

on Lucia Ronchetti
by Michele Coralli

LUCIA RONCHETTI

Le porte (s)chiusse

Dopo una lunga formazione e lavori tra Italia, Francia e Germania, la compositrice romana sta dando forma alla propria idea di teatro musicale

di MICHELE CORALLI



È per una strana coincidenza che questa intervista esce nel mese in cui Lucia Ronchetti compie 50 anni. Una lunga formazione con autori importanti come Bussotti e Sciarrino, poi una serie di soggiorni all'estero tra Parigi e la Germania per completare un impegnativo percorso di studi e avviare una carriera che l'ha lanciata in un mondo – quello europeo – che valorizza i talenti italiani, proponendo loro commissioni che evidenziano l'investimento sul futuro della musica.

«Da piccola vivevo nella periferia di Roma. Il nostro vicino era un ex-compositore sposato con una cantante svizzera. La loro casa era piena di strumenti e partiture. Sono stata adottata da questa famiglia che dava lezioni di musica a me e alle mie sorelle con uno spirito informale.

Poi a sedici anni ho ascoltato *Aura* di Maderna e ho deciso che volevo fare il compositore. Mi sono messa allora alla ricerca di un insegnante e ho incontrato Mauro Bortolotti, docente a Santa Cecilia. All'epoca nei corsi di composizione c'era discussione sui programmi e molto sperimentalismo. Quindi si poteva iniziare anche senza una formazione troppo accademica. Bortolotti mi lasciava comporre e per me quella fase è stata la più felice della mia



Con la psicomusicologa Helga de la Motte



Con il violoncellista Francesco Dillon



All'Experimentalstudio di Freiburg



Con la direttrice d'orchestra Sian Edwards a Francoforte



Parigi, Festival d'Automne 2012: *Helicopters and Butterflies*



vita musicale. Non avevo l'angoscia dell'esecuzione perché davo per scontato che niente sarebbe mai stato eseguito».

Quali erano i suoi modelli allora?

«Ho subito scoperto Sciarrino e Bussotti, entrando poi in contatto con entrambi. Per me è stata un'esperienza straordinaria. Bussotti era nel suo momento di massima vivacità, creatività e potere, come regista, compositore e organizzatore. Era crudele, spavaldo e illuminato, ma credo che sia stato per me davvero fondamentale. Ascoltando *Pièces de chair* mi sono resa conto che molti suoi lavori fanno parte della ricerca attuale, come la resa teatrale della performatività dell'esecutore. In quegli anni invece Sciarrino lavorava su grandi affreschi musicali come *Cailles en sarcophage*, *Vanitas* e *Lohengrin*. Anche questi per me sono lavori fondamentali. Senza non ci sarebbe il teatro musicale che sto facendo adesso».

Poi se ne è andata dall'Italia.

«A un certo punto ho avuto la sensazione di dover iniziare un nuovo percorso e a Parigi mi sono iscritta a un dottorato con il professor François Lesure presso l'École Pratique des Hautes Études della Sorbona. Al tempo stesso ho contattato Gérard Grisey, che in quel momento era professore al

Conservatoire. Con lui ho studiato privatamente per quattro anni e alla fine ho vinto la selezione per il corso annuale dell'Ircam con Tristan Murail».

All'epoca conosceva già lo spettralismo francese?

«No, in Italia eravamo tutti preparati su Darmstadt. Molti come me avevano una nozione abbastanza chiara su quel periodo, ma non su ciò che stava succedendo negli anni '80. Almeno a Roma la distanza era totale. Per me è stato importantissimo conoscere attraverso Lesure le persone che a Parigi stavano lavorando sulle nuove direzioni di ricerca, come Aperghis e il suo teatro sperimentale da camera che si giocava all'ombra dell'Ircam».

Cosa le è rimasto della musica di Grisey?

«Sia Grisey che Lesure mi hanno criticato moltissimo ed è stata un'esperienza molto dura. Grisey, pur avendo sviluppato un sistema molto coerente, che non è soltanto lo studio spettrale ma anche il sistema formale di divenire temporale sviluppato a partire dalle analisi fisico-acustiche, non si sentiva assolutamente riconosciuto. Io stavo componendo i primi lavori di teatro musicale e per lui era impossibile concepire un percorso simile, perché avrebbe condannato la coerenza interna di un linguaggio come il suo.

Neumond, andato in scena nel 2012
al National Theater di Mannheim



Da ascoltare

Quattro le raccolte discografiche di Lucia Ronchetti (a partire dal recentissimo **Drammaturgie** (Kairos, 2012) con Neue Vokalensemble Stuttgart / Arditti Quartet) e opere che partono da *Andra al rei* (2000) fino ad *Hamlet's Mill* (2007). Poi la riduzione dal *Giorno* di Francesco Cavalli, **Lezioni di tenebra**, nell'esecuzione del Parco della Musica Contemporanea Ensemble diretto da Tonino Battista (ed. Parco della Musica Records, 2012). Di poco anteriore **Xylocopa violacea**, per viola e live-electronics (Stradivarius, 2011) comprendente brani come *Il sonno di Atys* o *Last desire cadenza*, interpretati da Barbara Maurer e Reinhold Braig (vedi *Amadeus* n. 271). Infine **Schiffbruch mit Zuschauer / Pinocchio una storia parallela** (Stradivarius, 2009) con la Rundfunk Sinfonieorchester Berlin diretta da Roland Kuttig (vedi *Amadeus* n. 237). **m.c.**

Secondo lui io ero come Berio, cioè improvvisavo. Ma forse era la persona più sbagliata con cui io potessi relazionarmi. Queste difficoltà però sono state importanti, perché se un compositore non si trova davanti una porta chiusa, la sua formazione diventa inutile».

