

Università Ca' Foscari di Venezia

Corso di Laurea Magistrale (ordinamento ex D. M. 270/2004) in

Musicologia e scienze dello spettacolo

Anno Accademico 2013/2014

Tesi di Laurea

«IL TEATRO MUSICALE DI LUCA MOSCA»

Relatori: prof. Paolo Pinamonti
 prof. Carmelo Alberti

Laureanda: Elisa Mozzato

Matricola: 835507

*Dedico il mio lavoro
a mio marito Cristiano e ai miei due figli Giovanni e ...*

RINGRAZIAMENTI:

Ringrazio di cuore il compositore, Luca Mosca e la scrittrice Pilar García, per la generosità con la quale mi hanno prestato tutto il materiale musicale utilizzato nella stesura di questo lavoro: partiture, registrazione audio e video, libretti. Li ringrazio anche per il tempo che mi hanno dedicato nel ricercare il materiale, in occasione dell'intervista, avvenuta lo scorso 24 giugno in casa loro, e nella correzione delle bozze di quest'ultima.

INTRODUZIONE

L'argomento della tesi è il teatro musicale del M^o Luca Mosca, compositore molto prolifico, milanese d'origine, che vive da anni a Venezia, città nella quale insegna Cultura musicale generale e Analisi musicale presso il Conservatorio “Benedetto Marcello”.

L'elaborato è diviso in tre parti: nella prima parte si è cercato di sintetizzare il percorso storico che ha portato, nel secondo dopoguerra, ad un rifiuto del genere operistico, il quale nei successivi anni sessanta è stato oggetto di numerose sperimentazioni sia nel linguaggio che nella forma, fino ad una ripresa della tradizione avvenuta negli anni ottanta. Questa prima parte termina con un capitolo dedicato al rapporto che il compositore oggetto di tesi ha con il genere teatrale.

La seconda parte è suddivisa in dieci capitoli, ognuno dedicato ad una delle dieci opere di Mosca. Ogni composizione è analizzata attraverso una scheda tecnica che ne riassume i dati di maggior rilievo: titolo, librettista, anno di composizione, lingua utilizzata, commissione, edizione, organico strumentale e vocale, date, luoghi e protagonisti delle prime esecuzioni, presenza di eventuali repliche. Si è voluto riportare in questa sede anche eventuali dediche, note, ringraziamenti o altre frasi presenti nelle prime pagine delle partiture. Di seguito si fa una presentazione dell'opera comprendente una sinossi del libretto. Il terzo paragrafo di ognuno di questi capitoli termina con una breve analisi musicale. Nel caso de “L'uomo di vetro”, opera mai andata in scena, questo punto non è presente.

La terza parte della tesi racchiude le interviste a Luca Mosca e alla sua librettista maggiormente prolifica, Pilar García, precedute entrambe da brevi biografie degli autori, nonché dalle citazioni di alcuni testi critici sulle loro figure. In questa sezione avrebbe dovuto esserci anche l'intervista al prof. Gianluigi Melega, altro importante librettista del compositore, purtroppo mancato lo scorso settembre 2014.

PARTE PRIMA: LA RINASCITA DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO OGGI

CAPITOLO 1: ANTECEDENTI STORICI: LA NEOAVANGUARDIA

Le radici della Neoavanguardia degli anni Cinquanta vanno ricercate nella musica del primo dopoguerra, negli autori che verranno definiti “avanguardia storica”, appartenuti alla Seconda Scuola di Vienna, e in particolare in Anton Webern.

Gli anni Venti in musica rappresentarono un momento di fervore irripetibile, caratterizzato da un'ottimistica fiducia nella modernità e da un irriverente senso di liberazione dalla vecchia tradizione; ciò portò ad un'esplosione di nuovi generi musicali: il jazz, il movimento dadaista, il *cabaret* politico e il teatro di protesta, a Parigi di Cocteau e Satie, in Germania di Hindemith, Kurt Weill e Bertold Brecht.

Contemporaneamente nella produzione letterale ed artistica si può osservare anche un'inclinazione retrospettiva, la predilizione per un atteggiamento rivolto al passato, al sentimento della memoria, unita ad una tendenza al riordinamento e alla sistemazione; esemplari in questo senso l'ultimo romanzo di Franz Kafka, “Il castello” del 1922, “La montagna incantata” di Thomas Mann del 1924 e “L'uomo senza qualità”, lavoro di un'intera vita, di Robert Musil.

In ambito musicale la “Suite” per pianoforte op. 25 di Arnold Schönberg, scritta nel 1923, rappresenta la definizione, nei suoi elementi essenziali, del sistema dodecafonico, il nuovo modo di comporre musica mediante la serie di dodici suoni, da lui ideato. Fu il tentativo di ricerca di un nuovo ordine, di un nuovo sistema compositivo da sostituire alla tradizione, operato dal compositore austriaco.

Non fu l'unico indirizzo che si delineò nella musica moderna di quegli anni: tra gli altri si citano il Neoclassicismo di Igor Stravinskij, il contrappunto barocco di Paul Hindemith e l'utilizzo del materiale folcloristico di Béla Bartók.¹

Gli anni Trenta, ricordati per la “grande depressione”, la caduta di Wall Street e la conseguente ondata di povertà che si ripercosse in tutta l'Europa, sono caratterizzati dal punto di vista culturale e intellettuale da un clima d'impotenza e disorientamento. I successivi anni a cavallo tra il '30 e il '40 dello scorso secolo si ricordano come i più tragici e perversi della storia della musica del XX secolo, nei quali avvenne “la completa politicizzazione dell'arte con mezzi totalitari”.² In tutta Europa i dittatori manipolarono le masse; in particolare in Unione Sovietica Stalin e in Germania Hitler, seppero circondarsi di artisti ai quali “offrivano la seduzione del potere con una mano e il

1 Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, Torino, EDT, 1980, p. 35.

2 Alex Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Traduzione di Andrea Silvestri, Milano, Bompiani, settembre 2009, p. 351.

timore della distruzione con l'altra.”³ Perfino la democratica America di Roosevelt temette per l'integrità del sistema costituzionale quando i programmi federali per le arti iniziarono a venir utilizzati a fini politici. In Germania la musica, considerata “un regno sacro (...) che si librava a una grande altezza sul mondo della quotidianità”⁴, perse un'intera generazione di musicisti, perlopiù morti in guerra, vide distrutti numerosi teatri e sale da concerto, ma soprattutto si macchiò del connubio con il potere nazista smarrendo, forse per sempre, l'autorità morale dei secoli precedenti. Per fuggire agli orrori dei regimi totalitari e della guerra, molti compositori francesi, tedeschi e russi si trasferirono nel Nuovo Mondo.

A causa di questi avvenimenti la continuità tra l'Avanguardia “storica” europea d'inizio secolo e la Nuova Avanguardia del secondo dopoguerra, va ricercata, più che in ambito strettamente musicale, nel dibattito filosofico-teorico sul significato stesso del termine “avanguardia” all'interno della società, dibattito che si sviluppò già dagli anni Trenta ad opera di autori quali Lukács, Benjamin, Adorno, Brecht.

Di particolare rilievo fu l'interpretazione data ai testi di Theodor Adorno, nei quali essa venne descritta come unica possibile via di fuga dalla mercificazione capitalistica del prodotto estetico, per cui l'unico compito dell'arte avrebbe dovuto consistere nella “negazione” e nella “comunicazione della negazione”. Questa tesi, semplicisticamente ridotta dalla neoavanguardia al solo concetto di “negazione”, assegnò ad ogni lavoro che sottostava a questo parametro di incomunicabilità il riconoscimento di opera d'arte.

Nella seconda parte del XX secolo l'avanguardia aveva quindi perso il carattere di eversione dall'ordine costituito dalle forme artistiche della tradizione che l'aveva caratterizzata nella prima parte del secolo, per divenire la regola, la condizione permanente della composizione musicale.

Nel primo capitolo della terza parte del saggio di Alex Ross⁵, l'autore americano descrive l'inizio dei Corsi Estivi per la Nuova Musica Internazionale che si tennero a Darmstadt dal 1946, finanziati in parte anche dal governo americano, poichè facevano parte del programma di denazificazione della Germania. Musicisti quali Richard Strauss e Hans Pfitzner vennero esclusi dalla programmazione concertistica di quegli anni, per i loro dubbi rapporti con il regime nazista, ma anche perchè era importante internazionalizzare i gusti musicali della Germania e, di conseguenza, far dimenticare il mito della supremazia della cultura ariana. All'inizio fu Arnold Schönberg “il faro dei giovani compositori tedeschi”⁶; il 1949 coincise con il suo settantacinquesimo compleanno, ma le sue precarie condizioni di salute non resero possibile il viaggio dall'America. In quell'anno erano presenti ai corsi sia René Leibowitz, austriaco allievo di Anton Webern, sia il francese Olivier

3 Ivi, p. 352.

4 Ivi, p. 492.

5 Ivi, pp. 549-567.

6 Ivi, p. 559.

Messiaen, entrambi sostenitori radicali delle più ardite sperimentazioni musicali e, Leibowitz, del sistema dodecafonico.

Gli anni seguenti, liberi dal controllo del governo statunitense, videro i compositori rinunciare ai propri stili nazionali “in nome della partecipazione a una conversazione internazionale”⁷ Dal 1949 i lavori di Darmstadt assumono titoli sempre più matematici, simbolo dell'oggettività alla quale la musica s'ispirava. Il progresso scientifico e tecnologico, la nascita della cultura di massa e del conseguente consumismo, le nuove forme e i nuovi rapporti di produzione, furono tutti elementi che dagli anni Cinquanta in poi andarono a caratterizzare la società neocapitalistica e di conseguenza si riflessero sull'arte in generale e in particolare sulla musica.

Alla ricerca di un linguaggio che non recuperasse una comunicabilità espressiva, ma fosse oggettivo e predeterminato, in grado di sollevare il soggetto da qualsiasi responsabilità, i compositori presero quale punto di riferimento privilegiato l'opera di un'altro degli autori della Seconda Scuola di Vienna: Anton Webern. Allievo di Schönberg, Webern si distingue dal Maestro per la concisione e la brevità delle sue composizioni, caratteristica che gli appartenne sia prima che dopo aver abbracciato il metodo dodecafonico. Il senso della costruzione e la sistematicità nella ricerca compositiva di quest'autore si estendevano oltre al parametro delle altezze musicali, perciò, riguardo a Webern, si può parlare di “serialità”, ossia di un'organizzazione combinatoria preliminare di tutti i parametri musicali: altezze, durate, timbri, tipi di attacco (staccato, legato,...), tipi di emissione (pizzicato, arco, sul ponticello,...). In tal senso la dodecafonia si riconduce ad un caso particolare di serialità, nella quale si decide unicamente la successione delle altezze del totale cromatico.

“Nella sua posizione di isolamento e di individualismo esasperato, Webern si prestava infatti a una interpretazione sufficientemente storica tale da soddisfare, nel momento stesso in cui forniva una base di partenza, le esigenze di azzeramento, di negazione del passato, di rifiuto dei condizionamenti della storia espressi dalle nuove generazioni di musicisti⁸”.

Il principio seriale diviene l'unica strada percorribile per i musicisti della neoavanguardia: solo le composizioni di Webern, lontane dai compromessi con le forme della tradizione presenti nella musica sia di Schönberg che di Berg, potevano incarnare l'utopia di un linguaggio incontaminato dalle prevaricazioni del soggetto, escluso da ogni contesto storico e riconducibile ad una formula. Scrive al riguardo il giovane Pierre Boulez nel famoso articolo dal titolo “Schönberg è morto”:

“...la confusione, nelle opere seriali di Schönberg, fra il tema e la serie è prova sufficientemente esplicita della sua impotenza a intravedere l'universo sonoro implicato nella serie. (...) Poiché le forme preclassiche o classiche che reggono la maggior parte delle sue architetture non sono, storicamente, per nulla legate alla scoperta dodecafonica, si produce uno iato inamissibile fra infrastrutture legate al fenomeno

7 Ivi, p. 620.

8 Andrea Lanza, *Il secondo Novecento* op. cit., p.97.

tonale e un linguaggio in cui si scorgono ancora sommariamente le leggi di organizzazione.”⁹

La Neoavanguardia europea dunque, ha sentito quasi il “dovere storico” di portare ai limiti estremi le conseguenze della disgregazione degli automatismi espressivi e della atomizzazione del linguaggio iniziati con Webern.

Non tutti i giovani compositori si riconoscevano nella Nuova Musica; troviamo nel saggio di Ross un brano scritto da Hans Werner Henze:

“Tutto doveva essere stilizzato e astratto: la musica era considerata un gioco di perle di vetro, un fossile della vita. (...) Il pubblico esistente di appassionati di musica e di consumatori di musica doveva essere ignorato (...) Come decretò Adorno, il lavoro del compositore consisteva nello scrivere musica ripugnante e scioccante, che fungesse da veicolo per l'assoluta crudeltà”¹⁰

Con Andrea Lanza, oggi non possiamo affermare che la Nuova Musica sia derivata unicamente dalla serialità weberniana: la musica elettronica e concreta trovano la loro paternità negli esperimenti elettroacustici e di suddivisione infinitesimale degli intervalli avvenuti all'inizio del Novecento, oltre che nel “fauvismo” stravinskiano, nel futurismo e in Edgar Varèse. Negli ultimi anni inoltre si è riconosciuta l'importanza di autori quali Debussy e Bartok, estranei alla Seconda Scuola di Vienna, quali precursori dell'emancipazione del parametro del timbro, divenuto con loro autonomo al pari della durata e delle altezze all'interno della composizione musicale.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta assistiamo al capovolgimento dell'iperstrutturalismo nel suo contrario, la struttura probabilistica, dove trovano spazio i concetti di “opera aperta” e di “alea”, derivati dall'esperienza americana di Charles Ives e John Cage. Risale al 1958 la partecipazione ai Corsi di Darmstadt di quest'ultimo, attraverso una serie di conferenze “e da quel momento in poi la musica europea non fu più la stessa”¹¹. In questo nuovo filone sperimentativo, l'atto compositivo si risolve nella programmazione della casualità; la poetica del fortuito e del provvisorio coinvolgono non più solo il momento esecutivo, ma anche quello creativo attraverso l'utilizzo di sofisticate tecniche di sorteggio.

“Il principio aleatorio non rappresenta che il riconoscimento formale dell'ambiguità e delle indeterminatezze già insite in un materiale non più percepibile come trama articolata secondo la dialettica armonia-melodia.”¹²

Questi esperimenti, volti ad esplorare la frattura apertasi tra la musica scritta e l'effettiva percezione di un brano, si attuarono attraverso possibilità sempre maggiori d'intervento diretto sulla partitura da parte dell'interprete.¹³

9 Pierre Boulez, *Schönberg is Dead*, in «The Score», 6 maggio 1952, pp. 18-22 (trad. it. Luigi Bonino Savarino, *Note d'apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 233-239.)

10 Hans Werner Henze, *Musik und Politik: Schriften und Gespräche, 1955-1975*, Deutsche Taschenbuch Verlag, München, 1976, p. 127, in Alex Ross, *Il resto è rumore*, p. 621.

11 Alex Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo* op. cit., p. 722.

12 Andrea Lanza, *Il secondo Novecento* op. cit., pp. 117-118.

13 Ivi, p. 101.

A cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta la sperimentazione elettroacustica tenutasi a Colonia e a Milano portò innovazioni anche nella composizione per strumenti tradizionali: la spazializzazione delle sorgenti sonore; l'utilizzo del cosiddetto “suono bianco”, ossia del totale fonico all'interno di un determinato intervallo di suoni; e la concezione cronologica del tempo, “inteso come un flusso continuo”, che si sostituì a quella metrica¹⁴. Due composizioni di Stockhausen riassumono le innovazioni tecniche succitate: *Gesang der Jünglinge* del 1955/56 e *Gruppen* del 1957.

Sempre Stockhausen in quegli anni era approdato alla cosiddetta forma “circolare”, nella quale l'estrema differenziazione di tutti i parametri musicali, timbro, durata, altezze, portava infine ad un livellamento e ad un'uguaglianza dell'effettivo prodotto sonoro percepito.

Tutte queste esperienze si possono definire conseguenti alla continua destabilizzazione del linguaggio precostituito, principale insegnamento della scuola postweberniana. Con esse si sono esaurite le possibilità effettive alle quali si poteva giungere, oltre “non rimangono che il mutismo, l'insignificanza o la gesticolazione accidentale”¹⁵.

CAPITOLO 2: CRISI DEL TEATRO MUSICALE

Il melodramma, inteso come quel genere musicale che prevedeva la messinscena di un libretto nel quale, attraverso la partecipazione di personaggi, divenuti nei secoli degli stereotipi vocali, si snodava una storia, i cui temi fondamentali erano amore, odio, destino, morte, tradimento, entrò in crisi alla fine dell'Ottocento.

Agli inizi del XX secolo l'opera in musica non era più lo spettacolo maggiormente consumato dalle masse, soppiantato dalle nuove tecnologie, in primo luogo dal cinema. Le successive opere citate sono una sintesi del percorso del teatro musicale alla ricerca di nuovi linguaggi e nuove forme d'espressione.

La messinscena nel 1902 del *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy che, come scrive Armando Gentilucci, è un' “esempio di teatro musicale statico, magico, (...) di contemplazione della soggettività, (nel quale assistiano al) lo sciogliersi del canto teso e spiegato, in una mobilissima e quasi sfuggente declamazione avvolta da trame timbriche e armoniche autonome¹⁶”, dimostra come questo genere sia divenuto già per i compositori di allora un “problema”, non più una forma consolidata idonea alla rappresentazione, magari elementare, di sentimenti ritenuti universali.

Vent'anni più tardi le opere espressioniste di Arnold Schönberg, *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, entrambe del 1924, segnano l'inizio di una riflessione sull'effettiva possibilità rappresentativa di

¹⁴ Ivi, p. 138.

¹⁵ Ivi, p. 102.

¹⁶ Armando Gentilucci, *Premessa*, in *Aspetti del teatro musicale del Novecento, Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di Armando Gentilucci, Milano, Assessorato della cultura della provincia di Milano, Gennaio 1980, p. 4.

quanto descritto in scena, riportando in ambito artistico l'esperienza esistenziale dell'uomo d'inizio secolo, la sua sfiducia verso risposte chiare e definite, la sua difficoltà di comprensione, analisi e modifica del mondo storico reale.

Di qualche anno precedente, il capolavoro operistico di Alban Berg, il *Wozzeck*, scritto negli anni tra il 1917 e il 1921, ma rappresentato nel 1925, è costruito su una rigorosa struttura formale di tradizione strumentale¹⁷, nella quale però s'inseriscono materiali provenienti da ambiti musicali differenti, provenienti anche da ambienti popolari: entra così a far parte dell'opera teatrale il sincretismo, già ampiamente impiegato in quegli anni nelle composizioni sinfoniche di Gustav Mahler.

I lavori di Kurt Weill e Bertold Brecht, l' "Opera da tre soldi" del 1928 e "Ascesa e caduta della città di Mahagonny", versione definitiva del 1930, sono esempi di come siano venute meno le categorie dei vari generi musicali e teatrali, essendo entrambi di difficile classificazione: "teatro musicale o teatro di prosa, *cabaret* oppure *music hall*, o che altro ancora?"¹⁸

Tappa determinante, infine, per le generazioni future, è *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij del 1950: composizione neoclassica ma straniante, in cui il recupero delle forme della tradizione è effettuato come fossero dei "reperti archeologici"¹⁹ svuotati di contenuto.

Negli anni '50 con l'avvento della Nuova Musica, da un lato la completa attenzione rivolta alle sperimentazioni sul linguaggio musicale che totalizzò le energie dei compositori, dall'altro l'assoluto divieto di cercare una possibile chiave di comunicazione con il pubblico, crearono un clima di totale sfiducia nella possibilità di un genere eteronomo e con una definita direzione comunicativa quale il teatro musicale.

Nel decennio successivo l'atteggiamento dei compositori cambierà anche grazie al fatto che venne inglobata in ambito musicale la nozione "gestuale", nel duplice significato sia di "rapporto tra gesto musicale e gesto eteronomo (culturale, fisico, mentale, visivo)", sia "interno all'atto stesso di fare musica, secrezione del gesto che si fa suono e viceversa"²⁰.

Occorre ricordare però che ancora nel 1964 i contributi di Franco Donatoni, Aldo Clementi e Franco Evangelisti alla rivista "Il Verri" coordinata da Luigi Pestalozza, riguardo alla possibilità di una rinascita del genere teatrale, dimostrano un totale rifiuto alla contaminazione con tale forma di spettacolo in musica.

La dichiarata incapacità descrittiva da parte della musica, di personaggi, azioni, luoghi, emersa con il teatro soggettivista ed espressionista, porterà ad un teatro anti-narrativo o con più piani narrativi, riflesso dell'utilizzo di una molteplicità di linguaggi diversi, e ad una ricerca di nuovi equilibri tra le

17 Ivi, p. 5.

18 Ivi, p.6

19 *Ibidem*

20 Armando Gentilucci, *Gestualità drammatica nel teatro musicale italiano del dopoguerra*, in «Musica/Realtà», A. 1, n. 3, Dicembre 1980, p. 82.

varie componenti della drammaturgia, musica, voce, scena, regia, che dovranno concorrere tutte insieme alla messinscena. La musica vocale e strumentale si farà perciò più complessa per esprimere questi nuovi contenuti, abbandonando le forme chiuse della tradizione.

CAPITOLO 3: MUSICA GESTUALE E MUSICA DISEGNATA.

Negli anni Sessanta la rivalutazione dell'esecuzione porterà il compositore ad un'attenzione maggiore al risultato sonoro e ad ulteriori sviluppi della notazione musicale, definibile "scrittura d'azione", la quale fissa un effetto musicale a partire dall'atto esecutivo o dal gesto strumentale che lo produce".²¹

Il gesto esecutivo diviene espressione dell'intenzione musicale: la musica, effetto causato da un gesto, si fa a sua volta produttrice, nell'esecuzione musicale, di una gestualità "il cui contenuto visivo si aggiunge al risultato sonoro e conferisce una intenzionalità scenica alla composizione".²²

In quegli'anni nasce quindi la cosiddetta "musica gestuale"²³, una musica che necessita di essere vista: si crea, attraverso queste composizioni, una specie di ritorno al teatro, non per rappresentare la realtà, ma unicamente se stesse. L'esecuzione non esaurisce più il suo significato nel risultato sonoro che produce, ma assume un valore visivo extramusical, in aperta dialettica sia con la tecnologia riproduttiva che in quegli'anni si andava perfezionando e permetteva l'ascolto di un brano senza la presenza fisica dell'esecutore, sia con il tradizionale modo di assistere ad un concerto in teatro, dove gli artisti rimanevano impassibili durante la *performance*.

Il precursore di questo nuovo filone sperimentale è ancora l'artista americano John Cage, del quale si ricordano due brani del 1952: il famoso 4'33" e *Water music*.

La filosofia Zen a cui il compositore s'ispirava ricerca, attraverso lo stravolgimento della consuetudine e l'abbandono della logica, una verità più profonda, l'illuminazione interiore. Nei musicisti europei manca questa dimensione spirituale; in essi la musica gestuale assume carattere di denuncia verso consuetudini estetiche e culturali, tesa a svelare il carattere reazionario che ancora permane in esse.

In Italia Franco Donatoni accoglie questa nuova espressione musicale in composizioni come "Per orchestra" del 1962 e "Quartetto IV Zrcadlo" dell'anno successivo.

La musica gestuale e la musica aleatoria, entrambe campo di nuove sperimentazioni e terreno fertile per un ripristino di valori extramusicali nelle composizioni avanguardistiche, si configurano come il ponte ideale tra serialismo postweberniano e un ritorno al teatro musicale, genere precluso alla musica astratta degli anni immediatamente precedenti.

²¹ Andrea Lanza, *Il secondo Novecento* op. cit., p. 147.

²² *Ibidem*

²³ Ivi, pp. 150-160.

Nel teatro convergerà inoltre l'importante ricerca nel campo della vocalità che aveva reso la voce al pari degli altri strumenti musicali, non più semplice tramite del contenuto verbale di un testo: “*Gesang der Jünglinge*” di Karlheinz Stockhausen del 1955-56, “Il canto sospeso” di Luigi Nono del 1956 e “Thema. Omaggio a Joyce” di Luciano Berio del 1958, sono alcune delle composizioni più significative del periodo.

L'unico compositore italiano che seppe unire la tecnica aleatoria con il riscoperto genere del teatro musicale, fu il veneziano Bruno Maderna in due lavori, *Hyperion*, “Lirica in forma di spettacolo”, rappresenta a Venezia nel 1964 e *Satyricon*, “Opera in un atto”, rappresenta a Scheveningen nel 1973.

Hyperion è una denuncia della disumanità del mondo contemporaneo, rappresentato da una macchina rumorosa che produce un fastidioso gioco di luci; il protagonista è il flauto, allegoria del Poeta, il cui canto viene spesso interrotto; terzo personaggio è la Donna, un soprano che esegue un'aria su versi dell'*Hyperion* di Hölderin, unica oasi di pace concessa all'uomo. L'alea presente nel lavoro maderniano non si riferisce ad una libertà improvvisatoria degli esecutori, poichè le note sono tutte fissate in partitura; essa si riduce alla scelta della struttura e della modalità esecutiva. Allo stesso modo i 19 numeri chiusi di cui si compone la seconda opera del musicista veneziano, *Satyricon*, tratto da Petronio, hanno ognuno senso compiuto e sono tra loro intercambiabili. Attraverso l'ironia, Maderna denuncia, come Petronio, la decadenza del mondo in cui vive; la parodia si estende alla musica che si avvale di numerose citazioni di stili e linguaggi di autori classici dal Settecento ad oggi.

Negli stessi anni si assiste al proliferare di notazioni musicali che vanno a sostituirsi a quella tradizionale. Nell'enunciato della tecnica dodecafonica, ossia il pari valore assunto dal totale cromatico, troviamo in nuce il contrasto tra segno e suono che porterà a queste nuove sperimentazioni: infatti pur dichiarando le dodici note uguali, la dodecafonia continua a distinguerle nel segno tra suoni naturali e alterati.

Da un lato si assiste dunque nella sperimentazione postweberniana ad un tipo di scrittura che, pur rimanendo aderente alla tradizione, risulta talmente determinato in ogni singolo parametro da poter essere eseguito totalmente e correttamente solo da un computer: si pensi ad esempio alla “Terza Sonata” per pianoforte e a *Structures* di Pierre Boulez. Dall'altro, nel campo della musica aleatoria, l'estremo opposto dell'iperstrutturalismo, dove troviamo partiture sommarie e semplificate a tal punto da dichiararsi in pratica del tutto indifferenti alla loro effettiva realizzazione sonora.

In Italia il fiorentino Sylvano Bussotti ottenne traguardi artistici significativi nel campo della musica disegnata: come sottolinea Petazzi²⁴, la grande teatralità intrinseca in ogni composizione di Bussotti potrebbe “ammettere una destinazione teatrale”, ciò lo rende in questo genere il

²⁴ Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia*, in «Sonus - Materiali per la musica contemporanea», Fascicolo n.14, dicembre 1995, p. 25.

compositore più prolifico della sua generazione²⁵. Scrive inoltre riguardo alla sua musica sempre Paolo Petazzi:

“L'esperienza teatrale di Bussotti è sempre impregnata di autobiografismo, di un inesauribile vitalismo che si rovescia in un gelido senso di morte.”²⁶

Emblematica è la sua prima opera, la partitura il *Mystère de chambre* della *Passion selon Sade* rappresentata a Palermo nel 1965, definita dall'autore stesso la più originale²⁷ tra le sue composizioni teatrali, forse perchè per prima presenta quelle caratteristiche che poi si ritroveranno nei pezzi teatrali futuri denominati BUSSOTTI-OPERA-BALLET. Tra le innovazioni drammaturgiche vi sono la natura metateatrale dell'azione, l'utilizzo di temi quali l'elemento onirico e l'eroticismo tipici della cultura dell'estetismo, e una costante dialettica tra i ruoli di interprete, attore, esecutore, personaggio, per cui secondo Gentilucci la maggiore novità sta “nell'ambivalenza di attori ed esecutori musicali”²⁸.

CAPITOLO 4: LA RINASCITA DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

4.1 LUIGI NONO, GIACOMO MANZONI E LUCIANO BERIO

Negli anni Sessanta soprattutto in Italia, si assiste alla rinascita di un teatro musicale che prende posizione di fronte alla realtà politica e sociale contemporanea.

I musicisti che, attraverso componenti di concretezza e gestualità, approdarono infine a lavori in ambito teatrale, non avevano mai accettato la serialità in maniera totalizzante, mantenendo sempre e comunque un'attenzione, sia per predisposizione personale, sia diversa formazione culturale ed ideologica, al concreto esito sonoro di ogni brano. L'interesse che i compositori italiani riscoprirono nel secondo dopoguerra per il teatro, in parte fu certamente dovuto alla grande tradizione operistica del passato, ma soprattutto, come sottolinea Gentilucci²⁹, “al clima sociale e culturale nel quale viveva e vive il musicista italiano, clima sostanziato di profonde aspirazioni e 'tentazioni' comunicative”. Nelle prime composizioni di Nono, Manzoni e dello stesso Berio, il linguaggio musicale diventa un mezzo per poter dichiarare una propria posizione etica, creando così una forte unione tra “tecnica musicale e intenzione comunicativa”³⁰.

L'utilizzo politico della musica durante i regimi totalitari e la Seconda Guerra Mondiale, aveva portato, per una sorta di reazione, ad affermare con la Nuova Avanguardia la totale indipendenza

25 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia*, Torino, Paravia, 2000, p. 28.

26 Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia* op. cit., p. 25

27 Sylvano Bussotti, *I miei teatri. Un profilo autocritico*, in «Civiltà musicale», IV/9, giugno 1990, pp. 27-44.

28 Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto, 1980.

29 Armando Gentilucci, *Gestualità drammatica nel teatro musicale italiano del dopoguerra* op. cit., p. 86.

30 Ivi, p. 87.

dell'arte dei suoni da ogni tipo di valore o significato extramusicale: la tecnica seriale per anni era stata riconosciuta l'unica adeguata a questa nuova esigenza di non-comunicazione.

I compositori che vollero reintrodurre un impegno politico e sociale nella musica, dovettero trovare un difficile connubio tra questa astratta tecnica compositiva e la volontà di trasmettere un contenuto che si posizionava al di fuori della sfera puramente estetica. “Il canto sospeso” di Luigi Nono è la prima testimonianza in questo senso del musicista veneziano:

“Nella Berlino della Repubblica di Weimar, il dodecafonico Schönberg e il populista di sinistra Weill erano stati agli estremi opposti dello spettro musicale; in Nono, divennero una cosa sola.”³¹

Luigi Nono aveva analizzato il rapporto tra musica e testo attraverso alcune composizioni scritte alla fine degli anni '60: “La terra e la campagna” del 1957 su poesie di Cesare Pavese, i “Cori di Didone” del 1958 da Giuseppe Ungaretti e, sempre di Pavese, “Sarà dolce tacer” del 1960.

Da un lato un testo totalmente incomprensibile, smaterializzato dalla tecnica seriale, era inadeguato allo scopo del musicista veneziano, quanto l'utilizzo di una musica con unica funzione di sostegno e amplificazione emotiva della parola, come la tradizione melodrammatica imponeva.

La prima vera esperienza teatrale del musicista veneziano si ha con “Intolleranza 1960”, azione scenica in due tempi, su libretto di Angelo Maria Ripellino, rappresentata al Festival della Biennale-Musica di Venezia nel 1961. Si tratta di una serie di testi di vari autori, da Majakovskij a Sartre, da Brecht a Césaire, che non creano un vero e proprio libretto; l'azione è quasi totalmente assente se non nel percorso che compiono i due protagonisti: l'emigrante e la compagna; questi ultimi non sono veri e propri individui, ma rappresentano una determinata condizione sociale; infine l'utilizzo massiccio del coro contribuisce a togliere linearità alla drammaturgia.

La conferenza tenuta dallo stesso Luigi Nono³² a Venezia il 27 febbraio 1962, delinea alcuni importanti punti del ritorno del genere del teatro musicale di quegli anni: un teatro “che, muovendo da assunti ideologici che prendono il posto dell'antico contenuto sacro o mitologico, s'inserisce in una situazione rivoluzionaria e la promuove”³³; un genere che si distacchi dalla tradizionale opera vista a teatro, nel quale siano possibili molteplici punti di vista, uno spettacolo in cui il pubblico sia libero di “ascoltare, vedere, restare o andarsene”³⁴; un teatro musicale nel quale “la necessità decisiva è: comunicare”.³⁵

La seconda opera teatrale, a 14 anni di distanza dalla prima, del 1974, è sempre una “Azione scenica in due parti”, dal titolo “Al gran sole carico d'amore”: un insieme di testi assemblati dal

31 Alex Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo* op. cit., p. 626.

32 Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in *Aspetti del teatro musicale del Novecento, Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di Armando Gentilucci, Milano, Assessorato della cultura della provincia di Milano, Gennaio 1980, pp. 33-44.

33 Giulio Carlo Argan, *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*, in «Avanti!», 19 aprile 1961, riedito in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

34 Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* op. cit., p. 43.

35 Ivi, p. 44.

compositore con l'aiuto del regista Jurij Ljubimov, che aiutino lo spettatore a riflettere e lo stimolino ad assumere una posizione personale. Siamo nuovamente di fronte ad un teatro d'idee nel quale l'ordine drammaturgico è assente, vicende lontane nel luogo e nel tempo vengono accostate in successione; varie figure sono chiamate democraticamente alla creazione della rappresentazione, il regista, il tecnico del suono, lo scenografo, il direttore d'orchestra, un teatro definito da Enrico Girardi, "totale"³⁶. Leggiamo nella conferenza tenuta da Luigi Nono che il genere del teatro musicale, sebbene problematico, va riaffrontato, perchè luogo privilegiato d'incontro tra "musica pittura poesia e dinamismo scenico", dove le arti trovano nuova libertà di creazione:

"Non più, quindi, una dipendenza nella collaborazione: prima testo – poi musica – poi regia, quindi realizzazione scenica e musicale (...), ma una partecipazione diretta e simultanea³⁷".

Il limite di questo secondo lavoro di Nono è aver trasformato il teatro in rito politico per cui si assiste ad una sorta di estetizzazione della politica.

L'ultima opera teatrale di Luigi Nono è "La Tragedia dell'ascolto in nove parti. Prometeo", su testi a cura di Massimo Cacciari, rappresentato a Venezia nel 1984 e a Milano nel 1985 in una seconda versione. La ricerca introspettiva dell'autore veneziano, rimarrà un punto insuperato nella sperimentazione teatrale italiana:

"la volontà di ridurre a soggetto le modalità stesse del ricercare, del sondare territori sonori, orizzonti compositivi e modalità espressive nuove, tendendo "prometeicamente" appunto, al superamento dell'idea di limite."³⁸

Lo studio del frammento degli anni precedenti e la smaterializzazione attraverso la musica elettronica delle parti del suono, raggiungono l'apice in questo lavoro antinarrativo per eccellenza, nel quale non compaiono messainscena, né personaggi, né azione. Unico protagonista è il suono e l'ascolto di esso.

Un percorso analogo ha compiuto il compositore milanese Giacomo Manzoni che, come Nono, partì da una forma di teatro ideologico politicamente orientato e antinarrativo, per approdare in seguito a lavori più introspettivi. Sempre del 1960 è "La sentenza", su libretto di Emilio Jona, rappresentata al Teatro delle Novità di Bergamo nello stesso anno.³⁹ Scritta mantenendo i dettami della tecnica seriale, racconta una vicenda realmente accaduta nella guerra cinogiapponese: un uomo risparmia la vita ad un partigiano e il tribunale chiede alla di lui moglie se giudicare il gesto come sentimentale o in linea con gli ideali rivoluzionari. Anche se questo lavoro racconta una storia, non ne mette in scena il finale, lasciando allo spettatore lo spazio per una propria riflessione; la musica e il testo, attraverso la tecnica dello straniamento, non giudicano la scena.

La seconda opera di Manzoni, "Due tempi", *Atomtod*, rappresentata a Milano nel 1965, risulta ancor

36 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op.cit., p. 19.

37 Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* op. cit., p.33.

38 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., p. 23.

39 Ivi, p. 19.

più ideologicamente impegnata della prima, poichè si tratta di una riflessione sulla morte per bomba atomica. Il ruolo importante della parola e del suo significato in questo lavoro, forse hanno spinto il compositore a servirsi di un linguaggio molto più eclettico di quello delle sue opere strumentali, che non disdegna la canzonetta leggera e armonie jazzistiche.

Rappresentato a Bologna nel 1975, “Per Massimiliano Robespierre. Scene musicali in due tempi e un intermezzo critico”, rappresenta un'evoluzione del suo teatro: in primo luogo il protagonista è cantato da un quartetto vocale, “uno dei primi casi di identificazione non biunivoca tra personaggio e interprete”⁴⁰, inoltre le quattro scene sono divise da un intermezzo nel quale spettatori e autori, intendendo, oltre al compositore, il regista, lo scenografo, il direttore e i vari collaboratori, sono invitati ad un dibattito sulla figura storica di Robespierre. Il libretto non presenta una trama ma un insieme di scritti del rivoluzionario francese e di testi letterari, storici, politici e filosofici che a lui si riferiscono.

L'ultima opera di Manzoni, “Scene in tre atti, un interludio e un epilogo. *Doktor Faustus*”, rappresentato a Milano nel 1989, rappresenta l'abbandono del teatro politico a favore, per definizione dell'autore stesso, dello “scioglimento di un antico nodo interiore”⁴¹. Con quest'opera Manzoni dimostra che la consequenzialità della vicenda narrata non compromette la sua forza sperimentatrice. La vicenda di Adrian Leverkühn, protagonista del romanzo di Thomas Mann, scritta per l'opera dal compositore stesso, è fortemente sintetizzata risolvendosi nelle solo scene in discorso diretto presenti nell'originale, e diviene una riflessione positiva sulla ricerca di un linguaggio musicale razionale, alieno da compromessi con la realtà storica. Il testo è ricco di rimandi alla cultura germanica del compositore, traduttore in Italia degli scritti di Adorno e Schönberg; la musica, di “forte matrice materica”⁴², è resa con un “teso lirismo espressivo”⁴³. Il compositore ha intessuto l'intera opera sulla sigla musicale che si può trarre dal nome di Hetaera Esmeralda (*h-e-a-e-es* più *d = si-mi-la-mi-mib* più *re*), suggerita da Thomas Mann nel romanzo; si trovano inoltre citazioni di una melodia di Purcell, la testa dell'”Arietta” della Sonata op. 111 di Beethoven e il famoso accordo dissonante della Nona Sinfonia⁴⁴.

Il percorso teatrale di Luciano Berio, esempio di ricerca di soluzioni drammaturgiche nuove attuate attraverso il rifiuto della narrazione lineare⁴⁵, parte dalla gestualità: importante fu per lui la composizione delle sue famose sequenze, in particolare della III per voce, della V per trombone e della VII per oboe, brani virtuosistici ma anche “ritratti di virtuosi in persona”⁴⁶, scritte come se l'interprete recitasse se stesso.

40 Ivi, p. 21.

41 Giacomo Manzoni, *Il lungo cammino del Doktor Faustus*, in «Il Verri», VIII serie, 5-6, marzo 1988, p. 24.

42 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., p. 23

43 *Ibidem*

44 Giacomo Manzoni, *Il lungo cammino del Doktor Faustus* op. cit., p. 23.

45 Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia* op. cit., p. 14.

46 Andrea Lanza, *Il secondo Novecento* op. cit., p. 180.

Il primo vero lavoro teatrale dell'autore è la “Messa in scena” dal titolo “Passaggio”, scritto e rappresentato nel 1963 a Milano, su testi di Berio stesso e di Edoardo Sanguineti: si tratta di un monologo per soprano che narra il passaggio di una donna, identificata dal pronome Lei, attraverso una specie di *via crucis* profana formata da sei stazioni, tra le quali cattura, tortura e prigionia. Anche Berio quindi, come Nono e Manzoni, inizia la sua esperienza teatrale negli anni '60 con una rappresentazione di contenuto politico. Sono presenti due cori, uno dei quali, prevalentemente parlato, è sparso in platea tra il pubblico e interloquisce in lingue diverse creando una specie di *happening* o *claque*.

A metà tra il concerto solistico e il teatro, una specie di estensione del genere delle Sequenze, si situa “*Recital I (for Cathy)*”, scritto nel 1966-72 per la cantante Cathy Berberian, sua moglie: al monologo di Penelope da James Joyce si sommano i ricordi e le angosce del soprano, vissute prima del concerto, e brani tratti dal repertorio della stessa Berberian, Monteverdi, Purcell, Schubert, Mahler,...

Il secondo lavoro teatrale “Opera. Rappresentazione in tre atti” scritta negli anni 1969 e 1970 e messinscena nello stesso 1970 a Santa Fe, è una metafora sulla borghesia e il suo crollo. Il testo, rifiutando logiche concatenazioni, si dipana su tre livelli narrativi tra loro paralleli: l'incidente del *Titanic*, brani tratti da *Terminal*, un lavoro di teatro ambientato nel reparto di malati terminali di un ospedale, rappresentato con successo negli stessi anni a New York, e il mito di Orfeo, con citazioni dal libretto scritto per Monteverdi da Alessandro Striggio.

I due lavori successivi, l'“Azione musicale in due atti”, “La vera storia” scritta negli anni dal 1976 al 1979, e “Un re in ascolto”, del 1982-83, entrambi su testo di Italo Calvino, sono due esempi di metateatro, senza trama, nè sviluppo, nè catarsi. Leggiamo dagli scritti di Berio del suo rapporto “dialettico” con lo scrittore ligure, dovuto soprattutto al fatto che quest'ultimo, scrivendo i testi musicati da Berio, ricercava un percorso narrativo, mentre il musicista “un percorso e uno sviluppo musicale che poco avevano a che fare con la narratività”⁴⁷.

Ne “La vera storia” ad un primo atto nel quale si può seguire una trama, segue un secondo atto scritto come parodia del primo, nel quale il compositore gioca con la memoria musicale del pubblico, modificando gli esiti attesi, offrendo nuove prospettive e nuovi significati allo stesso testo, ora smontato e spersonalizzato. Il lavoro nasce “come proiezione scenica di alcuni caratteri essenziali della poetica musicale (di Berio)”⁴⁸; si tratta di una riflessione sul rapporto individuo-società, in una “dimensione più corale e sociale” nel primo atto, “più indecifrabile, opprimente, cupa” nel secondo, “uno degli esiti maggiori dell'ultimo Berio”, secondo Petazzi⁴⁹.

Nella seconda opera in collaborazione con Calvino è protagonista il re Prospero, trasformato da

47 Luciano Berio, *La musicalità di Calvino*, in «Il Verri», VIII serie, 5-6, marzo 1988, p. 9.

48 Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia* op. cit., p. 15.

49 Ivi, p. 16.

Berio in un direttore teatrale, che è condannato ad assistere in eterno ai provini per la scelta di una cantante che sarà protagonista ne “La tempesta” di Shakespeare; nella seconda parte dell'opera assistiamo alla sua lenta agonia.

In entrambi i lavori, e maggiormente in “Un re in ascolto” che è un ripensamento di Berio su una novella autonoma di Calvino, si riscontra la tendenza del nuovo teatro sperimentale nel quale è il compositore stesso ad estrapolare autonomamente il testo per le proprie opere, che non si riducono ad essere semplice messainscena posteriore al lavoro di un librettista.

La composizione più recente, *Otius*, “Azione musicale in due parti” del 1996, rappresenta per Girardi

“l'esempio più risolto di superamento di quella dialettica tra narratività e antinarratività nei cui termini si è combattuta durante gli anni ottanta-novanta la battaglia, in ultima analisi sterile, tra le correnti della neoavanguardia e dei neoromantici”⁵⁰.

In esso, su testi tra gli altri di Shakespeare, Auden, Brecht, riuniti da Berio stesso e dal grecista Dario Del Corno, assistiamo a cinque diverse tappe del percorso narrativo, come analizzato da Vladimir J. Propp – situazione iniziale, pericolo o conflitto, superamento o rimozione del conflitto, ritorno e viaggio – che iniziano sempre dall'uccisione di Otius/Nessuno/Ulisse, descritto in vari scenari. “Il concetto beriano di non reciprocità tra parole, musica e immagini”⁵¹ in quest'opera è realizzato ai massimi livelli.

4.2 CAMILLO TOGNI, ALDO CLEMENTI, FRANCO DONATONI

Dagli esempi del paragrafo precedente si possono desumere le caratteristiche che accomunano il teatro musicale italiano della generazione formatasi a Darmstadt:

“la supremazia della forma musicale su quella teatrale, l'irriducibilità dei nuovi linguaggi, la rinuncia a stabilire superficiali parallelismi tra testo, scena e musica, la pressoché definitiva scomparsa della figura del librettista, la composizione di libretti in forma di montaggio plurilinguistico di frammenti in poesia o in prosa della più disparata provenienza, la ridefinizione delle funzioni dell'orchestra, degli interpreti, del personaggio e della vocalità, la consapevolezza dell'irriducibilità delle differenze sintattiche tra esperienza musicale e linguaggio verbale, il recupero del vecchio 'numero chiuso' operistico in chiave straniante, l'adozione dei ritrovati sonori e scenotecnici forniti dalle nuove tecnologie elettroniche, il rifiuto della dimensione narrativa, o quantomeno della forma lineare/consequenziale di essa quale è tramandata dalla tradizione operistica, la riflessione critica 'metateatrale’”⁵².

Queste caratteristiche si ritrovano anche nei lavori di Camillo Togni, Aldo Clementi e Franco

50 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., p. 38.

51 *Ibidem*

52 Ivi, p. 34.

Donatoni, i quali, secondo Enrico Girardi⁵³, rimasero sfiduciati di fronte alle nuove opportunità offerte dal teatro musicale.

Al compositore Camillo Togni appartengono due drammi di stampo espressionista tratti da testi di Georg Trakl, i cui modelli musicali sono le due opere di Schönberg *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, rappresentati entrambi a Venezia: *Blaubart* nel 1976 e *Barrabas* nel 1996. Il tipo di scrittura, asceticamente aderente all'originale, non tenta alcuna innovazione né rapporto diretto con il pubblico, per questo Girardi lo definisce “teatro dell'assenza”⁵⁴. Al contrario per Petazzi, il richiamo alla Seconda Scuola di Vienna non genera “soluzioni ripetitive, ricalchi”⁵⁵, l'utilizzo della dodecafonia è unito ad una sensibilità timbrica e ad una raffinatezza nelle quali si riconosce lo stile personale del compositore bresciano.

Aldo Clementi, nato nel 1925, dichiara la difficoltà della musica strutturalista e seriale di farsi teatro:

“Che la musica di oggi, la quale non ha ancora esaurito i suoi problemi, prematuramente coinvolga in questi il Teatro – problema già da solo gravissimo – è in realtà una contraddizione in termini: più contraddittoria poi, diventa la cosa se i problemi sia del Teatro che della Musica non sono ancora, come mi pare, su un piano comune. (...) Credo che applicare la stessa mentalità compositiva a materiali di diversa origine (suoni, parole, movimenti, ecc.) sia una grossa ingenuità”⁵⁶.

Analogamente anche l'uomo, “un fatto organico, fisiologico”⁵⁷, ha leggi diverse dalla materia e non può con essa convivere; per tutte queste ragioni il teatro d'oggi può solo sussistere, per il compositore, come *collage* che integra materiali di diversa provenienza.

La musica del secondo dopoguerra, secondo il musicista siciliano, ha raggiunto un livello tecnico altissimo; non vi sono stati gli stessi progressi nel campo visivo, nel quale manca la fluidità e i mezzi che rendano questo parametro “musicalizzabile”⁵⁸.

In lui riscontriamo un esempio di concezione musicale che si proietta sulla scena senza venirne da questa modificata. La musica di Clementi può definirsi un intricato insieme di linee contrappuntistiche il cui sovrapporsi continuo impedisce all'orecchio di seguirne i singoli movimenti: “esse mirano all'appiattimento di ogni contrasto, quasi ad una dimensione di atarassia, di variegata quiete”⁵⁹. L'unica sua opera eseguita è *Es*, dal termine freudiano che indica le pulsioni dell'inconscio, un “*rondeau* in un atto” scritto negli anni 1979-80 e andato in scena a Venezia l'anno seguente. Ritroviamo in questo lavoro molteplici aspetti sperimentali: la mancanza di una vicenda,

53 Ivi, p. 31.

54 Ivi, p. 32.

55 Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia* op. cit., p. 24.

56 Aldo Clementi, *Teatro musicale oggi*, in *Aspetti del teatro musicale del Novecento, Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di Armando Gentilucci, Milano, Assessorato della cultura della provincia di Milano, Gennaio 1980, pp. 68.

