

Interview with Daniele Martino  
In Giornale della Musica 2-2010  
*IT*

D.M.

-Autunno: ricominciano le stagioni musicali italiane. In particolare le stagioni liriche. La legge di fine anni Sessanta che regola lo spettacolo dal vivo in Italia prescriveva che gli enti lirici devono produrre almeno un'opera contemporanea all'anno, in cambio di una piccola sovvenzione ad hoc. Quasi nessuno se ne occupa, mentre qualcuno preferisce trovare il truccetto di fare scrivere una "opera per bambini", da liquidare in 4-5 recite mattutine con platee scolastiche. Il 19 e il 20 luglio scorsi il Cantiere d'Arte di Montepulciano, a cura di Carlo Cavalletti, ha organizzato un convegno dal titolo "Quali spazi per l'opera contemporanea oggi", in cui alcuni compositori hanno denunciato indignati il diffondersi sempre più di questo "trucco", che non ha proprio nulla a che vedere con un importante lavoro di introduzione all'opera lirica del pubblico in età scolastica. Hai avuto esperienze simili? Che ne pensi?

L.R.

-Personalmente ho avuto una esperienza positiva in questo senso. Nel 2001 ho composto "L'ape apatica", un *gioco concertante* su testi e disegni di Toti Scialoja, un'opera per bambini commissionata dal teatro Sociale di Rovigo e dalla Fenice e coprodotta dalla Federazione Cemat. Era un progetto ideato con Toti Scialoja e realizzato dopo la sua scomparsa e già nelle nostre intenzioni era dedicato ad un pubblico di bambini. Un progetto destinato ad un pubblico di bambini rende il compositore più attento alle dinamiche recettive e può portare ad una riflessione profonda sulle tecniche di scrittura da utilizzare, sulla comunicabilità della propria idea drammaturgica, e naturalmente sulle aspettative di un pubblico così speciale. Naturalmente non ha senso rinchiudere i compositori attivi nella gabbia di una scrittura "pedagogica" e il risultato di una forzatura in questa direzione non può non essere un fallimento completo, sia sul fronte della introduzione del pubblico giovane al linguaggio musicale contemporaneo, sia sul fronte della sperimentazione drammaturgica del compositore.

D.M.-Molti compositori italiani hanno regolari committenze da teatri europei, mentre in Italia la situazione diventa sempre più difficile, stitica.

L.R.-Sono anche io sicuramente un compositore che lavora esclusivamente grazie a commissioni europee. Penso che all'estero sia più facile contattare i direttori artistici e far valutare i propri progetti. Le risposte sono immediate e chiare, anche e soprattutto quando sono negative, perché c'è un rispetto profondo verso la figura del compositore, che viene comunque stimato e

riconosciuto quale intellettuale impegnato nel proprio lavoro.

D.M.-L'opera lirica ha un suo canone preciso anche oggi? Come lo riassumeresti brevemente, per una identificazione? Non sarebbe meglio oggi parlare di «teatro musicale» anche legislativamente, includendo la scrittura di musical (penso a quelli recenti di Riccardo Cocciante prodotti a Parigi), o sperimentazioni come quelle di Damon Albarn allo Châtelet (Monkey)?

L.R.-“Opera lirica” é una definizione che si adatta ad un tipo preciso di repertorio caratterizzato da un organico tradizionale e da un ben definito “luogo deputato”. Nella produzione contemporanea questa definizione può essere adeguata solo per le opere che fanno esplicito riferimento alla tradizione lirica ottocentesca. La definizione di “teatro musicale” é quella attualmente più amata dai compositori e sembra includere tutte le tendenze stilistiche, mettendo l'accento sulla libertà di scegliere liberamente un determinato “spazio scenico” e “spazio acustico”, specifico per il progetto, includendo le tecnologie audio e video (spesso inutilizzabili nei teatri d'opera tradizionali).

D.M.-Che ruolo può avere l'elettronica per cambiare il linguaggio del teatro musicale contemporaneo in termini anche di organico strumentale e di costi produttivi?

L.R.-L'elettronica, dalla semplicissima amplificazione alla più sofisticata elaborazione live, ha definitivamente trasformato la produzione contemporanea legata al teatro musicale, dando luogo ad una idea diversa di teatralità, basata anche sulla diffusione, sulla localizzazione delle sorgenti sonore, sulla sottrazione di presenze o sulla sovrapposizione di realtà sonore. Anche nel caso di una produzione di teatro musicale che si “ostina” a rimanere confinata nei mezzi acustici e scenici tradizionali, la registrazione e il post-montaggio video danno il loro contributo, presentando spesso una ben diversa “incarnazione” dello stesso spettacolo.

