a un piccolo organico di strumenti classici, le percussioni attingono

---

<sup>85</sup> Testo raccolto da *al presente INCONTRI CONTEMPORANEI con FABIO VACCHI*, programma a cura di Maria Mauti, Milano, 2005

<sup>86</sup> Commissione e coproduzione del Mittelfest di Cividale del Friuli, 2006 tratto dall'omonimo romanzo di NOVE ALDO, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino, 2006

a materiali popolari africani e mediterranei, dai ritmi legati ai canti di lavoro del Sud d'Italia e della Grecia a elementi del patrimonio turco, congolese, arabo ed egiziano. Tra gli strumenti percussivi ho inserito la pietra “piasentina” che Pietro Laurino estrasse vicino a Cividale, dove l'esecuzione del brano ha avuto luogo in un'immensa cava di pietra.<sup>87</sup>

In effetti si riconoscono anche qui tutti i tratti caratteristici di Vacchi. La struttura formale è costituita da un lungo movimento senza soluzione di continuità diviso in quattordici sezioni che rappresentano le diverse storie di precariato, selezionate ed estratte dal testo originale di Nove :

<b>Sezione</b>	<b>Contenuto del testo</b>	<b>Organico</b>
<b>I</b>	(strumentale)	Violino solo Cadenza
<b>II</b>	(strumentale)	Violino, Percussioni : Pietre piasentine, Loop audio percussioni africane su tempo 6/8 Cadenza
<b>III</b>	Storia di Domenico	Violino, Voce 1-2, Percussioni : Pietre piasentine e batteria, Loop audio percussioni africane
<b>IV</b>	Storia di Leonardo	Violino, Voce 1, Percussioni : rintocchi su Pietre
<b>V</b>	Storia di Carlo	Violoncello, Voce 1-2, Live, Loop audio
<b>VI</b>	Storia di Carlo	Violoncello, Voce 1, Percussioni : Pietre piasentine
<b>VII</b>	Storia di Carlo	Violino, violoncello, piano
<b>VIII</b>	Storia di Carlo	Violino, violoncello, piano, Voce 1, Percussioni, Audio
<b>IX</b>	Storia di Carlo	Violino, violoncello, piano, Voce 1, Percussioni, Audio
<b>X</b>	Storia di Carlo	Violino, violoncello, piano, Voce 1, Percussioni, Audio

<sup>87</sup> BENTIVOGLIO LEONETTA, *Il precariato secondo Vacchi e Nove*, la Repubblica, Roma, 28 Luglio 2006

<b>XII</b>		Voce 1-2, Live, Loop audio
<b>XIII</b>	Storia di Maria Giovanna	Voce 2, Percussioni, Loop audio
<b>XIV</b>	Storia di Roberta	Violino, violoncello, piano, Voce 1, Percussioni, Audio

Il brano inizia con una agitata cadenza del violino solo costituito da sequenze di sedicesimi senza pause che assumono la forma di un moto perpetuo.<sup>88</sup> Armonicamente le sequenze sono costruite su scale di cinque suoni secondo questa struttura:

*Mi chiamo Roberta, Sezione I. Campi armonici della cadenza iniziale di Violino Solo*

Come si vede, vengono utilizzate scale di cinque e sette suoni all'interno delle quali alcuni gradi vengono talvolta rinominati enarmonicamente oppure innalzati o abbassati di un semitono cromatico.

Questa sequenza introduttiva (I) di circa un minuto e mezzo continua con l'aggiunta di gruppi di acciaccature, confluendo nella sezione II dove un loop elettronico di percussioni africane accompagna l'improvvisazione sulle pietre piacentine percosse con battenti morbidi, ricordando la timbrica della marimba. L'accostamento di due tipi di percussioni di origine geografica opposta, occidentale e africano, conferisce un effetto simbolico oltre che a

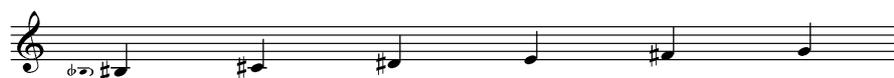
<sup>88</sup> Questa cadenza iniziale verrà utilizzata anche nei titoli di coda del film *Il mestiere delle armi* (2001) e nel documentario *Atto unico di Jannis Kounellis* (2006), entrambi di Ermanno Olmi.

un'originale resa timbrica. L'idea di un gesto sonoro frenetico, agitato e tribale funge da introduzione drammaturgica alle storie, anch'esse narrate con un registro colloquiale, frammentario e concitato.

La sezione si espande con un poderoso crescendo dinamico e timbrico, mentre il violino insiste sul registro grave, prevalentemente sulla terza e quarta corda. Sulla scena l'attrice Federica Fracassi interpreta il ritmo ossessivo correndo sul posto, evidente metafora di una ricerca affannosa di stabilità nei confronti dei personaggi che incarna di volta in volta. La sezione II si conclude su tre colpi di tom-tom che segnano anche la fine della “finta” corsa dell'attrice così come della lunga sequenza. A questo punto inizia la sezione III con la ripresa della cadenza del violino simile all'iniziale sequenza I mentre il loop muta in un ritmo africano di djembé. Ora la Voce recitante principale racconta la storia di Domenico e la questione dei pastori sardi penalizzati dagli accordi economici europei. L'accavallarsi continuo di colpi di tom-tom e loop africani rievoca curiosamente il mondo rurale sardo attraverso l'imitazione onomatopeica del rumore tipico dei campanacci dei greggi, mentre una seconda voce recitante reitera porzioni testuali. Se le sezioni da I a III possono essere considerate come un unico movimento introduttivo per il loro carattere agitato e inquieto, nella Sezione IV avviene una stasi con indicazione *Più Lento*. Il testo recitato si sofferma sulla questione del tempo lavorativo che sottrae quello vitale, penalizzando così gli aspetti più personali di chi viene sfruttato da un sistema meccanicistico del lavoro.<sup>89</sup> Il rallentamento improvviso dell'andamento musicale assume un preciso ruolo drammaturgico in funzione dell'unica frase pronunciata lentamente dalla voce recitante : il tema del tempo nella vita contemporanea. In netta contrapposizione con questa immagine stritolante di un tempo-lavoro ossessivo, nella sezione IV si oppone perciò una stasi ritmica in funzione riflessiva. Anche nella parte del violino, perciò, scompare il vorticoso “moto perpetuo” precedente, ma si ascoltano solo note lunghe e marcate in un lungo decrescendo dal *fortissimo* a *pianissimo* costruito su una scala di sei suoni e accompagnato da sparuti rintocchi delle pietre :

---

<sup>89</sup> “Il modo in cui viviamo il tempo / è anche legato alle forme in cui il tempo ci viene elargito. / Nel mondo del lavoro / la tendenza è a sottrarcelo / il tempo.”



*Mi chiamo Roberta, Sezione IV. Campo armonico del Violino Solo*

Sul finire della sezione anche il loop percussivo sfuma e la partitura prevede solo dei rintocchi improvvisati sulle pietre, conferendo una sonorità austera e glaciale. L'ultima lunghissima nota (Fa diesis 2) del violino rappresenta una ideale staffetta per lasciare il passo al violoncello che introduce la Sezione V, adeguato prolungamento di quella precedente perché presenta un analogo andamento *Lentissimo, senza rigore*. Anche dal punto di vista armonico il violoncello esegue una cadenza su un campo armonico di sette suoni, derivato da quello precedente del violino, con frequenti alterazioni cromatiche di alcuni gradi.

Il testo<sup>90</sup> è incentrato sul senso della storia e delle vite che la costituiscono. Il paesaggio sonoro diafano e rarefatto viene reso dal violoncello attraverso figurazioni veloci, armonici e bicordi con indicazioni agogiche che passano velocemente dal *pp* al *ff* più volte anche nell'arco della stessa battuta. Si potrebbe dire che le voci protagoniste sono due, quella recitante e quella del violoncello. La prima recita un testo amaro e rassegnato, mentre la seconda rappresenta una sorta di canto “deverbalizzato” e la scrittura frastagliata sembra quasi fornire un'eco interiore di quelle storie “meschine e irraccontabili.”

Senza soluzione di continuità si passa alla breve Sezione VI, sempre in tempo *Lentissimo*, dove il violoncello solo continua a sostenere la recitazione con passaggi più accordali con l'intenzione di fornire un controcanto ad un'altra storia di lavoro che depriva l'uomo del proprio tempo.<sup>91</sup> In questa sezione le pietre piacentine vengono sia percosse con un

<sup>90</sup> “Non c'è più la storia / ce ne sono infinite / le storie dei nostri vicini di casa, dei nostri parenti, dei nostri amici, dei nostri genitori. / Le nostre stesse storie. / Adesso / parlano queste storie / di drammi piccoli, drammi meschini, tragedie normali, irraccontabili. / Meschine come la vita che ci hanno cucito addosso, / parlano di noi / storie urgenti / sono dappertutto. / Vanno raccolte / dobbiamo dircele.”

<sup>91</sup> “Sono infinite storie / che possono cominciare così. / Tu fai conto che mi sveglio alle 4:15 del mattino / faccio quattro lavori diversi al giorno e vado a letto all'una e mezzo di notte.” In questa sezione l'attrice Fracassi recita il testo in falsetto conferendo una connotazione sia grottesca che sarcastica al racconto, nello spirito di un umorismo pirandelliano del “sentimento del contrario” della realtà.

battente di gomma sia “strisciate” con una bacchetta di ferro, evocando l'immagine del duro lavoro nelle cave, imitandone il rumore dell'estrazione mineraria e recuperando così un *topos* sonoro del lavoro in miniera.

Dal punto di vista formale potrebbe chiudersi qui un'ideale prima parte del melologo poiché dalla Sezione VII fino alla conclusiva XIV, dal punto di vista musicale, assume importanza il trio violino- violoncello-pianoforte che sostiene il discorso armonico con diversi passaggi solistici.

La Sezione VII è un breve interludio strumentale di quindici battute affidato al violoncello e al pianoforte, costruito sul seguente campo armonico:



*Mi chiamo Roberta, Sezione VII. Campo armonico utilizzato.*

Il pianoforte risponde alle ampie volute cantabili del violoncello con lunghi accordi dissonanti, limitandosi a brevi imitazioni di alcune frasi. In questa sezione la voce recitante tace, sostituita quella del violoncello attraverso frasi liriche, ma dense di effetti dinamici e glissando, quasi a connotarne una dimensione dolente e tragica.

Nelle successive Sezioni VIII-IX, sempre sorrette da violoncello e pianoforte, viene raccontata la storia di Carlo<sup>92</sup>, una delle più emblematiche del libro. La scrittura del violoncello stavolta si fa più virtuosistica, incalzando su arpeggi in balzato (battute 26-27) e rapide scale ascendenti dal registro più scuro a quello più acuto. Come in un mantra ossessivo, la voce recitante ripete tre volte la sua storia e nella Sezione X vediamo l'attrice Fracassi poggiare la mano destra sul pavimento e ruotare circolarmente su se stessa, materializzando la condizione di precariato come una spirale incessante di un meccanicismo esistenziale. L'organico si arricchisce, diventando un trio per archi e pianoforte per un altro interludio strumentale senza testo recitato che costituisce senz'altro il punto culminante

<sup>92</sup> “Mi chiamo Carlo, sono di Caltagirone. Ho 24 anni e una bambina di sei. Lo stress come condizione esistenziale unica. Mi capisci? Ma tu t'immagini quando ho tempo di fare l'amore io? Da anni il mio sogno è di dormire un giorno intero, da anni non esistono né sabato, né domenica. Solo lavoro, precario. Basta questo. Mi capisci, mi capisci?”

dello sviluppo musicale sia in termini di tensione drammaturgica che di elaborazione musicale. In primo luogo la scrittura del violino e violoncello diventa estremamente virtuosistica e ardita dal punto di vista tecnico. Nelle prime battute (52-59) della Sezione X il violoncello esegue rapide sestine e quartine di bicordi che fungono da architrave ritmico per accompagnare il tema disteso del violino, mentre al piano è riservata una scrittura più frastagliata con leggere acciaccature e accordi di sostegno. Evidente è il dialogo serrato tra le parti di violino e violoncello, quasi in un gioco di rincorsa tra le parti.

Nella Sezione XI continua la storia di Carlo e del suo lavoro presso un'azienda ospedaliera; la gestualità dell'attrice compie un esercizio ginnico piegando continuamente la gamba destra, rappresentando visivamente il lavoro meccanicistico di Carlo. L'accompagnamento strumentale è costituito dal piano solo, dai loop elettronici di percussioni e dalle esecuzioni improvvisate alla batteria. La sensazione uditiva assomiglia ad un “frastuono organizzato” che emula ancora una volta l'immagine sonora di un'attività lavorativa manuale culminante in un crescendo sulla frase “compilo moduli” ripetuta ossessivamente. Il crescendo percussivo confluisce nella Sezione XII in un ritmo vagamente latino, traducendo l'indicazione in partitura “*figure parossistiche a tutta forza*” che accompagna la recitazione sarcastica dell'attrice in falsetto fondata sul linguaggio aziendale contemporaneo.<sup>93</sup> La componente sarcastica si evidenzia anche grazie alla seconda voce che in contemporanea ripete le parole in inglese come “mission, grow-up, oriented.” Nella Sezione XIII la seconda voce recitante prende il posto della prima per narrare la storia di Maria Giovanna, assunta come “fittizia” col fine di adescare possibili clienti per un'agenzia matrimoniale. La voce dell'attrice viene processata in tempo reale attraverso una *loop machine* che duplica e sovrappone porzioni di voce dal vivo, creando un effetto di entropia vocale dove le parole assumono la forma di un groviglio fonico mentre un accompagnamento ritmico improvvisato della batteria incrementa progressivamente per poi scemare improvvisamente. L'ultima Sezione XIV

---

<sup>93</sup> “Un'impresa che ha voglia di grow-up che crede nella new. Un'intrapresa oriented alla formazione delle risorse umane. Dobbiamo capire quella che è la nostra mission. Abbiamo bisogno di un team giovane, flessibile, motivato con un buon know how orientato al problem solving. Ci servono sostitutori aziendali di pacchetti informatici per la gestione integrata, personale che si sa gestire con una buona dose di autonomia.”

viene affidata nuovamente al trio per archi e piano in un breve ma intenso lungo movimento finale lento di 40 battute che accompagna l'ultimo testo narrato dalla prima voce recitante, riguardante Roberta e il suo desiderio frustrato di non poter avere un figlio per la sua condizione lavorativa precaria. La scelta di collocare questo testo alla fine, al contrario del romanzo omonimo di Nove in cui si trova invece all'inizio, assume i connotati di un messaggio etico, poiché Roberta parla di felicità, un concetto una volta collegato alla sola dimensione esistenziale, mentre oggi dipendente anche da una condizione lavorativa solida. La scrittura musicale qui è densa di elementi materici, ma morbidi e fluttuanti in un gesto musicale quasi da *berceuse* onirica. Le parti di violino e violoncello ondeggiando su effetti flautati degli armonici e rapide volate con figurazioni veloci, mentre il piano sorregge il discorso musicale con ampi arpeggi. Il melologo si conclude emblematicamente con una domanda sulla felicità e un'argomentazione sul concetto di cambiamento civile come unica risposta possibile. L'unica conclusione non può che affidarsi nuovamente allo sfregamento delle pietre piacentine, simbolo arcaico di un lavoro meccanizzato, che, come indicato in partitura, eseguono “figure irregolari in diminuendo e rallentando fino a spegnersi.”

I melologi successivi dimostrano l'abilità di Vacchi nel confrontarsi con due testi letterari più classici, ma che evidentemente nelle mani del compositore si prestano ad una rielaborazione che dona loro una nuova veste poetica, ben lontana da un semplice riadattamento.

Con il melologo *Parla Persefone* (2009) Vacchi torna a collaborare con Aldo Nove e la prima va in scena il 5 marzo 2009 nella Fondazione “Arnaldo Pomodoro” di Milano. Concepito per un organico ridotto di tre strumentisti (clarinetto/clarinetto basso, violino, pianoforte) e live electronics il testo attinge sia ai misteri Eleusini che ai versi di Ghiannis Ritsos.<sup>94</sup> A dar voce al personaggio di Persefone ci sono due voci recitanti interpretate da Federica Fracassi e Anna Pedrini con la regia di Renzo Martinelli. A differenza di *Mi chiamo Roberta* il tema scelto è molto diverso

---

<sup>94</sup> Ghiannis Ritsos (1909-1990), poeta greco. La sua vita e la sua poetica fu segnata dalla fede marxista. I suoi temi ricorrenti riguardano la memoria e l'ideologia della rivoluzione politica e sociale.

poiché rievoca uno dei miti più affascinanti, in sintonia con una mostra di Pomodoro dedicata proprio a Persefone con tre sculture tra cui il “Grande portale di Edipo.”<sup>95</sup> La collaborazione tra Vacchi e Pomodoro non è inedita poiché l'anno precedente era già stata inaugurata al Teatro alla Scala grazie alla monumentale opera *Teneke* con la regia di Ermanno Olmi e le mastodontiche scenografie di Pomodoro. Bisogna dire che il mito di Persefone è stato ripreso più volte e immediatamente torna alla memoria il melologo *Perséphone* (1934) di Stravinsky, anche se c'è un'ovvia distanza stilistica tra i due lavori. Tuttavia c'è ancora materiale simbolico per il mito della bella fanciulla rapita dal signore degli Inferi che le fa assaggiare il frutto proibito, sei chicchi di melograno che la condannano a passare altrettanti mesi nel regno dei morti, mentre gli altri sei potrà tornare sulla terra, da sua madre Demetra, portando con sé la fertilità della primavera. Vacchi coglie l'attualità del mito quando specifica che: «Persefone determina l'ineluttabilità delle stagioni, la notte e il giorno, il ciclo dell'eterno ritorno, il tempo come spirale e non come freccia.»<sup>96</sup> Si tratta di un melologo che sonda le parti oscure del testo e il gesto musicale ne asseconda il significato filosofico prediligendo un linguaggio materico, fondati sui timbri soffusi, talvolta diafani.

Un'analogha predilezione verso il significante filosofico si ritrova in *Prospero, o dell'armonia* (2008) dove Vacchi mette in musica un testo tratto da *La tempesta* di Shakespeare, riadattato dall'attore Ferdinando Bruni. La scelta testuale è importante poiché Vacchi seleziona una parte precisa del dramma. Si tratta dell'ultimo monologo di Prospero, tradizionalmente

---

<sup>95</sup> «Il “Grande Portale” (1988-2008), bronzo, misure : 11,80 x 9,40 x 0,60 m è stato concepito per *Oedipus Rex* di Igor Stravinskij e Jean Cocteau, costituiva l'elemento centrale della messinscena dell'opera che ha avuto luogo nella piazza Jacopo Della Quercia a Siena, di fronte alla facciata in marmo del Duomo. Realizzato in materiale deperibile per lo spettacolo, ha raggiunto oggi lo stato definitivo di scultura in bronzo. Davanti a un'opera come questa, anziché restare sopraffatti dalla sua severa magnitudine, si deve iniziare a ‘leggerne’ sia la portata immaginifica e poetica, sia le valenze plastico-spaziali, sia l'entità dello sforzo generativo, il quale, ovviamente, insieme a Pomodoro ha coinvolto i suoi migliori assistenti e collaboratori, nonché maestranze e imprese di fonderia e carpenteria.» Testo tratto dalla brochure della mostra *Arnaldo Pomodoro. Grandi opere 1997 - 2008* tenuta dal 4 ottobre al 22 marzo 2009 presso la sede della Fondazione “Arnaldo Pomodoro” in via Solari 35, Milano. <<http://www.comune.milano.it/dseserver/webcity/comunicati.nsf/weball/6D92393DB12C02B5C12574D7005CE90C>>

<sup>96</sup> MANIN GIUSEPPINA, *La misteriosa Persefone nella spirale del tempo*, Corriere della Sera, 5 marzo 2009, Milano, p. 16

considerato come uno dei più rappresentativi del pensiero shakesperiano. In questa scena finale Prospero fa in modo che tutti gli scampati al naufragio giungano a lui ed infine, dopo il riconoscimento, concede il perdono ai suoi nemici Sebastiano, Alonso e Antonio. Prospero, inoltre, benedice l'unione di sua figlia Miranda con Ferdinando e libera Ariel che gli era stato fedele servitore. Prospero si appresta quindi a tornare a casa, rinunciando per sempre alle arti magiche per iniziare una nuova vita in pace ed armonia. Il tema del perdono come mezzo di pacifica convivenza diventa una riflessione sulla possibilità di un perdono “laico”, sulla riconquista di un equilibrio frutto di un compromesso sostenibile all'interno delle relazioni umane. Proprio questa chiave di lettura si presta bene all'ideologia di Vacchi quando afferma :«Ho scelto Prospero in quanto filo rosso della mia visione etica: la necessità di compromesso, del lato oscuro che c'è in ciascuno di noi e che dobbiamo accettare.»<sup>97</sup> Ancora aggiunge : «Questo è il testamento di Shakespeare. Nelle parole di Prospero è riassunto un viaggio interiore che giunge al suo compimento nel perdono, inteso nel senso più alto del compromesso, del saper assumere il punto di vista dell'altro.»<sup>98</sup>

La struttura del melologo è concepita in dodici episodi musicali eterogenei per forma, stile, organico utilizzato e gesto musicale. Ne consegue una vera e propria “geografia musicale” che scandaglia il testo recitato in tutte le sue possibili espressioni. Nello tabella seguente si è schematizzato tale piano compositivo in rapporto al testo (diviso in porzioni numerate) e alle indicazioni del gesto musicale annotate dall'autore in coincidenza di ciascun episodio :

Episodio	Testo	Gesto musicale	Stile e preminenza dell'organico utilizzato
I (battute 1-58)	(strumentale)	<i>Episodio materico- astratto. Origini della vita, della natura, dell'io,</i>	Scrittura “materica” con prevalenza delle percussioni (Timpani con piatto, 2 Ice bells, 2 tam tam, Piatto chiodato, Piatti sospesi,

<sup>97</sup> *L'intervista – Fabio Vacchi*, pubblicata su *Il Giornale* del 21/03/2009

<sup>98</sup> MANIN GIUSEPPINA, *Lezione-recita tra Shakespeare e Mendelssohn* in *Il Corriere della Sera* del 23 Marzo 2009

		<i>del pensiero</i>	Campane a lastre, Dobachi) e armonici in tremolo degli archi.
<b>II</b> (battute 59-153)	<p>1) I nostri giochi sono terminati.</p> <p>2) I nostri attori erano spiriti e si sono sciolti nell'aria lieve, nell'aria leggera.</p> <p>3) E, come le mura senza fondamenta di quest'apparizione, svaniranno le torri che raggiungono le nubi, le cattedrali, i palazzi splendenti.</p> <p>4) Ah, sì,</p> <p>5) l'immenso globo e tutto quello che ora contiene si dissolverà,</p> <p>6) e come la visione inconsistente che avete appena visto svaporare non lascerà di sé nessuna traccia.</p>	<p><i>Episodio aereo, che tornerà più avanti [n. 10], legato alle figure di Ariel – aria – volare – essenza che tende a svanire – materia primitiva che passa alla dissolvenza dopo l'esperienza</i></p>	Moto continuo in figure di sedicesimi reiterati affidati ai Legni (Flauti, oboe, Clar. Basso in Si bemolle, 2 Fagotti) e agli archi.
<b>III</b> (battute 154-191)	<p>7) Noi siamo fatti della materia dei sogni e la nostra vita è breve come l'attimo di un sonno.</p>	<p><i>Canto ancestrale, dilatato. Voce, da qui liberamente ripete la frase fino a batt. 191, con tutte le intonazioni possibili, sempre sussurrando, preferibilmente in dialogo e non in</i></p>	Adagio lirico e sognante affidato ai soli archi con interventi in controcanto del Clarinetto solo. Assenza di percussioni.

		<i>sovrapposizion e con il clarinetto.</i>	
<b>IV</b> (battute 192-279)	<p>8) Il mio progetto giunge a compimento</p> <p>9) nessuno può spezzare il mio incantesimo</p> <p>10) gli spiriti obbediscono e il tempo cammina con un passo più leggero.</p> <p>11) I loro gravi torti mi hanno offeso mi hanno ferito con piaghe profonde ma a fianco della nobile ragione voglio schierarmi contro il mio furore.</p> <p>12) Le opere della virtù sono più rare della vendetta.</p> <p>13) Si sono pentiti: era questo il mio scopo, non farò un gesto di più di un aggrottar di ciglia.</p> <p>14) Scioglierò l'incantesimo, e di nuovo riavranno la ragione, torneranno a essere se stessi.</p> <p>15) E adesso a voi</p>	<p><i>Episodio che cambia continuamente carattere, ma all'interno di una sorta di vaneggiamento -ricordo, dove tutto si addensa, dal gioco al dolore. Qui venatura comico-surreale.</i></p> <p>Da battuta 211: <i>continui cambiamenti di registro, prospettiva emotiva, atmosfere: figurazioni giocose, giocoliere, pensierose, sognanti, infantili</i></p>	<p>Movimento in divenire e variabile in tempo moderato con accelerazioni metriche, utilizzo di tutto l'organico con accentuazione sui tremoli degli archi.</p> <p>Dalla battuta 211 in poi diverse forme musicali assimilabili allo stile della marcia o danza.</p>
<b>V</b> (battute 280-453)	<p>16) Elfi dei colli, elfi dei ruscelli, degli immobili laghi, delle selve, voi che date la caccia sulle spiagge, senza che lasci traccia il vostro piede, a Nettuno dall'onda rifluente e che volate via quando ritorna, voi fantocci che al chiaro di luna tracciate larghi cerchi d'erba amara che mai nessuna</p>	<p><i>Frase smozzicate, a scatti, con pause di diversa durata – sensazione di piccoli esseri in movimento. Ripetere più volte. Recitazione</i></p>	<p>Utilizzo dell'organico pieno su un ritmo irregolare oscillante, ma in prevalenza in 7/16, di ispirazione aksak turco e “ritmo bulgaro”, come definito da Bèla Bartok.</p> <p>Tendenza all'isocronia. Scrittura omoritmica delle parti.</p>

	pecora vorrà, voi che per passatempo fate nascere i funghi a mezzanotte e che felici ascoltate il solenne coprifuoco 17) col vostro aiuto, piccoli signori	<i>veloce e concitata</i>	
<b>VI</b> (battute 454-687)	18) Il sole si è oscurato in pieno giorno 19) e ho suscitato i venti tumultuosi 20) ho scatenato una ruggente guerra tra il verde mare e la volta celeste 21) ho dato fuoco al tuono strepitante e la quercia di Zeus dal tronco immane con la sua folgore l'ho squarciata in due. 22) Ho fatto sussultare il promontorio sulla sua dura base, ho sradicato il pino e il cedro. Con la mia potente sapienza magica, solo a un mio comando, le tombe hanno svegliato i loro morti si sono aperte li hanno fatti uscire. Ma ora questa barbara magia io qui rinnego e spezzo questa verga. La voglio seppellire sotto terra, e nel mare profondo dove è mai giunto un scandagli o affonderò questo mio libro.	<i>Danzante- stralunato con accensioni, fino a batt. 526</i>	Fino alla battuta 538 (attacco del recitato) Tempo di danza quasi “militaresca” con organico pieno, marcato dal Tamburo militare, Gran cassa, Glockenspiel. In seguito andamento variabile e cangiante con preminenza di figure volatili di quartine di biscrome agli archi e ai legni. Brevi assoli del Violino I.
<b>VII</b> (battute	23) E ora un'armonia	<i>Come</i>	Lento, lirico, ipnotico.

688-703)	profonda che consola e che guarisce si sparga su di voi. Mio buon Gonzalo, tu che mi hai soccorso e che sei stato buono e leale con il tuo signore quando saremo ritornati in patria avrai favori e doni in ricompensa.	<i>giungesse da lontano [dal mare, dall'acqua] un senso, una risposta. Estatico, lento, avvolgente.</i>	Figure volatili di quartine di bis crome reiterate ai legni su tappeto sonoro degli archi. Tema dei violoncelli.
<b>VIII</b> (battute 704-745)	24) Alonso tu, con grande crudeltà hai maltrattato me e la mia famiglia 25) tu Sebastiano, che lo hai spinto al male sei certamente preda del rimorso. 26) E Antonio, tu , uomo perverso, che non posso chiamare più fratello senza che la mia bocca si contamini ma che sei pure sangue del mio sangue, per ambizione e sete di potenza hai ucciso la pietà, dimenticato i veri affetti 27) e insieme a Sebastiano (che certo è torturato dal rimorso) hai attentato alla vita del tuo re. 28) Io ti perdono. 29) Vi perdono tutti. 30) Io ti perdono. 31) Vi perdono tutti. 32) Ti perdono.	<i>Episodio lento, in crescendo di tensione</i>	Movimento in cangianti accelerazioni e rallentando. a 26) un <i>Presto</i> in scrittura omoritmica del tutti orchestrale con quartine di semicrome con frequenti ribattuti sulla stessa nota.
<b>IX</b> (battute 746-	33) Vi perdono tutti.	<i>Episodio legato</i>	Lento, con figure

762)	34) Questo ladro deforme questo mostro questa creatura figlia delle tenebre la riconosco come cosa mia, parte di me, e con me devo tenerla.	<i>al numero VIII : armonia e perdono</i>	volatili in stile di “moto perpetuo” con quartine di biscroma ai legni (Flauto I-II, Clar. In La I-II, Clar. Basso in si bem). Sostrato armonico affidato all'arpa e note lunghe e tenute degli archi.
<b>X</b> (battute 763-828)	35) E tu Ariele, pulcino, passerotto vola via libero, vola spiritello mi mancherai, ma devi andare via ! Via! Addio, vola nell'aria, 36) il tuo elemento !	<i>Episodio legato al n. II : Pensiero e storia si dissolvono per tornare materia/Ariel/aria. Tutto piano/aereo/non naturalistico/sussurrato e dilatato/eventualmente scomponendo frasi e parole [anche in fonemi]</i>	Ripresa del gesto musicale dell'episodio II
<b>XI</b> (battute 829-887)	(Strumentale)	<i>Episodio legato al n. 1 : stesse indicazioni</i>	Ripresa del gesto musicale dell'episodio I
<b>XII</b> (battute 888-918)	37) Ecco, ogni mio incantesimo è finito. 38) Questa debole forza che mi resta è mia soltanto, è solamente	<i>Si preannuncia l'epilogo</i>	Sintesi e inclusione di tutti i frammenti ritmico melodici utilizzati su organico pieno.

umana. 39) Ora il potere è vostro e voi potete lasciarmi su quest'isola deserta o farmi veleggiare in mare aperto. 40) Io volevo soltanto divertirvi. 41) Se avete colpe che cercano clemenza mi renda libero la vostra indulgenza.		
--	--	--

L'episodio I si configura come una lunga introduzione che proietta immediatamente l'ascoltatore nel mondo fatato e onirico del dramma shakesperiano, in particolare sull'isola disabitata dove è ambientato il monologo. È un mondo dove gli elementi primari danno forma alla vita e l'isola si configura come “piena di rumori, di suoni, un'isola al di fuori dello spazio e del tempo, atta a prestarsi, nella sua realizzazione scenica, non ad un minimo ma ad un massimo di variazioni.”<sup>99</sup>

La lunga introduzione sembra dunque materializzare in musica il paesaggio naturale dell'isola attraverso una scrittura non concentrata su nuclei tematici o passaggi armonici caratterizzanti, ma sugli aspetti più “materici” dei timbri. L'annotazione aggiunta da Vacchi ad ogni episodio fornisce un'ulteriore chiave interpretativa. Nel caso dell'episodio I l'autore sottolinea come esso sia “materico-astratto”, ma come esso rappresenti anche un idealizzato quadro sull'origine della vita e del pensiero. Siamo di fronte ad un paesaggio interiorizzato o, per dirla in altro modo, ad una soggettivizzazione di un paesaggio naturale. Tuttavia si colgono alcuni rimandi descrittivi, inevitabili perché alcuni passaggi tendono comunque a fornire un rimando semantico a certe sonorità che nei secoli si sono stratificate nell'esperienza percettiva dell'ascoltatore. Mi riferisco, ad esempio, alla preminenza data alle percussioni che sembrano quasi imitare onomatopeicamente dei tuoni o al tappeto di armonici degli archi che, a loro volta, sembrano evocare un elemento primario – l'aria - grazie alla loro

<sup>99</sup> MELCHIORI GIORGIO, *Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 619

particolare emissione sonora. Spesso si ascoltano improvvisi *crescendo* dinamici che sembrano proprio evocare il moto irregolare delle correnti ventose. In questa prospettiva, se questa *ouverture* evoca un paesaggio naturale selvaggio, lo fa in modo non oggettivo, ma secondo la rielaborazione che Vacchi ha già ampiamente dimostrato nei suoi *Luoghi immaginari*. La Natura e l'ambiente dell'isola musicalmente evocata da Vacchi sembra coincidere con le parole del suo abitante più autentico. Infatti all'inizio del dramma Calibano aveva rassicurato Stefano e Trinculo su alcuni rumori che li avevano spaventati, spiegando che i rumori sono fonte di gioia e non di malinconia.<sup>100</sup> Seguendo questa chiave di lettura, l'episodio I potrebbe anche semanticamente rappresentare Calibano nella sua componente primitiva, naturale, dionisiaca costituendone quasi l'alter ego di Prospero, l'uomo-mago-scientista che, nell'intento di civilizzarlo con i suoi libri e i suoi studi, lo ha ridotto in stato di subalternità. Se accettiamo la chiave di lettura dell'episodio I come l'esposizione di Calibano/Natura appare naturale come l'episodio II si concentri invece su Ariel, essere etereo, spirituale che rappresenta l'antitesi di Calibano in quanto essenza stessa della poesia e della magia della Natura, non della sua crudeltà. Se l'episodio I è materico e scuro, legato sia alla terra che a Calibano, l'episodio II è "aereo" perché legato all'immagine del folletto Ariel. Per questo motivo lo stile di scrittura musicale cambia registro e questa levità viene realizzata in un modo molto uniforme in tutto l'episodio. In primo luogo scompaiono gli armonici, ma agli strumenti viene prescritta un tipo di produzione sonora netta e riconoscibile all'ascolto. Infatti, dal punto di vista armonico e melodico, tutto l'episodio è costruito sostanzialmente su un'unico campo armonico di cinque suoni distribuito su figure volatili estremamente veloci dei legni e degli archi, venendo così a fornire la sensazione di una stasi armonica, ma in movimento dal punto di vista ritmico. Il rapporto con il testo (testi 1-6) diventa estremamente aderente al suo senso, ma soprattutto all'immagine che Prospero evoca. Si tratta della dissoluzione fisica delle sue magie operate fino a quel momento e della dissoluzione metaforica riferita alle trame che lo avevano condotto ingiustamente sull'isola con la figlia

---

<sup>100</sup> Calibano: «Be not afraid; the isle is full of noises / Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not. »(LA Tempesta, III, ii, 133-134)

Miranda. L'idea di “dissoluzione” fisica e metaforica è evidente nella reiterazione di queste cellule tematiche che si espandono e riducono lungo tutto l'episodio, fino a spegnersi completamente alla fine della sezione.