57 Ivi, p. 69.

58 Ivi, p. 70.

59 Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia* op. cit., p. 17.

poichè la situazione di partenza si ritrova angosciosamente replicata alla fine; l'autonomia del compositore nella stesura del libretto, tratto da alcuni frammenti dell'omonimo dramma di Nello Saito e da altro materiale verbale; la mancanza di biunivocità tra interpreti e personaggi, poichè le tre donne protagoniste, la casalinga, la segretaria e l'artista, sono tutte rese da un terzetto vocale formato da un soprano, un mezzosoprano e un contralto, a sottolineare il triplice carattere dissociato di ognuna. Il lavoro, la cui struttura compositiva è formata dalla ripetizione per sei volte del ciclo scena-danze-berceuse, è un esempio di assoluta coerenza tra concezione musicale e drammaturgica, per cui la condizione senza possibilità di cambiamento delle tre donne è resa dalla forma di questo rondò, un ossessivo meccanismo circolare.

Anche Franco Donatoni annovera nel suo catalogo un'unica esperienza teatrale, *Atem* del 1985, così descritta dal compositore stesso:

“Se, sul teatro musicale, avessi le idee chiare, lo farei; non ho le idee chiare, non lo faccio. L'unica mia esperienza di questo tipo, *Atem*, è stata semplicemente un'occasione di teatralizzare la musica, di visualizzarla, in seconda istanza e con contenuti separati, per dimostrare che oggi – nel mondo del visivo – non c'è alcuna possibilità di sintesi fra le due dimensioni e non è nemmeno possibile tentare un teatro musicale come Opera: la visione sta da una parte, il suono sta dall'altra.”⁶⁰

Atem, “Due tempi e un intermezzo”, è un *collage* di brani vocali, strumentali, elettronici, preesistenti, nel quale nè i cantanti nè i danzatori sono personaggi, ma semplici strumenti vocali e gestuali. In essa il musicista tenta un'autoanalisi attraverso il racconto dei sogni, “una scelta coerente con il rilievo centrale che ha nella poetica di Donatoni la riflessione sulla crisi del soggetto”⁶¹.

“Il velo dissolto” del 1993 dimostra ancor più chiaramente l'estraneità del compositore veronese al teatro, poichè si tratta di sette brani assemblati dalla regista Mietta Corli, la quale vi ha tratto liberamente un proprio progetto drammaturgico.

Le composizioni di Franco Donatoni fanno riflettere sulla effettiva possibilità della musica di poter raccontare una storia lineare; molti autori negli stessi anni hanno recuperato una drammaturgia tradizionale, soprattutto quelli lontani dalle sperimentazioni maggiormente radicali, inclini all'uso di un linguaggio eclettico e con caratteristiche retrospettive. Petazzi, nel citato articolo⁶², riformula in maniera più profonda la questione, chiedendosi se il compositore d'oggi possa ancora comporre per il teatro, ripristinando quel rapporto tradizionale che s'instaurava con un librettista, dalla cui idea drammaturgica la musica discendeva, oppure se il teatro non divenga per alcuni semplicemente un altro genere nel quale esprimere la propria personale poetica in maniera più complessa, aprendosi alla dimensione scenica, nella quale la narrazione lineare sembra una riduzione troppo semplicistica

60 Franco Donatoni, *In cauda a una conversazione*, in «Il Verrì», VIII serie, 5-6, marzo 1988, p. 13.

61 Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia* op. cit., p. 13.

62 *Ibidem*

e diviene difficile da attuare senza “un solido sistema di convenzioni”⁶³ condiviso tra autore e pubblico.

CAPITOLO 5: IL TEATRO DEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA: POST-MODERNO E NEOROMANTICO

La Nuova Musica rappresenta l'ultimo esempio di ricerca di un linguaggio comune che fecero nello scorso secolo i musicisti europei.

La generazione nata dopo la guerra non sente più propri i valori che aveva promosso la Nuova Avanguardia, la cui parabola, sul finire degli anni '70, si esaurisce senza traumi, né polemiche: la provocazione viene infine assorbita dalla logica del mercato, diviene essa stessa moda intellettuale e accademia. Dagli anni ottanta in poi si assiste ad un nuovo proliferare di tendenze delle quali nessuna ha la forza accentratrice che era appartenuta al serialismo postweberniano: i giovani musicisti, liberi da ideologie e doveri storici, si arrogano il diritto di scegliere autonomamente le proprie radici, le proprie inclinazioni, mantenendosi equidistanti da qualsiasi tradizione, sia essa colta o popolare.

“Pluralismo, eterogeneità, eclettismo, relativismo culturale, differenza sono le nuove parole-chiave di una realtà fluida e articolata (...)”⁶⁴

Anche se è difficile delineare una linea comune tra questi compositori, si nota in generale un ritorno dei parametri di altezza e durata, a discapito della composizione timbrica e per effetti strumentali. Importante sottolineare anche la rinnovata esigenza di comunicabilità, raggiunta mediante svariati mezzi espressivi, che trova naturale sbocco nel genere del teatro musicale. La musica non trova più necessari testi di supporto che negli anni precedenti servivano a mediare tra il compositore e il pubblico le asperità dovute all'ascolto; una composizione può ottenere consenso e plauso presentandosi con la sola veste sonora.

Si assiste ad un ritorno alla responsabilità diretta del soggetto nell'atto creativo:

“Si è così verificato (...) un recupero della dimensione metalinguistica della “parodia” e della “citazione”; un ritorno alla melodia, all'espressività e alla ricerca di comunicazione; una riaffermazione, infine, dell'impegno del compositore non soltanto sulla struttura e sul linguaggio, ma anche sui contenuti e sul significato globale della composizione, secondo l'insegnamento di Schönberg”.⁶⁵

Il teatro musicale, che racchiude in un'unica forma linguaggi eterogenei quali la musica, la parola, la drammaturgia, il gesto, la scenografia, diviene, soprattutto in Italia, un genere privilegiato dai giovani compositori, dove poter esprimere la molteplicità del linguaggio musicale.

63 *Ibidem*

64 Andrea Lanza, *Il secondo Novecento* op. cit., p. 192

65 *Ivi*, p. 102.

Il compositore Salvatore Sciarrino, nato nel 1947 a Palermo, autodidatta per sua dichiarazione, poichè ha studiato con numerosi insegnanti senza accogliere totalmente nella sua poetica nessuno di essi, è uno dei musicisti italiani della generazione successiva alla Nuova Avanguardia molto prolifico in ambito teatrale. Il serialismo postweberniano infatti non appartiene al linguaggio di quest'autore che ha però in comune con i compositori a lui precedenti, oltre all'abitudine di scrivere testi esplicativi quali accompagnamento dei suoi lavori, una tendenza alla sperimentazione di tipo formale che coinvolge i vari elementi costitutivi del suo linguaggio teatrale, da risultare il più radicale e sistematico tra i suoi contemporanei.

Scrive a proposito del *Lohengrin*:

“Questi suoni sono già teatro. Non chiedono illustrazione, né di essere rivestiti d'immagine: essi hanno la propria immagine. Affinare l'ascolto. Renderlo sottile, trasparente alle dimensioni della memoria. Ogni suggestione scenica susciterà dunque quei suoni senza imprigionarli. Il dramma di ciò che si sente trae efficacia, ospite dello spazio”⁶⁶

Il teatro di Sciarrino, nel volere utopico dell'autore, dovrebbe essere la drammaturgia delle evoluzioni del suono, proveniente dal silenzio.

Già nella sua prima composizione teatrale, “Amore e Psiche. Un atto”, su libretto di Aurelio Pes che debuttò a Milano nel 1973, il musicista siciliano dimostrò la propria appartenenza ad una generazione successiva a quella postweberniana nella scelta di un testo dal contenuto mitologico con risvolti psicanalitici, mentre i lavori di quegli anni facevano ancora parte del teatro d'ideologia politica, figlio delle composizioni degli anni sessanta di Nono e Manzoni. L'assoluta novità dell'opera, come afferma il critico Francesco Degradà⁶⁷, sta nella corrispondenza tra forma drammaturgica e forma musicale, sottolineata dal compositore stesso quando scrive che i medesimi “concetti di identificazione e sdoppiamento investono la musica e sono da questa amplificati”⁶⁸.

Il punto più alto della sperimentazione teatrale di Sciarrino risulta essere la “Natura morta in un atto. *Vanitas*”, rappresentata nel 1981 a Milano, su libretto poliglotta assemblato dallo stesso autore. Questa composizione per pianoforte, violoncello e mezzosoprano, formata da un *collage* di vari autori tra i quali Giambatista Marino, Martin Oppitz, Giovan Leone Sempronio, rappresenta il vertice di un teatro musicale dell'assenza poichè in essa manca un'azione narrativa, i personaggi, siano essi cantanti o attori e anche l'orchestra. Essa vuole essere una manifestazione simbolica dell'effimero, del vuoto e dell'assenza, della caducità delle cose, come evocato nel titolo, *Vanitas*, un genere pittorico, in italiano “natura morta”, del XVII secolo.

Le opere a questa successive recupereranno man mano i parametri drammaturgici avvicinandosi ad una concezione più tradizionale del teatro musicale, mantenendo comunque lo spirito

66 Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, Partitura d'orchestra, Rai (su concessione di G. Ricordi & C.), Roma 1984, p. 2.

67 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., p. 62.

68 Salvatore Sciarrino, *La musica*, in AA. VV., *Amore e Psiche*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1973, p. 18.

sperimentativo tipico del compositore.

La sua ultima composizione scritta nel 2010, un atto unico intitolato *Superflumina*, dall'inizio del Salmo 137, "Presso i fiumi di Babilonia", è stata rappresentata in prima assoluta al Nationaltheater di Mannheim il 20 maggio 2011.

La musica dell'organico cameristico presenta la "rarefazione e la ricerca raffinatissima sul suono"⁶⁹ tipiche dell'autore, come la vocalità frammentata ed essenziale, con "una scrittura che si apre a molteplici inflessioni con il minimo dei mezzi"⁷⁰. In una prospettiva priva di retorica, distaccata ed ironica, ma che riesce al tempo stesso a mantenere il senso della dignità del racconto, si svolge il delirante monologo di una donna che vive in una stazione dove passano fiumane di persone che sfiorano i senza dimora come lei. Nonostante non vi sia narrazione, poichè la situazione finale coincide con l'inizio e ne sottolinea l'impossibilità di qualsiasi cambiamento, l'autore si avvicina in quest'ultimo lavoro ad un contenuto realistico e contemporaneo, di matrice politico-sociale, pur senza alcun risvolto morale.

Nato negli anni ottanta il neoromanticismo, dopo la scuola di Darmstadt, si dimostra l'unico movimento in grado di compattare intorno a sè i giovani compositori all'insegna del recupero delle forme della tradizione, con particolare attenzione al teatro musicale. Esso mostra comunque al suo interno molteplici posizioni, tutte riunite da alcuni obiettivi comuni, tra cui sosituire alla parola "progetto" la parola "vita"⁷¹, prediligendo il sincretismo e la fusione di materiali eterogenei, che non precludono, in ambito musicale, l'utilizzo della musica di consumo, da sempre rifiutata negli ambienti avanguardistici, oltre a forme e tecniche proprie della produzione commerciale.

"Il movimento si inquadra quindi in una coerente esposizione di indirizzi che mostrano proprio sulle scene del teatro la rappresentazione della vita stessa, quella serie di quotidiani compromessi tra realtà e finzione, eleganza e banalità, che caratterizzano le azioni di ciascun essere umano, i suoi sogni, le sue aspirazioni."⁷²

La produzione musicale e teatrale di Lorenzo Ferrero, nato a Torino nel 1951, per il critico Girardi non è totalmente etichettabile come neoromantica, poichè sono solamente tre le composizioni che si attengono a questo stile: "Mare nostro", "Salvatore Giuliano" e "Charlotte Corday". Le rimanenti sarebbero maggiormente descritte dalla definizione di lavori postmoderni, definizione questa con la quale si comprenderebbe tutta l'opera dell'artista, intendendo post-moderna

"una scrittura musicale di abile sfruttamento di tutto quell'universo di stili, generi e modelli storici che costituisce il frastagliato paesaggio sonoro di un qualsiasi ascoltatore medio del Novecento"⁷³.

69 Paolo Petazzi, *Sciarrino e la donna naufraga senza dimora in «Superflumina»*, in «L'Unità», Roma, 7 luglio 2011, p. 43.

70 *Ibidem*

71 Marco Russo, *Moderno, postmoderno, neoromanticismo: orientamenti del teatro musicale contemporaneo*, in «Il Verrì», VIII serie, 5-6, marzo 1988, p. 207.

72 Ivi, p. 208.

73 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., p. 124.

In un articolo del 1990⁷⁴ il compositore fissa i punti principali attorno ai quali la nuova generazione di musicisti definiti neoromantici si è riconosciuta all'inizio degli anni ottanta: la critica verso i loro maestri e la musica di stampo postweberniano da essi rappresentata; la ricerca di un linguaggio ricco di sincretismi linguistici che il compositore “filtra attraverso la propria sensibilità ed esperienza”; la ricerca di comunicabilità con il pubblico. Il modello teatrale novecentesco nel quale questi compositori coerentemente si riconoscono è *The Rake's Progress* di Stravinskij, per il suo essere “opera delle opere”, con la presenza massiccia di citazioni, materiali e stili appartenenti ad epoche diverse. I lavori teatrali di Lorenzo Ferrero annoverano il maggior numero di repliche tra quelli contemporanei, in un'epoca nella quale, molto spesso, la prima assoluta coincide con l'unica messainscena di un'opera. La composizione del compositore torinese che per il critico Girardi⁷⁵ risulta meglio riuscita, resta *Marilyn*, “Scene degli anni 50 in due atti da documenti di vita americana”, messa in scena al Teatro dell'Opera di Roma nel 1980. Il libretto, scritto in collaborazione con Floriana Bossi, utilizza per le parti cantate la lingua inglese, mentre per le parti recitate viene tradotto nella lingua del Paese di rappresentazione. La drammaturgia dell'opera è composta trattandosi di una narrazione dei punti salienti della vita della celebre attrice Marilyn Monroe, ma anche della descrizione del potere e del dissenso, due contrapposti elementi della società americana degli anni Cinquanta.

Lo stesso autore⁷⁶ descrive la funzione della musica di quest'opera: “drammatizzazione, commento, scenografia”⁷⁷: essa traduce in canto il libretto amplificandone il significato emotivo; quando il libretto è esaustivo in sé si fa “musica di scena”; nella citazione di materiale sonoro famoso contemporaneo alla vicenda (ad esempio la citazione dell'Inno americano), diviene descrittiva dell'ambiente storico. A rendere unitario questo lavoro ricco di sincretismi è dunque la particolare cifra stilistica di Ferrero.

Lontano dal movimento neoromantico, il musicista bolognese Fabio Vacchi, classe 1949, è cresciuto alla severa scuola avanguardistica di Giacomo Manzoni e di Franco Donatoni, ma solo la sua prima opera teatrale, “Girotondo” del 1982, risulta ancora legata ad un rigido strutturalismo. Questo linguaggio viene abbandonato da Vacchi già nel 1990 con “Il viaggio”, sua seconda opera, nella quale emergono atmosfere neoimpressioniste e un uso della vocalità che si avvicina agli stilemi popolari.⁷⁸

L'autore, in un articolo relativo a questo lavoro, parla di come possa nascere un'opera teatrale:

“Direi che normalmente si cerca un testo in sintonia con la musica che comunque ci si appresta a scrivere. (...) Il riconoscere quanto si va cercando in un lavoro già esistente costituisce una sorta di incontro-

74 Lorenzo Ferrero, *Opera viva*, in «Civiltà musicale», IV/9, giugno 1990, p. 91.

75 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., pp. 114-124.

76 Lorenzo Ferrero, *Marilyn*, in «Notiziario Ricordi» n. 12, G. Ricordi & C., Milano, 1980, p. 1.

77 *Ibidem*

78 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., pp. 94-95.

innamoramento”⁷⁹.

Egli precisa come servirsi di un testo già pre-esistente comporti una dose di complessità che è connaturata con la composizione teatrale, atteggiamento questo che, per sua stessa dichiarazione, lo pone fuori dell'avanguardia “celibe”⁸⁰, così definita perchè nega i mezzi nel momento stesso in cui li usa.

Vacchi dunque si pone in una posizione diversa rispetto alla generazione precedente nei confronti del libretto che, oltre ad essere fonte d'ispirazione per il compositore ed essere autonomo tanto da poter essere compreso da altre persone, “deve poter essere compreso in sé, almeno ad un primo livello, senza che si renda indispensabile la lettura di un saggio sul testo stesso”⁸¹.

L'autore inoltre non nega a priori la possibilità della narratività: il suo obiettivo è ritrovare la necessità di una forma all'interno del materiale anche attraverso una storia. Nello stesso articolo il compositore parla anche della musica, indicando terminata ormai l'esperienza postweberniana: l'arte dei suoni non deve necessitare di un testo che la espliciti e, al tempo stesso, deve rifuggire la tentazione di divenire pura musica di consumo, poichè “qualunque approfondimento, compreso l'approfondimento del piacere, si acquisisce con uno sforzo proporzionato”⁸².

Il suo percorso compositivo, volto alla semplificazione di tutti i parametri musicali con l'obiettivo di raggiungere un maggior grado di chiarezza nell'identificazione e quindi nell'articolazione di ogni idea musicale, allo scopo di ottenere anche un maggior grado di comunicazione col pubblico, non si basa più sulla stesura a priori di un progetto, ma sui problemi tecnici concreti che incontra, un lavoro di tipo “artigianale”, una “poetica del fare”⁸³.

“Non sento il teatro musicale come impresa impossibile o culturalmente indecente. È un genere che comporta una notevole complessità formale, da affrontarsi con i mezzi adeguati. Il negarlo, come l'ha negato di fatto buona parte della cultura del dopoguerra, sarebbe indice di un fariseismo nichilista in campo artistico che, nella sostanza, appartiene solo ad un novecento passato. Siamo in un altro tempo e in un'altra storia”⁸⁴.

Sarà con la *Station thermale*, opera commissionatagli dall'Atelier Lyrique di Lione in occasione del bicentenario della morte di Carlo Goldoni, nel 1993, e con l'Opera *Les oiseaux de passage*, del 1998, che l'autore abbandonerà definitivamente gli schemi drammaturgici antinarrativi tipici dell'avanguardia, avvicinandosi ad un teatro più tradizionale “capace di recuperare il connotato della narratività e al contempo di ridefinirlo in termini originali, moderni e consapevoli”⁸⁵.

Seppure maggiormente piacevoli all'ascolto le due ultime composizioni non sono un ricalco edonistico di stili e linguaggi del passato, ma, come dimostra l'attenta analisi fatta da Girardi⁸⁶, esse

79 Fabio Vacchi, *Note preliminari all'opera «Il Viaggio»*, in «Il Verrì», VIII serie, 5-6, marzo 1988, p. 59.

80 *Ibidem*

81 Ivi, p. 60.

82 Ivi, p. 61.

83 Ivi, p. 62.

84 Ivi, pp. 62-63.

85 Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* op. cit., p. 98.

86 Ivi, pp. 98-113.

nascono da una disciplina artigianale e da una organizzazione della struttura sonora che il musicista ha ereditato dalla generazione precedente e non ha mai rinnegato, nemmeno sul piano estetico ed ideale.

CAPITOLO 6: LUCA MOSCA E IL TEATRO MUSICALE

Luca Mosca, nato nel 1957, studiò composizione al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano con Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino, due compositori che di fronte al genere del teatro musicale si pongono agli antipodi, dai quali egli si contraddistingue con un proprio stile personale:

“La sua musica, che si mangia istante su istante la drammaturgia del libretto e la ripropone come un'immagine sonora rinnovata, nasce da una sapienza compositiva appresa dall'esempio dei suoi maestri Salvatore Sciarrino e Franco Donatoni ed ampliata a modo suo giorno per giorno, ma non risponde a ricette e non si può giustificare con concetti, manifesti, strutture né culture né ideologie, tanto che da sempre aborre da saccenti istruzioni al pubblico sul programma di sala, come sembrava obbligatorio una trentina d'anni fa ...”⁸⁷

Di entrambi egli apprezza comunque il prezioso insegnamento: dichiara infatti che tutta la musica di Donatoni ha una teatralità propria che la caratterizza, un “perenne autoritratto” del compositore veronese, per cui ascoltandola Luca Mosca vede “il suo corpo, non solo il suo modo di pensare, i suoi atteggiamenti corporali, il suo modo di camminare, di atteggiare le braccia, in maniera spesso autoparodistica, grottesca e, per certi versi, tragica.”⁸⁸

La figura di Salvatore Sciarrino è ricordata dal musicista, come teatrale in ogni atteggiamento; di lui l'aveva affascinato la mancanza di ortodossia nell'insegnamento, il suo avvicinarlo al mondo della pittura, della letteratura e, dal punto di vista musicale, l'avergli fatto porre attenzione ai “rapporti di causa effetto”⁸⁹ presenti nella musica ad esempio di Mozart. Entrambi, Donatoni e Sciarrino, pur non avendogli mai parlato direttamente di teatro musicale, gli hanno trasmesso ugualmente molto, soprattutto attraverso le loro composizioni, nelle quali “il gesto musicale è di un'evidenza plastica, teatrale.”⁹⁰

Il musicista milanese si avvicinò al genere teatrale quasi per caso, a venticinque anni, accettando di comporre un'opera commissionatagli dal Conservatorio; la sua conoscenza operistica era praticamente nulla, come rivela in svariate interviste, ma si dedicò con l'energia e la vitalità che lo contraddistinguono al progetto e così nacque “Il sogno di Titania”. L'incontro diretto col mondo

87 Lorenzo Arruga, *L'Italia da sistemare*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74ª edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, p. 69.

88 Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 34.

89 Ivi, p. 35.

90 *Ibidem*

teatrale fece innamorare il musicista, il quale però vi tornò solo quindici anni più tardi, nel 1997, con il *Peter Schlemihl*, un *Singspiel* per ragazzi, produzione questa più matura e consapevole soprattutto dal punto di vista sia vocale che drammaturgico. In quegli anni egli infatti aveva scritto alcuni brani per voce e aveva tentato per due volte di mettere in musica “Il processo” di Franz Kafka. Sarà con “America”, nel 1998, tratta dal romanzo omonimo dello scrittore praghese, che ascolteremo un lavoro compiuto dal punto di vista sia strumentale, che vocale e drammaturgico.

In “America” l'autore utilizza molte delle sperimentazioni che caratterizzarono il teatro del secondo dopoguerra, tra cui la mancanza di biunivocità tra personaggi e cantanti, la presenza di attori in scena e il conseguente utilizzo della parola recitata, un certo grado di aleatorietà quando in alcuni punti l'altezza delle note è lasciata alla discrezione dell'esecutore. Non si tratta però di una composizione legata al filone del teatro anti-narrativo dell'Avanguardia.

Egli dichiara infatti nel 2007:

“...per me la narratività è una componente importante; allo stesso tempo le storie che racconta il mio teatro non sono lineari, non descrivono un arco continuo, ma sono fatte di continui cambi di ritmo, di temperatura, di sconnessioni, di frammenti... e la storia, che pure è solo un pretesto per la successione di queste situazioni, è importante per fare incontrare e scontrare i personaggi, per creare tensioni, fornisce una spinta ad andare oltre, non solo a me che scrivo, ma anche allo spettatore.⁹¹”

Precisa di seguito l'autore che la drammaturgia musicale non ha sempre necessità di una storia, perchè esistono opere contemporanee senza trama che danno comunque una lettura affascinante della realtà, ma l'anti-narratività non può essere utilizzata come garanzia di modernità.

Il teatro di Mosca si distanzia allo stesso modo così sia da quello dell'Avanguardia postweberniana, sia dal filone al quale, molti musicisti della sua generazione si sono legati negli anni Ottanta, il Neoromanticismo.

Si sottolinea che, solamente dal punto di vista programmatico, non musicale, il compositore ha delle affinità con il secondo dei due movimenti: l'esigenza di comunicare con un pubblico, la presenza di un alto livello di sincretismo nelle sue opere e anche una critica verso il linguaggio avanguardistico di alcuni autori della precedente generazione. Ha dichiarato riguardo al teatro musicale:

“...devo aggiungere che la maggior parte delle opere contemporanee non mi piacciono, perchè sono troppo reduci dall'avanguardia ed in esse la voce non è protagonista: e questo non lo tollero. Per me scrivere un'opera significa mettersi a confronto con voci che devono essere assolutamente al centro dell'attenzione. In una parola si trascura troppo la scrittura vocale, che invece è l'essenza dell'opera.”⁹²

L'esigenza della comunicazione però non rende la musica di Luca Mosca facile né all'ascolto né all'esecuzione, né tanto meno vicina a prodotti di tipo consumistico, caratterizzata come è da un

91 Ivi, p. 32.

92 Franco Manfiani, *L'orrida purezza del reality show, Intervista a Luca Mosca*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, p. 77.

elevato grado di virtuosità sia in ambito vocale che strumentale, da un ricco contrappunto di tipo cameristico e da un uso sferzante ed energico del parametro ritmico, motore centrale dei suoi lavori. L'utilizzo di linguaggi provenienti da vari periodi storici, dal barocco ad oggi, non fa delle sue composizioni un *collage* di brani diversi, al contrario, il tessuto musicale risulta fortemente coeso poichè le citazioni non si risolvono in un abile esercizio compositivo sullo stile di un'epoca, ma vengono inglobate all'interno della scrittura dell'autore, diventando con questa un tutt'uno.

Come già sottolineato da Ernesto Rubin de Cervin⁹³, in Luca Mosca ogni suggestione, musicale, letteraria, visiva, diventa ricordo, memoria, e viene trasformata in composizione musicale, senza pregiudizi di provenienza storica, geografica o di livello culturale; egli dichiara infatti:

“Io trovo che la bellezza del Novecento, la bellezza di essere adesso seduti sul 2000, è che c'è di tutto.”⁹⁴

Ad “America” segue, l'anno dopo, la scrittura di “K.-Trilogia della solitudine” sempre su libretto di Pilar García, un'abile sintesi degli atri due romazi di Kafka, “Il processo” e “Il castello”.

Dal 2003 al 2010 Luca Mosca ha collaborato alla stesura di quattro opere, *Mr. Me*, “Signor Goldoni”, *Freud, Freud, I love you* e “L'italia del destino”, con un altro librettista, il professor Gianluigi Melega, giornalista, scrittore e uomo politico, mancato lo scorso settembre 2014.

In questi lavori il compositore ha collaborato con cast di altissima professionalità, l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, quella del Maggio Fiorentino, l'Ex-Novo Ensemble, l'Accademia Filarmonica Romana; dirette da Maestri del livello di Marco Angius, Andrea Molino, Andrea Pestalozza e con cantanti solisti del calibro di Alda Caiello, Sara Mingardo, Barbara Hannigan, Chris Ziegler, per citarne alcuni. Il compositore, che predilige comporre le parti vocali come fossero un abito su misura per i cantanti che le eseguiranno, con un materiale artistico di così alto livello, ha potuto lasciar libero sfogo alla sua vena creatrice con brani di virtuosismo e bellezza quasi inarrivabili. Si può notare in queste opere anche un utilizzo più disinvolto e audace della melodia e del sincretismo che si espande a generi più popolari, quali i *musical* di Broadway, le canzoni jazzistiche, brevi accenni a inni nazionali o mediaticamente conosciuti. Queste citazioni risultano sempre inserite nello stile musicale dell'autore e sono funzionali a sottolineare determinate azioni o ambientazioni del libretto, o a caratterizzare psicologicamente i vari personaggi, hanno quindi scopi drammaturgici. L'ultimo lavoro, “Il gioco del vento e della luna”, su libretto di Pilar García, andato in scena lo scorso giugno 2014, pur essendo scritto per studenti del Biennio superiore del Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, non si presenta come una composizione didattica: in essa Luca Mosca ha saputo sintetizzare la propria esperienza passata, valorizzando al massimo i giovani talenti nelle loro peculiari potenzialità.

93 Ernesto Rubin de Cervin, *Trazom*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 23.

94 Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico* op. cit., p. 32.

La passione per l'opera, nata quasi per caso, dopo più di vent'anni dal suo primo lavoro, fa dichiarare al musicista:

“In un'opera ci vogliono abilità, esperienza, ma soprattutto bisogna sentire profondamente l'esigenza di intraprenderne la realizzazione, quasi una questione di coscienza, perchè non bisogna credere che basti qualche astuzia per far funzionare la macchina teatrale.”⁹⁵

“Quando non scrivo per il teatro è come se mi mancasse qualcosa. Una passione legata al mio amore per il cinema da cui, oggi, non si può prescindere.”⁹⁶

Per Luca Mosca cinema e musica sono entrambe “forme simboliche temporali, che si dispiegano nel tempo, un tempo orientato e irreversibile”⁹⁷, per questo sono arti tra loro affini. In particolare la tecnica del montaggio, utilizzata nel cinema, fa parte anche della sua poetica, per cui registi come Ejzenštejn, Lubitsch, Welles, il cui ritmo dei fotogrammi è talvolta “frenetico”⁹⁸, sono per il compositore fonte d'ispirazione musicale. Del cinema inoltre il musicista apprezza la “consequenzialità”, per cui cita l'esempio di Alfred Hitchcock che “compilava una mappa dettagliatissima” prima di accingersi a girare concretamente un film. La consequenzialità, che anche lui ricerca nelle sue composizioni per teatro, deve trovare come unica giustificazione la libera scelta dell'artista, non un codice preordinato, un feticcio prestabilito, come era stato imposto ai musicisti appartenenti alla generazione della Nuova Avanguardia⁹⁹. Il radicalismo strutturalista degli anni Cinquanta, dichiara altrove Mosca¹⁰⁰, aveva praticamente vietato, per esempio, l'uso della melodia: questo sicuramente aveva contribuito all'allontanamento di molti compositori dal genere operistico. I capolavori di Britten e di Stravinskij, scritti in quegli anni, sono infatti estranei alla corrente della Neoavanguardia. Il teatro musicale, genere che “deve per sua natura cercare la contaminazione tra diverse miniere linguistiche”, era per il compositore “inconciliabile con il purismo”¹⁰¹ postweberniano.

95 Mirko Schipilliti, *Kafka e la trilogia della solitudine. Una nuova partitura del compositore Luca Mosca*, in «La Nuova Venezia», Venezia, 30 settembre 2000, p. 14.

96 *Ibidem*

97 Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico* op. cit., p. 36.

98 *Ibidem*

99 *Ibidem*

100 Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show* op. cit., pp. 76-77.

101 *Ivi*, p. 78

PARTE SECONDA: LE OPERE DI LUCA MOSCA

CAPITOLO 1: IL SOGNO DI TITANIA

1.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo:	IL SOGNO DI TITANIA
Anno composizione:	Milano 12 ottobre 1981 – 3 gennaio 1982
Commissionata da:	Marcello Abbado – Conservatorio di Milano
Libretto:	Pilar García
Tratto da:	<i>A Midsummer Night's Dream</i> di William Shakespeare
Lingua:	Italiano

Edizioni G. Ricordi & C. s.p.a. - Milano Partitura

Durata dell'opera: 30 minuti

Strumenti dell'orchestra:

3 flauti (1° anche ottavino)

2 oboi

3 clarinetti in *si**b*

2 fagotti

2 corni in *fa*

2 trombe in *do*

percussione (timpani, grancassa, tam tam, triangolo, frusta e campane)

vibrafono

pianoforte

archi

N.B.: la parte dei clarinetti è scritta in *si**b*; la parte dei corni è scritta in *fa*.

Elenco degli interpreti:

Puck	soprano leggero
Titania	mezzosoprano
Oberon	tenore
Bottom	basso buffo

Fata attrice

Fior di pisello

Ragnatelo 4 bambini

Farfallina

Granel di senape

Elfi e Fate: mimi

Note: L'azione si svolge in un bosco vicino ad Atene.

Per le scene e i costumi si consiglia di consultare l'opera pittorica di: H. Fussli, R. Dadd, A. Rackam, E. Dulac.

Prima esecuzione:

Registrazione Audio dal vivo del 24/09/1982

Teatro alla Piccola Scala di Milano

Direttore M° Vittorio Parisi

Titania Paola Romanò

Oberon Giuseppe Fallisi

Puck Giuseppina Galli

Bottom Andrey Dufaux

Fata Caterina Verteva

1.2 SINTESI DELL'OPERA

“Il sogno di Titania” è la prima opera scritta da Luca Mosca, su commissione dell'allora Direttore del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano, il M° Marcello Abbado. Il compositore, che all'epoca aveva 25 anni, non conosceva l'opera classica o contemporanea e non aveva nemmeno mai scritto un brano per musica vocale, ma accettò la sfida con entusiasmo e in breve tempo, in meno di tre mesi, dal 12 ottobre 1981 al 3 gennaio 1982, compose questo atto unico della durata di mezz'ora circa. La scelta del librettista cadde sulla propria compagna Pilar García, ammirata per l'estesa conoscenza letteraria; insieme i due giovani decisero di mettere in scena un'opera di William Shakespeare, autore con il quale erano certi di non poter sbagliare.

La commedia “Sogno di una notte di mezzaestate” divenne la base per un libretto vicinissimo all'originale, in cui García si limita a scegliere quali battute tenere e quali tagliare, per narrare l'episodio centrale, “Il sogno di Titania”, da cui l'opera trae il titolo. Così ne parla il compositore stesso in un'intervista:

“Avevo venticinque anni, non avevo mai scritto per voce e la mia conoscenza dell'opera era a dir poco scarsa! Fu un'esperienza travolgente e mi innamorai del teatro musicale, naturalmente facendo un sacco di errori e orrori, soprattutto nella scrittura vocale. “Il sogno di Titania” (...) fu giustamente recensita con severità. Recentemente l'ho riguardata e ci sono anche delle buone idee, però soprattutto le parti vocali sono molto rudimentali, così come l'unità drammaturgica.”¹⁰²

Anche se dall'opera traspaiono alcuni errori dovuti all'inesperienza e alla giovinezza dell'autore, possiamo già intravedere in qualche scelta il Mosca maturo da “America” in poi. Ad esempio al personaggio maschile di Puck, viene assegnata una tessitura femminile, la più acuta, il soprano leggero; la scelta di cambiare genere vocale ai personaggi è tipica di Mosca: la ritroviamo per esempio in “America” in cui il protagonista, Karl Rossman, è interpretato da un'attrice donna; nel personaggio di Schubal, sempre in “America”, affidato ad un soprano leggero e, in “Un uomo di vetro” dove Amando è un contralto.

Un'altra scelta che rispecchia sperimentazioni future è l'aver assegnato ad un'attrice il personaggio della Fata: la recitazione verrà infatti utilizzata ed esplorata nelle sue potenzialità nelle opere successive; ne verrà fatto largo uso in tutto “K. - Trilogia della solitudine”; sono attori il personaggio del presentatore in “Real – Italy” e l'Uomo in grigio in “Peter Schlemihl”; ma la recitazione intercalata alla musica è presente praticamente in tutte le opere di Mosca fino all'ultima, “Il Gioco del vento e della luna”, dove gli interpreti passano dal canto al recitato senza soluzione di continuità.

La scelta del genere, una commedia, all'interno della produzione shakesperiana, non di una tragedia, forse fatta allora d'istinto, nasconde anch'essa una propria predisposizione innata verso il linguaggio comico, predisposizione che verrà sempre confermata consapevolmente nelle composizioni future. Infine l'episodio raccontato, le gelosie tra il Re delle Fate, Oberon e la sua Regina, Titania, lo scherzo a cui lui sottopone lei con l'aiuto di Puck, suo servitore ed infine la loro conciliazione, hanno molti elementi in comune con le trame dei libretti successivi delle opere di García: l'ambientazione di sogno, fantastica (il “Gioco del vento e della luna” è tratto da una favola e anche il romanzo di “Peter Schlemihl” contiene elementi fantastici; l'atmosfera dell'inizio e della fine di “K.”, è onirica, una favola per adulti); la storia di una relazione di coppia, quella tra Oberon e Titania, argomento che verrà analizzato in quasi tutte le opere successive di García da “Peter Schlemihl”, all’“Uomo di Vetro”, fino al “Gioco del Vento e della Luna”; ma che troviamo anche nei libretti di Melega, ad esempio in “Freud, Freud I love you” e nel “Signor Goldoni”; la presenza

¹⁰²Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico*, op. cit., pp. 29-30.

di un personaggio, Bottom, che con la sua grettezza, consente a Luca Mosca di scrivere una parte buffa, quella del basso, tessitura che verrà utilizzata in maniera comica e grottesca magistralmente in opere successive, ad esempio in “Freud, Freud I love you”, con la parte di Freud, e nel “Signor Glodoni”, con quella di Baffo.

Dal punto di vista della tecnica vocale il personaggio più interessante è quello di Puck, perchè nei primi tentativi di utilizzo della voce come uno strumento, rappresenta in nuce quello che diventeranno i personaggi ispirati alla vocalità di Alda Caiello, ad esempio l'Anzolo Rafael nel “Signor Glodoni”, Snoopy, Linus, Olive Oyl in “Mr. Me”.

La musica forse risulta l'elemento che più si distanzia dalle opere successive del Maestro: è legata ancora ad una concezione quasi tardo romantica, comunque ispirata al Novecento storico, all'orchestrazione di Debussy, Ravel, Rimsky Korsakov. Gli strumenti sono tradizionali: fiati, archi, percussioni; viene introdotto massicciamente il pianoforte, utilizzato come fosse un'arpa, attraverso una scrittura per arpeggi, volate, trilli, che ricorda Claude Debussy, di cui Mosca ha inciso gli “Etudes”, ma del quale è profondo conoscitore dell'intera produzione pianistica, e di cui ama particolarmente le “Images”, citate in un passaggio del “Sogno di Titania”.

Si può già riconoscere una predilizione per i fiati rispetto agli archi, cosa anche questa che verrà mantenuta. Sebbene la musica sia ben riuscita nel suo stile, godibile all'ascolto, non si trovano altre caratteristiche che diventeranno dei *topos* nella maturità del compositore: mancano il contrappunto tra i vari strumenti; una tessitura a trame larghe, un merletto con visioni in trasparenza, una profondità prospettica che mantiene chiarezza anche nel tutti, la predilizione per l'elemento ritmico, le sincopi, i contrattempi, i gruppi irregolari.

TRAMA

La trama sintetizza quanto avviene tra la prima scena del Secondo Atto e la seconda scena del Quarto Atto della commedia shakesperiana, tra Oberon e Titania¹⁰³. Puck e La Fata s'incontrano nel bosco nei pressi di Atene e preannunciano l'arrivo dei loro padroni: Oberon, Re delle Fate e Titania, Regina delle Fate. Dopo un breve scambio di battute in cui si rimarca la gelosia reciproca dei due signori del Regno incantato, entrambi infatuati di due mortali, Teseo ed Ippolita, re e futura regina di Atene, prossimi alle nozze, Oberon chiede a Titania, che per l'ennesima volta glielo rifiuta, un fanciullo indiano per farne un suo paggio. Titania e il suo seguito lasciano la scena mentre Oberon decide di fare un incantesimo alla sua Regina: manda Puck alla ricerca di un fiore rosso il cui succo farà innamorare la Regina della prima creatura che i suoi occhi vedranno al risveglio, sia essa un orso, un leone, un lupo o un toro. Mentre Titania dorme Puck stilla nelle sue ciglia il succo del fiore indicatogli da Oberon, quindi, incontrato Bottom, un grezzo artigiano che nella commedia sta

¹⁰³ William Shakespeare, *Sogno di una notte di mezzaestate. Introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Marcello Pagnini*, Milano, Garzanti, 2007.

preparando, con un gruppo di suoi pari, una rappresentazione teatrale per poter guadagnare qualcosa durante le festività per la celebrazione delle nozze del Re Teseo con Ippolita, gli infila una testa d'asino e lo porta davanti alla Regina delle Fate mentre ella si sta svegliando. Titania, grazie al filtro d'amore, s'innamora dell'asino – Bottom e chiama 4 fate, Fior di pisello, Ragnatelo, Farfallina e Granel di senape, interpretate nell'opera da 4 bambini, affinché lo servano e lo rallegrino. Dopo alcune scene grottesche in cui la Regina delle Fate loda le fattezze, l'intelligenza, l'eloquio di Bottom che viene nutrito e grattato a sua richiesta dalle fatine, sia l'asino che Titania cadono addormentati. Giunge Oberon, che mosso a pietà dalla crudeltà del suo stesso scherzo libera la fata dall'incantesimo attraverso il succo di un altro fiore. L'opera si conclude con la riappacificazione tra i due e il richiamo di entrambi alla musica, che giunga ad allietare questa notte di mezzaestate.

Oberon:

“Era solo un sogno. Ora la musica scaccerà le ombre dal tuo pensiero. Oh sì, fate venire della musica! Al suono piace rivelarsi in una notte di mezzaestate”¹⁰⁴

Questa frase, ricca di suggestioni, dà alla Musica un ruolo che ritroviamo anche nelle opere future, ad esempio in “Freud, Freud I love you” (dove il canto di Euridice – Alma salva Kokoshka - Orfeo): portatrice di guarigione e pace agli incubi dati dalla mente. Infine tutti i personaggi fuggono svelti prima dell'arrivo del giorno.

1.3 ANALISI MUSICALE

L'opera inizia con un Adagio¹⁰⁵, uno sfondo sonoro nelle sonorità del piano creato da accordi tenuti, nel quale flauti e violini si scambiano una linea melodica di semiminime; il pianoforte intercala qualche rapido arpeggio.

All'inizio del dialogo tra Puck e la Fata¹⁰⁶ la scrittura s'intensifica, soprattutto per gli strumenti a fiato più acuti, flauti e clarinetti, e per il pianoforte che, con una scrittura vicina a “Jeux d'eau” di Ravel¹⁰⁷ accompagna da solo Puck che narra le sue bravure in un'aria ricca di virtuosismi, glissandi, acuti, veloci passaggi di scale picchettati che ricordano i soprani leggeri Mozartiani.

Segue una scena interamente strumentale, un Tempo di Marcia¹⁰⁸ che annuncia l'ingresso di Oberon e Titania in scena, insieme al loro seguito di elfi e fate: su un sottofondo di suoni armonici, talvolta tenuti, talvolta glissati, degli archi e del vibrafono, gli strumenti a fiato si scambiano un tema di richiamo decisamente barocco, arricchito da dissonanze, che ricorda il neoclassicismo

¹⁰⁴Luca Mosca, *Il sogno di Titania, opera in un atto, Libretto di Pilar García (da William Shakespeare)*, Partitura, Milano, Edizioni Ricordi, 1982, pp. 132-140.

¹⁰⁵Ivi, pp. 1-7.

¹⁰⁶Ivi, p. 7

¹⁰⁷Ivi, pp. 9-12.

¹⁰⁸Ivi, pp. 13-20.

stravinskiano, uno dei pezzi meglio riusciti dell'opera.

Segue un duetto tra Oberon e Titania¹⁰⁹ nel quale l'orchestra appare quasi un riempitivo armonico, timbrico, senza caratterizzazione ritmica: il pianoforte viene usato come un'arpa, con scale, arpeggi, cromatismi a mani alternate o parallele, un pianismo post-lisztiano; gli archi continuano ad usare per lo più suoni armonici, mentre la scrittura dei fiati può essere assimilata a quella del piano, con velocissime scalette che vanno a coprire il totale cromatico. Sopra questa nuvola di suono emergono le voci dei due protagonisti, Oberon, tenore e Titania, mezzosoprano, entrambe utilizzate in maniera quasi verista, con molti vibrati e un'espressività "urlata", soprattutto in Oberon, che non ritroveremo mai più nelle opere successive.

Segue la scena in cui Oberon spiega a Puck lo scherzo che vuol fare a Titania e lo manda a cercare il fiore il cui succo l'addormenterà¹¹⁰: la musica e la vocalità restano legate ad un teatro tradizionale d'inizio Novecento.

La scena in cui Titania giace addormentata è molto più efficace¹¹¹: la musica si fa rarefatta, su un continuum di trilli in pianissimo degli archi, gli altri strumenti accennano frammenti di arpeggi, gruppi irregolari e figure veloci; è una musica descrittiva, fuori dal tempo, che sottolinea i gesti in scena di Puck che compie l'incantesimo del fiore, trova Bottom e gli infila la testa d'asino.

Titania si sveglia e s'innamora di Bottom, grottesco nella persona quanto nella vocalità; l'ingresso in scena delle 4 fatine, le cui voci infantili portano di per sé un senso di magia, è sottolineato da una musica quasi cinematografica, tre rapidi glissandi che terminano su un sovracuto sottolineato da altrettanti colpi di frusta¹¹².

Le scene seguenti tra Titania e Bottom, il momento in cui si addormentano e il ritorno di Oberon, mantengono le caratteristiche musicali già rilevate; si sottolinea una predilezione per il registro acuto che il compositore ama utilizzare in tutta la sua musica, strumentale e vocale.

La parte vocale di Bottom presenta una scrittura non ancora capace di sostenere tecnicamente l'idea musicale, come sarà invece in personaggi di opere successive, nei già citati Freud e di Baffo.

Il Finale¹¹³ è un grandioso Tutti orchestrale, un inno alla Musica che risveglia lo Spirito, in cui le vocalità spinte verso slanci all'acuto, sono sostenute dalle rapide salite dei vari strumenti. Al sorgere del sole tutti devono svelti lasciare la Terra: restano solo i rapidi cromatismi del pianoforte che sfociano in un trillo al quale si riuniscono tutti gli strumenti, terminando l'opera in un crescendo fortissimo all'alba del nuovo giorno.

109Ivi, pp. 21-29.

110Ivi, pp. 39-50.

111Ivi, pp. 66-72.

112Ivi, pp.87-89.

113Ivi, pp. 128-168.

CAPITOLO 2: PETER SCHLEMIHL

2.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo:	PETER SCHLEMIHL Singspiel per ragazzi (da A. von Chamisso) In sei scene
Anno composizione:	Venezia – Colmenar, aprile - maggio 1997
Commissionata da:	Conservatorio e Teatro Sociale di Rovigo per la Stagione 1997/1998
Libretto:	Pilar García
Tratto da:	“Storia straordinaria di Peter Schlemihl” di Adelbert von Chamisso
Lingua:	Italiano

Edizioni Suvini Zerboni - Milano Partitura e Riduzione per canto e pianoforte

«Non direi che le ragazze debbano leggere il loro libro insieme con l'insegnante, ma vorrei che, terminato lo Schlemihl, tu dessi loro i fascicoli per ricordo. La scelta è buona per cominciare, non fosse altro a causa dei numerosi riferimenti che il racconto contiene. Ma purtroppo non riesco affatto a immaginare le capacità e i bisogni di coteste fortunate ragazzine fra gli 11 anni e i 14.»¹¹⁴

(26 settembre 1916 – Franz Kafka – Lettera a Felice Bauer)

Dedica:

«Dedicata con gratitudine e ammirazione a Franco Donatoni, in occasione del suo settantesimo compleanno»

Durata dell'opera: circa settanta minuti

Strumenti dell'orchestra:

- 2 flauti (il secondo anche ottavino)
- 2 oboi (il secondo anche corno inglese)
- 2 clarinetti in si *b* (il secondo anche clarinetto basso)
- 2 fagotti

¹¹⁴Luca Mosca, *Peter Schlemihl, Singspiel per ragazzi in un prologo e sei scene, Libretto di Pilar García, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1997, p. II.*

2 corni in fa

2 trombe in si *b*

trombone

2 percussionisti (xilofono, vibrafono, timpani, tamburo militare, frusta, triangolo, glockenspiel, campane tubolari, piatto sospeso, grancassa, tamburello basco)

arpa

pianoforte verticale (con sordina da studio)

tastiera elettronica (timbri: harp, tube bells, timpani, xilofono, celesta, vibrafono, glockenspiel, whistle ecc. ecc.)

mandolino

chitarra

suonano, sul palco, nella quinta scena

fisarmonica

basso tuba

archi

Elenco degli interpreti:

Peter Schlemihl

Tenore lirico

Raskal

Baritono

Thomas John

Baritono

Bendel

Basso cantabile (con falsetto)

Sindaco

Basso cantabile (con falsetto)

Mina

Soprano leggero

Fanny

Mezzosoprano (Mezzocontralto)

Maestra

Mezzosoprano (Mezzocontralto)

Uomo in grigio

Attore

Invitati e cittadini

Coro

due invitati, due invitate (1^a scena)

tre invitati, tre invitate (2^a scena)

sarto

antiquario

pittore

Solisti del coro

calzolaio

gioiellere

cuoca, balia, 1^a e 2^a serva

parroco e prefetto

spazzino, statua e facchini

membri del coro

bambini e scolari

coro di bambini


tre scolari, tre scolare

solisti del coro di bambini

garzone del sarto

membro del coro di bambini

Note:

1. Le parti di recitato ritmico sono scritte con il segno X sul rigo centrale del pentagramma. Vanno eseguite non meccanicamente, privilegiando in ogni caso la comprensione e l'interpretazione del testo.
2. Le parti totalmente recitate dovranno essere interpretate, possibilmente, senza voce impostata e senza lentezza.
3. In alcuni casi, per esempio nella parte di Mina della 3^a scena, si trova una X sulla gambetta delle note. es. :  Questa scrittura suggerisce all'interprete di privilegiare la "curvatura" della linea melodica, senza sentirsi strettamente vincolato all'altezza delle note.
4. Nella sua aria della 4^a scena, Raskal dovrà accompagnarsi con una concertina. Potrà optare per una di queste due soluzioni: 1) suonare a caso degli accordi cercando però di rispettare le altezze della sua linea vocale 2) suonare la triade di fa minore per non farsi "distrarre" da altre armonie.
5. I numeri metronomici sono indicativi

Prima esecuzione:

Teatro Sociale di Rovigo 9, 10 e 11 gennaio 1998

Orchestra e coro del Conservatorio di Rovigo «E. Venezze»

Direttore d'orchestra

Dino Doni

Regia teatrale

Salvatore Tramacere

Maestro del Coro	Giorgio Mazzucato
Coro dei bambini diretto da	Marina Malavasi
Maestri sostituti	Andrea Albertin e Lisa Ajo
Maestro rammentatore	Marina Malavasi
Assistente alla regia	Claudio Ronda
Coordinatore di palcoscenico	Marina Margutti
Scene	Scuola di scenografia Accademia di Belle Arti di Bologna: Francesca Forlanini, Andrea Moriani, Loredana Salmaso, Elena Zannoni, allievi della scuola

Interpreti:

Peter Schlemil	Giovanni Gregnanin
Raskal	Cho Sung–Jung
Thomas, John, Bendel, Sindaco	Walter Testolin
Mina	Sonia Visentin
Fanny, Maestra	Martina De Liso
Uomo in grigio	Ippolito Chiarello

2.2 SINTESI DELL'OPERA

L'opera, seconda in ordine di composizione, è un *Singspiel* per ragazzi diviso in sei scene, tratto dal romanzo di Adelbert von Chamisso “Storia straordinaria di Peter Schlemihl”,

“famoso e anche bellissimo racconto, misterioso e sospeso, con l'uomo che vende l'ombra al diavolo, come vende l'anima Faust o il soldato della Storia di Stravinskij, ma come in un sogno confuso, senza perchè.”¹¹⁵

La durata complessiva è di circa un'ora e dieci minuti, non sono previsti intervalli. Come per tutte le prime opere del compositore è la moglie Pilar García a stenderne il libretto. Commissionata dal Conservatorio e dal Teatro Sociale di Rovigo per la stagione 1997-1998, è dedicata, in occasione del suo settantesimo compleanno, a uno dei due pilastri del percorso di studi compositivi di Luca Mosca, il M° Franco Donatoni. Così ne parla il compositore in un'intervista del 2007:

“...per la prima volta mi sono reso conto che, quando scrivo musica per il teatro, ho bisogno di una scena o due per entrare davvero *dentro* la finzione drammaturgica, per immergermi nell'opera... Per il *Peter*

¹¹⁵ Lorenzo Arruga, *Il mare leggero*, in «L'altra scena», Programma di sala della Stagione 1998/99, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 1999, p. 5.

