

Arianna, Teseo e il Minotauro: tra luci e ombre del mito. Intervista a Nicola Piovani

A cura di Valerio Sebastiani

Il labirinto di Creta è la nuova opera per ragazzi di Nicola Piovani (che ha curato anche il libretto in collaborazione con Paola Ponti), composta a partire dal complesso narrativo che ruota attorno a numerose figure della mitologia greca come Minotauro, Arianna, Teseo, protagonisti di una storia diventata immortale. Il mito non è mai qualcosa di veramente completo e definitivo: si rinnova continuamente, assume forme inedite e si vivifica attraverso i diversi contesti in cui viene raccontato. Cosa significa, dal punto di vista di un compositore, affrontare un argomento mitico e trasmetterlo ai ragazzi e alle ragazze di oggi?

Col mito greco mi confronto da tanti anni. Ho messo in musica Narciso, il re Mida, Ulisse, i Dioscuri, Partenope, Apollo, Icaro e altro ancora. Le favole della mitologia greca sono magnifici racconti, scritti dai più grandi sceneggiatori della storia. Questa volta, però, c'è un sottotitolo che recita 'opera per ragazzini'. Quando il maestro sovrintendente Massimo Biscardi mi ha proposto la commissione di un'opera per ragazzi, ci ho pensato su un po'. Poi mi è tornato in mente una folgorante lettura giovanile: Il mondo salvato dai ragazzini, di Elsa Morante. Ecco, la partitura l'ho scritta pensando ai ragazzini della Morante e alla quota di 'ragazzinismo' che abita dentro l'animo di noi adulti – chi più chi meno – e qui ho trovato la chiave, o meglio l'entusiasmo, per scriverla.

In effetti la sua opera si sofferma principalmente sulla storia dell'alleanza tra due 'ragazzini', l'astuta Arianna e l'indomito Teseo uniti per salvare Atene dal terrore imposto da un adulto, Minosse, attraverso la sua creatura, Minotauro. Come ha narrato questa storia? C'è spazio per dei chiaroscuri, oppure si tratta di una lotta manichea tra bene e male?

Sono state scritte molte pagine musicali su questi soggetti, testi che scavano nella affascinante ambiguità di questi miti, che vengono assunti soprattutto come metafore, come negli scritti di Dürrenmatt o di Borges. A me, in questo caso, interessa solo il racconto, il meccanismo classico della favola, con il 'buono-buono' e il 'cattivo-cattivo'. Mi sono fatto l'idea che i ragazzini sono molto aperti e sensibili a molteplici linguaggi musicali – Disney, Zecchino d'Oro, E.T., Mendelssohn, Rossini, Stravinskij, Armstrong, Beatles – e sono anche disponibili a un ascolto senza pregiudizi: sanno giocare con le consonanze e con le dissonanze. Secondo me quello che va evitato, nello scrivere per ragazzi, è il sentimento dell'ironia e della nostalgia: sono categorie che prevedono una visione della realtà già strutturata, un codice solido da ribaltare o da rimpiangere. I ragazzini questa solida realtà già strutturata non ce l'hanno, la stanno costruendo.

In che modo allora il 'buono-buono' e il 'cattivo-cattivo' vengono caratterizzati e distinti musicalmente? Farebbe qualche esempio?

Partiamo dalla connotazione più semplice, schematica: la tristezza e la paura le mettiamo in tonalità minore; l'eroismo, la bontà e l'amore in tonalità maggiore. Poi, un ritmo compulsivo può sottolineare un'azione eroica, in tremolato degli archi l'imminente pericolo, una marcia in do maggiore con piatti, tamburi e trombe può cantare la vittoria e il lieto fine. Ecco, partendo da questi schemi elementari – su cui si sono costruite per anni le colonne sonore del cinema classico – si possono sperimentare microinvenzioni, sorprese, scarti stilistici che possano rendere più interessante il racconto. Perché di questo stiamo parlando: di musica narrativa, così ricca e geniale nel nostro melodramma, così creativa nel nostro cinema del dopoguerra. Giuseppe Verdi e Alessandro Cicognini facevano un mestiere per certi versi molto simile.

Sarebbe interessante rivelare qualche retroscena del lavoro con la librettista, Paola Ponti, con la quale ha anche collaborato nel processo di scrittura del testo. Come avete condotto il processo creativo? Musica e libretto sono stati scritti parallelamente?