Quando Prospero paragona la vita al sogno Vacchi non prevede alcun accompagnamento musicale, perché è talmente forte l'immagine evocata nell'accostamento : noi → vita → sogni → attimo → sonno che qualsiasi sovrapposizione sonora potrebbe deconcentrare l'ascoltatore. Spetta al gesto musicale che ne consegue (episodio III) il compito di interpretare la componente più lirica e sognante possibile della frase di Prospero che stavolta si limita a ripeterla sussurrando, ma non a piena voce. L'andamento musicale cede il passo ad un Adagio estremamente cantabile utilizzando un organico ridotto drasticamente ai soli archi e al Clarinetto solo che sembra quasi prendere il ruolo di Prospero se non addirittura il suo alter ego timbrico. L'idea di un “*Canto ancestrale, dilatato*” suggerito in nota da Vacchi si percepisce immediatamente nella qualità della scrittura di questo episodio. Sono evidenti le ampie volute melodiche degli archi che giocano a rincorrersi in dialogo con una scrittura corale, ma non contrappuntistica. Un Clarinetto solista fa da controcanto con volatili figurazioni, quasi imitando onomatopeicamente il canto degli uccelli. La realizzazione musicale sembra materializzare quell'immagine di luogo magico e naturale al tempo stesso. È l'immagine di un'isola incantata dove “tutto è sogno e illusione, tutto è apparentemente 'falso’”<sup>101</sup> inteso nel senso di effimero, caduco come la stessa vita umana. Per questo motivo, l'episodio III è come una sosta di riflessione, un interludio dove l'azione non va avanti, ma si sofferma sulla riflessione della condizione esistenziale di ogni uomo. In pieno contrasto drammaturgico e musicale è invece l'episodio seguente (il IV) nel quale Prospero attua il suo “piano” (testo 8-15) e dunque l'azione scenica prosegue secondo la linea narrativa dell'epilogo. Proprio per il suo carattere di evoluzione e di accelerazione verso l'epilogo, la musica asseconda questa direzionalità drammaturgica con un quadro musicale in divenire, cangiante già nei suoi andamenti musicali che spaziano dal moderato al vivace e utilizzano l'organico in “geometrie variabili”, prediligendo di volta in volta

---

<sup>101</sup> CAPOCCIANA IVANO, *The Tempest e il doppio metafisico* in DI MICHELE LAURA (a cura di), *Shakespeare: una “Tempesta” dopo l'altra*, Liguori Editore, Napoli, 2005, p. 111

sezioni diverse a seconda delle intenzioni espressive. All'inizio dell'episodio, ad esempio, una serie di trilli in tremolo degli archi accendono la miccia dell'andamento musicale in un continuo accelerando, contrappuntato da figurazioni velocissime dei fiati. Ancora una volta il rapporto del testo è rispettato in maniera ancora più analitica perché nel testo 8-9 l'atmosfera giocosa e danzante, ancora con sprazzi naturalistici, sottolinea la convinzione di Prospero. Nel successivo testo 10, quando Prospero allude agli spiriti del bosco da lui governati, immediatamente il registro si fa più scuro, l'armonia vagamente tonale proveniente da un ambito in tonalità maggiore vira verso un altro in minore con pesanti colpi di timpano e preferenza dei registri scuri degli strumenti. Appena Prospero recita: «Il tempo cammina con un passo più leggero» la musica immediatamente ne asseconda il senso virando verso una sorta di marcetta militare con tanto di tamburo militare, piatti e accompagnamenti in battute degli archi. Ma dura lo spazio di poche battute, il tempo che serve a Vacchi per non cadere in una ovvia citazione, ma solo per connotare l'idea di una “marcia degli spiriti.” Se l'episodio II era, per così dire monotematico e di conseguenza musicalmente “statico” e riflessivo, il IV ne rappresenta l'esatto opposto e le note di Vacchi con precisione indicano in partitura *“continui cambiamenti di registro, prospettiva emotiva, atmosfere: figurazioni giocose, giocoliere, pensierose, sognanti, infantili”* per un quadro che muta continuamente nel ritmo, nell'organico, nelle sonorità, nell'uso delle dinamiche. Del resto l'episodio rappresenta la pietra angolare della vicenda; Prospero non vuole eliminare i suoi nemici, ma portarli al limite della disperazione per poi iniziare un percorso di pentimento che faciliti il perdono finale e la riconciliazione. Per fare ciò, nell'episodio V Prospero fa ricorso alla sua magia “bianca” che utilizza per creare ed eliminare, per convincere gli animi delle perone e per purificare la “sua” isola dalla perfida magia nera della strega Sycorax che all'inizio del dramma aveva imprigionato Ariel in un tronco d'albero. Con l'episodio V l'ascoltatore si trova di fronte ad una nuova dimensione musicale, viene utilizzato nuovamente l'organico pieno su un ritmo irregolare oscillante, ma in prevalenza in 7/16, di ispirazione *aksak* turco e “ritmo bulgaro” della

*raceniza*, come studiato da Bèla Bartok.<sup>102</sup> Nonostante i frequenti cambi di metro la scrittura delle parti è omoritmica e l'episodio è costruito come una sorta di “danza del fuoco” che asseconda l'invocazione di Prospero verso gli elfi a scatenare le forze della natura. Nell'episodio VI scompare la scrittura verticale e l'omioritmia delle parti per tornare ad un quadro “*Danzante-stralunato con accensioni*” la cui fisionomia è fondata proprio su un continuo cambiamento d'umore musicale con frequenti scoppi dinamici, effetti materici delle percussioni, soli di violino e porzioni di temi degli archi chiari e scuri. Prospero ha deciso di rinnegare la sua magia spezzando la sua bacchetta e disperdendo il suo libro, anche stavolta il testo ci indica che è finita un'ideale prima parte. Questa sua decisione confluisce nell'episodio VII in un movimento lento, lirico, ipnotico fondato su un strato sonoro di figure volatili in quartine di biscrome reiterate e affidate ai legni mentre i violoncelli eseguono frammenti tematici. Gli episodi VII e VIII sono legati dal fatto che Prospero sa ricompensare coloro che ritiene buoni, ma punendo al contempo i malvagi. Nell'episodio VII infatti Prospero premia Gonzalo, il prototipo del buon cortigiano e del fedele collaboratore, mentre nel VIII accusa il trio composto da Alonso, Sebastiano e Antonio, con l'intento di far comprendere quanto la loro vita sia stata contrassegnata dalla ricerca di piaceri materialistici, soprattutto l'avidità che ha portato suo fratello Antonio a spodestarlo. Anche la musica, dunque, interpreta con rispetto drammaturgico questa antitesi, l'episodio VII riguardante Gonzalo è sognante e lirico, mentre quello VIII (rappresentante il trio di maligni) è decisamente fondato su una tensione emotiva crescente e inquieta, come così prescritto da Vacchi “*Episodio lento, in crescendo di tensione*” attraverso un movimento caratterizzato da continue accelerazioni e rallentando. Quando Prospero si rivolge ad Antonio, il più responsabile dei tre, nel testo 26 la tensione drammatica raggiunge il suo punto culminante in un *Presto* caratterizzato da una scrittura quasi omoritmica del tutti orchestrale. Assistiamo a vorticose quartine di semicrome e frequenti ribattuti sulla stessa nota con potenti timpani che scandiscono la rabbia di

---

<sup>102</sup> “I ritmi bulgari più frequenti sono quelli in 5/16 ( articolati in 2+3 o in 3+2); 7/16 (2+2+3: è il ritmo della nota danza raceniza); 8/16 (articolati in 3+2+3); 9/16 (2+2+2+3); ricorrono inoltre circa altre sedici specie di ritmo più rare, senza contare le formule di ritmo misto ( cioè di battute dai ritmi variati)” BARTOK BELA, *Il cosiddetto ritmo bulgaro*, 1938, pp. 201-202

Prospero. Si tratta, tuttavia, di una rabbia momentanea poiché subito dopo Prospero decide di perdonare tutti e l'episodio IX ne interpreta il gesto di umanità con un andamento *Lento* costruito su figure volatili a mo' di “moto perpetuo” con quartine di biscroma ai legni. Ancora una volta Vacchi plasma la sonorità a seconda del momento drammaturgico e in questo caso asciuga l'organico affidando la base armonica affidato all'arpa e alle note lunghe e flebili degli archi sul registro acuto. Il perdono arriva anche per Calibano in un testo recitato senza alcun accompagnamento musicale, quando ammette che egli “è parte di me” ovvero rappresenta il lato oscuro di ognuno di noi. Si giunge verso la parte finale del melologo con una ripresa dei gesti musicali degli episodi II e I. Infatti l'episodio X è di nuovo incentrato su Ariel (come nel II) e sulla decisione magnanima di Prospero di liberarlo dallo stato di subalternità. L'episodio XI rimanda all'episodio I perché presenta il medesimo carattere e gesto musicale. Si tratta di un anti-finale che prepara il monologo finale dell'ultimo episodio - il XII - nel quale Prospero si congeda e accetta la sua condizione umana, fatta di coraggio e debolezza allo stesso tempo, rifiutando i suoi poteri magici. Il finale si riaggancia, dunque, all'inizio conferendo una struttura circolare all'opera e in effetti il suo schema formale potrebbe essere inscritto in una macrostruttura vagamente tripartita costituita da una sezione A corrispondente agli episodi I-II, un'ampia sezione B con gli episodi III-IX e una ripresa come A' identificabile negli episodi finali X-XII.

Mi sono soffermato maggiormente sul *Prospero* perché lo ritengo come il melologo più “pittorico” tra quelli di Vacchi, nel senso che l'ascoltatore si trova di fronte a un polittico di quadri musicali che, tuttavia, non contornano mai nettamente i personaggi o le situazioni, ma piuttosto ne evocano i tratti psicologici più salienti. Non è un caso che un'interpretazione analoga della musica di Vacchi sia stata attribuita anche da un noto storico dell'arte come Flavio Caroli che, durante la presentazione di un suo libro,<sup>103</sup> ha accostato il *Prospero* di Vacchi ai quadri del pittore Anselm Kiefer, le cui opere sembrano dividerne tratti comuni di una poetica analoga.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Si tratta di CAROLI FLAVIO, *Anime e Volti. L'arte dalla Psicologia alla Psicoanalisi*, Biblioteca Electa, Milano, 2014. La presentazione del libro è avvenuta il 6 Ottobre 2014 presso il Palazzo Reale di Milano.

<sup>104</sup> Anselm Kiefer (Donaueschingen, Germania, 1945) è uno dei più noti e prolifici artisti contemporanei, esponente di un'arte che riflette costantemente sulle grandi questioni

Chi conosce bene l'opera di Fabio Vacchi sa quanto una sua buona parte sia incentrata sulla figura femminile. Solo a voler passare in rassegna il suo teatro musicale si potrebbe compilare un'ideale e originale antologia di donne esemplari. Come nella scena finale dell'opera *La Station thermal* (1993) quando il personaggio di Violante, una cantante che da tempo ha smesso di esibirsi a causa di una delusione amorosa, intona un'aria che connota la sua voce riacquistata come un messaggio di speranza: «Sperare è la nostra libertà. La nostra libertà suprema.» Prendiamo invece un'altra opera come *La Madre del Mostro* (2007) su libretto di Michele Serra. Nel finale Maria assiste alla tragica morte del figlio in diretta televisiva e il suo dolore privato viene paradossalmente trasmesso a reti unificate. I personaggi di femminili di Vacchi soffrono, sperano, combattono, amano e, in una parola sola, vivono. La loro vita si tramuta in canto attraverso una voce utilizzata in tutte le possibilità timbriche ed espressive dallo *Sprechgesang* al belcanto, passando per il recitato.

Non stupisce dunque come Vacchi si sia interessato recentemente alla figura di Veronica Franco (1546-1591) come personaggio centrale di un melologo. La Franco è stata poetessa, una cortigiana italiana vissuta a Venezia, donna emancipata *ante litteram*, dotata di un pensiero progressista e moderno e conosciuta soprattutto per due opere: *Terze Rime* e *Lettere familiari a diversi*.

C'è tutto il mondo musicale di Vacchi in *Veronica Franco* (2013),<sup>105</sup> un melologo concepito per un organico molto ampio con una durata di circa un'ora. Il melologo è affidato ad una voce recitante su testi che raccontano le vicende biografiche di Veronica e attingono anche agli atti originali del processo d'inquisizione per sospetta stregoneria. L'autrice del testo Paola

---

storiche e culturali del presente e del passato. Ha uno stile molto espressivo e simbolico. Nelle sue opere fa un uso anticonvenzionale delle tecniche della pittura tradizionale (olio, acquerello), ad esempio sovrapponendo spessi strati di colore applicati irregolarmente sulla tela, abbinando materiali diversi, quali legno, vetro, metallo. I temi preferiti Kiefer si riferiscono al passato recente e mitico del mondo germanico con riferimenti anche alla storia ebraica ed egizia. Fonde parti drammatiche e grottesche ad altre poetiche e intellettuali in modo che i suoi quadri e sculture risultano particolarmente complesse grazie anche alle ambientazioni naturalistiche, ma sofisticate.

<sup>105</sup> *Veronica Franco* per voce recitante, soprano e orchestra (versi di Veronica Franco – testi di Paola Ponti), commissionata dall'Orchestra “Giuseppe Verdi”, eseguita per la prima volta il 7/3/2014 nell'Auditorium di Milano Fondazione Cariplo.

Ponti ha condotto una approfondita ricerca negli archivi veneziani inserendo documenti originali con un'operazione che narra le vicende biografiche di Veronica in una forma commista di poesia e prosa. Il risultato è un testo ibrido che, oscillando tra cronaca dei fatti e monologo interiore, ci restituisce a pieno lo spirito e l'intelligenza del personaggio.

Il testo si apre sulla scena di Veronica che scrive di sé alla vigilia del processo dell'Inquisizione a suo carico con una pretestuosa accusa di stregoneria. Dalle fonti è noto come, in realtà, Veronica riuscì a destreggiarsi grazie all'intercessione di Domenico Venier e alle conoscenze di personaggi influenti, ma soprattutto alla sua forza intellettuale. La Franco rispose agli attacchi dell'Inquisitore difendendosi con sagacia, dichiarando di aver partecipato per gioco a innocui riti superstiziosi e di non avere contravvenuto alle fondamentali regole religiose dell'epoca, come il divieto di mangiare carne il venerdì o semplicemente l'assidua presenza alle messe. La Franco uscì salva dal processo, ma di fatto perse tutto. Nel testo della Ponti prendono corpo i ricordi di Veronica in relazione ai fatti rilevanti della sua vita, sullo sfondo di eventi storici come la peste del 1575-77 e altre circostanze politiche avverse. Tema portante è l'amore vissuto con emancipazione erotica e affettiva, ma anche responsabile e progredita. Per questo la Ponti insiste sulla modernità della Franco nella sua concezione eroica della vita che, se da un lato, le procurò solidarietà femminile nel contesto veneziano, le causò anche problemi per il suo stile di vita emancipato ed indipendente. La scrittura di Paola Ponti oscilla tra una ricerca dei valori etici e politici rivolti alla contemporaneità, ma anche su scelte musicali che pongono l'attenzione sul rapporto tra suono e significato. Ogni elemento strutturale, dalle parole alle frasi, dai singoli episodi alla forma nel suo complesso, consente perciò un rapporto dialogico tra il testo e la partitura. Il tema del testo è anch'esso caro a Vacchi: il binomio etica - estetica, politica che coincide con l'arte, il dialogo con la sfera emotiva dell'uomo, della storia, della solidarietà, della cooperazione fra etnie, culture, generi, stili. Per Vacchi il rifiuto totale di ogni intransigenza (umana, etica ed estetica) rappresenta un *leitmotiv* che ricorre nel suo teatro musicale e in molti melodrammi di cui si è già parlato prima.

La struttura formale del melologo è concepita in un lungo movimento, in cui si possono identificare diciannove sezioni in relazione agli episodi raccontati dal testo, come si vede nella tabella che segue. Le sezioni sono costruite secondo una logica di alternanza tra la voce recitante che interpreta testi in prosa (lettere, atti del processo, documenti) e il soprano che invece esegue nove lied<sup>106</sup> su testi tratti dalle sue *Rime*, in cui emerge una donna di grande cultura, una raffinata letterata, una sensibilità poetica autonoma e inedita, anche se ancorata agli stilemi petrarcheschi.

Per questo motivo nel brano si assiste una molteplicità di gesti musicali che seguono pedissequamente la tensione emotiva crescente del testo.

La scelta di alternare la voce recitante con quella del soprano, come di avvicinare prosa e poesia permette anche una diversa prospettiva d'analisi psicologica. La voce narrante diventa la proiezione interiore di quella diretta di Veronica, impersonata dalla soprano in un rapporto biunivoco costante e reciproco. Anche la partitura tiene conto di questo dualismo e delle sue implicazioni, intessendo un discorso musicale che rappresenta una sorta di “terza voce” di Veronica. La musica di Vacchi non è mai descrittiva o didascalica, ma evocativa di sensazioni, stati psicologici tradotti in una scrittura raffinata che sfrutta a pieno tutti i timbri e i colori orchestrali.

Sezione	Personaggio e testo
<b>I</b> battute 1-65	Soprano <b>Lied I</b> - “ <i>Povero Sesso</i> ”
<b>II</b> battute 66 - 111	Veronica da “mi accusano di essere fattucchiera” a “dove si va a finire”
<b>III</b> battute 112 - 213	Veronica da “Ah! Per noi poi inventaron” a “la musica delle parole. Divina. mortale”
<b>IV</b> battute 214 - 254	Soprano <b>Lied II</b> - “ <i>O notte</i> ”
<b>V</b> battute 255 - 259	Veronica da “Tu, Marco, mi blandisci” a
<b>VI</b>	Soprano

<sup>106</sup> I nove lied sono stati pubblicati in una raccolta autonoma con il titolo *Canto di donna*, per voce e pianoforte su versi di Veronica Franco, Ricordi, Milano, 2012

battute 260 - 302	<b>Lied III</b> - “ <i>S'esser del vostro amore</i> ” Veronica
<b>VII</b> battute 303 - 315	Veronica da “Tu insisti” a “alfine esplodo”
<b>VIII</b> battute 316 - 347	Soprano <b>Lied IV</b> - “ <i>Forse ancora</i> ”
<b>IX</b> battute 348 - 366	Veronica da “Non t'arrendi” a “Ora sono calma”
<b>X</b> battute 367 - 409	Soprano <b>Lied V</b> - “ <i>Le lacrime ch'io verso</i> ”
<b>XI</b> battute 410 - 447	Veronica da “Tu a Venezia ti appelli” a “alfin anch'io m'immergo”
<b>XII</b> battute 448 - 523	Soprano <b>Lied VI</b> - “ <i>Da quell'Adria</i> ”
<b>XIII</b> battute 525 - 527	Veronica da “L'alba si avvicina” a “no mi abbandonò mai”
<b>XIV</b> battute 528 - 540	Soprano <b>Lied IX</b> - “ <i>D'odio e d'amore</i> ”
<b>XV</b> battute 541 - 635	Veronica da “per poesia ed intelligentia” a “le parole del poeta”
<b>XVI</b> battute 636 - 708	Soprano <b>Lied VII</b> - “ <i>Amiam, che non ha tregua</i> ”
<b>XVII</b> battute 709 - 713	Veronica da “Eppur non posso” a “le vostre carni”
<b>XVIII</b> battute 714 - 764	Soprano <b>Lied VIII</b> - “ <i>Non so se voi stimate</i> ”
<b>XIX</b> battute 765 - 986	Veronica da “Io conosco” a “pronte a peccare”

L'inizio si apre sulla scena di Veronica che scrive una lettera, mentre la soprano intona il Lied I “*Povero sesso*”, considerazione amara e compiaciuta allo stesso tempo delle fatiche di una donna d'imporsi in un mondo maschilista, come condensato nei versi 7-8: «Né in forza corporal stà la virtute, / ma nel vigor dell'alma e del'ingegno.»

Immediatamente l'ascoltatore è invaso da una moltitudine di elementi musicali tipici dello stile di Vacchi, come la serie di cinque suoni smistata tra tutte le parti orchestrali, i frammenti tematici che s'incastano nel tessuto armonico in un crescendo di tensione e distensione che coinvolge l'orchestra

tutta, il dialogo incessante tra ognuna delle parti strumentali. Quando poi avviene il primo intervento della voce recitante (sezione II) con il testo della presunta accusa di stregoneria, l'organico impiegato si asciuga utilizzando un piccolo ensemble di Campana tubolare, Vibrafono, Marimba e percussioni. La campana intona delle cellule tematiche caratterizzate da un "semitono dolente" tradizionalmente usato nel linguaggio operistico per esprimere sensazioni incluse in una gamma che va dal dolore allo sgomento, dalla tristezza all'inquietudine. È la notte prima del processo, ma Veronica rimane lucida, elabora un altro dei suoi pensieri più illuminanti: «L'uomo è uomo. E basta. Ma con la donna si differenzia. E quando si comincia a differenziare...non si sa dove va a finire.» Questo passaggio viene sostenuto dal solo gruppo degli archi in una sequenza di accordi statici su note cromatiche discendenti, quasi una porzione di un tetracordo discendente, vero e proprio *topos* musicale, simbolo di affetti dolenti o tragici utilizzato fin dal secolo XVII e stratificato nel linguaggio operistico e vocale. La rivendicazione di Vacchi circa l'assunzione di un linguaggio musicale stratificato, ma rielaborato in un altro contemporaneo, trova qui e altrove una sua calzante dimostrazione. La stessa atmosfera rarefatta e misteriosa continua nella sezione III caratterizzata da pesanti e lunghi accordi in crescendo, alternati tra legni e archi, sulle parole della Franco: «Domattina il mio processo. Nel meriggio le mie carni potrebbero frigger sul rogo. A disposizione, solo me stessa e le mie parole.» Il testo è ricavato dagli atti originali del processo, la voce recitante c'informa delle proibizioni per le cortigiane veneziane e di nuovo la musica cambia connotati, prediligendo una scrittura materica e astratta.

Ancora una volta il compositore chiede all'ascoltatore un impegno attivo da parte dell'ascoltatore perché è quello che alla fine, per dirla con le sue parole, "parla di noi stessi e se noi siamo capaci di cogliere delle stimolazioni inattese, possiamo arricchirci, crescere e ad allargare la nostra cultura, ovvero quel sistema profondo di conoscenza del mondo rispetto a noi stessi."

## Capitolo 4

### Il teatro musicale di Fabio Vacchi

*Per quanto riguarda il teatro musicale, ancora oggi c'è chi sostiene che "raccontare" sia reazionario. Era comunque la voce ricorrente quando cominciai i miei primi tentativi in quel genere. Gli studi scientifici più aggiornati (compresi quelli svolti nel campo della psicologia cognitiva e dell'intelligenza artificiale) hanno invece dimostrato che "narrare" è un archetipo che fa parte della nostra natura come respirare, mangiare, amare, parlare, cantare. Eppure, c'è ancora chi storce il naso se in un'opera si "racconta". Ed è inutile negarlo o fare finta che si tratti di una mia fissazione. È un dato reale, oggettivo, che continua ad avere un peso, benché senza dubbio sempre minore, anche nei circuiti organizzativi. È un po' ciò che è successo in letteratura e nel cinema, solo che in musica certi atteggiamenti sono durati e durano molto più a lungo. Nessuno più si sognerebbe, oggi, di applicare questi criteri, in modo così astratto e rigido, a un romanzo o a un film. In campo musicale, purtroppo, checché se ne dica, accade ancora.<sup>107</sup>*

Il 17 settembre 2012 il noto compositore e direttore d'orchestra Pierre Boulez, in un'intervista pubblicata sul quotidiano *La Repubblica*, dichiara : «La musica lirica va rinnovata, ma non vedo in giro un nuovo Wagner. Ci vorrebbe qualcuno capace di rinnovare dalle fondamenta il linguaggio dell'opera lirica, come fece Wagner.» Esattamente sessant'anni prima, in un altro articolodiventato celebre per il suo carattere polemico, Boulez aveva dichiarato con la stessa convinzione che qualsiasi linguaggio musicale non ascrivibile a quello di Webern era da considerarsi vetusto e senza possibilità di sviluppo.<sup>108</sup> Chi conosce bene Boulez sa quanto egli rappresenti uno degli ideologi della "tabula rasa" in musica, secondo cui il linguaggio musicale dovrebbe sempre essere reinventato, cancellando il patrimonio di convenzioni e tradizioni acquisite fino a quel momento.<sup>109</sup>

In quel periodo più o meno compreso dagli anni sessanta agli ottanta la componente narrativa nel teatro musicale ha subito la falce dei sostenitori della "tabula rasa". Una buona fetta dell'avanguardia di questi decenni

---

<sup>107</sup> VACCHI FABIO, *Il pubblico non è un'Utopia* in FEDERICA DI GASBARRO (a cura di), *Atti del convegno Le vie del comporre, domani*, Taormina, 2008, p. 90

<sup>108</sup> BOULEZ PIERRE, *Schoenberg è morto* nella rivista "The Score", 1952

<sup>109</sup> GOLDMAN JONATHAN, *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 31-82

riteneva che ogni opera scritta con residui di tradizione era sostanzialmente “passatista.” In base a questa concezione anche il teatro musicale, con le sue inevitabili convenzioni teatrali, venne considerato incompatibile con un linguaggio moderno e colto che invece mirava a svelarne anche le contraddizioni. Non solo, la questione riguardava anche la struttura drammaturgica. L'opera non era più il prototipo ibrido di narrazione-rappresentazione, ma soltanto una sorta di teatro nel teatro, una meta-opera o, per usare una celebre definizione, una “anti-opera”, con addirittura un “anti” rafforzativo rivendicato da Ligeti.<sup>110</sup> In altre parole, la dimensione del racconto, della messa in scena di eventi più o meno lineari, era bandita a favore di una frammentaria, statica e focalizzata drammaturgia basata su personaggi e situazioni simili a *tableaux vivant*.

Al contrario per Fabio Vacchi il *raccontare* fa parte delle nostre attività naturali, così come *rappresentare* la narrazione:

Fra i vari aspetti che non condividevo del periodo della mia formazione c'era anche quello di far teatro per dimostrare che non si poteva fare teatro. Ho sempre pensato che se qualcuno crede che non si possa più fare teatro, l'atteggiamento più consono sarebbe di starsene a casa propria e non di mettersi a fare opere per dimostrare che non può farle. Al contrario, io scrivo opere perché credo che il melodramma sia ancora vivo e carico di possibilità. Scrivo opere dove la storia sia comprensibile, dove i protagonisti abbiano dei tratti, una psicologia. In certi periodi questo poteva apparire dirompente, eversivo. Attualmente spero non sorprenda più nessuno.<sup>111</sup>

In effetti, molti studi autorevoli confermano le tesi di Vacchi. Ne citerò tre che mi sembrano fra i più centranti la questione. Attraverso gli strumenti dell'indagine fenomenologica e letteraria Paul Ricoeur ha dimostrato, nella sua monumentale opera *Tempo e Racconto*, che l'attività di costruzione della memoria risale ad un'innata facoltà del “narrare storie.” In altre parole, noi siamo in quanto raccontiamo. Solo così diamo un senso alla molteplicità delle nostre esperienze vissute attraverso una struttura narrativa che

---

<sup>110</sup> RESTAGNO ENZO (a cura di), *Ligeti*, EDT, Torino, 1985, p. 204

<sup>111</sup> RICCIARDA BELGIOJOSO, *Note d'autore A tu per tu con i compositori d'oggi*, Postmediabooks, Milano, 2013, p. 114

conferisce ad esse un ordine anche logico.<sup>112</sup> Una posizione simile è quella di Bruner secondo cui, proprio attraverso la narrazione, l'uomo attribuisce un senso alla propria esperienza permettendogli di individuare i parametri d'interpretazione della sua vita e di costruire modelli da seguire.<sup>113</sup> Recentemente, nell'ambito della "ricerca narrativa", due studiosi canadesi - Connelly e Clandinin - hanno esaminato in che modo la narrazione costruisce sequenze esperenziali da situazioni di vita a cui l'uomo conferisce unitarietà e da cui desume elementi conoscitivi sulla base di specifici interessi euristici. I risultati dei loro studi mostrano come la narrazione assuma una connotazione epistemologica perché genera forme di conoscenza miranti a svelare il senso degli eventi vissuti come fenomeni ermeneutici.<sup>114</sup>

Dunque tre studiosi diversi per formazione sostanzialmente arrivano alle stesse conclusioni. Ma con l'opera la faccenda diventa più complessa, perché stiamo parlando di un genere non solo narrativo, ma anche e soprattutto *rappresentativo*. Molti punti d'incontro tra una delle forme narrative per eccellenza come il romanzo e l'opera le ha ben evidenziate Carl Dahlhaus :

Un fattore che accomuna l'opera in musica al romanzo e la distingue dal dramma: la presenza estetica dell'autore. Come nel genere epico-narrativo, anche nell'opera la presenza di un "narratore" che pilota gli eventi è costitutiva sotto il profilo estetico.<sup>115</sup>

L'opera è nata quattrocento anni fa grazie all'accettazione di un artificio ovvero la messa in scena della narrazione-rappresentazione di una storia cantata, ma pur sempre una storia. Il fatto che l'opera abbia resistito fino ai nostri giorni e che il pubblico abbia attuato nei confronti dei suoi meccanismi percettivi una "sospensione dell'incredulità"<sup>116</sup> dimostra che

---

<sup>112</sup> RICOEUR PAUL, *Tempo e Racconto*, Vol. 2, Editoriale Jaca Books, Milano, 1987

<sup>113</sup> BRUNER JEROME, *La costruzione narrativa della "realtà"* in AMMANNITI M., STERN D.N. (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari, 1991, pp.17-38

<sup>114</sup> CONNELLY F. MICHAEL, CLANDININ D. JEAN, *Narrative Inquiry. Experience and Story in Qualitative Research*, Jossey Bass, San Francisco, 2000

<sup>115</sup> DAHLHAUS CARL, *Strutture temporali nel teatro d'opera* in *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 183-185

<sup>116</sup> Intendo qui traslare nell'opera il concetto di "sospensione dell'incredulità" introdotto da Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) nel capitolo XIV della sua *Biographia literaria*

forse, a dispetto della tanto gridata crisi dell'opera, questa rimane saldamente ancorata nel patrimonio percettivo e recettivo di ognuno. Diventa, insomma, un patrimonio antropologico e sedimentato delle forme di rappresentazione, anche a dispetto delle dichiarazioni contrastanti di molti compositori contemporanei.<sup>117</sup>

Fabio Vacchi ha scritto la sua prima opera nel 1982, l'ultima nel 2013. Nel corso di trent'anni ha scritto nove opere con librettisti diversi : Roberto Roversi, Tonino Guerra, Franco Marcoaldi, Myriam Tanant, Michele Serra, Amos Oz, Aldo Nove. Ognuno di questi possiede un proprio stile riconoscibile sia nella prosa che nella poesia, anche se sono molto diversi tra loro per temi e poetica. Vacchi dunque ha scelto sempre di affidarsi ad autori che si misurano da sempre con la narrazione, evitando il filone dell'anti-opera, affrontando anche critiche per una scelta tacciata di “tradizionalismo.” Eppure le storie messe in musica da Vacchi sono sempre state raccontate con un personalissimo gesto sonoro, così come i soggetti non sono casuali, essendo al centro di ogni opera l'umanità varia e i rapporti affettivi, culturali e sociali.

### *Girotondo* (1982)

La prima opera *Girotondo* risale al 1982 quando Vacchi è poco più che trentenne, scritta su libretto in due atti di Roberto Roversi, adattato dall'omonimo dramma *Reigen* (1897) di Arthur Schnitzler. La scrittura del testo risulta determinante per una struttura drammaturgica ciclica, analoga a quelle delle forme musicali più consolidate. Infatti è composto da dieci atti unici, ognuno dei quali presenta due personaggi (uomo e donna) che ruotano per tutta la durata del dramma. Nel primo atto la prostituta adesca il

---

(1817) quando afferma che : «Il lettore sospende volontariamente la sua incredulità razionale, immergendosi pienamente nel mondo fantastico di una storia, quando questa è raccontata secondo le sue leggi interne di credibilità.» Analogamente nell'opera lo spettatore sospende l'incredulità rispetto all'artificio di un testo cantato.

<sup>117</sup> MAURIZI PAOLA, *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia : con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*, Morlacchi Editore, Perugia, 2004. A proposito del “raccontare” Berio sostiene: « [...] Si è spesso parlato di crisi del “raccontare”. Benedetta crisi, allora, che ha permesso di farci raccontare in 700 pagine la giornata di un certo Mr. Leopoldo Bloom.» p. 27

soldato, nel secondo il soldato conquista la cameriera, nel terzo la cameriera cede alle lusinghe giovane signora, in seguito il signore incontra la giovane signora, la signora incontra il marito e così via finché, nel decimo atto l'ultimo personaggio - il conte - incontra la prostituta chiudendo così il cerchio.

Nel periodo della sua rappresentazione l'opera di Schnitzler provocò scandalo se pensiamo al contesto sociale e culturale di quei tempi caratterizzato da una morale benpensante. In realtà, il tema centrale di Schnitzler non riguardava esclusivamente la provocazione sessuale, quanto la messa a nudo dei valori morali della borghesia austriaca di fine secolo. Gli incontri amorosi sono infatti vissuti con distacco, quasi con istinto e abitudine, da personaggi consapevoli della loro decadenza morale. Il libretto di Roversi attinge liberamente al dramma originale riducendolo a nove scene più agili con l'aggiunta di un finale cantato da un bambino, simbolo della purezza in contrasto con la decadenza dei valori. Proprio la struttura geometrica del testo offre a Vacchi l'occasione più adatta per mettere in pratica la sua tecnica compositiva, allora ancora in fase iniziale ma che si sarebbe sviluppata successivamente in pieno sia nella musica strumentale che nel teatro musicale. Lo stesso Vacchi ci spiega il motivo della sua scelta in un'intervista di quegli anni:

La vicenda del *Girotondo* non viene narrata, ma ha piuttosto l'aspetto di una variazione continua, contiene proporzioni geometriche che risultano facilmente identificabili. Quello che mi è più congeniale è la componente geometrico-astratta delle situazioni che si accorda molto bene con il mio metodo compositivo.<sup>118</sup>

Il metodo compositivo di Vacchi di quegli anni si consolida già nel brano *Trois Visions de Geneviève* (1981) per undici archi solisti con una voce bianca, dal quale Vacchi riutilizza e rielabora diverso materiale. Quest'opera è contemporanea alla composizione di *Girotondo* e utilizza un'analogia struttura geometrica poiché “i temi vengono immessi in un vasto schema circolare che regola, oltre all'ordine di apparizione dei temi stessi nei singoli

---

<sup>118</sup> RESTAGNO ENZO, *Conversando con Fabio Vacchi in Programma di sala del 45° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, 1982, p. 91

strumenti, durate e pause di ogni singolo strumento, come le differenti dinamiche, come l'alternarsi dei vari gruppi armonici usati.”<sup>119</sup>

Ma quale è, nello specifico, il metodo compositivo utilizzato? In questi anni Vacchi organizza un piano di lavoro preciso organizzando uno schema formale ben definito. Anzitutto concepisce l'opera per un ensemble cameristico di piccole dimensioni composto da undici archi con l'aggiunta di cinque fiati, due percussionisti e celesta, oltre alle voci protagoniste. Dal punto di vista armonico Vacchi sceglie alcuni gruppi di sette note, ciascuno trasposto con diversa struttura intervallare e analogamente procede con le durate e le pause scegliendo una precisa figura di durata come modello base. Questa procedura gli permette di organizzare il materiale armonico, ritmico e melodico in un gioco combinatorio sempre diverso. Inoltre vengono predeterminati anche alcuni elementi come temi (intesi più come “gesti sonori”), timbriche, modalità di emissione sonora, dinamiche. Ad ogni strumento o gruppo strumentale viene affidato un campo armonico, un modello ritmico, dinamico e timbrico, il tutto sempre variato a seconda della circostanza scenica. Una volta dunque stabilita questa griglia Vacchi può muoversi con libertà inventiva nell'utilizzo variato di ciascuno degli elementi predeterminati, senza cadere nella rigidità di una serie di schönberghiana memoria per concentrarsi invece nel dettaglio. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, l'aderenza di uno schema formale fissato già dall'inizio permette a Vacchi di cimentarsi in misura maggiore nella variazione compositiva, attingendo ad un repertorio di elementi cellulari disseminati organicamente in tutta la composizione. Per quanto riguarda la struttura drammaturgica in *Girotondo* Vacchi non rifiuta certo le convenzioni teatrali, sempre nell'ottica di una rielaborazione di formule narrative consolidate nei secoli. Anzi, egli recupera i numeri tradizionali del melodramma come le arie, duetti, terzetti, sestetti. Eppure non c'è traccia di passatismo o nostalgia, ma il linguaggio musicale è completamente personalizzato. La voce rappresenta uno strumento particolarmente privilegiato da Vacchi e usato in tutte le possibilità timbriche ed espressive, dallo *Sprechgesang* al belcanto, passando per il recitato.

