



Dicono di lui

Prova d'orchestra

di Ivanka Stoianova

Prova d'orchestra, Sei scene musicali di fine secolo (1995), su libretto di Giorgio Battistelli da Federico Fellini, è la seconda opera scenica di Battistelli ispirata ad un grande regista, dopo Teorema, basata sul romanzo e sul film di Pier Paolo Pasolini. Prova d'orchestra (1978) di Fellini è innegabilmente una delle dimostrazioni più eclatanti del fatto che il maestro italiano – assieme a Kubrick, forse – è il più grande uomo di spettacolo del cinema contemporaneo. Il “documentario lirico” (secondo la definizione di Fellini; ogni citazione di Fellini è tratta da Michel Ciment, *Répétition d'orchestre, Entretien avec Federico Fellini*, in *Federico Fellini*, ed. Gilles Ciment, Dossier Positif, Editions Rivages, Paris, 1988), destinato alla televisione, diventa, per il maestro dello spettacolo musicale Battistelli, punto di partenza per l'elaborazione “operistica” – nelle condizioni attuali e un po' à la manière de Fellini – “dell'angoscia, di tutta la disperazione di un italiano di oggi che vive nel suo Paese”. Di fatto, il film di Fellini è una delle più forti illustrazioni del conflitto che si esprime in molti artisti, a partire dai romantici. Il dissidio fra l'uomo e il mondo si duplica nel presentimento di una tragedia storica e nell'interrogativo sulla morte dell'arte.

Rispetto alla musica Fellini ha sempre mantenuto un atteggiamento “difensivo”. Nel presentare la prova di un'orchestra italiana, il suo film non si sofferma sulla musica, ma cerca, piuttosto, di suggerire che “è possibile fare qualcosa assieme pur restando se stessi. (...) Questa prova – confidava Fellini – si è presentata quasi inconsciamente alla mia immaginazione sotto una luce sinistra e apocalittica”. Definito dal regista stesso “apologo etico, non politico”, il “documentario lirico” di Prova tenta di presentare un frammento di reale in tutta l'ambiguità della vita, per sollecitare lo spettatore a cercare delle risposte individuali. Ricordiamo che Fellini reclutava gran parte dei suoi “professori d'orchestra” per Prova nell'Italia del Sud, a Napoli: cercando l'imprevisto del quotidiano in tutta la sua banale diversità, egli tenta di creare un caos fonetico organizzato – un film sonoro – mescolando diversi vernacoli, diverse lingue, espressioni dialettali specifiche, e così via. “Se andate a vedere il film con gli occhiali colorati dell'ideologia – precisava Fellini –, non riuscirete a vederlo. Ora, quello che voglio è costringere ciascuno a trovare una risposta non più rinviabile. Ma una risposta individuale, non una risposta generale, astratta, che non vuol dire niente. Non sono riuscito a impedirgli, però, visto che Prova d'orchestra viene presentato dappertutto come il film politico di Fellini”. Malgrado le intenzioni originarie del regista, la critica interpreta il film come film di compromesso storico, film mistico, extraparlamentare, conservatore, reazionario, fascisteggiante (per via della voce hitleriana alla fine), strettamente legato all'attualità politica (perché al di là dei dialetti dei personaggi si sono voluti intravedere gli uomini politici del momento), e così via.



Dicono di lui

L'opera di Battistelli amplifica la dimensione etica ispirata dal film, sostituendo consapevolmente – e con perspicace ironia – il regionalismo dialettale felliniano con l'odierno cosmopolitismo di un'orchestra internazionale. Il discorso di Battistelli oltrepassa largamente i confini dei Paesi, per affrontare una problematica attuale di fondo, che riguarda l'orchestra, la musica, l'arte, la società. Ricordiamo che secondo la filosofia della musica-utopia di Ernst Bloch, cara a Battistelli, la musica pre-figura i rivolgimenti sociali (cfr. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1959; *Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1964). Oggetto culturale specifico, prodotto dell'Occidente, l'orchestra sinfonica diviene un simbolo carico di senso: microcosmo del mondo occidentale, cosmopolita, ma chiuso; incapace di comunicare veramente con culture altre, estranee alla sua rigida tradizione rituale; soggetto a insostenibili pressioni esterne e internamente straziato da tensioni devastanti. Alla fine della quinta scena, “tutto crolla”: “Improvvisamente il muro si sfonda con un baccano assordante, sotto il peso di un'enorme sfera che entra nella sala oscillando lentamente... Grida di terrore dei musicisti, che fuggono verso il lato opposto della sala, ormai invasa da una pioggia di calcinacci e pezzi di muro crollati...” Alla problematica etica felliniana Battistelli aggiunge, scrivendo dei dialoghi nuovi (sempre à la manière de Fellini), un livello supplementare, per lui essenziale: l'atteggiamento conflittuale nei confronti della musica contemporanea, maltrattata nel seno stesso della musica. Dopotutto, la situazione della musica contemporanea all'interno del mondo dell'orchestra non è paragonabile a quella dell'orchestra nel mondo, o a quella del mondo occidentale nel mondo? Le Sei scene musicali di fine secolo ritrovano il tono felliniano dell'interrogativo sui problemi essenziali di oggi. Protagonisti dell'opera di Battistelli sono i cantanti – solisti e coristi –, diventati per l'occasione gli strumentisti dell'orchestra sulla scena. Solo l'intervistatrice, il cameraman e l'ingegnere del suono sono ruoli muti, gestuali, sostenuti da mimi.

