

Emanuele Bonomi*

Ripartita in tre Atti di eguali proporzioni, *The Tempest* testimonia mirabilmente, nella nitida e rigorosa architettura drammatico-musicale, la dichiarata fiducia del compositore nella persistente vitalità della tradizione operistica. Alla programmatica scansione in quadri sonori autonomi e sovente riconducibili nei propri contorni formali al paradigma del numero chiuso – preludi, arie solistiche, brani d'insieme, *tableaux* corali – si abbina infatti l'impiego pervasivo di un idioma d'innegabile matrice tonale, volto a esaltare con suadente vigoria comunicativa suggestioni e sfumature del testo poetico. Audaci scelte nella caratterizzazione timbrica dei ruoli vocali, esplorati singolarmente nelle rispettive tessiture più agili e leggere, riverberano inoltre gli inediti significati attribuiti alla complessa fonte shakespeariana, mentre la lussureggiante orchestrazione che innerva la partitura traduce con valente maestria “i suoni, i rumori e le dolci brezze” che popolano l'isola misteriosa descritta dal Bardo.

Inspirata inventiva nella pittura ambientale e notevole duttilità tecnica emergono con prepotenza fin dall'ampia ouverture, cruciale epitome dell'intero ordito tematico dell'opera e pregnante illustrazione in chiaroscuro del personaggio di Prospero. Ipnotici armonici appena sussurrati degli archi su sospese armonie d'iridescenza debussiana paiono tradurne la somma valentia nell'utilizzo delle arti magiche; vorticose sequele di stridenti concrezioni accordali basate su incalzanti scarti semitonali che affiorano dalle profondità dell'orchestra – alcuni contrabbassi sono provvisti di una quinta corda intonata sul Si bemolle – ne descrivono invece gli istinti più vendicativi, enfatizzati dal fragore lacerante prodotto da una lamiera di metallo e da una frusta. Acri e rudi dissonanze, derivate per germinazione dal crudo lessico intervallare del preludio strumentale, costellano ostinatamente anche il primo atto a simboleggiare il clima di discordia e ostilità che origina dall'odio tumultuoso del depresso Duca di Milano. Se Miranda rifugge con confuso sgomento i malcelati sentimenti di rancore del genitore, la cui severa e tormentata autorevolezza di registro baritonale mostra chiare ascendenze verdiane, cercando conforto nella scena introduttiva (I, 1) in diafani arabeschi fioriti di quinte giuste e seconde maggiori in stretta associazione con il fascino primigenio della natura circostante – e sinuose combinazioni dei medesimi intervalli si riodono poco oltre a suggellare l'incanto con cui il mezzosoprano, destatasi come novella Brünnhilde da un sonno incantato, accoglie l'incolume Ferdinand appena sopraggiunto sulla riva (I, 6) –, Ariel e Caliban si distaccano dalla torva spigolosità armonica dell'abborrito padrone per peculiari prerogative drammatiche. Il primo, allegoria sonora dell'eterea levità dello spirito, si esprime incessantemente in un'impervia tessitura sopranile sovracuta che trasfigura gli ordini perentori assegnatigli da Prospero imitandone i contorni melodici in virtuosistici – e spesso inintelligibili – “squittii” di disapprovazione o ampliandoli in apostrofi liriche di ricercata malia incantatoria, come nell'invocazione “Five fathoms deep” (I, 5)

enunciata su un'evanescente sequela di imprevedibili salti vocali cadenzata da strani interventi metallici di crotali e campane. Al fiero selvaggio, solitario abitatore dell'isola e singolare erede nel curioso registro di tenore lirico dell'inquietante e spettrale Peter Quint del *Turn of the Screw* di Britten, l'autore affida invece fin dal debutto in scena del personaggio (I, 4) un linguaggio cangiante che avvicenda indocili rimostranze espresse su un inquieto e tenue declamato a subitane accensioni di vibrante lirismo quando esterna con fierezza la propria brama di potere.