---

<sup>119</sup> VACCHI FABIO, *Dopo l'avanguardia. Prospettive musicali intorno agli anni 80. Festival Internazionale di musica contemporanea. La Biennale di Venezia*, Programma di sala, Venezia, 1981, p. 68

Esempi notevoli sono l'arietta *Pensiero non darti*, la Grande Aria *A guardar* e l'aria finale del bambino *Ho l'arco, le frecce*.

Il primo atto si apre con il personaggio della prostituta che ciruisce un soldato in fretta di andarsene, ma che alla fine si lascia comunque sedurre. I protagonisti strumentali sono la voce e il flauto che procedono secondo un modello contrappuntistico reciproco, in un gioco di inseguimento sia timbrico che tematico nel quale si scambiano le parti di continuo. Infatti il flauto imita la voce con effetti frullati, trilli e attraverso la tecnica del “suono parlato” e vicendevolmente la prostituta imita lo stesso procedimento nell'arietta *Pensiero non darti*. Qui il registro della cantante si sposta decisamente su una timbrica che imita il flauto, in un registro molto acuto e con frequenti salti d'intervallo nell'enunciazione del tema. È un linguaggio fortemente modernista e atonale, eppure c'è un richiamo alla grande tradizione melodrammatica, come nel momento in cui la prostituta pronuncia il proprio nome “Leocadia” e l'orchestra intona all'unisono un sentenzioso e tonalissimo Do3 che “sconvolge” il soldato con una selva di frammenti timbrici, all'interno dei quali si distingue la reiterazione di quel Do rappresentante Leocadia.

La seconda scena vede lo scambio dei personaggi precedenti con quelli del “giovin signore” e della cameriera nella forma di un agitato duetto che s'ispira allo scambio di veloci cabalette tra l'uno e l'altro personaggio. Probabilmente all'epoca di Schnitzler non venne pienamente colto il sarcasmo nei dialoghi del testo, invece Vacchi e Roversi enfatizzano proprio quest'aspetto, considerando anche che il pretesto utilizzato dal giovane signore per circuire la cameriera è l'insistente e goffa domanda sull'arrivo del dottore. Lo scambio dei personaggi avviene anche musicalmente, infatti in questa scena stavolta è il personaggio maschile a intonare l'aria *Quante volte, Marie*.

Nel settimo quadro la Grande Aria *A guardar* viene cantata dal personaggio dell'attrice, nel momento in cui il poeta suo partner l'abbandona e significativamente canta : “*Ah, la vita è proprio un girotondo!*” Formalmente divisa in un preludio e quattro sezioni, ben rende lo stato di vaghezza del personaggio. L'opera si conclude con l'aria cantata da una voce bianca, il

simbolo della chiusura di un girotondo, ma stavolta un girotondo infantile. Sebbene si tratti di un'opera “giovanile” già si vedono i tratti salienti della resa drammaturgica operata da Vacchi, soprattutto le psicologie dei personaggi sono scolpite e riconoscibili dalle scelte musicali attraverso un metodo compositivo rigoroso.

### *Il Viaggio (1990)*

Dopo *Girotondo* passano otto anni prima che Vacchi scriva una nuova opera, ma in questo arco di tempo scrive soprattutto musica strumentale come il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1983) o i fortunati *Quartetto*, *Quintetto e Sestetto* che confluiranno nella raccolta *Luoghi immaginari* (1987-1992). Il gusto per l'arabesco e la costruzione geometrica compare anche in *L'usignol in vatta a un fil* (1985), una composizione nuovamente giocata sulla selezione e combinazione di materiale predeterminato, formata da “un'intera pagina, estremamente complessa, alla base dell'intero lavoro. In essa sono individuabili 72 frammenti, connotati in gruppi di 12, da una stessa matrice melodico-timbrica e in gruppi di 6 dall'appartenenza ad uno stesso ambito armonico.”<sup>120</sup>

Il 23 gennaio 1990, al Teatro Comunale di Bologna, va in scena *Il viaggio*, la nuova opera su libretto di Tonino Guerra, tratta da una sua raccolta di dieci poesie.<sup>121</sup> Guerra è stato lo sceneggiatore dei principali capolavori del cinema italiano, ma rappresenta anche uno degli ultimi poeti dialettali romagnoli, insieme a Nino Pedretti (1923-1981) e Raffaello Baldini (1904-2005). Vacchi conosce Guerra nel 1979 e racconta come avvenne la collaborazione:

Tonino Guerra l'ho conosciuto dieci anni fa tramite Michelangelo Antonioni, ma già da tempo leggevo con tanta passione le sue poesie. L'incontro mi valse un'indicazione preziosa su una poesia da mettere in musica: «L'aria è quella cosa leggera che sta attorno alla tua testa e che s'illumina quando sorridi.» Sono parole che andarono a finire nel mio *Scherzo*,<sup>122</sup> presentato

<sup>120</sup> VACCHI FABIO, *L'Usignol in vatta a un fil* in *Europa 50/80 Generazioni a confronto*, Venezia, 1985, p. 217

<sup>121</sup> GUERRA TONINO, *Il viaggio*, Maggioli, Rimini, 1987

<sup>122</sup> *Scherzo* (1979) per soprano e orchestra da camera, testo di Tonino Guerra

alla Biennale di Venezia.<sup>123</sup>

Nel 1990, per Vacchi, ci sono tutti gli ingredienti giusti per scrivere musica nuova. Vive già da alcuni anni a Venezia dove conosce importanti personalità artistiche come Luigi Nono e Michelangelo Antonioni oltre ad essere sempre più conosciuto nell'ambiente grazie anche alla sua partecipazione assidua alla Biennale. In più, vive la città nei suoi aspetti inconsueti, non la Venezia turistica, ma quella meno nota, più genuina dei vicoli meno battuti e dei quartieri più autentici come le Zattere. Proprio la ricerca di autenticità e schiettezza lo porta a misurarsi con le poesie di Guerra, rimanendone affascinato, anche perché l'ambientazione romagnola gli è molto familiare.

Quella de *Il viaggio* è una storia semplice, ma di quelle semplicità che celano significati più profondi, un po' come nei romanzi di Hesse che pur nel loro stile narrativo così diretto ed essenziale esprimono bene concetti profondi riuscendo ad arrivare ad un pubblico vasto ed eterogeneo, dai bambini fino agli anziani.

La storia racconta di Rico e Zaira, due coniugi ottantenni che vivono a Petrella Guidi, un borgo di collina. I due decidono di compiere un viaggio per andare a vedere il mare per la prima volta, anche se dista solo trenta chilometri. Rico l'ha promesso a sua moglie e dunque si mettono in viaggio lungo la valle del fiume Marecchia. La narrazione assume quasi le sembianze di un racconto *on the road* dal sapore agreste, diviso in dieci scene come dieci stazioni di posta dove di volta in volta incontrano personaggi e luoghi incantati che sembrano quasi la proiezione reale del loro immaginario. Ogni scena è intervallata, come ogni miglior racconto ancestrale che si rispetti, da un coro che canta in dialetto romagnolo, assumendo di volta in volta la funzione di narratore indiretto oltre che di proiezione della coscienza dei personaggi.

All'inizio dell'opera Rico calpesta involontariamente un violino rotto abbandonato in un campo. Immediatamente Zaira ricorda che molto tempo prima uno zingaro era venuto in paese a suonare il violino. Si tratta di un

---

<sup>123</sup> RESTAGNO ENZO, *Il Viaggio di Tonino Guerra e Fabio Vacchi* in AA.VV., *Programma di sala de "Il Viaggio"*, Teatro Comunale di Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990, p. 19

ricordo particolare perché rievoca eventi che Zaira non ha mai confessato a Rico. I due raggiungono una vecchia chiesa in rovina dove un prete, non potendo più celebrare, sfama gli uccelli con il pane e le foglie di lattuga infilate nelle crepe dei muri. È un'immagine che richiama immediatamente San Francesco e Zaira non a caso decide di confessarsi, mentre Rico si addormenta. Racconta al prete dello zingaro, del suo violino e di una notte d'amore “come uno squillo che subito si è spento al tramonto.” Rico si risveglia, quasi in risposta alla sua confessione, medita sulla semplicità dei ricordi di piccole azioni quotidiane. Rico e Zaira si rimettono in viaggio raggiungendo un paese in festa dove un imbonitore invita il pubblico a guardare l'effetto deformante di uno specchio. Un altro ricordo riaffiora in Zaira, quando si specchiava nell'acqua del lavatoio insieme alle altre donne. Rico e Zaira lasciano il paese e finalmente raggiungono il mare, ma una fitta nebbia impedisce loro di vederlo. Eppure lo sentono freddo sotto i piedi, ma non riescono a vederlo. Si abbracciano così nella nebbia, mentre Rico dice: «Lo giuro, Zaira, che il mare te lo faccio vedere. Lo giuro. Non lo lascio più scappare. Lo tengo sotto i piedi.»

È una scena finale che ricorda molto anche quella della nebbia in *Amarcord* di Fellini, di cui lo stesso Guerra fu sceneggiatore, quando il nonno di Titta non riesce a trovare la strada per casa. Nebbia come metafora della morte fredda come il mare ? Forse. Infatti dice il nonno: «Dov'è che sono ? Mi sembra di non stare in nessun posto. Ma se la morte è così, non è un bel lavoro.» Ma la nebbia è anche un potente simbolo come molti altri disseminati ne *Il viaggio*, quasi una proiezione dell'inconscio di due persone che ormai hanno raggiunto una meta sia fisica che esistenziale.

Qualcosa che assomiglia al “teatro giapponese”, così come era proprio nelle intenzioni di Guerra.

Dall'amore inconsistente e meccanico di *Girotondo* a quello spirituale de *Il Viaggio*, dai rapporti fugaci a quelli che durano una vita. Un tale libretto non poteva che essere affrontato diversamente da Vacchi, proprio partendo dalla semplicità della storia.

Dal punta di vista musicale avviene un'analogo semplificazione del linguaggio, Vacchi così descrive il suo nuovo corso:

La semplificazione riguarda tutti i dati della musica o parametri: armonico, melodico, ritmico, dinamico, timbrico, con la tendenza graduale ad escludere quanto non sia “necessario”. [...]

M'interessa che la semplificazione di cui parlo conduca ad un'identificazione di ciascuna idea e, solo in tal modo, alla costruzione di grandi forme. Identificazione come differenziazione e quindi come possibilità di articolazione. Questi principi generali del comporre che sono peraltro principi musicali, credo risultino particolarmente utili ed economici nella composizione di un'opera teatrale. Infatti una buona articolazione agisce potentemente sulla percezione sia come fatto meccanico che come innesco di processi associativi.<sup>124</sup>

Vediamo come avviene tale processo di semplificazione. Anzitutto le voci previste sono solo quattro: Rico (baritono), Zaira (mezzosoprano), il prete (baritono), l'attore (tenore) con l'aggiunta del coro a voci miste. Vacchi riduce il campo armonico da sette a cinque suoni, un'operazione che era già avvenuta con *L'usignol* e che avviene anche nei tre lavori cameristici contemporanei all'opera: il *Trio* (1987) per flauto, fagotto e pianoforte, il *Quintetto* (1987) per flauto, clarinetto basso, violino, violoncello e arpa e il *Quartetto* (1989) per clarinetto, viola, vibrafono e pianoforte. Si tratta dei lavori inclusi nella raccolta *Luoghi immaginari* da cui Vacchi riprende diverso materiale che fa confluire nell'opera, del resto l'atmosfera onirica è simile ad entrambi i lavori.

Sono presenti modalità armoniche e ritmiche appartenenti alla musica popolare, ma “risciacquati nell'Arno” di una scrittura raffinata che punteggia tutta l'opera. Per Vacchi, infatti, il patrimonio della musica popolare non rappresenta un serbatoio da cui attingere per fini banalmente citazionisti. Piuttosto Vacchi utilizza elementi riconoscibili come possono essere certi intervalli o ritmi, li rielabora fino a renderli quasi impercettibili, quasi ricreando una sorta di musica meta-popolare.

Come nella scena del ritrovamento del violino, Vacchi utilizza materiale desunto dal *Quintetto* dove si ascolta un violino “scordato” che richiama la musica zingaresca, ma che rappresenta il ricordo alterato di Zaira. La scelta

---

<sup>124</sup> VACCHI FABIO, *Note preliminari all'opera Il viaggio* in AA.VV., *Programma di sala de “Il Viaggio”*, Teatro Comunale di Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990, p. 56- 57

di un violino solista a cui affidare spesso una scrittura molto brillante, virtuosistica, ma spesso malinconica, sarà presente anche in molte opere successive e continuerà a rappresentare la proiezione psicologica dei personaggi.<sup>125</sup>

Un altro buon esempio di musica meta-popolare avviene nella scena quinta nell'episodio del villaggio in festa. Qui Vacchi utilizza cinque melodie<sup>126</sup> prese da forme musicali popolaristiche molto ben sedimentate nell'ascolto collettivo tanto da essere diventati universalmente riconoscibili. Tuttavia Vacchi in questa scena utilizza solo alcuni elementi cellulari, frantumando e “frullando” in maniera tale le melodie originali da renderle poco intelleggibili, ma permettendo che rimanga nella percezione la sensazione di conoscere già il materiale musicale.

Anche la scrittura vocale subisce lo stesso trattamento. Come in quella di Rico, caratterizzata, all'inizio, dalla presenza dell'intervallo di seconda minore, un topos conosciuto anche come “semitono dolente” che trova le sue origini nei madrigali del Seicento. Ma il canto di Rico prosegue anche su una linea spezzata, costituito da effetti stranianti prodotti dalle acciaccature e i glissando. Così come la voce di Zaira, piena di melismi così come di frequenti accenti, nella scena della confessione col prete. Si tratta, insomma, di un'altra opera che delinea personaggi e storie d'umanità varia dove il linguaggio musicale di Vacchi sta sviluppandosi verso direzioni nuove.

### *La Station Thermale (1993) e Les Oiseaux de passage (1998)*

Stavolta passano solo tre anni e l'occasione per scrivere una nuova opera arriva nel 1993.

Il Teatro di Lione commissiona una nuova opera su testo di Goldoni in occasione del bicentenario della sua morte. La proposta, apparentemente,

---

<sup>125</sup> Come ne *La Station thermale* il violino suonato da Anton, un personaggio che non parla, ma si esprime solo con lo strumento ogni volta che accade un episodio importante nella storia. Nel melologo *Mi chiamo Roberta* il violino solista introduce e punteggia tutta la partitura, in una sorta di moto continuo, incarna la condizione di precarietà lavorativa ed esistenziale del narratore.

<sup>126</sup> Le melodie sono tratte da: un Valzer da giostra, una Marcia circense, una Quadriglia, un Valzer lento, una Mazurca

sembra provocatoria proprio perché le commedie di Goldoni non sembrano avere nulla in comune con le precedenti opere. Eppure anche stavolta Vacchi accetta la sfida di misurarsi con Goldoni, non interpretandolo nella maniera tradizionale, ma ancora una volta grazie a un libretto insolito scritto da Miriam Tanant, tratto dall'originale *I bagni d'Abano* (1753) di Goldoni.<sup>127</sup> Stavolta Vacchi, rompendo un tabù dell'avanguardia militante, si misura con una narrazione ancora più lineare, non quella asettica di Schnitzler o quella metafisica di Guerra, ma una narrazione pura dove torna ancora l'esigenza della semplicità e intelligibilità :

Avevo paura di “narrare”. Di piegare il mio stile e il mio linguaggio (non tonali, anche se spesso di carattere consonante) al dipanarsi di una “storia” nel senso più ricco e insieme semplice del termine.<sup>128</sup>

La vicenda si svolge appunto in una stazione termale nell'arco di una sola giornata nel rispetto delle tradizionali unità di luogo e tempo. Vanno in scena le intricate vicende personali di una serie di personaggi di varia umanità: lo scrittore in cerca di ispirazione, la diva che ha perduto la voce, il musicologo isterico, la coppia in crisi coniugale. Le vicende personali si intrecciano e complicano ulteriormente finché interviene il deus ex machina di un misterioso mago *La flour* che rimette tutto a posto.

Dal punto di vista musicale è la vocalità, ancora una volta, al centro di una nuova scrittura e concezione resa necessaria soprattutto dalle possibilità timbriche del francese :

Qui sono partito da uno studio fonetico, glottologico e sociologico della lingua francese, ho ricercato la possibilità di fotografare le melodie naturali del fonema originale: ogni parola, ogni frase può infatti corrispondere a un certo numero di melodie, in rapporto all'intenzione espressiva di chi le pronuncia; [...] Sono così arrivato a un bagaglio di “ipermelodie”, operazione in realtà non nuova né unica. In effetti non mi sono limitato a

---

<sup>127</sup> Originariamente pensato per essere musicato da Galuppi, ma mai realizzato.

<sup>128</sup> VACCHI FABIO, *Dal sospetto dell'entusiasmo verso un testo di Goldoni. Nascita della Station Thermale in Fabio Vacchi Conversazione con un compositore del nostro tempo*, I Quaderni di Cives Universi, Milano, 2009, p. 12

“fotografare” le melodie, ma ho filtrato queste linee “naturali” attraverso griglie armoniche da me predisposte.<sup>129</sup>

Le “griglie armoniche” non sono altro che campi armonici di cinque suoni, sentiti sempre più necessario in funzione di un ascolto attivo :

Il mio approccio al concetto di campo armonico nasce dall'esigenza di uscire dal deserto labirintico dei dodici suoni, sentita come una massa di informazione sonora che alla fine provoca un azzeramento del messaggio. Sono partito dai campi armonici di sette suoni, poi di sei, arrivando dopo molti anni a cinque, che mi sembra il numero minimo per garantire un sufficiente grado di complessità e al tempo stesso di riconoscibilità individuale.<sup>130</sup>

Abbiamo dunque due elementi, uno naturale come la voce e un altro artificiale, costruito a tavolino. Impossibile far convivere due mondi diversi? Sembra di no, Vacchi lo spiega:

è stato necessario adattare le linee emerse dallo studio fonetico alle esigenze musicali espresse dalla struttura preconfezionata dei campi armonici da me predisposti [...] Per far questo, tutte le linee melodiche sono state “stese” sotto forma di canoni infiniti. Ciò mi ha permesso di accompagnare ogni minimo segmento di melodia [...]

Tutte queste linee hanno un proprio carattere melodico e ritmico. Una linea melodica riesce a esprimere compiutamente il proprio carattere espressivo potenziale se viene sostenuta da un accompagnamento totalmente in sintonia con la melodia stessa, da un punto di vista sia ritmico sia armonico.<sup>131</sup>

Fra tutti i personaggi, sicuramente ce n'è uno che rappresenta il perno intorno a cui ruota la vicenda. Si tratta di Violante, una cantante che da molto tempo ha smesso di esibirsi a causa di una delusione amorosa. Nella scena finale, dopo l'intervento del mago La flour, Violante da sola sul proscenio intona un'aria che celebra la voce riacquistata come un messaggio

---

<sup>129</sup> ARCÀ PAOLO (a cura di), *A colloquio con Fabio Vacchi in Programma di sala de La Station Thermale*, Teatro alla Scala, 1994, Milano, p. 68

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibid.

di speranza, se è vero che nell'ultimo verso canta: «Sperare è la nostra libertà. La nostra libertà suprema.»

Nelle opere di Vacchi ci sono molte figure femminili analoghe a Violante che hanno in comune una perdita, sia personale che esistenziale, ma che poi grazie al canto, un canto trasfigurato, riacquistano e rielaborano le loro perdite.

Tuttavia nell'opera s'intrecciano le vicende personali di un gruppo di personaggi, con le loro storie e i loro caratteri. L'intervento risolutore di *La four* fa ritornare alla normalità la vita di tutti, come era successo nel *Prospero* in cui il perdono finale del protagonista ristabiliva un ordine compromesso nelle relazioni tra i personaggi. Vacchi utilizza una raffinata scrittura timbrica in favore di impasti cameristici di volta in volta più raffinati, alcuni dei quali sono rintracciabili nella raccolta di pezzi da camera intitolata *Luoghi immaginari*.

Nel 1998 il Teatro di Lione affida per la seconda volta una nuova commissione a Vacchi che si affida nuovamente a un libretto di Miryam Tanant. L'azione si svolge in una locanda, in un'impresicata località di confine colpita dai flussi migratori, dovuta da una crisi economica che ha colpito anche la locanda. Una serie di personaggi, tutti alle prese con l'emigrazione. L'opera è divisa in cinque sequenze, collegate da interludi strumentali. L'organico cameristico è composto da 18 strumenti.

**I sequenza.** Un'amicizia spontanea s'instaura fra la bambina Flore che cura un gabbiano ferito e Anton, un muto che comunica con il mondo solo attraverso il suo violino. Victor, un ricco uomo d'affari, ama Renata e si offre di aiutarla per affrontare i debiti. Il Passante che ha perduto il lavoro, la casa e la moglie è invece disperato e beve affidandosi alla sua dipendenza. La ricca e aristocratica Ania viaggia in compagnia del padre, il quale non è mai presente sulla scena, perché malato e chiuso in camera. Altro personaggio è la giovane Marie, insofferente per qualsiasi cosa : il luogo, la casa e la sorella. Per il suo carattere sogna sempre di cambiare vita. Infine c'è Pedrag, poeta profugo dell'Est, di cui Renata si innamora.

**II sequenza.** Si fa notte e i vari personaggi si affacciano alle finestre pensando alla loro vita. Intanto si svolge la scena d'amore fra Pedrag e Renata in contrapposizione con quella di ostilità fra Victor e Le Passant. La sequenza si chiude con un canto collettivo sulla notte, dove voci, pensieri si confondono e sovrappongono come le visioni oniriche di un caleidoscopio.

**III sequenza.** Alexandre, che ha lasciato la sua terra da molti anni, torna alla locanda. Incontra Marie e discute con, mentre Renata lo accoglie calorosamente. Anton sfodera il suo violino e suona a festa. Renata rivela che la locanda verrà venduta all'asta a causa dei debiti. Ania si offre aiutarla economicamente. Victor esprime tutto il suo odio per gli stranieri e gli immigrati, scontrandosi duramente con Pedrag.

**IV sequenza.** Ania rientra dall'asta raccontando che non ha potuto evitare che Victor comprasse la locanda. Victor rinnova le sue lusinghe a Renata, rifiutandolo in modo seccato.

**V sequenza.** Victor distrugge la locanda per scacciarne ospiti e abitanti. Agli altri non resta che partire ma, in un grande concertato finale, tutti decidono di rimanere uniti per vincere insieme la paura del futuro incerto che li aspetta.

Gli "uccelli di passaggio" del titolo rappresentano coloro che non hanno terra e casa, la locanda diventa un luogo metaforico luogo di personaggi dell'umanità più varia : emigranti ed emarginati con il loro passato di precarietà e ideali disillusi. L'opera, ancora una volta, si basa su una narrazione quasi archetipica con tratti di denuncia sociale, umana solidarietà e speranza in un mondo futuro che accolga le diversità culturali e sociali. La musica di Vacchi si allinea sempre su una ricerca di una facile comunicatività ma di un solido rigore costruttivo.

#### *Il letto nella storia (2003)*

Il 2003 è un anno d'importanti composizioni per Vacchi, soprattutto perché vede il ritorno alla collaborazione con Franco Marcoaldi con il quale firma i *Canti di Benjaminovo* per voce e quintetto d'archi, *Memoria italiana* per quattro voci e la nuova opera *Il letto nella storia*. Sempre nel 2003 Vacchi

compone anche il brano *In pace, in canto* per i titoli di coda del film *Cantando dietro i paraventi* di Ermanno Olmi, col quale aveva già collaborato in *Il mestiere delle armi*.

Evidentemente la poetica di Marcoaldi tocca aspetti comuni a quelli di Vacchi poiché al centro del dramma c'è il racconto di una memoria collettiva da conservare, costellata di personaggi che hanno un passato antico e una storia personale. Il racconto sonoro è innestato sempre in una solida drammaturgia; come nel caso dei *Canti di Benjaminovo*, incentrato su un dialogo tra padre e figlio a distanza, resa incolmabile dalla morte. La struttura drammaturgica contrappone in versi le due voci, quella del padre, un ufficiale che nell'otto settembre del 1943 non abbandona i suoi soldati, ma viene internato con loro nel campo di Benjaminovo. Ai monologhi recitati Vacchi interpone nove lieder affidati a una voce di mezzosoprano che interpreta i testi dolorosi di un quaderno di guerra, con un quintetto d'archi la cui scrittura ne amplifica le dimensioni sonore creando un paesaggio desolato che quasi rievoca le poesie di T.S. Elliot.

*Il letto nella storia*, piccola opera in tre atti per quattro voci, coro e orchestra, viene rappresentata la prima volta il 16 Febbraio 2003 al Teatro Piccolo di Firenze. L'opera incarna ancora una volta l'idea che un racconto in musica, o detto senza reticenze *opera*, possa essere ancora credibile e soprattutto proponibile al pubblico. Susanna e Arialdo hanno acquistato una vecchia casa di campagna dal contadino Cecchino, ma sono decisi a stravolgerla svuotandola del tutto e ristrutturandola secondo i loro canoni moderni e astratti. Il loro credo estetico, spesso ripetuto come un *mantra* nei dialoghi, è: «Soltanto dal vuoto può nascere il nuovo» e in questo progetto sono sostenuti da un architetto. Tuttavia c'è un funzionario che cerca di osteggiare i loro piani attraverso la burocrazia. Da parte sua Cecchino, tipico figura di modesto contadino ma con valori assolutamente onesti, si dice esterrefatto e cerca di dissuadere i due, rimettendoci solo l'accusa di essere pazzo, così decide di salvare almeno il vecchio letto dei genitori. Nel frattempo il funzionario ostacola il progetto elencando tutte le numerose pratiche da sbrigare. Arialdo rimpiange la vita da solo di una volta, quando non aveva problemi o faccende da risolvere, mentre Susanna fantastica sul nuovo progetto e, supportata dall'architetto, ordina di abbattere muri e

svuotare la casa quanto prima. Nel terzo atto finale Susanna e Arialdo si ritroveranno come catapultati in un'altra dimensione, nella vecchia capanna di Cecchino dove al centro di una stanza c'è proprio il vecchio letto. Come in uno scrigno magico il letto si trasforma in catalizzatore di memoria, evocando figure di morti che raccontano la propria storia. Nel finale, a mo' di lieto fine, Susanna e Arialdo si convincono del valore della memoria e insieme a Cecchino cantano la canzone della "Buona Stella" che celebra il valore del racconto della memoria e quasi si configura come una sorta di manifesto della necessità del narrare, come nei versi finali:

E soltanto nel racconto  
siamo parte di qualcosa  
dove il sangue e la follia  
si confondono alla gioia  
e al profumo della rosa.

Dal punto di vista drammaturgico i primi due Atti si configurano come più tradizionali, presentando dialoghi con rime bacciate e formule riprese dalla convenzione operistica. Il terzo Atto presenta un testo volutamente più frammentario e frastagliato, risentendo dell'influenza dei testi di Auden ed Eliot. Dunque ci troviamo di fronte a un'opera narrativa con elementi tradizionali, ma anche e soprattutto fortemente contemporanea, perché quegli elementi vengono rielaborati alla luce di un linguaggio musicale non certo tradizionale. Pensiamo, ad esempio, all'uso rinnovato del coro, classico archetipo dell'interlocutore con gli attori. In quest'opera il coro c'è, ma non si vede. Nel senso che è pre-registrato su nastro e di tanto in tanto compare con interventi che rappresentano la proiezione psicologica dei personaggi. Come succede nella scena quarta del secondo atto, Susanna immagina col funzionario una casa rinnovata e svuotata perché solo "Dal vuoto, dal nuovo, creerà perfezione". In questo punto il coro fuori scena, anzi si può dire giustamente nell'etere, canta:

Siamo i narcisi del nuovo millennio.  
Noi ci informiamo per non sapere.

Piangiamo molto per non sentire.

Guardiamo tutto per non vedere.

Con una funzione analoga al coro, voci pre-registrate della radio e della televisione fanno da contrappunto al testo creando una babele di suoni e voci che rendono bene il caos del mondo industrializzato e consumistico. Non a caso una voce metallica risuona da un megafono, non senza effetti sarcastici e inquietanti allo stesso modo, uno slogan orwelliano: «La casa è donna, la donna è casa!» Riguardo al linguaggio musicale, Vacchi rimane coerente con le sue scelte estetiche quando, a proposito della gestazione dell'opera, afferma: «Non ho mai pensato, e non penso, oggi, che abbia senso scrivere come cento anni fa.» Recuperare forme del passato, ma rinnovate, questo è il senso della sua operazione. Antico e moderno in un unico linguaggio, come succede, ad esempio, nell'uso rielaborato di vecchie melodie popolari utilizzando campane o un terzetto di armoniche a bocca. Ogni scena è un quadro d'autore, ogni personaggio presenta dei caratteri musicali che immediatamente ne tracciano il profilo. Quando entra in scena il funzionario, rappresentante tipico di burocrate inflessibile, viene accompagnato da una marcetta militare con tanto di tamburo militare provocando un effetto *straniato* oltre che sarcastico. Cecchino il contadino, invece, viene connotato da un assolo di violino scordato che esegue figurazioni tipiche della musica zigana. Susanna, dal carattere bizzoso e nevrotico, esprime il suo carattere attraverso una vocalità in continuo movimento, con stili che passano dallo *Sprechgesang* all'aria di grande apertura lirica.

Arialdo e Susanna, a pensarci, rappresentano in fondo l'immagine rovesciata di Rico e Zaira, i protagonisti de *Il Viaggio*. Nonostante in età avanzata, l'anziana coppia si mette in viaggio proprio perché sente che la ricerca del mare rappresenta una bellezza suprema con un valore estetico universale. Una Bellezza che invece viene persa totalmente di vista nella coppia de *Il letto nella storia*; essi sono alla ricerca di vuoto e vacuità, dove l'incanto delle piccole cose sfugge completamente al loro orizzonte. L'affannoso progetto di avere una casa dove il vuoto regni sovrano, cancellando con un colpo di spugna il valore della memoria, rievoca proprio l'antitesi della

poetica di Vacchi, la cui musica non compie mai una *tabula rasa* dei linguaggi sedimentati del passato. Al contrario, come il letto nell'opera evoca visioni di persone cariche di storie, così la musica di Vacchi evoca elementi musicali del passato, sempre nel rispetto di un patrimonio collettivo da preservare. Un bravo architetto ristruttura una casa d'epoca nel rispetto dei materiali, dell'arredamento e del luogo, ma pur sempre lasciando un'impronta di contemporaneità, discreta e rispettosa, ma pur sempre avvertibile, magari nell'arredamento o disposizione degli spazi. Analogamente Vacchi nella sua musica, rispetta un certo "arredamento" musicale d'epoca, ma senza facile nostalgia di "passatismo", anzi ridando freschezza nuova ad elementi musicali attraverso la rielaborazione di una sensibilità che vive saldamente nel presente.

#### *La madre del mostro (2007)*

Il 2007 è un altro anno importante per Fabio Vacchi poiché si trova impegnato su diversi fronti musicali. A cominciare dalla musiche di scena scritte per *Macbeth*, spettacolo di marionette della Compagnia Carlo Colla e figli di Milano andato in scena, con grande successo, al Chicago Shakespeare Theater. Continua, inoltre, la collaborazione col regista Ermanno Olmi nella composizione della colonna sonora<sup>132</sup> del film *Centochiodi*. In ambito strumentale scrive *Mare che fiumi accoglie* per l'orchestra di S. Cecilia che, come già in altre opere precedenti, trova nel titolo il suo carattere programmatico, così come lo stesso Vacchi spiega: «Le civiltà si incontrano, si fondono, si scambiano, si sciolgono una nell'altra, come i fiumi nel mare.»<sup>133</sup> Nello stesso anno andrà in scena *Teneke*, opera

---

<sup>132</sup> Le musiche originali di Fabio Vacchi sono state registrate dall'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, diretta da Claire Gibault su etichetta BMG Ricordi Music Publishing Spa - Albachiera s.r.l

<sup>133</sup> FRATELLO GIOVANNI, *Fabio Vacchi. Parla il compositore bolognese autore di «Mare che fiumi accoglie» che Antonio Pappano dirigerà sabato prossimo in prima esecuzione assoluta «Incontri tra culture e citazioni al centro della mia musica "narrativa"»* pubblicato su *l'Unità*, Edizione di Roma, 10 aprile 2007, p. 4. Nello stesso articolo Vacchi racconta l'idea musicale alla base del brano: "In questo senso nei suoi brani lei ha sempre usato le diverse musiche dalla tradizione occidentale... «La differenza è che anni fa erano nascosti, inavvertibili all'ascolto, mentre recentemente sono dichiarati, vere e proprie citazioni. Con evidenti fini simbolici in *Mare* ci sono due temi che trovo bellissimi: uno ebraico e uno arabo che si fondono, ma tutto ciò non vuole essere pura sommatoria, poiché sono elementi che confluiscono completamente disciolti nel mio linguaggio musicale.»

mastodontica su libretto di Marcoaldi, di cui si parlerà successivamente.

L'otto luglio 2007 va in scena la prima de *La Madre del Mostro*,<sup>134</sup> la nuova opera in otto scene su libretto di Michele Serra. L'idea dell'opera non è cosa nuova e risale almeno a un decennio prima, al tempo in cui Vacchi e Serra si conoscono nella loro comune città d'origine: Bologna. Anche la scelta di Serra, figura che appartiene al mondo giornalistico, è una felice intuizione e il libretto scorre agile, tratteggiando bene i personaggi e cogliendoli nelle loro peculiarità attraverso un linguaggio vivace. Lo stesso Serra, noto al pubblico per il suo acuto sarcasmo giornalistico, si è definito “apprendista librettista”, quasi a voler marcare la sua estraneità di addetto ai lavori, condizione che tuttavia gli permette di produrre un testo meno conforme alla tradizione o convenzione teatrale.<sup>135</sup>

Per Vacchi l'occasione di recuperare il progetto dal cassetto si verifica con la commissione di un'opera da parte dell'Accademia Chigiana. Recupera il libretto soprattutto perché “l'atmosfera tragico-grottesca rifletteva talmente bene una parte della realtà in cui viviamo, che mi sembrava giusto dare un poco di spazio anche a un'altra, più sana, dimensione che pure esiste.”<sup>136</sup>

Il titolo dell'opera suggerisce già da sé i caratteri dei due protagonisti. Da una parte il “mostro” Niccolò, giovane tifoso ed ultrà calcistico, amante della cultura fisica e senza alcuna propensione alla formulazione di un pensiero proprio. La madre del mostro è Maria, donna perennemente in ansia per il figlio che, come spesso succede in adolescenza, tratta male lei e suo padre Gianluigi, architetto rampante che ha curato l'arredamento della propria casa con un design moderno, ma all'insegna di un'atmosfera fredda e

---

<sup>134</sup> Commissionata dall'Accademia Musicale Chigiana di Siena e rappresentata durante la 64<sup>a</sup> Settimana Musicale Senese. Orchestra della Toscana diretta da Claire Gibault. Regia : Denis Krief

<sup>135</sup> SERRA MICHELE, *Piccola riflessione introduttiva* in *Programma di sala della 64<sup>a</sup> Settimana Musicale Senese 7-14 Luglio 2007*, Accademia Musicale Chigiana, 2007, Siena, p. 69. A proposito della concezione del libretto, Serra scrive: «Da profano/orecchiante, ho del melodramma un'idea piuttosto ingenua. Lo vivo come luogo potentemente espressivo, facilmente enfatico, nel quale possono darsi avvenimenti e sentimenti estremi. [...] Resta il fatto che la suggestione melodrammatica, per un apprendista librettista, è inevitabilmente legata alla tentazione di raccontare una storia a tinte forti o perlomeno robuste, e di farlo con un linguaggio all'altezza (o alla bassezza) della bisogna. [...] Non credo, in fin dei conti, che il mix di comico e di tragico sia poi così arduo, così delicato. Nei miei (pochi) precedenti letterari e teatrali, ho sempre risolto la questione nel più impudente dei modi: ignorandola. [...]»

