

# LA MUSICA DEL PRESENTE CHE GUARDA NELLO SPECCHIO DEL PASSATO

Una biografia artistica di Lucia Ronchetti

di Stefano Nardelli

## I.

Secondogenita di una grande famiglia di modeste possibilità, Lucia Ronchetti nasce a Roma il 3 febbraio 1963. Ha tre anni quando i vicini, una coppia di anziani, si prende cura di lei. Lui, Mario Bevilacqua, ha provato a diventare violinista e persino compositore di opere senza fortuna, prima di mettersi a fare l'orologiaio per necessità. La moglie, di origine svizzera, è anche musicista. Grazie a loro, la piccola Lucia sperimenta i suoni prodotti da diversi strumenti ma soprattutto assorbe la loro fede sul potere salvifico della musica. Il piccolo e buio appartamento dei Bevilacqua, pieno di ingranaggi rotti e relitti di orologi, è la scena dove apprende i primi rudimenti di educazione musicale. A quel luogo di forti suggestioni, nel 1988 Lucia Ronchetti dedicherà un vivido ritratto in *La stanza degli orologi in frantumi* per ensemble strumentale. Quelle suggestioni infantili segnano anche profondamente il suo immaginario e danno vita a numerose composizioni lungo tutta la sua carriera, come nel fortunato *Les Aventures de Pinocchio* del 2015, prima commissione per un pubblico infantile dell'Ensemble Intercontemporain eseguita con grande successo in numerosissime tappe francesi prima dell'approdo a Roma nel 2018. Anche questa composizione rivela l'incanto infantile per la musica e proietta il potere teatrale e immaginifico degli strumenti musicali e dei loro suoni in una "comédie instrumentale", nella quale i cinque musicisti e la cantante/performer danno corpo ai molti personaggi usciti dalla fantasiosa penna di Carlo Collodi e gli strumenti rappresentano l'attrezzatura della scena ideale che accoglie le avventure del burattino di legno.

La scintilla che accende il fuoco della composizione le arriva quando le capita di ascoltare alla radio *Aura* di Bruno Maderna, una partitura che si mette a studiare in dettaglio e che lei ricorda come un "docente virtuale di composizione". Lo studio vero avviene prima a Roma, all'Accademia di Santa Cecilia, e in seguito a Parigi, dove frequenta i seminari di composizione di Gérard Grisey, cofondatore con Tristan Murail della musica spettrale, e nel 1997 i corsi annuali dell'IRCAM. Nel 1999 sotto la guida di consegue un dottorato di musicologia all'École Pratique des Hautes Études della Sorbona, la prima università parigina, sotto la guida di François Lesure, uno dei più brillanti studiosi della musica di Debussy. "A quel tempo, non sapevo esattamente perché decisi di dedicare tutto quel tempo e quella fatica ad analizzare l'influenza di Wagner nella musica orchestrale francese del XIX secolo e le origini della riflessione di Debussy sulla musica", dirà la compositrice. Una risposta arriverà più tardi quando Joséphine Markovits, direttrice artistica del Festival d'Automne di Parigi, le chiederà di offrire una interpretazione personale della musica di Debussy in *Le Palais du Silence* eseguita in prima assoluta dall'Ensemble Intercontemporain sotto la direzione di Matthias Pintscher nel 2013.

Dopo gli studi lavora con molti fra i più significativi compositori del secolo scorso come Hans Werner Henze e Silvano Bussotti, per tacere dei già citati Grisey e Murail, ma soprattutto sui suoi esordi ha una forte influenza Salvatore Sciarrino: più che analogie stilistiche, con lui condivide il forte legame con la tradizione del madrigale rinascimentale e con la musica barocca, ma anche il raffinato gusto letterario che ispira molte delle loro scelte e soprattutto il forte interesse per la voce umana, indiscutibile retaggio della tradizione musicale italiana. "Nei progetti operistici esploro diverse possibilità di trattamento della voce, in particolare la continuità/discontinuità tra voce parlata e cantata e la realizzazione vocale del timbro testuale, per la creazione di una melodia che

*identifichi e trascriva i suoni già insiti nella parola pronunciata, la sua “image acoustique”, e che sia cantabile, percepibile e comunicabile nello spazio scenico monumentale delle opere tradizionali.”*, ha detto.

