

Mirra

opera da camera per quattro voci e sette strumenti
testo liberamente tratto dalla tragedia di Vittorio Alfieri
musica di Marco Emanuele

Personaggi e interpreti:

Mirra, *soprano* – Marina Degrassi
Cecri, *soprano* – Tatjana Korra
Pereo, *controtenore* – Angelo Galeano
Ciniro, *basso* – Giuseppe Gerardi

Direttore: Edoardo Narbona

Luca Rossetto Casel (flauto), Fabio Freisa (clarinetto),
Martin Mayes (corno), Patrizia Giannone (chitarra),
Stefanina Priotti (violino), Laura Culver (violoncello),
Marlon Crispatzu (contrabbasso).

*Si ringrazia per la collaborazione l'Istituto Bodoni-Paravia,
che ha ospitato alcune prove del concerto.*

Trama

Scena 1 - Mirra è l'unica, amatissima figlia di Cecri e Ciniro, che, iperprotettivi e rispettosi, si preoccupano per il suo evidente malessere. Lei ha chiesto di sposare Pereo, ma se questo significa accrescere il suo disagio, meglio rompere il fidanzamento.

Scena 2 - Anche il promesso sposo, sensibile e pieno di attenzioni, è d'accordo: meglio non sposarsi, pur di vederla più serena.

Scena 3 - Sola con Pereo, Mirra dissimula ostinatamente il suo stato. Si tratta, dice, di una condizione esistenziale, una malinconia dovuta al temperamento, non occorre darle peso: anzi, domandarne sempre il motivo non fa che peggiorare le cose. Ma Pereo capisce che il matrimonio è una forzatura e di non essere uno sposo gradito.

Scena 4 - Con la madre, Mirra può sfogarsi e arriva a chiedere di darle la morte. Cecri è spaventata, ma Mirra si riprende e dice di aver ritrovato coraggio e voglia di vivere.

Scena 5 - Soprraggiunge Ciniro. Mirra parla di una oscura forza che la consuma intimamente. Ciononostante è convinta di sposarsi e annuncia di voler vivere lontana dai genitori. A tale rivelazione Cecri e Ciniro sono colti dal panico: non se lo aspettavano, ma se è quello che davvero vuole, lo accetteranno.

Scena 6 - Il giorno delle nozze, durante la preghiera rituale, Cecri si accorge che Mirra è sofferente. Il canto nuziale è violentemente interrotto dalle sue parole aggressive. Tornata in sé, la ragazza non capisce se la cerimonia è stata compiuta, poi implora la morte. Pereo scioglie la promessa e medita di uccidersi. Cecri promette alla figlia di starle sempre vicino, ma questo esaspera ancora di più Mirra, che la accusa di essere la causa di tutti i suoi mali.

Scene 7 e 8 – Ciniro affronta la figlia e cerca in tutti i modi di farle confessare la ragione del malessere: è l'amore, sicuramente. Il padre è pronto ad approvare qualsiasi scelta, ma vuole sapere il nome della persona di cui è innamorata. Mirra resiste, ma quando il padre la minaccia di non amarla più, cede: gli fa capire che è innamorata di lui e si ferisce. Cecri, che forse ha capito da tempo, abbraccia la figlia morente.

La storia di Mirra, narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, riemerge dal passato sotto forma di un'opera all'italiana del primo Ottocento. Un'opera, però, "da camera", cioè ridotta all'osso e prosciugata: quattro cantanti e sette strumenti. Questo è un po' un ossimoro, una contraddizione. Anche musicare un'opera ottocentesca oggi è una contraddizione. *Mirra* è lo scheletro acustico di un'opera impossibile.

La parte vocale prevede intonazioni non canoniche (sussurri, bocca chiusa), ma raramente esula dal belcanto di primo Ottocento. *Mirra*, in particolare, passa dall'impostazione in maschera, con agilità spinte al parossismo, all'intonazione di una specie di canto popolare, appena accennato, nel finale e nei brevi episodi di quartetto vocale. Il controtenore è un tenore acuto d'agilità di repertorio rossiniano, così come il basso è un basso rossiniano. Il personaggio di Cecri, raramente in primo piano, ma dalla scrittura impegnativa, sintetizza quelli che nella tragedia di Alfieri sono i personaggi della madre e della nutrice. Il testo è ritagliato, riscritto in versi più brevi per aderire alle forme e al periodare simmetrico dell'opera italiana; è dissezionato in frammenti riproposti in luoghi differenti e talvolta lontani, intonati in una dimensione psicologica soggettiva, parallela a quella dell'azione. Così, la metrica alfieriana è distrutta e il risultato è un testo completamente diverso rispetto all'originale.

I cinque atti della tragedia diventano otto scene, che si svolgono idealmente in una specie di stanza della tortura: la stanza di lacci e divieti che *Mirra* impone a se stessa. La partitura è divisa in numeri chiusi, separati da recitativi (secchi, quando la chitarra mima un clavicembalo; più spesso accompagnati). I numeri sono:

1. Introduzione, aria Ciniro, aria Pereo (cavatina e cabaletta);
2. duetto *Mirra-Pereo*;
3. aria *Mirra* (cavatina e cabaletta);
4. terzetto *Mirra-Cecri-Ciniro*;
5. coro e concertato *Mirra-Cecri-Ciniro-Pereo*;
6. scena e duetto *Mirra-Ciniro*, finale *Mirra-Ciniro-Cecri*.

L'aspetto straordinario della tragedia di Alfieri, è che dentro di sé contiene già un libretto d'opera. Come se i versi pretendessero la musica e le forme di un'opera dell'Ottocento. Questo, nonostante il livore che Alfieri provava nei confronti del melodramma a lui contemporaneo, pre-rossiniano. A dispetto di tale posizione, i librettisti della generazione successiva, di fede classicista, hanno preso a modello la versificazione alfieriana e le sue tragedie vivono una seconda vita riaffiorando qua e là nei libretti di Romani, Gilardoni, Piave e soprattutto Cammarano. Anche per questo la musica che ho scritto affonda le radici negli archetipi del melodramma dell'Ottocento: Rossini e Donizetti in primo luogo. I modelli sono prosciugati: restano le voci di un quartetto vocale; restano, essiccati, pochi strumenti, che rappresentano ciascuno una famiglia dell'orchestra ottocentesca.

L'altro aspetto perturbante del testo alfieriano è l'argomento: Alfieri riprende la vicenda della ragazza innamorata del padre, che con uno stratagemma riesce ad andarci a letto. Nella tragedia questo non succede e il desiderio non riesce a trovare voce per esprimersi. *Mirra* è un personaggio che lotta per ricacciare indietro le parole del desiderio. Questo è sempre sul punto di uscir fuori, mentre lei cerca di ridursi al silenzio o di parlare (cantare) in modo accettabile, senza far trasparire il senso reale di quello che dice. Per questo nel suo canto ci saranno una musica per la convenzione sociale, le regole, le cose che si possono dire, e una musica diversa per il desiderio represso. La musica delle convenzioni, delle cerimonie, dell'incomunicabilità che sperimentano i personaggi, pur nella sincerità dei loro affetti, è quella del melodramma rossiniano. Musica orecchiabile, ma difficile, che impegna i corpi dei cantanti in un'attività ginnica e sportiva. La musica del profondo, quando emerge, attraversa due livelli: il primo è una musica dissonante, scomposta; il secondo, quando il desiderio si libera (solo nella morte, secondo Alfieri), è un canto popolare, accennato e poi variato nel finale. Lo prendo, molto alla lontana, da un grande cantastorie pugliese.

M.E.