<sup>136</sup> FABIO VACCHI, *La Madre del Mostro* in *Programma di sala della 64<sup>a</sup> Settimana Musicale Senese 7-14 Luglio 2007*, Accademia Musicale Chigiana, 2007, Siena, p. 63

asettica. Insomma, il ritratto di una tipica famiglia borghese italiana. In mezzo al ménage familiare di tanto in tanto compare un'antennista, figura ambigua e grottesca che si occupa solo di riparazioni e conti da percepire. Un'altra protagonista, anch'essa nelle sembianze di un mostro metaforico, è la televisione che restituisce alla famiglia l'immagine di se stessa. Maria assiste addirittura alla morte in diretta del figlio durante alcuni tafferugli, episodio che disvela alla coppia il senso di totale alienazione in cui erano vissuti e che ha portato alla distruzione del nucleo familiare.

La storia grottesca e tragicomica viene tradotta in musica attraverso molti procedimenti aderenti alla drammaturgia del libretto.

Appena si alza il sipario già ci troviamo subito catapultati nel pieno dell'azione. Sulla scena vediamo un appartamento di “design” e l'architetto Gianluigi mezzo assopito su un divano che ricorda una porta di calcio rovesciata. L'ouverture iniziale è imponente e marziale, piena di procedimenti fugati con rimandi ad uno stile arcaico, si aggiunge un coro di voci confuse di un telegiornale che giocano a imitarsi e sovrapporsi come nei madrigali seicenteschi. È una rappresentazione musicale del dio-televisione, una specie di celebrazione rituale di un feticcio che alberga in ogni casa, quasi un *monolito nero* intoccabile e immobile che lo spettatore non fa altro che adorare passivamente. Gianluigi si sveglia di colpo cantando: «Che succede?», ma il coro-televisione insiste pronunciando i titoli di notizie banali, stavolta in procedimento omoritmico e su temi cromatici. Gianluigi cerca l'unico mezzo per sedare la cascata impetuosa di voci: il telecomando che purtroppo non riesce a trovare. Nella seconda scena compare l'antennista e musicalmente assistiamo a un duetto con Gianluigi che ne denota le caratteristiche peculiari. Ancora una volta la predilezione di Vacchi per le musiche del mondo confluisce in questa scena. Il dialogo tra i due è costruito sulla forma di un canto sardo *Inuit* e *Katajjaq* che nelle origini era una sorta di competizione vocale tra due donne<sup>137</sup> anche chiamato *canto di gola* o *canto ansimato* proprio per le caratteristiche esecutive e performative. Qui

---

<sup>137</sup> Nel tradizionale canto sardo *Katajjaq* due donne stanno in piedi l'una di fronte all'altra e gareggiano cantando di gola con un procedimento reciproco. Una voce segna un tempo forte mentre l'altra risponde con uno debole, fino ad arrivare alla fusione delle due voci in un singolo suono tenuto. Ripetono poi brevi motivi a intervalli scaglionati, spesso imitando i versi animali. La gara finisce quando una delle due donne non ha più fiato, decretandone la vincitrice per maggiore potenza vocale.

invece viene affidato a due uomini, ma il senso del duetto ne conserva il carattere di sfida divisa tra l'invadente e scocciatore Antennista che insiste per riparare la televisione e Gianluigi che cerca di cacciarlo via. L'orchestra insiste su un'accordo di bordone di quinte mentre le voci si sfidano, alla fine è l'Antennista che sembra perdere la gara perché se ne va via dopo insistenza di Gianluigi che purtroppo tornerà con la sua invadenza. Nella scena seguente il paesaggio sonoro si fa diafano e quasi spettrale (sul libretto è infatti prescritto "*Maria entra con aria lugubre*"). Qualche accordo del piano, a grappolo nel registro acuto o arpeggiato, tentenna su un lungo armonico tenuto degli archi introducendo il personaggio di Maria che sorprende Gianluigi che cerca ancora una volta il telecomando. Maria chiede tre volte: «Ma che fai?» su un tema scarno costituito da tre note e poi trasposto cromaticamente in direzione ascendente (Sol - Sol diesis - Mi ) con un glissando tra le ultime due, accentuando il carattere enigmatico della scena. Appena Gianluigi si accorge della sua presenza ascoltiamo un duetto dove la tavolozza orchestrale viene sfruttata in tutte le sue sfumature timbriche con squarci consonanti, talvolta di stampo impressionista e ritmi di danza appena accennati. I caratteri dei personaggi sono decisamente in antitesi, Gianluigi canta: «La società di massa ci snatura / Dovrei scrivere un saggio!» e per tutta risposta Maria gli risponde insistentemente «Potresti farmi un massaggio!» Infatti sulla parola «un massaggio» torna l'atmosfera lugubre e il tema intonato inizialmente da Maria, con le figurazioni arpeggiate del piano imitate dal corno e oboe. I due cominciano a discutere del figlio Niccolò iper-protetto da Maria che con furore sottolinea: « Sono sua madre e non chiedo ragioni.» Avviene un'altra competizione vocale, costruita su una scrittura frammentaria e carica di tensione che culmina nel punto in cui entra in scena il «mostro.» Un lungo rullo di tamburo militare seguito da un'orchestra marziale segnata, con vaghe reminiscenze con la scrittura di Stravinski, introduce Niccolò, il personaggio più caratterizzato, che si esprime sempre con linguaggio aulico e termini vetusti proprio per marcarne, in chiave sarcastica, il carattere tronfio ed esaltato. Giustamente il padre gli rimprovera il suo gergo e il modo maleducato di rivolgersi, rimettendoci solo le risposte screanzate di Niccolò marcate da poderosi colpi di timpano a piena orchestra che culminano nel parossistico scambio di ostinati impropri del padre. D'improvviso ricompare

il coro televisivo che annuncia la partita a cui Niccolò, in declamato solenne, dichiara che parteciperà “lavando l'onta dell'offesa.” Segue un concitato passaggio in cui Niccolò afferra un legno spezzato e disprezza la propria casa e la madre, rea di aver preparato per cena della misera carne fredda, mentre sul finire della scena ricompare l'antennista invadente per armeggiare intorno alla televisione. Nella successiva scena quinta, il trambusto lascia spazio nuovamente ad un'atmosfera lugubre e diafana dove Maria e Gianluigi parlano del figlio traviato dalla violenza, mentre un assolo lirico di violino ne sottolinea la drammaticità. Maria declama un monologo con l'accompagnamento di note lunghe degli archi, quasi come in un recitativo accompagnato, sul paesaggio violento e disumanizzato dello stadio e della città urbanizzata. Le risponde il coro sul verso scandito, tipico degli stadi, “DEVI MORIRE!” in procedimento omoritmico a tre parti dove l'assolo del violino appare stavolta con un carattere vivace e sarcastico, simile a una danza satirica imbizzarrita come quelle delle feste popolari. Gianluigi e Maria assistono agli scontri in diretta, mentre il “DE-VI MO-RI-RE!” si sfalda in un vocio più confuso, come quando un canale televisivo perde la sintonia distorcendone l'audio. Maria interroga il coro, chiede aiuto di fronte alla barbarie dei tifosi, ma il coro risponde mestamente: «Vediamo coltelli, vediamo fumi.» La violenza in televisione viene resa da un coro senza accompagnamento orchestrale con le voci trattate in stile madrigalistico che raccontano un paesaggio urbano pieno di automobili e pubblicità e, in buona sostanza, alienato. Improvvisamente un clarinetto basso nel suo registro più scuro annuncia la tragedia sul verso di Maria “È Niccolò” mentre le trombe eseguono dei segnali funebri su un tappeto di brulicanti archi in pianissimo. L'Antennista, decisamente insensibile alla scena, non può far altro che cercare di consolare Maria “provando a sistemare meglio il contrasto.” Nella scena seguente VII Gianluigi torna a casa, trova Maria disperata a terra e intona un'aria che assomiglia ad una berceuse funebre che culmina nel verso “Darei non so cosa, Maria / per riportarti l'uomo dei tuoi sogni”, sottolineato da un assolo partecipato del violino. Nel frattempo l'Antennista, preoccupato solo di riparare al meglio la televisione, viene rappresentato in tutta la sua dimensione grottesca con frammenti sovrapposti di danze ternarie molto simili ad un valzer.

La scena VII si apre su una marcia trionfale ma tragica, con un basso ostinato sul registro scuro del piano (Do - Do diesis), accompagnata da un serrato tamburo militare e segnali di trombe (La - Mi) mentre l'Antennista si lamenta della presunta "ingratitude" dei due verso il suo lavoro. Ancora una volta la mente vola alla Marcia iniziale del soldato stravinskiano, simile a questa per l'effetto straniante e non certo intesa come citazione. Maria risponde con una cavatina "Stava per compiere diciannove anni" e ripercorre la vita del figlio mentre un corno solistico, prototipo della musica militare, lo rievoca. Subito dopo l'opera si avvia verso il suo carattere più drammatico. Vacchi riutilizza la Passacaglia dei suoi precedenti *Luoghi immaginari* già connotativa di una marcia funebre e dolente. Maria infatti, identificandosi col figlio, canta "Non posso morire così giovane" e, intercalata dal coro, esprime tutto il dolore privato, reso pubblico dall'orrore della morte in diretta. Questo momento è uno dei più lirici ed espressivi dell'opera; come in altre opere Vacchi focalizza l'attenzione su un personaggio femminile attraverso un'aria solistica dove tutte le sfumature personali e psicologiche si esprimono attraverso una vocalità estesa e virtuosistica.

La scena finale VII dipinge, come in un *tableaux vivant*, i due coniugi che intonano un arioso in cui la disperazione diventa insopportabile e affiora la consapevolezza di essere stati incapaci di dare valore all'amore e al figlio, infatti cantano insieme: «L'amore è un mostro / Un figlio gigantesco / Ingovernabile, grottesco.» La scrittura orchestrale si fa sempre più densa, come a voler sottolineare il dolore crescente, Maria canta: «Voglio accendere tutti i canali / Tutte le reti digitali / Come un corteo di ceri / per il più lungo di tutti i funerali» sulla marcia iniziale che accelera sempre di più. Il punto culminante arriva sulla consapevolezza dei due che cantano: «Mostri siamo anche noi.» Qui la densità orchestrale s'ingrossa sempre più con differenti frammenti melodici, voci pre-registrate oltre che imponenti percussioni. Il finale invece si spegne lentamente su un Adagio per piano, legni e archi dove la temperie dinamica si asciuga completamente in un rinnovato paesaggio sonoro diafano che si chiude nella più grottesca conclusione, ovvero quando Gianluigi trova il tanto agognato telecomando e, come niente fosse, afferma: «Guarda, era sotto il cuscino!»

*Teneke* (2007)

Il 22 settembre 2007 va in scena *Teneke*, la settima opera di Vacchi scritta su libretto di Franco Marcoaldi e su commissione del Teatro alla Scala di Milano. Stavolta si tratta di un'opera decisamente ampia rispetto a quelle precedenti con collaborazioni molto autorevoli. La regia è affidata ad Ermanno Olmi, la scenografia e i costumi ad Arnaldo Pomodoro e la direzione d'orchestra a Roberto Abbado. La storia di *Teneke* è tratta dall'omonimo romanzo dello scrittore turco Yashar Kemal, scritto nel 1955 e tradotto in italiano nel 1999.<sup>138</sup> La storia personale di Kemal già rappresenta un romanzo di per sé e vale la pena di riassumerla per comprendere in quale direzione poetica vada la sua opera. Nasce in una famiglia molto povera, a cinque anni suo padre viene assassinato in una moschea e questo evento gli blocca il linguaggio fino a dodici anni, quando manifesta il primo interesse per la poesia e le canzoni popolari. Da grande comincia a scrivere articoli molto critici sulla situazione di sfruttamento dei curdi che gli procurano non pochi guai, visto che nel 1950 viene imprigionato per un anno con l'accusa di propaganda comunista e più tardi nel 1996 viene ancora una volta condannato per analoghi reati d'opinione.

Negli anni Kemal è stato molto letto in Turchia e altrove, grazie soprattutto alle svariate traduzioni che gli hanno anche favorito la candidatura al premio Nobel. La sua accusa verso i totalitarismi e la difesa delle minoranza curda assume i contorni di una tematica universale, perché tutta mirata alla difesa della dignità e della libertà umana, soprattutto dei più deboli. Nella riduzione del romanzo a libretto, Marcoaldi ne rispetta l'impianto originale, concentrandosi sugli aspetti psicologici e riscrivendo versi per un teatro musicale che mette in scena le grandi vicende umane di personaggi vessati dalle sopraffazioni dei potenti:

Nella scrittura, o meglio nella vera e propria riscrittura del racconto di Kemal che ho adottato, si rendeva comunque necessario un mutamento sostanziale: quelle pagine di prosa dovevano assumere un più spiccato ritmo musicale; dovevano trasformarsi in un continuo flusso cantabile, capace di

---

<sup>138</sup> YASHAR KEMAL, *Teneke*, traduzione di A. Passaro, Giovanni Tranchida Editore, Milano, 1999

accompagnare al meglio, ed eventualmente offrire ulteriori elementi di suggestione per la partitura.<sup>139</sup>

La storia è ambientata nella seconda metà del secolo XVII nella provincia turca di Aduana nell'Anatolia, una terra molto arida e povera anche se attraversata da un fiume. Alcuni proprietari terrieri progettano di trarre profitto utilizzando l'acqua del fiume per irrigare le risaie che hanno bisogno di abbondanti inondazioni della pianura, ma la conseguenza negativa è l'aumento della malaria portata dalle zanzare e le inondazioni dei villaggi già di per sé precari. I proprietari chiedono le autorizzazioni per avviare le inondazioni, ma una legge prevede dei limiti proprio per evitare i danni e i profitti esorbitanti dei latifondisti. Intanto viene nominato il nuovo sottoprefetto Irmaklı, responsabile di quelle autorizzazioni. I proprietari terrieri da subito cercano di adularlo, accogliendolo trionfalmente, ospitandolo nella più bella dimora del paese e fornendogli tutte le comodità in cambio di autorizzazioni facili. Inizialmente Irmaklı non esita a rilasciare le concessioni anzi, nella sua ingenuità, ritiene che favorirà la popolazione grazie all'incremento delle coltivazioni. Le cose però vanno in un altro modo. La condizione dei contadini peggiora proprio a causa delle continue inondazioni e alla diffusione della malaria, così si diffonde la voce che il nuovo prefetto è corrotto dai proprietari. Irmaklı allora si rende conto della reale situazione e cerca di dare una sterzata alla sua amministrazione imponendo il rispetto dei limiti nelle inondazioni. Ovviamente tutto ciò va contro gli interessi dei proprietari che a questo punto cercano di neutralizzarlo con l'unica arma a loro disposizione, la corruzione dei soldati. Nel frattempo i contadini non sostengono Irmaklı anzi lasciano le proprie case cercando rifugio in altre regioni. A questo punto Irmaklı rimane isolato, i proprietari riescono anche a farlo trasferire ad Ankara pur fra le acclamazioni del popolo su un potente coro di *teneke*, i tradizionali tamburi di latta che suonano una sorta di trionfale marcia finale drammatica. Oltre al protagonista ci sono diversi personaggi che gli ruotano intorno. Come Resul, il timoroso impiegato e Okçuoglu, ambiguo proprietario terriero, finto gentile. Nermin, la fidanzata di Irmaklı compare sempre nelle sembianze

---

<sup>139</sup> MARCOALDI FRANCO, *Un viaggio, un libretto* in AA.VV., *Programma di sala di Teneke*, Teatro alla Scala, Milano, 2007, p. 65

della proiezione della sua coscienza.

La mastodontica scenografia di Pomodoro cerca di rievocare l'asprezza e aridità dell'Anatolia rievocando un paesaggio ondulato senza vegetazione e dalla colorazione di un giallo sbiadito. La scenografia di Pomodoro è per lui una “denuncia dell'illusione” di un consumo sfrenato dell'uomo:

La mia scenografia di *Teneke* muove dall'idea di dare forma a un pezzo di crosta terrestre violentato dall'invasività umana, con riferimento specifico ai campi di riso su terrazzamenti. Lo spazio scenico è ricoperto da un rilievo materico che nel contesto richiama un campo arato prima della semina: è costituito da elementi che, seguendo lo sviluppo dell'azione, si muovono e scompaiono, lasciando intravedere zone sempre più ampie d'acqua. Mi sono riferito a un mio lavoro “informale” del 1957, intitolato *Lo stagno* e dedicato a Kafka. Per l'occasione è stata costruita una macchina scenica grande e complessa, che permette i movimenti e i sollevamenti del terreno creando la suggestione dello scorrere dell'acqua e l'impressione che l'acqua rompa gli argini e dilaghi. Su quest'acqua simulata saranno proiettate immagini del cielo e delle nuvole, in modo che prenda corpo, attraverso l'effetto specchiante dell'acqua, l'idea dello spazio circostante.<sup>140</sup>

Anche la regia di Olmi va in tale direzione, adottando una soluzione scenografica efficace per rappresentare i diversi ambienti attraverso una piattaforma girevole centrale che di volta in volta c'introduce nei vari interni.

Dal punto di vista musicale, si può tranquillamente affermare che *Teneke* rappresenti per Vacchi la summa del suo teatro musicale, considerando che ne condensa stratificazioni e tecniche sonore, una densa scrittura orchestrale per un grande organico, un'attenzione sempre più mirata alle diverse vocalità e soprattutto attinge a svariate fonti delle musiche popolari mediorientali.

Il primo atto si apre immediatamente sulla scena di Resul Efendi nel suo ufficio alle prese con un cumulo di documenti, l'orchestra immediatamente irrompe con una sonorità imponente. Il carattere grottesco del personaggio

---

<sup>140</sup> POMODORO ARNALDO, *Note per Teneke* in AA.VV., *Programma di sala di Teneke*, Teatro alla Scala, Milano, 2007, p. 93

viene incorniciato in un uno stretto ritmo ternario connotato dagli archi che ne disegnano un nervoso movimento. Il canto di Resul è ansioso, misto ad uno stile sillabato, parlato e declamato del testo, in contrapposizione al coro omoritmico dei proprietari che lo incalzano per ottenere le autorizzazioni. Nella sillabazione e ripetizione ansiogena di Resul e del coro (vedi il parossismo della reiterazione del “oh poveretto me”) si ritrovano echi del concertato rossiniano, se non fosse che qui la musica unisce il comico al grottesco in un linguaggio rinnovato. Come nella migliore tradizione operistica, ogni personaggio viene musicalmente connotato, non attraverso un semplice *leitmotiv*, ma con dei passaggi musicali che ne combinano temi, timbri e ritmi sempre variati nel corso della storia. Come nella scena in cui compare Irmaklı sostenuto da un ritmo *aksak*, tipico delle musiche tradizionali turche, ma realizzato secondo combinazioni ritmiche sempre differenti, così come la sua dichiarazione d'intenti “Io servirò al meglio / la sacra terra d'Anatolia” viene cantata su un tema disteso di derivazione popolare. Quando entra Okçuoglu ne percepiamo immediatamente il carattere grazie ad una sorta di marcia su metro irregolare, scandito dai bassi pizzicati degli archi scuri che ne disvela il carattere dispotico ed intransigente. Okçuoglu ordina che il nuovo Kaymakan venga accolto con tutte le attenzioni e la musica sottolinea l'aria di festa. Giunge il medico e il paesaggio sonoro si fa molto più asciutto e inquieto, egli fa notare come i contadini vivano male a causa della malaria e delle zanzare. Gli elementi musicali sono numerosi e spesso sovrapposti, come nel coro di benvenuto a Irmaklı dei proprietari, caratterizzato da un complesso contrappunto vocale su una selva di intricati pattern ritmici e tematici dell'orchestra. Dall'altro lato il coro ritmico dei contadini, sdegnato di fronte agli sfacciati mezzi che usano i proprietari per ingraziarsi il nuovo Kaymakan, assume le sembianze di uno strampalato valzer sarcastico suonato a piena orchestra. Il primo atto si chiude con un duetto tra Irmaklı e la sua fidanzata Nermin, anche se questa compare solo virtualmente, come trasposizione dell'inconscio di Irmaklı. La scrittura orchestrale si asciuga, tendendo ad essere molto leggera ed evanescente. Nermin dispiega il suo lirismo nell'aria “Son qui per risanare una ferita della storia.” Non è la prima volta che Vacchi affida la

chiusura di un atto ad una figura femminile.<sup>141</sup>

Il secondo atto si apre sulla scena dell'ufficio del Kaymakam pieno di richieste per le autorizzazioni . Okçuoglu insiste affinché vengano firmate. Qui i singoli personaggi vegono meglio definiti nelle loro particolarità caratteriali : Resul, Irmaklı e Okçuoglu interessato solo ai profitti e non alla salute dei contadini. Dal punto di vista stilistico viene privilegiata la famiglia degli archi con freuquenti incursioni di “soli”, come il violino nel valzer di Okçuoglu o il primo flauto che sottolinea la parlata di Memed il Curdo. Sicuramente la scena più suggestiva è quella in cui Irmaklı, torna abbattuto a casa, si addormenta e sogna Nermin. A questo punto un ensemble ridotto formato da due flauti, tre clarinetti, vibrafono e celesta creano un paesaggio musicale onirico che accompagna la voce di Nermin, inquieta e aspra. L'ultima scena è di nuovo corale, anche il personaggio della madre Zeyno Kari assume un ruolo centrale grazie alla sua vocalità aspro e tagliente. Tutta la scena può leggersi anche come un grande attacco al potere arrogante, poiché ci mostra l'allagamento delle terre e il fango impetuoso che avanza. Infatti l'atmosfera arida viene resa con un coro di contadine in pianissimo sottolineato da un accompagnamento strumentale diafano e spettrale.

L'ultimo Atto si apre con due bruschi accordi a piena orchestra, caratterizzati da armonia cromatica, con la figura di Irmaklı che prova a mostrare ancora la sua (perduta) autorità. A lui si oppongono Okçuoglu con un intervento musicale grottesco e il coro dei latifondisti costruito su un'intricata struttura contrappuntistica. Resul calcola i danni provenienti della mancata raccolta del riso e Irmaklı non sa cosa fare. Nuovamente evoca Nermin che ricompare nelle vesti sonore di un canto ipnotico, sottolineato dal controcanto del violoncello solo. Ma il sogno dura poco. Una maestosa intersecazione di combinazioni polifoniche è formata da un poderoso coro maschile, lento e inesorabile, che segnala l'arrivo del coro dei proprietari terrieri, a cui si oppone un altro coro guidato da Zeyno in testa alle contadine. Okçuoglu, con forte autoritarismo, prepara una lettera alle per esautorare il Kaymakam. Il Medico e Irmaklı, anch'egli ammalato di malaria,

---

<sup>141</sup> Altri esempi sono l'aria finale di *Violante de La Station Thermale*, l'intervento di Maria nella scena finale della *Madre del Mostro* o la *Grande Aria* dell'attrice in *Girotondo*.

visitano il villaggio desolato descritto da un paesaggio timbrico afflitto formato da archi e ottoni. Nella penultima scena l'ensemble si riduce nuovamente ad una piccola orchestra con violino solo, Resul e Irmaklı fanno il bilancio di ciò che è successo, mentre in lontananza si sentono i suoni lontani di una festa. Così si passa così all'ultimo quadro dove il protagonista è rappresentato dal rimbombo dei teneke. Tutta la scena è costruita sul contrasto tra il caos dei teneke e le triadi armoniche del coro di contadini che intonano il verso “Cercavamo un uomo vero.” Il finale epico si chiude con il coro dei proprietari, il trio formato da Resul, il Medico e Memed il Curdo in un poderoso e incessante crescendo orchestrale.

*Lo stesso mare (2011)*

La settima opera di Vacchi debutta in prima assoluta il 28 Aprile 2011 al Teatro Petruzzelli di Bari, su libretto tratto dal romanzo omonimo scritto da Amos Oz. Come in *Teneke*, forse ancor di più, anche la nuova opera ha un carattere decisamente corale, essendo piena di personaggi, storie sovrapposte, implicazioni filosofiche tali da renderla complessa sul piano musicale, drammaturgico e interpretativo. Durante il programma televisivo “Prima della Prima”<sup>142</sup>, Vacchi afferma :

*Lo Stesso Mare* è una storia fatta di sfumature, non c'è mai niente di estremamente e precisamente dichiarato, detto, o che avviene, in modo perentorio: sono accenni, sfumature. In qualche modo l'erotismo è il collante fra tutti i personaggi. È un eros senza dogmi, senza vincoli moralistici o perbenisti. Un eros dove alla fine tutti si incontrano e poi percepiscono, introiettano, il punto di vista degli altri.

Non è facile riassumerne la trama poiché il romanzo, così come il libretto, non presenta una marcata linearità; la sua struttura narrativa utilizza forme eterogenee, quali il racconto, il poema in versi oltre a memorie, conversazioni telefoniche, scambi epistolari reali o immaginati, monologhi interiori. Il tutto è assemblato da Oz in una scrittura frammentaria, talvolta

---

<sup>142</sup> Andata in onda su Rai Tre il 7/6/2011

puntillista che indaga a fondo l'inconscio dei suoi protagonisti. Anche la definizione della temporalità non è così netta, durante la narrazione ci sono frequenti salti tra presente e passato attraverso l'uso di flashback come di visioni metafisiche. È un mondo narrativo volutamente oscuro e ambiguo dove non c'è mai un confine netto tra sogno, realtà e finzione. Oz esige un lettore attento, ma anche sensibile, nel senso che la straripante combinazione di diversi stili letterari e di voci, pur stagliandosi su una trama sostanzialmente chiara e semplice, impone al lettore una sostanziale concentrazione.

La storia è ambientata a Bat Yam e ha per protagonista Albert Danon, un commercialista di mezza età che passa le sue giornate al computer a sbrigare le pratiche di lavoro. Sua moglie Nadia è morta recentemente di cancro e suo figlio Rico, per rielaborarne la perdita, è partito nel lontano Oriente per il classico viaggio spirituale alla scoperta di sé. La fidanzata di Rico, Dita Anbar, cerca di proporre una propria sceneggiatura per un film a Ruby Dombrow, un mediocre produttore che la corteggia invano, ma che tuttavia la convince a farsi dare tutto il suo denaro sia per interesse personale che per semplice incompetenza. Contemporaneamente Dita ha una relazione sessuale con Gigi Ben-Gal, amico di Rico, tipico giovane israeliano di successo superficiale e egocentrico. L'epicentro della storia si trova nella relazione tra Albert e Dita fatta di ricordi, confessioni e qualcosa di più. Infatti Dita suscita in lui, non senza vergogna, un'attrazione erotica che all'inizio è per lui travolgente, poi cambia registro in una relazione più paternalistica dove Albert, che aspetta con ansia il ritorno del figlio, protegge Dita perché spera possa un giorno diventare la madre dei suoi nipoti. Attorno a loro due s'intrecciano altre storie e personaggi in un mosaico di frammenti di vita che vanno ad intersecarsi l'uno con l'altro. Come negli episodi della vita di Nadia con la sua infanzia, il suo primo e sfortunato matrimonio con un generoso mercante di stoffe, il periodo duro della malattia e della lenta morte. Albert si confida spesso con la sua collega e vedova Betine Carmel, al limite di un'attrazione che tuttavia non si concretizza. Altro personaggio minore ma ben caratterizzato è la negromante greca Jaffa che cerca di aiutare Albert a rievocare la sua defunta moglie. Periodicamente lo spirito inquieto di Nadia appare al marito e al

figlio evocando pensieri e scene vissute del passato. Intanto assistiamo alle avventure di Rico in Tibet, India e Sri Lanka e in particolare alla sua relazione con Miriam, una prostituta portoghese che lo accoglie maternamente. Altre figure minori, ma direi non minoritarie sono il muratore Elimelech, appassionato d'opera lirica che improvvisamente si impicca senza motivo apparente, Stavros Evangelides, il vecchio che legge le carte, il primo marito sposato da Nadia a sedici anni, Avrom, il marito defunto di Bettin oltre alla famiglia reale di Amos Oz (la moglie Nily, i figli Daniel, Fania e Galia).

Si capisce dunque come sia stato complesso ricavare un'opera da un libretto così pieno di intrecci narrativi e cambi di registro espressivo che vanno dal tragico al comico, dal popolare all'aulico. Vacchi illustra il suo metodo compositivo sottolineando la necessità di una scrittura musicale poliedrica :

Ho cercato di restituire la sperimentality della scrittura letteraria di Oz, fatta di capitoletti brevissimi, quasi dei flash, dove si alternano la scrittura prosastica, la prosa poetica e la poesia vera e propria. Ho tentato una sorta di esperimento formale dal punto di vista del teatro musicale; cioè, anch'io ho messo insieme tutte le possibili esperienze di teatro musicale europeo, riferendomi non soltanto alla tradizione dell'opera italiana, ma anche al *Singspiel* e al melologo.<sup>143</sup>

Del resto, il problema per un compositore vivente che adotta un libretto di un autore coevo non è così facile da risolvere, sia per le eventuali divergenze sulla messa in scena che per l'assenza di uno stile unificante che permetta sì una libertà strutturale e linguistica, ma che ponga il compositore su scelte precise al fine di preservare l'essenza del dramma. Nel caso de *Lo stesso mare* il musicologo americano Philip Gossett suggerisce la chiave della “soluzione” adottata da Vacchi:

Come si può trasformare un universo artistico così in un dramma musicale? Molte sezioni derivano direttamente dall'originale. La struttura per giustapposizioni del romanzo è fondamentale per Oz come librettista com lo è per Vacchi: entrambi usano sezioni singole (poesie) dell'originale per

---

<sup>143</sup> Intervista a Fabio Vacchi a *Prima della Prima* del 7/6/2011, Rai Tre

costruire la loro opera. Esattamente come la successione delle sezioni poetiche del romanzo richiede solo una coerenza vaga e non una spiegazione immediata al loro ordine, così anche nell'opera a un certo punto ci ritroviamo nel passato con Nadia, in un altro in Tibet con Rico e Miriam [...] Impegnandosi in questo compito il compositore seleziona timbri vocali e stili musicali per identificare ogni persona.<sup>144</sup>

Vacchi utilizza delle “dimensioni musicali” che costituiscono le tessere del mosaico dell'opera, esse ricorrono ininterrottamente come un'ideale ciclo vitale. Ancora una volta, la sua opera cammina sul crinale di diversi elementi eterogenei. Da una parte è costante l'attenzione alla struttura di una forma operistica ereditata dalla tradizione, quindi si ritrovano pezzi come Arie, Duetti, Concertati. Tuttavia il materiale musicale è quanto mai intricato e rielaborato, proprio per rendere l'idea di un mare, quello *stesso mare* che bagna tutti i personaggi:

*Deserto* : pagine orchestrali evocative e dissonanti, legate a impressioni paesaggistiche

*Eros* : musica erotica, struggente, tesa, sospesa, sensuale

Linguaggio sinfonico-vocale vario e articolato: costituisce una sorta di collante strutturale dei tre atti.

*Elettronica* : la voce di Rico, personaggio assente e lontano che comunica solo via mail, compare solo in forma artificiale e digitalizzata.

*Accenti comico-grotteschi*: oltre a segnare i gesti impacciati e fuori luogo di Dobi e la virilità ottusa vista con l'ironia dal punto di vista femminile, contrappuntano l'opera.

Materiale orchestrale femminile, statico, rarefatto e rigorosamente atonale: si lega alla figura di Nadia e determina il suo stile vocale fiorito, melismatico, fitto. Compare anche il *Leitmotiv* dell'usignolo che riecheggia musicalmente in Albert, in Rico e soprattutto in Dita (paragonata spesso a un uccello in cerca di nido)

Materismo ricco di dissonanze, modalità percussive, varietà di modi d'attacco: accompagna le mail di Rico e quelle che si scambiano Bettin e Dita.

Orchestra e voce aeree, veloci, impalpabili: rappresentano la giovinezza

---

<sup>144</sup> GOSSETT PHILIP, *Lo stesso mare di Fabio Vacchi e Amos Oz* in AA.VV, *Programma di sala “Lo stesso mare”*, Fondazione lirico sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari, 2007

travolgente di Dita (uccellino che vola libero e anche in cerca di nido, in analogia con l'usignolo che accompagna Nadia alla morte)

Articolazione teatrale, narrativa, più esplicitamente ispirata al melodramma tradizionale che va dall'ironico al patetico, dallo struggente al giocoso e costituisce l'impalcatura formale.

Antiche melodie etniche che definiscono anche i campi armonici-timbrici: segnano la vocalità di Nadia (con stilizzazioni di origine araba), quella di Bettin (che intona antiche melodie sefardite) e, talvolta, di Miriam (con melodie asiatiche), nonché le loro proiezioni strumentali, ma sono sottese a tutta l'opera.

Nel romanzo la voce di un Narratore onnisciente racconta le vicende collegate dei personaggi, ma nella scelta drammaturgica di Vacchi la voce è divisa in tre diversi Narratori che non si limitano a raccontare la storia, ma, attraverso procedimenti musicali riconoscibili, suggeriscono all'ascoltatore ciascun registro narrativo. Il primo narratore racconta e descrive i fatti, ma spesso assume il punto di vista dei personaggi, partecipa alle situazioni e ne commenta le azioni. Il secondo narratore è costituito da una voce femminile che commenta le vicende da un'angolazione più poetica e lirica. Il terzo narratore è molto simile al primo nelle sue funzioni, la sua introspezione del personaggio è dunque più focalizzata sugli aspetti psicologici in particolari situazioni come i ricordi personali, le conversazioni con Bettin e quelle con Dita. In questo Narratore tendono a fondersi i punti di vista dello stesso Oz e di Albert, in un continuo sovrapporsi di dialoghi e cambi di prospettiva. Non si può dire che le distinzioni tra i tre narratori siano nette così come nell'andamento ondeggiante del romanzo i tre piani narrativi si sovrappongono e si differenziano.

Il primo atto si apre immediatamente in *media res* con la descrizione del paesino di Bat Yam, in un'estate calda, con il materiale musicale *Deserto* evocante appunto un paesaggio desolato, ma anche fortemente antropizzato. Un sommesso tema degli archi c'introduce nella scena con sonorità scarse, esso rappresenta un leitmotiv che ritornerà spesso nell'opera. Il narratore si trova in alto su una piattaforma mentre Albert, come suo solito, lavora al computer. Sebbene il narratore ci descriva un interno scarno ed essenziale dove Albert osserva la foto del figlio Rico, il tema interpreta i suoi pensieri

in una sorta di “canto deverbalizzato”<sup>145</sup> che ben descrive la sua solitudine e il senso di angosciosa inquietudine.

È un inizio in forma di melologo dove le immagini evocate dalla narrazione vengono rese attraverso gesti timbrici e tematici. Come nel momento in cui il narratore descrive la foto di Nadia i flauti eseguono dei trilli e figure vivaci che imitano il canto degli uccelli con il quale si identifica questo personaggio. Come d'incanto, la voce della defunta Nadia riprende vita, rievocata dalla sua fotografia e intona l'aria “*Che ne sarà di me quando morirò?*” Il suo stile vocale è ricco di ornamenti, simili al cinguettio di quell'usignolo che l'aveva svegliata prima di morire, intonando la parola *narimi* su un motivo base di tre note: Re<sup>4</sup> – La<sup>3</sup> - Sol diesis<sup>4</sup>. Il suo registro vocale di soprano è caratterizzato sia da passaggi virtuosistici, imitanti appunto il canto degli uccelli, che di sezioni più liriche.