Sebbene dare una classificazione della musica di Lucia Ronchetti sia impresa ardua, nella sua produzione spicca soprattutto il forte legame con il teatro, tanto che di lei è stato scritto: “*riesce a fare teatro con i soli suoni.*” In effetti, nel suo catalogo i lavori classificati come “teatro musicale” rappresentano solo una piccola parte, sebbene significativa, ma, sebbene non esplicitamente e programmaticamente destinate alla scena, quasi tutte le sue composizioni esibiscono in maniera più o meno esplicita una natura intimamente teatrale, come se il teatro fosse per lei una necessità. E ci si potrebbe anche spingere oltre sostenendo che tutta la sua produzione musicale trova pieno compimento quando si esprime attraverso il gesto scenico, una verità evidente talora solo su un piano puramente concettuale.

## II.

Le sue composizioni di teatro musicale seguono le classificazioni formali più varie, che riflettono il tipo di spazio o i performers ai quali sono destinate. Tralasciando la musica puramente strumentale (orchestrata o da camera), un catalogo recente classifica le sue composizioni in teatro musicale, opere corali, drammaturgie e “action concert pieces”, per non dire di colonne sonore e musica su nastro. Nonostante questo sforzo classificatorio, in realtà ogni suo progetto è un *pièce unique*, ognuno con un’origine diversa e con caratteristiche specifiche, classificabile solo con grande sforzo secondo categorie o generi tradizionali, un aspetto che riflette anche la sua musica: “*un’entità transborder, astratta, intraducibile, ma comunicabile in contesti culturali molto diversi*”, come lei stessa ha dichiarato. Piuttosto, le sue composizioni si possono leggere come strumenti che rivelano strategie drammaturgiche, che esaltano la definizione di un carattere o una forma, o che guidano il processo di ascolto verso precise direzioni.

In altri casi, è piuttosto il luogo specifico a definire la forma attraverso le modalità performative. In questo senso si possono leggere gli “action concert pieces” come *Narrenschiffe (La nave dei folli)*, commissionato nel 2010 dai Münchner Opernfestspiele, che ha come scena le strade di Monaco di Baviera e traccia un parallelo fra la vita reale, la strada, e il visionario libro satirico di Sebastian Brant del 1494. Ma anche *Prosopopeia*, altro lavoro del 2010, composto per l’Heinrich Schütz Music Festival a Kassel, e concepito per la Martinkirche, luogo dei funerali nel 1636 del conte Heinrich Posthumus von Reuss, occasione per la quale Heinrich Schütz compose il *Musikalische Exequien*. Allo stesso modo, *3e32 Naufragio di terra* è stato concepito nel 2013 quasi come un requiem nella Basilica di Santa Maria di Collemaggio a L’Aquila e scritto per cori amatoriali di testimoni del devastante terremoto del 2009. Interessante in questo lavoro anche il tentativo, proposto anche in altri lavori, di abolire il confine fra performer e pubblico o almeno di renderlo quasi impercettibile. In *Albertine* del 2007, ispirato all’“être de fuite” più presente e più sfuggente dell’intero ciclo proustiano *À la recherche du temps perdu*, la voce femminile rappresenta sia il personaggio eponimo (descritto attraverso frammenti da Proust) sia il lago presso il quale incontra l’amante segreta, “la petite blanchisseuse” (la piccola lavandaia), mentre le voci maschili nel pubblico sussurrano estratti dal ciclo proustiano per creare uno spazio subliminale che vuole rappresentare la voce ridotta in frammenti del narratore Proust. La separazione fra lo spazio destinato al performer e quello del pubblico è usato in senso drammaturgico per ricreare la dolorosa impossibilità di stabilire un contatto con la donna. Altrove è il confine fra orchestra e performer a essere violato, come nei *Sei personaggi in cerca di autore* del 2013. Il dramma più celebre di Pirandello che rompeva la classica separazione fra la immutabilità dei personaggi e il processo dinamico della loro creazione viene tradotto da Lucia

Ronchetti in una trama complessa che coinvolge attori, pubblico e orchestra in complessi piani che sovrappongono la dimensione rappresentativa e l'atto della creazione.

