

LUCIA RONCHETTI: VOCE, GESTO E MATERIA SONORA

A CURA DI NUNZIA DE FALCO

Nel panorama della musica contemporanea europea, Lucia Ronchetti si distingue come una delle figure più incisive e riconoscibili, capace di coniugare una solida ricerca compositiva con una visione ampia del teatro musicale: contesto di sperimentazione, ricerca, relazione e libertà. La produzione di opere riflette la sintesi di una negoziazione estetica su cosa implichi fare musica oggi e la formazione di Ronchetti riflette fin dall'inizio questa tensione espressiva. Accanto agli studi di Composizione e Musica elettronica presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, affianca la preparazione musicologica, culminata nella laurea in Storia della Musica all'Università La Sapienza e nel dottorato all'École Pratique des Hautes Études en Sorbonne, sotto la guida di François Lesure. Questo percorso viene vivificato da un rilevante interesse per la letteratura, materia pulsante che ispira l'azione drammaturgica e performativa di numerosi suoi soggetti scenici. Il confronto diretto con i contesti internazionali nevralgici per la ricerca e per la produzione musicale – dall'esperienza americana, tramite il Fulbright Fellow Program in qualità di visiting scholar presso il dipartimento di composizione della Columbia University di New York, (invitata da Tristan Murail), alla frequentazione del Coursus di informatica musicale dell'IRCAM a Parigi – ha contribuito a formare un profilo artistico capace di muoversi tra composizione, analisi e sperimentazione.

La traiettoria professionale di Ronchetti l'ha condotta a collaborare con alcune delle più rilevanti istituzioni musicali europee – compositrice in residenza presso il Wissenschaft Kolleg zu Berlin, Akademie Schloss Solitude a Stoccarda, Experimentalstudio di Freiburg, D.A.A.D. a Berlino, Yaddo a New York, Cité Internationale des Arts di Parigi, Forum Neues Musiktheater della Staatsoper di Stoccarda – per strutturare un percorso attento, costruito attorno all'idea che la performance sia strettamente interconnessa al contesto sociale e umano in cui prende vita, nella piena consapevolezza delle responsabilità culturali di ogni progetto artistico.

L'opera contemporanea è chiamata a interrogare il presente, quale canale profondo di esplorazione conoscitiva dell'umano, attraverso i linguaggi del teatro e della drammaturgia sonora, disattendendo il raggiungimento di finalità meramente esplicative. L'atto poetico

rende percepibili tensioni, colloca in superficie marginalità sociali, rivela intese interculturali manifestandosi come materia critica di riflessione sulla storia e sulla società nell'atto del "performare". Ogni lavoro compositivo, soprattutto quello destinato al teatro musicale come *Inferno*, è quindi una macchina complessa e richiede un enorme investimento umano, economico, organizzativo, che impiega una pluralità di figure professionali. In questo intreccio di competenze e sensibilità, il senso emerge quando a monte si crea un'intesa dialogica tra parola e suono, a cui deve seguire una vera sinergia tra le personalità artistiche coinvolte. Il rapporto tra testo e musica, nella poetica della compositrice, definisce una relazione in cui il gesto sonoro plasma le pieghe interne della parola, ne enfatizza le cadenze, i ritmi nascosti, le ambiguità semantiche, trasformando il patrimonio verbale in materia acustica. Anche le opere letterarie che potrebbero incutere maggiore "timore reverenziale" – come i testi di Dante, proprio nel caso di *Inferno*, o quelli di Leopardi, in *Chronicles of Loneliness*, (opera corale del 2022 su testi dallo Zibaldone, commissionata dal Festival ACHT BRÜCKEN Musik für Köln), o ancora quelli di Dostoevskij, in *Der Doppelgänger*, (opera del 2022-2023 da *Il sosia*, su libretto di Katja Petrowskaja, commissionata dallo SWR Schwetzingen Festspiele e dal Luzerner Theater con regia di David Hermann) – vengono sapientemente impiegate per diventare spazio di risonanza che interroga il presente e l'emotività umana. Gli oggetti storico-letterari sono per Ronchetti risorse vive da interrogare, riattivare e problematizzare. Particolarmente emblematico, a tal proposito, il contesto che ispira *Esame di mezzanotte* – opera del 2014, commissionata dal Nationaltheater Mannheim su libretto di Ermanno Cavazzoni con regia, scene e costumi di Achim Freyer, che ha vinto il premio della rivista *Opernwelt* come migliore produzione dell'anno – dove viene messa in scena una collezione letteraria incapace di offrire orientamento o senso condiviso. Nell'allucinata biblioteca notturna in cui è immerso il protagonista, il librettista Cavazzoni fa convergere i frammenti di una tradizione letteraria disorientante e straniata, il cui catalogo è illeggibile e fatiscente. La biblioteca, più che luogo di sapere, diventa uno spazio di destabilizzazione dove la memoria culturale si rivela ambigua e inquietante e in cui i libri non letti e non schedati chiedono aiuto. I lettori insonni e disadattati, che in questo luogo alienante leggono sommessamente tra il sogno e lo stordimento, vengono rappresentati dal coro attraverso una scrittura vocale metamorfica, materica e fluida, in cui ogni parola letta diventa un motore