Diverso è invece lo stile vocale di Dita, caratterizzato da minor virtuosismo e maggior libertà; nel suo primo intervento consola il padre, afflitto sia per la moglie defunta che per la partenza del figlio Rico in Tibet. In qualche modo il personaggio di Dita rappresenta un po' l'alter ego di Nadia anche perché il suo stile canoro, costituito di ampie volate melodiche, ricorda analogamente il canto di usignolo. Da parte sua, la figura di Rico non compare mai fisicamente sulla scena, ma viene supplita da una voce preregistrata.

La costruzione dell'opera, quindi, adotta un approccio multimediale (voci pre-registrate, proiezioni) che favoriscono la comprensibilità narrativa di per sé frammentaria. La connotazione mastodontica e onirica delle scenografie di Gae Aulenti riproducono un condominio verticale fatto di scale e piani sovrapposti, mentre sullo sfondo compaiono i luoghi simbolici del romanzo di Oz. Il mare sonoro di Vacchi è formato da un grande contenitore che sintetizza efficacemente tutte le tecniche compositive affinate con gli anni. Particolarmente significativa assume quindi la scena finale nel terzo atto in un giardino nel quale fioriscono e si consolidano i rapporti umani, metafora onnipresente nella visione poetica e personale di Vacchi.

---

<sup>145</sup> Il concetto di “canto deverbalizzato” è stato mutuato da ZOPPELLI LUCA, *L'opera come racconto*, Marsilio, 1994, p. 86



**Seconda Parte**

***Analisi de Lo Specchio Magico***

## Capitolo 5

### Analisi dell'Atto I

#### Introduzione

22 Gennaio 2013

Fabio Vacchi mi accoglie nel suo studio, in una di quelle umide serate milanesi di fine gennaio. È uno studio piccolo e tutto sommato informale con un pianoforte verticale, una libreria piena di partiture e qualche foto alle pareti. Dando una rapida occhiata agli oggetti intorno si intuisce quanto essi rimandano ad una lunga carriera professionale oltre che, naturalmente, a ricordi di vita personale. Verrebbe voglia di interrogarli uno per uno quegli oggetti, per fornirci un profilo della personalità di Vacchi. Ma sono qui per un altro motivo e la mia attenzione viene subito catturata da una scrivania con una lampada accesa su un manoscritto. Sono i primi abbozzi della nuova opera cominciata la settimana scorsa e che verrà terminata probabilmente nell'estate del 2013. Ho già avuto modo di leggere il libretto scritto da Aldo Nove, una specie di fiaba moderna e “morale” rivolta a un pubblico trasversale. Infatti, anche se si tratta di un'opera pensata inizialmente per un pubblico giovane, essa punta a raggiungerne anche un altro adulto ed eterogeneo. Perciò l'opera concentra un carico di contenuti nella trama e nei personaggi con riferimenti multipli alla letteratura, alla storia antica e contemporanea, al cinema, alle scienze, all'attualità; il tutto nello spirito di un'opera decisamente intermediale.<sup>146</sup>

Vacchi mi descrive l'idea generale della sua nuova opera, incentrata sulla bellezza del raccontare una storia che ne contiene molte altre appartenenti sia ad un passato antico che recente.

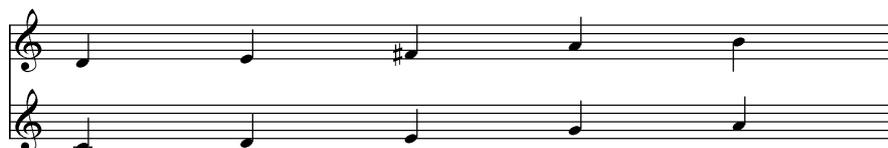
Siedo alla scrivania e Vacchi mi mostra la prima pagina della partitura dove compaiono già in modo chiaro le sue scelte musicali. Per ora scrive ancora in *particella*, successivamente orchestrata per un organico ampio con voci

---

<sup>146</sup> Mi riferisco al concetto di opera intermediale in senso drammaturgico come definito in WERNER WOLF, “*Intermediality*”: *definition, typology, related terms* in *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 243-260

soliste e coro.

La grande novità di questa nuova opera è il coinvolgimento di un rapper, figura decisamente estranea e lontana dall'ambito della musica colta contemporanea. Chiedo a Vacchi se ha già pensato qualcosa. Rimane in silenzio per qualche secondo, poi prende un altro foglio manoscritto, siede al piano e suona un frammento. Mi spiega che il rapper avrà la funzione di un Cantastorie utilizzato come performer e al contempo voce recitante-cantante, oltre a ricorrere più volte nell'opera a fare da narratore esterno. Il suo stile musicale sarà fondato sullo **Rapgesang**, un efficace neologismo che nasce come combinazione dello *Sprechgesang* (lo stile in cui si fonde parlato e cantato, adoperato per la prima volta da Schönberg nel *Pierrot Lunaire* e quindi legato all'Avanguardia del Novecento) con il Rap di matrice popolare urbana. La sua parte sarà costruita su pattern<sup>147</sup> diversi che ricorreranno e si combineranno all'interno dell'opera. Il primo tema del Cantastorie ha una parte vocale con due commistioni popolari diverse, da una parte il procedimento intervallare che richiama il canto a *tenores* sardo e un'altra ispirata dai gridi ritmici dei tifosi.<sup>148</sup> La base armonica è sostenuta da due accordi con principio di attinenza armonica e il tema del Cantastorie costituisce la prima delle “enunciazioni melodiche” che ricorreranno in partitura con rielaborazioni e contrazioni del modulo ritmico. Il tema principale e l'armonia di sostegno sono costruiti su una scala pentatonica maggiore di Re e Do:



Naturalmente la scala pentatonica è da sempre molto utilizzata nei canti tradizionali di musica folk, ma anche dai compositori di musica colta. In questo caso l'uso è dettato dalla necessità di connotare musicalmente un'ambientazione e dei personaggi appartenenti al mondo degli Indiani d'America. Diversi studi etnomusicologi hanno dimostrato come i canti delle tribù indiane *Blackfeet* sono spesso basate su scale pentatoniche

<sup>147</sup> Per “Pattern” si intende una sequenza di poche battute in cui viene proposto un disegno melodico e ritmico ripetuto per un certo numero di volte.

<sup>148</sup> A tal proposito Vacchi ribadisce come tali influenze erano state già ampiamente utilizzate nella sua opera *La madre del mostro* (2007)

maggiori. Secondo l'etnomusicologo Constantin Brăiloiu le scale pentatoniche sono presenti in tutte le culture musicali, caratterizzano non solo un tipo di scala musicale, ma un vero “sistema pentatonico” indipendente dal sistema modale diatonico.<sup>149</sup> Ogni scala è costituita da due gruppi di note, a distanza di un tono, formati da tre e due note. Secondo lo studio di Brăiloiu il primo gruppo di tre note rappresenta il *pycnon* o “forte” (RE-MI- FA diesis) poiché assesta armonicamente il modo, mentre l'altro gruppo (LA – SI) ha un grado di forza modale più centrifuga, formando potenzialmente un *pycnon* di un'altra scala che parte dal LA.<sup>150</sup>

Quello che segue è il resoconto delle scelte stilistiche e compositive di Vacchi durante la composizione dell'opera grazie alle discussioni avute in itinere col compositore. Riportare per esteso e in ordine cronologico tutte i colloqui avuti sarebbe risultato probabilmente confusionario per il lettore, così ho cercato di individuare i tratti distintivi di ciascuna scena, così come Vacchi mi ha indicato.

---

<sup>149</sup> BRĂILOIU CONSTANTIN, LLOYD A. L. (a cura di), *Problems of ethnomusicology*, Cambridge University Press, 1984.

<sup>150</sup> PICARD FRANÇOIS; RESTAGNO ENZO, MARTINAGLIA PAOLO, *La musica cinese: le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, Torino, 1998.

**Scena 1.1**

Il primo atto si apre con il *Prologo* del Cantastorie che intona il tema principale e che subito c'introduce nell'argomento dell'opera : la bellezza della vita.

**Cantastorie**

c'è un cuore in ogni storia che ripete  
 il ritmo di ogni cuore, di ogni storia  
 male, bene  
 dentro ogni storia c'è la nostra vita  
 la nostra vita è il centro d'ogni storia  
 male, bene,  
 universale, universale

Tutta la scena è costruita in modo lineare e strofica, secondo lo schema seguente:

<b>Sezione</b>	<b>Battute</b>
Introduzione	1-25
Strofa A	25 - 30
Strofa A'	31 - 36
Strofa B	37-39
Interludio strumentale	40-41
Strofa A''	42-48
Strofa B'	49-52
Interludio strumentale	52-53
Strofa C	54-61
Interludio strumentale	62-64
Strofa A'''	64-70
Strofa D	75-82
Strofa E	82-90
Coda finale	91-97

La Scena ha inizio con un'introduzione orchestrale basata su una sequenza di accordi della scala pentatonica maggiore di Re, affidati sin dalle prime battute al *tutti* orchestrale in un tempo ternario semplice di 3/2. Successivamente la sequenza viene ripetuta dai soli archi mentre il tema del Cantastorie, rivoltato sia ritmicamente che melodicamente, viene subito preannunciato dal gruppo dei Flauti, Clarinetti e Fagotti.

Si nota che il tema è costituito dal grado I e II della pentatonica maggiore di Re e dal grado IV e V di quella trasposta sul Do, andando a formare una sorta di struttura simmetrica a specchio :

<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>
RE	MI	FA #	SO	LA	DO	RE	MI	SOL	LA
			L						

Seguendo le osservazioni di Brăiloiu, si nota che le prime note (Re - Mi) sono gradi più forti che definiscono percettivamente l'asse armonico dell'enunciazione melodica, mentre i gradi IV-V (Sol-La) sono quelli più deboli che allontanano la percezione. Ne risulta una figurazione melodica volutamente ossessiva anche nell'accompagnamento degli archi. All'ascolto si intuisce un gesto sonoro che richiama un rito indiano caratterizzato dalla ripetitività strofica e reiterazione ritmico-melodica.

La forza centrifuga di questo tipo di armonia permette, nelle battute 5-6, una modulazione dell'armonia degli archi ad un intervallo di quinta verso le scale pentatoniche maggiori di SOL e LA. Il tema rimane inalterato perché i gradi che lo costituiscono sono comuni, secondo il principio classico della modulazione per note comuni.



Scale pentatoniche maggiori di Sol e La

Nelle battute 7-12 il tema del Cantastorie passa ai Violini I-II, ma stavolta insiste sui gradi della pentatonica maggiore di Do subendo una contrazione e reiterazione ritmica ostinata sul II e I grado:

*Scena 1.1 - Tema del Cantastorie affidato ai violini I-II, batt. 7-12*

In questo passaggio l'armonia che sostiene il tema subisce diverse modulazioni, attraverso l'abbassamento cromatico del terzo grado (Mi → Mi  $\flat$ ) nelle battute 7-8, spostandosi sulla pentatonica Do e della sua vicina Si  $\flat$ .

Dalla battuta 9 alla 15 avviene una sorta di ponte modulante nel tessuto armonico verso un ambito decisamente lontano per attinenza armonica. Vediamo come. Nelle battute 9-10 la modulazione si sposta di un tono verso le scale pentatoniche di Do e SI  $\flat$ , enunciate prima dagli archi e poi in risposta dai fiati.

La sequenza continua fino alla battuta 16 in una modulazione che procede per gradi discendenti sulla scala pentatonica iniziale di Re e Do e a seguire un altro ponte costituito da frammenti tematici enunciati da diversi strumenti in un procedimento contrappuntistico fortemente atonale e modale, ma che si risolve a battuta 25 di nuovo sulla pentatonica di Re, nel momento in cui entra in scena il Cantastorie.

Nel primo intervento del Cantastorie (battute 25-36) si ritorna alle armonie costitutrici dell'inizio; sia il tema che l'accompagnamento sono volutamente reiterate come a formare una sorta di *mantra* meditativo sull'argomento dell'opera. L'orchestrazione qui è decisamente alleggerita, i soli archi sostengono l'armonia con vaghi accenni dell'Arpa, richiamando la forma di un tradizionale *recitativo accompagnato*. Sul declamato del Cantastorie sono previsti pattern<sup>151</sup> di una battuta affidati ai due flauti solisti, che devono essere eseguiti, secondo le intenzioni dell'autore, “sempre a metronomo

<sup>151</sup> Le note che compongono i pattern coprono tutti i gradi della scala pentatonica maggiore di RE e DO

individuale : ♩=40 → ♩=80, procurando di variare la velocità ad ogni rilettura del modulo”<sup>152</sup>

(i) Patterni sereno sempre esecuti a metronomo individuale: ♩ = 40 ↔ ♩ = 80, procurando di variare la velocità ad ogni rilettura del modulo.

### Scena 1.1 - Pattern dei Flauti solisti

Nella battuta 37 l'armonia del tema e dell'orchestra modula sulle scale pentatoniche maggiore di SI e LA, segnando un allontanamento armonico con la funzione di rimarcare la parola “universale” ripetuta quattro volte.

L'abbassamento cromatico del LA permette di modulare alla brevissima sezione formata dalle battute 40-41 sulla pentatonica maggiore di LA  $b$  creando una stasi armonica momentanea, definita dalla sezione ritmica dei cinque pattern dei Flauti e Clarinetti<sup>153</sup>, oltre che dal vivace disegno ritmico delle percussioni. Si tratta di un episodio che serve per modulare nuovamente sulla pentatonica iniziale di DO e RE (batt. 42) favorendo così la seconda strofa del Cantastorie.

L'andamento melodico e ritmico della seconda strofa del Cantastorie (batt. 42-54) è pressoché identico alla prima, tranne per degli stretti sulle parole “bene/male” usati in funzione ritmica, sempre su un'armonia di pentatoniche di DO e RE e modulate a quelle di SI e LA.

Nelle battute 55-56, come nelle precedenti 40-41, avviene la medesima modulazione alla pentatonica di LA  $b$  che stavolta modula nuovamente, nella battuta 57, alle pentatoniche di SOL e FA mantenendo quest'assetto armonico fino alla battuta 65, in coincidenza della nuova strofa del Cantastorie. L'unica variante è fornita dal basso ostinato del contrabbasso che in forma sincopata rompe la stasi.

Nelle battute 66-71 torna il tema iniziale del Cantastorie, ma con strofa diversa, così come si torna sulle pentatoniche di RE e DO. Nelle battute 68-

<sup>152</sup> p.6 del manoscritto originale. Atto I, Scena I

<sup>153</sup> In partitura la durata prevista dei pattern è di 15 secondi

71 la voce è sostenuta solo da un trio di fiati composto da Corno, Tromba e Trombone.

La sezione finale (battute 72-97) comincia con l'ultima strofa cantata con un tema nuovo sulle pentatoniche maggiori di MI e RE. L'armonia sottostante è invece caratterizzata da una sezione discendente dei violini I-II e una per moto contrario delle viole, violoncelli e contrabassi. La sezione è costruita su quattro scale pentatoniche di MI, RE, DO, SI b ripetute altra due volte partendo dai gradi successivi di ciascuna scala.

Nelle battute 82 -91, quando il Cantastorie intona l'ultimo verso reiterato tre volte: “nel tempo che è passato”, stavolta l'armonia sottostante, in contrapposizione a quella precedente, procede con una sezione ascendente sulle quattro scali pentatoniche, per concludere la Scena con una coda finale strumentale.

La Scena 1.1 possiede una ben definita struttura formale con l'esposizione di elementi (frasi, sequenze accordali) che fungono da matrice e che verranno riutilizzati in molte altre scene successive.

### Scena 1.2

Subito dopo l'intervento del Cantastorie entrano in scena i personaggi dei quattro tiranni, figure realmente esistite e addirittura coeve.<sup>154</sup> È interessante notare come la scelta drammaturgica s'incentra su un loro possibile incontro intorno al 370 a.C., non documentato storicamente, ma neanche impossibile da escludere. La Scena in questione, dunque, fa incontrare virtualmente quattro personalità dai tratti comuni perché legati da un desiderio di potere assoluto e senza alcuna visione progressista della società. In contrasto con la poderosa e monumentale scena precedente, questa si caratterizza per la sua brevità (appena 22 battute) tutta incentrata sugli interventi vocali assegnati ai seguenti registri : Giasone di Fere (Basso), Dioniso di Siracusa (Tenore), Alessandro II di Macedonia (baritono) e Alessandro di Fere (tenore). Anche per questa scena l'armonia è basata su una scala pentatonica, ma stavolta con il quinto grado abbassato (LA *b*):

DO – RE – MI – SOL - LA *b*

Vacchi ha trasposto questa scala sui dodici semitoni dell'ottava, ottenendo così le relative dodici scale pentatoniche per ogni grado della scala cromatica di DO. Esse costituiscono i campi armonici che rappresentano musicalmente i tiranni:

---

<sup>154</sup> Dionisio (430-367 a. C.) tiranno di Siracusa, Alessandro II (IV secolo a.C.), re di Macedonia dal 370 al 368 a.C., Giasone, tiranno di Fere, assassinato nel 370 a.C., Alessandro di Fere (?-380 a.C.) figlio di Giasone.

*Scena 1.2- Schema dei campi armonici dei quattro tiranni*

Il tipo di scrittura che rappresenta i quattro tiranni è quello del *contrappunto lineare*,<sup>155</sup> il compositore fissa il *cantus firmus* sul campo armonico V assegnando ad ogni nota il numero del grado ad esso corrispondente. Il tema viene trasposto, elaborato e affidato alle quattro parti vocali e in alcune strumentali.

Infatti a Giasone di Fere (basso) è affidato il primo intervento solistico nel quale racconta di aver visto una visione del mondo del futuro riflesso in uno specchio magico. Giasone espone il tema principale trasposto su diversi campi armonici e permutato nei suoi rapporti intervallari, ma costruito sulla stessa struttura ritmica.

Per questa parte Vacchi affida le note di tutte le trasposizioni del campo armonico, ma con una preferenza leggermente superiore per le trasposizioni VII, VIII, IX, X. Per quanto riguarda l'accompagnamento strumentale, i primi sette versi<sup>156</sup> vengono trattati come una sorta di recitativo

<sup>155</sup> «Una tecnica puramente orizzontale nella quale l'integrità delle singole linee melodiche non è sacrificata a considerazioni armoniche. Le voci iniziano più liberamente, noncuranti degli effetti che i loro movimenti combinati possono creare.» KATZ ADELE, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*, Katz Press, New York, 2007, p.340.

<sup>156</sup> “lo specchio d'un bambino / il mondo di domani / un mondo dove, non ci crederete, /

accompagnato dall'orchestra che esegue accordi dissonanti, legati tra loro da una o due note in comune con durate lunghe, in semibreve o minima, tratti dalle trasposizioni in ordine di sequenza IX, XI, V, X, VII, VIII.

Subito dopo c'è l'intervento del tiranno Dioniso di Siracusa nella battuta 10, con la elaborazione ritmica del tema principale, giocato sull'insistenza delle parole ripetute “non esiste!”, in simultaneità con l'entrata del tiranno Alessandro di Macedonia che imita il tema precedente sul verso “Nessuno può conoscere il futuro!” Si uniscono al concertato anche Giasone e Alessandro di Fere, quest'ultimo chiude il passaggio da solo con un'ostinato in *rallentando* sul verso “nessuno può vederci dentro”. Questo passaggio (battute 15-19) rappresenta il punto culminante dello sviluppo del contrappunto nel quale le quattro parti vocali si intersecano come tessere di un ideale mosaico. In opposizione al complicato contrappunto l'accompagnamento orchestrale è costituito da un andamento omoritmico in accordi di semiminima, eseguiti dai soli *pizzicato* degli archi; la sensazione è proprio quella di una sorta di marcia che, scandendo il primo accento, sembra voler dare un andamento quasi militaresco.

Il moto “aggrovigliante” delle voci conferisce un tono grottesco al finale della scena, tanto che il contrappunto stretto delle voci mira intenzionalmente a rendere quasi incomprensibile parti del testo cantato.

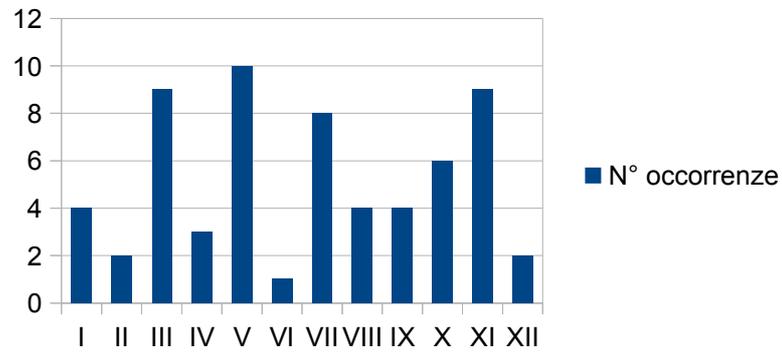
Ai fini di una maggiore visualizzazione delle cellule tematiche, intese appunto come “tessere”, ho evidenziato in questo passaggio gli elementi del contrappunto che vengono assegnati e “spezzettati” alle varie parti vocali dei tiranni, ad ogni colore corrisponde l'elemento corrispondente :

### Scena 1.2 Elementi del contrappunto, battute 15-21

---

macchine andranno in cielo /e ovunque, piene di persone dentro, / persone che parlavano con altre”

## Occorrenze campi armonici nella scena 1.2



<b>Campo armonico</b>	<b>N° occorrenze</b>
I	4
II	2
III	9
IV	3
V	10
VI	1
VII	8
VIII	4
IX	4
X	6
XI	9
XII	2

### Scena 1.3

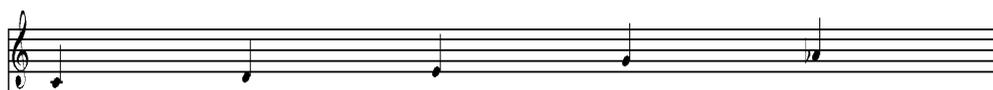
In questa scena compare per la prima volta Piccola Nuvola, un personaggio che nei suoi interventi assume la funzione non solo di narratore, ma anche di ammonitore delle azioni dei personaggi.

Piccola Nuvola è un personaggio che somiglia ad un folletto, una figura eterea che rappresenta la purezza simbolica in contrasto all'ottuso dispotismo dei tiranni. Per questo motivo è identificato sempre da un gesto musicale che ne rappresenta la leggerezza e l'innocenza.

La sua prima apparizione, dunque, si configura proprio come una visione onirica ed è per questo che la scena dura appena 40 battute perché analogamente mette in musica le immagini confuse e “sfuocate” di un sogno o più precisamente della visione profetica del futuro contenuta nel testo.

Per realizzare tale concezione questa scena è stata scritta e orchestrata direttamente in partitura ed è costituita sostanzialmente da tre elementi che ne costituiscono e definiscono la struttura.

I) In primo luogo l'armonia utilizzata in tutto il brano è interamente fondata sulla scala pentatonica con il V grado abbassato :



Questa scelta crea una “stasi armonica” in realtà animata dalle figurazioni “brulicanti” degli archi e del gruppo dei fiati (3 Clarinetti e Fagotto) in una sorta di moto perpetuo costituito da sedicesimi arpeggiati sui diversi gradi della successione dei cinque suoni. Queste figurazioni si sovrappongono e incastrano, vengono prescritte prevalentemente in *pianissimo* con frequenti crescendo e decrescendo verso il *mezzo forte*. La sensazione è quella di un apparente caos organizzato, anche se l'ascoltatore non percepisce le singole note a causa della sovrapposizione tra le parti, ne intuisce un moto dinamico frenetico e sotterraneo che conferisce un'inquietudine continua alla scena.

Spesso l'andamento delle figurazioni brulicanti procede “a grappolo” ovvero

per espansione e contrazione nella sovrapposizione delle stesse figurazioni, come avviene ad esempio nelle battute 29-32 negli archi e nei fiati.

– Il secondo elemento caratterizzante è il sostegno degli accordi in tremolo tenuti dalle Trombe, Corni, Vibrafono, Marimba e percussioni su cui si appoggiano le figurazioni in sedicesimi. Si tratta di velocissimi tremolo di bisrome che hanno la funzione di punteggiare la partitura di colore dinamico, stabilendo una massa sonora più ferma rispetto ai frenetici movimenti dei sedicesimi. Solo all'arpa sono affidati passaggi più melodici. Un esempio eloquente si vede nel passaggio contenuto nelle battute 17-20.

– Il terzo elemento fondante è caratterizzato dalla reiterazione di una cellula ritmica jazzistica ispirata allo swing e affidata al piatto (hi-hat). L'accento spostato rende irregolare il 4/4 della partitura e il loop si ripete come un sorta di metronomo perpetuo:



Questo tipo di struttura ritmica è stata espressamente pensata per un danzatore particolarmente specializzato nello stile “tip-tap”. Lo stile vocale di Piccola Nuvola è tutto basato sul *parlato ritmico* (*Sprechgesang*) che imita le figurazioni del piatto.

### Scena 1.4

Questa scena idealmente si collega alla 1.2 (ingresso dei quattro tiranni) in quanto compare il “quinto tiranno” Romolo Augusto (461 d.C- 511 d. C.), tradizionalmente considerato l'ultimo imperatore romano d'Occidente, in carica per un solo anno dal 475 al 476 d.C. La scena è liberamente riadattata dalla commedia *Romolo il Grande* (1949) di Frederick Dürrenmatt<sup>157</sup> ambientata proprio nel periodo della caduta dell'impero. Al centro della scena, emerge la figura di un imperatore che si disinteressa dell'imminente caduta, preoccupandosi piuttosto di frivolezze come la pollicoltura, il cibo e gli svaghi.<sup>158</sup> Nel riadattamento per l'opera l'ambientazione è spostata nella residenza estiva<sup>159</sup> di Romolo Augusto, in una caratterizzazione caricaturale e sarcastica, riguardo all'ambientazione come prescritto sul libretto :

*(Scena della caduta dell'Impero Romano. Siamo nella residenza estiva, in Campania, di Romolo Augusto, ultimo imperatore romano. Su un muro è proiettata una cartina dell'Europa, che illustra la grandezza del suo regno. Ai piedi, una bacchetta. Giunge un Ambasciatore, bloccato sulla porta dal Cuoco e dal Cameriere, che si rifiutano di farlo entrare, perché l'imperatore sta facendo colazione).*

Anche per questa scena è stato individuato un campo armonico, stavolta basato su una scala pentatonica misolidia<sup>160</sup> di DO e trasposta sui dodici gradi dell'ottava:

All'interno della Scena i Campi armonici sono così distribuiti :

---

<sup>157</sup> *Romolo il Grande* (Romulus der Große) è una commedia in quattro atti scritta nel 1949 da Friedrich Dürrenmatt, ambientata nel 15 e 16 marzo del 476 d.C. Si racconta della caduta dell'Impero romano d'Occidente, affrontata con disinteresse da Romolo Augusto.

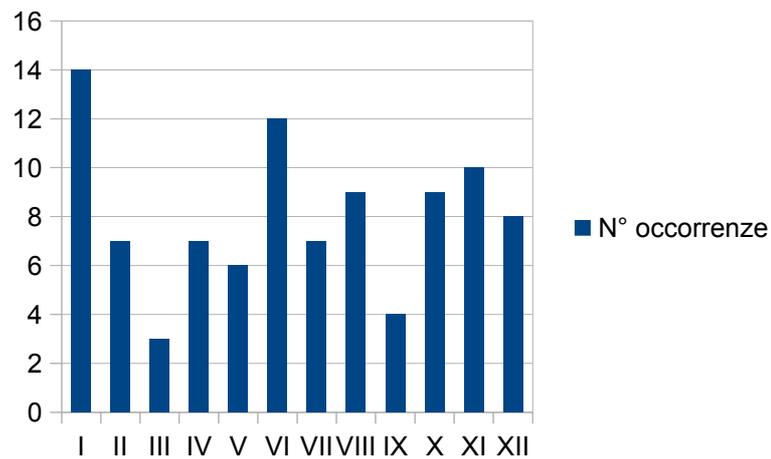
<sup>158</sup> Non a caso, l'aggiunta del suffisso diminutivo di *-ulus* al titolo di *Augustus* (*Augustulus*) indica una doppia significazione riferita sia alla sua giovane età durante la carica di imperatore che per le sue scarse capacità politiche, considerando che la reggenza del potere fu effettivamente tenuta dal padre Oreste.

<sup>159</sup> Romolo Augustolo trascorse gli ultimi anni, dopo l'esilio imposto da Odoacre, nella villa di Lucullo, i cui resti sono ancora visibili e si estendeva sulle aree di Pizzofalcone, Castel dell'Ovo e Castel Nuovo. Cfr. Marc. Com. Chr. a. 476 (MGH AA 11, 91), G. NATHAN, *The last emperor: the fate of Romulus Augustus*, C&M, XLIII, 1992, p. 261-271

<sup>160</sup> La scala misolidia è costituita dai seguenti intervalli: Tonica, 2<sup>a</sup> minore, 3<sup>a</sup> maggiore, 4<sup>a</sup> giusta, 5<sup>a</sup> giusta, 6<sup>a</sup> minore, 7<sup>a</sup> minore, 8<sup>a</sup> giusta. La pentatonica qui utilizzata è formata da: Tonica, 2<sup>a</sup> minore, 3<sup>a</sup> maggiore, 5<sup>a</sup> giusta, 6<sup>a</sup> minore.

The musical score displays 12 staves, labeled I through XII, representing different instruments. Above the staves, five measures are indicated by numbers 1 through 5. Each staff contains a sequence of notes that correspond to the harmonic fields I through XII. The notes are: I (C), II (D), III (E), IV (F), V (G), VI (A), VII (B), VIII (C), IX (D), X (E), XI (F), XII (G).

*Scena 1.4 – Schema dei campi armonici utilizzati*



*Grafico dei campi armonici utilizzati nella Scena 1.4*

<b>Campo armonico</b>	<b>N° occorrenze</b>
I	14
II	7
III	3
IV	7
V	6
VI	12
VII	7
VIII	9
IX	4
X	9
XI	10
XII	8

Dal punto di vista sintattico, ci sono molti elementi che formano le cellule ritmico-melodiche base su cui si costruisce questa scena. Anzitutto la cellula composta da quattro biscrome (d'ora in avanti identificata come A) in posizione simmetrica tra le parti identifica la figura di Romolo, orgogliosa, tronfia ma superficiale:



*Scena 1.4 - Figurazione che rappresenta Romolo*

Questa figurazione ritornerà spesso nella scena trasposta su altri campi armonici, come contraltare sarcastico alle parole di Romolo. Nell'orchestrazione A viene di solito affidata in forma omoritmica agli archi e ai fiati. Un altro elemento fondante della scena è il tema affidato a Romolo, anticipato dal solo di trombone iniziale con un tono sarcastico e tronfio, poi ripreso in stile contrappuntistico fin dalle prime battute (3-7), nella forma di canone libero a tre voci, dove la seconda voce imita la prima all'unisono, mentre la terza voce riprende cellule melodiche e ritmiche di entrambe:

*Scena 1.4 – Canone, Battute 3-4*

L'ingresso di Romolo avviene nella battuta 9 con il tema della prima voce del canone precedente, ma trasposto nel campo armonico X. Il primo passaggio (battute 9-13) assume il carattere di un *arioso*, Romolo canta “Polli o nemici, me li mangio tutti!” sorretto dalle cellule A che sottolineano il verso “me li mangio”<sup>161</sup> :

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 9-12, and the second system covers measures 13-14. The vocal line is in bass clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Pol - li o ne-mi - ci... me li man-gio tut - ti me\_ li man...". The piano accompaniment includes Roman numerals VII, VIII, IV, XII, and I. Dynamics include *f* and *sfz*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Scena 1.4 - battute 9-13, arioso di Romolo Augusto

Nelle battute 14-22 ritorna il canone a tre nelle parti strumentali, stavolta con la prima voce affidata al basso, la seconda voce alla parte mediana e la terza a quella superiore. La linea vocale di Romolo in contrappunto mutua alcune cellule ritmiche. Il punto culminante dell'arioso di Romolo avviene nelle battute 25-27, quando la sua irritazione (“*Chi è che grida?*”) per la visita dell'Ambasciatore (annunziata dal Cuoco) raggiunge il punto culminante attraverso degli accordi *cluster* dei fiati che riuniscono tutti i gradi dei campi armonici XI, I, VI.

<sup>161</sup> L'affermazione ha una doppia valenza, poiché le fonti ci raccontano che Romolo amava i polli che nella commedia di Dürrenmatt alleva chiamandoli con i nomi di imperatori.

Il duetto tra Romolo e il Cuoco si stabilizza sui campi armonici I-X-II-VI-VII-VIII, anche l'orchestrazione presenta un accompagnamento più statico che tuttavia viene spezzato dalle figurazioni A, rappresentanti l'ira di Romolo sul verso *“Più dei miei polli arrosto?”*. Successivamente l'Ambasciatore entra in scena per recapitare il messaggio *“Sire, è la tragedia. È il crollo dell'impero!”*, nonostante Romolo gli risponda in modo superficiale e disinteressato. La tensione del duetto avviene nelle battute 49-64 con un passaggio che serve a sottolineare il diverso carattere dei personaggi. Da una parte l'Ambasciatore intona un tema cromatico discendente in figurazione stretta sul verso *“sta finendo”*; questa è una soluzione efficace dal punto di vista drammaturgico, perché evoca l'idea di “crollo”. Anche la parte strumentale, costituita da cellule desunte dal suo tema, diventa ritmicamente più serrata, mentre Romolo non sembra preoccuparsene e intona una linea melodica più distesa.

L'ingresso di Rea, figlia di Romolo, cambia registro alla scena. Infatti nei primi due atti del dramma di Dürrenmatt l'imperatore viene descritto come pigro e indolente. Nemmeno quando il ricco Krupf si propone di salvare l'impero in cambio della mano della principessa Rea, Romolo si scuote dal suo torpore. Egli è solo e abbandonato da tutti, l'imperatrice è fuggita, l'imperatore d'Oriente Zenone lo disconosce e i generali di corte congiurano contro di lui. È solo nell'ultimo atto che Romolo svela le proprie ragioni, ovvero aver consacrato la propria vita alla consapevole distruzione dell'impero, perché indegno di sopravvivere alla propria storia di guerre e sopraffazione. Questa posizione rigorista entra però in crisi di fronte alla sofferenza e al dolore causati dal suo stesso comportamento Emiliano l'amato dalla figlia torturato dai Germani.

Proprio in questo frangente viene focalizzato il duetto finale di Rea e Romolo (battute 66-92), Rea chiede al padre di poter amare Emiliano e rifiutare Krupf e Romolo, nonostante i tentativi dissuasori dell'ambasciatore, alla fine si convince con l'eloquente verso: «Si può perdere tutto per amore ?» Si tratta di un momento lirico in cui Rea intona una parte solistica e l'atmosfera frenetica quasi si dissolve, anche perché l'orchestrazione è più spoglia.

### Scena 1.5

Dopo il dialogo serrato tra Rea e Romolo Augusto, ricompare Piccola Nuvola, un personaggio che si configura a metà tra un folletto e uno sciamano, capace di far apparire scene del passato e del futuro con l'intento di ammonire i tiranni sulle conseguenze morali delle loro azioni. Le indicazioni prevedono una scenografia rappresentante un paesaggio desolato e apocalittico.