Schlemihl, poi, mi ha aiutato molto il testo. Pilar ha scritto un libretto bellissimo, arguto, divertentissimo, che per me fu una vera autostrada... Li ho capito che un buon libretto è fondamentale!¹¹⁶”

Rispetto al racconto di von Chamisso appare evidente il fine didattico educativo della librettista, come dichiarato d'altronde nel titolo stesso della composizione, *Singspiel* per ragazzi. Diverso, infatti, è soprattutto il finale: nell'originale ottocentesco il protagonista, vista la sua adorata Mina andar sposa di Raskal, maledetto il diavolo e abbandonata nel fondo di una grotta la borsa dalle monete d'oro, inizia ad errare solitario per il mondo, dopo aver acquistato, per un caso fortuito, gli stivali dalle sette leghe in un mercatino. Nell'ultimo capitolo¹¹⁷ è sempre il destino a volere che Peter, ferito durante una delle sue avventure tra i poli e i deserti africani, venisse curato in una clinica a lui dedicata, nata dall'unione dei patrimoni e degli ideali del suo fedele servitore Bendel e della giovane vedova Mina. Non riconosciuto a causa dei cambiamenti fisici in lui avvenuti e di una lunghissima barba che gli nascondeva il volto, una volta guarito abbandona clandestino il ricovero, lasciando a testimonianza del suo passaggio solo un biglietto per assicurare le due persone amate sulla sua salute. Nel romanzo Peter diventa l'*alter ego* di von Chamisso: abbandonati gli studi letterati e filosofici, decide di viaggiare per il mondo e di osservare la natura, note sono infatti le sue opere e scoperte di botanico.

Nel *Singspiel* di Pilar García assistiamo invece ad una Mina che si ribella al volere genitoriale e rifiuta di sposare Raskal; Peter vede ciò proprio grazie all'Uomo in grigio, che forse più nell'opera che nell'originale, appare quale tentatore demoniaco.

La ribellione di Mina sarà da esempio a Peter che trova la forza di non cedere all'offerta dell'Uomo in grigio.

“Favola senza didascalie, senz'altri insegnamenti che non quelli che si possono cogliere guardando con maggiore acutezza la realtà. La ragione chiamata a prender atto col massimo del garbo, con ironia, con dolore inconfessato, e anche con affettuosa meraviglia, che mille verità inconoscibili l'avvolgono¹¹⁸”.

Il romanzo viene attualizzato dalla presenza di alcuni personaggi, “uomini senza qualità”¹¹⁹: il Sindaco, la Maestra, il Prefetto e il Parroco, che lo fanno collocare in un imprecisato momento del XX secolo. Da sottolineare la denuncia di come i vari poteri, religioso, politico, amministrativo e culturale/educativo, rappresentati dai personaggi succitati, siano immediatamente corrompibili dal denaro: tutti infatti vengono a porgere i loro omaggi allo sconosciuto Conte Schlemihl, in cambio dell'oro con cui lui compra chiaramente le proprie lodi. Il tema di un uomo potente e ricco che può permettersi di acquistare col denaro qualsiasi cosa sarà affrontato dal compositore qualche anno più tardi, con l'altro suo librettista, Gianluigi Melega, nell'opera “Mr. Me”.

116Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico* op. cit., p. 31.

117Adelbert von Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl – Poesie*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso SpA, 2004.

118Lorenzo Arruga, *Il mare leggero* op. cit., p. 5.

119Pilar García, *Un'ombra fragilmente borghese*, in «Operagiovani – Peter Schlemihl», Programma di sala della 182^a Stagione Lirica 1997/1998, Rovigo, edizioni Teatro Sociale di Rovigo, 1997, p. 108.

“Il libretto (invita) un pubblico di ragazzi a interrogarsi sia sulle debolezze del protagonista, sia sull'autenticità dei suoi tentativi per recuperare l'ombra. (...) Pur protagonista Peter, perduta la voce narrante (assegnatagli da Chamisso nel romanzo n.d.r.) è più vicino all'antieroe maupassantiano che all'eroe romantico, convince a mala pena quando è sulla scena”¹²⁰

TRAMA

Nella prima scena, “nei pressi della villa di Thomas John, vicino all'ingresso del parco”¹²¹, il giovane Peter Schlemihl giace addormentato. Nel libretto compaiono due ombre infantili che giocano tra loro¹²²; entra l'Uomo in grigio, con un fischio le ferma e le attira a sé per arrotolarle e infilarle in una tasca della propria giacca. Visto Peter addormentato l'Uomo in grigio si avvicina: “Ogni ozioso è pieno di desideri”¹²³ commenta e lo sveglia puntandogli i raggi del sole riflessi su uno specchietto. Peter ha con sé una lettera di presentazione per Thomas John, da parte del fratello di quest'ultimo, nella quale è descritto come un ragazzo “impacciato, calmo e mite”¹²⁴, ma con grandi ambizioni. L'Uomo in grigio si avvicina, gli dona una cravatta e un cappello e gli indica la villa del ricco Thomas John. Peter ringrazia e saluta l'Uomo in grigio, entra nel parco della villa dove il proprietario è circondato da invitati e invitate pronti ad inneggiare ogni suo discorso e a compiacere ogni sua scelta; tra questi c'è la bella Fanny. L'Uomo in grigio, come dal nulla, riappare in scena per soddisfare le più svariate richieste di padrone e invitati, estraendo dalla propria giacca un cannocchiale, un tappeto, un parasole, cose che tutti accettano con indifferenza. Solo Peter sembra notare la stranezza di quest'individuo, ma stanco e ignorato da tutti, si distende sul prato per rimettersi a dormire, quando proprio l'Uomo in grigio lo raggiunge e gli propone uno scambio: la sua ombra in cambio di uno qualsiasi degli oggetti straordinari che si trovano nella sua tasca: il centesimo perpetuo, il tallero rubadenaro, la radice di mandragora, l'omino impiccato portafortuna o la borsa della felicità, tutti oggetti magici che Chamisso prende da leggende popolari.

Tra questi la borsa della felicità ha la particolare proprietà di non esaurire mai il suo denaro: di fronte alla prospettiva di diventar ricco senza fatica Peter cede all'Uomo in grigio la propria ombra. Mentre lascia il giardino di Thomas John alcuni bambini e invitati lo scherniscono vedendolo senz'ombra e Peter lancia loro addosso alcune monete. Lo scaltro Raskal, intuendo la possibilità di arricchirsi, si propone come suo servitore.

La seconda scena¹²⁵ si svolge nella nuova casa dello Schlemihl: è tutta vuota all'infuori di un armadio pieno di sacchi vuoti che Peter s'affretta a riempire dell'oro che mai cessa di uscire dalla borsa della felicità. Ora che è milionario nessuno si preoccupa più che sia senz'ombra; chi ha i soldi,

¹²⁰Ivi, p. 107.

¹²¹Luca Mosca, *Peter Schlemihl, Libretto di Pilar García* op. cit., p. 1.

¹²²*Ibidem*

¹²³Ivi, p. 3.

¹²⁴Ivi, p. 5.

¹²⁵Ivi, p. 33.

come dice Raskal, può essere anche un cretino, a parlare è l'oro¹²⁶. Entrano una serie di persone per prendere servizio presso Peter, per primo Bendel, che viene rappresentato vecchio e con molte esperienze lavorative attestate in un grosso librone di servizio, seguito da un sarto, un pittore, un antiquario, un calzolaio, un gioiellere, tutti abili venditori della propria arte. Peter spende molto oro ma appare sempre più annoiato da ogni cosa. Dalle finestre si sente la gente acclamare al Conte Schlemihl e Peter, incoraggiato da Raskal e dalle nuvole che coprono interamente il cielo, pensa di uscire per prendere gli evviva e le lodi.

La terza scena¹²⁷ è ambientata nella piazza di una città con gente affacciata a porte e finestre; il cielo è coperto da plumbei nuovoloni. Peter, con a fianco Raskal, viene accolto come un gran benefattore dal Sindaco della città il quale gli presenta il Parroco, il Prefetto e la Maestra; ad ognuno di essi Peter dà una borsa di denaro, per la salvezza delle anime, per mantenere l'ordine e per il sostegno della scienza. Il Sindaco offre all'ineggiato benefattore un'opera d'arte attraverso le mani di sua figlia Mina: un'orribile scultura con targa che Peter, rapito dalla bellezza della fanciulla, si lascia sfuggire dalle mani, mortificando e imbarazzando la bella Mina. Peter, innamorato, vorrebbe avvicinarsi a lei, ma l'Uomo in grigio fa spuntare proprio in quel momento il sole. Per impedire che si veda la mancanza dell'ombra, Raskal resta di continuo accanto a Peter che non può più muoversi liberamente. Peter si rende conto che senza la propria ombra non può avere l'unica cosa che finalmente desta in lui un interesse: l'amore di Mina.

La quarta scena¹²⁸ si svolge nel cortile della casa di Peter Schlemihl, dove su un lato è allestito un palchetto da musica; le serve, la cuoca e la balia alle dipendenze del Conte Schlemihl stanno lavorando per preparare un ricevimento per festeggiare il fidanzamento tra Peter e Mina, come viene annunciato da Raskal. Raskal, per alleviare il lavoro delle donne, comincia a cantare, accompagnandosi con una concertina, una specie di filastrocca di quattro strofe, sulla serva, la cuoca, la balia e un albero di peri, piantato e cresciuto altero all'ombra del sole, che non può dar peri e riparo alle signore.

Il pero è una metafora della situazione di Peter, reso altero e forte dalla propria ricchezza, ma costretto a vivere nell'ombra e da solo, senza poter ospitare sotto le proprie fronde una signora, senza poter avere la compagnia della donna amata.

Ciò che fino ad allora veniva taciuto per timore, grazie alle parole di Raskal diviene argomento per tutti i servi che iniziano apertamente a spettegolare della sventura del loro padrone senz'ombra; solo il fedele Bendel li zittisce e Raskal fugge ai rimproveri dello Schlemihl, giunto nel frattempo, per andare ad aprire la porta al pittore, venuto a portare al Conte il proprio lavoro: il ritratto del Conte stesso e dei suoi antenati. Peter coglie l'occasione per chiedere al pittore se fosse possibile dipingere

126Ivi, p. 35.

127Ivi, p. 53.

128Ivi, p. 66.

un'ombra per un suo amico che l'aveva persa perchè si era congelata durante un viaggio al Polo. Il pittore si rifiuta di lavorare per una persona così distratta e se ne va con una borsa di denari dopo aver consigliato a chi ha perso l'ombra di non camminare al sole. Peter dichiara di sentirsi come una mela mangiata dal verme e solo Bendel cerca di confortare il proprio padrone, invitandolo a liberarsi della dannata borsa e a riconquistare così la propria ombra. Durante il cambio tra la quarta e la quinta scena¹²⁹ si vede proiettata la sagoma di Peter che cerca invano di riconsegnare all'Uomo in grigio la borsa della felicità.

Anche la quinta scena¹³⁰ si svolge nel giardino della casa di Peter, dove le serve e Bendel sono affaccendati a dare gli ultimi ritocchi prima della festa e un'orchestrina, formata da un mandolino, una chitarra, una fisarmonica e una tuba, sono sul palchetto per le prove. Nel frattempo Raskal suona maldestramente la concertina cercando di inserirsi nella musica degli altri strumenti. La servitù sistema dei faretto che puntano verso l'alto; entra Peter e dichiara il proprio insuccesso con l'Uomo in Grigio: è ancora senz'ombra. Arrivano gli invitati, tra loro la Maestra, il Sindaco e Mina. Peter offre a Mina una corona di diamanti; il Sindaco, suo padre, parla immediatamente di nozze e dà la sua benedizione all'unione, mentre Mina sul principio sembra rifiutare. Mette la corona di diamanti ad una statua e mostra a Peter come essa rimanga fredda e immobile, mentre, cantando una dolce melodia all'orecchio della scultura, Mina la anima. Peter capisce che l'amore non si compra col denaro e abbraccia la ragazza, ma subito l'Uomo in Grigio fa apparire la luna piena, smascherando a tutti gli invitati il segreto dell'uomo senz'ombra. Gli strumentisti escono dal palco e tutti gli ospiti se ne vanno dichiarando Peter un impostore, un uomo indegno. Raskal, approfittando dello sgomento del padre di Mina, il Sindaco, si avvicina a lui e si propone come fidanzato per la fanciulla: di bell'aspetto, non più servo ma ricco e proprietario della propria ombra. Mina difende Peter dagli attacchi della gente e costretta ad andarsene lo esorta a ricordarsi che lei gli sarà sempre vicina, qualsiasi cosa accada. Raskal afferra altri sacchi colmi di denari e abbandona Peter che finalmente vede avvicinarsi l'Uomo in grigio. Quest'ultimo ha una proposta: l'ombra in cambio della sua anima, lascia a Peter tre giorni e tre notti per rifletterci.

Nell'ultima scena¹³¹ assistiamo ai tentativi fatti dall'Uomo in grigio affinché Peter firmi per cedergli la propria anima: come il Diavolo tentatore di Gesù nel Vangelo, l'Uomo in Grigio gli mostra, attraverso tre diverse visioni, come la vita senz'ombra sia impossibile: nella prima visione appare la piazza della città con il Prefetto che dà un documento di cittadinanza ad ogni persona controllando che sia in possesso della propria ombra; nella seconda si vede la scuola con la Maestra che insegna ai propri alunni che cosa sia l'ombra; infine, nel terzo scenario, assistiamo al matrimonio celebrato dal Parroco tra Raskal e Mina.

129Ivi, pp. 78-79.

130Ivi, p. 79.

131Ivi, p. 102.

Proprio quest'ultima scena si ritorge contro l'Uomo in Grigio, perchè Mina fugge rifiutandosi di sposare Raskal, dando così il coraggio a Peter di non cedere al patto demoniaco e di gettare la borsa dei denari nel fondo di un pozzo, mentre il fedele Bendel, che silenziosamente l'aveva seguito, scaccia a calci l'Uomo in Grigio dal palcoscenico. Dal pozzo escono alcuni oggetti che piovono addosso a Peter: un grosso libro, penne, quaderni, ecc.. Il titolo del libro è “Un uomo è un uomo”. L'opera termina, nel libretto¹³², con la scena iniziale mimata da ombre proiettate sul fondo del palcoscenico: l'Uomo in grigio che sottrae l'ombra ad una giovane donna in cambio della borsa della felicità mentre il coro commenta fuori scena: “Quel che accade ogni giorno, non trovarlo naturale seppur sia consueto. Trovalo strano, inspiegabile pur se normale. Quello che è usuale ti possa sorprendere.”¹³³

2.3 ANALISI MUSICALE

Compare nella seconda pagina¹³⁴ della partitura una citazione di una Lettera di Franz Kafka a Felice Bauer, nella quale lo scrittore ceco afferma che introdurre le ragazzine alla letteratura attraverso «lo Schlemihl» sia una buona scelta.

Scriva il compositore a proposito:

“Questa lettera di Kafka a Felice Bauer mi ha colpito immediatamente, fin dalla prima lettura. Quali sono i gusti e le necessità estetiche di ragazzi abituati sin da piccoli a scorpacciate di televisione e a orge acustiche sanremesi e rockettare?”¹³⁵

Luca Mosca in questa seconda opera teatrale che vede la luce 15 anni dopo “Il sogno di Titania”, ha cercato di rimanere se stesso, senza modificare o contaminare il suo linguaggio con la cultura musicale giovanile: “sarei risultato fasullo...ho lavorato principalmente sul ritmo, sulla vivacità drammatica delle situazioni e della musica per catturare l'attenzione e la curiosità¹³⁶”.

Il compositore nel frattempo era maturato tecnicamente sia nella scrittura strumentale che in quella vocale, avendo scritto in quegli anni tre composizioni per voce: “Trenta novelle” op.38 per voce e pianoforte nel 1987, “Trenta novelle” op.41 per voce, pianoforte e orchestra, nello stesso anno, e “Canzoni crudeli” op.44 per voce e pianoforte, sui testi di Isidore Lucien Ducasse, conte di Lautréamont, nel 1992.

“Peter Schlemihl” si presenta con la forma e l'organico di un'opera di tradizione, ad eccezione della tastiera elettronica, ma il contenuto strumentale e vocale, è assolutamente novecentesco.

L'orchestrazione è di tipo classico-romantico: archi, coppie di legni ed ottoni, percussioni

¹³²Ivi, pp. 121-122.

¹³³*Ibidem*, tratto da Bertold Brecht, *Un uomo è un uomo*.

¹³⁴Ivi, p. II.

¹³⁵Luca Mosca, *Senza l'ombra...la libertà*, in «Operagiovani – Peter Schlemihl», Programma di sala della 182^a

Stagione Lirica 1997/1998, Rovigo, edizioni Teatro Sociale di Rovigo, 1997, p. 103.

¹³⁶Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico* op. cit., p. 31.

abbastanza nutrite, ma tradizionali, arpa; a questi strumenti vengono aggiunti un pianoforte, ma verticale, con l'utilizzo esplicito della sordina da studio, e una tastiera elettronica, della quale il compositore indica i timbri che desidera siano utilizzati. Nella quinta scena¹³⁷ il compositore inserisce un'orchestrina in palcoscenico composta da un mandolino, una chitarra, una fisarmonica e un basso tuba; troveremo strumentisti in scena anche in opere successive, ad esempio nel “Signor Goldoni”.

L'orchestra ha cambiato completamente timbro rispetto a “Il sogno di Titania”: di preferenza è usata a sezioni, il tessuto musicale è reso più trasparente dalla trama contrappuntistica delle voci; il pianoforte non è più onnipresente, talvolta sostitutivo dell'intera orchestra, come nel 1982, ma utilizzato in dialogo con gli altri strumenti; le percussioni e la tastiera elettronica bastano a creare atmosfere decisamente moderne; l'elemento ritmico, caratteristico della maturità del compositore, appare maggiormente incisivo, soprattutto nelle parti puramente strumentali; i fiati iniziano ad essere predominanti rispetto agli archi.

Le scene sono tutte intervallate da Cambi di Scena, parti interamente strumentali, nelle quali talvolta compaiono ombre o sagome dei personaggi con funzione di sintesi narrativa e fanno da collegamento ad eventi non raccontati durante le scene.

Le voci maschili e femminili seguono lo schema tradizionale dell'opera lirica nell'assegnazione delle tessiture: il protagonista, Peter Schlemihl, è un tenore lirico; l'antagonista, il servitore Raskal, un baritono; tre personaggi, il ricco Thomas John, il servitore Bendel e il Sindaco, personaggio inventato da Pilar García, vengono interpretati dallo stesso cantante, un basso cantabile con falsetto. Mina, protagonista e innamorata di Peter Schlemihl, è un soprano leggero, mentre la stessa voce di mezzosoprano o mezzocontralto impersona Fanny e la Maestra, quest'ultima altra figura inventata dalla librettista. Un attore dà vita all'Uomo in Grigio, il diavolo; due cori completano lo staff di scena, uno di adulti con all'interno un nutrito numero di solisti, e uno di bambini, anch'esso con alcune voci soliste.

Le parti vocali hanno perso la spinta e lo spessore di stampo tardo verista: passano dal recitato, da ciò il titolo *Singspiel*, ad una specie di declamato vicino al recitativo, al canto. Mancano arie vere e proprie e raramente il canto è inteso come “cantabile”; la parte vocale segue i dialoghi testuali arricchendoli di una espressività post-moderna, talvolta in maniera ironica, talvolta grottesca, attraverso l'uso di suoni acuti, ad esempio nei personaggi fatti dal basso con registro di falsetto, o di suoni gravi nelle voci femminili.

In quest'opera si nota inoltre l'utilizzo in embrione delle voci come fossero strumenti, attraverso salti ampi, spesso dissonanti; un ritmo incalzante che spezza le parole e la frase; un dialogo continuo con gli strumenti orchestrali. Si sottolinea anche la presenza di una scrittura vocale in

¹³⁷Luca Mosca, *Peter Schlemihl, Libretto di Pilar Garcia* op. cit., p. 79.

alcuni casi lasciata alla discrezione dell'esecutore nella scelta delle altezze delle note, per lo più un recitato intonato.

Riportiamo di seguito l'analisi che ne fa il compositore stesso:

“La prima (scena n.d.r.) è la più articolata (...) La musica è per questo motivo un susseguirsi di figurazioni eterogenee che tendono ad “alzare” o ad “abbassare” repentinamente la tensione teatrale. (...) La seconda scena è molto più compatta, caratterizzata dalla presentazione successiva di alcuni personaggi grotteschi che sfilano davanti a Peter diventato ormai ricco. L'uso delle variazioni (che lentamente confluiranno in un tema...) dà a questa scena un tipo di respiro formale opposto alla prima. La terza e la quarta scena, le più brevi dell'opera, sono contrappuntisticamente caratterizzate dal costante utilizzo delle più svariate tecniche seriali. (...) La quinta scena è divisa in due parti: nella prima un'orchestrina formata da uno strano e improbabile quartetto (mandolino, chitarra, fisarmonica e bassotuba che suonano sul palco) accompagna con un tango alquanto bislacco le evoluzioni degli invitati alla festa nel giardino di Peter; nella seconda la tastiera elettronica (con il timbro “fischio”) assiste l'Uomo in Grigio nel suo decisivo assalto all'anima di Peter.

La sesta scena infine, prima dell'epilogo, ha come elemento formale evidente i tre “incubi” che l'Uomo in Grigio fa apparire a Peter per convincerlo definitivamente dello scambio ombra-anima. Nel primo incubo la tastiera elettronica si rende protagonista col suo timbro “timpani” in una sonorità militaresca e ossessiva. Nel secondo incubo gli ampi scarti melodici del mezzosoprano caratterizzano il “raptus” nevrotico dell'insegnante. Nel terzo incubo, il più scioccante per Peter, la visione del matrimonio fra l'adorata Mina e l'odioso Rascal, è sottolineata dal terzetto vibrafono, campane tubolari vere ed elettroniche, in una sonorità allucinata che trasforma questa apparizione così traumatizzante per Peter nella definitiva convinzione del protagonista di non cedere per nulla al mondo alle richieste pressanti dell'Uomo in Grigio. Meglio vivere senz'ombra che nel mondo, anche sonoro, così poco vivibile che gli propone il personaggio negativo della storia. Nel finale (...) il coro, in lontananza, diventa il suono della voce interna di Peter, e noi scopriamo che nel suo futuro potrà trovare la serenità e l'equilibrio di cui ha bisogno.”¹³⁸

CAPITOLO 3: AMERICA

3.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo:	AMERICA
	Opera da camera in un prologo e 8 scene dal romanzo di Kafka
Anno composizione:	Venezia, 10 gennaio – 10 giugno 1998
Commissionata da:	Il Gran Teatro La Fenice
Libretto:	Pilar García

¹³⁸Luca Mosca, *Senza l'ombra...la libertà* op. cit., pp. 104-105.

Tratto da: "America" di Franz Kafka

Lingua: Italiano

Edizioni Suvini Zerboni – Milano Partitura e Riduzione per canto e pianoforte

Dedica:

«Dedicata alla memoria di Carlo Mandurino»

Durata dell'opera: circa settanta minuti

Strumenti dell'orchestra:

Flauto

Clarinetto

Saxofono

Chitarra

Tastiera elettronica

Viola

Violoncello

Elenco degli interpreti:

Soprano leggero: I scena, un ufficiale e Schubal; II scena, insegnante d'inglese; III scena, prima cameriera; IV scena, voce fuori scena; V scena, Lift e Chia Chien; VI scena, Chia Chien; VII scena, Elegantona e Fattorino; VIII scena Chia Chien.

Mezzosoprano: I scena, il Capitano; II scena, primo impiegato; III scena, seconda cameriera; IV scena, voce fuori scena; V scena, donna con la stola di piume e "Lei"; VI scena, donna con la stola di piume, cameriera e strillone; VII scena, Brunelda "prima"; VIII scena, attrice.

Tenore: I scena, primo impiegato e marinaio; II e III scena, Green; IV scena, Robinson; V scena, uomo dal vestito meschino; VI scena, uomo dal vestito meschino e capocameriere; VII scena, postino e annunciatore; VIII scena, annunciatore.

Bass – Bariton (anche controtenore): I scena, secondo impiegato e secondo marinaio, II e III scena, Pollunder; IV scena, Delamarche e portiere; V e VI scena, portiere; VII scena,

facchino e guardia; VIII scena, musicante.

Prima Attrice: Karl Rossmann


Seconda Attrice: I scena, un cassiere; II scena, un facchino e controfigura di Karl; III scena, Klara; IV scena, capocuoca; V scena, ballerina e capocuoca; VI scena, capocuoca; VII scena, Brunelda "seconda"; VIII scena, elegantona.

Primo Attore: I scena, primo passeggero e il senatore Jakob; II scena, il senatore Jakob; IV scena, Delamarche; V scena, uomo della frusta e "Lui"; VII scena, Delamarche; VIII scena, capufficio.

Secondo Attore: I scena, secondo passeggero, un usciere e una cameriera; II scena, secondo impiegato; IV scena, Robinson; V scena, fattorino; VI e VII scena, Robinson; VIII scena, scrivano.

Terzo Attore: I scena, il Fochista; II scena, terzo impiegato; IV scena, cameriere; V e VI scena, commensale; VII e VIII scena, Sfortunato.

Note:

1. Le parti recitate devono essere interpretate senza voce impostata e non devono mai rimanere estranee al tessuto musicale.
2. Quando si trova una X sulla gambetta delle note (es. ) , si suggerisce al cantante di privilegiare la "curvatura" della linea melodica, senza sentirsi vincolato dall'altezza delle note.
3. In alcuni casi l'interprete troverà solo il segno X sui righi e sugli spazi del pentagramma. Sarà quindi libero di trovare le altezze rispettando il ritmo e la consequenzialità della scrittura melodica.
4. La parte di Chia Chien (soprano leggero) va interpretata imitando il modo di articolare il suono dei cantanti dell'opera di Pechino.
5. La chitarre è una chitarra classica con pick-up.
6. Nella VII scena, da battuta 224 a 230, il Direttore continuerà a battere il tempo di $\frac{3}{4}$, indipendentemente dalle parti dell'annunciatore e del sax soprano.
7. Nell'VIII scena il sassofonista, salito sul palco, suonerà la sua parte a memoria, usando la respirazione circolare, seguendo grazie alle corone la parte degli attori. Il Direttore darà gli

attacchi indicati dalle frecce.

8. I tempi metronomici sono indicativi.

Prima esecuzione: 29 maggio 1999

Venezia, Festival “L'altra scena” - Teatro delle Fondamenta Nuove

Cooperativa Teatrale Koreja

Laboratorio Nova Musica

Maestro concertatore e Direttore:

Giovanni Mancuso

Regia teatrale:

Salvatore Tramacere

Scene:

Luca Ruzza

Luci:

Lucio Diana

Cura tecnica:

Marco Oliani

Interpreti:

I Soprano

Nada Torto

II Soprano

Silvana Torto

Bariton

Arkadiusz Pstrong

Basso – Controtenore

Devis Fugolo

I Attrice

Cristina Mileti

II Attrice

Silvia Ricciardelli

I Attore

Ippolito Chiarello

II Attore

Fabrizio Pugliese

III Attore

Antonio Aluisi

Flauto, anche Ottavino e Strumentini

Cecilia Vendrasco

Clarineti e strumentini

Stefano Cardo

Saxofono e strumentini

Massimiliano Donninelli

Chitarra e strumentini

Mirko Busatto

Tastiera elettronica e didgeridoo

Carlo Carratelli

Viola, Organo a bocca thailandese e Senza

Piergabriele Mancuso

Violoncello, piccolo Sitar, scatola di legno

Claudio Marini

Repliche:

30 maggio 1999, Festival “L'altra scena”, Teatro Fondamente Nuove, Venezia

27 e 28 novembre 1999, Teatro Kismet Opera, Bari

1 e 2 dicembre 1999, Strade Maestre, Cantieri Teatrali Koreja, Lecce

4 e 5 dicembre 1999, Teatro dell'Acquario, Cosenza

24 marzo 2000, Teatro delle Maddalene, Padova

13 e 14 giugno, Teatro Valle, Roma

3.2 SINTESI DELL'OPERA

Nel 1998 il Sovrintendente Mario Messinis e il Direttore Artistico Paolo Pinamonti, commissionarono al compositore Luca Mosca un'opera per la Fondazione Gran Teatro La Fenice di Venezia, da eseguirsi all'interno del Festival “L'altra scena”, al Teatro delle Fondamenta Nuove. Sappiamo da Luca Mosca della sua ammirazione fin dall'adolescenza per lo scrittore Franz Kafka e dei suoi tentativi fin dagli anni '90 di scrivere un'opera che avesse come soggetto “Il processo”. In questa occasione decide, d'accordo con la librettista Pilar Garcia, di trarre l'opera da camera che gli è stata commissionata dal primo romanzo incompiuto dello scrittore ceco: “America”. Il romanzo di Kafka, in particolare sia nella figura del suo protagonista, il giovane Karl Rossman, che nella descrizione delle sue avventure al confine tra il vero e il fantastico, ben si adatta all'indole dei due autori, che si era già affermata nella scelta dei soggetti di tipo favolistico, magico, irreali, delle prime due opere. La sceneggiatura sembra

“una rievocazione di momenti per ricordare, (...) la scelta di un percorso in cui le parole e i gesti e talvolta le azioni offrano al musicista la possibilità di dare un senso, un senso aperto, problematico, stupefatto o acquiescente, «kafkiano» in senso rigoroso, a tutto ciò che in scena avviene”¹³⁹.

Il libretto di Pilar è perfettamente aderente alla struttura del romanzo¹⁴⁰: il Prologo e le 8 scene identificano ciascuno uno dei capitoli del libro, i cui titoli vengono riportati tra parentesi all'inizio di ogni scena; i dialoghi stessi sono molto vicini all'originale.

“Pilar scrive battute e didascalie, annotazioni e descrizioni, e le offre al musicista come ad un bambino che parli tutte le lingue insieme per la prima volta. Luca le porta nel suo mondo musicale, che è un mare leggero di suoni e luci e colori infiniti, dove il buio, il rumore, il silenzio sono continuamente vinti dal piacere di vivere.”¹⁴¹

139 Lorenzo Arruga, *Il mare leggero* op. cit., p.7.

140 Franz Kafka, *America o il disperso. Introduzione di Max Brod, Traduzione e cura di Umberto Gandini*, Milano, Feltrinelli, aprile 1996.

141 Lorenzo Arruga, *Il mare leggero* op. cit., p.6.

TRAMA¹⁴²

Il Prologo è un brano interamente strumentale nel quale, attraverso i gesti scenici, viene narrata la vicenda che porta il giovane Karl Rossman a dover imbarcarsi, per volere del padre, verso il Nuovo Continente, l'America. Karl, interpretato da un'attrice piccola di statura è, per scelta del regista, l'unico ad avere i capelli, mentre tutti gli altri personaggi, maschili e femminili, appaiono calvi; indossa un paio di pantaloni al ginocchio che sottolineano il suo non essere ancora un uomo. Mentre sembra intento a giocare è attirato da una serva, interpretata da un attore maschio molto più alto e corpulento di Karl, dietro ad una porta dove viene sedotto. All'ingresso della madre in scena Karl esce dalla porta evidentemente imbarazzato, mentre la serva con disinvoltura s'infilava un cuscino sotto le vesti a simboleggiare la futura gravidanza. Giunge anche il padre di Karl con una valigia, un ombrello e un mazzo di banconote; lo congeda con una stretta di mano mentre la madre lo abbraccia e gli regala un quadretto di famiglia; la serva infila un salame nella sua valigia.

La prima scena è tratta dal primo capitolo del romanzo: il giovane Karl è nel transatlantico ormai giunto in America e pronto per sbarcare, quando perde distrattamente l'ombrello datogli dal padre. Questo contrattempo lo costringe a girovagare per la nave alla ricerca dell'oggetto. Lo ritrova sottocoperta nella cabina del Fochista, dove si interessa alle di lui vicissitudini con un suo superiore, Schubal. Karl accompagna il Fochista nella cabina principale della nave, dove si trovano il Capitano, il senatore Jakob, un Ufficiale, due impiegati, una cassiere e un usciere. Il Fochista, sostenuto da Karl, tenta di portare le proprie rimostranze nei confronti di Schubal al Capitano; arriva Schubal, un uomo viscido e mellifluido, che tutti, tranne il Fochista, sembrano accogliere con piacere, e in sua difesa porta documenti e, come testimoni, una serie di pupazzi legati tra loro trascinati da una cameriera. Nel frattempo viene chiesto a Karl di presentarsi; riconosciuto come il nipote del Senatore Jakob sale in un battello con lo zio per essere portato a terra.

Nella seconda scena Karl, in casa dello zio, sta curando la propria istruzione impegnandosi nello studio della lingua inglese. Durante la lezione si addormenta e sogna di visitare la fabbrica dello zio. Al suo risveglio torna lo zio accompagnato da Green e Pollunder. Pollunder, un uomo sovrappeso con il sigaro sempre in bocca, invita Karl a casa propria per presentargli la figlia Klara. Sebbene lo zio Jakob non lo ritenga ancora pronto, Karl decide ugualmente di seguire Pollunder; la scena termina con lo zio Jakob che detta ad un impiegato la lettera d'addio a Karl, mentre Green compie nervosi gesti d'approvazione con la testa. La terza scena si svolge nella villa di Pollunder: Green, Pollunder, Karl e Klara sono seduti a cena serviti da due cameriere. Mentre Pollunder continua a fumare e Green mangia, cresce il disagio di Karl e la convinzione che lo zio sia in collera con lui, così chiede più volte di essere riportato a casa. Green deve consegnargli una lettera dello zio dopo la mezzanotte e così Klara convince Karl a seguirla in camera sua fino a quell'ora. Arrivati in camera

¹⁴²La scenografia descritta è tratta da: Luca Mosca, *America, opera da camera in un prologo e 8 scene dal romanzo di Franz Kafka, Libretto di Pilar García*, Riduzione per canto pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1998.

Klara immobilizza Karl con alcune mosse di lotta giapponese, poi lo invita a sedersi al pianoforte. Giunge la mezzanotte, Karl corre al piano sotto per leggere la lettera dello zio che non vuole più vederlo; gli viene consegnata la valigia di suo padre e un fascio di banconote e viene accompagnato alla porta da Green e Pollunder che lo invitano a farsi coraggio perchè l'America è un paese ricco di opportunità.

Nella quarta scena, il capitolo "Sulla strada di Ramses", Karl incontra Robinson e Delamarche, che si offrono di aiutarlo nella ricerca di un lavoro: gli sfilano la giacca nuova per rivenderla e comprare della birra, dando al giovane per guadagno un'unica moneta. Avvisano Karl che la Capocuoca dell'Hotel Occidentale vuole conoscerlo perchè è tedesca come lui; mentre il ragazzo si volge per raggiungere l'albergo rovistano nella sua valigia rubandogli il ritratto di famiglia. Karl immediatamente di ritorno li accusa di aver rovistato tra le sue cose; giunge un cameriere, insieme perquisiscono i due ma non trovano la fotografia di famiglia che Robinson tiene sospesa col braccio teso sopra la testa mentre Karl lo perquisisce. Arresosi Karl segue il cameriere fino all'albergo dove la Capocuoca gli offre una giacca da *lift* e lo conduce dal Portiere perchè lo istruisca sul suo lavoro di apriporte degli ascensori dell'Hotel. La quinta scena è divisa in due parti: nella prima Karl lavora come apriporte negli ascensori; nella seconda è nella camera della capocuoca. Lei sta dettando una lettera a Cha Chien, nel romanzo *Therese*, quando riceve dal portiere una comunicazione: un tale Robinson, un ubriaccone, cerca Karl. Nella sesta scena Robinson fa perdere il lavoro a Karl che lo soccorre e deve essere sostituito dal Portiere nel suo lavoro all'ascensore. La Capocuoca cerca d'intercedere per lui, ma Robinson, trovato dai dipendenti dell'Hotel nel letto di Karl, afferma che il giovane gli avrebbe dato dei soldi per raggiungere in taxi la cantante Brunelda. Accusato anche del furto delle maniche Karl viene licenziato e lascia l'albergo con Robinson. L'inizio della settima scena è una scenetta comica tra un elegantona, un facchino e uno sfortunato passante che pesta un escremento del cane della donna. Giunge il postino con un telegramma per Brunelda che riceve Delamarche, coperto da una vestaglia da camera. In quel momento arrivano Karl e Robinson in taxi. Karl vorrebbe immediatamente andarsene ma ha dimenticato i documenti in albergo e una guardia lì presente non lo arresta solo perchè pagata da Delamarche. Robinson, Karl e Delamarche raggiungono la cantante Brunelda, amante di quest'ultimo, nella sua stanza; mentre i due amoreggiano Karl e Robinson vengono spinti fuori nel balcone. Rientrato nella stanza Karl viene invitato da Brunelda a pettinarle i capelli; mentre lotta con Delamarche nel tentativo di andarsene, giunge in strada un annunciatore: il Teatro naturale di Oklahoma offre posti di lavoro entro la mezzanotte. Nell'ultima scena Karl, attirato dalla possibilità di venir reclutato dal Teatro di Oklahoma e dalla presenza di Cha Chien, la dolce dattilografa della Capocuoca dell'albergo che sembra far già parte del Teatro, si fa avanti e si offre per lavorare come ingegnere, visto che in Germania aveva fatto un anno di fisica, chimica, matematica e meccanica. Non ha con sé nessun

documento, dichiara di chiamarsi Negro e viene assunto con la mansione di operaio meccanico: su questa frase termina l'opera.

3.3 ANALISI MUSICALE

Nel programma di sala della prima rappresentazione il 29 maggio 1999, il critico Lorenzo Arruga¹⁴³ s'interroga sulla possibilità di definire *America* un'opera musicale in senso tradizionale, poichè convivono in essa sia cantanti che attori. Aggiunge poco oltre un'ulteriore riflessione:

“...per quattro secoli s'è chiamata opera la rappresentazione in cui la musica dà una sua verità alla parola o la scopre. (In quest'opera) è possibile che le parole e la musica si sospendano, dicano altro da se stesse, siano come quinte d'uno scenario in cui l'immagine verso cui si tende è un'altra.”¹⁴⁴

La musica di Luca Mosca è matura, ricca di molte delle caratteristiche che lo contraddistinguono: l'organico cameristico non legato alla tradizione; l'utilizzo della tastiera elettronica e di tutta una serie di strumenti appartenenti alla famiglia delle percussioni ma inusuali, come ad esempio la sirena della nave; la trasparenza del tessuto musicale mai sovraccarico; l'importanza e la pregnanza dell'elemento ritmico. A questo si aggiunge una scrittura vocale apertamente sperimentale, che raggiunge traguardi molto più importanti di quelli intravisti nello “*Schlemihl*” di appena un anno precedente. Luca Mosca risolve, secondo Arruga, la difficoltà di scrivere musica vocale che ha dovuto affrontare tutto il XX secolo, “senza costringere le voci a scimmiettare faticosamente i gesti degli strumenti”¹⁴⁵, ma basandosi sulla consistenza psicologica di ogni singolo interprete, legata al personale modo di recitare in musica che il compositore affida ad ogni personaggio della composizione. La presenza in scena di un intero cast di attori, due donne e tre uomini, permette di intraprendere nuovi percorsi di ricerca: ad essi viene infatti richiesto anche di cantare, mentre i quattro cantanti, le cui tessiture non seguono più gli schemi della tradizione, dovranno anche recitare. Viene enfatizzata la confusione tra genere maschile e femminile: il protagonista, Karl Rossman, è interpretato dalla prima attrice, a sottolineare forse la sua giovinezza, ma anche il suo lato femminile dell'essere sedotto da una serva più vecchia di lui. Inoltre una delle due voci maschili è un basso con possibilità di controtenore: l'utilizzo ampio del registro di falsetto darà ai personaggi da lui interpretati un'immagine grottesca. La sperimentazione vocale viene perseguita in maniera massiccia rispetto all'opera precedente: le voci in alcuni casi fanno da accompagnamento a parti recitate, sostenute da un libretto ricco di onomatopee, parole ripetute, tic verbali, scritti appositamente per dare al compositore queste possibilità. Confessa Luca Mosca:

“Ho espressamente richiesto all'autrice un testo privo di ripetizioni (ti amo ti amo – ti odio ti odio),

¹⁴³Lorenzo Arruga, *Il mare leggero* op. cit., p.3.

¹⁴⁴*Ibidem*

¹⁴⁵Ivi, p. 6

che consentisse un'aderenza costante della musica alla scena. Un libretto pieno di immagini e di situazioni che mi garantisse un frenetico incalzare del suono sulla parola, della figura sulla melodia, della verità sulla ripetizione, della dissonanza sulla consonanza...¹⁴⁶

Moderna è la scelta di non assegnare, con eccezione del protagonista, una corrispondenza biunivoca tra ogni cantante o attore ed un unico ruolo: in ogni scena, o all'interno della scena, è richiesto loro di cambiare personaggio, impersonando ognuno da 5 a 12 personaggi differenti. A loro sono inoltre "affidati fischiello, trombetta, clavicembalo, flauto irlandese, carillon"¹⁴⁷. Infine lo stesso personaggio viene interpretato contemporaneamente da un attore e un cantante, ad esempio nella quarta scena Robinson e Delamarche sono due attori in scena doppiati da basso e tenore fuori scena; mentre nella settima scena si alternano in scena ripetutamente la cantante e l'attrice che interpretano entrambe il personaggio della cantante Brunelda.

Nel Prologo, interamente strumentale, siamo immediatamente di fronte al compositore Luca Mosca nel pieno della sua maturità: nella prima pagina della partitura abbiamo sette cambi di tempo: 2/4, 3/4, 4/4, 5/8. Il ritmo è il protagonista: sincopi, accenti in levare sottolineati dalla dinamica del *fp* (fortepiano), gruppi irregolari; gli strumenti sono utilizzati con suoni brevi e nitidi, talvolta staccati; il flauto suona emettendo solo il soffio senza intonare note, come solito fare il Maestro di Mosca, Salvatore Sciarrino; manca una linea melodica cantabile, a causa dei continui salti, arpeggi dissonanti; prevale il registro medio acuto.

Di seguito l'inizio della prima scena, sottolineato dal suono della sirena della nave, uno dei tanti strumenti appartenenti alla famiglia delle percussioni ma inusuali, provenienti dalle più svariate parti del mondo, presentati e prestati al compositore per quest'opera dal Direttore d'orchestra, Giovanni Mancuso, esperto collezionista.

Scrive Arruga:

"Occorre aver voglia di far musica con straordinarietà, con fatica, con allegria. Per esempio, (...) occorrono otto strumentisti che si portino dietro ciascuno una carriola di strumenti: perchè il flautista deve suonarne altri undici, compresi organo a bocca thailandese e campanello di bicicletta, il clarinetista altri cinque, ..."¹⁴⁸

I primi due personaggi, il protagonista, Karl Rossman e il Fochista, sono impersonati da due attori che recitano le loro battute. Quando si spostano nella cabina principale della nave assistiamo ad una scena corale in cui i vari personaggi, un ufficiale, due impiegati, un cassiere, un usciere, il Capitano e il Senatore Jakob, con le loro voci, insieme agli strumenti dell'orchestra, creano un tessuto musicale fatto di parole ripetute, note ribattute, effetti timbrici come ad esempio il trillo o brevi frammenti di scale discendenti, note prese di salto sulla vocale "a": è il primo episodio di sperimentazione vocale che ci immerge in un mondo compositivo assolutamente moderno e attuale.

146 *Ibidem*

147 *Ivi*, p.9

148 *Ibidem*

Sopra questa trama contrappuntistica si inseriscono le parti recitate di Karl e del Fochista. Il soprano leggero, prima Ufficiale, rientra nella stessa scena nelle vesti di Schubal, il superiore accusato di maltrattamenti dal Fochista: il cambio di genere del registro vocale, femminile anziché maschile, e la parte ricca di improvvisi salti verso l'acuto, quasi fossero dei singhiozzi, sottolinea la falsità del personaggio. Anche il Capitano della nave è assegnato ad un registro femminile, il mezzosoprano; viene ridicolizzato da una specie di balbuzie che gli fa ripetere le stesse sillabe all'interno di una frase. La musica si fa descrittiva, il battello che porta il Senatore e Karl a riva sembra spinto dagli strumenti a fiato che soffiano senza emettere suono. Nella seconda scena il soprano, l'insegnante d'inglese, canta quella che si può definire la prima aria virtuosistica dell'opera, tutta fatta di brevissime note prese di salto, accompagnata da un'orchestra resa un vortice incalzante di terzine. Senza soluzione di continuità si passa alla terza scena, in casa di Pollunder dove Karl è stato invitato a cena per conoscere la di lui figlia Klara, interpretata da un'attrice alla quale è richiesto anche di cantare. Inizia una parte in cui la sperimentazione vocale continua: le due cameriere cantano una serie di note ribattute prima sulla parola "Green", in seguito su "tram", accompagnando, insieme agli strumenti, la parte recitata e cantata dagli altri personaggi. L'arrivo della mezzanotte è sottolineato nuovamente dall'uso strumentale delle voci: le due cameriere, che ripetono con ritmi differenti in crescendo "tic tac", e Pollunder che ripete "din don". Nella scena seguente il compositore utilizza i cantanti fuori dal palcoscenico: basso e tenore doppiano fuori scena, nelle parti cantate, i due attori che impersonificano Robinson e Delamarche; i due soprani, sempre non in scena, cantano esprimendo i pensieri del giovane Karl e rileggendo in parte la lettera scritta a lui dallo zio. La musica in questa scena si arricchisce di rumori, quali l'abbaiare dei cani e un ritmo percussivo a sottolineare il passaggio di un treno. Nella scena successiva il basso utilizza il registro di controtenore nel personaggio del Portiere alternando registro grave e falsetto in un dialogo con se stesso in cui interpreta, con i due registri differenti, domanda e risposta, accompagnato da lunghi accordi strumentali. Di seguito un ulteriore esempio di utilizzo sperimentale delle voci: si tratta della scena degli ascensori, il cui movimento dai piani inferiori a quelli superiori è sottolineato sia da un inciso di una battuta ripetuto dall'ensemble, sottolineato dagli strumentini percussivi, che dalle parti vocali, con sillabe e frammenti di parole ripetuti in vari registri, attraverso l'uso di glissandi e di ritmi differenti. Il cambio di sfondo all'interno di questa stessa scena, coincide con il primo silenzio, le prime pause dell'orchestra intervallate da lunghi accordi arpeggiati di chitarra, senza e piccolo sitar alternati. Karl si trova nella stanza della Capocuoca dell'Hotel con la dattilografa Cha Chien: il cambio del nome di questo personaggio, nel romanzo di Kafka si chiama Therese, dà lo spunto a Mosca per un'ulteriore utilizzo della voce che non appartiene alla tradizione occidentale: la cantante compie sensuali volute attorno alle note della melodia, come è usanza nell'opera di Pechino.