La definizione dello spazio attraverso i suoni è un'espedito spesso usato da Lucia Ronchetti soprattutto nelle sue "drammaturgie", sorta di teatro musicale in concerto, generalmente per ensemble a scala ridotta, spesso utilizzato per sperimentare nuove forme fra "Musiktheater" e musica strumentale con precise indicazioni drammaturgiche. *Hombre de mucha gravedad* del 2002 per quartetto vocale e quartetto d'archi, è presentato come uno studio in musica del celebre dipinto *Las meninas* del maestro del barocco spagnolo Diego Velázquez. A ognuna delle presenze nella tela è assegnata una presenza musicale (voce o strumento) e la distribuzione spaziale degli interpreti riflette la famosa gabbia spaziale costruita dal pittore attorno all'Infanta Margarita. Invece, in *Hamlet's Mill* del 2007, soprano, basso, viola e violoncello evocano il mito nordico del maelström con estrema parsimonia di mezzi musicali attraverso una sorta di parallelo fra paesaggio marino, affidato agli strumenti, e la voce grave del narratore (Amleto), che muove progressivamente da uno stato di calma meditativa a un concitato epilogo drammatico seguendo il testo di Eugene O'neill. Anche più parsimoniosi sono i mezzi impiegati in *Helicopters and butterflies* del 2012: un percussionista solista che suona vari strumenti disposti su piani sovrapposti che alludono all'albergo descritto da Dostoevskij nel *Giocatore* e il tavolo della roulette posto all'ultimo piano.

### III.

Dimensione biografica a parte, nel costante rifiuto di aderire a concetti drammaturgici convenzionali e nella ricerca perenne di nuove forme, non deve sorprendere l'attrazione di Lucia Ronchetti per il barocco: "Ciò che trovo interessante è la libertà l'atteggiamento sperimentale di quell'epoca oltre al trattamento speciale della umana voce", ha affermato. Di più: "Il concetto stesso di opera era allora agli albori e i progetti affidati a compositori e librettisti. Si costruivano molti nuovi teatri e macchinerie scenografiche spettacolari, ma l'effetto teatrale si cercava principalmente nel lavoro di composizione e in quello letterario." La lezione della drammaturgia barocca non si traduce soltanto in un atteggiamento di rifiuto dei molti cliché che caratterizzano molto del Musiktheater contemporaneo, che troppo spesso insiste su una concezione stereotipata del linguaggio musicale e della connessione con il testo, ma anche nell'urgenza costante di riflessione (in ogni senso possibile) sul passato. In tal senso, la "mise en abyme" non è solo il titolo di uno dei suoi lavori per il teatro ma riflette l'impegno della compositrice a stabilire una connessione con le esperienze musicali del passato.

Questo impegno si traduce nella tendenza a prendere a prestito materiali da composizioni pre-esistenti e ad assegnare a tali materiali una funzione drammaturgica. Una pratica non troppo lontana dall'idea duchampiana dei "ready made" applicati alla composizione musicale. Per esempio, in *Pinocchio, una storia parallela* del 2005, il burattino continuamente in movimento di Collodi è associato a frammenti dal *Quartetto per archi n. 4* di Bela Bartók in una libera rielaborazione per voci maschili. In *Neumond* del 2011, opera da camera per pubblico giovane, i riferimenti a *Die Zauberflöte* nel testo di Kristo Šagor, nel quale la protagonista è una Pamina dei nostri tempi, sono svelati da citazioni più o meno mascherate alla musica mozartiana in una sorta di contrappunto dialettico al testo. Ma anche in *Forward and downward, turning neither to the left nor to the right* (2017), composizione ispirata al mito del labirinto per violoncello solista, affonda le sue radici nell'*Arianna*, opera fantasma di un Monteverdi perduto.