Abbiamo scritto totalmente a quattro mani, lavorando con un metodo simile a quello che si usa nelle sceneggiature cinematografiche: abbiamo chiacchierato a lungo, abbiamo steso un soggetto, poi ne abbiamo fatto uno 'scalettone', distribuendo ipotesi di arie, duetti, cori, cavatine, appuntando anche qualche verso provvisorio. Contemporaneamente ho lavorato a lungo alla musica, e sugli abbozzi musicali abbiamo steso i versi, cercando di coniugare l'ispirazione col rimario. Rispettare la metrica musicale è un esercizio molto creativo.

Trovo affascinante questo parallelismo con il cinema, in effetti lei, in onore di una carriera di lungo corso come compositore di musiche per film e per teatro, oltre al libretto e alla musica ha curato anche la parte registica. Com'è stato cimentarsi nella drammaturgia a tutto tondo di un'opera?

Nel cinema la musica ha un ruolo marginale, di complemento, si appoggia a una struttura narrativa già quasi completa. Nell'opera invece la musica è il primo elemento narrativo. Le partiture d'opera richiedono molto sudore in più.

In un'intervista per la promozione dell'opera ha parlato della particolare funzione della luce, che servirà a mettere in risalto i due piani narrativi, quello leggero e quello tragico. Che caratteristiche avrà l'impianto registico dell'opera?

I due piani di racconto sono netti e distinti: dentro la scena si svolge la storia favolistica, cupa, paurosa senza mezzi termini. In proscenio invece due personaggi clowneschi raccontano la storia al pubblico, sdrammatizzandola con gag e filastrocche. Sono figure che somigliano un po' agli animatori per feste di ragazzi, un po' ai cantastorie e un po' ai comici di varietà.

Il mito che raccontiamo, come tanti miti antichi, è pieno di metafore, di simboli. Lo sono la maggior parte dei classici che vengono rappresentati. Nel metterli in scena oggi va di moda privilegiare le letture metaforiche, simboliche della vicenda, ricontestualizzando la trama, trascurando spesso la chiarezza nella narrazione del plot originario. Si pone cioè attenzione a quello che c'è dietro un testo, trascurando quello che c'è davanti; portando in primo piano quello che nel testo originale è un secondo piano di lettura. Ma, secondo me, se portiamo davanti quello che c'è dietro, fatalmente si potenzia quello che c'è dietro, trascurando quello che c'è davanti. Il dietro è l'ombra del davanti, e se il davanti non è bene in luce, l'ombra perde ogni senso, spesso si banalizza. Credo innanzitutto che sia importante la chiarezza del racconto. Per intendersi, le streghe di Macbeth sono certo la coscienza del protagonista, sono il buio di un inconscio onirico, ma sono innanzitutto tre streghe, come le ha scritte Shakespeare, che di teatro se ne intendeva.

Il mondo in cui si muovono i protagonisti del mito di Arianna e del Minotauro è dominato dall'oscurantismo, dalla violenza: il padre che imprigiona il figlio deforme; il controllo politico di Creta su Atene attraverso un tributo di sangue imposto; la liberazione di Atene che avviene grazie a un altro atto di violenza, la morte del Minotauro per mano di Teseo. Cosa insegna questo mito ai ragazzi di oggi?

Non abbiamo cercato un messaggio in questo nostro lavoro. Veniamo dagli insegnamenti di Roberto Rossellini che una volta, interrogato sul messaggio di un suo film, rispose: «Il messaggio lo porta il postino». Ma se proprio vogliamo trovare un piccolo senso in più alla nostra operina, questo sta nel finale, quando tutti i personaggi cantano il lieto fine, dicendo che «è meglio fermarsi qui nel racconto, così possiamo avere l'Happy end». Il testo di questo coro finale è mutuato da una frase attribuita a Orson Wells il quale, a un produttore che gli chiedeva un film a lieto fine, avrebbe risposto: «Il lieto fine dipende da dove ci fermiamo nel raccontare la storia». Ecco, noi caliamo il sipario nel momento in cui il cattivo Minotauro è stato vinto, Atene è libera, Teseo e Arianna si giurano eterno amore. Se andassimo avanti a raccontare, la favola si farebbe inquietante.

Questi i versi del coro finale:

Eccoci al lieto fine.

Fa festa la città.

Tutto finisce bene

se ci fermiamo qua.

Quando tutti sono felici col cuore allegro,

pronti per oggi a batter le mani,

chissà domani

che vento a quest'ora tirerà.