Nella settima scena compare un altro personaggio femminile, la cantante Brunelda, che viene caratterizzata con una particolare vocalità: la sua professione crea l'occasione per presentarla con una serie di arpeggi a cappella che ricordano i passaggi che i cantanti utilizzano per riscaldare la voce. Brunelda è sdoppiata in due: dolce e sensuale quando è in scena la cantante, la cui parte è la più cantabile e melodica dell'intera opera, accompagnata perlopiù dalla chitarra; acida, isterica, addirittura volgare quando è l'attrice ad entrare in scena. Al termine di questa scena il sax sale sul palco eseguendo il proprio solo a memoria: una cadenza jazz scritta che si protrae fino al termine dell'opera mentre le voci recitano l'annuncio del Teatro di Oklahoma. Su un lunghissimo e fortissimo trillo del saxofono eseguito con la respirazione circolare, si recitano le ultime battute dove Karl viene assunto nel Teatro come Negro, operaio meccanico. Di seguito un brevissimo arpeggio discendente dell'orchestra e un ultimo accordo pizzicato pianissimo chiudono l'opera.

CAPITOLO 4: K. - TRILOGIA DELLA SOLITUDINE

4.1 SCHEDE TECNICA DELL'OPERA

Titolo: K.
Opera da camera in otto scene tratta dai romanzi “Il processo” e “Il Castello” di Franz Kafka

Anno composizione: Venezia 30 gennaio 2000

Commissionata da: Biennale Musica di Venezia

Libretto: Pilar García

Tratto da: “Il processo” e “Il Castello” di Franz Kafka

Lingua: Italiano

Edizioni Suvini Zerboni – Milano Partitura e Riduzione per canto e pianoforte

Dedica:

«Dedicata a Luis De Pablo.»

A pagina 2 della partitura, dietro il frontespizio:

Quest'opera può essere eseguita da sola, con il titolo “K.”, o come secondo atto dopo “America” con il titolo “K.” (Trilogia della solitudine)

Durata dell'opera: circa ottanta minuti

Strumenti dell'orchestra:

Flauto, anche Ottavino e Strumentini
Clarinetti e strumentini
Saxofono e strumentini
Chitarra e strumentini
Pianoforte preparato
Tastiera elettronica e didgeridoo
Viola, Organo a bocca thailandese e Senza
Violoncello, piccolo Sitar, scatola di legno

Elenco degli interpreti:

I Soprano: I scena, signorina Bürstner; II scena, signorina Bürstner; III scena, ragazza; V scena, Leni; VI scena, prima ragazza; VII scena, voce nella Chiesa; VIII scena, voce del castello, Frieda.

II Soprano: II scena, signora Grubach; III scena, moglie del custode; VI scena, seconda ragazza; VII scena, voce nella Chiesa; VIII scena, voce del castello, Olga, un inserviente.

Tenore: I scena, Artur; II scena, Franz, doppio di K.; III scena, Giudice; IV scena, Franz; V scena, Block; VII scena, predicatore; VIII scena, Artur, un uomo.

Bass – Bariton (anche controtenore): I scena, Jeremias, II scena, Willem, doppio dell'ispettore; III scena, consigliere; IV scena, Willem; V scena, avvocato; VI scena, Tintorelli; VII scena, voce nella Chiesa; VIII scena, Jeremias, un uomo.

Prima Attrice: III scena, primo spettatore, un imputato; IV scena, un usciere; V scena, un usciere; VI scena, modella; VII scena, sagrestano; VIII scena, Barnaba, Mizzi, Amalia.


Seconda Attrice: I scena, cameriera; II scena, un curioso; III scena, secondo spettatore, un imputato; IV scena, un usciere; V scena, un usciere; VII scena, vecchia; VIII scena, ostessa, vecchia.

Primo Attore: K.

Secondo Attore: II scena, ispettore; III scena, studente; IV scena, vicedirettore; V scena, lo zio; VIII scena, primo servo, sindaco, pittore.

Terzo Attore: I scena, vecchio; II scena, un curioso; III scena, vecchio signore; IV scena, frustatore; V scena, vecchio signore; VI scena, custode; VIII scena, secondo servo, vecchio, Klamm, un inserviente.

Note:

1. Le parti totalmente recitate devono essere interpretate senza voce impostata e non devono mai rimanere estranee al tessuto musicale.
2. Quando si trova una X sulla gambetta delle note (es. : ) , si suggerisce al cantante di privilegiare la "curvatura" della linea melodica, senza sentirsi vincolato dall'altezza delle note.
3. In alcuni casi l'interprete troverà solo il segno X sui righi e sugli spazi del pentagramma. Sarà quindi libero di trovare le altezze rispettando il ritmo e la consequenzialità della scrittura melodica.
4. I tempi metronomici sono indicativi.

Prima esecuzione: 30 settembre 2000

Venezia, Teatro Piccolo Arsenale – Biennale Musica

Cooperativa Teatrale Koreja

Laboratorio Nova Musica

Repliche: dal 12 al 14 ottobre presso il Teatro Strehler di Milano

Maestro concertatore e Direttore:

Giovanni Mancuso

Regia teatrale:

Salvatore Tramacere

Scene e Luci:

Lucio Diana e Luca Ruzza

Cura tecnica:

Marco Oliani

Costumi:

Laura Colombo e Cristina Mileti

Trucco:

Simona Marra

Interpreti:

I Soprano	Nada Torto
II Soprano	Cristina Nadal
Bariton	Arkadiusz Pstrong
Basso – Controtenore	Devis Fugolo
I Attrice	Cristina Mileti
II Attrice	Silvia Ricciardelli
I Attore	Ippolito Chiarello
II Attore	Fabrizio Pugliese
III Attore	Antonio Aluisi
Flauto, anche Ottavino e Strumentini	Cecilia Vendrasco
Clarineti e strumentini	Stefano Cardo
Saxofono e strumentini	Massimiliano Donninelli
Chitarra e strumentini	Mirko Busatto
Pianoforte preparato	Luca Mosca
Tastiera elettronica e didgeridoo	Carlo Carratelli
Viola, Organo a bocca thailandese e Senza	Piergabriele Mancuso
Violoncello, piccolo Sitar, scatola di legno	Rossella Zampiron

4.2 SINTESI DELL'OPERA

In seguito al successo di “America”, la Biennale Musica di Venezia nella persona del Maestro Bruno Canino, commissionò a Luca Mosca un'altra opera sul secondo romanzo incompiuto di Franz Kafka, “Il processo”, composizione che il musicista sognava di scrivere fin da ragazzo e alla quale aveva tentato di lavorare già per due volte. La prima stesura de “Il processo” è stata distrutta dall'autore stesso; della seconda restano i “Nove frammenti” op.68, un'opera da camera in un atto scritta nel 1995, dove, dichiara il compositore,

“pensavo che tutti i personaggi dovessero cantare. Il risultato però non mi soddisfaceva. Nella versione attuale gli attori devono recitare, ma devono «entrare» nella musica perchè fornisca loro il tono e i tempi della recitazione.”¹⁴⁹

“K.”, terminata di scrivere nel gennaio dell'anno 2000, è quindi il terzo tentativo di portare in

¹⁴⁹Gaia Silvestrini, *L'ultimo lavoro di Luca Mosca, Una trilogia da Kafka tra sogno e ironia*, in «La Nuova Venezia», Venezia, 3 ottobre 2000, p. 13.

musica il romanzo dell'autore ceco, ma rappresenta anche la sintesi del terzo romanzo incompiuto di Kafka, "Il castello"; da qui il titolo "Trilogia della solitudine", dato all'opera completa, "America" e "K.". Troviamo infatti scritto nel frontespizio della partitura di "K.":

«Quest'opera può essere eseguita da sola, con il titolo "K.", o come secondo atto dopo "America" con il titolo "K." (Trilogia della solitudine)»¹⁵⁰.

Sebbene esistano altri musicisti che furono ispirati da Kafka prima di Luca Mosca, tra cui Gottfried von Einem nel 1953 e Roman Haubenstock-Ramati nel 1964, nessuno aveva ancora tentato una connessione tra i tre romanzi incompiuti dello scrittore praghese.¹⁵¹ Come scrive Paolo Petazzi:

“Creare un'opera di teatro musicale sui tre romanzi di Kafka è un'impresa disperata quanto affascinante, che trae suggestione anche dalla sua impossibilità. A un compositore non si può chiedere né di servirsi delle strutture narrative delle opere tradizionali, né di restituirci nella sua totalità l'universo dello scrittore.”¹⁵²

Afferma infatti lo stesso compositore che i tre romanzi incompiuti possono essere visti come degli enormi frammenti che, insieme alla librettista, ha cercato di tradurre in un'unica opera senza rispettare esattamente il loro ordine, ma costruendo una struttura aperta.¹⁵³

L'opera, la continuazione di "America", mantiene lo stesso staff sia nelle parti vocali, realizzate dagli stessi quattro cantanti, che in quelle recitate, impersonificate da due attrici e tre attori. Nel secondo atto il protagonista, non più il giovane Karl Rossman, diviene semplicemente K., iniziale sia di Josef K., impiegato di banca protagonista de "Il processo", sia dell'agrimensore K., protagonista de "Il castello".

Nell'opera queste due figure vengono riunite in un'unica persona; mentre in "America" è un'attrice ad impersonificare Karl, nel secondo atto sarà il primo attore a recitare il ruolo di K., a simboleggiare l'avvenuta crescita, da fanciullo a uomo.

Nel libretto Pilar cerca di riunire in un'unica vicenda i due ultimi romanzi dell'autore di Praga, attraverso la visione onirica della prima scena, ripresa nell'ottava e ultima scena: si tratta di un racconto pubblicato in vita da Franz Kafka, intitolato "Un sogno"¹⁵⁴, con protagonista sempre un certo Josef K. La lettura del libretto lascia aperte due possibili interpretazioni: la prima e l'ultima scena sono un incubo vissuto da Josef K., protagonista de "Il processo" e degli episodi narrati dalla seconda alla settima scena; o forse l'incubo è quello vissuto da K., agrimensore protagonista de "Il castello", caduto dopo il colpo di rasoio di Artur nella prima scena e risvegliatosi ai piedi del ponte

¹⁵⁰Luca Mosca, *K, Opera da camera in otto scene tratta dai romanzi "Il processo" e il "Castello" di Franz Kafka* (2000), Libretto di Pilar García, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2000, p. II.

¹⁵¹Sandra Gastaldo, *Cento strumenti per Kafka, "Nei suoi romanzi ho scoperto anche l'ironia"*, in «Il Gazzettino», Venezia, 29 settembre 2000, p. 27.

¹⁵²Paolo Petazzi, *Vortice di immagini musicali, La varietà di strumenti dell'ensemble Laboratorio Novamusica*, in «Il Gazzettino», Venezia, 2 ottobre 2000, p.18.

¹⁵³Mirko Schipilliti, *Kafka e la trilogia della solitudine, Una nuova partitura del compositore Luca Mosca* op. cit., p. 14.

¹⁵⁴Franz Kafka, *Un sogno*, in *La metamorfosi e altri racconti*, Venezia, Garzanti libri S.p.A., 2000, pp. 165-168.

nell'ottava scena?

Afferma Pilar García:

“Ho cercato di riunire i due romanzi non per farne semplicemente un sogno – una cosa che a Kafka non interessava – ma dandogli solo la parvenza del sogno nelle situazioni, nelle atmosfere, nel modo in cui si succedono gli episodi”¹⁵⁵

La risposta quindi non è nella ricerca di un percorso logico consequenziale, bensì, come afferma altrove sempre l'autrice,“(nel)la componente onirica dello stile kafkiano(...): nella parvenza del sogno i fatti si susseguono in una realtà inquietante.”¹⁵⁶

La sintesi dei due romanzi e del racconto dell'autore ceco non tradisce lo spirito kafkiano in questa ambiguità ricca di messaggi simbolici e criptici che creano un'atmosfera d'angoscioso incubo, nel quale non manca un certo ironico distacco di fronte all'assurdità della vita, sottolineato dall'ultimo mesto sorriso con cui il protagonista, di fronte alla morte, si rivolge al pubblico.

Anche il secondo atto del “La trilogia della solitudine” è suddiviso in otto scene che non ricalcano ovviamente la struttura dei due romanzi come per “America”, essendo “Il processo”¹⁵⁷ formato da dieci capitoli, mentre “Il castello”¹⁵⁸, che nel manoscritto non ha suddivisioni, è conosciuto come venne dato alle stampe da Max Brod ripartito in venti diversi capitoli.

TRAMA¹⁵⁹

La prima scena è intitolata “Il sogno”: K. vestito con cappello e cappotto, seduto su una valigia, sembra attendere qualcuno. Entrano i due assistenti dell'agrimensore de “Il castello”, Artur e Jeremias, truccati come due pagliacci, che si muovono con movimenti rigidi e immobilizzano tra loro K.. Frieda, fidanzata di K. ne “Il castello”, rischiarà i gradini di una scala che si trasforma in un ponte illuminato dalla luna, e lo attraversa. I tre uomini si fermano: Artur estrae dalla tasca un rasoio da barba e dopo esserselo scambiato più volte con Jeremias, fa scendere il braccio con il rasoio come per colpire K, il quale s'irrigidisce e viene trascinato e deposto sul ponte inerte dagli altri due. Nella seconda scena viene descritto l'arresto di K., episodio tratto dal primo capitolo de “Il processo”. K., come appena svegliatosi da un incubo, inizia a radersi la barba con il rasoio, mentre si affacciano alla porta della sua stanza le due guardie, Willem e Franz. I dialoghi e l'ambientazione sono vicini agli originali del romanzo: sono presenti la signora Grubach, l'Ispettore, la signorina Bürstner; come nel romanzo K. viene prima interrogato dall'Ispettore, poi si reca a lavoro con due

¹⁵⁵Gaia Silvestrini, *L'ultimo lavoro di Luca Mosca, Una trilogia da Kafka tra sogno e ironia* op. cit., p. 13.

¹⁵⁶Mirko Schipilliti, *Kafka e la trilogia della solitudine, Una nuova partitura del compositore Luca Mosca* op. cit., p. 14.

¹⁵⁷Franz Kafka, *Il processo, Introduzione di Bruno Schulz, Traduzione e cura di Raja Anita*, Milano, Feltrinelli, 1995.

¹⁵⁸Franz Kafka, *Il castello, Introduzione di Sergio Quinzio, Traduzione e cura di Umberto Gandini*, Milano, Feltrinelli, settembre 1994.

¹⁵⁹La scenografia descritta è tratta da: Luca Mosca, *K, Opera da camera in otto scene*, Libretto di Pilar García, op. cit.

collegli, torna, si scusa con la signora Grubach ed infine aspetta il ritorno della signorina Bürstner. Nella prima parte della terza scena è descritto il tribunale: la moglie del custode percorre il proscenio da lato a lato ripetutamente; su una grande poltrona siede il giudice con davanti un tavolino sul quale poggiano un taccuino e un fascicolo, entrambi con fogli trasparenti, simbolo dell'inesistenza delle accuse; in piedi accanto alla poltrona del giudice è il consigliere, a sinistra è seduto un vecchio con la barba da rabbino; disposti su entrambi i lati si trovano inoltre uno studente e due spettatori. Una fanciulla mette ad ognuno dei fiori sull'occhiello e poi si ferma sul podio. Entra K. e tra lui e il Giudice si svolge un breve dialogo, nel quale K. dichiara infine di non riconoscere l'autorità che gli è di fronte, rinunciando così all'interrogatorio. Così come si è riempita la sala viene svuotata al contrario, trasformandosi nella casa della moglie del custode. Lei, con atteggiamenti sensuali, cerca di rassicurare K. dicendogli che può parlare a suo favore al Giudice. La raggiunge lo Studente, se la carica in spalla e si allontana; K. cerca di impedirlo ma la donna lo ferma, dicendo che il ragazzo sta semplicemente eseguendo gli ordini del Giudice. Rientra il Custode, marito della donna; parla con K. dello Studente che sogna di veder morire agonizzante; K. si sente soffocare e afferma che è meglio per lui tornare a lavorare. Nella quarta scena intitolata "Il frustatore", K. è nel proprio ufficio in banca dove lo raggiunge il Vicedirettore: quest'ultimo, mentre ascolta K. raccontare del proprio arresto come di una cosa che forse poteva evitare, se si fosse comportato ragionevolmente, magari uscendo eccezionalmente dalla propria stanza per fare colazione in cucina, smonta la balaustra della finestra e, senza dire una parola, esce infine dalla stanza. K. quindi è attirato dai lamenti che giungono da uno sgabuzzino: dentro vi sono i suoi due guardiani, Willem e Franz, che vengono frustati da un uomo. K. assiste impotente alla scena, richiude lo sgabuzzino e allontana con una scusa i due usceri della banca sopraggiunti a causa dei rumori. La scena seguente, intitolata "L'avvocato", introduce nuovi personaggi nel racconto: lo zio di Josef, che gli consiglia di non sottovalutare il processo e di farsi seguire dall'avvocato Huld; l'avvocato Huld, che appare gravemente malato, e la sua assistente e infermiera Leni; un altro accusato dal tribunale, seguito dall'avvocato Huld, il signor Block. In questa scena K. è corteggiato ed infine sedotto da Leni. Mentre i due amoreggiano ricompare lo zio, bagnato fradicio ma con l'ombrello chiuso; K. accortosi della sua presenza abbandona l'abbraccio di Leni per raggiungerlo e viene sostituito accanto alla giovane da Block. La sesta scena si svolge nella stanza del pittore Titorelli: è il pittore della corte, la sua stanza è piena di ritratti di giudici; due ragazze bussano alla porta e con ammiccamenti sessuali chiedono venga loro aperta. Dietro di loro è K. venuto a chiedere consigli sul processo: si dichiara innocente, ma Titorelli afferma che l'assoluzione reale è una chimera, l'unica possibilità è un'assoluzione apparente con infiniti rinvii. L'atmosfera nella stanza si fa sempre più soffocante per K. che, acquistati tutti i paesaggi del pittore, si siede stremato a testa bassa sul letto. La settima scena è l'ultima che si riferisce a "Il processo": siamo nel Duomo,

sull'altare luccica un grande triangolo di candele, sotto una balaustra di fronte ad una panca. Da un lato della balaustra un grosso cero arde, accrescendo l'oscurità circostante; dall'altro lato una vecchia prega in ginocchio di profilo. Entra il Predicatore che sale sul pulpito e parla a Josef K. del suo processo in maniera enigmatica. “Davanti alla legge sta un guardiano che impedisce ad un uomo di passare. (...) E se non entra, ciò dipende solo da lui. (...) Vittima e carnefice si confondono; degli ostacoli che gli impediscono di penetrare l'uomo è l'unico artefice.”¹⁶⁰ Per K. resta impossibile entrare per quella porta. Si passa senza soluzione di continuità all'ultima scena nella quale torna il paesaggio onirico dell'inizio dell'opera. L'ottava scena è una vorticoso sintesi del terzo romanzo, “Il castello”: K., disteso ai piedi del ponte della prima scena con accanto a sé la valigia e il proprio cappotto come coperta, diviene l'agrimensore chiamato a lavorare al Castello. I personaggi del romanzo si susseguono in questa scena come in una giostra che continuamente cambia scenario, ma che, continuando a girare, non fa raggiungere a K. il proprio scopo: arrivare al Castello. Dapprima due servi, insieme agli aiutanti di K., Artur e Jeremias, affermano l'impossibilità che K. possa essere accolto al Castello, poichè è uno straniero; quindi Barnaba, messaggero del Castello, la cui parlata è incomprensibile, porta una lettera a K. e lo accompagna in direzione del Castello. Entra in scena Olga, sorella di Barnaba, che informa K. su come tutta la sua famiglia sia stata allontanata dal Castello a causa di Amalia, loro sorella minore, che aveva respinto le attenzioni di Klamm (nel romanzo si tratta di un altro uomo, il funzionario Sortini). Olga conduce K. all'Albergo dei Signori dove lavora Frieda, cameriera e amante del funzionario Klamm, che mostra a K., attraverso uno spioncino della porta, Klamm stesso, seduto ad una scrivania con un sigaro ed un boccale di birra. Quindi nasconde K. dietro il balcone dove i due hanno un amplesso; alla notte segue, in poche battute, il giorno: seduti sul balcone Artur e Jeremias hanno spiato K.. Egli cerca nuovamente di parlare con Klamm, ma l'Ostessa lo ferma; torna Frieda con una valigia pronta a seguire K. che le chiede di sposarla, mentre l'Ostessa cerca di far desistere la fanciulla dall'unirsi ad uno straniero. Rientra in scena Barnaba con una seconda lettera che indirizza K. dal Sindaco: un cambio di scena improvviso ci porta dal Sindaco e Mizzi, sua moglie ed assistente. Il Sindaco annuncia a K. che il Castello non necessita di agrimensori, che l'amministrazione non ha sbagliato a reclutarlo, ma forse una sezione l'ha contattato all'insaputa di un'altra: l'errore è sempre, infallibilmente, giustificato. Le scene si susseguono sempre più vorticoso: tornano l'Ostessa e Frieda, insieme ad Artur e Jeremias; Frieda, alla quale viene fatto indossare un lenzuolo strappato come fosse un velo da sposa, giace nuovamente con K. ma i due sono contratti ed infine K. le annuncia che continuerà a cercare di raggiungere il Castello. Si reca dai Barnaba dove trova solo le sorelle; fuori scena la voce del Sindaco e di sua moglie che parlano di una richiesta dell'ufficio C dove è sottolineata in blu la parola bidello: nel romanzo è questo il lavoro che K. è costretto ad

160Ivi, pp. 101-105.

accettare. Nuovo cambio di scena: K. trascina nel palcoscenico prima un tavolo, poi una sedia e un pacco di fogli rossi, appare stanco; dietro di lui scorrono a ritroso le immagini delle strade del villaggio fino a fermarsi al cimitero. Il finale dell'opera prende spunto dal racconto di Kafka "Il sogno": dietro ad un tumulo appena scavato, due uomini sollevano una stele che resta fissata al suolo in verticale. Barnaba, in piedi, volta loro le spalle, mentre K. guarda verso il tumulo senza decidersi ad abbandonare il tavolo. Giunge un altro uomo, con un berretto da pittore, si avvicina alla stele e vi traccia dei segni indecifrabili simili alla scrittura ebraica. Echeggia una campanella mortuaria, ma il pittore la fa zittire agitando energicamente la mano. K. si copre il volto con le mani; il pittore traccia sulla stele una chiara "K.". Una alla volta si illuminano alcune finestre dalle quali si affacciano silenziosi il Sindaco, Frieda, Olga, una vecchia e un vecchio. K. si avvicina alla tomba, si china come se volesse entrarci e gira la testa verso il pubblico con un tenue sorriso.

4.3 ANALISI MUSICALE

Nell'intervista rilasciata a Sandra Gastaldo, Mosca riconosce le affinità tra il proprio stile compositivo e la scrittura di Kafka:

"Kafka da un lato è frammentario, e la mia musica è fatta di frammenti, dall'altro è concentrico: torna sempre alla stessa cosa, ma da prospettive diverse. Anche questo è nella mia musica: una forma a spirale, fatta di tanti frammenti, che però ritorna sempre su se stessa."¹⁶¹

E in un'altra intervista afferma di aver scelto i romanzi dell'autore praghese perché

"Non tutti gli autori riescono a scatenare in me immagini musicali. La musica mi permette di far emergere percorsi latenti, diventa complementare alla lettura. Ritrovo in Kafka il mio stile vorticoso, ossessivo, la mia musica è spesso frenetica..."¹⁶²

L'opera musicalmente è la continuazione ideale di "America", della quale mantiene praticamente lo stesso organico sia nelle parti vocali, due soprani, un tenore, un basso anche controtenore; sia nelle parti strumentali, flauto con ottavino, clarinetto, saxofono, chitarra, tastiera elettrica, viola e violoncello, con l'aggiunta del pianoforte preparato, suonato durante le rappresentazioni dallo stesso Luca Mosca.

Inoltre, come in "America", ai musicisti è richiesto di suonare vari strumenti, tra cui il didgeridoo, l'organo a bocca thailandese, la sanza, un piccolo Sitar e una scatola di legno, utili a sottolineare particolari situazioni, a creare atmosfere esotiche e, talvolta, a rendere più reale la rappresentazione con i suoni provenienti dal reale, come ad esempio il martello del giudice nella terza scena.

Decisivo in questo secondo atto de "La trilogia della solitudine" secondo Petazzi

¹⁶¹Sandra Gastaldo, *Cento strumenti per Kafka*, "Nei suoi romanzi ho scoperto anche l'ironia" op. cit., p. 27.

¹⁶²Mirko Schipilliti, *Kafka e la trilogia della solitudine*, *Una nuova partitura del compositore Luca Mosca* op. cit., p.

“il magistero della scrittura strumentale. (...) La musica (...) conosce momenti di vorticosa mobilità, ma anche di allucinata quiete. (...) L'invenzione timbrica evoca sottilmente atmosfere che hanno qualcosa di magico e onirico, ma in una prospettiva tesa ad una peculiare, oggettivata leggerezza.”¹⁶³

Troviamo un'orchestrazione con un timbro vicino, forse maggiormente che in “America”, al Neoclassicismo stravinskijano, ottenuta attraverso l'uso dei fiati per le parti cosiddette melodiche, accompagnati dai pizzicati della chitarra e degli altri strumenti a corde.

“K.”, secondo atto della “Trilogia della solitudine”, propone fin dalla prima scena le stesse caratteristiche dell'atto primo: cambi di tempo continui, gruppi irregolari, utilizzo del registro acuto. Il pianoforte preparato “contribuisce a creare un'atmosfera di straniamento, così caratteristica dei racconti kafkiani, stravolgendo il suono dello strumento borghese per eccellenza”¹⁶⁴; esso fa da legante tra le voci degli altri strumenti, talvolta in dialogo con le parti melodiche, talvolta utilizzato come accompagnamento, assumendo un ruolo importante all'interno della partitura. Gli archi non sono utilizzati per linee cantabili, ma vengono spinti all'estremo dell'uso tradizionale, attraverso l'uso di suoni armonici o, come ad esempio a metà dell'ultima scena, nella quale con ritmi diversi suonano pizzicati acutissimi oltre il ponticello.

Le parti vocali proseguono la sperimentazione, con numerose parti recitate, ampie zone in cui i cantanti ripetono sillabe, vocali o frammenti di parole, con le stesse cellule musicali, creando un tappeto di sottofondo. Vi è l'utilizzo ancora più ampio del canto da parte degli attori, in partitura segnato spesso con altezze non definite. Continua l'uso grottesco della voce di controtenore per i personaggi maschili, ad esempio Willem nella seconda scena, o Titorelli nella sesta. Il Sindaco, interpretato da un attore, parla attraverso una specie di ricevitore che ne distorce la voce rendendola metallica, non umana, lontana dalla realtà come lontana dalla logica è l'amministrazione che rappresenta; ne enfatizza inoltre il respiro affannoso, simbolo della sua condizione malata. Si nota una maggior caratterizzazione vocale dei personaggi, ad esempio tra i personaggi femminili: la signorina Bürstner, forse più lasciva che nel romanzo, esegue, seguendo la partitura, frequenti portamenti della voce tra una nota e l'altra, avvicinando il suo canto ad un miagolio; Leni, nella quinta scena, parte da salti piccoli di seconda minore e maggiore che amplia man mano, con un uso frequente di gruppetti irregolari, eseguendo una scrittura maggiormente strumentale che vocale; Olga, personaggio dell'ottava scena, canta salti asimmetrici, leggermente staccati, poi, in duo con Frieda, ripete lo stesso inciso più volte; Frieda, forse il personaggio più sensibile e umano nei confronti di K. nel romanzo “Il castello”, risulta musicalmente la parte maggiormente cantabile dell'intero secondo atto.

La musica, rispetto al I atto, è più isterica, ricca di accordi sforzati e dissonanti in contrattempo, veloci gruppi di note, quasi strappati, seguiti da pause, che descrivono adeguatamente l'atmosfera

¹⁶³Paolo Petazzi, *Vortice di immagini musicali* op. cit., p.18.

¹⁶⁴Carmelo Di Gennaro, *In ascolto della solitudine*, in «Il sole 24 ore», Milano, 8 ottobre 2000, p. 45.

angosciosa ispirata dai romanzi. Ampie parti risultano unicamente strumentali, accompagnamento di un libretto che prevede molte azioni e cambi di scena; ad esempio l'inizio della terza scena, un veloce brano virtuosistico con protagonista il pianoforte e i fiati; il finale della quarta scena, mentre il Frustatore picchia Willem e Franz; molte parti dell'ottava scena.

La settima scena, “Il Duomo”, inizia con una Corrente, una danza barocca francese, una forma antica; presenta l'uso di campane di varie misure che creano un'atmosfera religiosa, mentre il predicatore è accompagnato da un corale dissonante, inframmezzato da colpi di legnetti e sovracuti contrastanti dei fiati. Un ribattuto di chitarra al quale si alternano velocissime discese acute in glissando è il collegamento tra la settima e l'ottava scena. La musica de “Il castello” crea atmosfere stranianti, accentuate dalle parti vocali ricche di ripetizioni e vocalizzi dissonanti dei due soprani, sopra cui continuano le parti recitate, principalmente da K. Nel Finale la musica sembra descrivere i pensieri di K.: stanco sempre più oppresso dalla burocrazia incomprensibile del Castello, seduto ad un tavolo carico di carte. L'inizio della parte in cui s'intravede il cimitero e la stele è invece caratterizzato da un ultimo brano “Danzante”: una serie di arpeggi nella sonorità del piano, leggermente staccati, che creano un'atmosfera quasi serena, in netto contrasto con quanto avviene nella scenografia del libretto, a sottolineare l'intento condiviso, tra librettista e compositore, di una lettura non angosciosa degli scritti kafkiani. Nel volere della librettista¹⁶⁵, infatti, l'opera si chiude con un mesto sorriso che il protagonista K. rivolge al pubblico: ironica e stupita incredulità di fronte alle assurdità del mondo.

CAPITOLO 5: MR. ME

5.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo:	Mr. ME Opera comica in un atto (2003)
Anno composizione:	Venezia, 4 novembre 2003 su proposta del compositore Luca Mosca
Libretto:	Gianluigi Melega
Lingua:	Inglese

Edizioni Suvini Zerboni – Milano Partitura e Riduzione per canto e pianoforte

Durata dell'opera: 1h 20' circa

¹⁶⁵Luca Mosca, *K, Opera da camera in otto scene, Libretto di Pilar Garcia* op. cit., p. 159.

Strumenti dell'orchestra:

Flauto

Clarinetto in si *b*

Sax soprano

Trombone

Percussioni

Arpa

Tastiera elettronica

Pianoforte

Violino

Violoncello

Contrabbasso

Elenco degli interpreti:

A hairdresser, Olive Oyl, Snoopy Soprano leggero

Linus Mezzosoprano

Jessica Rabbit Contralto

Mr. Minestrone (Mr. Me) Tenore

Tintin Tenore

Dupont Baritono

Dupond Baritono

"Clark Kent" (Superman) Basso

Dick Tracy Basso

A voice from above, the loudspeaker, a valet Attore

A make-up man, a shoemaker, Mandrake,
Lothar, Popeye, Charlie Brown,
Gangster Bodyguards, Valets Mimi

Profeetering crowd, tv sets, reporters and
cameramen, supporters, prostitutes Coro

Prima esecuzione assoluta:

L'opera è stata eseguita in forma di concerto presso la Chiesa di San Maurizio a Venezia il
22/09/2004

Ex Novo Ensemble

Flauto	Daniele Ruggieri
Clarinetto in si <i>b</i>	Davide Teodoro
Sax soprano	Pietro Tonolo
Trombone	Domenico Lazzaroni
Percussioni	Carlo Miotto
Arpa	Eddi De Rossi
Tastiera elettronica	Carlo Caratelli
Pianoforte	Aldo Orvieto
Violino	Carlo Lazari
Violoncello	Carlo Teodoro
Contrabbasso	Luca Stevanato

Coro Dodecantus

Maestro del coro: Marina Malavasi

Maestro concertatore e Direttore: Andrea Pestalozza

A hairdresser, Olive Oyl, Snoopy	Alda Caiello
Linus	Alda Caiello
Jessica Rabbit	Sara Mingardo
Mr. Minestrone (Mr. Me)	Chris Ziegler
Tintin	Leonardo De Lisi
Dupont	Francesco De Poli
Dupond	Marco Scavazza
"Clark Kent" (Superman)	Matteo Bellotto
Dick Tracy	Matteo Bellotto

5.2 SINTESI DELL'OPERA

Mr. Me, come riportato nel titolo, è un'opera comica, un genere teatrale difficile da scrivere al

giorno d'oggi, come afferma il critico musicale Enrico Girardi¹⁶⁶; una sfida dettata dal fatto che ne esistono poche di contemporanee, per cui i precedenti vanno ricercati in un passato ormai remoto.

Nel linguaggio contemporaneo tutte le convenzioni sono saltate, secondo il critico Paolo Petazzi¹⁶⁷; in generale, quindi, le opere comiche del secondo Novecento debbono servirsi del contrasto tra stili e vocaboli diversi: tutto ciò è congeniale a Luca Mosca, la cui poetica non è legata ad un purismo o ad un rigore linguistico.

L'autore del libretto in un'intervista dichiara a proposito della comicità utilizzata nell'opera:

“Come scrive Daniele Del Giudice nell'introduzione, l'opera comica ha una grande tradizione politica, eppure in questi anni in Italia questo è stato uno dei settori dell'arte meno coltivato. Ci auguriamo che il pubblico ne gioisca e che libretto e musica producano una forma di divertimento simile a quella, citata da Lorenzo Arruga, del *Miles Gloriosus* in Plauto, in cui il protagonista fanfarone diventa il bersaglio di una incruenta beffa. Perché l'obiettivo degli autori non è un personaggio concreto ma l'archetipo di un personaggio”.¹⁶⁸

Mr. Me, rappresentato un'unica volta in forma di concerto il 22 settembre del 2004 presso la Chiesa di San Maurizio a Venezia, ebbe un grande successo di pubblico ed un'attenzione mediatica molto superiore a quella che di solito si riserva ad un'opera di musica contemporanea, dovuta, molto probabilmente, secondo Enrico Girardi¹⁶⁹ all'adesione ai temi che l'opera presenta e sostiene. Invece secondo il critico Petazzi¹⁷⁰ non si tratta di un lavoro “ambiguo” o “scaltro”, piuttosto al giorno d'oggi i media tendono, di fronte ad un fatto musicale, a mettere in evidenza i fattori extra-musicali, in qualunque caso. Forse la bellezza musicale o meno di quest'opera potrà giudicarsi, sempre secondo Petazzi, quando il personaggio a cui l'opera s'ispira avrà perso l'onnipresenza mediatica che ha oggi, tanto da poter vedere che Mr. Minestrone ha comunque un'evidenza teatrale e musicale molto forte.

Enrico Girardi inoltre sottolinea¹⁷¹ il rapporto tra la musica di Mosca e la comicità a cui è destinata, trovando un aspetto positivo nella grande creatività sempre dimostrata dal compositore milanese, che ben si adatta alle varie situazioni raccontate nell'opera; mentre teme che la raffinatezza della scrittura, fatta anche di piccoli oggetti sonori, forse possa andar perduta con un libretto che ha bisogno anche di gesti forti.

I gesti forti non mancano, secondo Petazzi¹⁷², ad esempio nelle parti relative a Mr. Minestrone;

166 *Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti, intervista a Gianluigi Melega, autore; Luca Mosca, compositore; Sara Mingardo, soprano; Andrea Pestalozza, direttore; Oliviero, Toscani regista; Sergio D'Osimo, marionettista; Enrico Mingardi e Paolo Petazzi, critici musicali; Classica in collaborazione con CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica), 2005.

167 *Ibidem*

168 Carlo De Pirro, «Mr. Me», *maschera contemporanea*, in «La Tribuna di Treviso», Treviso, 21 settembre 2004, p. 41.

169 *Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

170 *Ibidem*

171 *Ibidem*

172 *Ibidem*

inoltre la frammentazione stilistica tipica di Mosca, rende ottimamente nella scena dei due poliziotti francesi, Dupont e Dupond, forse la più buffa dell'intera composizione.

Fu il M^o Mario Messinis a far conoscere le poesie di Melega al compositore, ritenendole adatte alla sua musica: immediatamente Luca Mosca scrisse un pezzo su sei liriche di Melega, il Concerto per contralto e sei strumenti, un brano, secondo Messinis¹⁷³, idealmente musicale, nel quale musica e parola entrano talmente in sintonia tra loro, al punto che il compositore rispetta le indicazioni musicali presenti nel testo poetico. Mosca fa interagire il contralto con uno strumento solista diverso in ogni strofa; il risultato è una composizione elegante e disincantata. Dopo la stesura del Concerto i due si conobbero di persona e nacque anche una simpatia dal punto di vista umano, oltre al sodalizio artistico. In quello stesso anno, il 2003, Luca Mosca propose a Melega di “scrivere un'opera su un uomo potente, padrone di tutti i mass media di una nazione, che riesce ad ottenere anche il potere politico¹⁷⁴”. In un primo momento Melega si rifiutò, ma dopo due settimane scrisse le prime due scene. Secondo Melega¹⁷⁵ la politica italiana contemporanea si trovava in una situazione al limite del grottesco, non rappresentabile in maniera realistica, per questo pensò di utilizzare i personaggi dei fumetti.

Si tratta della prima collaborazione in campo operistico tra Mosca e Melega: la trama è scarna, quasi inesistente, una serie di sketch nei quali alcuni personaggi dei cartoni animati, guidati da Clark Kent – Superman, cercano di detronizzare il potente Mr. Minestrony. L'opera, che doveva essere in cartellone alla Biennale Musica di quell'anno, è stata invece rappresentata solo in forma di concerto nella Chiesa di San Maurizio a Venezia, con un cast di affermati professionisti: i musicisti dell'Ex Novo Ensemble diretti da Andrea Pestalozza, il Coro Dodecantus, seguito dalla M^a Marina Malavasi, e, tra i solisti, Alda Caiello, Chris Ziegler e Sara Mingardo, che collaboreranno anche in futuro con i due autori. Scrive a proposito l'autore Gianluigi Melega:

“...in Biennale accadono vari rivolgimenti e di fatto, senza preavviso e senza troppe motivazioni, l'opera non si fa più. Siccome le polemiche erano inutili abbiamo deciso di autoprodurla in forma di concerto. E qui nasce una catena incredibile. Stelle del canto lirico come Sara Mingardo ed Alda Caiello, direttori come Andrea Pestalozza, i veneziani dell'Ex Novo Ensemble, il coro trevigiano Dodecantus hanno consentito una produzione con costi al minimo.”¹⁷⁶

TRAMA¹⁷⁷

L'opera, un atto unico della durata di circa ottanta minuti diviso in otto scene, inizia nel cortile del quartier generale di Mr. Me, dove la sua gang, paragonata a una schiera di topi, rosicchia tutto ciò

173 Mario Messinis, *Prefazione*, in *Tra-la-la, words to music*, Milano, Archinto RCS Libri S.p.A., 2007, p. 9.

174 *Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

175 *Ibidem*

176 Carlo De Pirro, «Mr. Me», *maschera contemporanea* op. cit., p. 41.

177 La scenografia descritta è tratta da: Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, words to music*, Milano, Archinto RCS Libri S.p.A., 2007, pp. 23-71.

che la circonda quasi fosse formaggio¹⁷⁸. La metafora è pungente, sferzante. Clark Gent osserva la scena di lato al palcoscenico e si rivolge direttamente al pubblico in sala descrivendo la situazione italiana come disperata: ormai solo gli eroi dei fumetti, grazie al ridicolo, possono sconfiggere questo re dei buffoni. Mentre una folla di profittatori ineggia a Mr. Minestrone continuando a riempirsi la bocca di cibo, i personaggi dei *cartoons* sfilano in scena chiamati da Clark Gent: Jessica Rabbit, Olivia, Snoopy, Dupont e Dupond, ... La scena termina, nell'intenzione del librettista¹⁷⁹, con Clark Gent che abbandonate le vesti del giornalista, si rivela come Superman scomparendo in volo. Nella seconda scena appare Mr. Me su un palcoscenico mentre arringa la folla estatica: uno scambio di battute tra lui e il coro che ineggiano al suo potere, al denaro, ai suoi loschi rapporti con la mafia. Infine Mr. Me dichiara che “un finto reporter pop¹⁸⁰”, un “KOMUNISTA¹⁸¹”, il giornalista Clark Gent, va eliminato, o

“dal caso o da un mio avvocato”... (*quando dice «avvocato», indica un gruppo di giuristi, con la toga e la parrucca, quando dice «caso», indica i gangster, fingendo di falciare qualcuno con un mitra...*)¹⁸²

Tutti si apprestano ad eseguire gli ordini ed escono dal palcoscenico.

Le scene seguenti mostrano le varie trappole che i fumetti organizzano per incastrare Mr. Me. La terza si svolge nella camera da letto di Mr. Me che, pronto per farsi la toeletta mattutina, si mantiene in forma con vari esercizi ginnici, tra cui l'utilizzo di vari *punching ball* con le scritte “Libera stampa”, “Opposizione”, “Dissenso”¹⁸³, ai quali un cameriere aggiunge, con massimo piacere di Mr. Me, uno con la scritta “Clark Gent”¹⁸⁴. Non visti entrano in scena Superman, Mandrake e Lothar. Mentre un parrucchiere e un truccatore si apprestano alla *toilette* mattutina di Mr. Me, Mandrake con la sua magia rimanda dallo specchio immagini del politico distorte che lo fanno infuriare contro i due servitori. Infine, mentre un calzolaio gli presenta un nuovo paio di scarpe dai tacchi altissimi, Mandrake fa sì che lo specchio rifletta due Mr. Me, uno dalle gambe lunghissime, l'altro cortissime. L'immagine spaventa a tal punto Mr. Me da farlo giurare di diventare onesto. Tuoni e tempesta mentre una voce dall'alto dice: “Ricorda la promessa!”¹⁸⁵ e il buio cala sulla scena.

Nella quarta scena è Jessica Rabbit a giocare un tiro mancino a Mr. Me: si finge una prostituta, civetta con lui facendolo ardere di desiderio per poi abbandonarlo. Mr. Me, incapace di controllare i propri istinti, si getta come un maniaco sessuale sulla povera Olivia, che sconcertata invoca l'aiuto di Popeye. Mr. Me e le sue guardie del corpo ricevono una raffica di pugni dall'eroe dei fumetti che li abbandona malconci allontanandosi trionfante con Olivia.

178Ivi, p. 57.

179Ivi, p. 59.

180Ivi, p. 60.

181Ibidem

182Ibidem

183Ibidem

184Ivi, p.61.

185Ivi, p. 62.

Nella scena successiva Mr. Me tiene una conferenza stampa per parlare della propria espansione nel settore dei media: tv e giornali sono ormai quasi totalmente in mano sua, solo il giornale di Clark Gent, il *Daily Planet*, resta una testata ancora indipendente. Entrano in scena Linus con Snoopy: il bambino interrompe il discorso del manager per dimostrare che il suo braccetto Snoopy, già Barone Rosso durante il conflitto del '18 e presente nella Legione Straniera, è una leggenda di gran lunga maggiore rispetto a Minestrone. Mr. Me, contrariato, si avvicina ai due ma è costretto a scappare terrorizzato dalla scena, inseguito da Snoopy.

La sesta scena si svolge nuovamente nel quartier generale di Mr. Me dove sono protagonisti quattro importanti investigatori dei fumetti alla ricerca d'indizi per poterlo incastrare: Dick Tracy, Tintin, Dupont e Dupond. Sarà la sbadata coppia francese ad inciampare, mentre passeggia nel cortile, in alcuni scatoloni contenenti le prove per incastrare il potente manager.

L'intermezzo che separa la sesta dalla settima scena è descritto nel libretto come un “grottesco «*Dies Irae*»”¹⁸⁶: lo sfondo è lo stesso dell'inizio, con da un lato il gruppo degli eroi dei fumetti, raccolti intorno a Superman, e

“Dalla parte opposta Minestrone (che) richiama all'ordine i suoi sostenitori con una sorta di discorso e di atteggiamento *à la Napoléon*, ai quali loro rispondono ripetendone il nome come un mantra orientale”¹⁸⁷. Superman intima a Mr. Me di arrendersi e di diventare onesto, ma quest'ultimo si rifiuta e invita invece i suoi a combattere.

Superman dunque richiama a sé Marte, pianeta rosso d'ira e di vendetta, che si fa sempre più grande e infuocato fino a riempire tutta la scena mentre Mr. Me fugge come un vile.

Il buio precede l'inizio dell'ultima scena: Mr. Me è nella sua camera da letto, si sta svegliando, tutto quanto è accaduto sembra essere stato solamente un brutto sogno. Entra un cameriere ed annuncia al manager l'arrivo di un *reporter* del *Daily Planet*, un certo Clark Gent. Appena Mr. Me lo intravede alle spalle del cameriere fugge scomparendo dietro le quinte mentre da lontano giunge la sua risposta:

“Digli che non ci sono! Digli che ho dovuto andar via all'improvviso. Digli che sono andato... alle Bahamas!”¹⁸⁸

L'opera si conclude con il sorriso ironico di Clark Gent che si sbottona la camicia mostrando, prima che il sipario cali, la “S” di Superman¹⁸⁹.

186Ivi, p. 68.

187Ibidem

188Ivi, p.71

189Ibidem

5.3 ANALISI MUSICALE

La musica di Mr. Me per il direttore Andrea Pestalozza¹⁹⁰, come tutta la musica di Luca Mosca, è graffiante, presenta scelte precise e un lavoro sulla caratterizzazione dei vari personaggi; essa è ricca di abbondanti citazioni, da Mahler al jazz, dal neoclassicismo di Stravinskij agli inni nazionali e di partito.

Afferma il compositore: “Il ritmo è il motore di quest'opera; tutto avviene attraverso idee ritmiche”¹⁹¹. Mosca inoltre sottolinea¹⁹² l'influenza che due compositori del passato hanno avuto per lui: Mozart e il lato comico di Rossini, del quale apprezza soprattutto il lato motorio, l'ossessività ritmica, molto moderna e a lui vicina. Tra le opere comiche del Novecento, praticamente sconosciute ma straordinarie sono ad esempio quelle scritte dal giovane Paul Hindemith, oltre a *The Rake's progress* di Igor Stravinskij, nel quale compaiono meccanismi degni dei film di Charlie Chaplin.

Anche Melega¹⁹³ cita nella medesima intervista, quali modelli insuperabili, i libretti della tradizione operistica settecentesca comica italiana: Lorenzo Da Ponte e la Trilogia scritta per Mozart, i libretti per Rossini e per Paisiello; e per il Novecento il libretto di Auden, *The Rake's progress*.

L'opera si apre con un *Ouverture* nella quale sin dalle prime battute è riconoscibile il tema dell'inno di un importante partito politico italiano contemporaneo¹⁹⁴ i cui frammenti passano attraverso i vari strumenti dal grave all'acuto; i suoni del trombone contribuiscono a creare un clima comico-grottesco. Nella prima scena appare il gruppo dei sostenitori di Mr. Me che spesso si esprime attraverso cori¹⁹⁵, marce, una musica accordale nella quale l'accordo può essere interpretato come simbolo dell'andare tutti insieme nella stessa direzione, senza contrappunto, musica che ricorda quella dei regimi del primo Novecento, non democratica. Entra in scena Clark Gent¹⁹⁶, la cui voce di basso non è usata in maniera caricaturale, l'espressione vocale è piuttosto seria: trapela anche attraverso la musica la preoccupazione del personaggio, che lungi dal rappresentare un *cartoon*, sembra piuttosto possedere spessore e profondità molto più umani del coro del set tv col quale si alterna. I cambi di scena sono tutti affidati agli strumenti e sono molto efficaci, ad esempio tra la prima e la seconda scena vi è una veloce Tarantela in 6/16 con il flauto protagonista¹⁹⁷, mentre nel libretto leggiamo:

“Mr. Me appare come un'ombra cinese celata al suo pubblico da una rete velata. La rete viene

190 *Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

191 *Ibidem*

192 *Ibidem*

193 *Ibidem*

194 Luca Mosca, *Mr. Me, Opera comica in un atto (2003), Libretto di Gianluigi Melega*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2003, pp. 1-5.

195 *Ivi*, pp. 19-22.

196 *Ivi*, p. 10.

197 *Ivi*, pp. 31-33.

lacerata e Mr. Me balza su una piattaforma, circondata da una balconata, con una sedia simile ad un trono. È pronto ad arringare i suoi servi.¹⁹⁸

È l'ingresso in scena di Mr. Minestrony, che si alterna con il coro in un'esaltazione del suo nome simbolo di denaro e potere. Nell'intervista già più volte citata,¹⁹⁹ il compositore parla della caratterizzazione psicologica attraverso la musica del personaggio di Mr. Minestrony: un duplice atteggiamento, da un lato sicuro, mentre arringa la folla dimostrando una sicurezza mediatica, resa con accordi, ritmo serrato e dinamica forte²⁰⁰; dall'altro mellifluido e falso, sottolineato da una musica suadente e ambigua²⁰¹.