virtuale ritmico e melodico
della partitura.

Un aspetto di ricerca particolarmente
identificativo

nell'opera di Lucia Ronchetti
è, quindi, l'eterogeneità d'impiego
della voce umana, a cui
si affianca la versatilità scenica
del suono strumentale.

Nei numerosi componimenti
per il teatro musicale, le voci
vengono declinate in un paradigma
di intenti vibratori

in cui la sperimentazione sull'elemento fisiologico genera la drammaturgia.

Dal registro parlato si scivola talvolta a tessiture inedite,
sia intonando i testi, sia impiegando emissioni foniche alogiche, in
cui è il suono vocale stesso a semantizzare il progetto compositivo.

La compositrice utilizza anche la vocalità en travesti, come accade
in *Les aventures de Pinocchio* (composizione di teatro strumentale da
camera del 2015, commissionata dall'Ensemble Intercontemporain, la
Nouvelle Philharmonie di Parigi e l'Opéra de Rouen e ripresa in varie
produzioni da istituzioni quali la Staatsoper di Stoccarda, la Staatsoper
di Hannover e la Staatsoper Unter den Linden di Berlino) in cui
il registro sopranile diventa mediatore di transitorietà, funzionale ad
attestare il potenziale passaggio plastico tra il burattino di legno e
il bambino. In *Lezioni di tenebra* (opera da camera del 2010, ispirata
al *Giasone* di Francesco Cavalli, commissionata dal Konzerthaus di
Berlino e ripresa da varie istituzioni tra le quali il KunstFestSpiele
Herrenhausen di Hannover e la Salzburg Biennale), la versatilità con
cui i cantanti solisti interpretano sia ruoli maschili sia femminili della
partitura di Cavalli, diventa anche uno strumento di indagine storico-
artistica sulla fluidità gender della vocalità barocca.

Questa attenzione alla fonazione si riflette in una notevole varietà
nell'impiego degli ensemble vocali e delle masse corali. I cori non
sono mai trattati in modo uniforme, ma vengono costantemente
ridefiniti in base alle esigenze drammaturgiche dell'opera: talvolta
articolati secondo differenze di genere vocale, altre volte riorganizzati
seguendo logiche di distribuzione spaziale che ripensano
radicalmente il rapporto tra suono e ambiente. In questo modo, il
cantare insieme diventa una pratica flessibile, capace di assumere
configurazioni sempre diverse a seconda delle tensioni poetiche e
teatrali in gioco.

L'attenzione alla vocalità si traduce anche in una messa in discussione dei confini tra professionisti e dilettanti, tra performer e pubblico.

In scena si alternano complessi corali eterogenei – costituiti da bambini, anziani, con l'impiego anche di voci non formate professionalmente – che entrano a far parte della struttura musicale, dando vita a un'espressività in cui è riflessa la complessità del tessuto sociale contemporaneo.