L'impalcatura armonica della scena è sostanzialmente basata sulla scala di cinque suoni:

DO – RE – MI – SOL – LA  $b$

Come nella precedente Scena 1.3, il gesto sonoro predilige una sorta di “stasi” armonica”, tuttavia animata dalle figurazioni ritmico-melodiche che si ripetono in ostinato e hanno la funzione di incarnare l'atmosfera sospesa e magica della scena. Già nelle prime battute, l'atmosfera nebulosa e onirica che accompagna le immagini della visione viene efficacemente resa attraverso una studiata combinazione ritmico-melodica assegnata ai Clarinetti, al Fagotto e all'Arpa, dove prevale l'uso dell'intervallo di seconda minore che carica la scena di tensione e mistero. Infatti i clarinetti insistono su un ribattuto in ritmo binario di semicrome, con l'intervallo di seconda SI  $b$  - DO  $b$ . I fagotti presentano invece una linea più melodica che ruota tuttavia sull'intervallo SOL - LA  $b$ . La figurazione dell'arpa si basa su una sestina in ostinato con accento sul medesimo intervallo in moto contrario LA  $b$  - SOL, andando a ammorbidire l'andamento ritmico dei Clarinetti e Fagotti:

(Riappare Piccola Nuvola)

Scena 1.5 Parte dei Clarinetti, Fagotti e Arpa, battute 1-4

Agli ottoni è affidata una parte di sostegno armonico costituita da frammenti melodici e ritmici leggermente variati che hanno la funzione di incastri. Si tratta dunque di una musica diegetica che ha la funzione di tradurre musicalmente l'apparizione di una visione arcaica, quasi un sogno che prende forma davanti agli occhi dei tiranni, al pari di un flashback cinematografico che dapprima è sfuocato (perché lontano nella memoria) poi prende sempre più forma, spiegando così gli effetti frullati della marimba, i ribattuti dei legni che convergono a dare il senso di un'immagine sbiadita su uno schermo ipotetico che altro non è che lo schermo della memoria e della coscienza. Infatti la scena prende completamente forma nel momento in cui Piccola Nuvola, nella battuta 10 e preceduto da una sorta di ponte melodico del violino I solo, intona i suoi versi ammonitori “*Così nel tempo scorrono i rigagnoli*”. Anche l'orchestrazione diventa più leggera, con una scrittura più rarefatta affidata più all'effetto e alle dinamiche. Il tema di piccola Nuvola è lineare, senza particolari sbalzi ritmici, costruito sugli intervalli di sesta e terza minore, quinta diminuita e quarta giusta.

Nella battuta 25 Piccola Nuvola intona il verso “*Nulla resta uguale*” e il senso ne viene rappresentato in modo efficace. Il gruppo degli archi esegue un lungo accordo-pedale contenente i gradi della pentatonica usata dall'inizio ma senza il secondo (RE), mentre i contrabbassi eseguono la figurazione simile assegnata all'inizio agli ottoni. È evidente come il senso del messaggio che “tutto cambia” viene affidato palesemente al registro scuro proprio per convogliare la ricerca instabile di un cambiamento:

(1° SOLO)  
 Vni I  
 (GLI ALTRI)  
 Vni II  
 (DIV.)  
 Vle  
 (DIV.)  
 Vc.  
 Cb.

*Scena 1.5 - Battute 25-28*

Il valore dello Specchio magico è quello di fornire immagini del passato e del futuro, un riflesso che per sua natura è fugace e tanto più importante da cogliere quando si presenta. Ecco perché la reiterazione finale di Piccola Nuvola sul verso “*come uno specchio*”, mentre si allontana fulmineamente dalla scena così come era apparso, coincide con la dissolvenza della visione. L'arpa reitera l'arpeggio discendente proprio per sottolineare il verso e per convogliare il finale della scena:

Arpa  
 Piccola Nuvola  
 (a lo u. Tana u. lo s.)  
 nella specchio nella specchio  
 nella specchio nella specchio nella specchio

*Scena 1.5 battute 43-45*

### Scena 1.6

La visione della scena precedente subito si dissolve e immediatamente ricompaiono i quattro tiranni greci che esprimono lo sbigottimento e l'incredulità per ciò che hanno appena assistito. Per certi versi questa scena può assumere il tono di un “quadro di stupore” in cui i personaggi coprotagonisti del dramma restano sbigottiti e confusi, perché tramortiti dal colpo di scena sorprendente. Analogamente le scene 1.6 e 1.7 chiudono il primo Atto e potrebbero configurarsi come un Concertato di un Finale I che si richiama alla tradizionale “solita forma” ottocentesca, seppur manipolata e rielaborata in forma libera:

Battute	Sezione	Personaggi
B 1-42	Tempo d'attacco	I quattro tiranni greci, Coro 1 e 2
B 43-62	Cantabile	Piccola Nuvola
B 62-97	Largo concertato	Coro 1 e 2
	Stretta	Coro 1 e 2

Il tempo iniziale è un *Largo* e fin dalle prime battute i quattro tiranni eseguono le loro parti costruite sul cellule tematiche e ritmiche essenzialmente così costituite e poi trasposte nelle varie parti:



#### *Scena 1.6. Cellule tematiche dei tiranni*

In questo primo passaggio si può constatare come tali cellule siano distribuite per imitazione nelle varie parti strumentali e vocali, a volte variate nei loro rapporti intervallari, inserite in una trama ad incastri che accomuna tutto il tessuto armonico. Il senso dello sbigottimento dei tiranni è reso attraverso un gesto musicale che trasmette un andamento incespicante,

quasi a tentoni, soprattutto nel rapporto ritmico tra terzine e sincopi. Anche gli interventi dei singoli tiranni sono scritti “a cascata”, come se le loro reazioni alla scena si accavallassero e confondessero, ciascuna secondo il carattere del personaggio.

Gli archi sorreggono questa trama con una scrittura accordale verticale grazie a note lunghe in tremolo con poderosi slittamenti dinamici dal piano al forte. Subito dopo il tiranno Alessandro di Macedonia (battute 17-23) si stacca dal gruppo intonando il verso “*È chiaro soltanto con la guerra / che si risolve tutto / con la forza / e la potenza*” che scatena il consenso unanime degli altri, evidenziato attraverso le reiterazioni omoritmiche della porzione di verso “*con la forza e la potenza*” che ne condensa il carattere dispotico (battute 24-25). Ne consegue un'accelerazione concitata dell'andamento che funge da ponte verso l'intervento seguente degli altri tiranni.

Poco dopo gli altri quattro tiranni intonano lo stesso verso rimarcandone il senso, con una scrittura omoritmica, quasi a voler sancire la sentenza assolutamente ingiusta nel principio, ma che è alla base della loro ideologia dispotica. Tuttavia, compare improvvisamente anche Piccola Nuvola (battuta 42) che inizialmente non canta, ma danza. Il suo ingresso è segnalato in partitura solo dal ritmo del tip-tap costituito da figurazioni di strette sincopi e veloci gruppi di quartine di biscrome che oltre ad indicare il personaggio hanno la funzione di scardinare la staticità omoritmica del coro. Dunque questo ritmo ha la funzione di imitare la figurazione stretta del danzatore di tip-tap che tradizionalmente marca gli accenti ritmici grazie alle *claquettes*, ovvero gli inserti in alluminio alla punta e al tacco delle scarpe.<sup>162</sup> Ma questa figurazione non ha solo una valenza musicale perché in questo quadro ne presenta un'altra marcatamente drammaturgica. Piccola Nuvola vede il mondo e la storia con gli occhi di un bambino, perciò la sua danza sconfessa l'ideologia dei tiranni, lo contraddice e lo fa senza un testo cantato, ma attraverso un “ritmo deverbalizzato” che tuttavia possiede la medesima forza di dissenso. Entra in gioco un confronto tra due ideologie totalmente in antitesi. Da un lato la “forza” di uno sguardo infantile, onesto, senza sovrastrutture ideologiche, che mira a cogliere l'insensatezza di un

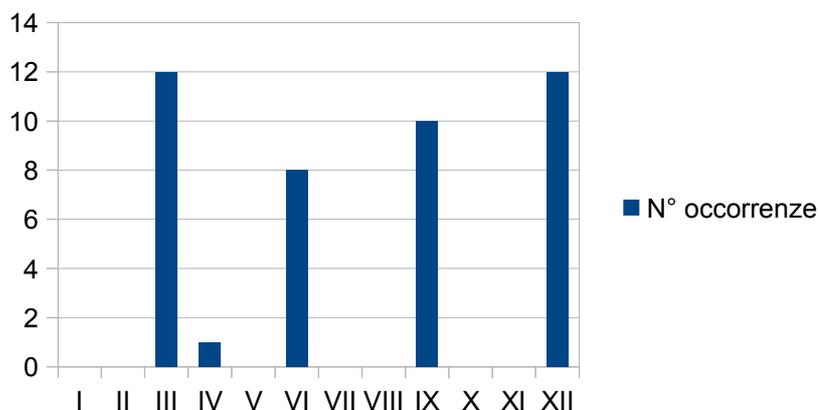
---

<sup>162</sup> Del resto, il personaggio di Piccola Nuvola è stato pensato appositamente per un esperto danzatore di tip-tap

messaggio ingiusto della guerra come solo mezzo di risoluzione e dall'altro la cocciuta insistenza dei tiranni. Del resto, il ritmo del tip-tap tornerà spesso nell'opera, per questo può considerarsi come un “leitrythmus” al pari del *leitmotif* del cantastorie.

La risposta di Piccola Nuvola si traduce in un suo solo cantato e danzato, accompagnato da un tessuto armonico costruito sul moto parallelo di quinte sovrapposte in ritmo binario, con figurazioni che imitano quelle del Coro, quasi parodiandole. Il solo di Piccola Nuvola è frastagliato, non lineare, basato più su nervose figurazioni puntate che su una vera e propria linea melodica, soprattutto sul testo “*Non capite?*” volutamente reiterato nelle battute 43-62. La danza “magica” e catartica di Piccola Nuvola conduce la vicenda verso il finale del primo Atto.

### *Campi armonici usati nella Scena 1.6*



<b>Campo armonico</b>	<b>N° occorrenze</b>
I	0
II	0
III	12
IV	1
V	0
VI	8
VII	0

VIII	0
IX	10
X	0
XI	0
XII	12

### Scena 1.7

La Scena 1.7 è collegata alla precedente senza soluzione di continuità in un momento collettivo che simula l'arresto del flusso temporale del dramma, dando sfogo allo sgomento suscitato da Piccola Nuvola che ha lasciato allibiti i personaggi.

Nel *Largo* iniziale delle battute 94-103 compare il Coro con funzione classica d'interlocutore degli attori principali, in questo caso commenta le parole di Piccola Nuvola e la sua danza come metafora della vita sempre in movimento, alla ricerca di un'identità.

La scrittura delle parti è volutamente omoritmica e formata da proposte divise tra le coppie dei soprani/contralti e dei tenori/bassi. L'orchestrazione è volutamente scarna con l'andamento melodico solenne dei Cori accompagnato prevalentemente da un oboe solo e sprazzi accordali degli ottoni.

Un'analogia atmosferica austera continua nel *Poco più lento* immediatamente successivo compreso nelle battute 104-127 dove i Cori 1 e 2, sostanzialmente a cappella perché accompagnati quasi esclusivamente dall'ensemble degli archi, fermano l'azione per riflettere ancora sul senso delle parole di Piccola Nuvola.

Si è detto che nel *Largo* iniziale l'oboe solo commenta l'andamento del Coro omoritmico mutuando, tra l'altro, cellule tematiche dal solo di Piccola Nuvola. In questo senso, il tema dell'oboe diventa anche il suo canto deverbalizzato che ne rivela il suo disaccordo sulla domanda insistente “*È questo lo specchio del mare?*”

In realtà il senso drammaturgico dei due movimenti lenti è quello di fornire una sezione introduttiva e preparatoria a quella successiva che ha inizio alla battuta 128 con un *Più mosso* che rappresenta a buon titolo anche la *stretta* del finale grazie ad un complesso ed elaborato Canone a quattro, le cui parti e cellule melodiche verranno da adesso rielaborati e accelerati fino alla fine.

Il poderoso Canone che segue nella battuta 128 è fondato su un tema che richiama immediatamente quello iniziale del cantastorie e viene esposto dai soprani sul verso “*ci sembrano distanti / i continenti i secoli, ma.*”



Questo tema viene progressivamente incastrato tra tutte le parti vocali e strumentali, in un crescendo inarrestabile da qui alla fine della scena.

Ai tenori e bassi è affidata la funzione di sostenere con accordi tenuti ricavati dai campi armonici, in un procedimento di modulazione e progressione armonica che passa per i campi IV-IX-II-VII, XII, V, X. La scelta di usare note tenute è funzionale al al testo sillabato “*del mare*” che viene reiterato quasi a voler convogliare il senso di una andamento ondulatorio proprio del moto del mare.

Il secondo elemento che contraddistingue l'ultima sezione della scena compare nella battuta 135. Si tratta di un modulo ritmico brillante costruito sulla parola “*Danza*”, reiterato più volte come una sorta di *mantra* che richiama molto il ritmo tipico della *rumba* :



Nella sezione finale la partitura raggiunge il massimo grado di elaborazione composto dai moduli ritmici “*Danza*” e il massimo incastro dei moduli del Canone a quattro, frantumati e incastrati come le tessere di un mosaico. Questa stretta finale fornisce una brusca accelerazione che conduce alla fine del primo atto in un crescendo tipico della tradizione operistica rossiniana, ma decisamente permeato di una scrittura eclettica.

## Capitolo 6

### Analisi dell'Atto II

#### Introduzione

15 maggio 2013

Fabio Vacchi mi dà appuntamento al Conservatorio di Milano, in un'umida giornata di maggio. Quest'anno l'inverno si è prolungato decisamente troppo e i giorni di pioggia continuano ormai da mesi. Salendo le scale del Conservatorio, vedo in giro molti ragazzi che entrano ed escono dalle aule con gli strumenti sulle spalle, altri in pausa pranzo seduti sulle scale a studiare una partitura. Altri ancora al centro del bel cortile acciottolato, in pausa durante una masterclass di liuto. Nell'aria si sente la voce di una soprano che prova un'aria di Verdi, un percussionista che si esercita sui timpani e un oboe che esegue vorticose scale ascendenti. Al primo piano raggiungo l'aula 105, la porta è socchiusa e vedo Vacchi al piano con uno studente a lato. Entro, saluto e mi siedo a lato in silenzio per non disturbare. Sta correggendo un *lied* scritto dallo studente, a dire la verità un po' intimidito. Gli suona i passaggi meno riusciti e propone altre soluzioni, ma senza severità o piglio autoritario, così come è nello stile didattico di Vacchi, rigoroso e attento alla formazione dei giovani studenti. Lo studente prende appunti, la lezione finisce subito dopo e Vacchi lo congeda assegnandogli i "compiti a casa" per la lezione successiva. Chiude la porta e la prima cosa che mi dice, con un sorriso, è: «L'anno prossimo sarà l'ultimo d'insegnamento, mi è arrivata la notifica dalla segreteria. Ormai ho superato i quarant'anni previsti dalla riforma e quindi andrò in pensione "d'ufficio".» Di rimando, con una battuta, gli rispondo che allora non avrò motivo di iscrivermi di nuovo al Conservatorio per riprendere i miei studi di Composizione, interrotti a metà molti anni fa. Subito dopo ci mettiamo al piano, stavolta prendo io il posto dello studente. Vacchi apre una cartella e mi mostra i suoi "lavori in corso". Ha praticamente terminato il secondo atto. Apre uno dei suoi tanti quaderni pieni di appunti e mi fa ascoltare

l'inizio del secondo atto, quando il Cantastorie introduce la scena con un monologo incentrato sul concetto di un mondo futuro più fiducioso e “sostenibile”. Immediatamente mi viene in mente la scena finale dell'opera *La Station Thermale*, il momento in cui Violante, la cantante che riacquista la voce perduta e con essa la fiducia in sé, intona la sua aria solistica sul verso: «Sperare è la nostra libertà. La nostra libertà suprema.» Emblematico è l'inizio analogo di questa scena quando il Cantastorie recita:

Bisogna e non bisogna,  
bisogna questa vita che ci sogna  
viverla tutta senza che sogniamo  
di non sognarla più.

### Scena 2.1

L'Atto II si apre, come il precedente, con l'intervento solistico del Cantastorie connotato da un'impronta stilistica di matrice etnomusicologica. Vacchi s'ispira dichiaratamente al *Native American hip hop*, un genere che ibrida elementi rap e popolari della cultura dei nativi indiani d'America.<sup>163</sup> La scala modale che regge l'impianto armonico della scena è costituita da una serie di cinque gradi con un intervallo di terza minore:

SOL - SI - DO - RE – FA

La scala è armonizzata tenendo sempre il SOL come nota comune in un accordo che torna spesso nella parte armonica, ma trasposto in tutte le sue possibili combinazioni.

Vacchi spiega come ha trattato il testo: «Il testo inizia con la parola “bisogna” che ho usato come una specie di piccolo *mantra* iniziale e sulla quale ho costruito una melodia che si svolge sempre sulle note di questa scala modale, trattate all'interno dei cinque accordi.

Il campo armonico scelto per il cantastorie è una scala pentafonica con la terza minore. Gli accordi vengono desunti dalle combinazioni trasposte del campo armonico che contengono tutte la nota SOL. Nel mettere in relazione tutti gli accordi tra loro, non c'è assolutamente alcun legame di tipo tonale.»

La scena si apre con un andamento sincopato su basso ostinato di Sol che funge anche da pedale, tenuto per gran parte del movimento. La struttura del brano è sostanzialmente bipartita con una coda finale di raccordo con la scena successiva, la prima sezione (battute 1-29) corrisponde alla prima strofa.

La tipologia di scrittura del tema principale è volutamente essenziale e lineare senza eccessivi salti melodici o figurazioni ritmiche complesse. Se dal punto di vista armonico la scrittura è basata unicamente sulla scala di

---

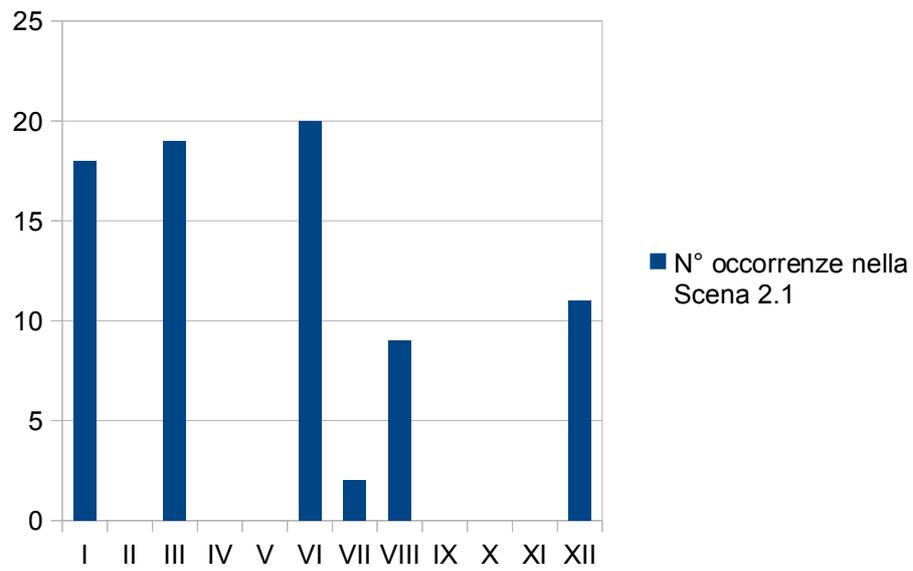
<sup>163</sup> Il Native American hip hop è un genere popolare tra i nativi americani degli stati uniti e alcune nazioni del Canada. I primi rapper nativi americani hanno iniziato ad esibirsi negli anni ottanta e novanta, influenzati dalla poesia parlata di John Trudell, attivista e cantautore di origine sioux. I maggiori rappresentanti sono stati Litefoot, Julian B, Without Rezervation, Robby Bee & the Boyz From Rez. ADAMS ANNETTE, *Hip Hop Cooking*, Lulu.com, 2010, p. 69

cinque gradi, l'accompagnamento strumentale modula sui diversi campi armonici con preferenza sui n . I-III-VI-VIII-XII. Il Cantastorie afferma il concetto di vivere la vita in modo pieno e responsabile, in netta antitesi con la posizione assolutistica dei tiranni con i quali si pone sempre in conflitto ideologico. Il testo, tuttavia, non è assertivo nel convogliare il messaggio e nella scelta testuale si coglie l'incertezza nel non volere dettare in assoluto le regole di vita, soprattutto nella reiterazione intenzionale di “*bisogna – non bisogna*” a cui corrisponde un andamento incespicante del tema che culmina in un accordo estremamente dissonante sulle parole “*non lo so.*”

La seconda parte (battute 30-56) corrisponde alla seconda strofa che espone il concetto della prima enfatizzando l'idea di un futuro da costruire quando è ancora *in fieri*.

Interessante è la costruzione dei versi che sembrano disegnare una figura geometrica simile ad un triangolo retto rovesciato attraverso la riduzione e reiterazione progressiva delle parole chiave “mano, futuro, cucciolo, nasce.” La parte musicale asseconda questo procedimento formale attraverso la reiterazione di figurazioni ritmico-melodiche assegnate alle parole chiave, come si vede nei versi “preso per la mano” (battute 43-45), “è un cucciolo ogni giorno” (battute 45-48), “il futuro” (battute 49-50). La parola “nasce” è quella più reiterata su una singola nota ribattuta (battute 53-55) quasi a voler conferire un messaggio assertivo che ne condensa in unico termine il concetto del futuro-cucciolo da custodire.

La coda finale (battute 55-65) funge da ponte verso la scena successiva e comincia in coincidenza con la penultima reiterazione della parola “nasce” attraverso gruppi accordali in terzine ascendenti formate da porzioni del tema del cantastorie “celato” tra accordi “a grappolo”, fino a riaccennare il sincopato iniziale nelle ultime due battute.



<b>Campo armonico Scena 2.1</b>	<b>N° occorrenze nella Scena 2.1</b>
I	18
II	0
III	19
IV	0
V	0
VI	20
VII	2
VIII	9
IX	0
X	0
XI	0
XII	11

**Scena 2.2**

Dopo l'intervento del Cantastorie i quattro tiranni accerchiano Piccola Nuvola e sono furiosi per le sue parole. La loro granitica posizione ideologica non si concilia con il suo messaggio di tolleranza e fratellanza, pertanto inveiscono e lo accusano di essere un mago o addirittura una spia “pagata da un nemico” fantomatico. Dal punto di vista strutturale la scena è composta da due sezioni:

<b>Sezione A</b>	<i>Ingresso dei tiranni</i>
<b>Battute</b>	B 1-43
<b>Personaggi</b>	Alessandro di Fere, Dioniso di Siracusa, Alessandro II di Macedonia, Giasone di Fere. Piccola Nuvola (non canta).
<b>Forma utilizzata</b>	Contrappunto a quattro voci
<b>Successione dei Campi armonici utilizzati</b>	I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X-XI-XII-I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X-XI-XII- I – I – II- III-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X-III-I-III-V-X-VIII-V-III-XII-VI-V-X-VIII-V-III-XII-VI-V-X-VIII-XII-VIII-I-XI-III-XI
<b>Sezione B</b>	<i>Aria solistica di Piccola Nuvola</i>
<b>Battute</b>	B 40-83
<b>Personaggi</b>	Piccola Nuvola, Tiranni che ascoltano in silenzio.
<b>Forma utilizzata</b>	1-Parlato ritmico (battute 40-43) 2- Forma libera composta da: - Sezione A con enunciazione tema principale (battute 45-55) - Sezione A' con tema principale con piccole variazioni melodiche e ritmiche (battute 57-69) 3 - Breve coda finale, nuovo tema con reiterazioni melodiche (battute 71-82)
<b>Successione Campi armonici utilizzati</b>	VII-VIII-IX-X-III-I-III-V-X-VII I- V- III- XII- VI- V- X- VIII- V- III- XII- VI- V- X- VIII- XII- VIII- I – XI – III - XI

Come già utilizzato precedentemente, l'intervento dei tiranni nella Sezione A è rappresentato musicalmente in forma di Contrappunto a quattro voci con i soggetti bipartiti denominati **a**, **b**, **c**, **d** assegnati rispettivamente ai tiranni:

The musical score shows four vocal parts with the following lyrics:

- Alessandro di Fere (a):** E' so-la-men-te per-di-ta di tem-po re - sta re ad a-scol-ta - re i so-gni di un bam bi - no.
- Dioniso di Siracusa (b):** Ma tu hai ca - pi - to co - sa vuo - le que - sto?
- Alessandro di Macedonia (c):** per me \_\_\_\_\_ è u - na spi - a u - na pic-co-la spi - a
- Giasone di Fere (d):** Ma fa - te-lo par - la - re ma fa - te-lo par - la - re

### Scena 2.2 Temi dei Tiranni del Canone a quattro

L'*Esposizione* del contrappunto (battute 1-9) comincia immediatamente con la parte strumentale che enuncia il frammento delle prime tre note di **a** in risposta alternata tra le quattro voci strumentali (battuta 1). Subito dopo Alessandro di Fere espone per primo il soggetto **a** nella sua interezza (battute 2-4), seguito a cascata dagli altri tiranni (battute 4-9) che espongono rispettivamente i soggetti **b**, **c**, **d**. In corrispondenza di questo passaggio la parte strumentale procede alle imitazioni dei soggetti **a**, **b**, **c** trasposti di un semitono ascendente rispetto agli originali e trasposti su un intervallo di ottava per moto contrario su alcune note. La parte strumentale sostiene l'esposizione con accordi in tremolo (affidati agli archi) desunti da una progressione dal campo armonico I al XII ripetuta due volte (battute 1-29).

Lo *Sviluppo* del contrappunto è compreso nelle battute 10-19 e comprende sia la riproposta dei soggetti che dei *divertimenti* in funzione di gioco contrappuntistico, esaltandone le caratteristiche dei nuclei tematici. Le parti strumentali rispondono con la ripresa simultanea dei soggetti **d**, **a**, **b** (battute 10-11) così trasposti :

- Soggetto **d** trasposto di un semitono ascendente rispetto all'originale.
- Soggetto **a** trasposto di una terza minore ascendente rispetto all'originale (campo armonico V)

– Soggetto **b** trasposto di una terza minore ascendente rispetto all'originale (campo armonico V).

Per quanto riguarda le parti dei tiranni, si sviluppano in prevalenza i soggetti **a', b', c', d'** e frammenti di essi in una struttura ad incastro che enfatizza le domande affannose circa le reali intenzioni di Piccola Nuvola. Tenzialmente le parti dei tiranni Alessandro di Fere, Dioniso di Siracusa e Alessandro di Macedonia seguono una scrittura prevalentemente in simultanea rispetto a quella di Giasone di Fere concepita più come controsoggetto. Infatti nel libretto i suoi interventi sono sempre tesi alla diplomazia rispetto al carattere istintivo degli altri tre, come si vede nel verso “*ma fatelo parlare...*” (battute 13-19).

Lo *Sviluppo* delle parti dei tiranni viene accompagnato semplicemente dalla progressione degli accordi in tremolo, conferendo un aspetto “concitato” al loro ansioso dialogo costituito spesso di domande reiterate (battute 11-19).

Lo *Stretto* compreso nelle battute 20-27 contiene le entrate sovrapposte dei frammenti tematici di tutti e quattro i soggetti. Dal punto di vista drammaturgico rappresenta anche il culmine della concitazione dei tiranni che nel verso “*Ma tu hai capito cosa vuole questo? Per me è una spia pagata dal nemico*” rendono la loro preoccupazione attraverso un serrato intreccio.

Nel breve ponte di passaggio precedente all'intervento di Piccola Nuvola il tempo cambia in un moderato 3/8 e il canto dei primi tre tiranni intona omoritmicamente il verso “*Noi non abbiamo visto proprio nulla*” mentre Giasone di Fere, distaccato dal gruppo, intona un controsoggetto melodico sul verso “*Ma ciò che avete visto*”. Proprio sulla parola “*nulla*”, tenuta e reiterata, si contrappone significativamente il parlato ritmico di Piccola Nuvola (battute 40-43), accerchiato dai tiranni “*Perché avete paura? / Perché pensate voglia farvi male?*” Ancora una volta si presenta una dicotomia tra un pensiero distruttivo e uno costruttivo attraverso una costruzione formale che supporta questa idea drammaturgica.

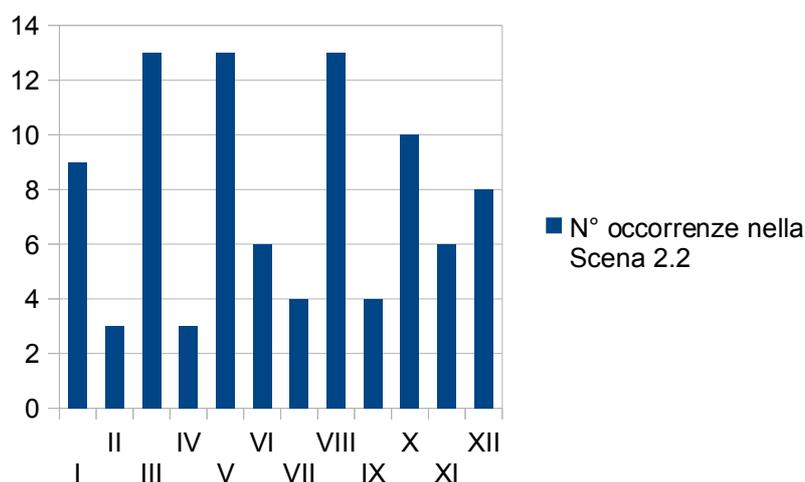
La Sezione B (battute 44-83) comprende un'aria solistica di Piccola Nuvola in forma libera la cui struttura è così organizzata:

A → battute 43-56 con esposizione del primo tema

A' → battute 57-69 con riproposta del tema con leggere variazioni melodiche e ritmiche

Coda C → battute 71-82 con tema e testo reiterato sul verso “*guardate lo specchio*”

Il suo breve intervento riveste una funzione chiave per la scena seguente nella quale lo specchio magico rivela, infatti, un cambio di scenario e nuovi personaggi in funzione ammonitrice rispetto alle intenzioni scellerate dei tiranni.



Campo armonico Scena 2.2	N° occorrenze nella Scena 2.2
I	9
II	3
III	13
IV	3
V	13
VI	6
VII	4
VIII	13
IX	4
X	10
XI	6
XII	8

### Scena 2.3

La visione si materializza sullo specchio rappresentando così la proiezione della coscienza dei tiranni attraverso la discussione di due indiani che si contendono un pezzo di terra. Le note sul libretto descrivono una scena:

*Piccola Nuvola prende lo specchio magico in cui vediamo una tribù Sioux in mezzo a una prateria del Texas. Ci sono uno Sioux e un Pawnee e l'uomo bianco diventato con il tempo indiano John Dunbar.*

La scelta dei personaggi e dell'ambientazione è funzionale al senso drammaturgico dell'intera scena. Storicamente il termine Sioux deriva dall'espressione “meno che serpente” e indicava un gruppo di indiani che vivevano nelle pianure centrali degli Stati Uniti e del Canada meridionale.<sup>164</sup> I Pawnee, conosciuti anche come “lupi” per la loro astuzia e coraggio, sono invece una tribù di indiani stanziati nel Nebraska fin dal XVI secolo e significativamente la loro bandiera ne condensa la loro storia.<sup>165</sup> Questa scena rappresenta una sorta di *contaminatio* mutuata dal celebre film *Balla coi lupi* (1990) che narra la storia di un ufficiale mai esistito dell'Union Army, il tenente John Dunbar.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> I Sioux combatterono al fianco degli inglesi durante la guerra d'Indipendenza americana e nella guerra del 1812. I successivi trattati con gli Stati Uniti diedero ai Sioux il controllo di un vasto territorio che comprendeva gran parte degli attuali Stati del Minnesota, del North e South Dakota, del Wisconsin, del Iowa, del Missouri e del Wyoming. Parte di questi territori furono successivamente ceduti agli Stati Uniti. La pressione dei coloni generò tuttavia ripetuti conflitti culminanti nella guerra di Nuvola Rossa (1866-67), così chiamata dal nome di un capo sioux. La firma del trattato di pace garantiva ai Sioux il possesso perpetuo delle Black Hills. Il governo federale violò le condizioni del trattato in seguito alla scoperta di giacimenti d'oro e miniere nelle terre Sioux, portando a una guerra nella quale persero la vita il generale Custer e i suoi trecento soldati a Little Bighorn (1876), a opera del capo Sioux Toro Seduto e dei suoi guerrieri. Nel 1890 a Wounded Knee i soldati americani massacrarono oltre duecento uomini, donne e bambini Sioux, i quali si arresero, nonostante fossero nettamente superiori in numero agli americani e possedessero armi evolute come i cannoni a ripetizione.

<sup>165</sup> Su uno sfondo blu compaiono incrociati un calumet della pace e un tomahawk di guerra. Al di sotto ci sono otto frecce che rappresentano le otto guerre che i Pawnee combatterono al servizio degli Stati Uniti: le guerre indiane, la guerra ispano-americana, due guerre mondiali, la guerra di Corea, la guerra del Vietnam, la guerra del Golfo e il 2003 invasione dell'Iraq. Le versioni precedenti della bandiera avevano meno punte di freccia. Vedi  
<<http://www.pawneenationtaxcommission.com/site/flagofthepawneenation.html>>

<sup>166</sup> Dopo un tentativo di suicidio scambiato per atto d'eroismo, viene mitizzato e sceglie di essere inviato in un lontano presidio di frontiera, ai margini delle praterie del Texas. Arrivato a Fort Heys, Dunbar viene spedito dal folle comandante del presidio, il

I campi armonici utilizzati sono basati su una scala di cinque gradi, costituita dalla seguente disposizione degli intervalli:

Gradi	1° - 2°	2° - 3°	3° - 4°	4°-5°
Intervallo	seconda minore	seconda maggiore	terza maggiore	terza aumentata

Come già in precedenza la scala è stata trasposta su tutti i dodici gradi dell'ottava, rispettandone gli intervalli secondo questo schema:

The image displays 12 staves, labeled I through XII, each representing a transposition of a five-degree scale. Above the first staff, the scale degrees 1, 2, 3, 4, and 5 are marked. Each staff contains five notes, with accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating the specific pitch classes. The intervals between the notes in each staff correspond to the intervals defined in the table above: a minor second, a major second, a major third, and an augmented third.

### Scena 2.3 Schema dei campi armonici

Di fatto vengono utilizzati solo i campi armonici II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X.

Fin dall'inizio la discussione fra il Sioux e il Pawnee viene resa attraverso

---

Maggiore Fambrough, nell'avamposto più remoto di tutti, chiamato Fort Sedgewick. Accompagnato dal rozzo mulattiere Timmons raggiunge la base, ma la trova ormai abbandonata. Dopo aver scaricato i viveri dal carro, Timmons ritorna a Fort Heys, mentre Dunbar vi si stabilisce. Il primo mese passa tra i lavori per ripristinare l'avamposto con la sola compagnia del cavallo Cisco, di un lupo (da lui chiamato Due Calzini) e del suo diario nel quale annota tutto quello che vede e che gli succede. L'incontro con la vicina tribù di indiani Sioux, in lotta con la confinante tribù dei Pawnee, porterà un senso nuovo alla sua vita.

una concitata figurazione ritmica formata da continue *proposte e risposte* di materiale tematico che costituiscono l'ossatura di un contrappunto a quattro soggetti **a, b, c, d** descritto sinteticamente secondo questa struttura:

<b><u>Esposizione</u></b>	
<b>Battute</b>	B 1-16
<b>Personaggi</b>	Sioux, Pawnee
<b>Forma utilizzata</b>	Contrappunto a quattro soggetti <b>a, b, c, d</b>
<b>Successione dei Campi armonici utilizzati</b>	X, IX, VIII, VII, VI, V.
<b><u>Sviluppo</u></b>	
<b>Battute</b>	B 17-47
<b>Personaggi</b>	Sioux, Pawnee, John Dunbar.
<b>Forma utilizzata</b>	Contrappunto a quattro soggetti <b>a, b, c, d</b>
<b>Successione Campi armonici utilizzati</b>	IV, X, IV, X, IV.
<b><u>Stretto</u></b>	
<b>Battute</b>	B 48-56
<b>Personaggi</b>	Sioux, Pawnee.
<b>Forma utilizzata</b>	Forma libera
<b>Successione dei Campi armonici utilizzati</b>	X, IV, X, IV, III, II, VIII, II.

