

Conversazione con Luca Francesconi

Luca Francesconi, perché portare in scena un' "opera buffa" nel ventunesimo secolo?

Credo che il discorso debba essere affrontato ponendosi in primo luogo il problema del perché l'opera buffa nel Novecento sia andata scomparendo. Comicità, satira e sberleffo da sempre sono state veicolo di critica al potere costituito e ai linguaggi espressivi preesistenti. Ecco che, nel Novecento, in un'epoca di decostruzione di codici e di linguaggi, la satira non trova più ragioni per esistere: come si può essere critici nei confronti di qualcosa che è stato già demolito dalle avanguardie? Che cosa resta da mettere alla berlina? Va anche detto che, nel Novecento, le energie di chi fa ricerca si indirizzano o verso l'analisi del processo di smantellamento, o verso la ricostruzione di quanto è stato demolito. E si tratta di processi condotti ad un livello "alto" di ricerca estetico/fenomenologica: non c'è spazio per la critica che viene dal basso. Per di più, all'interno della frammentazione dei linguaggi, si sono andate inserendo due ulteriori componenti: il mercato e le nuove tecnologie. Eppure, anche se può sembrare per certi aspetti paradossale, il proliferare dei linguaggi cui il Novecento ha dato luogo, il sovrapporsi di diversi codici, lo sviluppo di una polifonia espressiva, hanno creato le premesse perché quel tipo di critica "buffa" di cui si erano perse le tracce potesse svilupparsi nuovamente, coinvolgendo ancora una volta il linguaggio. La distruzione, la rimessa in gioco della gerarchia, la ridefinizione di "alto" e "basso" - la cui distinzione non è più così evidente come un tempo - hanno portato ad un complessivo rimescolamento dei codici musicali e alla nascita di una straordinaria, ricchissima, società musicale dai molti volti e dalle altrettanto varie possibilità espressive. Di fronte a una realtà così variegata, il rischio dei nostri giorni è quello di un atteggiamento "postmoderno" in senso deterioro, che assembla oggetti strappati dal loro contesto, senza porsi minimamente il problema della necessità di rifondare un linguaggio musicale.

Dove si colloca Buffa Opera all'interno di questo attuale intrecciarsi di piani, tra linguaggio "alto" e linguaggio "basso"?

La relativizzazione delle lingue è un dato molto importante, se non il dato fondamentale, di questa nostra epoca. Tuttavia esiste una grossa confusione, attualmente, di tutti i livelli linguistici. Proprio per questo, pensando e ripensando, mi sono reso conto che il progetto di *Buffa Opera* non si discostava per nulla dal mio modo di operare con la musica che abitualmente considero "seria". Un esempio pratico: nella costruzione di *Buffa Opera*, il tipo di respiro dell'arcata formale complessiva poteva nascere soltanto da una solida costruzione colta, che trova le proprie radici nella tradizione sinfonica, operistica, "alta", e non nella musica leggera. Il linguaggio del "pop", la lingua "bassa" possono funzionare benissimo, ma si limitano alla traccia temporale dei tre minuti e mezzo di una canzone. Naturalmente quanto dico è assolutamente opinabile: nella versione miniaturizzata di un piccolo brano leggero può essere racchiuso un intero mondo, se è vero come dice Sting, che comporre una canzone "obbliga" a raccontare una storia in tre minuti. E' un mezzo espressivo che per alcuni - lui è tra questi - risulta ideale. Nel mio caso specifico,

muovendo dal “pop”, non sarei potuto arrivare a costruire qualcosa che avesse un respiro adatto a quanto volevamo dire: mi sarebbe mancata una sintassi adeguata. Ma neppure la musica colta sarebbe riuscita ad esaurire tutte le istanze del progetto. Così, ci siamo mossi per gradi. Qualche anno fa siamo partiti da un esperimento, da una prima versione, di soli trentacinque minuti di durata, una sorta di test dello spettacolo di oggi. E’ stato lì che ho sentito il bisogno di attribuire>>> velocità diverse ai singoli eventi raccontati, senza far ricorso alla sola sintassi musicale classica: dovevo generare gli episodi dell’opera ricorrendo a una tavolozza di tensioni diverse che mi permettessero di giocare su diversi livelli di percezione. Come mi succede in po’ per tutte le mie composizioni, stavo articolando livelli differenti di complessità. L’opera andava trasformandosi in una polifonia di linguaggi e io dovevo individuare soluzioni musicali, pratiche che spesso dipendevano fortemente anche dalle peculiarità degli interpreti.

Come siete riusciti ad armonizzare il tutto?

Individuate le coordinate del progetto, Stefano Benni e io siamo partiti da Rabelais, dal suo concetto di alto e basso, di festa popolare, di esaltazione della corporeità, di sberleffo del potere, di forza della vita, di corpo anarchico. La musica di *Buffa Opera* si rifà agli stessi temi. E’ una riaffermazione della gioia crudele che sottende a tutto. Se il tema del nostro spettacolo è sostanzialmente ecologista, noi non ci siamo voluti limitare a una banale critica negativa del tipo “gli uomini sono cattivi perché assassinano il pianeta su cui vivono”. Con Benni abbiamo preferito abbracciare una visione positiva, portatrice di energia: la forza della natura esiste ed è enorme, tanto vale farla emergere. Il microcosmo degli insetti, in quanto natura, diventa così una metafora ideale: non esiste morale, non c’è bene, non c’è male. Esiste un motore immobile della vita che esplose in tutte le direzioni. Dice il ragno, ad un certo punto di *Buffa Opera*, rivolgendosi agli uomini: “Noi uccidiamo ma non come voi, per scopi umanitari, noi uccidiamo e basta”.