Un Interludio²⁰² separa la seconda dalla terza scena ambientata nella camera da letto di Mr. Me²⁰³; gran parte della scena è strumentale, una musica descrittiva mentre si svolge lo sketch che vede protagonisti Superman, Mandrake e Lothar. Il compositore afferma²⁰⁴ di aver trovato ispirazione nella musica dei cartoni animati dove non c'è melodia, si seguono i movimenti dei personaggi, come se fosse un gesto musicale: si tratta di una musica astratta, molto vicina a quella contemporanea.

Un altro Interludio strumentale²⁰⁵ precede l'inizio della quarta scena. Sebbene i brani siano facilmente identificabili in partitura, in realtà all'ascolto non c'è soluzione di continuità, la fine di uno s'inserisce nell'inizio di un altro senza pause. Nella quarta scena sono protagoniste due famose eroine dei cartoni animati: Jessica Rabbit, interpretata da Sara Mingardo e Olive Oyl interpretata da Alda Caiello.

All'inizio della quarta scena si ascolta un'aria dedicata a Mr. Minestrony "I'm a Casanova"²⁰⁶ su un ritmo puntato, tipo swing, nel quale il compositore si esprime con una melodia talmente pregnante, caratterizzata da ampi salti di semiminime, da restare incisa nella memoria di chi ascolta come "una canzone americana di qualche anno fa"²⁰⁷. Pari caratterizzazione ritmico – melodica ha il successivo solo di Jessica Rabbit.²⁰⁸

Sara Mingardo racconta²⁰⁹ che quando le venne chiesto di interpretare Jessica Rabbit nell'opera, fu in un primo momento preoccupata perché la musica contemporanea non fa parte del suo repertorio abituale. Ma, letta la partitura, si rese conto che la canzone a lei dedicata si trattava di un brano jazz, "del più bello che si possa immaginare"²¹⁰.

198 Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., p. 59.

199 *Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

200 Luca Mosca, *Mr. Me, Opera comica in un atto (2003), Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 33-39.

201 Ivi, pp. 41-45.

202 Ivi, pp. 49-50

203 Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., pp. 60-62.

204 *Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

205 Luca Mosca, *Mr. Me, Opera comica in un atto (2003), Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 69-70.

206 Ivi, pp. 71-75.

207 Paolo Petazzi, *un bel giorno Snoopy farà giustizia del perfido e potente Minestrony (che fa rima con ...)*, in «L'Unità», Roma, 24 settembre 2004, p. 22.

208 Ivi, pp. 76-81.

209 *Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

210 *Ibidem*

Jessica Rabbit è una donna femminile, sensuale, forte, che utilizza i propri mezzi naturali, normalmente il proprio corpo, nell'opera la sua voce, per ottenere i propri scopi. Studiando la parte con il compositore la cantante si è rifatta a grandi miti contemporanei come Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, per modificare l'impostazione lirica attraverso una diversa interpretazione dei portamenti, delle legature, dei suoni nel pianissimo²¹¹. Mosca, che scrive sempre sulle caratteristiche vocali dei cantanti con cui lavora, valorizza la sua tessitura “particolarmente grave, estremamente varia nel colore e di una bellezza unica”²¹², come afferma il Maestro concertatore dell'opera, Andrea Pestalozza. Con l'Interludio accordale che precede la quinta scena, torniamo, anche grazie ad un'altra esplicita citazione del famoso inno politico, alle atmosfere dell'inizio, e riappare la schiera di sostenitori di Mr. Me. Il racconto si sposta in una conferenza stampa organizzata da Mr. Minestrone per parlare della sua espansione nel settore dei media²¹³; la musica cambia decisamente con l'intervento di Linus, si vivacizza e diviene descrittiva delle immagini di Snoopy che il libretto vorrebbe proiettate da Charlie Brown in uno schermo tv²¹⁴; si può ascoltare chiaramente una citazione della Marsigliese.

Come avvenuto per la Mingardo, allo stesso modo, continua il direttore Pestalozza²¹⁵, i personaggi interpretati da Alda Caiello, il parrucchiere, Olive Oyl, Snoopy e Linus, vennero scritti pensando alle sue caratteristiche: un'estrema estensione e duttilità che le permette di modificare il timbro, ad esempio nel caso di Linus²¹⁶, tanto da sembrare una voce di bambino, una voce bianca. Esilarante il finale della scena²¹⁷, un prestissimo nel quale la stessa Alda Caiello, che interpreta anche Snoopy, con il suo abbaiare scaccia uno spaventatissimo Mr. Me dalla conferenza.²¹⁸

Il sesto quadro, forse il più divertente dell'opera secondo il direttore Pestalozza²¹⁹, vede protagonisti Dupont e Dupond, interpretati rispettivamente da Francesco De Poli e Marco Scavazza, entrambi baritono, i quali vengono caratterizzati da un andamento frammentario, con frequenti ripetizioni sfalsate tra le due voci, brevi canoni, contrappunti, rimandi, tutti giocati sulla velocità e sull'inciso brevissimo. Questa scena secondo il critico Enrico Girardi²²⁰, forse è quella che valorizza maggiormente lo stile elegante e raffinato del compositore. Qui compaiono anche Tintin, tenore interpretato da Leonardo De Lisi e Dick Tracy, basso, impersonato da Matteo Bellotto, impegnato anche nella parte di Clark Kent – Superman.

La settima scena succede immediatamente alla sesta: un adagio solenne²²¹ che sottolinea le parole di

²¹¹*Ibidem*

²¹²*Ibidem*

²¹³Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., p. 64.

²¹⁴Ivi, pp. 64-65.

²¹⁵*Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

²¹⁶Luca Mosca, *Mr. Me, Opera comica in un atto (2003)*, *Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 98-105.

²¹⁷Ivi, pp. 105-107.

²¹⁸Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., p. 66.

²¹⁹*Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto*, programma a cura di Maria Mauti.

²²⁰*Ibidem*

²²¹Luca Mosca, *Mr. Me, Opera comica in un atto (2003)*, *Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 136-150.

Superman e introduce una sezione lenta dell'opera, il *Dies Irae* del libretto²²² reso con un'atmosfera sospesa, rarefatta, un giudizio universale contro Mr. Minestrone pronunciato da tutti i *cartoons*.

Il finale è un accelerando progressivo nel quale è protagonista il pianoforte mentre una voce afferma: "This is what happens to cheats!"²²³ (Questo è ciò che accade ai bari!).²²⁴

L'Interludio che precede l'ottava scena, Lento e dolente²²⁵, è una marcia funebre nelle sonorità del piano e pianissimo, nella quale man mano emerge il tema dell'inno iniziale, ma in tono sommesso, quasi a sottolineare la triste sconfitta del sogno di dominio universale che lo rendeva entusiastico nella prima scena. La scrittura richiama il Neoclassicismo. Il risveglio di Mr. Me, all'inizio ancora stordito, è dato dall'atmosfera sospesa e lenta; man mano, il suo riprendere coscienza di sé e del fatto che si è trattato solo di un brutto sogno, si rispecchia nella musica che si fa sempre più affermativa e sicura, passando dall'adagio, al più mosso, fino all'allegro con brio²²⁶, dove il ritmo puntato richiama l'aria della quarta scena.

Di seguito la citazione dell'*Overture* iniziale,²²⁷ anziché ricreare il clima di arrogante sicurezza dell'inizio, fa da sottofondo alla grottesca uscita di scena del protagonista all'annuncio della visita del reporter del *Daily Planet*, Clark Gent.

CAPITOLO 6: SIGNOR GOLDONI

6.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo:	SIGNOR GOLDONI Dramma giocoso in due atti (2005 - 2006)
Anno composizione:	Venezia 2 aprile 2007
Commissionata da:	Fondazione Teatro La Fenice per la Stagione Lirica 2006 - 2007
In collaborazione con:	Regione Veneto <i>In occasione del terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni (1707-2007)</i>
Libretto:	Gianluigi Melega
Lingua:	Inglese

²²²Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, words to music*, p. 68.

²²³Ivi, p. 54.

²²⁴Ivi, p. 70.

²²⁵Luca Mosca, *Mr. Me, Opera comica in un atto (2003)*, *Libretto di Gianluigi Melega*, pp. 153-155.

²²⁶Ivi, pp. 159-165.

²²⁷Ivi, pp. 165-167.

Edizioni Suvini Zerboni – Milano Partitura e Riduzione per canto e pianoforte

Dedica:

«*Dedicato a Mario Messinis*»

Durata dell'opera: 1h 45' circa

Strumenti dell'orchestra:

In buca:

2 flauti
ottavino
2 oboi
corno inglese (anche 3° oboe)
2 clarinetti in si *b*
clarinetto basso
2 fagotti
controfagotto

4 corni in fa
3 trombe in si *b*
3 tromboni
tuba

timpani

percussione I: campane tubolari, glockenspiel, triangolo, tamburo tarole, marimba, 2 bottiglie di vetro, posate in un vassoio, piatto sospeso, grancassa (glockenspiel e marimba con due bacchette)

percussione II: vibrafono, frusta, tamburo militare grande, piatto sospeso, xilofono, tam tam, tamburello basco, 2 pentole, posate in un vassoio (vibrafono e xilofono con due bacchette)

arpa

баян

tastiera elettronica (honky – tonk, tube bells, bandoneon, dulcimer, music box, bird tweet, clarinet, pizz. String, contrabass, harp, koto, nylon guitar, celesta, flute, ocarina, tinkle bell, marimba, timpani, agogo, steel drums, whistle, woodblock, harpsichord, church organ, bowed pad, shakuhachi, tenor sax, steel guitar, mute trp, shamsen, taiko drum, french horn, brass sect, tuba)

pianoforte mezzacoda (anche posate in un vassoio)

archi

In scena: 2 mandolini
 2 chitarre
 tiorba

Un ringraziamento a Lucia D'Errico, Dorina Frati, Tiziano Bagnati e Germano Scurti.

Elenco degli interpreti:

Despina	soprano leggero
L'anzol Rafael	soprano
Mirandolina	mezzosoprano
Desdemona	contralto
Arlecchino	tenore
Baffo	baritenore
Goldoni	baritono
Othello	basso

Coro delle maschere

Note:

N.B.: Il segno : - ($\bar{\text{r}}$ $\bar{\text{r}}$ $\bar{\text{r}}$) su una successione di note indica di eseguirle separate fra di loro. Una successione di note senza alcun segno, per esempio nella parte degli archi r r r r , indica di tenere le note per tutto il loro valore, senza separazione.

Attenzione: La partitura non è scritta in suoni reali. L'ottavino è scritto un'ottava sotto, il corno

inglese una quinta sopra, i clarinetti un tono sopra, il clarinetto basso una nona maggiore sopra, le trombe un tono sopra, i corni una quinta sopra, il controfagotto un'ottava sopra, il glockenspiel due ottave sotto, le campane tubolari e lo xilofono un'ottava sotto, i contrabbassi un'ottava sopra.

Prima esecuzione assoluta:

Teatro La Fenice, 21 settembre 2007

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Despina	Barbara Hannigan
L'anzol Rafael	Alda Caiello
Mirandolina	Cristina Zavalloni
Desdemona	Sara Mingardo
Arlecchino	Michael Bennett
Baffo	Chris Ziegler
Goldoni	Roberto Abbondanza
Othello	Michael Leibundgut

Maestro concertatore e Direttore: Andrea Molino

Maestro del coro: Emanuela Di Pietro

Regia teatrale: Davide Livermore

Scene: Santi Centineo

Costumi: Giusy Giustino

Light Designer: Fabio Baretin

Regista collaboratore: Nicola Berloffia

Consulente per effetti di magia: Alexander

Mimi: Valentina Arru, Lorenzo Fontana,
Giancarlo Judica Cordiglia

Registrazione effettuata da DYNAMIC

Regia video: Davide Mancini

Editing video: Mauro Santini

6.2 SINTESI DELL'OPERA

«*Life is the play to enjoy, the rest is a joke.*»²²⁸

“Signor Goldoni” è un dramma giocoso in due atti, commissionato dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia al compositore Luca Mosca e al librettista Gianluigi Melega, in occasione del tricentenario della nascita del grande commediografo Veneziano, avvenuta il 25 febbraio 1707.

L'idioma con cui Melega predilige esprimere la propria poetica è la lingua inglese, da lui considerata al pari della lingua madre dopo gli anni di studio trascorsi in America, dove si è diplomato alla John Marshall High School di Rochester, nello stato di New York. È lo stesso autore ad informarci sulle due motivazioni che lo hanno spinto alla scelta dell'idioma inglese: da un lato, come appena descritto, il proprio percorso personale, dall'altro la ricerca di un pubblico che fosse il più vasto possibile.²²⁹

“Una lingua acquisita si offre come plastilina allo scultore, come il rumore di un'officina o del mare al musicista: chi arriva tardi al miracolo congiunto del suono-significato di una parola può restarne incantato come davanti alle filastrocche infantili.”²³⁰

Dichiara, sempre riguardo a scrivere le parti vocali nella lingua inglese, il compositore Luca Mosca:

“è un'esperienza fantastica! Mi piace moltissimo scrivere in una lingua straniera. (...) a me interessa soprattutto il suono della lingua, la sua prosodia. (...) come la voce, ogni lingua ha delle caratteristiche particolari, un suono particolare che si riverbera sulla musica, che mi stimola e mi dà idee.”²³¹

In lingua inglese l'autore e il compositore hanno già collaborato, prima della stesura di “Signor Goldoni”, per altri sette lavori: il “Concerto. Sei liriche di Gianluigi Melega” per contralto e sei strumenti del 2003; l'opera *Mr. Me* dello stesso anno 2003; *An Ode to Ludwig Wittgenstein* per soprano e dieci strumenti, su una lirica di Melega, del 2004; *A Lie in High C*, per tenore e sette strumenti, sempre su una lirica di Melega, del 2004; *Words to Score a Rhyme*, recital in 28 *haiku* di Gianluigi Melega, per voce femminile, violino, violoncello e pianoforte, del 2005; *Down by the Delta*, Cantata per coro e orchestra su testo di Melega, del 2005; ed, infine, *In the Garden at Ninfa*, Canzonetta per soprano, flauto, clarinetto in sib, vibrafono, pianoforte, violino e violoncello, su testo di Melega, del 2006.

In particolare i due cicli di *haiku*, *Words to Score a Rhyme*, pensati per la voce di Alda Caiello e trio di violino, violoncello e pianoforte, lo stesso organico prescelto da Šostakovič per le sue Sette romanze su testo di Blok²³², costituisce, secondo il critico Paolo Petazzi, “un momento culminante

²²⁸Gianluigi Melega, *Signor Goldoni*, in: *Tra-la-la, words to music*, Milano, Archinto RCS Libri S.p.A., 2007, p.200

²²⁹Gianluigi Melega, *Perchè in inglese?*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 41.

²³⁰*Ibidem*

²³¹Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico* op. cit., p. 39.

²³²Mario Messinis, *Melega, Mosca e Signor Goldoni*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala

nella collaborazione tra poeta e musicista, per la straordinaria varietà dei caratteri e l'aria rarefatta che si respira nei testi e nella musica²³³, l'esito maggiormente riuscito di una poetica dell'”incisiva brevità”²³⁴.

Il critico pone a confronto quest'ultimo lavoro della coppia Mosca-Melega con la sola opera scritta in precedenza, “Mr. Me” e, nonostante la diversità dei mezzi impiegati, solo undici strumentisti in “Mr. Me”, contro un'intera orchestra sinfonica in “Signor Goldoni”, la diversità di caratteri e scopi, ne sottolinea le analogie.

Determinante in entrambe le opere

“il gusto per un teatro che rappresenti il trionfo dell'artificio, il bisogno di trasferire in una dimensione surreale, ludica e liberamente fantastica una intenzione di partenza potenzialmente seria (la civile indignazione oppure la celebrazione di un grande veneziano), che approda comunque a situazioni imprevedibili.”²³⁵

Inoltre in entrambe le produzioni il libretto contiene una trama “tenue e improbabilissima”²³⁶, caratterizzata da una sostanziale staticità e “da un gusto divagante labile e lieve”²³⁷; ideale pretesto per offrire al compositore le premesse drammaturgiche che gli siano maggiormente congeniali, con grande varietà di situazioni, momenti comici e grotteschi, o necessari pretesti per arie, duetti, terzetti, come avveniva tra compositori e librettisti del secolo omaggiato, il Settecento.

Come scrive Mario Messinis

“Melega scrive di consueto in inglese e vede nella poesia l'elogio dell'artificio: un montaggio intellettuale che esalta la drammaturgia come lucido gioco di maschere.”²³⁸

La scelta di utilizzare per il libretto di “Signor Goldoni” l'idioma straniero, come ha sottolineato sempre Messinis²³⁹, consente inoltre all'autore di mantenere una certa distanza critica, dalla quale comunque continua a trasparire una certa vena nostalgica per il secolo che si omaggia.

La celebrazione a Goldoni è tutta legata alla ricorrenza della sua nascita, e anche se vi compaiono due personaggi appartenuti al suo teatro, Arlecchino e Mirandolina, non vi sono citazioni esplicite ad opere del commediografo veneziano.

“Il libretto mette (comunque) in evidenza alcune caratteristiche ben note della sua figura umana e artistica quali la bonomia, l'equilibrio, la moderazione, ma anche la capacità di risentimento morale e la lucida intelligenza della realtà che pongono Goldoni nell'empireo degli spiriti magni di ogni tempo.”²⁴⁰

della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 28.

233Paolo Petazzi, *Una festa di compleanno*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 16.

234Ibidem

235Ibidem

236Ivi, p.17

237Ibidem

238Mario Messinis, *Melega, Mosca e Signor Goldoni* op. cit., p. 25.

239Mario Messinis, *Prefazione*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., p. 5

240Maria Giovanna Miggiani, *Signor Goldoni, in breve*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 107.

Al contrario compaiono alcune citazioni dall'*Othello* e dal *Romeo and Juliet* nella scena I del II atto²⁴¹, quando Othello e Goldoni duellando si parlano come Tebaldo e Romeo, ed, in generale, è importante il ruolo che le tragedie e le commedie shakesperiane ambientate a Venezia hanno nella stesura del libretto: le già citate *Othello* e *Romeo e Juliet*, oltre a *The Merchant of Venice* e *Two Gentlemen of Verona*.

La drammaturgia, in apparenza realistica, è surreale²⁴².

Il modello esplicito per entrambi, poeta e compositore, è “La carriera di un libertino” di Stravinsky e Auden, ma entrambi se ne distaccano: Melega resta comunque maggiormente legato all'attualità e ha un lessico meno raffinato di Auden; Mosca, rispetto a Stravinskij, rimane lontano dai congegni neoclassici, accogliendo nella sua musica le provocazioni della neoavanguardia²⁴³.

“Ne esce una scrittura più angolosa e accidentata, un freddo ardore comunicativo, una brillante aggressività: la moltiplicazione dei piani poetici coincide con la moltiplicazione delle lingue musicali.”²⁴⁴

Se si tralascia “K. Trilogia della solitudine”, che è l'unione di due opere “America” e “K.” scritte in due diversi momenti, quest'opera è la più lunga in assoluto scritta da Luca Mosca: due atti, preceduti da un Prologo, della durata circa di un'ora e quarantacinque minuti.

Vi sono 8 personaggi, equamente divisi tra generi, che coprono tutti i registri vocali: come solito lavorare, il compositore, al momento della stesura dell'opera, aveva già scelto i cantanti che avrebbero interpretato i vari personaggi, adattando in questo modo alle loro peculiari caratteristiche vocali arie, duetti, timbriche, estensioni.

Le quattro donne sono: Desdemona, contralto, interpretata da Sara Mingardo, alla cui voce calda e sensuale Mosca riserva i ruoli di maggior femminilità nelle opere in cui collabora con lei, come ad esempio in “Mr. Me” in cui interpreta Jessica Rabbit e in “Real-Italy”, in cui interpreta il personaggio della Diva. In questo lavoro, ha affermato il compositore stesso, le due arie a lei dedicate nel I atto²⁴⁵ e nel Finale del II atto²⁴⁶, “sono la quintessenza della dolcezza e della malinconia”²⁴⁷. Due servette, Despina, dall'opera mozartina “Così fan tutte” del 1790, interpretato magistralmente dal soprano leggero Barbara Hannigan, e Mirandolina, personaggio goldoniano dalla “Locandiera”, commedia del 1753, interpretato da Cristina Zavalloni mezzosoprano: vestite identiche e con identici movimenti e intenzioni, rappresentano la quintessenza della loro maschera, la servetta, che ha popolato la drammaturgia europea del secolo celebrato. L'anzolo Rafael, colui che nel racconto biblico ha accompagnato Tobia in un viaggio salvifico decisivo per l'esistenza del

241 Gianluigi Melega, *Signor Goldoni*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., pp. 176-178.

242 Mario Messinis, *Prefazione*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., p. 5.

243 Mario Messinis, *Melega, Mosca e Signor Goldoni* op. cit., p.25.

244 *Ibidem*

245 Luca Mosca, *Signor Goldoni, Dramma giocoso in due atti (2005-2006)*, *Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (I Atto), Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2007, pp.180-185

246 Luca Mosca, *Signor Glodoni, Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (II Atto), pp. 317-319

247 Paolo Petazzi, *Una festa di compleanno* op. cit., p.20.

giovane, è il personaggio centrale della trama. Si tratta di un'invenzione dalla penna di Melega, ma la sua effigie è presa in prestito dalla realtà: esso infatti si trova nella facciata della veneziana chiesa di S. Raffaele. Dal punto di vista musicale deve molto alla voce alla quale Mosca s'ispirò nel scriverne la parte: il soprano Alda Caiello. Conosciuta e apprezzata da anni da Mosca, che a lei riserva importanti parti nelle sue composizioni vocali e operistiche, la Caiello sfoggia, nelle arie a lei dedicate, acrobazie virtuosistiche inusitate, ampi salti di registro dal grave "maschile" all'acuto "femminile", che si adattano alla sua duttile abilità e che vanno ad arricchire d'ambiguità l'incipit dell'opera, quando viene posta la domanda dal coro: "*What is an angelic thing?*"²⁴⁸ (Cos'è un angelo?) e più avanti da Goldoni: "*Is it a he – or is it a she?*"²⁴⁹ (È un lui – o è una lei?).

Le quattro parti maschili sono così divise: Arlecchino, al pari delle servette, maschera ormai divenuta un archetipo, interpretato da Michael Bennett, tenore ed acrobata; a lui è riservata la tradizionale esposizione delle commedie settecentesche della lista delle vivande che arricchiranno la cena offerta dai due padroni di casa, Othello e Desdemona, esposta nella seconda parte dell'aria a lui riservata.

Chris Ziegler, già Mr. Minestrone nel 2003, voce di tenore baritonale, interpreta il quasi sconosciuto poeta erotico Baffo, contemporaneo di Goldoni e tratto dalla realtà, dimostrazione dell'ampia conoscenza della letteratura erotica Settecento da parte di Luca Mosca, il quale ne ha suggerito l'inserimento nel libretto a Melega.

"Il vitalismo di Giorgio Baffo sembra poi incarnare il lato "oscuro" del moralismo goldoniano, in volontario contrasto con la cornice elegantemente anti-realistica del libretto di Melega."²⁵⁰

Lui, sempre secondo Messinis²⁵¹, è il vero protagonista dell'opera, a cui infatti è assegnata l'aria finale, quando oramai Goldoni, Othello – Shakespeare e l'Anzolo hanno lasciato il palco per tornare ai Campi Elisi, dimenticando di riportare con loro tra i defunti Baffo. Restare, anche per una notte sola, ancora sulla terra e poterne godere le gioie, lasciare che il Cielo aspetti pure il suo ritorno: questo canta alla fine dell'opera il quintetto rimasto in scena, un messaggio dal sapore agnostico e disincantato, tratto dall'ottimismo per la vita di Melega, che incontra pienamente il pensiero di Mosca.

Se queste sono le premesse ideologiche di entrambi, quale secolo poteva meglio esprimerle, a parte quello appena trascorso, se non il Secolo dei Lumi, del quale sia musica che poesia, celebrano e attingono a modelli indiscussi?

Goldoni e Shakespeare da un lato, Rossini e Mozart dall'altro.

Entrambi, Goldoni, Roberto Abbondanza, baritono, e Shakespeare–Othello, Michael Leibundgut, basso, sono presenti come personaggi di quest'opera. Inarrivabili modelli drammaturgici in vita,

²⁴⁸Gianluigi Melega, *Signor Goldoni* op. cit., p. 146

²⁴⁹Ivi, p. 147

²⁵⁰Maria Giovanna Miggiani, *Signor Goldoni, in breve* op. cit., p. 108.

²⁵¹Mario Messinis, *Prefazione*, in: *Tra-la-la, words to music* op. cit., p. 6

nella trama del libretto risultano meno vincenti rispetto a Baffo: guidati da ideali romantici, quali la difesa dell'onore, dell'amata e della propria città-patria, sono pronti, per difenderli, a sfidarsi a duello fino a morire, perdendo quel bene, la vita terrena, che unico può portare gioia.

Il libretto è dedica a Carlo Caracciolo mentre la partitura a Mario Messinis.

TRAMA²⁵²

Il Prologo si svolge nei Campi Elisi. L'Arcangelo Raffele va a visitare Goldoni e gli propone di riportarlo in vita per una notte, nella sua città Natale, Venezia, per celebrare l'anniversario della sua nascita. Baffo, poeta minore contemporaneo a Goldoni, che sente tutto, chiede ed ottiene di essere portato con loro. Ruba di nascosto l'aureola dell'Anzolo.

Nell'Atto I l'azione si sposta a Venezia, in un palazzo rinascimentale, dove si svolge una Festa di Carnevale sul tema "Shakespeare e Venezia"; sono presenti personaggi delle commedie di Shakespeare e Goldoni, maschere di epoche diverse e famosi abitanti di Venezia, tra cui, leggiamo nel libretto: Wagner, Mozart, Casanova, Ezra Pound, Peggy Guggenheim, Proust, Stravinsky, Caterina Cornaro.

I padroni di casa indossano le maschere di Otello e Desdemona; ad essi si presentano i tre nuovi ospiti e Baffo ne approfitta immediatamente per fare la corte alla bella Desdemona. Le due servette, Mirandolina e Despina, visto il comportamento del lascivo Baffo nei confronti della padrona di casa, decidono, come è solito nei loro ruoli, di ordire una burla a sue spese. Gli fanno recapitare un biglietto da Arlecchino per attirarlo di notte sul balcone di Desdemona, dove Mirandolina travestita lo attenderà per prendersi gioco di lui. Arlecchino annuncia l'inizio del banchetto, Baffo cerca di far ingelosire Otello nei confronti di Goldoni, riceve il biglietto – tranello da Arlecchino e, nonostante le ammonizioni dell'Anzolo, si reca al balcone di Desdemona. Tutti assistono non visti alla burla nei confronti di Baffo che, mentre corteggia Desdemona non disdegna di ingiuriare Otello. Quest'ultimo, sentito tutto, furibondo, nonostante la burla sia stata interrotta da Arlecchino corso sul balcone ad avvertire servetta e poeta che era meglio fuggire, si scaglia con la spada in mano contro Baffo, che fugge tremando come un vile. Otello sarcastico, afferma che dopo la sua morte Venezia è diventata una città ricca di soli codardi. Goldoni, che insieme con l'Anzolo, stava cercando di rianimare Desdemona svenuta, si sente ferito nell'orgoglio e a sua volta sfida a duello Otello. I due iniziano a duellare mentre tutti gli ospiti del palazzo sono accorsi in cortile avvisati dalle grida di Arlecchino, curiosi di vedere come si risolverà la questione. L'Anzolo, come fosse un regista cinematografico, blocca la scena per poter riflettere su come avere un buon finale. Termina il primo atto.

All'inizio del II atto, a sipario chiuso, entra in scena l'Anzolo per rivolgersi direttamente al pubblico

²⁵²La scenografia descritta è tratta da: Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, words to music* op. cit., pp. 137-225.

e chiedere un piccolo atto di fede: è la ricorrenza della nascita di Goldoni nella sua città, Venezia, l'esito del duello dovrà, inaspettatamente, portare onore alla sua opera e alla sua arte. A questo punto si alza il palcoscenico mostrando tutti i personaggi bloccati nelle posizioni del Finale del I atto. L'Anzolo li rianima per gruppi, tenendo per ultimi i due duellanti che, muovendo le mani magicamente, fa spostare dal cortile al palcoscenico del teatro interno al palazzo. Qui Otello inizia a parlar in versi, come fosse un attore e Goldoni vi si adegua. Entrambi si trafiggono e cadono morti sul proscenio suscitando stupore e sorpresa in tutti i invitati, finchè ad un gesto dell'Anzolo si rialzano e, insieme alle due servette e a Desdemona, che li raggiungono nel palco, s'inclinano per ricevere gli applausi del pubblico. "A Carnevale ogni scherzo vale", canta il coro ed incita i protagonisti a tenere un discorso. Goldoni parla di come in vita attraverso le sue commedie aveva reso molte attrici pari a regine, e come, una volta lontano dall'Italia, iniziò a paragonare le sue donne all'amata Venezia. Chiede così a Desdemona di ammaliarlo con il suo canto; è l'occasione per una ulteriore meravigliosa aria di Desdemona – Mingardo in forma di serenata. Dalla malinconia di queste note la festa viene rianimata dall'ingresso di Arlecchino che porta, con quattro valletti, un'enorme torta di compleanno in onore di Goldoni. Tutti son contenti ad eccezione di Baffo che invece vuol vedere il suo rivale umiliato. Chiama a sé le due servette per por loro un indovinello: se non sapranno risolverlo dovranno fare quello che lui gli chiede. L'indovinello è in realtà un tranello: l'oggetto misterioso che Baffo descrive a Mirandolina e Despina, è l'aureola dell'Anzolo, rubata dal poeta nel Prologo; le due servette, dopo tre tentativi, non riescono a capire cosa il poeta nasconda ed egli può cercare nuovamente di nuocere a Goldoni. Baffo manda Despina a chiamare Desdemona e Otello: la padrona di casa dovrà essere giudice di una gara canora tra Mirandolina e Otello, tra una maschera di Goldoni e una di Shakespeare. Baffo è certo che Desdemona darà la vittoria al marito, recando così umiliazione a Goldoni. I due cantano, ma prima che Desdemona possa esprimersi, giungono Arlecchino e l'Anzolo: quest'ultimo invita Desdemona a togliere la maschera ad Otello che si rivela essere William Shakespeare. Goldoni viene così doppiamente omaggiato dall'apparizione del poeta inglese onorato della sua presenza e felice dei suoi successi. L'Anzolo ripresasi l'aureola e ammonito Baffo, annuncia che la magia del Carnevale dura solo una notte e che ormai è giunto il tempo di ritirarsi. Le quattro maschere Arlecchino, Despina, Desdemona e Mirandolina non possono aver congedo eterno, sono creature di sogno, mentre Shakespeare e Goldoni affidano a loro i propri afflitti e si preparano a lasciare la terra. Despina lamenta di sentirsi orfana: creatura mozartiana, ma di lingua italiana, vorrebbe le lasciassero una gran parte per non essere dimenticata. Gioca con i numeri citando le date di nascita del librettista Melega, 35, e del compositore Mosca, 57: sono loro gli autori moderni che sapranno ancora farle cantare una gran parte: ne risulta un'aria per la Hannigan d'impervia virtuosità. Mentre Arlecchino, come da tradizione, continua ad abbuffarsi, l'Anzolo, Goldoni e Shakespeare lasciano il palcoscenico e

l'ultima scena è coronata da una seconda aria per Desdemona, accompagnata in palcoscenico da Arlecchino con una chitarra. Su una dolcissima melodia lei dà l'addio ai due poeti con struggente malinconia. L'opera termina però con il trionfo di Baffo: dimenticato dall'Anzolo, gioisce di poter rimanere una notte in più sulla terra per poter goderne le gioie, mentre canta nel quintetto finale la sintesi del messaggio che con quest'opera traspare: “Il mondo è una burla. la vita è un gran teatro il resto è burla”²⁵³.

6.3 ANALISI MUSICALE

In quest'opera la scrittura di Mosca può avvalersi di uno staff strumentale e vocale di altissima qualità: l'orchestra e il coro del Teatro La Fenice e otto solisti tra i migliori al mondo: questo si rispecchia, come dichiarato dallo stesso compositore, nelle arie, duetti, pezzi d'insieme, di una difficoltà tecnica quasi inarrivabile. Precisione, velocità, differenziazione e cambiamenti di ritmo, sono elementi dominanti della composizione; il canto, lontano dall'essere melodico, si compone da ampi salti e dissonanze, mantenendo una dizione delle parole chiaramente intelleggibile, come sempre nelle composizioni di Luca Mosca.

La scrittura pur risultando moderna, si avvale degli strumenti classici, utilizzati in maniera tradizionale: la modernità è nei timbri, nei giochi ritmici, nelle asperità tecniche, ad essi richieste. Unica eccezione la tastiera elettronica, quasi sempre presente nelle opere del compositore, e l'utilizzo da parte dei due percussionisti di 2 bottiglie di vetro, 2 pentole e di alcune posate in un vassoio.

La diversità, rispetto alle opere precedenti, sta nella quantità di organico utilizzato sia dal punto di vista strumentale che vocale: nonostante le dimensioni la scrittura di Mosca continua a contraddistinguersi per la trasparenza del tessuto contrappuntistico, un'orchestra trattata come un ensemble cameristico.

“Come al solito Luca Mosca emerge nella scrittura sinfonica. La grande orchestra viene articolata in molteplici gruppi cameristici per caratterizzare ed evidenziare i singoli quadri. Lo strumentale policromo, gli accumuli fonici, spesso vorticosi, periodicamente si alleggeriscono in cantabili distesi, in un *Adagietto* rarefatto o in esplicite allusioni al *musical*.”²⁵⁴

La tecnica vocale raggiunge livelli prima inimmaginabili: l'attitudine all'utilizzo delle voci come fossero strumenti, sottolineata da “America” in poi, con questi cantanti può liberamente seguire la fantasia del compositore, arrivando a virtuosismi che pochi al mondo possono permettersi.

Ad ogni personaggio è dedicata almeno un'aria solistica; non si tratta di forme chiuse e precostituite, chiaramente individuabili; esse s'inseriscono senza soluzione di continuità nel fluire

253 Gianluigi Melega, *Signor Goldoni*, in: *Tra-la-la, words to music* op. cit., p.225

254 Mario Messinis, *Melega, Mosca e Signor Goldoni* op. cit., p.26.

del discorso musicale.

In questa composizione si assiste ad un'evoluzione del modo di cantare dei personaggi nel corso dell'opera; a differenza delle prime esperienze in cui i ruoli venivano schematicamente caratterizzati, Luca Mosca qui ha cercato di renderli vivi, in grado di mutare in base alle situazioni che vengono a presentarsi nel corso della storia, non determinati a priori come fossero delle marionette²⁵⁵.

Sono le diverse qualità artistiche per le quali Luca Mosca scrive le parti che gli permettono la caratterizzazione vocale: Goldoni e Desdemona hanno le parti che si possono definire maggiormente cantabili dell'opera, ricche di frasi lunghe, con passaggi dalle sonorità morbide; così anche Shakespeare-Othello.

Goldoni rappresenta in parte il classico ruolo dato al tenore nelle opere della tradizione, mentre Othello pieno di impeti e di gelosie, è il prototipo dell'uomo in cui l'istinto prevale sulla ragione, sicuro delle proprie potenzialità fisiche, sia nei confronti degli altri uomini, suoi potenziali avversari, sia nei confronti della propria donna, una proprietà di cui essere geloso.

Per il compositore la parte di Goldoni forse è stata quella più difficile da concepire, essendo positiva:

“A me i personaggi positivi piacciono poco. Sono certo funzionali in quanto sono i corrispettivi dei personaggi negativi, con i quali creano contrasto, ma non parteggio per loro... Baffo *c'est moi!* (...) Amo la vigliaccheria e adoro l'invidia, è un motore eccezionale di azione e di passione.”²⁵⁶

Il poeta Baffo, al contrario, sembra continuamente balbettare, essendo la sua cantata caratterizzata dall'uso di suoni brevi, con altezze che formano salti dissonanti e discontinui: è il punto di arrivo di molte figure di basso – baritono grottesche del teatro di Mosca. L'unico momento in cui Baffo canta qualche parola intera, su un accenno di melodia, è nella Serenata²⁵⁷ alla finta Desdemona, Mirandolina travestita: è una parodia musicale delle romantiche scene al balcone, con il poeta che a tratti sembra ululare il suo amore per la bella nobildonna.

Il compositore descrive il poeta con queste parole:

“...il personaggio di Baffo è deliziosamente caratterizzato da Melega come un fissato del sesso, un adorabile monomaniaco, uno che pensa sempre alla *mona*; inoltre, parla in maniera sconnessa, perla per stereotipi e per *slogan* di pubblicità americane («ho la tigre nel motore», ecc.). Melega ha tratteggiato il personaggio in questo modo, dandomi così delle idee musicali, un'immagine, un ritmo. Io poi gli ho aggiunto la balbuzie, che (non so perchè) mi sembrava necessaria. Rendeva Baffo più complesso: in fondo la balbuzie è il contrario del linguaggio pubblicitario, dove non si può sbagliare una virgola e il messaggio deve essere sciorinato con fluidità... Io adoro i contrasti...”²⁵⁸

255Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico* op. cit., p. 40.

256Ibidem

257Luca Mosca, *Signor Glodoni, Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (I Atto) op. cit., pp. 158-165.

258Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico* op. cit., p. 32.

Alla tessitura bellissima e assai estesa nel registro grave di Sara Mingardo, come in “Mr. Me” del 2003 dove interpreta Jessica Rabbit, Mosca concede l'unica eccezione al calore e alla sensualità. Dolcezza e cantabilità sono protagonisti dell'ultima aria²⁵⁹ dedicata a Desdemona, accompagnata in scena da un quintetto di strumenti pizzicati in scena, 2 mandolini, 2 chitarre e la tiorba: una specie di canto jazz o blues con accompagnamento del Cinquecento.

“La vocalità dell'Anzolo, personaggio determinante, *deus ex machina* di cui il testo indica in diverse occasioni che deve comportarsi come un regista, è concepita (...) sulla eccezionale duttilità della voce di Alda Caiello.”²⁶⁰

Alla cantante è richiesto sia di alternare continuamente registro femminile e registro maschile quando, ad esempio nel Prologo, Goldoni e il coro s'interrogano sul sesso degli angeli²⁶¹, sia, nella prima scena dell'atto iniziale, di “abbandonarsi a un canto «alla Sinatra» sulle parole “*thence we alit near Verona*”²⁶², mentre si sovrappone alle agili movenze rossiniane di Goldoni e Baffo²⁶³.

L'utilizzo della lingua inglese con le sue caratteristiche di concretezza e brevità, risulta congeniale ad un compositore come Luca Mosca, poiché gli offre la possibilità di giocare su numerose parole formate da solamente una o due sillabe e di spaziare nell'invenzione ritmica su tutti quei giochi di parole e rime, di andamenti simili a filastrocche, di cui il libretto di Melega abbonda.²⁶⁴

Questo avviene soprattutto nei personaggi più umili, ad esempio nei servitori: infatti le due servette si avvalgono di uno stile più popolare, che talvolta si avvicina allo swing e al jazz, o, ad esempio, scrocchiano le dita per darsi il tempo.

La figura di Arlecchino, anch'egli un servitore, è trattata in maniera più umile sia dal librettista, che gli affida rime banali, sia dal compositore, che, nella sua aria solistica²⁶⁵, attraverso una progressione verso l'acuto di una semplice frase melodica e la sua ripetizione nello stretto veloce del finale, fa ridere il pubblico della festa e chiama l'applauso di quello in sala. Si tratta quasi di una musica da circo, comica, che cede al sentimentalismo nel descrivere le leccornie che gli invitati si apprestano a gustare; un'aria di agilità, come uno scioglilingua, soprattutto nella ripetizione veloce, tipica delle figure dei servi, come ad esempio Leporello del mozartiano Don Giovanni.

Bellissima e difficilissima la lunga aria di Despina nel II Atto²⁶⁶: una serie di acrobazie canore da soprano mozartiano, mescolate a ritmi ripetitivi; una rara prova d'agilità nell'acuto con sincopi e spostamenti d'accento, quasi sia un brano pop o rock: esempio dell'utilizzo della voce umana come fosse uno strumento solista, il quale duetta con gli altri strumenti orchestrali.

259Luca Mosca, *Signor Glodoni, Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (II Atto) op. cit., pp. 317-319.

260Paolo Petazzi, *Una festa di compleanno* op. cit., p. 18.

261Luca Mosca, *Signor Glodoni, Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (I Atto) op. cit., pp. 10-14.

262Ivi, p. 66.

263Paolo Petazzi, *Una festa di compleanno* op. cit., p.18.

264Ivi, p.17.

265Luca Mosca, *Signor Glodoni, Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (I Atto) op. cit., pp. 108-113.

266Luca Mosca, *Signor Glodoni, Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (II Atto) op. cit., pp. 297-312.

La musica, come sempre in Luca Mosca, si dispiega in un continuum senza interruzioni, al di fuori dei finali d'atto. I pieni orchestrali risultano sempre nitidi, dimostrando il suo amore per la chiarezza e il contrappunto tra strumenti e tra strumenti e voci; una musica paragonabile ad un fine merletto veneziano, un lavoro di trasparenze. Non mancano momenti di grandiosa maestosità, data dall'uso delle percussioni, in particolare di gong e campane. Il gesto è veloce, breve e nervino; i suoni acuti sono prediletti, ma non manca il timbro scuro, dato in prevalenza dai timpani e dall'utilizzo del registro grave negli archi, senza lasciare mai l'impressione di pesantezza. L'inizio del II Atto, una sinfonia strumentale a palcoscenico chiuso, rappresenta l'apoteosi strumentale dell'opera: ricco di sincopi, accordi tutti orchestrali, cambi di tempo, a sottolineare e descrivere quanto sta facendo l'Anzolo, che rianima man mano tutti i presenti, e il ritmo del duello tra Goldoni e Shakespeare. Si possono seguire i frammenti melodici passare dagli archi, allo xilofono, alla marimba, al bayan, alla tastiera elettronica, all'arpa: esempio di come Mosca sappia trattare un'orchestra come fosse un *ensemble* di cameristi.

Anche il finale del duello canoro tra Mirandolina e Otello²⁶⁷ è un pezzo d'insieme dove possiamo ascoltare le varie voci sovrapposte che riescono a mantenere una chiarezza, una specie di differenziazione delle varie linee melodiche, grazie alla caratterizzazione che le contraddistingue: modello delle capacità del compositore di riuscire a mantenere un contrappunto limpido anche tra le parti vocali.

Scrive Petazzi:

“La gara provocata da Baffo nell'atto secondo fornisce due preziose occasioni a Mirandolina e a Othello, e le peculiarità della voce di Cristina Zavalloni potrebbero aver indotto Mosca a conferire un accento di singolare sensualità all'aria di Mirandolina, e a farla poi volgere a movenze nevroticamente eccitate, fino alla cantabilità dell'ultima frase (una svolta questa suggerita invece chiaramente dal testo).”²⁶⁸

Il quintetto del Finale allude, senza citazioni esplicite, al Finale del Don Giovanni di Mozart, con la voce di Baffo che spicca sfaccettata attraverso la trama polifonica.

“In questo quintetto dell'addio c'è un'idea librettistica geniale”²⁶⁹, afferma Messinis: il brano in apertura cita il Falstaff, «Tutto nel mondo è burla», ma mentre in Verdi si percepisce un'amarezza di fondo, l'opera di Melega si conclude con un ottimismo vitale. Anche l'atmosfera creata dalla musica del Finale è uno scherzo, eseguito in punta di dita: un'opera dall'umorismo discreto, mai volgare, ma piccante e penetrante come i suoni che la animano.

267Ivi, pp. 277-289.

268Paolo Petazzi, *Una festa di compleanno* op. cit., p. 20.

269Mario Messinis, *Melega, Mosca e Signor Goldoni* op. cit., p.26.

CAPITOLO 7: FREUD, FREUD I LOVE YOU

7.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo: FREUD, FREUD, I LOVE YOU
Scherzo musicale in un atto (2008)

Anno composizione: Venezia, 4 marzo 2008

Commissionata da: Accademia Filarmonica Romana
Presidente Paolo Baratta
Direttore Artistico Marcello Panni

Libretto: Gianluigi Melega

Lingua: Italiano (un'Aria di Euridice in tedesco)

Edizioni Suvini Zerboni – Milano Partitura e Riduzione canto e pianoforte

Dedica:

«Dedicato, con stima e amicizia, a Marcello Panni»

Durata dell'opera: 35 minuti circa

Strumenti dell'orchestra:

Flauto (anche ottavino)

Clarinetto in si *b* (anche clarinetto basso)

Violino

Violoncello

Pianoforte

Elenco degli interpreti:

Euridice Soprano

Kokoshka Tenore

Freud Baritono

Prima esecuzione assoluta:

Roma, 15 gennaio 2009

Teatro Olimpico

Accademia Filarmonica di Roma

Presidente Paolo Baratta, Direttore Artistico Marcello Panni

Ensemble Algoritmo

Flauto (anche ottavino)

Matteo Cesari

Clarinetto in si *b* (anche clarinetto basso)

Roberta Gottardi

Violino

Marco Rogliano

Violoncello

Giorgio Casati

Pianoforte

Ciro Longobardi

Euridice

Alda Caiello

Kokoshka

Luigi Petroni

Freud

Roberto Abbondanza

Bambola di Alma Mahler

Leda Lojodice

Direttore

Marco Angius

Regia teatrale

Piero Maccarinelli

Costumi

Guillermo Mariotto per Gattinoni

Maschere

Dorina Forti

Luci

Umile Vainieri

Maestro Direttore di palcoscenico

Domenico Virgili

Camera

Barbara Melega

Fotografo di scena

Pesce – Artisti Riuniti

Postproduzione

Ars Imago

7.2 SINTESI DELL'OPERA

L'opera, uno Scherzo musicale in un atto della durata di circa 35 minuti, è stata composta nel 2008 su libretto di Gianluigi Melega e venne rappresentata l'anno successivo presso il Teatro dell'Accademia Filarmonica di Roma.

Melega utilizza qui la lingua italiana, a differenza delle prime due opere, “Mr. Me” e “Signor Goldoni”, scritte in inglese, riuscendo comunque a mantenere, come con la lingua anglosassone, un ritmo incalzante che ben si sposa con la musica del compositore milanese. Utilizza, ad esempio, nel primo solo di Freud e nell'ultimo di Euridice, strofe di quattro versi ottonari ciascuna, con libertà di assonanze e rime bacciate o alternate.

Eccezione nell'uso della lingua italiana è l'aria che Euridice canta in tedesco²⁷⁰ al pittore Kokoshka imitando la bambola di Alma Mahler, formata sempre da versi brevi, giochi di parole, filastrocche e l'incipit di una nota canzone di disco-dance del 1994 *Eins, zwei, Polizei* di Mo-Do.

La durata e l'organico ridotto, un quintetto strumentale, lo stesso del *Pierrot Lunaire* di Schönberg²⁷¹, e tre voci soliste, sono in netto contrasto con il monumentale “Signor Goldoni”, che la precede di un paio di anni. La tematica erotico-esistenziale richiama il teatro espressionista di Arnold Schönberg d'inizio novecento, (*Erwartung*, 1909 e *Die glückliche Hand* 1909-13); diverso lo spirito con cui l'argomento viene trattato: l'angoscioso senso d'impotenza è del tutto assente in Melega-Mosca, dove prevale il distacco emotivo e una irriverente ironia.

“Melega e Mosca selezionano gli archetipi più frusti, i luoghi comuni più consumati dell'immaginario e del vocabolario espressivo di un'epoca -la Vienna *début siècle*- (l'angoscia, la nevrosi, lo sdoppiamento, l'inconscio, la meccanizzazione, ecc...) per sgusciarne gli aspetti grotteschi e parossistici.²⁷²”

L'episodio prende spunto dalla travolgente passione tra il pittore Oskar Kokoshka e la vedova di Gustav Mahler, Alma Mahler, iniziata una sera del 1912 dove i due si conobbero durante un ricevimento. In quel periodo l'affascinante Alma intratteneva già numerose relazioni amorose con il pittore Gustav Klimt, l'architetto Walter Gropius, il compositore Alexander Zemlinsky. Il rapporto tra Oskar e Alma fu costellato di gelosie, scontri melodrammatici, allontanamenti e riavvicinamenti continui, la cui carica emotiva traspare sia nelle tele del pittore austriaco, che nelle poesie e, in particolare, nel dramma musicale *Orfeo ed Euridice*, ch'egli scrisse nel 1919, quando Alma era già sposa di Walter Gropius. Il termine della Prima Guerra Mondiale, durante la quale Kokoshka venne gravemente ferito alla testa, e la fine definitiva della sua relazione con Alma, compromisero l'equilibrio psichico dell'artista, il quale iniziò a trattare come fosse un essere umano una bambola

²⁷⁰Luca Mosca, *Freud, Freud, I love you, Scherzo musicale in un atto (2008)*, su un libretto di Gianluigi Melega, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008, pp. 41-57.

²⁷¹Carlo Carratelli, *Freud, Freud, I love you*, in *Note del guanciale, Freud, Freud, I love you*, libretto del cd, Roma, Edizioni Suvini Zerboni in Coproduzione con Accademia Filarmonica Romana, Fondazione Cantiere Internazionale di Montepulciano, VDM 038-014, 2012.

