

UN REGISTA DEL SUONO PER
L'INFERNO DI LUCIA RONCHETTI
INTERVISTA A TITO CECCHERINI
DI STEFANO VALANZUOLO

Proviamo, innanzi tutto, a inquadrare “Inferno” (per quanto possibile...) nei margini di un format che risulti riconoscibile, dal momento che si tratta di una composizione originale e inedita per la platea italiana. Ci aiuta nel tentativo il direttore d'orchestra Tito Ceccherini, che riprende il lavoro di Lucia Ronchetti dopo averlo tenuto a battesimo nell'edizione del 2021 a Francoforte, a testimonianza di una vocazione consolidata nei confronti del repertorio moderno e contemporaneo.

«Etichettare Inferno? Non è così facile. Anche io – spiega Ceccherini – mi sono chiesto spesso in questi giorni a quale genere debba ascrivere... Per cominciare, non è un'opera classica, per diversi motivi, il più evidente dei quali deriva dal ruolo forte e decisivo che nello sviluppo del tutto assume la componente in prosa. Ci troviamo, direi, di fronte a una partitura eminentemente teatrale, che dell'Inferno dantesco coglie, in maniera programmatica ed esplicita, i molti avvincenti aspetti sonori. La forza immaginifica della compositrice, poi, provvede a tradurre questi spunti in una gamma variegata di suggestioni timbriche e drammaturgiche. Come si vede, parliamo di un processo creativo sin troppo articolato per venire assimilato sbrigativamente a qualsiasi standard».

Lucia Ronchetti, a proposito di Inferno, ha parlato di “madrigale rappresentativo”: si coglie quasi un retrogusto antico, in questa locuzione...

Effettivamente, la vicenda musicale in più di un punto sembra evocare, in maniera consapevole, vari echi suadenti del passato; non lo fa in termini di mera citazione, ma con lo scopo di fornire allo

spettatore una chiave di lettura alternativa in termini di indagine psicologica, liberando esiti stranianti e ipotesi interpretative non riferibili per forza a un'attitudine creativa legata al nostro tempo. La musica si aggira, in fondo, tra le molte sfaccettature teatrali del racconto di Dante, le insegue, le svela. In questo senso, parlare di madrigale rappresentativo mi sembra molto sensato.

Da direttore d'orchestra, quali differenze significative rileva tra la prima versione di Francoforte e la nuova edizione romana di Inferno?

Sotto il profilo strettamente musicale, direi che non cambia nulla. Ma è ovvio che io e gli altri interpreti ci siamo avvicinati a questa ripresa con maggiore contezza del materiale trattato. E la cosa ha il suo bel peso. Se poi si passa a considerare il progetto nel suo assieme, allora di differenze tra le due versioni ne emergono eccome. Voglio dire: Inferno è lavoro concepito in funzione di una rappresentazione teatrale vera e propria, non di una semplice mise en espace, e questo implica che le singole componenti dello spettacolo debbano dialogare tra loro, influenzandosi reciprocamente; non sono, cioè, semplici compartimenti stagni. Nell'edizione di Francoforte, come saprete, sulla scena si alternavano la lingua tedesca e quella italiana, creando un effetto finale ibrido, disorientante. Qui, invece, il divario espressivo non scaturisce dal confronto tra due lingue, ma tra alfabeti espressivi diversi e possibilmente complementari; per esempio, tra classico e moderno. Con queste premesse, probabilmente, l'impatto sul pubblico potrebbe risultare ancora più immediato.

Lo spettacolo che debutta a Roma, dunque, ha una regia vera e propria...

Certo. Questo significa che un ulteriore punto di vista si va ad aggiungere a quello dell'autrice, del direttore d'orchestra e dei

cantanti. Del resto, qualsiasi opera al teatro non può prescindere dall'apporto del regista, che è prezioso, anzi fondamentale. Anomala, semmai, era la forma semiscenica adottata forzatamente a Francoforte, per le restrizioni indotte dal Covid. Con lo spettacolo di Roma, per fortuna, si rientra nella norma. Il compito della regia, che – come dicevo - è sempre delicatissimo, in Inferno diventa tanto più decisivo. In assenza, infatti, di una trama che metta in relazione diretta i personaggi, occorre che i diversi quadri scorrano in sequenza coerente; ciò contribuisce a far sì che le figure descritte si sfiorino senza che alcuna di loro, però, perda rilievo e identità.