In *Chronicles of loneliness*, un corpo sonoro formato da 100 voci maschili di diverse età interpreta la solitudine leopardiana confessata nello *Zibaldone*, per diventare strumento di indagine sociale sull'attuale tendenza giovanile all'isolamento, e la demarginalizza attraverso il canto condiviso. In *Sangu di rosa* (del 2019, commissionata da Ensemble Sequenza 9.3 e poi divenuta anche musica di défilé per Dior, nella fashion week parigina del 2020, grazie all'intuizione di Maria Grazia Chiuri) un ensemble vocale femminile riformula l'eredità della trasmissione orale, per allestire la lamentazione funebre, nel desiderio di riscatto della marginalità sociale della donna.

Accanto alla messa in scena di diverse sonorità vocali, la ricerca di effetti teatrali investe anche l'allestimento spaziale. Con *Inedia Prodigiosa* (opera corale del 2016, commissionata dal Teatro Massimo di Palermo e prodotta dal Romaeuropa Festival alle Terme di Diocleziano, con i cori dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretti da *Ciro Visco* e ripresa da varie istituzioni tra le quali la *Nouvelle Philharmonie di Parigi*), *Ronchetti* progetta la collocazione logistica delle masse vocali, rendendo i luoghi della performance organismi drammaturgici attivi. Corpi corali diversi – coro misto, coro femminile, coro di voci bianche ed ensemble di voci femminili amatoriali – accolgono e circondano lo spettatore, trasformando lo spazio scenico in un campo sonoro multiplo e dialogico in cui si attivano relazioni percettive, contrasti simbolici e tensioni sociali. Trasformare l'ascolto in esperienza immersiva e partecipata diventa strumento per entrare in maniera viva nel conflitto tra corpo, spirito e giudizio sociale presentato dall'opera, in cui è indagata la pratica del digiuno femminile come atto di sacrificio, preghiera e mortificazione fisica. Accanto all'emissione che può essere definita più tradizionale e conforme all'educazione vocale di impianto lirico, la compositrice romana utilizza una carrellata di suoni non verbalizzati, vibrazioni canore che l'opera "storica" ha spesso escluso, neutralizzato o veicolato in una logica di educazione belcantistica. Questo vastissimo repertorio fonatorio, legato alle emozioni primarie – paura, piacere, disperazione, gioia – costituisce un vero e proprio cantiere espressivo in cui i cantanti (sia professionisti, sia amatori), anche quando

formati secondo una rigorosa tradizione tecnica, sono chiamati a confrontarsi. In un territorio di ricerca liminale, vengono recuperate sia la vocalità che precede la codificazione, restituendo all'emissione vocale anche una dimensione primigenia, sia la sinergica espressività lirico-musicale.

Tale protagonismo drammaturgico sonoro che si manifesta nella forza poetica di Ronchetti, è stato recentemente esplorato attraverso il recupero di due opere cronologicamente lontane tra loro, in cui l'elemento evocato è il silenzio. In *Io tacerò del 2025*, (preludio alla *Turandot* di Puccini per cori e orchestra d'archi commissionato dall'Oper Frankfurt che avrà la regia di Andrea Breth e la direzione di Thomas Guggeis), la non rivelazione del nome di Calaf, che porta la voce di Liù a staccarsi dal flusso compatto e quasi magmatico della massa corale fino al sacrificio in scena, trasforma il silenzio in momento di intensificazione espressiva. In questo gesto compositivo si può cogliere una parentela ideale con la scrittura di Gesualdo da Venosa: nel suo contrappunto l'intreccio delle voci lascia emergere la capacità eloquente di delegare alla teatralità fonica l'eredità sonora del silenzio. I versi del madrigale: *Io tacerò ma nel silenzio mio, / le lagrime e i sospiri / diranno i miei martiri. / Ma se avverrà ch'io mora / griderà per me la morte ancora*, diventano ispirazione concettuale ossimorica e principio compositivo che sottende il martirio di Liù e la sua convergenza sacrificale nella materia sonora.