Poi la sua carriera ha preso il via, ma sempre all'estero.

«Sì, in Germania, dove lavoro attivamente da molti anni. Lì ho avuto la possibilità di avere realizzazioni su diversi livelli, anche al di fuori delle strutture operistiche. Spettacoli diversi, con o senza realizzazione scenica, oppure in forma di happening o installazione. Attraverso questi vari stadi si acquista una sicurezza e una capacità di capire a quali conseguenze può portare il gesto compositivo. In Germania è possibile fare molti di questi esperimenti, mentre in Italia quel vasto mondo laboratoriale manca completamente, sempre che non si scriva una grande opera per un grande teatro, cosa che capita a pochissimi compositori».

Ricordiamo però il recente progetto *3e32 Naufragio di terra* presentato a L'Aquila (vedi n. 273, agosto 2012).

«Sì, sto producendo tantissimi lavori di teatro musicale e sono arrivata al punto di dividere in generi specifici le diverse esperienze. Quella presentata a L'Aquila la definisco un'opera corale con un grande ensemble vocale di non professionisti. Mi interessa cercare di eliminare il più possibile il confine tra pubblico e performer: in quel caso la Basilica di Collemaggio distrutta dal terremoto. È una cosa che ho già fatto anche in un'opera da strada itinerante, *Narrenschiffe*, e in *Prosopopeia*, commissionata da una chiesa di Kassel».

La scelta di trattare la realtà – cosa che non sempre capita nel teatro musicale contemporaneo – non sembra così casuale nel suo lavoro.

«Credo molto in questa possibilità. Il teatro deve occuparsi della realtà. A L'Aquila io e Guido Barbieri abbiamo realizzato un'opera-documentario per stimolare una riflessione. È stato interessante integrare in un contesto teatrale alcune voci reali che parlano dell'esperienza del terremoto, ma non sempre è possibile farlo. In *Der Sonne entgegen* ho lavorato sul problema dell'immigrazione. Abbiamo avuto tante critiche, dato che è difficile fare una rappresentazione teatrale su un problema politico senza cadere in una modalità didascalica. Il compositore è un artista sempre chiuso nella sua stanza. Il tempo della scrittura è un tempo lunghissimo e anche io ne prendo tanto solamente per

una battuta o un particolare – dato che voglio che la mia musica sia iper-scritta. Ma naturalmente la realtà va avanti. Credo però che sia sempre possibile aprire la finestra e percepire ciò che sta accadendo».

La musica contemporanea fa spesso fatica a liberarsi anche di certi stereotipi vocali ottocenteschi, cosa che invece non succede in campo strumentale. Non c'è secondo lei un cortocircuito tra stile belcantistico e ricerca di attualità?

«Sono d'accordo. Il canto operistico tradizionale non può assolutamente funzionare nell'opera contemporanea. Ci sono degli esempi rari, come nelle ultime opere di Henze, in cui questo ha potuto funzionare. Ma oggi è impossibile continuare a usare quelle voci, anche se accade ancora spesso, dato che quando si lavora su commissione si è costretti a confrontarsi anche con ensemble fissi. Esistono però tantissimi cantanti che hanno sviluppato un tipo di vocalità che concepisce in modo diverso il passaggio tra parola parlata e parola cantata. Con i microfoni le voci soliste non hanno più bisogno di quella potenza spaventosa. Penso allora a gruppi come i Neue Vokalisten di Stoccarda che lavorano su un'altra declinazione di virtuosismo rispetto a quello tradizionale. E ci sono anche autori che fanno ricorso a una vocalità non operistica come Sánchez-Verdú, Bernhard Lang o la recentissima *Super flumina* di Sciarrino. Anche io sto cercando una soluzione diversa, ma è sempre complicato mettere insieme i pezzi di un puzzle complesso come un'opera contemporanea».

Quali saranno le sue prossime produzioni?

«Un progetto di tre anni su testi di Metastasio presso la Semperoper di Dresda con due intermezzi (*Contrascena* con repliche fino a giugno 2013 e *Sub-Plot* in prima ad aprile, n.d.a.) e l'opera da camera completa, *Mise en abyme*, nel dicembre 2014. Sempre nel 2014 ho una commissione dall'Opera di Mannheim e sarà il mio primo grande progetto all'interno di una struttura lirica così importante. Voglio analizzare, assieme al librettista Ermanno Cavazzoni, quel particolare momento in cui il quartiere di una grande città viene demolito per far spazio a qualcosa di nuovo, una sorta di parallelo con le *Città invisibili* di Calvino. Invece in Italia sono contenta di presentare *Ravel Unravel* per violoncello e pianoforte, una co-produzione di cinque associazioni che verrà presentata a cominciare dal prossimo aprile tra Ancona, Roma, Modena, Firenze e MiTo». □