È evidente che a rendere il racconto scorrevole contribuisca in misura determinante anche la musica. Lo stesso direttore d'orchestra, in fondo, è un regista del suono, tanto per riprendere nuovamente le parole di Lucia Ronchetti...

Sono convinto che sia proprio il suono, infatti, a dover dettare le modalità del racconto teatrale, a orientare la drammaturgia, a illuminare quella sorta di regia implicita innescata dall'immaginazione del compositore (o della compositrice, come nel nostro caso) e riversata nella musica. Inferno, per il suo essere fuori dai canoni convenzionali, agli interpreti sembra richiedere, poi, uno sforzo aggiuntivo, nel tentativo di conseguire una cifra che risulti originale per sonorità e approccio al testo. Qualche volta, voglio dire, suonare e cantare solo quel che è scritto sulla partitura può non bastare, bisogna andare un po' oltre. Lo so, qualcuno obietterà che un'osservazione del genere dovrebbe applicarsi ad ogni titolo d'opera, però con Inferno diventa davvero ineludibile. Quando il segno scritto richiede speciale flessibilità, quando l'elemento armonico non appare cristallizzato diventa necessario operare delle scelte; provando a scalfire la consuetudine, all'occorrenza.

Torniamo alla struttura dell'opera, caratterizzata – come dicevamo

- dal succedersi di quadri distinti...

Distinti e ben connotati, sì; ma non isolati l'uno rispetto agli altri.

Ronchetti, infatti, sceglie di accostare le diverse situazioni in maniera molto fantasiosa. E ci riesce. Ci sono incontri – parlo di quelli in scena tra Dante e i vari personaggi raccontati – che hanno un respiro molto ampio (Ulisse, Francesca da Rimini...) e altri, invece, assai brevi e serrati. Tra un quadro e l'altro a volte si frappongono rotture drastiche, altrove affiorano elementi di collegamento. Questo non significa che vi siano formule musicali chiamate a fungere da collante; nessuna citazione, insomma.

L'uso assiduo di ottoni e timpani a commentare l'azione, secondo il mio punto di vista, rappresenta una sorta di musicalissimo filo conduttore non dichiarato. Forse l'unico percepibile in termini formali.

Soffermiamoci un attimo sull'orchestrazione di Inferno...

È molto fluida e segnata dalla scelta di strumenti destinati a caratterizzare specifiche situazioni drammaturgiche. I legni sono assenti.

Gli archi quasi, nel senso che compaiono unicamente in funzione evocativa, legati ad alcuni personaggi: il violoncello per Paolo Malatesta, i violini per richiamare l'immagine diabolica di Lucifero, quasi ad assecondare un antico retaggio paganiniano. Il ricorso al quartetto, nel Finale, non è celebrazione di un archetipo classico della musica occidentale, ma escamotage teatrale che trasfigura l'azione. Su tutto questo emerge il ruolo portante attribuito a percussioni e ottoni.

Articolata e fantasiosa anche la scrittura vocale...

Decisamente sì. Solisti e coro a volte assolvono a una funzione puramente sonora, altrove sono sostanza teatrale vera e propria dei quadri rappresentati. Il ruolo di Lucifero ricava energia dalla scelta originale dell'autrice, che lo distribuisce su più voci. La parola cantata,

intanto, assume valore in termini di significato e suono, spesso innescando, nell'incontro ravvicinato con la musica, una sorta di vitalissimo corto circuito comunicativo. Gli stessi Neue Vocalsolisten spesso si pongono come protagonisti teatrali, sperimentando nel loro rapporto con la figura di Dante una nuova attitudine dialogante che, nella prima versione di Francoforte, risultava negata dal divario tra lingua italiana e tedesca. In altri passaggi dell'opera, però, il quartetto vocale e il coro tutto fanno semplicemente da sfondo e commento all'azione, come in un meccanismo da antica tragedia greca. Le voci di Inferno restituiscono, a seconda dei frangenti della vicenda, sonorità d'ambiente, talvolta sostituiscono quasi l'orchestra, infine irrompono sulla scena con autorità coinvolgente.