La continua ricontestualizzazione polisemica del suono cantato si riscontra anche nell'uso degli strumenti musicali, pronti a dialogare con le voci con funzioni diversificate. La ricerca timbrica degli organici serve a enfatizzare sensazioni e a creare ambientazione sonora – come avviene in *Rivale* (opera da camera del 2016-17, su regia di Isabel Ostermann commissionata dalla Staatsoper Unter den Linden di Berlino per l'inaugurazione della sala da camera della Staatsoper restaurata nel 2017) – a codificare una struttura diegetica al contesto, ma viene percorsa anche per rendere lo strumento un personaggio. Questa scelta teatrale emerge in *Les aventures de Pinocchio*, in cui gli interlocutori che interagiscono con il protagonista sono rappresentati strumentalmente e, ancora, in *Esame di mezzanotte*, dove il ruolo di Emilia è costruito timbricamente attorno al suono dell'oboe. In tali circostanze, così come nell'uso sonorizzato della voce, la traccia strumentale da un lato si semantizza, rendendo materia vibrante il senso del testo, dall'altro evoca stati emotivi che non si esprimono nel linguaggio verbale.

Lo/la strumentista, di conseguenza, oscilla tra la funzione vettoriale e quella attoriale. Un esempio di questo uso composito di voce e

strumento nell'opera Inferno si ritrova nell'aria: Amor, ch'a nullo amato amar perdona, in cui Francesca si confida col violoncello, che rappresenta Paolo, e nel violoncello trova l'espansione del suo palpito sentimentale. Al violoncellista viene chiesto di "mormorare" le oscillazioni cromatiche, semantizzandone l'effetto timbrico per restituire la sensazione dei sussulti vibranti che si avvertono nella fisicità del sentire, prima ancora che intervenga la logicità del percepire. Il suono vocalizzato si dilata nella voce del violoncello, in momenti simbiotici di sonora assistenza e confidenza reciproca. Queste fasi si alternano all'esecuzione testuale dei versi danteschi, intonati sia col declamato esplicito, che con passaggi pronunciati e sussurrati, fino a dirottarsi ai confini della tessitura, nell'esternazione più passionale del racconto.

Le opere di Lucia Ronchetti mostrano una costante attenzione al dialogo tra linguaggi espressivi diversi e alla creazione di ambienti sonori e visivi che coinvolgano lo spettatore come parte attiva dell'esperienza. Questi aspetti vengono esplorati fino a risacralizzare l'esibizione, situandola in una dimensione capace di preservare la contemplazione "museale" del concerto tradizionalmente inteso, ma anche di rigenerarne la fruizione attraverso usi e modalità eterogenee. Quando i contesti lo consentono, viene disinnescata la ritualità della relazione performer-audience a cui siamo maggiormente abituati, fondata su regole quali il silenzio, l'immobilità del pubblico e una preventiva durata prestabilita.

La messa in discussione di un format relazionale tra opera e pubblico consente di sperimentare modelli alternativi di fruizione, in cui il pubblico è libero di muoversi a proprio piacimento, scegliendo il tempo di permanenza, abitando lo spazio in base a esigenze personali o alla tenuta nei confronti del progetto artistico e favorendo anche la costituzione di un rapporto individuale con l'esperienza musicale, che possa essere attraversato da logiche non "coercitive". L'installazione sonora, il teatro musicale site-specific, la performance in spazi non convenzionali si costituiscono come forme stimolanti di teatro musicale contemporaneo, declinabili in una varietà di impianti scenico-compositivi: opera-film, commedia strumentale, opera corale, drammaturgia, action concert piece, in cui la componente sonora, sia fisiologica che organologica, viene attivata come un composto dedicato all'esplorazione drammaturgica e antropologica.

Questa estensione della materialità sonora riflette un rapporto di responsabilità verso l'ascoltatore contemporaneo: un invito a un ascolto attivo, critico e partecipato, in cui la presenza dell'altro e la

molteplicità delle voci non sono meri effetti stilistici, ma condizioni epistemiche dell'esperienza estetica.