Se sussulti increspati degli archi e dei legni connotano ancora l'ambientazione marina in apertura del secondo Atto, dove la bonaccia seguita magicamente alla tempesta eponimica è accolta con inatteso sollievo da una sommessa trama corale polifonica affidata al gruppo di naufraghi scampati al pericolo (II, 1), la densa scrittura declamatoria satura di raddoppi degli ottoni che accompagna l'esteso episodio dialogico successivo si incarica di delineare la screziata corte milanese giunta incolume sulle sponde. Echi remoti di movenze ritmiche e strutture formali di ascendenza rinascimentale precisano relazioni e gerarchie sociali: all'inscindibile coppia buffa formata dal giullare Trinculo e dal sodale ubriacone Stefano, la cui molesta euforia risulta ancor più dilatata dai contorti vocalizzi che si muovono insicuri sui reiterati singhiozzi del sostegno orchestrale, si contrappongono i riottosi Antonio e Sebastian, resi musicalmente inconciliabili dai nobili e austeri stilemi stilistici in metro differente che ne sostengono gli amari diverbi; esitanti intarsi di striduli scarti di semitono – sintomi incontrovertibili della malefica influenza esercitata da Prospero – evidenziano infine il dolente sconforto del Re di Napoli, invano rincuorato dagli intrepidi appelli del fedele consigliere Gonzalo. Soltanto l'apparizione di Caliban (II, 2), scortata da un delicato fluttuare in tremolo degli archi già presago di orrido lirismo, districa prepotentemente la gravida sospensione armonica incombente, conducendo a una fugace quanto intensa oasi cantabile posta quale esatto baricentro drammaturgico, "Friends, don't fear", nella quale il mostro celebra il florido paradiso sonoro dell'isola su incorporee palpitazioni orchestrali di candida impronta tonale. Analoga propensione diatonica ammantata inoltre il tenero duetto amoroso "High on the headland" tra Miranda e Ferdinand (II, 4), modulato dal trillare *leggerissimo* degli archi mentre le voci si inerpicano in voluttuose spire di rapimento. Incalzanti concatenazioni di seconde, quinte e rispettive inversioni – metafore ricorrenti dell'arcano sortilegio sprigionato dalla natura incontaminata – riemergono con novello vigore a prefigurare l'ineludibile conciliazione delle polarizzazioni drammatiche e culminano nell'afflitta invettiva con la quale Prospero, abbandonando il suo caratteristico idioma semitonale, si dichiara impotente di fronte al potere impareggiabile del sentimento.

Feroci e aggressivi accenti orchestrali, memori della violenta tempesta introduttiva, imprimono un ritmo serrato al dittico di scene che apre l'at-



to risolutivo (III, 1-2), inteso a tratteggiare con tinte ancora più fosche la dissoluta malvagità del policromo microcosmo cortigiano. Una triviale volgarità traspare dapprima nel ruvido terzetto maschile con cui i rozzi Trinculo e Stefano scortano il volitivo “padrone” dell’isola alla caverna di Prospero con sgraziati movimenti armonici su contorni ritmici assai instabili. Oppressive alterazioni agogiche, bruschi scarti dinamici e strani impasti timbrici – *macabri* ricami di corni e viole sovrapposte, tronfie fanfare di tromba bilanciate da agilissime volate dei legni, cullanti nenie di carillon, roboanti glissandi di tromboni, violoncelli e contrabbassi intervallati a impalpabili arpeggi dell’arpa e al flebile tintinnio del triangolo – corroborano invece il pannello sonoro seguente, imperniato sulle sottili arti magiche con cui Ariel, manovrato dal padrone, smaschera definitivamente l’ingordigia e l’empietà dei naufraghi con gorgheggi proiettati al limite della tessitura sopranile. Reso oramai inerme dalla beatitudine dei giovani amanti, Prospero placa infine con animo risoluto la “furia infernale” scatenata sull’isola e benedice la coppia nel delizioso terzetto introdotto dal proprio etereo servitore, “Children born of mortal strife” (III, 3) – l’autore lo denomina *masque* in partitura –, svolto su un tema di passacaglia di studiata raffinatezza coloristica. Tensive discontinuità ritmiche e convulsi aggregati dissonanti trascolorano ben presto in una più stabile direzionalità tonale, che culmina nello splendido quintetto in veste di canone variato “How good they are” (III, 4), il cui genuino diatonismo e le luminose convergenze armonico-timbriche indicano esplicitamente la ricomposizione dei dissidi. Rinuncia e privazione segnano però il destino del protagonista, che salpa dall’isola insieme alla corte abbandonando le sue prodigiose facoltà, perché spetta ai due indigeni “selvaggi” – tale inserzione è la più rilevante digressione rispetto alla fonte shakespeariana – ripristinare nella loro complementarità lo stato primigenio di un eden sonoro restituito ai legittimi proprietari. Nella quiete rimodellata di una armonia spontanea e primitiva, che si esprime nel terso ondeggiare digradante del *Naturlaut* nella sua forma più essenziale – il modello originario viene palesato stentoreamente da Ariel fuori scena non appena lo spirito consegue l’agognata libertà –, Caliban può dunque battezzarsi sovrano incontrastato di un reame acustico disincarnato, espressione icastica della valenza catartica del lirismo vocale.

* Emanuele Bonomi (1980), laureato in Lingua e letteratura russa, diplomato in Pianoforte e dottore di ricerca in Musicologia, è stato borsista della Fondazione Cini di Venezia per un progetto sui quaderni musicali di Arrigo Boito. Dal 2007 collabora regolarmente con il Teatro La Fenice. Ha al suo attivo numerose traduzioni di libretti d’opera (*Boris Godunov* di Musorgskij, *Šárka* e *Věc Makropulos* di Janáček, *Francesca da Rimini* di Rachmaninov, *The Turn of the Screw* di Britten, *Powder Her Face* di Adès) e contributi sul panorama operistico russo ottocentesco apparsi su riviste e miscellanee di rilevanza internazionale: “Musica e Storia”, “Mitteilungen der Tschairowsky-Gesellschaft”, “Thurnauer Schriften zum Musiktheater” e nel volume *Grand Opera Outside Paris. Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, Routledge, 2019.