

Teatralità del cerimoniale

In Takte 2-2010

By Guido Barbieri

On *Prosopopeia*

IT

Nel chiasmo tra “teatro della retorica” e “retorica del teatro” si nasconde, e al tempo stesso si rivela, l’invenzione “fantastica” di *Prosopopeia*, il “concerto in forma di messa” che Lucia Ronchetti ha costruito sui materiali delle *Musikalische Exequien* di Heinrich Schutz. L’appello, contenuto icasticamente nel titolo, alla figura retorica della *prosopopea* (alla quale la poesia fa ricorso, storicamente, quando vuole far parlare i morti come se fossero vivi...) non dichiara soltanto l’adozione di uno stratagemma linguistico, ma indica l’iscrizione di questo antichissimo *topos* retorico in una sotterranea, eppure esplicita, “drammaturgia della parola”. Tra i quadrati di ombra e di luce del “fresco sonoro” dipinto a mano da Ronchetti irrompe infatti, a perturbare la convenzione che da Cicerone a Dante fino a Manzoni da voce ai defunti attraverso gli artifici del *planctus*, un mobile, irrequieto “teatro delle voci” in cui la parola cantata genera, quasi per gemmazione spontanea, il proprio gesto e il proprio movimento. Del resto il rito funerario barocco che fa da sfondo, come una cantoria all’altare, a questo “studio sulla personificazione”, contiene in se, nella stessa ostensione del corpo santo del defunto, una sontuosa, trionfante, cerimoniale teatralità. Che la “messa laica” di Lucia Ronchetti si “limita” a declinare, per così dire, al tempo presente.

Nel torso originale della “messa funebre tedesca” di Schutz e nella polpa straordinaria della sua genesi è contenuto, tutto intero, il seme dell’opera nuova. Le *Musikalische Exequien*, composte per commemorare la morte del Conte Heinrich Posthumus von Reuss, vengono

solennemente celebrate presso la Johanniskirche di Gera, dove Schutz era stato organista vent'anni prima, il 4 febbraio 1636, ossia circa due mesi dopo la scomparsa del committente e dedicatario. E' quasi certo però che il Conte abbia collaborato attivamente con il compositore, richiamato in servizio mentre lavora presso la corte di Dresda, sia nelle scelte testuali che nella architettura generale della commemorazione. E che abbia anche assistito, *pre mortem*, ad alcune esecuzioni preparatorie delle sue proprie "esequie". Ciò rafforza la persuasione che i *topoi* retorici utilizzati da Schutz nella scrittura polifonica, ed in primis la figura della *prosopopea*, non abbiano tanto la funzione di evocare la "memoria" astratta ed incorporea del defunto, quanto il compito di rendere manifesta la sua presenza "fisica", reale, persistente all'interno della comunità civile. Riportando insomma il "corpo sacro", con tutta la sua dirompente fisicità, al centro del rito cerimoniale. La stessa posizione del feretro durante la celebrazione, posto in uno spazio intermedio tra il pulpito dell'oratore e l'assemblea dei fedeli, conferma l'ipotesi che la messa solenne del 1636 sia più che una celebrazione *in absentia* un vero e proprio rito *in praesentia*, nel quale il celebrante non è un semplice oratore bensì un vero e proprio *medium* capace di riportare dall'altrove le parole di malinconia, di rimpianto e di tristezza dell'eccellentissimo defunto. Del resto l'evocazione dell'aldilà si compie in questa occasione grazie alla precisa disposizione delle voci nell'alveo architettonico della chiesa: mettendo a frutto la lezione dei "cori spezzati" appresa dal suo maestro veneziano, Giovanni Gabrieli, Schutz colloca infatti un coro piccolo, staccato dal coro grande, all'interno della cripta creando così l'illusione di una voce "invisibile" proveniente da un "oltre" oscuro e misterioso. L'altrove del tempo che si incarna nell'altrove dello spazio... E' proprio dall'idea della pluralità degli spazi che germina

lo *stylus phantasticus* di *Prosopopeia*. Per un verso Lucia Ronchetti lavora con estrema accuratezza filologica sullo spazio metaforico della parola: sul tronco del testo originale “composto” da Schutz e dal suo committente si innestano infatti, allo snodo di alcune parole-matrice (Cielo, Peccato, Tempo, Corpo, Trasfigurazione, Fortuna, Carne, Ascesa, ...), i rami di numerosi testi coevi (Donne, Tasso, Quevedo, Marvell, Crashaw) che annodandosi alla radice di ogni parola schiudono imprevedibili fiori poetici. Mentre i frammenti dell’intonazione polifonica di Schutz trattengono l’ombra, appena screziata da lievi intemperanze strumentali, dell’antico *stile severo*, le interpolazione testuali “ex novo” vengono invece intonate in un moderno *stile florido* che intreccia tratti di intensissima declamazione omofonica, tracce di polverizzati madrigalismi, raggelate salmodie, contrappunti dissonanti di affetti... E’ questa vertiginosa pluralità testuale a generare spontaneamente, senza alcuna forzatura, la pluralità degli spazi sonori. Come cercò di fare, forse inconsapevolmente, l’antenato Schutz Lucia Ronchetti trasforma intenzionalmente l’involucro architettonico della chiesa in un risonante e prodigioso strumento musicale, capace di creare molteplici dimensioni acustiche: sullo sfondo il suono angelico, invisibile e non direzionale di sottoinsiemi vocali staccati dall’ensemble principale, tutt’intorno il suono camminante e nomade di voci e strumenti che percorrono, secondo precisi riti gestuali, i diversi itinerari topologici della chiesa.

Da questo insieme reticolare di suoni instabili e ondivaghi si staccano però, poco prima del finale, due voci che assumono un preciso ruolo drammaturgico ed una altrettanto inconfondibile simbologia sonora. Dopo l’intonazione di una quartina di Torquato Tasso, e un episodio “a cappella” delle *Exequien* originali, il trombone solista, accostato ad una voce di basso, si muove lungo i

camminamenti “aerei” della chiesa indossando la veste solenne dello stesso Schutz. Poco dopo, introdotto da un giubilante solo di tromba, il basso tuba, raddoppiato dalla voce dello stesso esecutore, veste i paramenti funebri (corpo morto che vive...) del defunto Conte Heinrich, vera incarnazione del proposito figurale e simbolico della *prosopopea*. L’incontro genera uno straniato e straziato discanto in cui si intarsiano, oltre alla *dedicatio* del suddito al “sovrano”, un testo di Donne che canta l’amore terreno e un testo di Crashaw che celebra invece, simmetricamente, l’amore divino. Ne nasce una accorata, desolata e stupefatta riflessione sulla impossibilità’ di uscire dal cerchio metafisico che intreccia “Living Death” e “Dying Life”. Un ulteriore, estremo chiasmo che culmina in un inatteso unisono, spaziale e al tempo stesso sonoro: i due “Henrici”, finalmente iscritti l’uno nell’altro, intonano, schiacciando l’arco melodico nella linearità della recitazione, la saturnica, agnostica *meditatio* finale di John Donne: “Solitude is a torment wich is not threatened in hell itself”.

Guido Barbieri