²⁷²*Ibidem*

con le fattezze di Alma. L'opera narra la vicenda, quest'ultima inventata, del pittore Kokoshka che si rivolge al psicologo Sigmund Freud a Vienna per guarire la propria ossessione amorosa. Il libretto che ne ricava Melega è irriverente, carico di un'ironia che è quasi un ghigno sarcastico, reso efficacemente dalla sferzante musica di Mosca.

TRAMA²⁷³

La descrizione della scena iniziale è molto dettagliata, riporto quanto scritto nel libretto:

“La scena è lo studio del professor Sigmund Freud a Vienna: sulla sinistra è un vestibolo-guardaroba, a cui si accede da una porta dello studio. Sulla destra è la porta d'ingresso dall'anticamera (che è invisibile in scena). Freud è al lavoro, alla sua lunga, imponente scrivania, con una lampada schermata. Su un lato della scrivania c'è un vecchio grammofono a tromba, con accanto una pila di registrazioni su dischi. Sull'altro lato una grande clessidra, con la parte inferiore piena di sabbia. Al proscenio, al centro, è il divano per il paziente in analisi e alle spalle della testiera del divano la poltrona dell'analista. Freud sta leggendo, alla scrivania”²⁷⁴.

Lo scherzo musicale inizia con un monologo di Freud, una riflessione a voce alta sul proprio tempo, caratterizzato dalla filosofia di Nietzsche, dalla fisica atomica, dalla psicanalisi e da una musica il cui significato si mescola all'aritmetica. La caratterizzazione del personaggio, interessato esclusivamente ad ottenere più denaro possibile dalla cura dei propri pazienti, è coadiuvata dalla musica attraverso figure ripetitive, cambi improvvisi di tempo, figure ritmiche che sottolineano la sua ossessività materialistica²⁷⁵.

Il monologo è interrotto dall'arrivo della giovane collega Euridice. Ella ha con sé alcune registrazioni che Freud vuole utilizzare per curare Kokoshka malato: si tratta di tre versi sull'amore, sentimentali e banali. Secondo Euridice la cura dei dischi non sarà sufficiente, “follia d'amore e canto sono una cosa sola” afferma²⁷⁶, e ricorda al professore che era il canto di Alma a ispirare i quadri del pittore austriaco, la cui anima si perdeva nella passione per la donna amata. La follia, la malattia psichica, l'amore e il canto, la musica, sono unite nelle parole di Euridice, come fossero un'unica cosa. Amore e musica, causa e medicina per le pene dell'animo. L'arrivo di Kokoshka interrompe il canto; Euridice si nasconde nel vestibolo, osserva la scena mentre estrae dall'armadio una serie di abiti: il pittore entra trascinandolo per i capelli una bambola a grandezza umana, con le sembianze di Alma, vestita in abito da sera. Oskar Kokoshka parla della bambola come fosse Alma in persona, che lo provoca, lo ammalia come un'Armida, gli sviene tra le braccia; è concitato, la

273La sceneggiatura è tratta da: Gianluigi Melega, *Freud, Feud, I love you*, in Luca Mosca, *Freud, Feud, I love you, Scherzo musicale in un atto (2008), su un libretto di Gianluigi Melega*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008, p. I.

274Gianluigi Melega, *Freud, Feud, I love you*, p. I.

275Luca Mosca, *Freud, Feud, I love you, Scherzo musicale in un atto (2008), su un libretto di Gianluigi Melega*, pp.4-11.

276Ivi, p. 19.

ripetizione ossessiva degli stessi incisi è sottolineata abilmente da una vocalità spezzata, veloce, dissonante²⁷⁷. Freud convince l'artista a consegnargli la finta Alma e la porta, non visto, ad Euridice, la quale inizia a cambiarsi d'abito vestendosi come la bambola. Freud torna da Kokoshka e lo invita a parlare del suo amore per Alma, avvertendolo che continuando le sedute, aumenterà in corrispondenza il costo della cura. Ha inizio un duetto tra il professore e il pittore entrambi sul lettino di cura²⁷⁸: i due appaiono dissociati, Freud pensa solo al denaro che ricaverà dalla cura, mentre Kokoshka, sul lastrico, al fatto di non avere i soldi per pagarla. Freud gira la clessidra: dopo un breve accenno di Kokoshka ad Alma, fautrice della sua rovina, Freud lo tranquillizza “Ma ora la ripariamo!”²⁷⁹ afferma, e così dicendo entra nel vestibolo da dove esce Euridice, vestita come la Bambola. Euridice-Alma canta una travolgente aria in tedesco che inizia imitando con la voce una locomotiva in partenza, mentre mima con il corpo alcuni gesti meccanici da bambola, per sfociare in un solo dal carattere sempre più seduttivo. Il nome Euridice richiama sia il titolo del dramma musicale scritto in vita e dedicato ad Alma dall'artista viennese, “Orfeo ed Euridice” sia al mito di Orfeo, dove a placare gli animi, attraverso il canto, era il mitico poeta. Lo scopo è raggiunto: Kokoshka folgorato dal canto, chiede alla donna che ha di fronte quale sia il suo nome: Euridice con la propria risposta rivela quale sia la cura da lei proposta: “Che importa il nome? Ogni nome è come amore²⁸⁰”. I due duettano giocando con i nomi delle più famose coppie amorose del teatro musicale: Alfredo e Violetta, Brunilde e Sigfrido, Tristano e Isotta²⁸¹. Kokoshka improvvisamente ritorna in sé ricordandosi del tempo che passa, ma Euridice, con un gesto, rovescia la clessidra e continua a cantare un altro brano in stile jazzistico swingato²⁸². Il paragone tra il piacere dell'amore e il piacere dei dolci, descritti con voluttà di parole e musica, termina con l'enumerazione dei tre rivali amanti di Alma, Gustav Mahler, Walter Gropius e Gustav Klimt, che fanno ingelosire e infuriare Oskar, calmato nuovamente da Euridice che a lui dedica l'ultima strofa:

“Chiedo un sublime volo a Orfeo qui ritrovato: la sua voce sia solo di zucchero filato”²⁸³.

Il professore, stizzito dal fatto che Euridice abbia fermato il tempo della seduta, rigira la clessidra cercando di non essere visto; scoperto dai due, non convinto della completa guarigione del proprio paziente, riporta in scena la bambola di Alma. Euridice, postasi a fianco della bambola, dichiara, alternando la voce normale con quella meccanica da bambola, che la guarigione sta nel crearsi un doppio, un *alter ego*, un'altra identità per amore, come un'ape abbandonata che vola verso un altro fiore²⁸⁴. Inizia il terzetto finale: Freud e Kokoshka restano fissi nelle loro posizioni, il primo

277Ivi, pp.26-29.

278Ivi, pp. 34-39.

279Ivi, p. 40.

280Ivi, pp. 58-59.

281Ivi, pp.59-63.

282Ivi, pp. 65-70.

283Ivi, p. 70

284Ivi, pp. 78-80.

continuando a parlare di cura e di onorario, il secondo dell'amore senza tregua che lo inebetisce; Euridice è la sola portavoce del pensiero dei due autori sulla psicanalisi e sulle pene d'amore²⁸⁵. La donna, terminato il terzetto finale, fa accomodare Freud sul divano e pone la bambola sulla poltrona del professore, nell'atto di stringergli la mano; lei e Kokoshka lo lasciano così, si baciano ed escono, mentre lei canta:

“Freud, Freud, I love you il mio sogno sei tu, tu solo sai indagare i vizi e le virtù. Non badare a chi fugge dal proprio male oscuro: con te sul tuo divano io sognerò il futuro.”²⁸⁶

7.3 ANALISI MUSICALE

Il termine Scherzo musicale che dà il titolo a quest'opera da camera, ben sottolinea il carattere ironico della musica scritta da Luca Mosca.

“Si tratta, è appena il caso di sottolinearlo, di un teatro musicale che, pur con ritmo irrealistico della comicità, non rinuncia a raccontare una storia, un teatro che non teme la narrazione come una stigmatizzazione della tradizione: al contrario, con la tradizione comico-buffa – da Mozart a Rossini fino a Stravinskij – intrattiene un rapporto ludico fatto, più che di citazioni o ammiccamenti, di elaborazione straniata, di concentrazione spasmodica dei tempi drammaturgici e del ritmo narrativo (l'operina dura appena 30 minuti circa)”²⁸⁷

La caratterizzazione attraverso l'uso diverso della vocalità dei vari personaggi e dei vari stati d'animo è curata fin nel minimo dettaglio, di pari passo ad una interpretazione attraverso il suono del contenuto del testo, arricchito d'espressività con l'uso dei più svariati accorgimenti musicali. Il primo personaggio che entra in scena, Freud, ci offre un primo esempio di quanto affermato. Egli passeggia nello studio attendendo la giovane collega Euridice, esprime i propri pensieri: all'inizio, mentre il testo parla di filosofia, Nietzsche, fisica atomica, musica e aritmetica, il canto è una successione di arpeggi spezzati²⁸⁸; la follia viene simboleggiata dalle ripetizioni ritmiche percussive. La musica rallenta²⁸⁹ e una serie d'intervalli di settima e nona ascendenti e discendenti²⁹⁰ precedono una piccola cellula tematica che intona la frase “però c'è pur da dire che l'uomo per guarire deve anche un po' soffrire”. Queste parole vengono sottolineate da un gesto, quello di sfregarsi pollice e indice della mano destra, che chiarificano immediatamente il significato dato dal psicanalista alla sofferenza: non un malessere psicologico o interiore, dell'animo, ma di tipo materialistico - economico. Emerge l'indole affaristica di Freud, il cui unico interesse, nell'opera, è il denaro che ricava dalle costose sedute. Nuovamente la musica cambia di tempo, con un Vivace²⁹¹ che descrive

285Ivi, pp. 81-88.

286Ivi, pp. 90-91.

287Carlo Carratelli, *Freud, Freud, I love you*, op. cit.

288Luca Mosca, *Freud, Feud, I love you, Scherzo musicale in un atto (2008)*, su un libretto di Gianluigi Melega., pp. 4-6.

289Ivi, p.6.

290Ibidem

291Ivi, p.7.

le parole del testo: la frase “L'analisi è una tecnica di pulsioni cardiache che placa col suo battito il devastato spirito”²⁹² è formata da una serie di note ribattute che formano un accelerando scritto, da semiminime col punto, a terzine di semiminime, a crome. Riprendono le figure di arpeggi spezzati dissonanti e, di seguito, l'epilogo di questo primo monologo: l'affermazione dell'importanza, affinché la cura sia efficace, che l'onorario dello specialista sia caro, e una domanda: “poi c'è l'annosa questione che al malato si pone: si può per la passione scialacquare un milione?”²⁹³ È l'occasione per Luca Mosca di fare nuovamente dell'ironia in musica, attraverso l'uso sapiente di scale cromatiche discendenti nel porsi la domanda, seguite da un eroico arpeggio che si chiude con una settima minore discendente sulla parola “passione”; infine nuovamente il cromatismo, stavolta ascendente, che sembra d'approprio incepparsi intorno ad una nota per poi salire sempre più verso l'acuto sul termine “milione”. Il canto viene interrotto all'improvviso dal bussare alla porta e dall'ingresso di Euridice. L'aria di Euridice nasce dalla richiesta di Freud di cantare a modo suo le frasi d'amore registrate per il paziente Kokoshka: ecco il pretesto per Mosca per scrivere un brano virtuosistico pensato per la voce di Alda Caiello, leggero, swingato, una serie di semicrome con alternanza di suoni e pause, quasi una scrittura pianistica più che vocale²⁹⁴. Mosca interpreta l'ossessione del terzo personaggio dell'opera, Kokoshka, inserendo nella sua parte note ripetute, come fossero un tic, una fissazione, alternate a figure velocissime, arpeggi, salti di tritono, note ribattute, figure ritmiche irregolari, quintine, terzine, sestine di semicrome e biscrome intervallate da brevi pause²⁹⁵.

Il duetto che si svolge tra psicanalista e paziente, ricorda le opere del Settecento, Rossini e Mozart: è un veloce 6/16 nel quale da un lato Freud, il cui discorso riguarda unicamente l'importanza del denaro, canta frammenti di scale ascendenti con e senza cromatismi, in un ritmo costante e frenetico di tutti sedicesimi, mentre dall'altro Kokoshka, ossessionato dalla propria passione per Alma e preoccupato di come riuscirà a pagare le costose sedute, ha un andamento più imprevedibile che rispecchia la malattia psichica: note lunghe intervallate da ribattuti e salti, sincopi, contrattempi.²⁹⁶

A questo duetto segue una travolgente aria in tedesco cantata da Euridice vestita come la bambola di Alma: il brano inizia imitando una locomotiva in partenza, mentre la cantante si muove con gesti meccanici, per sfociare in un solo quasi jazzistico, ricco di ritmo, virtuosismi di estensione, salti ed intonazione.

L'opera giunge al culmine con quella che sembra la guarigione di Kokoshka: travolgente il duetto d'amore tra Euridice e il pittore, nel quale prima vengono citate le più famose coppie amorose del teatro musicale, poi i tre famosi amanti di Alma, il cui ricordo fa infuriare il paziente, subito

292Ivi, pp. 7-8.

293Ivi, pp. 10-11.

294Ivi, pp. 21-25.

295Ivi, pp.26-29.

296Ivi, pp.34-38.

calmato dalla donna, che a lui dedica le battute finali del suo canto. Il Finale dell'opera vede un capovolgimento della situazione iniziale: il paziente, Kokoshka, guarito e l'analista, Freud, lasciato solo nel lettino di cura con la bambola di Alma: la musica di Mosca infatti ci fa ascoltare un Freud la cui parte è sempre più ricca di tic, ripetizioni e salti spezzati mentre continua a parlare di cura e di onorario²⁹⁷, mentre Euridice-Alma e Kokoshka-Orfeo, lasciano la scena mano nella mano, suggerendo al pubblico un quesito: “L'amore è una malattia dell'anima o la sua cura?”²⁹⁸

CAPITOLO 8: UN UOMO DI VETRO

8.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo: UN UOMO DI VETRO
Singspiel in un prologo e cinque giornate
Anno composizione: Colmenar Viejo 30 dicembre 2009
Libretto: Pilar García
Lingua: Italiano

Edizioni Suvini Zerboni – Milano Partitura e Riduzione per canto e pianoforte

Dedica:

«Scritta per Aldo Tarabella e Mauro Ceccanti»

«Dedicata, con affetto e ammirazione, al mio caro amico Ernesto Rubin de Cervin»

Strumenti dell'orchestra:

Ottavino (anche flauto)

Clarinetto in si *b* (anche clarinetto basso)

Arpa

Vibrafono

Tastiera elettronica

Pianoforte

Violino

Violoncello

²⁹⁷Ivi, pp.81-88.

²⁹⁸Carlo Carratelli, *Freud, Freud, I love you*, op. cit.

Personaggi:

Adele	Soprano	(Alda Caiello) ²⁹⁹
1 ^a vicina	Soprano	
2 ^a vicina	Mezzosoprano	
Tito	Mezzosoprano	
Amando	Contralto	
Blas	Baritono	(Roberto Abbondanza) ³⁰⁰

L'opera non è mai stata eseguita.

8.2 SINTESI DELL'OPERA

“Un uomo di vetro”, Singspiel in un Prologo e cinque giornate, su libretto di Pilar García, fu terminato di scrivere il 30 dicembre del 2009 ma non venne mai eseguito.

Si leggono in matita nello spartito accanto ai personaggi i nomi di due cantanti con cui il compositore ha collaborato per altre opere in quegli anni (“Signor Goldoni”, *Freud Freud I love you*, *Real-Italy* e *Mr. Me*): il soprano Alda Caiello, per la cui tessitura vocale è pensato il personaggio di Adele, e il baritono Roberto Abbondanza nelle vesti di Blas, i due protagonisti dell'opera. Gli altri personaggi, due donne e due uomini, vengono interpretati da tutte voci femminili: la prima e la seconda vicina sono rispettivamente un soprano e un mezzosoprano; Tito e Amando, un mezzosoprano e un contralto.

Il libretto s'ispira al romanzo di Elias Canetti “Auto da fé”³⁰¹.

TRAMA³⁰²

Il Prologo è un'anteprima del finale dell'opera: Blas, un uomo di mezzaetà convinto di essere di vetro, ha sposato Adele, sua governante, e si accinge a trascorrere con lei la prima notte d'amore con il timore di venir frantumato. La scena è interrotta dal buio sul braccio alzato di Adele che sta per spazzare dal divano due palle di vetro; entrano in scena le due vicine che annunciano che questo non è l'inizio della storia. Nuovamente il palcoscenico si fa buio.

Con una specie di flash back, una tecnica più cinematografica che teatrale, si torna al vero inizio

299Luca Mosca, *Un uomo di vetro, Singspiel in un prologo e cinque giornate, Libretto di Pilar García*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2010, p. II

I nomi dei due cantanti compaiono nello spartito, aggiunti a mano da Luca Mosca: avrebbero dovuto interpretare quei ruoli se l'opera fosse andata in scena.

300Ibidem

301Elias Canetti, *Auto da fé*, Milano, Garzanti, 1981.

302La sceneggiatura è tratta da: Luca Mosca, *Un uomo di vetro, Singspiel in un prologo e cinque giornate, Libretto di Pilar García*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2010.

dell'opera con la descrizione della quotidianità di Blas, professore, forse filosofo, che si estranea dalla vita autoconvincendosi di essere fatto di vetro; e di Adele, sua governante, che lo accudisce e spera di sposarlo.

Si tratta di un'altra indagine, dopo Freud, sulle relazioni di coppia; lui rappresenta un uomo tutto cervello: non ha relazioni umane ad eccezione del rapporto con la governante, Adele, e con un suo studente, Tito; non conosce la vita carnale e teme di unirsi in matrimonio; la sua ipocondria rappresenta la paura di vivere, la sua fragilità, il suo essere di vetro, è metafora della sua frigidità.

Ogni giornata³⁰³ scorre quasi del tutto uguale alla precedente, scandita dagli stessi gesti: la sveglia alla stessa ora, le 11.03; Adele gli porta una tazzina di caffè e lo informa sulla data e sul tempo previsto per la giornata; Blas esce di casa, pranza fuori, ritorna a casa carico di libri; viene Tito per la lezione, finita la quale beve una tazza di latte e si corica nuovamente a letto per dormire. Ogni giorno Blas sembra interrogarsi sul senso della propria esistenza, ma la sua malattia è una specie di rifugio dal reale: preferisce immaginare ogni giorno nuove fratture alle sue fragili ossa di vetro che lo distolgano dal suo fallimento, creando piccole varianti alla monotona *routine* quotidiana.

Adele rappresenta una donna materiale, interessata al lato pratico della vita: ogni giorno cerca di scoprire il segreto di Blas, cosa tenga nascosto nel cassetto, cosa sia scritto nelle carte che legge. Durante l'assenza di Blas le fanno visita due vicine di casa, pettegole, che cercano di sapere se finalmente lei abbia scoperto cosa nasconda il suo padrone e se lui l'abbia già chiesta in sposa. Oltre a loro viene a trovarla Amando³⁰⁴, presentato da Adele come fosse suo cugino, il cui nome è il gerundio del verbo amare, un'allusione forse alla capacità di quest'uomo di vivere amando, al contrario di Blas. Il suo è comunque un amore non completo, ma puramente fisico, corporale; Amando è infatti un uomo volgare, una specie di *latin lover* con il quale Adele ha sicuramente avuto una relazione in passato; con le sue parole offende apertamente le donne quarantenni per il loro decadimento fisico, attraverso volgari accenni all'odore, alla bruttezza, alle rughe. Adele nei confronti di Amando ha un ruolo di totale sottomissione: offre apertamente il proprio corpo a quest'uomo, il proprio "organismo"³⁰⁵ nel libretto, ma viene rifiutata sistematicamente.

Durante la terza giornata³⁰⁶ arriva la lettera di una zia di Blas con la notizia dell'arrivo di una cospicua eredità; Blas è fuori casa, Adele, che legge la lettera insieme alle due vicine, decide di nascondergliela.

Altra tipica relazione d'amore è quella che si instaura tra Blas e Tito, giovane studente ammaliato dal proprio maestro e dalla sua conoscenza: interessanti le lezioni nelle quali si parla di Socrate, Dio, Gesù. La visione di Blas è pessimista e nichilista: "La vita è un non suicidio. Prima che il riso

303Ivi, pp. 7-9; 43-44; 77-78; 127-129.

304Ivi, pp. 51-60 e pp. 100-113.

305Ivi, pp. 59-60.

306Ivi, p. 49.

muoia sulle tue labbra fai che muoia nel tuo cuore³⁰⁷ Blas s'inalbera in ragionamenti illogici, paradossali, dai quali traspare la necessità di una vita materiale in un uomo che finora ha sviluppato, in forma addirittura abnorme, unicamente la propria mente. Tito invece parla in maniera sensata: è lui a suggerire al proprio insegnante che forse necessita di una donna per sentirsi completo³⁰⁸; nella quarta giornata³⁰⁹, l'ultima in cui compare, regala a Blas due palle di vetro dentro una scatola, quasi un'allusione al fatto che facendo l'amore con Adele potrebbe rompere i propri genitali.

La sera del quarto giorno Adele non veste più accollata, ma indossa una camicia bianca scollata, mostrando braccia e decolté luminosi e abbronzati: in questo modo seduce Blas che le chiede di sposarlo³¹⁰.

La quinta giornata è la ripetizione della scena iniziale: Blas e Adele si sono sposati e sono tornati a casa per consumare la loro prima notte di nozze. Lui è nello studio, in preda al panico per il timore di venire rotto dalla sposa; lei apre una scatola di cartone ed estrae un pigiama tutto imbottito che lascia scoperti solo i genitali e glielo fa indossare. Lui le mostra le palle di vetro, il regalo di Tito, appoggiate sul divano; come nel Prologo lei alza il braccio per spazzarle via, ma ci ripensa: si toglie il boa che indossa e lo mette tra le due sfere, come chiaro simbolo fallico, poi gli porge la lettera della zia che lui però non legge. L'opera termina con le ultime seducenti battute di Adele distesa sul divano, e Blas che, alquanto goffo, si getta su di lei. Sugli ultimi ribattuti acuti la punta del boa si solleva appena dal divano e cala il buio³¹¹.

CAPITOLO 9: L'ITALIA DEL DESTINO

9.1 SCHEDA TECNICA DELL'OPERA

Titolo:	L'ITALIA DEL DESTINO Real-Italy in un atto (2010)
Anno composizione:	Venezia 6 ottobre 2010
Commissionata da:	Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Stagione 2011 per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia
Libretto:	Gianluigi Melega
con la collaborazione di:	Pilar García e Davide Livermore
Lingua:	Italiano

307Ivi, pp. 66-67.

308Ivi, pp. 40-41.

309Ivi, p. 143.

310Ivi, pp. 146-151.

311Ivi, p.160.

Tromba	Roberto Rigo
Trombone	Eitan Bezalel
Arpa	Susanna Bertuccioli
Percussioni	Lorenzo D'Attoma e Francesco Migliorini
Tastiera elettronica	Elisabetta Sepe
Pianoforte	Andrea Severi
2 Violini	Domenico Pierini e Marco Zurlo
Viola	Jörg Winkler
Violoncello	Marco Severi
Contrabbasso	Alberto Bocini

9.2 SINTESI DELL'OPERA

L'”Italia del destino”, un atto unico la cui durata è di circa un'ora e mezza, è dedicata a Salvatore Sciarrino, uno dei maestri del compositore.

“Come celebrare 150 anni di Unità d'Italia? Chi erano gli italiani di allora e chi sono gli italiani di oggi? Cosa scrivevano e musicavano Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave nel 1861 (*La forza del destino*), e che cosa potremmo fare mai noi, Luca Mosca e Gianluigi Melega, oggi?”³¹³

Così s'interroga l'autore del libretto nel saggio che compare nel programma di sala della prima rappresentazione assoluta avvenuta il 15 maggio 2011 al Teatro Goldoni di Firenze. L'idea iniziale di Melega era un'attualizzazione del melodramma verdiano, nella quale i “canonici archetipi dell'epoca (l'Amore osteggiato, l'Omicida senza colpa, la Vergine degli angeli, ...)”³¹⁴, resi grotteschi, sarebbero stati trasportati nel palcoscenico moderno, la Televisione.

Compositore e librettista non erano però soddisfatti della prima stesura dell'opera, il racconto di una compagnia teatrale d'oggi che provava l'allestimento della verdiana “Forza del destino”, e accettarono volentieri il suggerimento di Davide Livermore di trasformarlo in un *reality show*³¹⁵.

Melega e Mosca portano quindi sul palcoscenico un'ironica rappresentazione di uno degli spettacoli televisivi più visti dai giovani, ma non solo, il Grande Fratello; il sottotitolo dell'opera gioca con la pronuncia della parola *Reality* scomponendola in due parti *Real* e *Italy*, forse un ulteriore spunto di riflessione per lo spettatore: quella che osserva è l'Italia reale? La provocazione è ancor maggiore se si pensa che l'opera è stata commissionata dal Teatro del Maggio Musicale Fiorentino per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia.

313Gianluigi Melega, *L'Italia reale che ci aspetta*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74ª edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, p. 83.

314Ibidem

315Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show*, *Intervista a Luca Mosca* op. cit., p. 82.

“*L'Italia del destino* è un *Real-Italy* televisivo, un'Italia reale e meticcia che non ha più un pubblico di spettatori competenti di musica del proprio tempo ma solo un'”audience”, non ha più coraggiosi impresari del teatro ma avari burocrati dell'”auditel”, non ha più i mecenati di San Pietroburgo che finanziarono il destino di Verdi, ma “sponsor” pubblicitari di squadre di calcio: questo è il gran finale, decidete voi se tragico o no, che troveremo stasera, quando calerà il sipario sull'opera celebrativa di 150 anni passati e fuori teatro ci sarà l'Italia reale del 2011 che ci aspetta.”³¹⁶

Sette personaggi vivono all'interno di una casa, come nel famoso *Reality* televisivo, sperando di vincere, attraverso i voti del pubblico, la somma in denaro messa in palio. Gli interpreti sono quasi equamente divisi nei due generi, quattro donne e tre uomini, che toccano praticamente tutte le tessiture vocali: la Cameriera è un soprano lirico leggero, la Stilista un soprano, Sexilia un mezzosoprano, la Diva un contralto, il Cantante un tenore leggero, il Palestrato un baritenore ed infine il Creativo un basso. L'ottavo personaggio è un attore che interpreta la parte di un presentatore, della voce della pubblicità e della voce televisiva, mostrandosi sia in vesti femminili che maschili.

Il libretto di Melega, “insieme con Pilar García e con Davide Livermore, che ci sono stati poi di prezioso aiuto”³¹⁷, è una denuncia forte, ma grottesca, ironica, nei confronti di questi spettacoli televisivi che esaltano la volgarità, la banalità e l'ignoranza, tenendo incollati allo schermo milioni di spettatori, per i quali la tivù è diventata l'unica realtà.

“Ognuno dice cose che abbiamo già sentito, anche nella critica sociale e morale quando affiora; il linguaggio mima una lingua realistica e la parola rimane a lungo intenzionalmente a un livello desolante.”³¹⁸

Il compositore nell'intervista rilasciata a Franco Manfriani³¹⁹, dichiara necessario per l'opera contemporanea occuparsi di argomenti “oscenamente attuali”. In particolare Luca Mosca si dichiara affascinato dai *reality* televisivi, dove

“si può toccare con mano a che punto di aerea idiozia può arrivare l'essere umano e trovo che tutto ciò abbia una sua orrida purezza nella sua "nudità"³²⁰”.

Numerose scene di sesso, *advance*, *flirt* tra varie coppie di personaggi: scontata l'attrazione di Sexilia per il Palestrato; Palestrato che in seguito ha un *flirt* con la Cameriera; rapporto lesbo tra Sexilia e la Stilista nella quarta scena, preceduta e guidata dal Presentatore per accrescere l'*audience*; la Stilista che in seguito seduce la Diva. Sono un'esplicita, sempre ironica, denuncia di molta tv spazzatura oggi diffusa.

Il regista Livermore dichiara riguardo all'opera:

“Il lato straordinario di *Italia del destino*, di questo *Real-Italy*, è che, attraverso un linguaggio musicale dalla difficoltà impressionante, attraverso un'arte musicale e un'arte vocale portata all'estremo,

³¹⁶Gianluigi Melega, *L'Italia reale che ci aspetta* op. cit., p.83.

³¹⁷*Ibidem*

³¹⁸Lorenzo Arruga, *L'Italia da sistemare* op. cit., pp. 73-74.

³¹⁹Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show, Intervista a Luca Mosca* op. cit., p. 78.

³²⁰*Ibidem*

vengono stilizzate le banalizzazioni televisive, l'orgia mediatica, l'ammasso di sovrapposizioni, la rissa verbale continua, dove la gente non si ascolta più, dove non c'è più il poter discutere, parlare e contraddire, come dovrebbe avvenire in un mondo civile.³²¹

TRAMA

Il palcoscenico è trasformato in un enorme televisore con in basso a destra il comando d'accensione rosso; il direttore d'orchestra con un cenno della bacchetta sembra accenderlo, la luce diventa verde e l'opera inizia³²².

Il breve Prologo strumentale³²³ accompagna l'intervento del Presentatore, in abiti femminili, che annuncia l'inizio dell'ultima puntata del *Reality show* nella quale il pubblico potrà decidere quale dei sette campioni eliminare. Seguono la prima e la seconda scena³²⁴, uno scambio di battute dapprima tra il Cantante, un giovane, di bell'aspetto e scarse qualità, che cerca di sfondare nel mondo dello spettacolo, il Creativo che afferma di essere in grado di scoprire le nuove stelle televisive e la Stilista, una donna lesbica in perenne polemica contro gli uomini incapaci e senza doti. Nella seconda scena il Palestrato, uomo tutto muscoli ed ignorante, sta preparando delle uova per cena; le serve alla Diva, la quale sviene per un malore. Gli uomini le si fanno tutti intorno senza far niente, chiedendo alla Stilista d'intervenire, ma il malore della Diva passa immediatamente: è una donna snob, che afferma:

“Non son Diva da capricci, gemo, rantolo e poi strillo se non riesco a digerire”³²⁵

Dalle sue parole sappiamo che proviene dal nord Italia, è xenofoba e razzista, soprattutto contro gli italiani del sud. La prima pubblicità³²⁶ interrompe la scena: tre brevi frasi ironiche su prodotti che promettono eterna gioventù. Segue il primo confessionale nel quale la Cameriera racconta la propria storia, un concentrato di sventure, violenze, sopprusi, emblema della tendenza televisiva a spettacolizzare ogni vicenda senza più rispetto per la dignità umana.

Assistiamo alla seconda pausa pubblicitaria e alla terza scena dedicata a Sexilia e al Palestrato, entrambi stereotipi, nei generi femminile e maschile, di individui interamente dedicati alla cura e perfezionamento del proprio corpo. Mentre lui si sta allenando a sollevare pesi, lei si dichiara vinta dalla passione e i due si appartano.

Il secondo confessionale è del Cantante, altro personaggio tipico della cultura odierna: un bel ragazzo, il cui corpo è modellato dalle pillole, non molto intelligente ma furbo, con una voce

321Franco Manfriani, *Stilizzare la rissa televisiva, Intervista a Davide Livermore*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74ª edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, p. 87.

322 Luca Mosca, *L'Italia del destino*, original dvd recording, Firenze, registrazione privata dal vivo, Teatro Goldoni, 15 maggio 2011.

323 Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, Libretto di Gianluigi Melega op.cit., pp. 1-3.

324Ivi, pp.3-33.

325Ivi, p. 27

326Ivi, p. 34

discreta, pronto a vendere il proprio corpo in cerca della fama come amante nelle foto da copertina dei giornali. La sigla televisiva annuncia il primo Telegiornale, un elenco di quello che è successo finora al *Reality*, seguito da notizie pseudo-reali, come ad esempio:

“...Il prezzo del barile è alle stelle. In Louisiana estraggono petrolio dai gamberetti. (...) Nobildonna romana abusa di marocchino sul litorale di Ostia.”³²⁷

Nel terzo confessionale ascoltiamo il Creativo, uomo sicuro di sé che afferma di poter trasformare in una *star* del piccolo schermo qualsiasi arrivista grazie al proprio genio. Il Presentatore quindi invita il pubblico ad indossare gli occhiali 3D per assistere alla scena successiva, la quarta, nella quale la Stilista e Sexilia sono protagoniste: in un enorme letto rosa a forma di cuore, posto in verticale nel centro del palcoscenico³²⁸, le due donne si abbandonano ad una scena erotica; la Stilista, con la scusa di prendere le misure per fare un abito a Sexilia inizia a palpeggiarla, Sexilia, sempre pronta per il sesso, mezzo per raggiungere il successo, accetta volentieri le *advance*.

Il terzo stacco pubblicitario, nel quale il Presentatore è vestito da uomo in perizoma ma con reggicalze e tacchi alti, una scelta del regista che continuamente gioca sull'ambiguità sessuale³²⁹, è seguito dalla quinta scena che ha per protagonisti la Diva, il Cantante, il Creativo, Sexilia e la Stilista.

Si tratta di un altro *topos* dei *reality show*: la prova, definita di cultura. Si tratta di una recita teatrale, nella quale La Diva afferma che la vera arte sta nella pubblicità al giorno d'oggi: la lingua del testo è un misto di inglese e francese, con parole storpiate e brevi frasi d'effetto, utilizzati come spot pubblicitari che sono ormai entrati nella colloquialità quotidiana³³⁰; i protagonisti non superano la prova.

La sesta scena³³¹, preceduta e seguita dal quarto e dal quinto stacco pubblicitario, è un duetto tra la Cameriera e il Palestrato che fingono un flirt d'amore per alzare l'audience e cercare di vincere lo spettacolo. Anche nella settima scena³³² si assiste ad un corteggiamento: mentre il Palestrato è steso sul divano a leggere una rivista, la Stilista, sempre con la scusa di provare un abito stavolta alla Diva, la seduce, finché le due vengono sorprese dall'ingresso in scena del Creativo e del Cantante. Il Creativo scaraventa lontano la radio che la Stilista stava ascoltando e le due coppie iniziano ad insultarsi. Segue il sesto stacco pubblicitario³³³ e quindi il quarto confessionale³³⁴ nel quale la Stilista dichiara tutta la propria rabbia verso il Creativo e il Cantante. La settima pubblicità è lo

327Gianluigi Melega, *L'Italia del destino*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, Libretto di Gianluigi Melega, con la collaborazione di Pilar Garcia e Davide Livermore, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2010, p. 11.

328Luca Mosca, *L'Italia del destino*, original dvd recording, op. cit.

329Ibidem

330Gianluigi Melega, *L'Italia del destino*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)* op. cit., p. 15-16.

331Ivi, pp. 17-20.

332Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, Libretto di Gianluigi Melega op. cit., pp. 128-144.

333Ivi, p. 144

334Ivi, pp. 145-149.

stacco prima dell'ottava scena³³⁵ dove Sexilia, gelosa del flirt tra la Cameriera e il Palestrato, si getta tra le braccia dell'uomo davanti alla Diva e alla Stilista che escono e lasciano i due che amoreggiano. L'ottava pubblicità precede la nona scena³³⁶ che vede insieme nel palcoscenico tutti e sette i protagonisti: devono rispondere alle domande che il Presentatore rivolge loro sull'anniversario dell'Unità d'Italia. Nonostante la semplicità dei quesiti proposti, le risposte rivelano la totale ignoranza di ognuno di loro e sono il pretesto per offendersi a vicenda: Sexilia e la Cameriera, la Diva e la Cameriera ed infine il Creativo e la Stilista. Il Cantante, nel libretto³³⁷, passa un coltellaccio al Creativo che si lancia contro la donna, ma nella colluttazione e confusione generale è lui a restare ferito. Trasportato fuori da una barella non dimentica l'importanza dell'audience quando pronuncia melodrammatico: “Ti perdono... È stata colpa mia... Addio...”³³⁸. Va in onda il secondo Telegiornale³³⁹ che, come prima, enuncia tutto ciò che riguarda il *reality* e di seguito alcune notizie tra cui:

“Taglio della finanziaria mette fine al primato delle auto blu: dal primo luglio quelle a targhe dispari verranno dipinte in grigio tortora. (...)

Ennesimo suicidio nelle carceri italiane. Il sottosegretario dichiara: “Si intravede uno spiraglio per il problema del sovraffollamento.” (...)

Una foca allo zoo di Berlino parla in yiddish al guardiano.”³⁴⁰

Nella decima scena³⁴¹ i sei protagonisti rimasti parlano del ferimento del Creativo credendolo morto. La Stilista tenta nuovamente di fare delle chiare *advance* a Sexilia che rendono gelosa la Diva; le due litigano mentre la Stilista, maliziosa, afferma di aver tempo a sufficienza per entrambe. S'inserisce la Cameriera richiamando le compagne a maggior dignità, come avviene nel suo paese, in Sicilia, dove orgoglio e onore valgono più di qualsiasi altra cosa.³⁴² Le altre tre donne si allontanano e lasciano la scena alla Cameriera che rimasta sola, come fosse una Cenerentola, inizia a spazzare il pavimento con la scopa e poi a danzare con lei a ritmo di valzer. Entra in scena il Palestrato che prima la invita a fuggire con lui lasciando tutto, anche il *Reality*, poi ci ripensa, le propone di vincerlo insieme per poi conquistare “Lo scoglio dei famosi”, richiamo ad un altro famoso programma televisivo italiano³⁴³. La nona pubblicità precede l'ultima scena³⁴⁴: mentre il Palestrato e la Cameriera rimangono abbracciati per terra, gli altri continuano a discutere sulla

335Ivi, pp. 151-160.

336Ivi, pp. 162-175.

337Gianluigi Melega, *L'Italia del destino*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)* op. cit., p. 29.

338Ivi, p. 30.

339Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, *Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 175-179.

340Gianluigi Melega, *L'Italia del destino*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)* op. cit., p.30.

341Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, *Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 180-206.

342Gianluigi Melega, *L'Italia del destino*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)* op. cit., pp. 32-33.

343Ivi, pp. 33-34.

344Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, *Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 208-229.

presunta morte del Creativo, quando quest'ultimo ricompare.

“Lasciate ogni speranza voi che uscite³⁴⁵”, afferma, sottointendendo dal *reality show*, prevedendo di esserne lui come vincitore; si tratta della parafrasi dei celebri versi che Dante pone all'ingresso dell'Inferno. Inizia un botta e risposta tra il Creativo e il resto del gruppo nel quale vengono nominate molte città italiane in contrapposizione tra loro, a sottolineare come la maggior parte degli italiani sia ancora profondamente legata al proprio “campanile”³⁴⁶, cosa che rende tuttora difficile il crearsi di una identità di popolo unico e unito. Interviene il Presentatore che invita il pubblico a dare il verdetto definitivo; indossato il casco di Dart Fenner, personaggio della celebre saga di “Guerre Spaziali”³⁴⁷, elimina con un gesto i vari concorrenti che si spengono e cadono a terra come soffocati. Resta per ultimo il Creativo che crede di aver vinto ma viene anch'egli spento sulle parole “Qui perdiamo tutti”³⁴⁸. Infine il presentatore, tolto il casco, si volta verso il pubblico dicendo “Voi...”³⁴⁹ e spara un colpo di rivoltella con il quale termina istantaneamente la musica e si spengono le luci. Si tratta di alcune modifiche della regia rispetto al libretto che invece termina con il Creativo che

“Dapprima si guarda attorno con un sorriso ebete, poi tira fuori una rivoltella e si spara un colpo alla tempia. Sigla finale.”³⁵⁰

9.3 ANALISI MUSICALE

La prima esecuzione, tenutasi al Teatro Goldoni di Firenze il 15 maggio 2011, con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta dal M° Marco Angius, è stata un grande successo di pubblico.

L'opera si compone di 28 numeri chiusi: un prologo, 11 scene, 9 stacchi pubblicitari, 2 telegiornali, 4 confessionali ed un epilogo.

I cantanti avevano già quasi tutti collaborato con Mosca per “Il Signor Goldoni” nel 2007: per le parti femminili Alda Caiello nelle vesti della Stilista, Cristina Zavalloni e Sara Mingardo, rispettivamente Sexilia e la Diva; unica novità Daniela Bruera, la Cameriera. Per le parti maschili Chris Ziegler, già Mr. Me e Baffo, interpreta il Palestrato, mentre Roberto Abbondanza, precedentemente Freud e Goldoni, ha la parte del Creativo. Davide Livermore, già regista nel 2007 de “Il Signor Goldoni”, ha molteplici ruoli in quest'opera: collaboratore nella stesura del libretto, regista, scenografo ed interprete del personaggio del Cantante; dichiara:

“Un regista, per entrare in piena empatia artistica con i cantanti, deve conoscere tecnicamente cosa deve fare un corpo per emettere un si bemolle, agilità o picchiettati, deve sapere cosa avviene in orchestra

345 Gianluigi Melega, *L'Italia del destino*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)* op. cit., p. 35.

346 Ivi, pp. 36-37.

347 Luca Mosca, *L'Italia del destino*, original dvd recording, op. cit.

348 *Ibidem*

349 *Ibidem*

350 Gianluigi Melega, *L'Italia del destino*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)* op. cit., p. 37.

per decidere quando si può cantare a fondo scena o in proscenio o quando si possono compiere azioni fisiche particolarmente ardite.”³⁵¹

Dichiara di seguito il regista:

“Saranno personaggi contenitore in cui confluiranno, caso per caso, appunto gli stilemi del maschilismo, dell'omosessualità repressa, della bomba sexy fine a se stessa, del *radical chic*...tragiche maschere della Commedia dell'Arte del nostro tempo”³⁵².

Termina il *cast* l'attore Sax Nicosia al quale sono affidate le parti del Presentatore, della Voce della pubblicità e della Voce televisiva. Il gioco della confusione tra i generi, presente anche in altre composizioni di Mosca, non viene reso tramite scambi di registro vocale, con eccezione della Stilista, lesbica, interpretata da Alda Caiello, della quale viene come sempre sfruttata la grande estensione anche verso il grave; in quest'opera l'ambiguità è data dalla scenografia, dal trucco e dai costumi, volutamente esagerati, talvolta volgari e grotteschi.

Il compositore dichiara³⁵³ di aver scelto di caratterizzare ogni personaggio attraverso un uso differente della vocalità, per sottolinearne i loro ruoli differenti. Nella stessa intervista³⁵⁴ sottolinea l'importanza, nella stesura di un'opera, di conoscere e, possibilmente, aver già collaborato, con i cantanti per i quali si scrive, “in modo da poter sviscerare a fondo ciò che un'artista può dare e allora possono nascere delle idee finalmente e veramente vocali”³⁵⁵.

L'orchestra non ha grandi dimensioni: un quintetto d'archi, un'arpa, percussioni, pianoforte, tastiera elettrica e otto strumenti a fiato.

Così parla dell'opera Lorenzo Arruga nel programma di sala della prima:

“Innumerevoli note. Solo lui eseguendo un suo pezzo è in grado di suonarle proprio tutte. Anche quest'ultima ora e mezza de *L'Italia del destino* ne è gremita. (...) La sua fantasia propone disegni minuti, grumi imprevedibili, ritmi contraddittorii, accenti, intervalli, timbri, percorsi spericolati che si chiamano e si rispecchiano componendosi o baruffando a distanza ...”³⁵⁶

Luca Mosca afferma³⁵⁷ come, anche in quest'occasione, il ritmo abbia una funzione centrale nella composizione, da un lato dichiarandosi debitore della pressante scansione ritmica barocca, da Rameau a Domenico Scarlatti, dall'altro del suo “folgorante” incontro giovanile con la musica di Stravinskij, passione che gli ha consentito una ricerca d'espressione che fosse diversa da quella delle accademie avanguardistiche.

Lorenzo Arruga parlando dell'opera di Luca Mosca, inoltre afferma:

“La sua musica è come riscrivesse tutto, spezza le parole, rimodella le frasi, apre interrogativi su significati reconditi dove alla lettura non appaiono senza curare di definirli perchè subito entra un'altra

351Franco Manfriani, *Stilizzare la rissa televisiva, Intervista a Davide Livermore* op. cit., p. 84.

352Ivi, p. 90.

353Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show, Intervista a Luca Mosca* op. cit., p. 78.

354Ivi, p. 81.

355Ibidem

356Lorenzo Arruga, *L'Italia da sistemare* op. cit., p. 68.

357Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show, Intervista a Luca Mosca* op. cit., pp. 79-80.

invenzione che travolge le precedenti, con furia eraclitea. Tutte le volte che può giocare con sigle e musiche tipicamente televisive, con grande bravura. Quando ci sono parole della pubblicità, non le musica, le lascia dire, facendo danzare o infuriare l'orchestra³⁵⁸.

Il breve Prologo strumentale ci introduce nell'atmosfera della composizione fortemente caratterizzata dall'elemento ritmico e da spigolose melodie di salti continui. La seconda scena è già l'occasione per un'aria di bravura per Alda Caiello³⁵⁹, la Stilista lesbica, che, come fosse uno strumento dell'orchestra con la quale duetta, gioca con l'estensione vocale e la magistrale precisione con velocissimi arpeggi staccati. Nella stessa scena anche Sara Mingardo ha una parte di solo³⁶⁰ nella quale il suo caldo registro grave giunge fino al mi sotto il do centrale e ispira Mosca a ritmi swing come nei lavori precedenti.

Ogni personaggio è fortemente caratterizzato dalla vocalità del cantante che lo interpreta, per ognuno dei quali il compositore ha saputo esaltarne le peculiarità a fini teatrali. I cantanti alternano parti cantate a recitazione, utilizzando accenti settentrionali e meridionali. Il compositore descrive così i vari personaggi dell'opera:

“La Cameriera è caratterizzata da un'Aria di furore vivaldian-handeliana. Mentre per La Stilista, una femminista lesbica, ho sfruttato le caratteristiche maschili della voce di Alda Caiello che, avendo la capacità di spaziare dal registro grave a quello acuto a voce piena, senza abbassamenti di volume, le permettono di interpretare perfettamente questa donna virago, così da risultare l'esatto opposto della Cameriera. La Diva pare essere sempre distante da ciò che sta accadendo, perché si sente superiore: canterà in modo sincopato, jazzando, in maniera disinvolta e noncurante, come chi è al di sopra del resto del mondo. Sexilia, l'unico personaggio che ha un nome (è una parodia di Cecilia, la santa patrona della musica, costruita sulle qualità di Cristina Zavalloni), è ovviamente sexy e dunque il suo canto ha delle volute melodiche molto sensuali. Il Palestrato è goffo e patetico, il Cantante presuntuoso e vacuo, il Creativo retorico come può esserlo De Sica in *Pane, amore e fantasia...*”³⁶¹

Bravissimo anche l'attore Sax Nicosia che si alterna in abiti femminili con parrucca e maschili completamente calvo, sempre con spudorati accenni al sesso e all'ambiguità dei generi; è il filo conduttore delle varie scene.

La scenografia utilizza l'intera altezza del palcoscenico dividendo la scena in due piani; un meccanismo fa girare i vari fondali nei cambi di scena, nessun accessorio di tipo televisivo o video viene utilizzato. Dichiara il regista³⁶²:

“Col teatro noi riusciremo a dimostrare che possiamo fare cambi di prospettiva, di inquadratura, di montaggio, splittare uno schermo, avere gli ambienti di un *reality*, le pubblicità, le sovraimpressioni ... tutto ciò senza tecnologie video o televisive: sarà l'artigianalità teatrale ancora una volta a raccontare storie affetti

358Lorenzo Arruga, *L'Italia da sistemare* op. cit., p. 74.

359Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010), Libretto di Gianluigi Melega* op. cit., pp. 18-22.

360Ivi, pp. 27-33.

361Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show, Intervista a Luca Mosca* op. cit., p. 81.

362Franco Manfriani, *Stilizzare la rissa televisiva, Intervista a Davide Livermore* op. cit., p. 86.

e vita, anche in questo format così tipico di inizio millennio. Questa è la nostra sfida ... deve vincere il teatro.”

Il primo confessionale è l'occasione per un'aria del soprano lirico leggero Daniela Bruera, la Cameriera³⁶³: l'utilizzo virtuoso della vocalità lo rende un brano ricco di suoni staccati, rapidi passaggi ascendenti e discendenti di precisione, trilli acuti e salti al grave; anch'essa è in dialogo continuo con gli strumenti dell'orchestra.

La quarta donna, Cristina Zavalloni, interpreta Sexilia, una donna straniera, stereotipo di molte protagoniste della televisione italiana, bellissima ma non particolarmente brillante, dimentica le proprie battute e necessita di suggerimenti dalla regia. Il timbro caldo e sensuale si alterna a frasi recitate con accento americano e timbro acuto; è protagonista, in duo con il Palestrato, della terza scena³⁶⁴.

Il secondo confessionale è del Cantante³⁶⁵, voce acuta maschile, utilizzata in maniera analoga delle voci femminili acute dal compositore: un tenore leggero caratterizzato da rapidi passaggi nel registro acuto, ma con ampie parti recitate.