Prima il concetto di madrigale; poi il richiamo alla tragedia greca...

Il culto dell'ideale classico gioca un ruolo importante in Inferno...

Senza dubbio, sì. Più in generale, i riferimenti a musiche differenti per epoca e per modalità espressive appaiono pervasivi per scelta poetica di Ronchetti. Trascendono l'aspetto storico ed estetico, cioè; servono a suggerire modalità non ovvie d'interpretazione del testo, ad alludere senza citare. Come nell'opera dell'Ottocento, dove l'uso di strumenti obbligati serviva a connotare l'atmosfera di certe arie, anche qui la musica si presta a caratterizzare le diverse situazioni, rifuggendo il gioco imitativo fine a sé stesso. Di genuinamente madrigalistico, infine, c'è la costante ricerca di formule musicali che risultino intimamente legate al testo.

In assenza di squarci melodici di immediata presa, su cosa fa leva una partitura moderna come questa per catturare l'attenzione dell'ascoltatore?

Direi, in primo luogo, sull'estrema varietà delle formule musicali e sulla sottigliezza interpretativa con cui la scrittura accompagna i

diversi episodi del racconto. La cifra stilistica di Lucia Ronchetti, pur rimanendo sempre personale e riconoscibile, ha il gran pregio di sapersi trasformare costantemente, in modo molto efficace. Si passa dalla visione in trasparenza di sonorità quasi arcaiche, come nel quadro di Paolo e Francesca, alla definizione di soluzioni assai più vigorose, spinte ai confini del rock. In fondo, sappiamo bene come nella prosa di Dante si agitano innumerevoli spunti di riflessione e tonalità emotive contrastanti. Proprio la musica ha il potere di tirar fuori tanta materia e restituirla all'ascolto con evidenza e ricchezza di sfumature. Qualsiasi attore recitasse la Commedia, anche il più bravo del mondo, non avrebbe la possibilità, con la sola voce, di dare forma alle mille pieghe del racconto, ai mille significati sottesi al non detto. Qui, invece, la scoperta è continuamente dietro l'angolo.

Tanta varietà di accenti, per l'interprete chiamato a dirigere Inferno, può rappresentare un fattore di rischio?

È un elemento di difficoltà, indubbiamente, ma rende la sfida più avvincente. Il grande vantaggio, per chi va sul podio, è che si tratta di una sfida "organizzata", nel senso che tutto quanto risulta indicato in partitura con grande attenzione, tutto è programmato. Il resto, si capisce, fa parte del nostro lavoro di interpreti.

È proprio in questo intrecciarsi di istanze e suggestioni variegate, in fondo, che risiede uno dei motivi principali di attualità di Inferno...

Sono d'accordo. La commistione tra più generi, ossia la capacità di porre in dialogo elementi stilistici differenti per grammatica e vocazione caratterizza una buona fetta della musica del Novecento e oltre. Restando nel campo dell'opera, mi vengono in mente titoli storici come Soldaten di Zimmermann, o ancora il fatidico Wozzeck di Berg. Ronchetti con Inferno mette in gioco un'incredibile gamma di riferimenti e lo fa sfoderando un coraggio che suscita in me totale simpatia. La sua scrittura è ridotta all'essenziale, ma quell'essenziale ha una completezza rassicurante, funziona benissimo pur in assenza di quel connettivo orchestrale che solitamente riempie ogni angolo della partitura. Il racconto musicale qui è alimentato da allusioni e conflitti creativi, da corto circuiti

sorprendenti. Dalla fantasia, insomma, motore del nostro tempo.