Altri due elementi sorreggono la parte armonica della scena. Da un lato, gli accordi in tremolo (affidati agli archi) sono derivati dai campi armonici che sostengono il duetto quasi in forma di recitativo accompagnato. Altri elementi fondanti disseminati lungo tutta la partitura sono anche dei *pattern* che, per la loro particolare vivacità ritmico-melodica, incarnano il clima concitato del battibecco fra il Sioux e il Pawnee. Vacchi prescrive che i *pattern* vengano eseguiti in forma di *loop* continuamente variati e trasposti a seconda del campo armonico in cui vengono eseguiti:

Patterns : ripetendo, anche alterando la successione, anche ev ripetendo singoli gruppi di acciacature ad libitum

### Scena 2.3 Pattern

La prima sezione corrisponde ad una prima Esposizione dei quattro soggetti (battute 1-16) subito enunciati dal Sioux e Pawnee attraverso una figurazione che suddivide i frammenti del soggetto stesso tra le due parti per convergere l'idea di una discussione serrata, quasi infantile, sulla contesa del terreno. Come si vede i soggetti **a**, **b**, **c** sono scomposti nei frammenti **a<sup>1</sup>- a<sup>2</sup>- a<sup>3</sup>- a<sup>4</sup> - a<sup>5</sup>, b<sup>1</sup>- b<sup>2</sup>- b<sup>3</sup>, c<sup>1</sup>- c<sup>2</sup> e d** che costituiscono le tessere di un mosaico distribuite a incastro in tutta la scena e le parti strumentali, tranne che nei pattern.

Nello *Sviluppo* (battute 17-47) vengono riproposti e rielaborati tutti i frammenti dei soggetti, assegnando anche parti di contrappunto all'oboe (battute 22- 31), al fagotto (battute 25-28) e ad un ensemble formato da due trombe e trombone (battute 29-34). Il personaggio di John Dunbar interviene tra i due litiganti con la breve e insistente domanda “*Cosa succede?*” su due singole note ribattute (battute 31-34) a cui segue la ripresa dell'incalzante battibecco. Nello *stretto* finale (battute 48-56) i due procedono in andamento omoritmico reiterando diverse volte lo stesso verso, insistente sul possesso della terra con un effetto davvero grottesco e sarcastico.

### Scena 2.4

Questa lunga scena conclude l'Atto II e risulta la più complessa ed elaborata.

La struttura formale è così organizzata:

<b>Sezione</b>	<b>Battute</b>	<b>Personaggi</b>	<b>Forma utilizzata</b>	<b>Successione dei Campi armonici utilizzati</b>
<b>A</b>	B 1-6	Sioux, Pawnee, Alzata con pugno, John Dunbar.	Contrappunto a quattro soggetti <b>a, b, c, d</b>	X.
<b>B</b>	B 7-48	Due Calzini	Aria solistica	X, IX, VIII, V, II, XII, X.
<b>C</b>	B 48-56	Piccola Nuvola, Alzata con pugno.	<b>Aria solistica, Duetto.</b>	X, IV, X, IV, III, II, VIII, II.
<b>D</b>	B 57-70	Alzata con pugno, Sioux, Pawnee.	Solo, Duetto.	V, X, III, VIII, I, VI
<b>E</b>	B 71- 86	Due Calzini	Aria solistica.	
<b>F</b>	B 87- 97	Coro 1-2, Dioniso di Siracusa, Alessandro II di Macedonia, Dioniso di Siracusa, Alessandro di Fere	Coro concertato.	
<b>G</b>	B 98-134	Dioniso di Siracusa (da solo), i quattro tiranni.	Aria solistica, concertato	

La breve sezione **A** si ricollega a quella precedente senza soluzione di continuità, alle parti strumentali e vocali è affidato il contrappunto basato essenzialmente sul materiale tematico del soggetto **a**. In partitura viene prescritta la ripetizione della sezione **A** per quattro volte, proprio per rendere l'insistente tono dell'accesa discussione tra il Sioux e Pawnee circa il possesso del terreno. Unica voce in controcanto è quella di John Dunbar che assiste alla disputa sentenziando emblematicamente che i due “*si sono innamorati del potere.*”

Segue la Sezione **B** con l'aria del lupo Due Calzini che rimprovera i due indiani per il motivo del loro contendere. Il carattere di questa aria solistica è più scuro e tetro, ma solo per il significato del monito che il personaggio vuole lanciare ai contendenti circa la futile questione del terreno.

Dal punto di vista formale l'aria può essere così divisa:

<b>Sezione B</b>	<b>Battute</b>
Breve Introduzione	B 7-11
A con ripetizione	B 12-18
B	B 19-27
C	B 28-33
A' (sezione armonicamente identica ad A, ma con piccole variazioni nelle figurazioni melodico-ritmiche)	B 34-48

La **Breve Introduzione** di quattro battute segna l'entrata in scena di Due Calzini che condanna l'idea del possesso indiscriminato di terreni.

L'orchestra sostiene l'armonia dei campi armonici IX-VIII-V-II-XII con accordi in tremolo, quasi come in un recitativo accompagnato, sul verso solenne e sillabato “fate silenzio !”

Immediatamente comincia la sezione **A** che descrive il senso sostanziale dell'aria, ovvero il concetto di possesso di un bene - la terra - che per principio è universale e transitorio. Proprio per esprimere anche il suo carattere ammonitore il materiale armonico di questa sezione è costruito su

una successione di cinque gradi contenente due semitoni dissonanti, spesso modulata lungo il corso della sezione: SI – DO – RE # – MI – SOL #.

Nel diagramma sottostante la sezione **A** (battute 12-18) vengono scomposti gli elementi costruiti sulla rispettiva successione pentafonica modulata e con variazione di semitoni disposti tra i gradi. Le note fra parentesi si riferiscono tanto alle permutazioni enarmoniche che all'alterazione cromatica di un semitono inferiore o superiore, a seconda della modalità verso un'altra successione. Le doppie frecce indicano la comune appartenenza alla successione armonica. Il fatto che siano presenti modulazioni assidue anche a ridosso di una stessa battuta rende il discorso musicale alquanto instabile in termini armonici, ma assolutamente funzionali in quelli drammaturgici. L'inquietudine, la rabbia di Due Calzini emerge proprio nella sua perorazione, quasi un'arringa a difesa del bene comune. Del resto l'ascoltatore non è nemmeno disorientato da questo continuo cambio armonico poiché riconosce sempre una successione di cinque suoni e percepisce che il semitono viene disposto su diversi gradi.

Orchestra

Successione armonica

O.

S.a.

Due Calzini

Di - men - ti  
Ap - par - te

ca - - te  
ne - - te

O.

S.a.

Due Calzini

chi sie te? Que - sta\_ ter - ra che\_ vi so -  
al ci-clo ch'è\_ di\_ tut - ti e tut-ti ci con -

stie - - -  
tie - - -

*Scena 2.4 Aria di Due Calzini - Sezione A (battute 12 - 17)*

Segue la sezione **B** (battute 19-27) con un andamento decisamente più moderato ♩=54, ma funzionale al senso del testo cantato. Si parla di “cielo” e “terra”, l'uno il corrispettivo dell'altro e in mezzo c'è l'uomo come mediatore in una sorta di triangolo spirituale tra i tre vertici di questa comunione. Anche in questa sezione il materiale armonico è costituito da successioni di cinque suoni analoghe a quelle precedenti.

Nella successiva sezione **C** (battute 28-33) Due Calzini esprime uno dei concetti cardini della visione universale per gli indiani d'America, ovvero l'idea che l'universo è unito da una sorta di “respiro vivificatore” identificato nel Vento Sacro, visto come un'energia che collega il mondo materiale a quello spirituale:

La visione del mondo navajo è fondata sul movimento, sul cambiamento e sul flusso. Ogni cosa nella natura è pervasa da *nitch'i*, Vento Sacro. Il vento impersonifica l'energia del cambiamento e della creazione. [...]

È Vento Sacro quello che vivifica tutte le forme dell'universo e che le lega in modo caratteristico. Si possono trovare, ad esempio, i segni di Vento Sacro nei vortici che contraddistinguono le impronte digitali o i capelli di un uomo. L'atto di respirare è quindi sacro, animato dalle forze che uniscono tutte le cose e i fenomeni. L'individuo navajo è profondamente connesso con tutto il resto della vita e questa connessione è portata all'esistenza, in modo potente, mediante il canto cerimoniale.<sup>167</sup>

Infatti questa sezione si configura come il cuore del *canto cerimoniale* di Due Calzini ed emblematico è il fatto che alla fine della sezione egli indichi i quattro punti cardinali come i vertici di questa energia universale rappresentanti, appunto, la visione cosmologica indiana:

La Griffin-Pierce spiega i contesti nei quali la vita spirituale si sviluppa in modo ottimale: lo *hogan* (luogo casa) appartenente a una famiglia, nel quale si tengono le cerimonie; l'area dei Four Corners, che si colloca tra le quattro

---

<sup>167</sup> SULLIVAN L. E. (a cura di), *Culture e religioni degli indiani d'America*, Editoriale Jaca Book, Milano, 2000, p. 38-39

montagne sacre; l'intero universo, dove si dispiegano le relazioni vitali che esistono tra tutti gli esseri in questi contesti. [...]

La vita fisica, che è visibile nella forma esteriore, ha un'esistenza indipendente dalla consapevolezza interiore. Le forme interiori furono stabilite in tutte le cose dopo la Creazione, dando loro coscienza, vita, movimento, parola e sentimenti. Lo stesso vale per le quattro montagne sacre che delimitano il mondo navajo; esse furono fatte emergere dai mondi precedenti al momento della Creazione, sotto forma di terra originaria. Quindi ogni montagna-terra fu posta in una delle quattro direzioni del mondo. In seguito una forma di vita interiore fu collocata dentro ognuna di esse.<sup>168</sup>

L'idea della Creazione come soffio vitale appartiene a quasi tutte le religioni, infatti nella Bibbia Dio soffiò sulla terra dando energia vitale all'uomo come nella filosofia indiana il respiro chiamato *prana* apporta forza di vita. Del resto, anche le lingue antiche recepiscono il concetto nello stesso termine. In greco *psyche* vuol dire respiro e anima, in latino *spirare* e *spiritus* hanno in comune la stessa radice.

L'aria si conclude con la sezione A' che può configurarsi come un *a capo* della sezione A con variazioni e fioriture nei suoi elementi ritmico-melodici, ma che armonicamente è costruita sulle medesime successioni pentafoniche. Due Calzini enfatizza la sacralità dei punti cardinali che rappresentano idealmente delle direzioni spirituali così concepite:

Nord → saggezza.

Sud → innocenza e fiducia nel mondo.

Est → nasce il giorno: luce

Ovest → dove il mondo muore: buio

Secondo la filosofia degli indiani americani tutte le cose sono collegate e inscritte nel cerchio della vita. L'esistenza dell'uomo, in diversi periodi della sua vita, viene a concentrarsi verso una particolare direzione esprimendone

---

<sup>168</sup> SULLIVAN L. E. (a cura di), *Culture e religioni degli indiani d'America*, Editoriale Jaca Book, Milano, 2000, p. 39

le sue qualità. Gli uomini nascono con la conoscenza di almeno una delle quattro direzioni, ma è la vita ad istruirlo affinché apprenda anche le altre.

Il Nord influenza la saggezza, ma anche altri aspetti connessi come il coraggio, la forza, la pazienza che portano la persona verso l'armonia fisica e psichica dell'individuo.

Dal Sud proviene il vento caldo, le piogge e il clima mite che nutre i raccolti. Questo punto cardinale governa il senso della comunità e della famiglia che cresce e lavora assieme come un unico corpo: il sud è la direzione dell'armonia, dell'equilibrio e dei buoni rapporti.

L'est indica la direzione del sole che sorge ogni mattina portando la vita, la luce, la conoscenza con la natura permettendo all'uomo di comprendere le relazioni all'interno del cerchio sacro. La luce come illuminazione rivela chiaramente il creato.

Per i nativi americani l'ovest, proprio perché indica il punto in cui la luce tramonta, indica la morte, vissuta non come fine della vita, ma piuttosto come uno dei punti del sacro cerchio, in una visione dello scorrere della vita che si ritrova anche presso i popoli celti e nel buddhismo.

Subito dopo Piccola Nuvola fa il suo intervento con la sua aria “*Noi siamo questo tutto*” (Sezione C della Scena) in cui un frammento melodico richiama il *topos* musicale del richiamo (MI – FA diesis – SI – LA) viene imitato e trasposto sugli altri gradi dall'orchestra. Come base vengono usati due accordi con tre note in comune.

La sequenza pentafonica del “richiamo” funge da architrave melodica per tutte le parti C, viene trasposta in maniera ascendente e in crescendo per collegare un nuovo piccolo intervento dei due indiani che si accapigliano nella Sezione C.

La successiva Sezione E contiene un'altra breve aria di Due Calzini “*Lo vedi come sono i grandi*” costruita sempre sul tema del “richiamo”, ma modulato e variato sia nella struttura intervallare che ritmica.

L'aria è costruita quasi interamente su un'unica scala pentafonica, ad eccezione delle ultime battute :



Subito dopo c'è la Sezione **G** composta dal Coro in forma omoritmica in contrapposizione con i quattro tiranni che cantano prima a due, poi a tre parti. Infine il quarto tiranno, Dioniso di Siracusa (basso), canta l'aria solistica “*Vi spiego io cos'è l'amore*” che terminerà con il concertato del coro di tutti i tiranni. L'impianto tematico e armonico è basato sulla successione:

MI  $\flat$  - SOL – LA  $\flat$  - SI  $\flat$  - DO  $\flat$

Anche qui gli accordi, spesso arpeggiati, vengono disposti in diverse combinazioni.

La funzione dell'aria di Dioniso è quella di riaccendere l'arroganza degli altri tiranni, in effetti nel suo intervento ribalta il concetto di amore universale definendolo solo come “debolezza.” Nella sua ottica solo i forti prevalgono e i deboli soccombono e per lui “La vita è guerra e chi è più forte vince.” Il suo incitamento negativo sortisce l'effetto giusto visto che la scena si conclude con un poderoso tutti orchestrale mentre i quattro tiranni in coro omoritmico intonano un delirante “Viva la guerra!”

## Capitolo 7

### Analisi dell'Atto III

#### Scena 3.1

Come in ogni esordio di Atto, anche qui ritorna il Cantastorie e il suo intervento riprende il concetto già espresso precedentemente nell'aria di Due Calzini (Scena 2.4) con l'insistenza sulla bellezza universale della vita.

Dal punto di vista musicale, il brano è impostato su un linguaggio armonico con riferimenti alla scrittura jazzistica, mentre in precedenza, come si è visto, gli altri interventi poggiavano su materiale armonico etnico. Infatti, qui Vacchi non affida alla consueta scala pentafonica, ma costruisce la partitura su una successione di otto suoni:



Il brano presenta una struttura bipartita, nella prima sezione (battute 5-93) il tema, anch'esso costruito sulla scala di otto suoni, si sviluppa seguendo le trasposizioni di due accordi base prima in direzione ascendente e discendente. Nella seconda sezione (battute 94-109) il Cantastorie utilizza il declamato ritmico non intonato in una forma vicina a quella di un recitativo accompagnato.

Il brano ha inizio con una serie di quattro pattern diversi e ripetuti per una durata introduttiva di circa un minuto, eseguiti dall'intera orchestra su differenti registri con indicazioni variabili di metronomo. Tale intreccio crea un reticolo di figurazioni vibratili utili ad introdurre l'entrata quasi enigmatica del Cantastorie:

(tutte l'orchestra in differenti registri)  
 (ciascun pattern composto da più strati a intonazioni differenti)  
 p = 60/72/88/104/120

### Scena 3.1 Pattern iniziali

Nella versione orchestrale i quattro pattern, anche trasposti, sono smistati in tutte le parti orchestrali per i primi 65 secondi secondo questo schema :

Strumento	Pattern
Flauti	1
Oboi	2
Clarinetto I in La	1
Clarinetto II in La	2
Clarinetto basso	3
Fagotto I	4
Fagotto II	2
Glockenspiel	4
Vibrafono	2
Marimba	3
Campane	1
Violini I	4
Violini II	1
Viole	3
Violoncelli	2

Si tratta, dunque, di un'introduzione che ha una doppia funzione sia drammaturgica che musicale. Infatti da un lato la sorta di nebbia sonora

provocata dall'effetto delle sovrapposizioni dei pattern si dirada con l'ingresso del Cantastorie e allo stesso tempo, quei pattern reiterano i gradi della scala di sette suoni rendendoli familiari all'ascoltatore. Il mondo musicale rievoca atmosfere jazz e gli accordi in controtempo sono prevalentemente affidati agli archi mentre il contrabbasso in pizzicato punteggia l'armonia con una sorta di “walking bass.”

Nella seconda sezione (battute 94-109) il gesto musicale si attesta su un movimento più statico, il recitativo del Cantastorie diventa quasi un “parlato ritmico” che paragona l'universo ad un organismo vivente.

È questo un momento di riflessione, come ce ne sono altri nell'opera, dove l'azione si ferma per fare spazio alla contemplazione. Mentre i fiati movimentano la scena con i pattern, gli archi sostengono due lunghi accordi in semibreve assemblati contiguamente e ottenuti da due scale di sette suoni :



*Scena 3.1 Scale di sette suoni usate nelle battute 94-109*

### Scena 3.2

Lo Specchio magico rimanda un'altra visione di un passato quanto mai ammonitore verso i posteri. Se la scena precedente era centrata sul concetto di rispetto della vita, nella scena 3.2 il librettista Nove fa comparire sul proscenio dei personaggi decisivi. Un vecchio adagio sostiene che la Storia sostanzialmente è decisa da poche persone e, soprattutto, dalle loro scelte ideologiche e morali. Si aggiunga che la Storia attraversa dei bivi in cui quegli stessi personaggi possono deviare il corso degli eventi con le loro azioni. In questa scena compaiono quattro scienziati che collaborarono attivamente all'ideazione e costruzione della bomba atomica: Compton, Lawrence, Oppenheimer e Fermi. Sono sempre state diverse le scuole di pensiero su questi quattro scienziati all'interno della lunga bibliografia saggistica e romanzesca, ma sostanzialmente ci sono sempre state due idee critiche contrapposte che sinteticamente si possono definire come colpevolista e giustificatrice. Nel testo la scena ricostruisce idealmente i pensieri degli scienziati, desunti dal celebre rapporto Franck del 1945.<sup>169</sup> La scena rappresenta un'apologia ideologica dell'energia atomica da parte degli scienziati perché, nelle loro reali intenzioni, doveva servire all'umanità non certo per scopi bellici.

È una scena di forte tensione che si materializza nella forma di una visione, un flashback di un passato purtroppo realmente avvenuto. Dal punto di vista armonico la scena è costruita su diverse sovrapposizioni, spesso simultanee, di scale di sei suoni; esse formano gli accordi delle prime quattro battute che si ripetono lungo il brano costituendone l'architrave armonica:

---

<sup>169</sup> Il rapporto Frank venne scritto per sottolineare le conseguenze politiche e sociali dell'energia atomica e si concludeva con un invito a usare la bomba solo a scopo dimostrativo per intimorire il Giappone, in una località deserta. Tuttavia il rapporto fu respinto dal comitato governativo che pensò che la bomba atomica avrebbe indotto il Giappone alla resa incondizionata ed evitato così una sua invasione che sarebbe certo costata decine di migliaia di morti.

♩=120  
pp

Scena 3.2 – Scale di sei suoni e loro accordi introduttivi (battute 1-4)

Nella versione orchestrale i quattro accordi sono affidati agli archi scuri (violini II, viole e violoncelli) con punteggiature in tremolo della marimba e del vibrafono, non ci sono parti ai fiati o percussioni.

L'introduzione continua con tre interventi solistici affidati in successione e sovrapposizione, affidati rispettivamente a tre parti separate di violino I (A-B-C) sul registro molto acuto. Si tratta di figurazioni veloci di biscrome che modulano a seconda delle serie di accordi a cui si riferiscono, caricando l'introduzione di tensione e ponendosi in contrasto allo statico tappeto armonico degli archi.

La fase introduttiva si conclude nelle battute 21-24 quando, sui quattro accordi base, viene esposto il materiale tematico la cui figurazione ritmica verrà imitata successivamente sia dalle parti strumentali che vocali. Anche se si tratta di un fugace passaggio, esso risulta fondamentale per ragioni drammaturgiche e musicali. Da una parte, infatti, la sua caratterizzazione fatta di ritmi puntati e veloci figurazioni di biscrome, affidate non a caso al solo gruppo dei fiati composto da Fagotto, 2 Corni, 2 Trombe, ne conferisce il carattere tipico della fanfara di intonazione solenne e marziale che precede appunto l'entrata dei quattro fisici nucleari. Inoltre, il passaggio contiene le figurazioni cellulari che vengono riutilizzate nelle parti vocali e orchestrali, indicate in figura con le lettere:

$\text{♩} = 120$

*Scena 3.2 Battute 21-24. "Fanfara" conclusiva dell'introduzione con indicazione delle cellule ritmiche e tematiche*

Un procedimento spesso utilizzato da Vacchi è quello di utilizzare materiale tematico base smistato nelle varie parti, spesso trasposto o rielaborato, questo è già evidente appena subito dopo la "Fanfara" con gli interventi dei fisici.

Il fatto che queste "cellule" vengono continuamente riassegnate alle parti, spesso trasposte, ribaltate o leggermente variate crea una mappa definita nell'ascoltatore che le riconosce quando esse si ripresentano. C'è anche un recupero di uno *stile concitato* con note ribattute velocemente e abbinate al testo che esprime più apprensione :

Dopo l'intervento dei quattro fisici entra in scena il Coro con due interventi (che chiameremo per brevità A e B) che incalzano verso il finale. Il primo intervento è a cappella in un breve passaggio (battute 58-72) che, nella migliore tradizione di un coro greco, commenta e desume il messaggio morale dell'invenzione della bomba atomica. Il fatto che in partitura il coro non sia accompagnato da nessuno strumento enfatizza ancora di più il senso dell'accusa alla "stupidità" umana.

L'intervento di A è caratterizzato ancora una volta da una scrittura intricata e contrappuntistica dove i frammenti delle cellule sopra citate vengono sottoposte ad una continua trasformazione ritmica e intervallare. Questa procedura, dal punto di vista drammaturgico, convoglia efficacemente il senso della feroce accusa contenuta nel testo. Al contrario il secondo intervento B (battute 75-92) è volutamente caratterizzato da una scrittura omoritmica e arcaica perché il testo, stavolta, contiene una profezia inquietante e apocalittica.

75  $\text{♩} = 120$

S.  $\text{♩} = 120$

C. *pp cresc.* già ve-do i pa-laz - zi che un

T. *pp cresc.* Ve-do crol-la - re le vo-stre cit-tà — già ve-do i pa-laz - zi che un

B. *pp cresc.* le vo-stre cit-tà — già ve-do i pa-laz - zi che un

$\text{♩} = 120$

*pp*

Scena 3.2 Coro B, battute 75-77

In partitura il Coro B viene accompagnato dai lunghi accordi degli archi, doppiati dai legni e dai corni. La staticità del tappeto armonico consente fluttuazioni progressive di dinamiche dal *pp* al *f* che sottolineano le parti salienti del testo: “Vedo crollare le vostre città” (battute 75-76) - “Già vedo i palazzi” (battuta 77) - “è stato il mio tempo, nel nulla, nel nero” (battute 81-82).

Proprio su quest'ultimo verso comincia la salita verso il punto culminante sia in termini di crescendo sonoro che di accumulazione di materiale tematico, come quello utilizzato nelle iniziali battute 7-8 attraverso i gruppi di biscrome dei violini.

La solidità ed austerità del coro omoritmico viene subito dopo asciugata al pari di un vento che si affievolisce in modo progressivo. Questo avviene efficacemente già nella battuta 87 grazie ad un *rallentando* marcato che dimezza il tempo da  $\text{♩} = 120$  a  $\text{♩} = 60$  nella battuta 89. Qui avviene un'interessante costruzione musicale sulla parola cantata “respira.” Il coro la esegue in maniera alternata tra le sue parti, doppiato dai corrispettivi strumenti a fiato secondo questa sequenza: prima i Bassi con Fagotto e

Clarinetto basso, poi i Tenori con i Corni, Contralti con Clarinetto in La e infine Clarinetto basso e Soprani con Flauto e Oboe. La preferenza data ad un gesto musicale che parte da un registro grave verso uno medio converge l'idea di un respiro che lentamente si accumula, quasi imitando il gesto di una profonda ispirazione che prelude al finale della scena.

A questo punto il finale della scena (battute 93-108) si presenta idealmente come una risposta in antitesi al gesto musicale precedente. La risposta più ovvia ad una graduale e lenta “inspirazione” musicale è una accelerazione graduale e reiterata. Già l'orchestrazione si asciuga completamente e in questo finale ritornano i quattro accordi iniziali, stavolta in posizione più lata, affidati agli archi e ripetuti ostinatamente in tremolo con diverse oscillazioni delle dinamiche. Su questo tappeto armonico, il materiale tematico di quella che avevo definito prima come una sorta di “fanfara” (battute 21-24) viene nuovamente affidato ai fiati, ma stavolta le quattro parti non sono simultanee ma vengono proposte una per volta e ripetute in modo alternato, mentre le altre rispondono creando una specie di “canone infinito”:

<b>Strumento</b>	<b>Tema utilizzato</b>
Clarinetto basso	<b>a + ripetizione</b>
Fagotto	<b>b + ripetizione</b>
Clarinetto in La	<b>c + ripetizione</b>
Oboe	<b>d + ripetizione</b>

Alla base di questo finale ritorna un altro tratto distintivo di Vacchi ricorrente, l'idea di un “mantra” che si ripete come una preghiera. Ciò è coerente con l'ambientazione e il messaggio del libretto, anche incentrato sulla visione spirituale degli indiani nativi d'America. Allo stesso tempo è un finale scuro che presagisce la scena successiva, un destino già segnato dalle scoperte scientifiche dei quattro fisici in conflitto con le conseguenze etiche della guerra atomica.

### Scena 3.3

La scena ha come protagonisti due personaggi in netta antitesi per posizione ideologica: Piccola Nuvola e Paul Tibbets (195-2007), l'aviatore divenuto celebre per essere stato il pilota dell'Enola Gay, l'aereo che trasportava la bomba atomica destinata ad Hiroshima nel 1945.

Sul personaggio di Tibbets, nel corso degli anni, si è scritto e detto molto ed è diventato inevitabilmente sia figura di devozione militare che argomento di discussione sul conflitto tra dovere e coscienza. Effettivamente, a leggere la sua biografia, il senso di dovere pare sia stato sempre un suo *leitmotiv*. A tredici anni venne mandato alla Western Military Accademy di Alton nell'Illinois. Dopo cinque anni trascorsi ad Alton, Paul si iscrisse all'università della Florida e investì tutte le sue forze per prendere lezioni di volo. Nel 1937 Paul Tibbets si arruolò nell'aeronautica militare e quando gli Stati Uniti entrarono in guerra, comandò la prima formazione di B-17 che attraversò la Manica bombardando installazioni tedesche. Nel 1945, proprio per le sue caratteristiche di scrupoloso esecutore di ordini superiori, a Tibbets venne affidato un equipaggio di quattordici persone incaricato di sganciare la bomba denominata, non senza un certo gusto sadico, "Little Boy." L'esplosione uccise più di centomila persone, senza contare altre decine di migliaia rimaste colpite indelebilmente dalle radiazioni.

Ciò che ha sempre infastidito la morale pubblica circa il suo atteggiamento è riassunto in una delle sue tante interviste:

Non sono orgoglioso di aver ucciso 80.000 persone, ma sono orgoglioso di essere partito dal niente, aver pianificato l'intera operazione ed essere riuscito ad eseguire il lavoro perfettamente. La notte dormo bene.<sup>170</sup>

Effettivamente è proprio quell'ultima frase "la notte dormo bene" a dare il senso di come la questione morale non fosse proprio contemplata da Tibbets. Perciò il personaggio di Piccola Nuvola funziona come contraltare ideologico all'ottusità e caparbietà di Tibbetts. La scena è ambientata proprio a bordo dell'aereo in volo e mette in luce le antitetiche posizioni ideologiche

---

<sup>170</sup> Articolo pubblicato su *Il Corriere della Sera*, 1 novembre 2007

dei personaggi. Da una parte Piccola Nuvola, così come aveva già fatto con i tiranni, ammonisce il pilota sulle conseguenze terribili del suo gesto, dall'altra l'assoluta impassibilità di Tibbets verso la sua missione vista da lui solo come un dovere da compiere. Un'introduzione di appena cinque battute fornisce immediatamente l'atmosfera concitata dei momenti fatali sull'aereo in volo. Viene indicato un tempo molto lento  $\text{♩}=40$  e il gesto musicale è costituito da una serie di tremoli su coppie di note, senza motivi tematici. La prima sensazione che ha l'ascoltatore è quella di un orologio a cronometro, se non un *timer* che precede una bomba che immediatamente conferisce il *topos* della tensione e suspense. In partitura orchestrale questi “rintocchi” di tremolo sono smistati alternativamente, a mo' di domanda e risposta, tra il gruppo dei fiati e degli archi. La costruzione armonica è basata sulla trasposizione di scale di cinque suoni:

3.3  $\text{♩}=40$

battuta 1    battuta 2    battuta 3    battuta 4    battuta 5

*Scena 3.3 Introduzione e relativi campi armonici di cinque note, battute 1-5*

Il dialogo serrato tra i due personaggi avviene attraverso una opposta modalità; da una parte il recitato di Piccola Nuvola con domande insistenti sulla questione della coscienza, dall'altra il cantato di Tibbets (Baritono) con le sue risposte irremovibili.

Il canto di Tibbets possiede un carattere scuro e grave così come l'orchestrazione, costruita soprattutto su effetti materici che caricano di tensione il testo. Ad esempio, quando Tibbets canta il verso “sganciare la

*bomba. / Un lavoro pulito. Devo farlo.*” il gruppo dei Violini I-II e Violenze (battute 9-11) accompagna con sestine in *balzato*, ripetute in crescendo mentre Violoncelli e Contrabassi incedono sull'intervallo La bemolle - Si e Do – Mi bemolle. Questo passaggio serve ad infondere tensione minacciosa che trova il suo punto culminante (battuta 11) sul verso “*No. Un soldato non pensa.*” sottolineato da una scala di sei suoni eseguita dal Clarinetto solo.

Da qui in poi, il dialogo tra i due personaggi si fa sempre più serrato, ma i tentativi di Piccola Nuvola nel dissuadere Tibbets si mostrano vani.

Piccola Nuvola prova l'ultima carta, ricordando che un altro pilota pagherà le conseguenze del suo gesto in termini psichici. Si riferisce ad un personaggio realmente esistito e la sua storia merita di essere raccontata per comprendere questo passaggio.

Si tratta, infatti, di Claude Robert Eatherly (1918 – 1978), il comandante del B-29 incaricato di verificare se le condizioni meteorologiche fossero ottimali per il rilascio della bomba atomica del 1945. Per capire come questo personaggio “minore” abbia una sua valenza drammaturgica occorre accennare alcuni dati biografici. L'aereo di Eatherly, chiamato *Straight Flush* (Scala reale), insieme ad altri due aerei di ricognizione, partirono un'ora prima dell'*Enola Gay* guidato da Tibbets. Eatherly non immaginava quali sarebbero state le conseguenze storiche, ma nemmeno quelle personali. Alla fine della guerra chiese di essere congedato, senza pensare alla carriera militare che sicuramente avrebbe coronato con successo. Addirittura lo stato americano gli offrì una cospicua pensione da lui prima rifiutata e poi devoluta alle vedove dei caduti di guerra. Tornò a vivere a Houston lavorando in una società petrolifera e pensando di condurre una vita tranquilla con la moglie. Ma non fu così. Infatti divenne irascibile, agitato e di notte tanto da non riuscire a dormire perseguitato dagli incubi. Nel 1950 tentò il suicidio ingerendo sonniferi e venne ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Waco. Nel 1953 venne anche condannato per alcuni reati per aver emesso un assegno falso e per una rapina a mano armata a Dallas. Venne nuovamente ricoverato a Waco e dichiarato malato mentale, sottoposto a cure massicce di insulina per la rimozione dei ricordi ossessivi. Le cure non ebbero l'effetto sortito visto che, tornato a casa, tentò

di nuovo il suicidio tagliandosi le vene. La moglie esasperata chiese e ottenne il divorzio e lo fece interdire allontanandolo dai figli. Negli anni seguenti, Eatherly continuò a commettere una lunga serie di reati, a volte solo pensati, come finte rapine o assalti a uffici postali, subendo ulteriori processi e frequenti trattamenti psichiatrici. Il pensiero di essersi reso corresponsabile dell'orrore aveva reso Eatherly un completo disadattato sociale. Nel 1959, il filosofo tedesco Günther Anders (1902-1992) venne a conoscenza del caso e iniziò uno scambio epistolare con Eatherly, allora ricoverato a Waco, per aiutarlo ad uscire da quella condizione. Il rapporto tra i due divenne sempre più stretto, tanto che i due si incontrarono qualche anno dopo. Anders gli suggerì di scrivere una lettera di scuse in cui descriveva il suo dolore, il suo rimorso e la sua vita. I superstiti della bomba gli risposero che in fondo lui era solo un'ennesima vittima di Hiroshima. Eatherly si sentì più sollevato dopo essersi riappacificato con Hiroshima e riuscì comunque a rielaborare il suo gesto, conducendo una vita per lui più sopportabile.

Nel libretto il pilota non viene citato, ma si intuisce tra le righe nel passaggio in cui il tempo subisce frequenti oscillazioni nelle indicazioni metronomiche (da  $\bullet=120$  a  $\bullet=60$ ) in corrispondenza delle parti di ciascun personaggio, proprio per marcare gli opposti stati emotivi. Infatti Piccola Nuvola viene connotato dalle agitate semicrome degli archi, mentre il risoluto Tibbets viene accompagnato da una selva di tremoli a coppie.

Il punto culminante dell'intera scena avviene nel momento in cui Piccola Nuvola utilizza lo Specchio Magico per proiettare una nuova visione ammonitrice: alcune scene del film *Hiroshima Mon Amour* (1959) di Alain Resnais. Una ragazza parigina si trova nella città devastata, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, per lavorare in un film che racconterà gli orrori commessi. Parla con un architetto giapponese di cui si è innamorata e immediatamente si ricorda del suo primo fidanzato, un soldato tedesco morto in battaglia. Questo ricordo doloroso, che coinvolge una vicenda personale e universale, la renderà infelice per la vita.

Questo momento viene reso con un "interludio" strumentale concitato, caratterizzato da vorticose scale di biscrome ascendenti e discendenti

affidate agli archi con parti solistiche ai Violini divisi in 1-2-3. Il carattere di incertezza e agitazione è reso anche con la frequente trasposizione e cambio di campo armonico di sei suoni, i quali vengono utilizzati in un moto “ondoso” costituito da un continue salite e discese di note:

The image shows a musical score for six notes, organized into three systems of four measures each. The notes are: C4, C#4, D4, E4, F4, G4. The first system (measures 41-50) shows the notes in a rising sequence. The second system (measures 53-58, 59-64, 65-68) shows the notes in a falling sequence. The third system (measures 69-73, 74-76, 78, 79-80) shows the notes in a rising sequence. The fourth system (measures 81-82, 83 (primo quarto), 83 (secondo quarto), 84) shows the notes in a falling sequence. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

*Scena 3.3 Campi aromatici di sei suoni utilizzati nello strumentale sulla scena di Hiroshima mon Amour (battute 41-84)*

Nonostante la terribile visione, Tibbets è ancora più risoluto, anzi si prende gioco di Piccola Nuvola.

La decisione è ormai presa e la scena dello sgancio della bomba è di nuovo rappresentato dalle velocissime scale di bisrome affidate agli archi, mentre il gruppo dei fiati esegue i tremoli a coppie di note. Il finale fragoroso simula lo scoppio della bomba e delle sirene e la scena si conclude con un solitario rintocco del flauto a coulisse, quasi come uno squillo di tromba che annuncia la tragica fine.