Il telegiornale è preceduto da una citazione facilmente riconoscibile della sigla storica del Tg1³⁶⁶. Le notizie vengono commentate dai protagonisti del *Reality*. Il confessionale del Creativo si svolge interamente al bagno, con il cantante dapprima in piedi poi seduto a braghe calate nel wc a sottolineare la volgarità del personaggio³⁶⁷. La vocalità di Roberto Abbondanza è utilizzata come un basso comico del settecento; riconoscibile una citazione da Mozart, da Don Giovanni, l'aria di Leporello, sulle parole “Non importa che sia grassa...”³⁶⁸.

Durante il lungo cambio di scena spassosa improvvisazione del Presentatore, vestito da uomo dalla cintura in su e da donna dalla cintura in giù, che annuncia la prova di recitazione per i protagonisti dello show. Splendido blues di Sara Mingardo, accompagnata dal coro del Cantante, Creativo, Sexilia e la Stilista³⁶⁹.

Arie, duetti, brani d'insieme, recitazione, pezzi orchestrali, si susseguono senza interruzione fino al tragicomico epilogo nel quale viene ripresa la sigla dell'inizio.

Le parole di Livermore a conclusione:

“Mettere in scena un'opera contemporanea così difficile come *L'Italia del destino*, richiede un'adesione morale straordinaria per realizzare ciò che ha scritto il compositore. Non è solo professionalità, è proprio un'adesione morale.”³⁷⁰

363Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, Libretto di Gianluigi Melega op. cit., pp. 35-49.

364Ivi, pp. 49-58.

365Ivi, pp.58-69.

366Ivi, p. 70.

367Luca Mosca, *L'Italia del destino*, original dvd recording, op. cit.

368Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010)*, Libretto di Gianluigi Melega op. cit., p. 79.

369Ivi, pp.97-104.

370Franco Manfredi, *Stilizzare la rissa televisiva, Intervista a Davide Livermore* op. cit., p. 86.

Nobile Profumo	Soprano lirico
Mamma Ma	Soprano lirico
Lucchetto di Ferro	Soprano lirico
Indovino	Soprano lirico
Taoista Testa di Ferro	Tenore
Cerimoniere	Tenore
Chierico della Prima Veglia	Baritono
Servo	Baritono
Otto parenti	Coro di 8 Soprani

Prima esecuzione:

Venezia, 10-11-12 giugno 2014

Cortili interni di Palazzo Pisani

Direttore	Giovanni Mancuso
Direttore del Coro	Francesco Erle
Scenografia, Luci e Regia	Francesco Bellotto
Direttore di Palcoscenico	Claudio Micconi
Assistente alla Regia	Alvise Zambon
Maestro alle Luci	Giovanni Sparano
Assistente di Palco	Beatriz Piscioti

Interpreti:

Mamma Liu	Giulia Bolcato
Perla senza Macchia	Kallyopy Petrou
Gioiello senza Macchia	Miriana Pantelic
Segretario	Hanna Choo
Nobile Profumo	Fernanda de Araujo
Mamma Ma	Francesca Gerbasi
Lucchetto di Ferro	Asako Watanabe
Indovino	Xixi Gu
Taoista Testa di Ferro	Andrea Biscontin
Cerimoniere	Lin Zhiao
Chierico della Prima Veglia	Paolo Ingrasciotta
Servo	Francesco Basso

Otto parenti:	Miriana Pantelic, Hana Chao, Greta Lirussi, Valentina Corò, Kou Le, Federica Corrà, Ludovica Marcuzzi, Claudia Graziadei
1° ottavino	Maddalena Lotter
2° ottavino	Andrea Vecchiato
1° flauto	Bianca Maffucci
2° flauto	Simone Sandri
chitarra	Francesco Baccichet
arpa	Aurora Fabbian
vibrafono	Deborah Colussi
tastiera elettronica	Rei Sopiqoti
pianoforte verticale preparato	Vida Borojevic
pianoforte a coda	Aredion Lici

10.2 SINTESI DELL'OPERA

“Il gioco del vento e della luna”, opera cinese in un atto della durata di circa ottanta minuti, su libretto di Pilar García, è dedicata al Direttore del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, il pianista e musicologo Massimo Contiero, che in precedenza aveva commissionato al compositore il *Singspiel* per ragazzi “Peter Schlemihl”.

Si tratta della rielaborazione di un classico della letteratura erotica orientale, “Il tappeto da preghiera di carne”³⁷¹, scritto nel 1633, un romanzo sull'iniziazione erotica del drammaturgo Li Yu (1611-1680). Il capolavoro racconta la storia di un ricco gentiluomo che, presa in moglie una giovane bellissima vissuta fino a quel momento relegata in casa da un padre taoista, con pazienza s'impegna ad istruirla nell'arte amorosa attraverso le illustrazioni dei libri degli antichi maestri, fino a liberare la sua fantasia e a renderla pienamente partecipe dell'atto sessuale. Li Yu racconta un erotismo gioioso, vitale, scevro di morbosità, ignaro del senso del peccato tipico della cultura occidentale; l'importanza dell'appagamento anche della donna nell'atto amoroso risulta comunque troppo moderno anche per l'Oriente, tanto da essere vietato sia dalla censura del Celeste Impero che da quella maoista.

“Il romanzo immagina un mondo senza l'angoscia del peccato della carne, dove si riesca a rintracciare il legame profondo tra erotismo e magia. Yin e Yan, femminile e maschile, categorie dialettiche e complementari, regolano i modi e i tempi dell'unione sessuale.”³⁷²

³⁷¹Li Yu, *Il tappeto da preghiera di carne*, Milano, Bompiani, 2000.

³⁷²Elena Filini, *Il Tappeto da preghiera di carne diventa gioco*, in «Programma di sala» per la prima rappresentazione

Il libretto di Pilar, “graffiante pieno di humor”³⁷³, rielaborazione solo del primo capitolo dell'originale, ne mantiene la stessa freschezza, arricchendolo di umorismo nel raccontare stereotipi e usanze orientali e proponendo un finale nel quale la giovane protagonista, diventata donna, afferma il proprio diritto al piacere, senza essere per questo condannata, come finora, per tradizione e cultura, è stato concesso solo agli uomini.

Come in opere precedenti, la librettista scrive una vicenda sulla metamorfosi, la crescita individuale: Nobile Profumo “attraverso la forza delle passioni”³⁷⁴, compie un percorso di scoperta, abbandonando un'educazione soffocante e retorica.

Il cast, formato interamente da studenti di Conservatorio, per le cui voci l'opera è stata appositamente scritta, non ne fa comunque un'opera didattica: il compositore, che aveva seguito l'allestimento dell'anno precedente del “Così fan tutte” di Mozart, riconosciuti pregi e difetti di ogni singolo cantante, ha saputo scrivere parti virtuose idonee alle singole doti di ognuno di essi. Dichiara Luca Mosca al proposito:

“L'anno scorso, vedendo in Conservatorio le prove di “Così fan tutte”, mi sono entusiasmato e ho pensato di creare una prima assoluta che valorizzasse i cantanti protagonisti della messinscena mozartiana. Il lavoro (...) si propone di fissare sulla partitura qualcosa di questo vasto e meraviglioso mondo musicale che vibra tra le sale di Palazzo Pisani.”³⁷⁵

TRAMA³⁷⁶

L'opera è divisa in tre scene. Nella prima³⁷⁷ il Chierico della Prima Veglia, un giovane studioso accademico, interroga due paraninfe, Mamma Liu e Mamma Ma, affinché gli trovino moglie. Le due candidate, Perla senza Macchia e Gioiello senza Macchia, si rivelano non all'altezza delle aspettative del giovane, tanto che Mamma Liu e Mamma Ma affermano che solo la sedicenne Nobile Profumo può essere la giusta compagna tanto cercata³⁷⁸. La bellissima fanciulla vive rinchiusa in casa secondo antichi costumi rispettati dal padre, il severo Taoista Testa di Ferro, che non ammette visite, nemmeno dell'aspirante marito. Il Chierico della Prima Veglia interroga l'Indovino sulla possibilità della loro unione: sebbene il responso all'inizio non sia del tutto positivo, “Il fulgore della sua bellezza cela un pericolo in sé”³⁷⁹, tuttavia decide di sposarla. Entra in scena

assoluta de “Il gioco del vento e della luna”, Venezia, Cortili interni di Palazzo Pisani, Conservatorio Benedetto Marcello, 10, 11, 12 giugno 2014, p. 1.

373Ivi, p.2.

374Ibidem

375Letizia Michielon, *Cercar moglie in una favola*, in «Il giornale della musica» n. 315, Torino, EDT, giugno 2014.

376La sceneggiatura è tratta da: Pilar García, *Il gioco del vento e della luna*, in «Programma di sala» per la prima rappresentazione assoluta de “Il gioco del vento e della luna”, Venezia, Cortili interni di Palazzo Pisani, Conservatorio Benedetto Marcello, 10, 11, 12 giugno 2014, pp. 4-25.

377Ivi, pp. 4-11.

378Ivi, p. 7.

379Ivi, p. 9.

Mamma Ma che accompagna il padre della sposa, il Taoista Testa di Ferro³⁸⁰. Quest'ultimo parla per proverbi: all'inizio sembrano le parole di un saggio, poi una serie di frasi senza senso:

“Colui che sa non parla; colui che parla non sa. Colui che è sincero non abbellisce; colui che abbellisce non è sincero. (...) Le uova hanno le piume. Il gallo ha tre piedi. L'ombra dell'uccello che vola non si è mai mossa. (...) Un cavallo giallo più un bue nero fanno tre. (...)”

Infine acconsente alle nozze lasciando tutte le spese al futuro genero, compresa quella per la dote: “il padre della sposa, senza preferenze, lascia onori e oneri delle nozze, allo sposo”³⁸¹.

Il Chierico della Prima Veglia, ansioso di sposarsi, accetta tutte le condizioni e ordina di iniziare immediatamente i preparativi per la cerimonia.

La seconda scena³⁸² è interamente dedicata alle nozze: è una scena corale, in cui compare tutto il cast, compreso un coro femminile di otto soprani che impersonifica i parenti giunti a festeggiare il lieto evento.

Durante la cerimonia il viso della sposa è coperto da un velo; i parenti, distribuiti ai due lati della scena, commentano la sua virginale bellezza; dopo lo scambio degli anelli lo sposo le scopre finalmente il volto e resta folgorato dalla di lei bellezza. Le dona una collana di grande valore, formata da pietre preziose di vari colori: Nobile Profumo, finora rimasta in silenzio, rifiuta un dono così importante. Il padre, interessato alle ricchezze dello sposo, le cinge nuovamente al collo il gioiello. Entra in scena il Servo³⁸³ per annunciare che il banchetto è andato perduto perchè ha urtato contro il tavolo e rovesciato a terra tutto il pranzo. Agli ospiti non resta che il vino per brindare agli sposi. La scena termina quando il servo spinge nel palcoscenico un letto parzialmente coperto da un paravento; la madre della sposa, Lucchetto di Ferro, prima di andarsene, confida allo sposo che sua figlia, sebbene ormai donna nelle fattezze, non conosce ancora nulla a proposito del gioco del vento e della luna, sull'amore fisico tra uomo e donna.

La terza e ultima scena³⁸⁴ racconta la prima notte di nozze. Nobile Profumo è intimidita dalla situazione; dalle sue parole e dai suoi gesti traspare la sua visione romantica e poetica del rapporto di coppia:

“Possiamo restare in silenzio, sdraiarsi di lato e guardare insieme i cieli come nebbia e rugiada”³⁸⁵.

Lo sposo cerca invece di convincerla ad avvicinarsi a lui e all'alcova, ma quando finalmente riesce a baciarla lei scappa indignata dal letto, pensando vi sia un topo: è vissuta talmente relegata in casa da non conoscere nemmeno le fattezze di un corpo maschile. Il Chierico della Prima Veglia, desideroso di avere una compagna pronta a provare piacere con lui e non volta solo a compiere contro voglia i propri doveri coniugali, si allontana alla ricerca di una prova che convinca la giovane moglie che

380Ivi, pp. 10-11.

381Ibidem

382Ivi, pp. 11-16.

383Ivi, p. 14.

384Ivi, pp. 16-25.

385Ivi, pp. 17-18.

tutti gli uomini sono fatti come lui. Entra nella camera da letto la madre della sposa³⁸⁶, Lucchetto di Ferro, che attraverso frasi criptiche cerca di convincere la figlia ad abbandonarsi ai piaceri della prima notte di nozze. Nobile Profumo è molto confusa e per nulla convinta dalle spiegazioni della madre quando torna lo sposo con un libro, “Il palazzo di Primavera” del gran segretario Chao Tzu-ang. Lucchetto di Ferro approva la scelta del Chierico della Prima Veglia e lascia da soli i due giovani. Il libro, che tramanda nobili e virtuose bellezze vissute alla corte degli Han, è uno tra i più famosi testi sull'arte amatoria. La giovane sposa, credendo di trovarvi ritratti di fanciulle, inizia a sfogliarlo da sola e ne resta indignata. Le sue proteste si fanno sempre più flebili, mentre la testimonianza che sia gli avi, sia i suoi genitori approvino i rapporti carnali, abbattano le sue ultime reticenze. Seduta sulle ginocchia del marito riprende a sfogliare il libro finchè i due si avviano abbracciati dietro il paravento e consumano finalmente il primo amplesso coniugale. Nobile Profumo, languida e felice, afferma di voler continuare a giocare col marito giorno e notte e gli chiede se non esistano altri libri così bene illustrati. Il Chierico corre immediatamente a comprarne degli altri, ma non torna perchè viene arruolato improvvisamente nell'esercito. A riferirlo a Nobile Profumo è il Servo³⁸⁷, entrato per portare alla giovane padrona il necessario per la toletta. Lei, all'inizio disperata per l'improvvisa perdita delle gioie coniugali appena conosciute, rivolge in breve la propria attenzione al Servo, lo seduce e scompare con lui dietro il paravento. L'opera finisce con Nobile Profumo che si sfilava il kimono e scompare dietro al paravento con “un gaio sorriso compiaciuto”³⁸⁸.

10.3 ANALISI MUSICALE

L'opera, eseguita in prima assoluta nelle serate del 10, 11 e 12 giugno del 2014 nei cortili interni di Palazzo Pisani, sede del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, ha ottenuto molto successo di pubblico.

Il nuovo lavoro di Luca Mosca, “leggero, antiretorico”³⁸⁹, attraverso l'utilizzo del registro prevalentemente acuto, ha un colore complessivo molto luminoso, dovuto anche all'eliminazione degli archi, esclusi per “rievocare un'ideale orchestra cinese”³⁹⁰: “desideravo creare un Oriente un po' straniato con una evidente vena comica”, afferma il compositore³⁹¹.

L'organico è formato da due ottavini, due flauti e un flauto dell'*afilador*, strumento usato in Spagna dagli arrotini, dal suono molto acido e penetrante, alcune percussioni, vibrafono, triangolo,

386Ivi, p. 19.

387Ivi, p. 24.

388Ivi, p. 25.

389Elena Filini, *Il Tappeto da preghiera di carne diventa gioco* op. cit., p.1.

390Letizia Michielon, *Cercar moglie in una favola* op. cit., p.1.

391Elena Filini, *Il Tappeto da preghiera di carne diventa gioco* op. cit., p.1.

tamburo, campane, piatti sospesi, tam tam e guiro, e ben tre strumenti a tastiera, un pianoforte a coda, uno verticale preparato e una tastiera elettronica, oltre ad un arpa e una chitarra, per un totale di dieci esecutori.

Anche il registro dei dodici cantanti solisti è prevalentemente acuto: quattro soprani leggeri, Mamma Liu, Perla senza Macchia, Gioiello senza Macchia e il Segretario; quattro soprani lirici, Nobile Profumo, Mamma Ma, Lucchetto di Ferro e l'Indovino; due tenori, il Taoista Testa di Ferro e il Cerimoniere; ed infine due baritoni, il Chierico della Prima Veglia e il Servo. Il cast è completato da un coro di otto soprani che impersonano gli otto parenti invitati alla festa di matrimonio della seconda scena.

“Il gruppo è generoso, pieno di entusiasmo, voglia di imparare e creatività. (...) Amo molto entrare in relazione con i cantanti: quando scrivo per il teatro mi sento come un *deus ex machina*, una sorta di regista che inventa un mondo dal nulla.³⁹²”

L'esperienza degli ultimi dieci anni, nei quali la musica del compositore milanese si è avvicinata maggiormente a stili più popolari, quali jazz, swing e musical, è comunque presente nell'opera, come afferma Mosca “un po' Oriente, un po' Broadway”³⁹³.

“L'intreccio è molto vivace, grazie alla presenza di numerosi personaggi dal carattere prevalentemente comico. questo mi ha consentito molta varietà di scrittura, sorretta da grande esuberanza melodica e ritmica”³⁹⁴.

Entrambi gli ultimi due lavori teatrali del compositore si ispirano all'Estremo Oriente; negli ultimi anni Luca Mosca vi si è spesso recato in viaggio e si dichiara³⁹⁵ particolarmente interessato all'architettura e alla filosofia orientali. Dal punto di vista strettamente musicale però “Il gioco del vento e della luna” ha un ritmo “nevrotico”, molto lontano dalla calma meditativa orientale; inoltre non vengono in esso utilizzati né sistemi scalari, né melodie di derivazione esotica³⁹⁶.

Importante, anche in questo lavoro, è l'elemento ritmico, come dichiarato nell'intervista rilasciata a Letizia Michielon³⁹⁷:

“una delle conquiste linguistiche che ho maturato durante la composizione delle opere America e K., nel 1999, lavoro cruciale per me.”

392 *Ibidem*

393 Elena Filini, *Il Tappeto da preghiera di carne diventa gioco* op. cit., p.1.

394 *Ibidem*

395 *Ibidem*

396 *Ibidem*

397 *Ibidem*

PARTE TERZA: BIOGRAFIE E INTERVISTE A LUCA MOSCA E PILAR GARCÍA

CAP. 1 LUCA MOSCA

1.1 BIOGRAFIA

Luca Mosca

nato a Milano il 29/05/1957

Diplomato presso il Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano in:

Pianoforte con Eli Perrotta e Antonio Ballista;

Clavicembalo con Marina Mauriello;

Composizione con Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino.

Docente presso il Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia di Cultura Musicale Generale e di Analisi musicale.

Come pianista e clavicembalista ha dato numerosi concerti in Italia e all'estero, eseguendo soprattutto il repertorio del secondo dopoguerra e la sua musica.

Ha inciso per la CGD l'integrale degli “Etudes” di Claude Debussy e musiche di Chopin, Liszt, Scriabin, Gershwin.

Le sue opere sono pubblicate dalle Edizioni Suvini Zerboni - SugarMusic S.p.A., Milano, (99 libri stampati, possibilità di noleggio per le partiture delle opere).

Vive per la maggior parte dell'anno a Venezia; ama molto viaggiare, il cinema e la letteratura.

Compositore molto prolifico, dopo un iniziale periodo nel quale era legato al linguaggio dei propri Maestri, raggiunge uno stile personale, caratterizzato da un uso costante del contrappunto, una raffinata ricerca timbrica, una componente ritmica di primaria importanza ed un uso virtuosistico di voci e strumenti; fu tra i primi compositori italiani ad utilizzare la pratica postmoderna della contaminazione linguistica.

Sue composizioni sono state eseguite in importanti sedi e manifestazioni quali: Radio France, Beaubourg di Parigi, Festival di Strasburgo, Lione, Avignone, Varsavia, WDR di Colonia, Auditorio Nacional de Madrid, Festival Wien Modern, stagioni da camera di Londra, Manchester, Rotterdam, stagioni sinfoniche RAI di Napoli, Roma, Milano, Orchestra Regionale Toscana, Unione Musicale di Torino, Biennale di Venezia, Bologna Festival, Musica nel Nostro Tempo e Milano Musica,

Teatro Massimo di Palermo, Gran Teatro La Fenice di Venezia, Piccola Scala di Milano, Maggio Musicale Fiorentino.

Di seguito alcuni commenti sul compositore e la sua musica di Lorenzo Arruga e Ernesto Rubin de Cervin.

“A quel tempo la musica si inventava a tavolino, le partiture erano oggetti più da esporre che da far ascoltare, e il testo parallelo che le spiegava aveva quasi più valore dei segni sul pentagramma. Ideologie, programmi, manifesti, scritture, ipotesi, culture. Mosca faceva musica impendibile, ma che passava a chi ascoltava ancora prima dell'analisi, e per questo si pensò anche per un po' che fosse un “neoromantico”, destinato a decidere un ritorno alla vecchia e cara comunicazione rimettendo il calendario al punto in cui i rapporti s'erano fatti difficili col pubblico.”³⁹⁸

“Ogni pezzo, però, è molto diverso dall'altro; non esiste un contenitore prefissato che ne esprima il compimento; è dunque naturale che il procedimento più usato da Mosca sia la variazione: non tanto del tema in senso stretto, quanto di quelli che egli sente come suoi elementi linguistici, colore, timbro, spessore: come se, mentre le ultime propaggini della scuola di Vienna e Darmstadt inseguono il sogno di serializzare ogni parametro, Mosca si ritagli invece delle storie in cui le combinazioni non rispondono alla legge scritta, ma alla loro riconoscibilità.”³⁹⁹

“Il problema di tutto il nostro secolo, come far cantare in percorsi nuovi senza costringere le voci a scimmiettare faticosamente i gesti degli strumenti o a inerparsi seguendo una mappa disegnata per altri fini, è completamente estraneo, perchè in quest'universo assurdo e toccante ogni personaggio è immerso in un suo modo di parlare in musica, con gli intervalli raccolti a grappoli o lanciati in stupefatte distanze, ma in cui proprio il suono fisico, la consistenza psicologica dell'interprete, determinano la scelta. Che, come sempre in Luca Mosca, più che una scelta sembra il ritrovamento di un'immagine che viene da lontano e arriva precisamente fino a noi.”⁴⁰⁰

“Chi avrebbe potuto immaginare che nel mondo d'oggi sarebbe esistito un musicista come Luca Mosca? (...) Egli è fra i rarissimi a comprendere, *intelligere*, e, dunque amare, le musiche di altre civiltà, che sia il virtuoso della scuola di Baghdad o l'Orchestra Imperiale di Tokyo, (...) Viaggiatore instancabile (...) Lettore vorace (...) Ogni esperienza di vita, e non solo musicale, diventa in lui pura musica. (...) La sua scrittura è continua, fluente, forse febbrile. L'invenzione-ricordo-invenzione non può restare non scritta e segreta, ma deve concentrarsi in composizione incessante, in cui l'enorme eredità del Novecento tutta converge (...) per affetto, ma soprattutto per ammirazione, l'ho ribattezzato *Trazom*”⁴⁰¹

398Lorenzo Arruga, *Luca Mosca*, Brugherio (Mi), Edizioni Suvini Zerboni, 2006, p. 4.

399Ivi, p.5.

400Ibidem

401Ernesto Rubin de Cervin, *Trazom* op. cit., p. 23.

CAP. 1.2 INTERVISTA

E: «Hai scritto molto giovane, a 25 anni, la tua prima opera *Il sogno di Titania*: qual'era allora il tuo rapporto con il genere operistico?»

L: «Non mi ero mai interessato all'opera, mi annoiava, preferivo i concerti sinfonici e in particolare i concerti pianistici, andavo ad ascoltare grandi solisti quali Martha Argerich, Svjatoslav Richter, Maurizio Pollini... Avevo comunque assistito a qualche rappresentazione di opere alla Scala, in particolare ricordo il *Boris Godunov*, di cui mi era piaciuta molto la scena dell'incoronazione; fu poi con l'ascolto di *The Rake's progress* che rimasi veramente affascinato per la prima volta dal teatro musicale. Quando nel 1981 Marcello Abbado, allora Direttore del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, mi propose di comporre un atto unico per la Piccola Scala, non avevo mai ascoltato nemmeno la trilogia di Da Ponte – Mozart, che ora mi piace al pari se non più dell'opera di Stravinskij, ignoravo quasi completamente il repertorio operistico. Amo talmente comporre musica che mi entusiasmai comunque a quella proposta, nonostante scrivere opere non fosse stato fino ad allora un mio desiderio. Infatti il risultato, “*Il sogno di Titania*”, mi appare oggi immaturo sotto molti punti di vista, in particolare nella scrittura delle parti vocali che è abbastanza rudimentale.»

E: «La tua scrittura compositiva era molto diversa da quella di oggi.»

L: «Fu un momento di apprendistato caratterizzato da molte ingenuità ed errori anche dal punto di vista teatrale, ma anche da intuizioni che sono poi rimaste nel mio linguaggio. Il libretto di Pilar García è molto pulito, la musica, dato anche il pochissimo tempo a disposizione, risulta per me riuscita solo in parte. D'altronde non avevo mai scritto per voci, nemmeno una canzone o un lied, in un certo senso sono stato un po' temerario, e ad ogni modo fu un'esperienza formidabile.»

E: «Hai deciso di affidare alla tua compagna la stesura del libretto di questo tuo primo lavoro: come mai hai deciso di chiederlo a lei? Chi ha deciso il soggetto dell'opera?»

L: «Conoscevo Pilar da 5 anni, la ritenevo capace di farlo; aveva letto parecchio e aveva una grande sensibilità musicale, nonché maggiore razionalità rispetto a me. Ricordo che decidemmo insieme, di comune accordo io e Pilar, di utilizzare il “*Sogno di una notte di mezza estate*” di William Shakespeare. Doveva essere necessariamente un testo breve e desideravo fosse un'opera fantastica, non realistica: Puck, Oberon, Titania, il bosco incantato, il filtro d'amore, l'episodio centrale della *pièce* shakespeariana corrispondeva pienamente alla mia idea.»

E: «Era il primo lavoro anche per Pilar García»

L: «Una trasposizione da un testo già formidabilmente teatrale, un lavoro molto più semplice di quelli che affronterà nelle opere successive in cui ha trasformato in libretti interi romanzi.»

E: «Dal quale emerge comunque una sua predisposizione per i tempi teatrali. A chi altri propose Marcello Abbado di comporre un'opera in quell'occasione?»

L: «A Ivan Fedele e Ruggero Laganà, per un totale di tre atti unici.»

E: «All'ascolto l'opera è comunque piacevole, risulta però difficile riconoscervi il compositore di “America”, “Signor Goldoni” o de “Il gioco del vento e della luna”.»

L: «Penso che nel Sogno di Titania ci sia anche della buona musica, e poi è stata comunque un'esperienza utile perchè per la prima volta ho potuto calcare le assi di un palcoscenico nelle vesti di operista e sono rimasto affascinato da tutto ciò che ruota intorno all'opera musicale: la messainscena, gli elettricisti, i macchinisti, le prove, i cantanti, ...»

E: «Oltre alla musica una tua grande passione è la letteratura: attraverso le composizioni vocali in generale e in particolare con l'opera in musica, potevi coniugare entrambi questi interessi.»

L: «Quando ero ragazzino, a 14 anni, i miei autori preferiti erano Emilio Salgari, Jules Verne, Edgar Allan Poe, il Marchese De Sade, Lautréamont e Franz Kafka. Del Marchese De Sade lessi “La filosofia nel *boudoir*”, che mi entusiasmò al pari dei “Canti di Maldoror”; entrambi mi colpirono fortemente, come avviene sovente nella confusa fase adolescenziale, per le prese di posizione estreme contro ogni istituzione, umana, religiosa, spirituale. Lessi Franz Kafka come uno scrittore fantastico, non come un autore angosciato, quasi un altro Jules Verne, un avventuriero però della psiche umana. Di queste mie passioni giovanili misi in musica un ciclo di “44 Canzoni crudeli” per voce e pianoforte tratte dalle poesie di Lautréamont, talvolta modificando spudoratamente io stesso i testi nella traduzione italiana alla stregua di quanto faceva lo stesso autore con gli scrittori che copiava»

E: «Tra gli autori che ha citato c'è Kafka che utilizzerete, lei e Pilar García, per la stesura di due opere: “America” e *K.*, ovvero “La trilogia della solitudine”.»

L: «Fin dall'inizio degli anni '90 la mia grande passione per Kafka mi aveva portato a tentare di mettere in musica “Il processo” per due volte. Di questi tentativi resta la pubblicazione di “Nove frammenti dal processo di Kafka”. Nonostante entrambe le versioni non mi soddisfacessero del tutto, tentai più volte di proporle, ma non vennero mai accettate. Feci l'ennesima proposta a Massimo Contiero, allora Direttore del Conservatorio di Rovigo e Segreterio Artistico del Teatro

Sociale di questa città, dove si occupava di promuovere tra l'altro opere per ragazzi.»

E: «L'incontro con Contiero fu la spinta alla stesura del Singspiel per ragazzi Peter Schlemihl»

L: «Sì, non accettò di mettere in scena “Il processo” di Kafka, ritenendolo giustamente non idoneo per il giovane pubblico a cui doveva rivolgersi, ma mi propose di comporre un'opera per ragazzi per la Stagione del Teatro Sociale.»

E: «Come era cambiato il compositore Luca Mosca nei 15 anni che separano la messinscena della sua prima opera da questa seconda produzione del 1997?»

L: «In quei 15 anni ero maturato come compositore in generale, avevo acquistato maggiore tecnica, una cosa fondamentale per esprimersi: senza una tecnica compositiva solida non puoi tradurre in musica nessuna delle tue idee. I due lavori su Kafka, anche se non andarono mai in scena, furono preziosi perchè mi portarono ad acquistare maggiore tecnica operistica e a perfezionare un mio linguaggio vocale: lavorandoci per vari anni a più riprese, fui in grado di giudicarli in maniera distaccata e di trasformarli. Solo la terza versione de “Il processo”, *K.*, mi soddisfa pienamente.»

E: «Torniamo al 1997 e alla commissione di Massimo Contiero: il libretto è sempre di Pilar García, avete deciso nuovamente insieme il soggetto?»

L: «Sì, spulciando per un giorno intero tra centinaia di titoli della nostra libreria. Alla fine il romanzo di Chamisso ci sembrò il più adatto, una specie di Faust per ragazzi, e immediatamente Pilar García iniziò a lavorare sul libretto, perchè i tempi erano molto stretti.»

E: «Si nota in Schlemihl una maggior conoscenza della tradizione operistica.»

L: «In quegli anni, come dicevo, avevo acquisito maggior padronanza nella scrittura vocale e preso coscienza di quel che avrei potuto fare nel teatro musicale. Inoltre avevo ascoltato molte più opere: Verdi, di cui apprezzo soprattutto “Traviata” e “Falstaff”; Donizetti, specie le opere comiche, il “Don Pasquale”, l’”Elisir d'amore" e poi avevo finalmente scoperto Mozart! Wagner e Strauss sono due autori che ammiro ma che non mi sono affini, il dramma musicale non si adatta alla mia personalità compositiva. Invece nelle opere del Novecento, da Janacek a Berg, trovai un'infinità di spunti e suggestioni. In quegli anni avevo capito di rendere meglio nelle forme chiuse, in particolare nella forma frammentaria; il frammento mi permette di seguire passo passo ogni momento del testo per ognuno dei personaggi, coinvolgendo tutti i parametri musicali: timbro, ritmo, armonia,...»

E: «Rispetto alle opere successive, *Peter Schlemihl* resta legata alla tradizione nello schema

dell'assegnazione delle tessiture vocali: il protagonista è un tenore, l'antagonista un baritono, la donna amata un soprano. Il coro, maschile e femminile, le voci bianche e l'orchestrazione sono di tipo classico-romantico, con archi, coppie di fiati, percussioni ben nutrite, arpa, ma con qualche aggiunta novecentesca: il pianoforte verticale con sordina e la tastiera elettronica. Perfino il titolo *Singspiel* rimanda alla tradizione.»

L: «Come fece Mozart nel Flauto magico, sottolineai con il sottotitolo *Singspiel* la presenza di parti recitate all'interno dell'opera. Nelle opere successive, che presentano comunque parti recitate al loro interno, non lo scrissi più. Anche nel recitato ho acquisito una tecnica col tempo, inserendolo sempre più all'interno del discorso musicale, come ad esempio nell'ultima opera “Il gioco del vento e della luna”, nella quale i cantanti passano dal canto alla parola senza soluzione di continuità. Per quanto riguarda l'uso delle tastiere in orchestra, si tratta di una consuetudine che non ho più abbandonato e che mi ha consentito, nelle opere con orchestra, di evitare un suono classico-romantico trasformando la sonorità delle sezioni tradizionali.»

E: «L'anno seguente, nel 1998, va in scena “America”. In *Peter Schlemihl* è evidente la crescita rispetto a “Il sogno di Titania” di 15 anni precedente, ma tra *Peter Schlemihl* e “America” il passo in avanti è enorme vista la breve distanza temporale tra le due opere: mentre la prima appare ancora fortemente legata alla tradizione, tutto in “America” è volto alla sperimentazione.»

L: «*Peter Schlemihl* è stato scritto all'apice del mio processo di maturazione della scrittura operistica: appoggiarmi alla tradizione e scrivere un'opera su modelli classici mi ha aiutato ad inglobarli, a farli miei. Con “America” avevo finalmente acquisito la mano per essere libero da quei modelli; sia io che Pilar García abbiamo cercato, con quest'opera, la sperimentazione sotto molti punti di vista. Mario Messinis e Paolo Pinamonti, all'epoca Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro La Fenice, mi commissionarono l'opera per una rassegna di spettacoli da camera, “L'altra scena”, che si tenne al Teatro delle Fondamenta Nuove.»

E: «Rispetto all'opera precedente la scrittura vocale si discosta molto di più dalla tradizione.»

L: «La scelta di avere una compagnia metà attori e metà cantanti è stata lo spunto per staccarmi non solo dallo schema di assegnazione dei ruoli vocali, ma per sperimentare anche con la tecnica vocale stessa.»

E: «Ad esempio nel personaggio di Chia Chen, in cui la cantante deve imitare l'opera cinese. Il protagonista poi, Karl Rossman, è interpretato da un'attrice e in tutta l'opera lei gioca con lo scambio di genere maschile e femminile.»

L: «Dopo “America” amo spesso giocare con lo scambio fra i due generi. In quest'opera faccio spesso cantare il baritono in falsetto, ossia con la voce di controtenore. Nelle opere successive, ispirato in particolare dalla duttilità vocale della cantante Alda Caiello, farò anche la stessa cosa al contrario, una voce femminile che imita una voce maschile nel registro grave.»

E: «Magistrale infatti risulta l'interpretazione di Alda Caiello dell'Anzolo Rafael in “Signor Goldoni”. In un'opera che non è mai andata in scena, “L'uomo di vetro”, lei decide di assegnare il registro di contralto ad Amando, il quale rappresenta il *latin lover*, l'uomo virile, magari anche volgare: come mai questa scelta?»

L: «Mi piace cambiare sesso ai cantanti, lo faccio spesso e prediligo la voce femminile. Nel caso di Amando, il cambio di genere toglie retorica al suo personaggio e lo rende grottesco, seguendo un mio particolare gusto per lo straniamento dei personaggi.»

E: «L'utilizzo sensuale della voce femminile però avviene solo nelle bellissime arie scritte per Sara Mingardo; altrimenti le voci sono praticamente usate come fossero degli strumenti. Inoltre, con eccezione delle prime due opere, i ruoli femminili da protagonista sensuale, quasi *femme fatale*, non sono affidati al registro di soprano, ma a quello grave di contralto, un contralto dal timbro scuro come è appunto la Mingardo.»

L: «Non sono completamente d'accordo. Altri personaggi delle mie opere, come ad esempio Titania, Brunelda, Mirandolina, Despina e Nobile Profumo, hanno sfumature di marcata sensualità, anche se è vero che nella mia scrittura vocale l'ariosità del canto rappresenta più un'eccezione che una regola. Sicuramente, nelle tre opere in cui ho lavorato con Sara Mingardo, non ho potuto né voluto fare a meno di sfruttare il velluto della sua voce.»

E: «Le parti femminili di registro acuto invece non la predispongono mai ad una scrittura femminile, dolce. Troviamo bellissimi soli di tipo virtuosistico per Barbara Hannigan e Alda Caiello.»

L: «Le voci acute mi ispirano a rappresentare la donna isterica: ad esempio l'aria scritta per Cristina Zavalloni in “Signor Goldoni” è dolce e cantabile, ma ha una parte centrale totalmente isterica. L'incontro con Barbara Hannigan e Alda Caiello mi ha di sicuro stimolato a inoltrarmi in una zona estrema del virtuosismo che senza di loro forse non avrei mai affrontato. In tutte le mie opere, conoscere prima di scrivere le caratteristiche dei cantanti che le avrebbero interpretate è stato fondamentale nel momento della creazione.»

E: «Le voci acute devono comunque essere nitide, non di potenza, non soprani lirici.»

L: «Quasi mai. Mi sono trovato però a lavorare per un soprano lirico con la voce di Asako Watanabe nella parte di Lucchetto di Ferro, madre della protagonista de “Il gioco del vento e della luna”. Il suo tipo di vocalità mi ha portato a scrivere un'aria quasi post-pucciniana, ma l'ho associata ad una strumentazione orchestrale formata da ottavino, flauto, tastiera elettronica, con timbri spinti verso l'acuto per raffreddare qualsiasi velleità, rendendo il tutto stranito.»

E: «Ma torniamo ad “America”. Le voci vengono utilizzate qui per la prima volta anche come degli strumenti, agevolate in questo da un libretto costruito in alcune parti appositamente per questo: penso in particolare alla cena in casa del Signor Green, sul cui nome ripetuto, insieme ad altri frammenti di parole, si crea una parentesi musicale molto efficace.»

L: «Sì, Pilar García scrisse alcune parti del libretto con frammenti di parole, onomatopee e dei tic, per permettermi di poter utilizzare i cantanti come fossero un'orchestra.»

E: «Molto originale è l'utilizzo di un cantante e di un attore che impersonificano entrambi lo stesso personaggio alternandosi in scena: penso all'episodio erotico di Brunelda la cantante nella settima scena. Infine ad ogni cantante, come ad ogni attore, con eccezione dell'attrice che impersona il protagonista Karl Rossman, viene chiesto di interpretare più personaggi. Si esce completamente in questo modo dalla concezione ottocentesca, ma anche novecentesca, dal Verismo, dall'opera nella quale un cantante interpretava un unico ruolo, vivendolo anche dal punto di vista psicologico e interiore.»

L: «Nel caso di “America” abbiamo fatto di necessità virtù. Dato l'elevato numero di personaggi e il ridotto *budget* a disposizione era impossibile pensare che potessimo far interpretare un unico ruolo ad ogni cantante o attore; ma credo di aver sfruttato al meglio questi limiti materiali, creando qualcosa di nuovo sia dal punto di vista musicale che teatrale.»

E: «“America” è un campo di sperimentazione sotto ogni punto di vista; la musica è quasi una sintesi di molte e varie esperienze provenienti da tutto il Novecento: rumori e utilizzo di suoni non tradizionali come la sirena della nave, i fischi, l'abbaiare di cani, il canto dei grilli fuori scena, di origini addirittura futuriste; note di altezza imprecisata, lasciata alla scelta dell'esecutore, che richiamano la musica aleatoria e John Cage; ritmo serrato e utilizzo di gruppi irregolari, che mi fanno pensare al suo amore per Stravinskij; fiati che “soffiano” sullo strumento senza emettere suono, come fa ad esempio uno dei suoi maestri, Salvatore Sciarrino; il solo di sax dell'ottava scena richiama il jazz; frequenti cambi di ritmo e movimento, una musica frammentaria, che, come lei ha

espresso prima, è una sua peculiare caratteristica, un suo privilegiato modo di esprimersi. Con “America” abbiamo un Luca Mosca ormai maturo e padrone dei propri mezzi.»

L: «”America” è stata l'occasione per conoscere un grande musicista, il direttore dell'opera Giovanni Mancuso. Grazie a lui, appassionato collezionista di strumenti rari, l'opera è ricca di percussioni e strumenti particolari, provenienti da diverse parti del mondo, molti dall'Oriente. Dal punto di vista strumentale ho mantenuto anche in questo lavoro l'utilizzo della tastiera elettronica, come in *Peter Schlemihl*. In questo modo ho potuto conferire un particolare colore all'opera con timbri di provenienza non occidentale, che in parte ho riutilizzato anche in brani successivi. Penso, per esempio, a “Note sul guanciaie”.»

E: «Si tratta di 21 pezzi brevi, anche in questo caso una musica per frammenti, eseguiti da cinque strumenti tradizionali occidentali: flauto con ottavino, viola, chitarra, vibrafono e pianoforte.»

L: «Gli strumenti appartengono alla musica occidentale, ma li ho utilizzati per ricreare a modo mio atmosfere e timbri orientali, come intento dichiarato dal titolo, “Note sul guanciaie”, il capolavoro della letteratura giapponese di Sei Shonagon. È un fatto che da “America” in poi la mia ricerca timbrica si è evoluta verso sonorità più pregnanti e connotate, in più stretta simbiosi con il mio linguaggio.»

E: «L'anno successivo ha scritto *K.* che divenne, con “America”, il secondo atto de “La trilogia della solitudine”, sintesi de “Il processo” e “Il castello”: in un'unica opera i tre romanzi incompiuti dello scrittore praghese.»

L: «Sì, nel 2000 La Biennale di Venezia nella persona di Bruno Canino mi commissionò un'opera. Conobbi Bruno Canino a 19 anni, io ero allievo di Antonio Ballista, suo compagno di duo pianistico. Negli anni '70, gli anni della contestazione, frequentare il Conservatorio di Milano fu un'esperienza altamente formativa per la mia crescita. Le classi erano aperte, tutti potevano ascoltare qualsiasi lezione: insegnavano composizione i mie due maestri Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino; ho potuto assistere anche ad una decina di lezioni eccezionali di Niccolò Castiglioni, e anche alle lezioni di Giacomo Manzoni, di cui non condivido alcune prese di posizione, ma che furono stimolanti perchè mi spinsero ad ascoltare in maniera critica autori che apprezzavo istintivamente. Mi sento allievo del Conservatorio di Milano, non semplicemente di Donatoni e Sciarrino. Come allievo del Conservatorio ho eseguito il mio primo concerto per pianoforte con l'Orchestra Sinfonica della Rai di Milano e la direzione di Zoltan Pesko; e la mia prima opera, “Il sogno di Titania” è una commissione del Conservatorio in collaborazione con La Scala. Erano grandi opportunità, soprattutto per un giovane compositore, per poter crescere,

maturare ed iniziare a credere in se stesso; al giorno d'oggi invece un giovane compositore ha meno possibilità di sbagliare, deve andare sul sicuro, altrimenti viene immediatamente tagliato fuori, e per questo comincia a esserci un inquietante conformismo dell'avanguardia che spesso sfocia nell'accademismo.»

E: «In *K.* troviamo un'ideale continuazione della sperimentazione iniziata con *America*: l'orchestra vede protagonista i fiati, in particolare il flauto, spesso accompagnati da strumenti a pizzico, chitarra, mandolino, che creano un'atmosfera barocca, vicina al Neoclassicismo stravinskiano. Gli archi vengono messi da parte, il loro utilizzo si limita spesso al pizzicato o a suoni armonici.»

L: «Stravinskij è sempre stato per me un grande modello. In ogni caso credo che “*America*” sia il mio lavoro su Kafka maggiormente riuscito.»

E: «Parliamo in generale delle sue opere: dopo “*La trilogia della solitudine*” segue un periodo di composizioni di cui il librettista è Gianluigi Melega. Secondo la mia ipotesi di studio un diverso stile letterario utilizzato dai suoi due librettisti La porta a scrivere musica diversa. I libretti di Pilar García sono sostanzialmente in prosa, quindi hanno un andamento asimmetrico, mentre i libretti di Melega si presentano in versi e rime. Abbiamo appena analizzato le opere prodotte dagli scritti dell'autrice spagnola: una sperimentazione che porta la musica a staccarsi da forme e modi vocali dei secoli precedenti, penso ad una delle ultime scene di *K.*, in chiesa, in cui le voci a cappella accompagnano, sostituendosi all'orchestra, una parte recitata. Diversamente, nelle opere da lei composte sui libretti di Melega, troviamo forme chiuse riprese dalla tradizione: arie, duetti, pezzi d'insieme nei finali d'atto,...»

L: «Le opere composte con Melega hanno coinciso con un salto di qualità degli interpreti: da studenti di Conservatorio a cantanti professionisti, tra i migliori esecutori di partiture contemporanee. I cantanti nelle opere su libretto di Melega eseguono la partitura quasi alla perfezione, mentre altrettanto non posso affermare sulle esecuzioni delle opere precedenti. Avere la possibilità di scrivere per cantanti eccezionali mi ha reso possibile fare un salto di qualità nella mia tecnica compositiva vocale. Da loro ho imparato moltissimo.»

E: «Questo perchè ha sempre lavorato come faceva Mozart nel Settecento: conoscendo prima il cast vocale che avrebbe eseguito la sua opera, potendo in questo modo calibrare sulle vocalità disponibili le sue partiture.»

L: «Certo. In ogni modo, lavorare con voci immature e lavorare con voci straordinariamente formate è stato ugualmente utile per la mia maturazione come compositore operistico. La mia

ultima opera, “Il gioco del vento e della luna”, che è scritta per dodici ragazzi del Conservatorio di Venezia, è la sintesi di questo mio percorso compositivo. Nel 2013 ho seguito con passione le prove di “Così fan tutte”, produzione sempre del Conservatorio di Venezia, dove ho potuto conoscere pregi e difetti, possibilità e limiti di ogni singolo interprete. Questa mia conoscenza approfondita mi è tornata utile in sede compositiva dove ho messo a frutto i loro limiti nella caratterizzazione dei personaggi; questo procedimento è stato reso possibile dalla mia esperienza, certo, ma forse soprattutto dal loro entusiasmo e disponibilità, che li ha portati a migliorarsi e a ottenere risultati musicali sorprendenti.»

E: «Continuando nella comparazione tra le opere fino a *K.* e quelle successive, ho notato, da *Mr. Me* in poi, una sempre maggiore caratterizzazione dei personaggi dal punto di vista vocale, quasi un approfondimento psicologico attraverso la vocalità: penso ai tic, alle ripetizioni di cellule ritmico-melodiche di Freud o Kokoshka, alla vocalità ambigua dell'Anzolo Rafael, ai diversi personaggi de “L’Italia del destino”. Prima di queste opere la caratterizzazione era minima, ad esempio in Brunelda, cantante, che si esprime mediante degli arpeggi che ricordano gli studi su cui si esercitano per tradizione i cantanti, poca cosa al confronto di quello che farà in seguito. »

L: «Ritengo che la parte di Brunelda, pur prendendo ironicamente spunto dai vocalizzi, abbia poi uno sviluppo estremamente sofisticato, specie nel gioco con l’erotismo e la sensualità. Forse quello a cui lei fa riferimento è il fatto che nelle opere con Melega, da *Mr. Me* in avanti, il mio rapporto con la melodia è decisamente più disinvolto.»

E: «“America” e *K.* non fanno un uso così evidente della melodia, in questo senso sembrano più legate al Novecento.»

L: «Nelle opere successive ho fatto sempre maggior uso della melodia e penso che per il mio modo di comporre operistico sia indispensabile: senza melodia l’opera non sussiste, detesto le opere contemporanee in cui le voci non fanno altro che mimare un ossessivo recitar cantando senza alcuna vera necessità teatrale. Credo che in questo senso Sciarrino sia l’unico compositore che io conosco ad aver trovato un linguaggio operistico organico. Non credo poi che le mie melodie si possano definire neo-romantiche, in quanto non sono banalmente facilitate ma presentano asperità ritmiche e spericolati salti vocali, spesso in un ambiente armonico pieno di contrasti.»

E: «Dalle opere di Melega in poi assistiamo anche ad una contaminazione con la musica non – classica: jazz, swing, brani di musical da Broadway, ... Generi più popolari affiorano all'interno di un tessuto musicale che resta culturalmente alto.»

L: «Sia nella parte strumentale che in quella vocale ho ampliato la mia tecnica compositiva, a mio parere arricchendo la mia musica di altre sfaccettature, altri colori e timbri che questi generi musicali possono offrire. Penso alla canzone jazz che affido al personaggio di Jessica Rabbit in *Mr. Me*: ho pensato a ciò che ho ritenuto necessario sia dal punto di vista musicale che teatrale, non alla provenienza più o meno elevata di quello che mi apprestavo a scrivere.»

E: «Nel 2004 un Luca Mosca ormai affermato, con coraggio, decide di intraprendere una strada criticabile da molti colleghi, legati ad una musica del Novecento forse troppo autoreferenziale e chiusa nei confronti di un mondo che corre anche senza più la necessità di ascoltare musica classica. La prima opera della sua collaborazione con Melega, *Mr. Me*, è un'altra coraggiosa presa di posizione che si presta a facili critiche, per esempio di ricerca opportunistica di attenzione mediatica, dato il soggetto da cui trae spunto.»

L: «L'opera doveva essere rappresentata alla Biennale ma è stata tolta dal cartellone. Melega richiamò l'attenzione della stampa su quanto era avvenuto, e alla fine l'opera è stata eseguita in forma di concerto nella Chiesa di San Maurizio a Venezia, suscitando un gran successo e l'attenzione dei media.»

E: «L'opera musicalmente è molto bella e riuscita.»

L: «Sì, lo credo anch'io.»

E: «È stato lei a proporre il soggetto a Melega.»