D.M.-La regia e lo spettacolo non hanno ormai un ruolo fondamentale per garantire la comunicazione di un teatro musicale contemporaneo a un pubblico giovane, curioso?

L.R.-Sicuramente, i compositori lavorano sempre più spesso con i registi e gli artisti visivi (scenografi, video artisti, artisti o architetti della scena) già nell'elaborazione concettuale del progetto e la composizione va di pari passo con la scrittura del testo e l'ideazione drammaturgica e visiva dell'opera.

D.M.-Claudio Lugo e Guido Barbieri hanno realizzato sulla musica contemporanea italiana un “libro bianco” per il Cemat, da cui emerge che in fondo di attività contemporanea ce n'è ancora molta, ma certo a costi di produzione molto bassi, per piccoli ensemble, ma - dato clamoroso - quasi sempre lontano dalle città più grandi, ovvero Torino (fatta

eccezione per un po' Settembre Musica ora MITO), Milano (a parte un po' la Scala e tutta Milano Musica, ora), Roma... C'è poco teatro musicale perché non ci sono investimenti? O perché si pensa che non ci sia un pubblico adeguato, ormai?

L.R.-Sicuramente non ci sono in Italia investimenti nel campo del teatro musicale e non ci sono incentivi sufficienti come concorsi per commissioni e premi di post-produzione o riconoscimenti. L'ultimo progetto di teatro musicale che ho potuto realizzare, è nato da un concorso del Fonds Experimentelles Musiktheater NRW di Wuppertal ed è ora premiato dall'International Theatre Institute di Berlino e molti compositori in Europa hanno avuto gli stessi sostegni e riconoscimenti. Credo che in Italia data la straordinaria stagione ottocentesca e la grandiosità di questo repertorio che ancora affascina e trascina un pubblico mondiale ci sia la paura di puntare su piccole produzioni di teatro da camera, quello che invece si fa normalmente in Europa, anche con grande successo. Le poche produzioni italiane "alternative" non vengono accettate, pubblicizzate, diffuse quali "eventi", così che sono spesso destinate all'assenza di pubblico e al silenzio. Questo è un errore fatale, secondo me. Basti pensare che alcune delle recenti produzioni di grande successo (di pubblico e di critica) di Heiner Goebbels, Peter Eötvös, Beat Furrer od Olga Neuwirth, sono state concepite come lavori da camera, dalla teatralità comunque potente, basata anche sul controllo drammaturgico dello spazio, a volte estremamente ridotto.

D.M.-Marco Tutino è sovrintendente-direttore artistico al Comunale di Bologna, Nicola Sani direttore artistico dell'Opera di Roma, Luca Francesconi dirige la Biennale Musica a Venezia, altri compositori (Marco Betta, Paolo Arcà, Lorenzo Ferrero, Giorgio Battistelli) sono stati direttori artistici in passato in grandi teatri d'opera italiani. Cosa può o deve fare dall'interno del sistema un compositore per ridare fatto all'opera contemporanea?

L.R.-Difficile dirlo, in un sistema produttivo così complesso e a volte oscuro come quello dei grandi enti lirici italiani. Idealmente, penso che sia straordinariamente importante che alcuni compositori possano avere questa chance, perché non possono che influenzare positivamente il sistema ed intuirne le potenzialità. Non dovrebbe essere impossibile portare il pubblico italiano ad un rinnovato senso di "curiosità" e di attesa verso le nuove produzioni di teatro musicale. L'immobilità attuale deriva sicuramente dalla difficoltà di amministrare e gestire queste grandi strutture organizzative, dei "dinosauri" della cultura musicale.

D.M.-Parliamo di estetiche: Michele Dall'Ongaro e Matteo D'Amico hanno organizzato con Sandro Cappelletto al Festival Sinopoli di Taormina il 23-24-25 ottobre un altro convegno in tema, "Le vie del comporre, domani". Nel presentarlo scrivevano: «È possibile pensare ad un'invenzione musicale che sempre più spesso si intrecci ad elementi propri di altre arti o addirittura

di altri aspetti ideali della società? Qual è, e quale sarà il ruolo della musica “assoluta”? E quale quello delle nuove tecnologie, dei mezzi audiovisivi, dell’influsso della popular music, del jazz, delle nuove conoscenze etnomusicologiche? Nuovi mondi e modi sonori che – di fatto convivono con quelli più tradizionali in rapporto di relazioni che oggi forse appaiono complementari piuttosto che – come in passato - antagoniste».