Perché proprio una blatta nel ruolo del protagonista e perché Albanese nel ruolo della blatta?

In effetti lo scarafaggio è sì il protagonista ma poi si trasforma in tanti altri personaggi ed assume una molteplicità di volti differenti. Un inizio molto remissivo, da perdente che ha paura di essere schiacciato, lascia spazio a un’accelerazione progressiva a una sorta di una festa rabelaisiana in cui si beve, si mangia, si inseguono le coriste, tutti gli istinti più divertenti sono portati in scena, in un crescendo tremendo che alla fine si arresta bruscamente...>>>> “Scherzavo!!” ci dice la nostra blatta. Come dicevo, lo scarafaggio dà vita anche ad alcuni degli altri insetti che chiama in causa, con trasformazioni a vista, drammaturgicamente molto vivaci. Conoscendo la fisicità, la storia artistica e le qualità straordinarie di un attore come Antonio Albanese non potevamo chiamare che lui per questo ruolo. Solo Albanese poteva impersonare un’ape operaia stakanovista che esalta la propria straordinaria produttività parlando con un accento alla Berlusconi; solo lui poteva calarsi nei panni di una farfalla/ballerino francese che entra in scena sulle punte e si strugge d’amore per una margherita. Solo Albanese poteva recitare, con la voce e con

il corpo, e cantare anche tre romanze.

Che tipo di formazione orchestrale ha Buffa Opera?

L'orchestra è composta da venti musicisti, tutti solisti scelti uno per uno e tutti particolarissimi. Nascono tutti da una preparazione classica - sono tutti, cioè, diplomati al Conservatorio – ma poi hanno intrapreso percorsi professionali diversi l'uno dall'altro. C'è chi suona in un'orchestra classica, chi proviene dal mondo del jazz, ci sono anche solisti straordinari, tutti con competenze molto diverse. L'idea è proprio quella di dare corpo a quella polifonia di cui parlavamo prima, ma non interpretandola come un "pastiche", né come una contaminazione. Dobbiamo abituarci a pensare a un'armonizzazione di culture diverse, in cui una grande madre generatrice, che è la nostra tradizione culturale, è quella che ti permette di capire, di apprezzare e di introiettare anche culture differenti. E' un progetto che ho abbracciato perché la mia stessa esperienza è stata così: ho iniziato con il Conservatorio, poi sono passato al jazz, alle sale d'incisione, alle colonne sonore per il cinema e per la televisione, per arrivare alla composizione. Il mio percorso mi ha lasciato una straordinaria eredità. Sono abituato a confrontarmi con gli altri linguaggi; soprattutto ho compreso che, se volevo dar conto della ricchezza e della complessità della realtà che mi circondava, dovevo avere strumenti molto potenti, non potevo partire solo dal "pop".

Perché, secondo Lei, nella realtà culturale odierna, si è scavato un solco così profondo tra musica colta e fruizione popolare? Come si può ovviare a questo problema?

Occorre precisare due cose. Innanzitutto, il pubblico che nell'Ottocento andava a teatro per assistere all'opera, non era più numeroso del pubblico che la musica contemporanea ha oggi. Ai nostri tempi, i media e i CD hanno allargato straordinariamente le possibilità di fruizione della musica al di fuori delle sale teatrali. Solo un secolo fa, chi voleva ascoltare musica si sobbarcava lunghi viaggi in carrozza per recarsi ai concerti, oppure, se era benestante, possedeva un pianoforte e acquistava le trascrizioni delle opere. In secondo luogo, la musica tonale è un linguaggio fondamentale, un'esperienza straordinaria che ha avuto una parabola enorme durata tre secoli. E' stato uno dei linguaggi più importanti mai esistiti, però, di fatto – e lo stesso discorso è applicabile anche alla musica commerciale – tale linguaggio è stato sfruttato fino all'esaurimento. Dagli anni '40 e '50 in avanti, ma ancora prima, dalla Scuola di Vienna, si è ripensato alla sintassi musicale, sulla base di un'indagine fenomenologica. Si è studiato il funzionamento del suono, il meccanismo della percezione, si è cercato di scindere ciò che di storico c'è nel modo di ascoltare la musica e ciò che è invece fisiologico. Il grande problema di questa ricerca, a un certo punto, è che da strumento utile, di analisi, si è sclerotizzata in estetica, o peggio, grazie anche a un certo "tragico epigonismo", in accademia. Quello che io cerco di fare con il mio lavoro – ed è il motivo per cui mi piace >>>>> spesso collaborare con artisti trasversali, dopo un percorso come il mio che ha attraversato territori musicali molto diversi - è utilizzare l'incredibile ricchezza linguistica della nostra tradizione occidentale come un potentissimo mezzo, un

“utensile” linguistico per analizzare e ricomporre la realtà complessa che ci circonda, piena di fascino e terrificante al tempo stesso; per ritrovare e portare alla luce legami tra culture e periodi storici apparentemente lontani.