L: «Sì, dopo aver composto su alcune sue liriche Concerto, per voce e sei strumenti, gli chiesi di scrivere un libretto d'opera: avevo intuito che Melega poteva far emergere nella mia musica caratteristiche nuove e diverse rispetto a quanto da me fatto in precedenza. Con Melega mi sono decisamente votato al comico, al leggero, al giocoso. Quando si inizia a scrivere musica non si possono conoscere tutte le proprie caratteristiche, col tempo ho compreso di non essere tagliato per la tragedia, il dramma; il mio talento è nell'opera comica. Ripenso alla mia prima opera “Il sogno di Titania”, il ritmo è praticamente “liquido”; la scrittura orchestrale è quasi pianistica, una serie di scale e arpeggi di note velocissime e ritmicamente tendente alla regolarità. Sono ormai vent'anni che la mia scrittura si caratterizza per una variabilità e irregolarità ritmiche costanti, ma mi sono occorsi anni per comprendere me stesso e le mie potenzialità.»

E: «Una sua caratteristica dal punto di vista strumentale è la limpidezza del suono: ad esempio in “Signor Goldoni”, dove la compagine orchestrale è vastissima, il suono resta nitido, si riconosce la

trama polifonica che rimane in trasparenza come un merletto, è possibile seguire il contrappunto che passa da uno strumento all'altro come avviene in “Freud, Freud I love you”, dove ci sono invece solo tre cantanti e un quintetto strumentale in scena.»

L: «Il mio intento è trasporre la musica da camera in ambito orchestrale, trattare l'orchestra come un grandissimo *ensemble* strumentale. Il contrappunto per me è fondamentale nell'opera perchè cerco di evitare ad ogni costo l'accompagnamento della melodia, preferendo un dialogo continuo tra voci e strumenti. Credo che questo sia fondamentale per l'opera odierna, l'accompagnamento delle voci risulta oggi del tutto obsoleto, retorico, accademico; secondo me la presenza della melodia continua a essere possibile, anzi necessaria, ma solo se utilizzata contrappuntisticamente. Sciarrino contrappunta le sue micromelodie con rumori e suoni della natura, e lo fa meravigliosamente senza alcun bisogno dello “zum pa pa”. »

E: «Pensando a “Signor Goldoni” ci sono solo tre personaggi che sono chiaramente melodici: Goldoni, Otello/Shakespeare e Desdemona. Gli altri personaggi hanno una vocalità di tipo strumentale: esempio massimo l'aria di Despina, un assolo di virtuosismo vocale inarrivabile. La stessa aria di Euridice in Freud sembra pensata per essere suonata al pianoforte: un accordo in primo rivolto, eseguito ripetutamente con una serie di semicrome, alternato a pause con un ritmo serratissimo che quasi richiama la musica pop.»

L: «In effetti le parti virtuosistiche abbondano in “Signor Goldoni” e in “Freud, Freud, I love you”. Penso anche alle parti maschili interpretate da Roberto Abbondanza, Chris Ziegler e Michael Bennett (rispettivamente Goldoni, Baffo e Arlecchino), caratterizzate da una scrittura acrobatica o estremamente connotata da un ritmo convulso e sorprendente.»

E: «Dopo il successo di “Signor Goldoni” e “Freud, Freud, I love you”, il Maggio Musicale Fiorentino commissiona a lei e a Melega un'altra opera.»

L: «Sì, un'opera che come soggetto avrebbe dovuto avere l'Unità d'Italia.»

E: «Un tema che non si presta sotto nessun punto di vista ad essere trattato con il genere comico, nel quale lei stesso riconosce risiedere il suo maggior talento.»

L: «Melega tentò la stesura di un libretto e io lo provai a musicare. Il risultato era terribile. Ci ritrovammo seduti ad un tavolo io, Melega, Pilar García e il regista Davide Livermore: fu quest'ultimo a proporre un cambio generale di soggetto, di trasformare il libretto in una parodia del Grande Fratello, il primo programma *reality* arrivato in Italia dall'America. Il titolo fu subito

trasformato in “L’Italia del destino, *Real-Italy* in un atto”.»

E: «Sicuramente un argomento che ben si prestava all'umorismo tagliente di Melega e alla stesura di un'opera di genere comico per lei.»

L: «Collaborarono alla stesura del libretto Pilar e, in molto minor misura, Davide, che oltre a essere il regista fu anche uno dei cantanti protagonisti dell'opera. Ne scaturì una partitura molto densa e complessa, forse addirittura esageratamente piena di idee musicali. Per me è stato difficile trovare la struttura generale di questo lavoro, ma i cantanti si sono molto divertiti durante le prove. L’atmosfera era davvero allegra e creativa da parte di tutti, e forse io ero l’unico a soffrire perché non del tutto convinto di quel che avevo scritto. C’era comunque del buono, e il pubblico dal vivo ne è rimasto entusiasta.»

E: «Le sue opere, anche se in partitura sono divise in scene, solitamente non hanno soluzione di continuità (con eccezione di “Signor Goldoni” che prevede un intervallo tra il primo e il secondo atto e di “K. Trilogia della solitudine”), la musica è presente sempre dall'inizio alla fine.»

L: «Quando comincio a lavorare a un nuovo libretto, la cosa più difficile è decidere la forma generale dell'opera; cerco di capire dove la musica deve cambiare direzione, accelerare o rallentare formalmente per attirare l’attenzione e mantenere vivo l'interesse di chi ascolta. Questo procedimento è ciò che sento mancare in “L’Italia del destino”, manca il respiro globale della composizione, pur essendo costituita quasi sempre da musica di cui sono convinto.»

E: «Il respiro che invece troviamo nelle altre opere.»

L: «Ad esempio in “Il gioco del vento e della luna” ho voluto diversificare nettamente i tre episodi fondamentali su cui è imperniato il libretto: nel primo, la presentazione dei personaggi, con un caleidoscopio di immagini musicali eterogeneo ho cercato di caratterizzare vocalmente i diversi personaggi, come avevo già fatto nel “Signor Goldoni”. Nel secondo momento, quello delle nozze, ho creato un'atmosfera del tutto diversa, ieratica, solenne, con l'utilizzo del coro, delle campane... Nella terza parte ho fatto prevalere l'elemento teatrale: negli scambi tra lui e lei, nel passaggio dall'amore consumato alla partenza improvvisa del marito e poi all’improvviso spostamento di interesse sessuale della sposa sul servitore, la musica segue passo passo l'evoluzione psicologica della protagonista.»

E: «In quest'opera si attua la sintesi tra i due diversi modi di comporre di cui parlavamo in precedenza: la musica scorre seguendo il libretto; le voci passano dal recitato al canto; si passa dai

momenti di arie soliste, ai duetti, ai concertati e anche agli interventi più ieratici del coro; infine è presente e distinguibile la caratterizzazione vocale dei diversi personaggi.»

L: «Per comprendere a fondo il lavoro che ho fatto in quest'opera bisogna osservare il rapporto molto denso che si instaura fra le voci e un organico strumentale molto particolare, tutto incentrato sul registro medio-acuto grazie alla presenza di due ottavini, due flauti, vibrafono, chitarra, arpa, tastiera elettronica, pianoforte verticale preparato e pianoforte a coda. Le figure vocali sono spesso quasi una emanazione delle filigrane sonore di un ensemble così particolare. »

E: «La prossima opera...»

L: «"La Cortina di gala", opera giapponese per due cantanti e cinque strumenti. È l'incontro del principe Genji e una raffinata dama, tratto da un racconto di Ernesto Rubin de Cervin ispirato al capolavoro della letteratura giapponese "Genji il principe splendente", di Murasaki. Il libretto è dello stesso Ernesto Rubin de Cervin e di Pilar Garcia. Andrà in scena il primo luglio 2015 nei giardini dell'Accademia Filarmonica Romana, con interpreti cantanti e strumentisti dell'Accademia della Scala diretti da Marco Angius. Nello stesso concerto verranno eseguite le "Note del guanciale", che hanno lo stesso organico dell'opera: flauto, viola, vibrafono, chitarra e pianoforte.»

E: «La passione per la musica orientale la ritroviamo fin dalle prime opere: in "America" il personaggio di Chia Chen, in *K*. la scena con i due soprani che procedono parallelamente per quarte, l'utilizzo di percussioni tipiche dell'Estremo oriente: campane, gong,...»

L: «Amo molto la musica classica dell'estremo oriente. Mi piacciono i suoni acuti lancinanti, gli accordi squillanti, forti e risonanti, amo molto gli accenti ritmici in generale. Nella musica giapponese, in quella degli spettacoli di marionette birmane o di danza cambogiana si trovano queste caratteristiche. Solo però le mie ultime due opere sono state scritte dopo avere ascoltato queste musiche dal vivo, e comunque non le ho mai imitate in realtà, nè ho mai avuto un atteggiamento filologico nei riguardi della musica etnica.»

CAP. 2 PILAR GARCÍA

2.1 BIOGRAFIA

María del Pilar García Colmenarejo

nata in Spagna a Colmenar Viejo (Madrid) il 07/10/1957

Laureata in Filologia italiana presso l'Università di Madrid e in Lingue e Letterature straniere all'Università di Ca' Foscari – Venezia

Nella vita è traduttrice, interprete e scrittrice di libretti

Appassionata fin dalla gioventù di letteratura, pittura, teatro, viaggi.

Scrive di lei Lorenzo Arruga:

“Ha letto molto, ha pensato moltissimo; e ha scritto vari saggi sulla musica, sul teatro, sulla musica nel teatro. (...) D'un dramma, d'un romanzo, d'una favola, vede strutture e sa sminuzzare il linguaggio; se avesse studiato architettura, probabilmente saprebbe smontare una cattedrale in pietre o mattoni, e poi con quelli sarebbe in grado di ricostruirla. Ma, soprattutto, poco a poco, mentre analizza, indaga, spiega e matura una sua concezione e ne valuta le conseguenze (...) Se si parla con lei della vicenda, sembra che l'abbia vissuta in prima persona; sa motivare, giustificare ogni scelta, la trova inevitabile e naturale. E le piace riscriverla, raccontarla nella forma d'un teatro musicale serrato: non ha nulla da spiegare, nulla da raccomandare: il suo lavoro è lì, aspetta la musica, come una scenografia aspetta le luci.”⁴⁰²

CAP. 2.2 INTERVISTA

E: «Qual è il suo rapporto con la musica classica?»

P: «Da sempre ho ascoltato musica classica, ma in gioventù, prima di venire in Italia, lo facevo in maniera sporadica perché non avevo amici con cui poter condividere questo interesse; la musica classica è difficile da coltivare se non viene studiata o condivisa con qualcuno, a quell'età. L'incontro in Italia con Luca Mosca segnò l'inizio del mio interesse per la musica classica, in particolare per la musica contemporanea. Per imparare l'italiano, anziché frequentare le lezioni dell'Università, dove di preferenza si parlava in inglese, iniziai ad assistere alle lezioni del Maestro Franco Donatoni ai Corsi di Perfezionamento estivi dell'Accademia Chigiana a Siena. Fu in quell'occasione che conobbi altri compositori: Ruggiero Laganà, Alessandro Solbiati, e stavo sempre con loro o con altri italiani, nella maggior parte musicisti, costretta a parlare sempre in

⁴⁰²Lorenzo Arruga, *Il mare leggero* op. cit., p. 6.

italiano. Proprio a Siena Paolo Ugoletti mi propose l'ascolto della Sagra della Primavera che risultò decisivo per abbattere i pregiudizi che, come tanti, avevo nei confronti della musica contemporanea. Probabilmente la musica classica sarebbe comunque stato un interesse importante nella mia vita, ma sicuramente conoscere Luca fu determinante per far nascere in me la passione per la musica contemporanea.»

E: «Vi siete conosciuti talmente giovani da crescere insieme»

P: «Io avevo 19 anni e lui 20, sicuramente dal punto di vista culturale siamo cresciuti insieme.»

E: «Ci spostiamo a Milano nei primissimi anni '80: Marcello Abbado, allora Direttore del Conservatorio Giuseppe Verdi, propone, tra gli altri, ad un giovanissimo Luca Mosca, la stesura di un'opera in un atto unico. Da sempre disinteressato al genere operistico, Luca decide comunque di cogliere quella che senza dubbio è una grande occasione. È stato il Maestro a proporle di essere la librettista di questa sua prima opera?»

P: «Sì, è stato Luca a chiedermelo, riteneva che io avessi una discreta conoscenza e una buona sensibilità letteraria.»

E: «Mentre la scelta del soggetto del libretto...»

P: «L'idea di utilizzare Shakespeare nasce sicuramente dalla grande passione di entrambi per l'autore, ma soprattutto dalla consapevolezza che Shakespeare resta sempre Shakespeare! Il suo teatro è talmente pregnante che forse nemmeno una mancanza assoluta di sensibilità artistica può rovinare i suoi capolavori.»

E: «Una scelta intelligente data la giovane età.»

P: «Eravamo ancora inesperti. Io stessa, nonostante mi piacesse la musica, non mi ero mai prima di allora interessata all'opera: mi sembrava -con tutta l'ingenuità dovuta all'età- una cosa tramontata, d'altri tempi.»

E: «Avete quindi scelto insieme di utilizzare il Sogno di una notte di mezzaestate per Il sogno di Titania»

P: «Sì. Fin dalla prima collaborazione abbiamo scelto istintivamente una commedia, non una tragedia! E all'interno della commedia, la sua parte più fantastica: sogni, incantesimi, fate, elfi,... All'epoca entrambi amavamo tanto i pittori pre-raffaelliti: per gusti e interessi personali, quindi,

avevamo già nella nostra immaginazione questo mondo fatato e le immagini dei quadri di Richard Dadd per esempio, ma anche di Füssli.»

E: «Il libretto risulta abbastanza pulito»

P: «Assolutamente sì, è il frutto di poco più di un taglia e cuci prendendo direttamente dal cuore del Sogno di una notte di mezza estate: un lavoro per nulla rischioso.»

E: «Una scelta vincente e matura per due giovani inesperti. Vorrei ora proporre alcune mie riflessioni riguardo all'intera produzione operistica di Mosca. Si coglie una sostanziale differenza tra le opere del Maestro che utilizzano i libretti del prof. Melega e quelle che utilizzano i suoi, differenza dal mio punto di vista generata spontaneamente dalla diversità con cui voi vi approcciate al genere "libretto d'opera". Lo scopo diverso dei due librettisti determina un differente utilizzo del linguaggio: in Melega, che attraverso il mezzo dell'opera e l'uso principale dell'ironia, vuole denunciare o esporre un proprio pensiero, troviamo arie, duetti, pezzi d'insieme, tutte forme appartenenti alla tradizione operistica; in García, il cui scopo è la trasmissione, il racconto di una storia, prevale l'utilizzo della prosa. La musica di Luca Mosca si plasma in maniera diversa a seconda del modo di esprimersi dei suoi due librettisti. Veniamo alla prima domanda: la presenza di sillabe ripetute, giochi di parole, onomatopee, utilizzo del suono della parola e non del suo significato, ad esempio in alcune scene della Trilogia della solitudine, da dove derivano?»

P: «Luca ha avuto da sempre una forte inclinazione per l'utilizzo delle voci come strumento, per cui ho pensato, già in fase di stesura del libretto, di imboccare quella strada con dei giochi sillabici o onomatopeici quasi del tutto astratti, ma inseriti nell'azione in maniera funzionale..»

E: «Nei suoi libretti mi è parso di cogliere la necessità di raccontare sempre una trama, magari traendo spunto dal teatro, da racconti o romanzi esistenti»

P: «Sì, è proprio così. Anche nel caso più spericolato di Un uomo di vetro, la cui struttura formale si articola su sei giornate in apparenza molto somiglianti che si succedono l'un l'altra, la storia c'è, e tolto il fatto che il tutto è presentato allo spettatore in una sorta di flash back che parte poco dopo l'inizio e si interrompe poco prima della fine, l'azione si svolge abbastanza linearmente e l'opera finisce in maniera consequenziale.» (risposta che mi hai inviato a gennaio). All'epoca di *K.* e di "America" conoscevo già capolavori del teatro musicale dello scorso secolo quali *The Rake's progress*, *Lulu*, il *Wozzeck*, le opere di Britten... In tutte queste opere viene raccontata una storia. Nel teatro di prosa moderno e contemporaneo invece troviamo il teatro dell'assurdo, Beckett, Arrabal, Ionesco, illustri creatori di teatro senza una vera e propria storia, ma non conosco casi

analoghi pienamente riusciti nel teatro musicale. Insomma, sia io che Luca Mosca preferiamo un teatro con dei personaggi ben tratteggiati che costruiscono una storia, magari raccontata in maniera particolare.»

E: «Come ad esempio nell' "Uomo di vetro", opera che purtroppo non è mai andata in scena.»

P: «In quell'opera ho giocato con la sospensione dell'azione e l'utilizzo del *flash-back*. »

E: «Quasi una tecnica cinematografica: la fine coincide con l'inizio.»

P: «La fine della storia c'è già all'inizio, ho interrotto l'azione mentre la protagonista, Adele, nella prima notte di nozze, sta per manifestare la sua vera natura, per poi riprendere quel punto preciso nell'ultima scena e completarla con il finale.»

E: «Ma chi vede per la prima volta l'opera, o, nel mio caso, legge il libretto per la prima volta, non capisce subito di aver già assistito alla scena finale.»

P: «Bisogna vedere cosa succederà a teatro, ma io penso che anche grazie alla musica sarà più evidente il tutto, anche se sarà capito soltanto alla fine dell'opera. Da quell'interruzione iniziale, si passa al racconto di quanto è successo prima che la sospensione abbia luogo: un susseguirsi di giornate quasi identiche l'una all'altra, una struttura che si discosta dal teatro tradizionale e si avvicina di più al cinema.»

E: «Una forma che suggerisce l'utilizzo di un procedimento musicale per eccellenza: la variazione.»

P: «In ogni giornata compaiono dei punti di riferimento, delle piccole varianti, pressoché impercettibili, nella monotonia dei giorni tutti uguali fra loro, che danno la sensazione del tempo che passa. Un rimando a Joyce, quasi il racconto del flusso di coscienza del protagonista: la convinzione di essere di vetro, la paura costante di andare in frantumi; paranoia che si acuisce man mano con il passare dei giorni.»

E: «"Un uomo di vetro" è contemporaneo all'opera *Freud, Freud I love you*: due diverse malattie d'amore.»

P: «La prima versione di "Un uomo di vetro" è precedente, avevo scritto un libretto criptico, "beckettiano", che Luca ha musicato ma in seguito ha ripudiato distruggendo la partitura. Fu il frutto di un periodo della mia vita in cui avevo una grande ammirazione per Beckett, soprattutto per il romanziere.»

E: «Da dove trasse lo spunto per il libretto?»

P: «Dal libro "Auto da fè" di Elias Canetti, nel quale compaiono sia la figura del protagonista, un sinologo, uno studioso della Cina, sia quella della governante, Teresa, che irretendolo con una affettata premura nella cura della sua biblioteca si fa sposare da lui. Il personaggio di Canetti è quasi lucido, molto più sano di quello del mio libretto, ha solo una grande passione per i libri che lo estrania dal mondo reale. Nel mio libretto invece il caso del protagonista è molto più patologico: si tratta di un uomo di mezza età, un cinquantenne, che, fatto un bilancio della prima parte della sua esistenza, si rende conto, senza ammetterlo con se stesso nè tanto meno dicendolo apertamente al mondo, di aver completamente sbagliato tutto: vive isolato, non ha amici, non ha mai amato una donna, e l'unico suo rapporto con il mondo sono i suoi libri. Per non dichiararsi apertamente un fallito si autoconvince di essere di vetro e che questa sua patologia, la perenne paura di andare in frantumi, lo abbia costretto alla vita ritirata che svolge, ad essere intoccabile, anche dalle donne. Una forma di giustificarsi senza affrontare veramente il problema. La governante, che nel libretto ho chiamato Adele, è una donna terra terra, completamente concentrata, al contrario, sul lato pratico della vita. Non si tratta di una vera e propria seduttrice, anche perchè lui è un frigido e non si lascerebbe sedurre; la conquista avviene attraverso la cura: lo asseconda in questa sua paranoia e lo aiuta a proteggersi dall'esterno, ad esempio imbottendo i suoi abiti.»

E: «Anche in questo libretto si riconosce il tentativo del protagonista di compiere, se non una vera e propria crescita spirituale, almeno un miglioramento della propria vita»

P: «Sì, lui intuisce che l'unica possibilità è mettersi in gioco, quasi con incoscienza, sposando Adele, ma la vita gli presenta subito il conto: Adele lo sposa per denaro, nascondendogli la lettera della zia che lo informava dell'eredità che avrebbe ricevuto.»

E: « Nel libretto compaiono altre due relazioni d'amore: quella di Tito, innamorato del protagonista...»

P: «Si tratta di un bambino, rappresenta il classico amore che un fanciullo prova per colui che considera il suo maestro.»

E: «Ed infine il personaggio di Amando, uomo virile, volgare, insensibile, il quale sembra avere o, forse, aver avuto, una storia con Adele.»

P: «Nel mio pensiero Amando e Adele sono legati da una relazione sessuale.»

E: «Una relazione che lei, nonostante venga malamente rifiutata da lui, cerca ancora. Alla fine

sceglie lo studioso spinta dall'arrivo della lettera che lo informa dell'eredità.»

P: «È l'archetipo della “Serva padrona”, una donna volta al pratico il cui unico obiettivo è diventare la signora della casa.»

E: «Un'altra caratteristica che emerge dai suoi libretti è la rappresentazione di una crescita del protagonista dal punto di vista spirituale, psicologico, talvolta si tratta solo di un miglioramento della condizione di partenza, come abbiamo appena visto ne "L'uomo di vetro". Questo scopo viene perseguito anche quando manca nel testo originale da cui trai spunto, come ad esempio in *Peter Schlemihl*. Nel romanzo il protagonista, restituita la borsa magica, non ottiene in cambio la sua ombra, ma diventa uno studioso di botanica che grazie agli stivali delle sette leghe parte per girare il mondo.»

P: «Non bisogna dar via nulla di se stessi, la nostra anima, il nostro spirito è la cosa più preziosa che abbiamo.»

E: «Inoltre il finale del libretto, diversamente dal romanzo, mostra come l'Uomo in Grigio, *alias* il diavolo, dopo aver perso Peter cerchi di sedurre allo stesso modo una giovane donna; un finale molto più efficace e soprattutto più moderno dal punto di vista educativo.»

P: «Tornando sulla tua riflessione, mi viene da pensare che in maniera più o meno consapevole emerge dai lavori la mia visione della vita, del mondo, del sentire umano. Una delle cose che mi affascinano più di tutte è la crescita intesa come l'evolversi. Mi sembra meno interessante un personaggio di un'opera, di un romanzo, di un racconto che non si evolve minimamente, forse addirittura meno credibile. Mi piace che il pubblico, chi assiste all'opera, venga attratto da questa possibilità evolutiva, da questi cambiamenti; non presenterei l'assassino fin dall'inizio del racconto poliziesco! Molto probabilmente tutto ciò deriva anche dai miei gusti personali: quando assisto ad un'opera, leggo un libro, amo immergermi nel mondo descritto dall'autore, sia esso tragico, allegro, comico, grottesco, e avere l'illusione se non di di viverci dentro, almeno di esserne diretto testimone. Allo stesso modo desidero che chi assiste alle mie opere possa parteciparvi emotivamente, appassionandosi a ciò che sto raccontando. Per me è importantissimo che ci siano delle persone sedute sulle poltrone, venute ad assistere all'opera: il mio obiettivo primario è catturare la loro attenzione, incuriosire il pubblico e, quando mi riesce, stupirlo.»

E: «Il suo obiettivo di raccontare una storia facendone seguire il percorso logico, viene sostenuto dall'utilizzo di un linguaggio in prosa, spesso messo in musica da Mosca attraverso l'utilizzo di un cantato – parlato, declamato.»

P: «Un linguaggio più vicino alla vita. Nel Settecento esistevano forme musicali molto chiuse, canoniche, che ben si adattavano all'utilizzo di un linguaggio in versi e in rima. Nel Novecento l'esplosione di una miriade di linguaggi, diversi da un autore all'altro, ma anche la presenza di più modi d'esprimersi all'interno del singolo compositore, rende tutto più complesso. L'utilizzo di un testo irregolare, asimmetrico, come è il linguaggio in prosa, costringe in un certo senso il compositore ad essere lui stesso non prevedibile, non simmetrico, creando una serie di giochi che tenderanno di volta in volta di superare tali asperità, di assecondarle o di completarle.»

E: «Parliamo in generale della sua concezione del libretto d'opera. Sembra che lei riservi alla parte musicale due ruoli importanti: la profondità, il non detto, l'introspezione, da un lato e, come per esempio troviamo in *K.* e in "America", la possibilità di descrivere e sottolineare il movimento, l'azione.»

P: «A mio parere il libretto non deve essere troppo profondo, troppo denso, trascendentale, ma deve contenere in sé aria, dei vuoti, deve lasciare la possibilità di trovare spazio alla musica che va ad inserirsi completando ciò che la parola non dice, dando un colore al pensiero espresso.»

E: «Si tratta della secolare disputa se sia più importante la musica o il testo.»

P: «Per me è la musica che deve fare da guida nell'opera; spesso le parole non si comprendono durante la rappresentazione, ma anche se si capissero tutte, non devono essere così invadenti da compromettere la fruizione della musica. Non concepisco un libretto dal valore artistico pari a quello della musica dei capolavori dell'opera. Sarebbe come immaginare che si possa essere all'interno di una Pinacoteca a contemplare un Raffaello e ascoltare nello stesso tempo il "Clavicembalo ben temperato" di Bach. Auden, il librettista di Stravinskij, afferma che un libretto è paragonabile ad una lettera d'amore che il librettista scrive al compositore per poi ritirarsi in buon ordine come un esercito cinese. Io credo sia come spianare una strada mediante idee, spunti, stimoli, sulla quale il compositore possa scorrere come una macchina di lusso su una pista costruita per testare le sue potenzialità.»

E: «La difficoltà è avere una capacità teatrale per comprendere ciò che va detto e come.»

P: «Al giorno d'oggi dovremmo rifarci ai libretti settecenteschi per la sinteticità e l'espressività, come ad esempio nell'aria "Scherza infida" nell' "Ariodante" di Handel, dove su otto versi la musica va avanti per una decina di minuti.»

E: «Parliamo ora di Kafka, una passione che coinvolge entrambi da molto tempo: avevate provato,

infatti, dopo "Il sogno di Titania", a mettere in musica "Il processo", tentativo più volte fallito.»

P: «Un tentativo molto difficile. All'epoca non avevo capito il principio, che ora mi è assai chiaro, di cui parlavamo prima a proposito della stesura dei libretti. Cercavo di essere kafkiana, nel senso di essere profonda, d'inserire tutto il Kafka che conoscevo servendome della quintessenza dei "Diari", le "Lettere", i "Quaderni", e ho commesso l'errore di scrivere un libretto che troppo voleva dire per poter convivere armoniosamente con la musica; era piombo colato.»

E: «Opera al contrario pienamente riuscita è "America" del 1998. Il libretto si attiene perfettamente al romanzo dell'autore presentando 8 scene, ognuna di esse corrispondente agli 8 capitoli del romanzo rimasto incompiuto. Unica differenza è il cambiamento della dattilografa Terese che nell'opera è Chia Chen, pretesto che dà la possibilità a Mosca di mettere in musica questo personaggio come una cantante dell'opera di Pechino.»

P: «Luca Mosca ama poter aver il maggior numero possibile di spunti o situazioni teatrali nei libretti, che possano permettergli di esprimersi musicalmente. In questo caso l'idea venne dalla realtà, perchè Chia Chen era un'alunna di Mosca che avrebbe dovuto cantare nell'opera ma poi non lo fece perchè tornò al suo Paese, Taiwan.»

E: «Con l'eccezione di questo inserimento, musicalmente perfettamente riuscito, il testo del libretto, anche in molti dialoghi è vicino al romanzo, soprattutto nelle parti del racconto che sono più teatrali»

P: «Ho cercato di mantenere i punti salienti della vicenda e di dare a Karl e ai personaggi un tono kafkiano nel senso dell'ironia, dell'umorismo, del grottesco, del bizzarro, del verosimile ma non vero, fuori dalla realtà ma che potrebbe anche essere reale. Karl Rossman è quasi un personaggio dickensiano.»

E: «Manca un approfondimento psicologico di tipo introspettivo, di visione triste e straziante del genere umano, sia nel romanzo che nel libretto.»

P: «Kafka raccontava la psicologia umana non dal punto di vista causale, coerente, era più interessato al lato imponderabile, non logico, dell'animo umano; il tutto reso attraverso le azioni compiute dai personaggi, non attraverso loro esplicite riflessioni: sarà il lettore, se vuole, a domandarsi il perchè di questi atteggiamenti.»

E: «In *K.* è presente invece il lato onirico, surreale.»

P: «Mentre in "America" le caratteristiche di Kafka in quanto scrittore erano più in nuce, i due romanzi a cui si rifà K., "Il processo" e "Il castello", rappresentano un autore ormai maturo sia nel linguaggio che nei contenuti.»

E: «Come maturo, cioè adulto, è il protagonista sia dei romanzi e del secondo atto de "La Trilogia della solitudine". Anche in questo caso lei propone al pubblico una lettura consequenziale dei tre capolavori incompiuti dello scrittore praghese, una specie di iniziazione che porta il giovane Karl Rossman ad evolversi nel protagonista prima del processo e poi del castello. Rispetto al personaggio kafkiano, ad esempio, troviamo un Josef K. più uomo.»

P: «Forse la mia tendenza, la mia passione nel suggerire un'evoluzione degli individui, mi ha portato a immaginare qualche situazione che non c'è nei romanzi di Kafka. Spero e credo, in ogni caso, di essere riuscita a non tradire un autore che amo e ammiro forse tra tutti in assoluto: un autore che, pur avendo la capacità di indossare la maschera dell'attore, ad esempio nei suoi "Diari", che sono letteratura pura, ha mantenuto sempre un atteggiamento adamantino, casto, nei confronti della scrittura, senza fare mai alcuna concessione al gusto del pubblico, all'ammiccamento. Ho cercato di tenermi in questo senso vicina a Kafka, lontana da volgarità, fronzoli e possibili interpretazioni psicologiche assolutamente inessenziali.»

E: «La "Trilogia", che deve il nome al fatto di derivare dai tre suddetti romanzi, nel secondo e ultimo atto cerca di collegare, attraverso la scena iniziale di un sogno del protagonista K., "Il processo" e "Il castello".»

P: «Una scena mimata che è stata completamente cambiata dalla regia del 2000 e che trae spunto da un racconto di Kafka stesso, "Un sogno".»

E: «Un prologo molto descrittivo che necessitava di essere messo in scena per la comprensione del libretto.»

P: «Non mi sono riconosciuta in quell'allestimento, sono incomprensioni che nel mondo teatrale possono esserci.»

E: «Passiamo all'ultima opera messa in scena lo scorso giugno 2014 "Il gioco del vento e della luna". La descrizione della crescita di una fanciulla che diventa donna, attraverso l'esperienza sessuale con il marito e che, all'improvvisa partenza di lui per la guerra, non si dispera ma decide di vivere liberamente e con piacere la propria sessualità. Un libretto che finalmente rappresenta un'eroina vera, vincente, che non va purificata e santificata attraverso malattia e morte come nelle

opere ottocentesche di Verdi e Puccini.»

P: «Scoperto il gioco, con la stessa ingenuità, vuole continuare a praticarlo, senza nessuna malizia.»

E: «Un'opera che trae spunto da un racconto dell'estremo Oriente, forse proprio per questo riesce a presentarci la sessualità femminile senza colpa, vergogna o, peggio, come una devianza, con freschezza e brio.»

P: «Un vero e proprio gioco!»

E: «Finiamo questa intervista parlando del ruolo della donna nei suoi libretti: in ogni suo racconto, anche dove non è protagonista, risulta comunque motore, spinta al miglioramento dell'uomo.»

P: «Si tratta più semplicemente della visione della donna vista da una donna. Mi piace che la donna sia ispiratrice delle azioni degli uomini, ad esempio il libretto de L'"Italia del destino", a cui ho collaborato, presenta dei personaggi femminili interessanti. La stessa Mina in *Peter Schlemihl*, ha una sua personalità.»

E: «Molto diversa dal romanzo da cui trae spunto: mentre nel romanzo sposa, per volere del padre, il malvagio servitore, nel suo libretto si oppone al matrimonio e fugge davanti all'altare. Sarà l'esempio di Mina, al cui matrimonio Peter assiste nell'ultima visione mostratagli dall'Uomo in grigio, a dargli la spinta per ribellarsi al demonio, riconsegnandogli la borsa.»

P: «Ne "Il sogno di Titania" è Titania il personaggio centrale; Adele stessa ne "L'uomo di vetro" è il perno del cambiamento; le donne, numerose, presenti nella Trilogia, sono comunque personaggi positivi: Chia Chen e la Cameriera dell'albergo aiutano il protagonista, Leni stessa lo fa. Raramente le mie figure femminili sono negative, è una forma di riscatto, senza per questo essere una femminista.»

Per “LA RINASCITA DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO OGGI” ho consultato:

Giulio Carlo Argan, *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*, in «Avanti», 19 aprile 1961, riedito in *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Saggi di arte e di letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Lorenzo Arruga, *L'Italia da sistemare*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, pp. 68-75.

Luciano Berio, *La musicalità di Calvino*, in «Il Verrì», VIII serie, 5-6, marzo 1988, pp. 9-12.

Pierre Boulez, *Schönberg is Dead*, in «The Score», 6 maggio 1952, pp. 18-22 (trad. it. Luigi Bonino Savarino, *Note d'apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 233-239.)

Sylvano Bussotti, *I miei teatri. Un profilo autocritico*, in «Civiltà musicale», IV/9, giugno 1990, pp. 27-44.

Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 29-40.

Aldo Clementi, *Teatro musicale oggi*, in *Aspetti del teatro musicale del Novecento, Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di Armando Gentilucci, Milano, Assessorato della cultura della provincia di Milano, Gennaio 1980, pp. 67-71.

Carl Dahlhaus, *Il teatro d'opera e la Nuova Musica: un tentativo di definizione del problema*, in «Il Verrì», VIII serie, 5-6, marzo 1988, pp. 105-118.

Franco Donatoni, *In cauda a una conversazione*, in «Il Verrì», VIII serie, 5-6, marzo 1988, pp. 13-16.

Lorenzo Ferrero, *Marilyn*, in «Notiziario Ricordi» n. 12, Milano, G. Ricordi & C., 1980, p. 1.

Lorenzo Ferrero, *Opera viva*, in «Civiltà musicale», IV/9, giugno 1990, p. 91.

Armando Gentilucci, *Premessa*, in *Aspetti del teatro musicale del Novecento, Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di Armando Gentilucci, Milano, Assessorato della cultura della provincia di Milano, Gennaio 1980, pp. 3-7.

Armando Gentilucci, *Gestualità drammatica nel teatro musicale italiano del dopoguerra*, in «Musica/Realtà», A. 1, n. 3, Dicembre 1980, pp. 81-93.

Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto, 1980.

⁴⁰³Ho utilizzato alcuni articoli su Luca Mosca e interviste da lui rilasciate in diversi capitoli della tesi, in base all'argomento trattato. Ho preferito citarli in questa nota bibliografica ogni volta che me ne sono servita, per dare completezza ad ogni singola voce.

Enrico Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia*, Torino, Paravia, 2000.

Hans Werner Henze, *Musik und Politik: Schriften und Gespräche, 1955-1975*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1976, p. 127.

Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, Torino, EDT, 1980.

Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show, Intervista a Luca Mosca*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, pp. 76-82.

Giacomo Manzoni, *Il lungo cammino del Doktor Faustus*, in «Il Verri», VIII serie, 5-6, marzo 1988, pp. 17-25.

Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in *Aspetti del teatro musicale del Novecento, Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di Armando Gentilucci, Milano, Assessorato della cultura della provincia di Milano, Gennaio 1980, pp. 33-44.

Paolo Petazzi, «... uno spazio musicale e drammaturgico aperto, ma non vuoto ...», in «Il Verri», VIII serie, 5-6, marzo 1988, pp. 173-200.

Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia*, in «Sonus - Materiali per la musica contemporanea», Fascicolo n.14, dicembre 1995, pp. 10-30.

Paolo Petazzi, *Sciarrino e la donna naufraga senza dimora in «Superflumina»*, in «L'Unità», Roma, 7 luglio 2011, p. 43.

Alex Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Traduzione di Andrea Silvestri, Milano, Bompiani, settembre 2009.

Ernesto Rubin de Cervin, *Trazom*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 23.

Marco Russo, *Moderno, postmoderno, neoromanticismo: orientamenti del teatro musicale contemporaneo*, in «Il Verri», VIII serie, 5-6, marzo 1988, pp. 201-210.

Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1977.

Mirko Schipilliti, *Kafka e la trilogia della solitudine, Una nuova partitura del compositore Luca Mosca*, in «La Nuova Venezia», Venezia, 30 settembre 2000, p. 14.

Salvatore Sciarrino, *La musica*, in AA. VV., *Amore e Psiche*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1973, p. 18.

Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, Partitura d'orchestra, Rai (su concessione di G. Ricordi & C.), Roma 1984, p. 2.

Fabio Vacchi, *Note preliminari all'opera «Il Viaggio»*, in «Il Verri», VIII serie, 5-6, marzo 1988, pp. 59-63.

Per “LE OPERE DI LUCA MOSCA” ho consultato:

1. Il sogno di Titania

Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 29-40.

Luca Mosca, *Il sogno di Titania, opera in un atto, Libretto di Pilar Garcia (da William Shakespeare)*, Partitura, Milano, Edizioni Ricordi, 1982.

Luca Mosca, *Il sogno di Titania*, original cd recording, Milano, registrazione privata dal vivo, Teatro Piccolo alla Scala, 24 settembre 1982.

William Shakespeare, *Sogno di una notte di mezzaestate. Introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Marcello Pagnini*, Milano, Garzanti, 2007.

2. Peter Schlemihl

Lorenzo Arruga, *Il mare leggero*, in «L'altra scena», Programma di sala della Stagione 1998/99, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 1999, pp.3-9.

Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 29-40.

Adelbert von Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl – Poesie*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso SpA, 2004.

Pilar García, *Un'ombra fragilmente borghese*, in «Operagiovani – Peter Schlemihl», Programma di sala della 182ª Stagione Lirica 1997/1998, Rovigo, edizioni Teatro Sociale di Rovigo, 1997, pp. 106-108.

Luca Mosca, *Peter Schlemihl, Singspiel per ragazzi in un prologo e sei scene, Libretto di Pilar Garcia*, Riduzione per canto pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1997.

Luca Mosca, *Peter Schlemihl, Singspiel per ragazzi in un atto*, Original dvd recording, Rovigo, registrazione dal vivo, Teatro Sociale di Rovigo, 9 gennaio 1999, Raisat2, 1999.

Luca Mosca, *Senza l'ombra...la libertà*, in «Operagiovani – Peter Schlemihl», Programma di sala della 182ª Stagione Lirica 1997/1998, Rovigo, edizioni Teatro Sociale di Rovigo, 1997, pp. 103-105.

Operagiovani – Peter Schlemihl, a cura del Teatro Sociale del Comune di Rovigo, Programma di sala della 182ª Stagione Lirica 1997/1998, Rovigo, edizioni Teatro Sociale di Rovigo, 1997, pp. 99-110.

3. America

Lorenzo Arruga, *Il mare leggero*, in «L'altra scena», Programma di sala della stagione 1998/99, Venezia, edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 1999, pp.3-9.

Franz Kafka, *America o il disperso. Introduzione di Max Brod, Traduzione e cura di Umberto Gandini*, Milano, Feltrinelli, aprile 1996.

Luca Mosca, *America, opera da camera in un prologo e 8 scene dal romanzo di Franz Kafka, Libretto di Pilar García*, Riduzione per canto pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1998.

Luca Mosca, *K. Trilogia della solitudine*, original cd recording, Venezia, registrazione dal vivo, Teatro Piccolo Arsenale, 30 settembre 2000, Rai Radio3, 2000, I Atto "America".

4. K. Trilogia della solitudine

Carmelo Di Gennaro, *In ascolto della solitudine*, in «Il sole 24 ore», Milano, 8 ottobre 2000, p. 45.

Sandra Gastaldo, *Cento strumenti per Kafka, "Nei suoi romanzi ho scoperto anche l'ironia"*, in «Il Gazzettino», Venezia, 29 settembre 2000, p. 27.

Franz Kafka, *Il processo, Introduzione di Bruno Shulz, Traduzione e cura di Raja Anita*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Franz Kafka, *Il castello, Introduzione di Sergio Quinzio, Traduzione e cura di Umberto Gandini*, Milano, Feltrinelli, settembre 1994.

Franz Kafka, *Un sogno*, in *La metamorfosi e altri racconti*, Venezia, Garzanti libri S.p.A., 2000, pp. 165-168.

Luca Mosca, *K, Opera da camera in otto scene tratta dai romanzi "Il processo" e il "Castello" di Franz Kafka (2000), Libretto di Pilar Garcia*, Riduzione per canto pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2000.

Luca Mosca, *K. Trilogia della solitudine*, original cd recording, Venezia, registrazione dal vivo, Teatro Piccolo Arsenale, 30 settembre 2000, Rai Radio3, 2000, II Atto K..

Paolo Petazzi, *Vortice di immagini musicali, La varietà di strumenti dell'ensemble Laboratorio Novamusica*, in «Il Gazzettino», Venezia, 2 ottobre 2000, p.18.

Egidio Pozzi, «K.», ovvero il caleidoscopio delle sorprese: intervista a Luca Mosca e Pilar García, in «Annex», 2000/3 (supplemento a «Biennale News», 2000/1), pp. 110-118.

Mirko Schipilliti, *Kafka e la trilogia della solitudine, Una nuova partitura del compositore Luca Mosca*, in «La Nuova Venezia», Venezia, 30 settembre 2000, p. 14.

Gaia Silvestrini, *L'ultimo lavoro di Luca Mosca, Una trilogia da Kafka tra sogno e ironia*, in «La Nuova Venezia», Venezia, 3 ottobre 2000, p. 13.

5. Mr. Me

Al presente – Incontri contemporanei, Mr. Me opera comica in un atto, programma a cura di Maria Mauti, intervista a Gianluigi Melega, autore; Luca Mosca, compositore; Sara Mingardo, soprano; Andrea Pestalozza, direttore; Oliviero, Toscani regista; Sergio D'Osimo, marionettista; Enrico Mingardi e Paolo Petazzi, critici musicali; Classica in collaborazione con CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica), 2005.

Edmondo Berselli, *Mistero Mr. Me*, in «L'Espresso», Roma, 25 marzo 2004.

Carlo De Pirro, «*Mr. Me*», *maschera contemporanea*, in «La Tribuna di Treviso», Treviso, 21 settembre 2004, p. 41.

Gianluigi Melega, *Mr. Me*, in *Tra-la-la, Words to music*, Milano, Archinto RCS Libri S.p.A., 2007, pp. 23-71.

Mario Messinis, *Prefazione*, in *Tra-la-la, words to music*, Milano, Archinto RCS Libri S.p.A., 2007, pp. 5-10.

Luca Mosca, *Mr. Me, Opera comica in un atto (2003), Libretto di Gianluigi Melega*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2003.

Luca Mosca, *Mr. Me*, Original cd recording, Venezia, registrazione privata in studio, 2 dicembre 2004.

Paolo Petazzi, *Un bel giorno Snoopy farà giustizia del perfido e potente Minestrony (che fa rima con ...)*, in «L'Unità», Roma, 24 settembre 2004, p. 22.

6. Signor Goldoni

Carlo Carratelli, *Luca Mosca e la conquista del comico*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 29-40.

Gianluigi Melega, *Signor Goldoni*, in *Tra-la-la, Words to music*, Milano, Archinto RCS Libri S.p.A., 2007, pp. 137-225.

Gianluigi Melega, *Perchè in inglese?*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p. 41.

Mario Messinis, *Prefazione*, in *Tra-la-la, words to music*, Milano, Archinto RCS Libri S.p.A., 2007, pp. 5-10.

Mario Messinis, *Melega, Mosca e Signor Goldoni*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 25-28.

Luca Mosca, *Signor Goldoni, Dramma giocoso in due atti (2005-2006), Libretto di Gianluigi Melega*, Partitura (I Atto), Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2007.

Luca Mosca, *Signor Goldoni, Dramma giocoso in due atti (2005-2006)*, Libretto di Gianluigi Melega, Partitura (II Atto), Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2007.

Luca Mosca, *Signor Goldoni*, Original dvd recording, Venezia, registrazione dal vivo, Teatro La Fenice 25-27 settembre 2007, Dynamic srl Italy, n. 33600, 2009.

Maria Giovanna Miggiani, *Signor Goldoni, in breve*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 107-108.

Paolo Petazzi, *Una festa di compleanno*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, pp. 11-22.

Ernesto Rubin de Cervin, *Trazom*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p.23.

Alberto Sinigaglia, *Se una sera alla Fenice Otello incontra Mozart*, in «La Stampa», Venezia, 3 settembre 2007, p. 37.

7. Freud, Freud, I love you

Carlo Carratelli, *Freud, Freud, I love you*, in *Note del guanciale, Freud, Freud, I love you*, libretto del cd, Roma, Edizioni Suvini Zerboni in Coproduzione con Accademia Filarmonica Romana, Fondazione Cantiere Internazionale di Montepulciano, VDM 038-014, 2012.

Gianluigi Melega, *Freud, Feud, I love you*, in Luca Mosca, *Freud, Feud, I love you, Scherzo musicale in un atto (2008)*, su un libretto di Gianluigi Melega, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008.

Luca Mosca, *Freud, Feud, I love you, Scherzo musicale in un atto (2008)*, su un libretto di Gianluigi Melega, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008.

Luca Mosca, *Freud, Freud, I love you*, Original dvd recording, Roma, registrazione dal vivo, Teatro Olimpico 15 gennaio 2009, Ars Imago, 2009.

Luca Mosca, *Note del guanciale, Freud, Freud, I love you*, Original cd recording, Roma, Edizioni Suvini Zerboni in Coproduzione con Accademia Filarmonica Romana, Fondazione Cantiere Internazionale di Montepulciano, VDM 038-014, 2012.

8. Un Uomo di vetro

Luca Mosca, *Un uomo di vetro, Singspiel in un prologo e cinque giornate*, Libretto di Pilar Garcia, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2010.

Elias Canetti, *Auto da fé*, Milano, Garzanti, 1981.

9. L'Italia del destino

Lorenzo Arruga, *L'Italia da sistemare*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, pp. 68-75.

Franco Manfriani, *L'orrida purezza del reality show, Intervista a Luca Mosca*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, pp. 76-82.

Franco Manfriani, *Stilizzare la rissa televisiva, Intervista a Davide Livermore*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, pp. 84-90.

Gianluigi Melega, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto*, in Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010), Libretto di Gianluigi Melega, con la collaborazione di Pilar Garcia e Davide Livermore*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2010, pp. 1-37.

Gianluigi Melega, *L'Italia reale che ci aspetta*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze e Milano, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, p. 83.

Luca Mosca, *L'Italia del destino, Real-Italy in un atto (2010), Libretto di Gianluigi Melega, con la collaborazione di Pilar Garcia e Davide Livermore*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2010.

Luca Mosca, *L'Italia del destino*, original dvd recording, Firenze, registrazione privata dal vivo, Teatro Goldoni, 15 maggio 2011.

10. Il gioco del vento e della luna

Elena Filini, *Il Tappeto da preghiera di carne diventa gioco*, in «Programma di sala» per la prima rappresentazione assoluta de “Il gioco del vento e della luna”, Venezia, Cortili interni di Palazzo Pisani, Conservatorio Benedetto Marcello, 10, 11, 12 giugno 2014, pp. 1-2.

Pilar García, *Il gioco del vento e della luna*, in «Programma di sala» per la prima rappresentazione assoluta de “Il gioco del vento e della luna”, Venezia, Cortili interni di Palazzo Pisani, Conservatorio Benedetto Marcello, 10, 11, 12 giugno 2014, pp. 4-25.

Luca Mosca, *Il gioco del vento e della luna, opera cinese in un atto, libretto di Pilar García*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2014.

Luca Mosca, *Il gioco del vento e della luna*, original dvd recording, Venezia, registrazione dal vivo, Cortili interni di Palazzo Pisani, 10 giugno 2014, Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, 2014.

Letizia Michielon, *Cercar moglie in una favola*, in «Il giornale della musica» n. 315, Torino, EDT, giugno 2014.

Li Yu, *Il tappeto da preghiera di carne*, Milano, Bompiani, 2000.

Per “BIOGRAFIE E INTERVISTE A LUCA MOSCA E PILAR GARCÍA” ho consultato:

1. Luca Mosca

Lorenzo Arruga, *Luca Mosca*, Brugherio (Mi), Edizioni Suvini Zerboni, 2006.

Lorenzo Arruga, *L'Italia da sistemare*, in «Festival del Maggio musicale fiorentino» 74^a edizione, Sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica 1861-2011, 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Firenze, edizioni Giunti e del Teatro del Maggio musicale fiorentino, 2011, pp. 68-75.

Ernesto Rubin de Cervin, *Trazom*, in «La Fenice prima dell'Opera 2007», vol. 5, Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2007, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2007, p.23.

2. Pilar García

Lorenzo Arruga, *Il mare leggero*, in «L'altra scena», Programma di sala della stagione 1998/99, Venezia, edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 1999, pp.3-9.