Le Sei scene musicali di fine secolo di Battistelli – Entrata, intervista ai musicisti, Prova, Pausa-contestazione, Intervista al Direttore d'orchestra, Caos-crollo e Finale-ripresa della prova – si svolgono, proprio come nel film di Fellini, in un luogo chiuso, una sorta di chiostro, monastero o cripta antica, scelto al fine di creare un ambiente archeologico e mistico, allo stesso tempo molto verosimile e molto simbolico, che possa suggerire il tradizionale rito del concerto. Lo spettacolo veritiero della prova in questo luogo isolato e misterioso implica la partecipazione attiva e amorevole di ciascuno strumentista, che spontaneamente presenta la simbologia sessuale del proprio strumento, come pure la contestazione del potere personificato dal Direttore tedesco. Sei monologhi, sei cadenze vocali, punteggiano lo spettacolo di Prova. I cinque monologhi-cadenze degli strumentisti – del Primo violino (tenore), dell'Arpa (soprano), che morirà sepolta dalle macerie alla fine della quarta scena, del Tuba (basso), del Primo violoncello (contralto), del Primo clarinetto (tenore) – sono accompagnati dalla fisarmonica sulla scena e da un sostegno orchestrale piuttosto discreto. Il timbro della fisarmonica reca il colore nostalgico dei ricordi, inevitabilmente legati ad un'origine sociale piuttosto modesta e ai gusti estetici popolareschi del professore d'orchestra. Al contrario,



Dicono di lui

il monologo-cadenza del Direttore d'orchestra, personaggio che solitamente è di estrazione sociale colta e benestante, ignora la fisarmonica per valersi solo dell'accompagnamento orchestrale. Monologhi sinceri e pieni di verità, paragonabili a quelli delle sedute psicanalistiche, le cadenze degli strumentisti-cantanti e del Direttore vanno a costituire, una dopo l'altra, il mosaico delle psicologie individuali offerte all'attenzione della giornalista – analista muta.

Al contrario che nella maggior parte delle opere sceniche di Battistelli, basate su una molteplicità di percorsi narrativi inseriti nello spazio, la drammaturgia di Prova d'orchestra cerca “la fusione di narrazione e scarti” (Battistelli), di scene e monologhi narrativi e di svolte imprevedibili e casuali. E se le precedenti opere di Battistelli sperimentano soprattutto la composizione della molteplicità – teatro della memoria oggetto di esplorazione –, Prova d'orchestra si basa su una struttura drammaturgica propriamente musicale, la cui energia si trasmette alla narrazione del libretto. L'insieme, disposto nello spaziotempo, di simboli carichi di senso o di comportamenti emblematici apparentemente senza un ordine, si fonda su una drammaturgia di tipo sinfonico, che agisce come impulso dinamico che genera un'opera-totalità. Erede della grande tradizione sinfonica del sistema tonale classico, Battistelli inventa – nel contesto della scrittura attuale – le strategie seduttrici di un nuovo sinfonismo. Esse riposano, inevitabilmente, sulla delimitazione di campi semantici individualizzati, sul contrasto degli opposti e i passaggi continui, sulle interazioni e le fusioni in stati di “impurità” o “androginia” musicale generalizzata. Le relazioni a distanza delle componenti simili, il gioco dell'apparire-scompare, la precarietà dei caratteri musicali, il costante nomadismo del linguaggio musicale, sempre sostenuto dalla drammaturgia del suono e teso all'abolizione di ogni inerzia della percezione, sono alcuni dei procedimenti che definiscono la strategia seduttrice del compositore Battistelli: la sua arte di fare opera contemporanea con altri mezzi, quelli di un sinfonismo reinventato.