In altri lavori la "teoria degli affetti" barocca e la sua attuazione scenica vengono riflesse attraverso lo specchio deformante della sensibilità contemporanea. *Lezioni di tenebra* (2010) rappresenta l'esempio più cristallino di "adattamento analitico" (la definizione è della compositrice) di un lavoro del passato, in questo caso *Il Giasone* di Francesco Cavalli. Il testo originale di Giacinto Andrea

Cicognini, un autentico genio del teatro barocco, è in gran parte intatto mentre la partitura originale viene citata e il “continuo” composto ex novo con l’intento di assegnare alla nuova musica la funzione di amplificare la tensione drammatica e la complessità della trama originale. In modo simile, i tre pannelli del progetto dedicato a Pietro Metastasio, *Contrascena*, *Sub-plot* and *Mise en abyme*, andati in scena alla Semperoper di Dresda fra il 2012 e il 2014, intreccia riflessioni estetiche del teatrante Metastasio con un esercizio contemporaneo su opera buffa e opera seria, un secolo dopo il sublime esercizio di “mise en abyme” dell’*Ariadne auf Naxos* di Strauss e Hofmannstahl. E anche *Rivale*, che ha inaugurato nel 2017 un nuovo spazio per la musica nella rinnovata Staatsoper di Berlino, è una delle sue più recenti incursioni nel regno del barocco o piuttosto nei suoi campi di battaglia e in foreste ostili. Come in *Erwartung* di Schönberg, un simbolico ambiente notturno raccoglie l’angoscia dell’attesa di Clorinda prima del combattimento con l’amato rivale Tancredi, secondo lo “script” della “tragédie en musique” *Tancredi* del 1702 di André Campra e Antoine Danchet. Un duello che è anche uno scontro fra civiltà che dura da secoli e da secoli continua, tragico e insensato.

L’interesse per il passato non è mai per Lucia Ronchetti rifiuto del presente ma piuttosto il terreno della sua ricerca di un significato al nostro contemporaneo. In *Esame di Mezzanotte*, fortunata commissione del Nationaltheater di Mannheim del 2015, il suo lavoro di teatro musicale di dimensioni maggiori a tutt’oggi, il protagonista Giro Lamenti cerca freneticamente il volume *Secolo Venti* fra gli scaffali sgangherati di una biblioteca che casca a pezzi. La Biblioteca di Pubblica Lettura è un posto sinistro, un labirinto borgesiano dove “i libri si trovano solo quando non li si cerca” e quel che si cerca non si riesce a trovare. In quel mondo, gli intellettuali vivono nelle profondità più oscure come dei sudici barboni che cercano di acchiappare le pagine disordinate di libri in disfacimento, potente metafora di un mondo che sta lentamente perdendo la memoria disprezza la cultura, mentre un’ottusa burocrazia sta prendendo il sopravvento. La Biblioteca di Pubblica Lettura è un universo di conoscenze che ha smarrito il senso ed è quindi destinato alla rovina.

Anche in *Inedia prodigiosa* del 2016, quarta opera corale per 150 voci, l’esplorazione del passato è ancora una volta occasione per una riflessione sul presente. Questo esempio di “teatro sociale e musicale” di Lucia Ronchetti (la definizione è sua) esamina l’anoressia come fenomeno storico, religioso e antropologico con un’inevitabile proiezione sul nostro tempo. La morte per fame autoimposta dalle donne non è il punto focale del lavoro, che è piuttosto la forza di sviluppare riflessioni e comportamenti liberi e indipendenti da parte delle donne. Nelle parole della compositrice: “*la loro determinazione si trasforma in un progetto di vita che implica autostima e capacità di controllo*”. È questo il motivo di interesse per la donna compositrice Lucia Ronchetti, che guarda alle tradizionali processioni religiose e al profondo senso religioso di un compositore ateo come Luigi Nono per comporre un composito affresco medioevale senza tempo con donne performer che assumono le sembianze di Caterina da Siena, Margherita di Ungheria, Giovanna d’Arco, Lidwina di Schiedam, Beatrice di Nazaret e di altre mistiche così come di celebri anoressiche della storia Engeltje van der Vlies, Mollie Francher ossia l’“apostola della fame”, Clare de Serval e Christina Georgina Rossetti, sorella e modella di Dante Gabriele, e con voci maschili incorporate che commentano, condannano e speculano come medici, preti, giudici proponendo spiegazioni sulle cause dell’anoressia.

Anche quando si esprime attraverso codici del passato, la musica di Lucia Ronchetti parla sempre il linguaggio del nostro tempo. Il suo incessante sguardo nello specchio del passato è una implacabile ricerca della natura più autentica della nostra identità culturale.

**Stefano Nardelli**