### Scena 3.4

Dopo la catastrofe nucleare della scena precedente è inevitabile un nuovo intervento del Cantastorie con il suo *Rapgesang* tutto incentrato sul concetto di vita come un “gioco del mondo” da saper intraprendere secondo le regole proprie dell'etica e del rispetto, lo specchio magico non è altro che la nostra capacità di guardare in noi stessi.

La parte del Cantastorie presenta una recitazione “molto ritmata e quasi gridata” così come prescritto in partitura; questo si traduce in una ritmica basata sull'improvvisazione e quasi slegata dal metro della scena che è incentrato su un tempo dispari irregolare come il 5/16.

Il movimento sincopato su metro irregolare fornisce un carattere sbilenco grazie all'accento che si sposta continuamente senza un andamento regolare. Ciò avviene anche quando s'inserisce il coro che, sebbene omoritmico, è costituito da brevi frammenti che servono a marcare il senso morale del testo attraverso una riflessione sul bene e il male.

In particolare l'ultima domanda “*Che cosa è il bene, cosa è il male ?*” viene evidenziata attraverso un procedimento contrappuntistico che vede l'intervento di un canone a quattro soggetti (battute 108 – 116).

Proprio sull'opposizione di “bene / male” viene costruita la parte finale della scena attraverso un meccanismo ad incastro e in crescendo, in un ostinato persistente, con un massivo utilizzo di intervalli di seconda ascendente/discendente, conferendo al gesto musicale quasi l'idea un meccanismo impazzito. Nel passaggio contenuto nelle battute 121-125 l'idea di una proposta e risposta s'incasta tra le parti del coro per poi confluire nel passaggio finale (battute 131-134) in un andamento omoritmico che poi si prolunga nella scena successiva:

131 *ff*

S. be-ne ma-le be-ne ma-le be-ne ma-le be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le.

C. *ff*  
ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne.

T. *ff*  
be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le.

B. *ff*  
ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne, ma-le, be-ne.

*ff*

attacca

139941

Scena 3.4 battute 121-125, 131-134

### Scena 3.5

Se nella scena precedente abbiamo visto come due personaggi antitetici per ideologia si scontrano su opposte visioni del mondo, si può dire che un procedimento analogo avviene in questa scena. Stavolta le due ideologie in opposizione sono rappresentate dal gruppo dei quattro tiranni e dal personaggio di Aung San Su Kyy.

Il tempo indicato è un veloce 6/16 e la forma musicale ricorda molto quella di una tarantella che, sebbene mantenga il suo caratteristico ritmo ternario, presenta frequenti spostamenti di accento negli sviluppi tematici. La “tarantella” conferisce alla scena una connotazione grottesca, confermando ancora una volta le “incursioni” etnomusicologiche da sempre presenti nell'opera di Vacchi.

La scena 3.4 si conclude senza soluzione di continuità con la 3.5 utilizzando quattro battute ponte formate da un ostinato di terzine ascendenti/discendenti che marcano le parole “bene/male” che continuano ossessivamente in 3.5. Si può dire che esse rappresentino una cellula base ritmica, poiché vengono prima enunciate dal coro e dagli archi (battute 1-21), poi confluiscono in un breve episodio ai tiranni e ai legni (battute 22-24) per poi andare a costituire l'ossatura ritmica dell'accompagnamento orchestrale (battute 26-40).

Dal punto di vista armonico vengono utilizzate scale di sei suoni sia per le parti solistiche che di accompagnamento, all'interno delle quali viene spesso permutato il tipo di intervallo inserito in un salto di terza tra il primo e secondo grado:

The image displays musical notation for six-note scales in 6/16 time, organized into two rows of five measures each. The first row contains measures labeled 'battuta 1-34', 'battuta 35-40', 'battuta 41', 'battuta 42', and 'battuta 43'. The second row contains measures labeled 'battuta 44', 'battuta 45-46', 'battuta 47-48', 'battuta 49-50', and 'battuta 51'. Each measure shows a sequence of six notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems, illustrating the specific six-note scales used in the scene.

*Scena 3.5 Schema delle scale di sei suoni utilizzate (battute 1-51)*

Il primo intervento dei tiranni (battute 1-16) viene realizzato attraverso un Canone a quattro soggetti, le cui imitazioni si succedono velocemente a distanza di intervallo di quinta. In partitura orchestrale il gruppo dei legni doppia la parte dei tiranni, mentre gli archi doppiano la parte del coro, ad eccezione del contrabasso solo che enuncia anch'esso i soggetti A e B.

Il verso intonato dai tiranni “*Tu dai la libertà all'uomo debole / ed egli stesso si legherà a te / e te la riporterà / come un cane che riporta / il bastone / al suo padrone.*” è una citazione liberamente riadattata da un celebre aforisma di Dostoevskij, la cui versione originale è “Dai la libertà all'uomo debole, egli stesso si legherà e te la riporterà. Per il cuore debole la libertà non ha senso.”<sup>171</sup>

Sulla bocca dei tiranni quel verso giustifica la loro ideologia repressiva verso le libertà personali attraverso l'alibi dell'immaturità popolare, della loro debolezza, della loro incapacità di comprendere la presunta necessità di un ordine precostituito. Tuttavia il verso si presta anche ad una lettura diversa. La libertà è un concetto multiforme e sicuramente complesso da realizzare. Nella tradizionale lettura sociologica la persona “debole” tende a mimetizzarsi nel gruppo, quasi a non voler essere disturbata dalla ricerca della verità, preferendo soluzioni individuate dal sistema. Nell'ideologia strumentalizzata dei tiranni, l'immagine del cane che riporta il bastone al padrone rappresenta la delega della propria libertà con la conseguente delega di pensare, giudicare e decidere.

Il passaggio successivo dei tiranni chiarisce ancor di più questa interpretazione, considerato che Dioniso di Siracusa, all'interno dell'opera, rappresenta il *maître à penser* dell'ideologia dispotica, quando afferma che l'uomo in realtà non vuole essere veramente libero né guardarsi dentro alla ricerca della verità

Nel suo breve intervento solistico (battute 26-43) Dioniso suggerisce ancora una volta una lettura utilitaristica della libertà, manipolando il senso di celebri aforismi fondati invece su una visione cosciente e responsabile della libertà.<sup>172</sup> La scrittura di questo breve intervento solistico asseconda la

---

<sup>171</sup> DOSTOEVSKIJ FËDOR, *L'affittacamere Romanzo in nove lettere*, Ed. Luogo, Roma, 1847

<sup>172</sup> Quando Dioniso sentenza “L'uomo non vuole conoscersi” rinnega completamente la celebre sentenza “Conosci te stesso” scolpita sul frontone del tempio di Apollo a Delfi. Un concetto analogo viene espresso nella massima di S. Agostino “Noli foras ire, in te

tracotanza delle parole di Dioniso scandite con terzine di crome (imitate dalle risposte del flauto e oboe solo) su un accompagnamento di serrate terzine di semicrome ribattute e rimbalzate tra gli archi, ottoni e legni. Ciò avviene anche nella risposta reiterata degli altri tre tiranni “*Questo ci fa comodo*” (battute 45-51) attraverso un rallentando improvviso, marcato da un militaresco andamento meno serrato e con una figurazione omoritmica. Il frenetico e ossessivo andamento ritmico della “tarantella del potere” si asciuga completamente per introdurre l'ingresso di Aung San Suu Kyi (battute 52-58) che intona i versi emblematici “*La comodità ci cancella dal mondo e ci fa vivere per finta...*”

La scena confluisce senza soluzione di continuità in quella successiva, nella quale l'aria solistica di Aung fungerà da contraltare ideologico alle tesi dei tiranni.

---

ipsum redi, in interiore homine habitat veritas" (De vera religione,39) “Non andare fuori, rientra in te stesso: è nel profondo dell'uomo che risiede la verità.” Nel verso “E se la verità è dentro di lui, come dice qualcuno, beh, non vuole guardarla.” ignora un altro pilastro di una tradizione filosofica fondata invece sulla verità come ricerca interiore, dubbio, percorso. Celebri esempi si ritrovano nel pensiero di Socrate, Platone, Aristotele come nella celebre sentenza di Protagora “L'uomo è la misura di tutte le cose.”

### Scena 3.6

La penultima scena si configura come un momento di riflessione sull'assurdità della guerra e l'uso della violenza come mezzo di risoluzione dei conflitti ideologici. Per questo motivo la scena è tutta affidata all'aria solistica del personaggio di Aung San Suu Kyi che, per la sua particolare storia personale e impegno a favore dei diritti civili della Birmania, assurge ad emblema di tutte le lotte contro il dispotismo politico. Dal punto di vista drammaturgico la presenza di un'aria solistica affidata ad un personaggio di tale caratura ideologica assume una netta valenza; Vacchi adopera una tecnica classica del linguaggio operistico, ovvero la focalizzazione mirata di un personaggio portatore, nella finzione narrativa come nella realtà, di un messaggio di pace. Si è già detto prima come Vacchi, nella parte finale di un'opera, affidi un'aria solistica ad un personaggio femminile dove tutte le sfumature personali e psicologiche si esprimono attraverso una vocalità estesa, lirica e spesso virtuosistica.<sup>173</sup> Uno dei temi cari al compositore è proprio la delineazione della figura femminile come elemento salvifico o catartico non solo della vicenda rappresentata, come se il personaggio femminile, nel momento topico della vicenda, rappresenti simultaneamente il ruolo di donna-madre-profetessa che indica la giusta via per una risoluzione pacifica dei conflitti.

Per ottenere quest'effetto drammaturgico Vacchi, in qualche modo, adegua la sua scrittura al testo e al messaggio stesso della scena. In primo luogo il tempo della scena è impostato su un *Lento* o *Lentissimo*, a volte con indicazione di *senza rigore*, ad eccezione di brusche ma temporanee accelerazioni in coincidenza con alcune parti del testo che denotano più tensione, come nel *Più mosso* nelle battute 28-33. L'idea di un'assenza di tempo suggerisce una scrittura più rarefatta e misteriosa, dove una voce dolente è al centro di un canto mesto e meditativo sull'assurdità del potere. Dal punto di vista formale l'aria presenta una particolare struttura tripartita, dove la sezione tematica A è ciclica (torna tre volte) ed è ogni volta variata, bilanciata da una sezione B corrispondente al *Più mosso* (vedi tabella).

---

<sup>173</sup> Si vedano, ad esempio, l'aria finale di Violante de *La Station Thermale*, l'intervento di Maria nella scena finale della *Madre del Mostro* o la *Grande Aria* dell'attrice in *Girotondo*.

<b>Sezione</b>	<b>Battute</b>
<b>A</b>	1-13
<b>A'</b>	14-26
<b>B</b>	27-39
<b>A''</b>	40-53
<b>Coda</b>	54-57

Dal punto di vista armonico la struttura si attesta di nuovo su campi di cinque suoni trasposti su ciascun grado dell'ottava, secondo il seguente schema:

The image displays a musical score for twelve staves, labeled I through XII. Each staff is in a 2/4 time signature and contains a sequence of five notes. The notes are as follows:

- I: C, D, E, F, G
- II: C, D, E-flat, F-flat, G
- III: C, D-sharp, E, F, G-sharp
- IV: C, D, E-flat, F, G
- V: C, D-sharp, E, F-sharp, G-sharp
- VI: C, D, E, F-flat, G
- VII: C, D, E-flat, F-flat, G
- VIII: C, D, E-flat, F, G-sharp
- IX: C, D, E-flat, F, G
- X: C, D-sharp, E, F-sharp, G-sharp
- XI: C, D, E-flat, F, G
- XII: C, D-sharp, E-flat, F-sharp, G-sharp

*Scena 3.6 Schema dei campi armonici*

Tutti i campi armonici sono abilmente combinati all'interno dell'aria, ad eccezione della sezione B nella quale Vacchi utilizza una successione di sei gradi. Nello schema seguente vengono segnati i campi utilizzati per ciascuna battuta e sezione:

Sezione A - Canto: *Io sono Aung Saan Su Kyi ...*

XI III IX I XII VI

7 X IV IV X II I V

Sezione A' - Canto: *È la Birmania ...*

12 IV X X XI III III XI

17 I XII VI X IV IV

22 X II I V IV X

26 X XI III

Sezione B - Canto: *Ho difeso il mio popolo .....*

28

34

38

Sezione A'' - Canto: *Ma ciò che ci circonda...*

40 XI III IX I XII VI

46 X IV IV X II I V

51 IV X X XI

Coda strumentale

54 III IX XII IX IX III

Scena 3.7 Schema dei campi armonici utilizzati per singola battuta e sezione

La scelta di una scrittura più rarefatta e intimista si rivela subito nell'esposizione della sezione A dove svetta il canto afflitto di Su Kyi con un andamento cromatico discendente. L'accompagnamento al canto è costituito essenzialmente da lunghi accordi e risposte in levare del basso mentre l'atmosfera dolente viene resa attraverso un'efficace combinazione timbrica di archi, arpa e vibrafono con inserzioni di frammenti tematici affidati ai legni (battute 1-9). Quando il canto intona il verso "*Il tempo si è fermato, travolgendo la dignità*" (battute 7-9) la scrittura orchestrale si fa più densa, ma giusto per il tempo necessario a sottolinearne la portata emotiva. In partitura le indicazioni dinamiche si fanno accurate e il gioco di incastro geometrico delle parti formano un intricato arabesco sonoro. La sezione A' (battute 14-26) è costruita sugli stessi campi armonici di A, ma il tema del canto è più ornato e ritmicamente articolato. Anche la scrittura dell'orchestra si fa più densa e ricca di tessere tematiche mentre i bassi, attraverso figurazioni sincopate e gruppi irregolari, animano il pesante accompagnamento accordale. Il senso della sezione A' è proprio quello di mostrare come le vicende politiche della Birmania rappresentino nient'altro che il paradigma della "storia del veleno della gloria." Da notare come proprio la parola "gloria" venga protratta per tre battute e assecondata dallo strumentale con un effetto quasi sarcastico (battute 24-26). La sezione B (battute 27-39), ponendosi al centro della struttura tripartita, rappresenta un'autentica cesura e cambiamento di carattere, in funzione drammaturgica al senso del testo cantato. Aung parla di violenza, di difesa del suo popolo, di lotta per il bene comune ed ovviamente il gesto musicale non può non assecondare le parole che in B diventano altrettanto forti e sdegnate. Perciò il tempo subisce un'accelerazione da un tempo estremamente lento verso un *Più mosso*, utilizzando un solo campo armonico non di cinque, bensì di sei suoni. Il fatto che in questa breve sezione venga utilizzato un solo campo fa pensare all'insistenza sul messaggio assertivo di Aung che Vacchi intende fissare nella percezione dell'ascoltatore con una sorta di "pedale armonico" fondato proprio su un unico campo armonico. L'attenzione drammaturgica al testo si nota anche quando Aung intona il verso emblematico "*Noi guardiamo altrove se il paesaggio non ci piace e così ci travolge tutti*" con

l'andamento che torna su un *Lentissimo* e che si chiude con una cadenza strumentale formata da un arpeggio dei legni su un lungo accordo tenuto degli archi, quasi a sottolineare l'assertività di questa sentenza:

38  
S. S. K.  
si ci tra vol - - ge tut - ti.  
ancora lentissimo  
cadenza: *lentissimo e accelerando molto...*  
8va...1

*Scena 3.6 Cadenza (battute 38-39)*

Immediatamente dopo attacca la sezione A" sulla medesima struttura armonica di A e A' con un testo che si concentra sulla parola “specchio”, eloquente allusione all'oggetto principale dell'opera, ma trasfigurata in metafora dell'introspezione umana verso ciò che bene e male. Aung intona le parole “*il mondo sarà sempre ciò che noi siamo*” proprio quando l'aria sembra conclusa, ma sulle parole “*ciò che noi siamo*” esegue un *sussurrato* senza alcun accompagnamento strumentale, quasi un anti-finale che dovrebbe spegnere completamente la scena. Invece una breve coda di quattro battute impegna l'intera orchestra e nella brevità di questo finale vengono concentrati frammenti melodici e ritmici già incontrati nelle sezioni precedenti. Tutto è pronto per il gran finale dell'opera che avviene con la mastodontica scena successiva.

### Scena 3.7

Per l'ultima scena conclusiva dell'opera Vacchi utilizza una tecnica drammaturgica consolidata, riproponendo, con le dovute elaborazioni e variazioni, ampie sezioni utilizzate nella scena iniziale. Anche se nei fatti ci troviamo di fronte ad una *ripresa*, l'ultima scena realizza l'efficace idea drammaturgica di dare forma alla concezione spirituale indiana attraverso una strutturazione ciclica. Si tratta di una scena corale, dove tuttavia trovano maggiore spazio i due personaggi che hanno rappresentato lo specchio interiore e moralizzatore delle vicende narrate : Piccola Nuvola e il Coro. La struttura formale è così organizzata e riprende gli stessi elementi della Scena 1.1 :

<b>Sezione</b>	<b>Battute</b>
Introduzione	1 - 7
Strofa A'	7 - 21
Strofa A"	24- 31
Strofa B	32-36
Strofa C	37 – 46
Strofa A'	47- 60
Strofa D	61 -72
Strofa E	72 - 92
Coda finale	93 - 122

Rispetto alla scena 1.1 l'introduzione strumentale della scena 3.7 risulta molto più concentrata. Tuttavia il medesimo materiale tematico viene riproposto e rielaborato prima dal Fagotto, poi dal gruppo dei fiati e infine da quello degli archi, condensato nello spazio esiguo di sette battute introduttive. Immediatamente dopo entra in scena il Cantastorie con la Strofa A' che si rifà palesemente alle armonie costitutrici della scena 1.1. Anche la scrittura orchestrale è alleggerita, con una preponderanza dei soli archi e i pattern smistati nel gruppo dei fiati. Bisogna dire che anche le altre sezioni sono decisamente molto simili a quelle della scena 1.1; la novità risiede nel fatto che qui il coro omoritmico si sovrappone al Cantastorie marcando le parole “universale, bene,male” quasi per evidenziare un ideale

trittico concettuale. Tutte le sezioni della scena 3.7, dunque, sono decisamente molto simili a quelle della 1.1. Una differenza abbastanza marcata si riscontra nella parte finale, precisamente nella Strofa E nella sezione che conduce al finale che comincia alla battuta 79. Appena il Cantastorie si congeda, come prescritto in partitura, “uscendo lentamente di scena” il coro esegue un breve contrappunto vocale a quattro parti sul tema del verso “*Il nostro specchio è il tempo.*” Gli archi e i fiati sorreggono l'armonia e doppiano le parti vocali in un movimento dapprima lento e solenne, poi accelerato che conduce al finale. Infatti la coda finale presenta un analogo gesto musicale, basata sulla rielaborazione armonica dei primi accordi iniziali già enunciati nel primo Atto (vedi battuta 5). Nell'ambito di ventinove battute finali Vacchi condensa tutti gli elementi enunciati nella Scena 1.1, affidandone la riproposta all'intera orchestra in un classico crescendo dinamico e ritmico che procede per sovrapposizione e incremento di sonorità che chiude maestosamente l'opera.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., in *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, Archinto, Milano, 2009
- AA.VV., *Programma di sala de "Il Viaggio"*, Teatro Comunale di Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990
- AA.VV., *Programma di sala di Teneke*, Teatro alla Scala, Milano, 2007
- AA.VV., *That's Opera*, mostra e catalogo, Prestel-Ricordi, Munich, Berlin, London, New York, 2008
- ADAMS ANNETTE, *Hip Hop Cooking*, Lulu.com, 2010
- ADORNO THEODOR, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 2002
- AGAMENNONE M., FACCI S., GIANNATTASIO F., GIURIATI G., *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma, 1991
- AGAMENNONE MAURIZIO (A CURA DI), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959, 1960)*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Squilibri, Roma, 2005
- AGAMENNONE MAURIZIO, LOMBARDI VINCENZO (A CURA DI), *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Maria Cirese (1954)*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Squilibri, Roma, 2005
- AIELLO RITA, SLOBODA JOHN A., *Musical Perceptions*, Oxford University Press, Oxford, 1994
- ALARIO LEONARDO R., *Per voce sola. Le forme del canto in Calabria*, Squilibri, Roma, 2008
- ARBO ALESSANDRO, *Riflessioni sul silenzio, tra Adorno e Jankelevitch* (Libro di sala Trieste Prima – 1993)
- ARCÀ PAOLO (a cura di), *A colloquio con Fabio Vacchi in Programma di sala de La Station Thermale*, Teatro alla Scala, Milano, 1994,
- ASPESI NATALIA, *Isabelle precipita all'inferno l'orrore di una coppia perfetta*, pubblicato sul quotidiano *La Repubblica* del 6 settembre 2005
- BALMA MAURO, D'ANGIOLINI GIULIANO (A CURA DI), *Musiche*

*tradizionali del Ponente ligure. Le registrazioni di Giorgio Nateletti e Paul Collaer 1962, 1965, 1966*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, Squilibri, 2007

BEGHELLI MARCO, *L'emblema melodrammatico del lamento: il semitono dolente in Verdi 2001 : Atti del Convegno internazionale / Proceedings of the international Conference, Parma, New York, New Haven, 24 gennaio-1 febbraio 2001. a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica*, Parma Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane, L.S. Olschki, Firenze, 2003

BELGIOJOSO RICCIARDA, *Note d'autore. A tu per tu con i compositori con i compositori d'oggi*, postmediabooks, Milano, 2013

BENTIVOGLIO LEONETTA, *Il precariato secondo Vacchi e Nove*, la Repubblica, Roma, 28 Luglio 2006

BESSON M., FAITA F., REQUIN J., *Brain waves associated with musical incongruities differ for musicians and non musicians*, in *Neuroscience Letters*, n. 168, Elsevier, 1994

BIANCONI LORENZO, *Il Seicento*, EDT, Torino, 1991

BLACKING JOHN, *Come è Musicale l'Uomo?*, Roma, Ricordi LIM, 1986

BOHLMAN PHILIP, *World music. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2008

BON PAOLO, *La teoria evolutiva del Diatonismo e le sue applicazioni*, Giardini, Pisa, 1995

BOSSINI ORESTE, *Libretto in Gabrielle*, Musiche di Fabio Vacchi, CD, Sony BMG, 82876730902, 2005

BOSSINI ORESTE, *L'albero del peccato* in FABIO VACCHI, *Luoghi immaginari*, Libretto del CD BMG-Ricordi (CRMCD 358212), Milano, 1996

BOTSTEIN LEON, "Modernism". *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 28 April 2007). (Subscription ACCESS)

BOTSTEIN LEON, "Modernism". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan Publishers, 2001

- BOULEZ PIERRE, *Schoenberg è morto* nella rivista "The Score", 1952
- BRĂILOIU CONSTANTIN, LLOYD A. L. (a cura di), *Problems of ethnomusicology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984
- BRAMANI LIDIA, *Fondamenti ed eredità del quartetto per archi*, Programma di sala del concerto del Quartetto di Venezia tenuto nel teatro Grande di Brescia il 19-9-2011, Festival MI-TO, Quinta Edizione, 3-22 Settembre 2011, Milano
- BRUNER JEROME, *La costruzione narrativa della "realtà"* in AMMANNITI M., STERN D.N. (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari, 1991
- CAPOCCIANA IVANO, *The Tempest e il doppio metafisico* in DI MICHELE LAURA (a cura di), *Shakespeare: una "Tempesta" dopo l'altra*, Liguori Editore, Napoli, 2005
- CAROLI FLAVIO, *Arte d'occidente e Arte d'oriente*, Electa, Milano, 2006
- CAROLI FLAVIO, *Anime e Volti. L'arte dalla Psicologia alla Psicoanalisi*, Biblioteca Electa, Milano, 2014
- CASTAGNA ETTORE, *U sonu. La danza nella Calabria Greca*, Squilibri, Roma, 2007
- CHATHAM RHYS, "Composer's Notebook 1990: Toward a Musical Agenda for the Nineties", with "Postscript, Summer 1994". Rhys Chatham website, 1994 (Accessed 20 January 2010)
- CHION MICHEL, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, traduzione in italiano di Dario Buzzolan, Lindau, Milano, 2009
- CHUTE JAMES, "Torke, Michael." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie and J. Tyrrell. Macmillan, London, 2001
- CONNELLY F. MICHAEL, CLANDININ D. JEAN, *Narrative Inquiry. Experience and Story in Qualitative Research*, Jossey Bass, San Francisco, 2000
- CRESTI RENZO, *Il "segreto" di Morricone* in *La Linea dell'occhio*, Circolo del cinema di Lucca, Lucca, 2001
- DAHLAUS CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo

Bianconi, EDT, Torino, 2005

DAHLHAUS CARL, *Il testo e le sue funzioni in La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986

DANUSER HERMANN, *Die Musik des 20. Jahrhunderts: mit 108 Notenbeispielen, 130 Abbildungen und 2 Farbtafeln*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7. Laaber, Laaber-Verlag, 1984

DIBELIUS ULRICH, *Moderne Musik Nach 1945*. Piper Verlag, Munich, 1998

DODGE CHARLES, JERSE THOMAS, *Computer Music: Synthesis, Composition and Performance*, Schirmer, 1997

DOSTOEVSKIJ FËDOR, *L'affittacamere Romanzo in nove lettere*, Ed. Luogo, Roma, 1847

DU NOYER PAUL, "Contemporary" in *The Illustrated Encyclopedia of Music*, Flame Tree, Londra, 2003

DU NOYER PAUL, *The Illustrated Encyclopedia of Music: From Rock, Pop, Jazz, Blue, and Hip-Hop to Classical, Folk, World, and More*. Flame Tree, Londra, 2003

DUCKWORTH WILLIAM, *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, Da Capo Press, New York, 1999

EMMERSON SIMON, *Living Electronic Music*, Ashgate Pub. Co., Aldershot, U.K., 2007

FERTONANI CESARE, *I mostri siamo noi*, programma di sala per la rappresentazione della *Madre del mostro*, opera su libretto di Michele Serra allestita a Siena, dall'Accademia Chigiana, nel 2007.

FILIPPO POLETTI - ETTORE NAPOLI, *Intervista a Vacchi* in occasione della prima esecuzione, all'Auditorium di Milano, con la voce di Moni Ovadia e Pavel Vernikov al violino, Settembre 2004.

<<http://www.ricordi.it/cms/compositori/v/fabio-vacchi/sulla-mia-musica>>

Accesso eseguito il 10 Marzo 2013

FRAISSE PAUL, *Les structures rythmiques*, Publications universitaires, Louvain, 1958

FRANCÈS ROBERT, *Le perception de la musique*, Vrin, Parigi, 1958

FRATELLO GIOVANNI, *Fabio Vacchi. Parla il compositore bolognese autore di «Mare che fiumi accoglie» che Antonio Pappano dirigerà sabato prossimo in prima esecuzione assoluta «Incontri tra culture e citazioni al centro della mia musica "narrativa"»* pubblicato su *l'Unità*, Edizione di Roma, 10 aprile 2007

GIANNATTASIO FRANCESCO, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Bulzoni, Roma, 1998

GIRARDI ENRICO, *Il teatro musicale italiano oggi*, De Sono-Paravia-Bruno Mondadori, Torino, 2000

GOLDMAN JONATHAN, *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011

GOSSET PHILIP, *Lo stesso mare di Fabio Vacchi e Amos Oz*, programma di sala per la rappresentazione dell'opera *Lo stesso mare*, su libretto tratto dall'omonimo romanzo dallo stesso Amos Oz, allestita al Petruzzelli di Bari nel 2011.

GOSSETT PHILIP, *Lo stesso mare di Fabio Vacchi e Amos Oz* in AA.VV., *Programma di sala "Lo stesso mare"*, Fondazione lirico sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari, Bari, 2007

GRIFFITHS PAUL, *Modern Music And After: Directions Since 1945*. Oxford and New York: Oxford University Press, USA, 1995

GUERRA TONINO, *Il viaggio*, Maggioli, Rimini, 1987

IMBERTY MICHEL, *La musica e l'incoscio* in *Enciclopedia della musica*, Volume II, Einaudi, Torino, 2002

IMBERTY MICHEL, *Le scritture del tempo : semantica psicologica della musica*, Ricordi, Milano, 1990

IMBERTY MICHEL, *Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica della musica*, Clueb, Bologna, 1986

JACINI STEFANO, *Intervista a Fabio Vacchi*,  
<<http://www.ricordi.it/cms/compositori/v/fabio-vacchi/sulla-mia-musica>>,  
2005, Accesso eseguito il 20 Ottobre 2015

KATZ ADELE, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*, Katz Press, New York, 2007

- KEZICH TULLIO, *Un film sbagliato ma da studiare*, *Il Corriere della Sera*, Milano, 6 settembre 2005
- KORSYN KEVIN ERNEST, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford University Press, USA, 2003
- LEYDI ROBERTO, *L'altra musica. Etnomusicologia*, Lucca, LIM, 2008
- LOY GARETH, *Musimathics.: the mathematical Foundations of Music*, Volume 1 e II, The MIT Press, USA, 2006
- MAGRINI TULLIA (A CURA), *Universi Sonori*, Torino, Einaudi, 2002
- MANIN GIUSEPPINA, *La misteriosa Persefone nella spirale del tempo*, *Il Corriere della Sera*, Milano, 5 marzo 2009
- MANIN GIUSEPPINA, *Lezione-recita tra Shakespeare e Mendelssohn*, *Il Corriere della Sera*, Milano, 23 Marzo 2009
- MANIN GIUSEPPINA, *Sapessi com' è strano il Cantico dei Cantici in friulano*, *Il Corriere della Sera*, Milano, 15 Luglio 2004
- MANNING PETER, *Electronic and Computer Music*, Revised and expanded edition, Oxford University Press, Oxford and New York, 2004
- MAURIZI PAOLA, *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia : con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*, Morlacchi Editore, Perugia, 2004
- MELCHIORI GIORGIO, *Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari, 1994
- MERRIAM ALAN P., *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio Editore, 2000
- MONELLE RAYMOND, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, USA, 2006
- MORGAN ROBERT P., *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Norton, New York, 1991
- NATTIEZ JEAN JACQUES, *Fabio Vacchi: che musica comporre all'inizio di questo XXI secolo?*, Programma di sala per "Teneke", Teatro Alla Scala di Milano, Milano, 2007
- NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Fabio Vacchi: che musica comporre all'inizio di questo secolo XXI*, Ricordi, Milano, 2007

NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Einaudi, Torino, 1987

NATTIEZ JEAN-JACQUES, *Lévi-Strauss musicien*, Actes Sud, Arles, 2008

NOVE ALDO, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino, 2006

NYMAN MICHAEL, *Experimental Music: Cage and Beyond. Second edition. Music in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999

OLMI ERMANNANO, *L'apocalisse è un lieto fine : Storie della mia vita e del nostro futuro*, Rizzoli, Milano, 2013

PARKER ROGER, *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, USA, 2001

PESTELLI GIORGIO, *Teneke. Punto d'arrivo*, programma di sala per la rappresentazione dell'opera *Teneke*, su testo di Franco Marcoaldi tratto dall'omonimo romanzo di Yashar Kemal, allestita al Teatro alla Scala di Milano, 2007

PICARD FRANÇOIS, RESTAGNO ENZO, MARTINAGLIA PAOLO, *La musica cinese: le tradizioni e il linguaggio contemporaneo*, EDT, Torino, 1998

RESTAGNO ENZO (a cura di), *Ligeti*, EDT, Torino, 1985

RESTAGNO ENZO, *Conversando con Fabio Vacchi in Programma di sala del 45° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, 1982

RICCI ANTONELLO, TUCCI ROBERTA (A CURA DI), *Musica arbereshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Squilibri, Roma, 2006

RICOEUR PAUL, *Tempo e Racconto*, Vol. 2, Editoriale Jaca Books, Milano, 1987

ROADS CURTIS, *Microsound*, The MIT Press, Cambridge, 2004

ROUSSEAU J. J., *Lettre sur la musique française* in *Œuvres complètes*, VI, Librairie Hachette, Parigi, 1874

RUZZA LAURA, *Il suono dei popoli. Musica ed Antropologia*, Arduino

Sacco Editore, Roma, 2009

SACHS CURT, *Le sorgenti della musica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000

SALA EMILIO, *Il melologo, Fabio Vacchi e la discordia concors*, programma di sala per l'esecuzione del melologo *Prospero, o dell'armonia*, diretto da Riccardo Chailly al Teatro alla Scala, Milano, 2009

SALZMAN ERIC, DESI THOMAS, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, Oxford, 2008

SCALDAFERRI NICOLA, *Il compositore occidentale e le tradizioni musicali extraeuropee. Conversazione con Fabio Vacchi in Molimo – Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia*, 4, CUEM, Milano, 2009

SCHWARTZ ELLIOTT, BARNEY CHILDS (a cura di), FOX JIM, *Contemporary Composers on Contemporary Music. Expanded edition*, Da Capo Press, New York, 1998

SCHWARTZ ELLIOTT, GODFREY DANIEL, *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*, New York, Schirmer Books, Toronto, Maxwell Macmillan Canada; New York, Maxwell Macmillan International, 1993

SERRA MICHELE, *Piccola riflessione introduttiva in Programma di sala della 64<sup>a</sup> Settimana Musicale Senese 7-14 Luglio 2007*, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 2007

STRAUS JOSEPH N., *The Myth of Serial 'Tyranny' in the 1950s and 1960s*. in *The Musical Quarterly* 83, no. 3

SULLIVAN L. E. (a cura di), *Culture e religioni degli indiani d'America*, Editoriale Jaca Book, Milano, 2000

TITON JEFF TODD (A CURA), *I Mondi della Musica - Le Musiche del Mondo (con CD)*, Zanichelli, Bologna, 2002

VACCHI FABIO, *Dal sospetto dell'entusiasmo verso un testo di Goldoni. Nascita della Station Thermale in Fabio Vacchi Conversazione con un compositore del nostro tempo*, I Quaderni di Cives Universi, Milano, 2009

VACCHI FABIO, *Dopo l'avanguardia. Prospettive musicali intorno agli anni 80. Festival Internazionale di musica contemporanea. La Biennale di Venezia*, Programma di sala, Venezia, 1981

- VACCHI FABIO, *Il pubblico non è un'Utopia* in FEDERICA DI GASBARRO (a cura di), *Atti del convegno Le vie del comporre, domani*, Taormina, 2008
- VACCHI FABIO, *Le ragioni del canto*, Torino, De Sono, 1996
- VACCHI FABIO, *Parola, vocalità, percezione, memoria*, Lectio magistralis letta al Conservatorio “Luigi Cherubini”, Firenze, 9 novembre 2011
- VACCHI FABIO, *Sulla mia musica*,  
<<http://www.ricordi.it/cms/compositori/v/fabio-vacchi/sulla-mia-musica>>,  
Accesso eseguito il 20 Marzo 2014
- VICKERY WALTER, *Odessa – Watershed Year: Patterns in Puškin's Love Lyrics* in DAVID M. BETHEA (a cura di), *Puškin Today*, Indiana University Press, USA, 1993
- WATKINS GLENN, *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Mass, Belknap Press of Harvard University, Press, Cambridge, 1994
- WERNER WOLF, “Intermediality”: *definition, typology, related terms* in *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam, 1999
- WHITTALL ARNOLD, *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*, University Press, Cambridge and New York, Cambridge, 2003
- WHITTALL ARNOLD, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York, 1999
- WHITTALL ARNOLD, “Neo-Classicism”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 30 April 2007)
- YASHAR KEMAL, *Teneke*, traduzione di A. Passaro, Giovanni Tranchida Editore, Milano, 1999
- ZECCOLA GUIDO, *La notte è racconto...in musica. Intervista a Fabio Vacchi*, 2015, <<http://www.italienaren.com/interviste/2015/3/19/la-notte-raccontoin-musica-intervista-a-fabio-vacchi>>, Accesso eseguito il 10 Settembre 2015
- ZONTA DARIO, *Datato il film di Chéreau con la Huppert: Quanto parla*

«Gabrielle», *alla fine non se ne può più*, pubblicato su *l'Unità* del 6 settembre 2005

ZOPPELLI LUCA, *L'opera come racconto*, Marsilio, 1994