L.R.-Personalmente, ho l’impressione che la musica contemporanea europea stia vivendo un momento di grande creatività e possibilità produttive, nel senso anche della vastità stilistica delle proposte e della loro recettività e penso che l’evolversi delle idee legate alla multimedialità e alla contaminazione stilistica non abbiano assolutamente ridotto la produzione di quella che normalmente si definisce “musica assoluta”. Molti compositori continuano a lavorare in questa direzione, sentendola consona alla loro espressività e alla loro ricerca e il pubblico (il pubblico della nuova musica) sembra avere la stessa attenzione per lavori che invocano aspetti visivi e letterari quanto per lavori musicali puramente speculativi.

D.M.-Seppure in un quadro economico difficile, negli ultimi decenni e mesi qualcuno ha sentito in forma di concerto o ha visto in teatro anche opere di elevato impegno civile e coraggio di storia recente, penso al Salvatore Giuliano di Ferrero, all’Aldo Moro di Filippo Del Corno, all’Ustica di Melchiorre e al Falcone di Nicola Sani: se si insistesse su questa strada, se si trovasse il modo di parlare alla coscienza civile, non si provocherebbero forse più attenzioni per il teatro musicale? Adams ha parlato di Nixon, Glass di Gandhi, Reich di palestinesi ebrei e cristiani in Israele, Nyman di un caso psichiatrico di Oliver Sacks...

L.R.-Sì, penso che il teatro musicale possa e debba svolgere un ruolo veramente importante di protesta civile e di denuncia, soprattutto nei momenti di “crisi democratica”, come quello che viviamo. Io stessa, con la librettista Steffi Hansel ed il regista Michael von zur Muehlen, ho realizzato un lavoro di teatro musicale basato sull’analisi del concetto di frontiera nell’ambito dell’attuale processo di *deterritorializzazione*, “Der Sonne entgegen”, prodotto dal Musiktheater in Revier di Gelsenkirchen nel 2007.

D.M.-Piero Mioli al convegno di Montepulciano (partendo dall’esperienza fatta preparando il suo libro *Recitar cantando. Il teatro d’opera italiano. IV Il Novecento*, pubblicato nel 2007 dall’Epos di Palermo, le cui ultime decine di pagine riguardano la maggior parte dei compositori presenti a Montepulciano e Taormina!) diceva che la questione della scarsissima rappresentazione di opere contemporanee dovrebbe estendersi non solo alle novità assolute dei compositori attivi, ma anche a capolavori di Rota, Berio, Nono, Manzoni, Bussotti, Battiato - notare la annidata provocazione... ;-)  
Le creazioni contemporanee muoiono così in fretta? O il problema è il tipo di linguaggio di certa contemporanea “datata”?

L.R.-Nessuna “creazione” muore, sebbene la musica sia stata giustamente definita “ars moriendi” (già da Adam de Fulda, nel 1490). Proprio oggi assistiamo alla ripresa di opere barocche incredibilmente sperimentali che sembravano dimenticate per sempre. Riprendere un’opera é una operazione complessa e costosa e spesso si preferisce lavorare per dare spazio ad una “prima”. Ci sono però anche casi di lavori di teatro musicale che vengono eseguiti varie volte in varie edizioni. Tutto il teatro di Luigi Nono é regolarmente programmato nei teatri europei ed anche recentemente compositori dalla scrittura complessa come Geroges Aperghis, Pascal Dusapin o Enno Poppe, hanno visto le loro opere eseguite numerose volte in varie città europee. Il Konzerthaus di Berlino ha recentemente riportato in scena “Piecce de chairs” di Bussotti, con grande successo.

D.M. -Lorenzo Ferrero fa parte della Commissione Musica, quella che il Ministro per i beni e le attività culturali dovrebbe consultare prima di ripartire i finanziamenti governativi: cosa ci si aspetterebbe da un compositore in quell’ufficio?

L.R.-Moltissimo, una vera rivoluzione!

D.M.-Certamente parlare di teatro musicale significa parlare di voce, di canto: come fai cantare oggi un’opera contemporanea italiana?

L.R.-L’italiano continua ad essere una lingua amatissima per il teatro musicale, anche da molti compositori europei. Penso che le tecniche vocali sviluppate nella scrittura contemporanea in ambito italiano negli ultimi 50 anni, dalle acrobazie di Berio alla ricercata trasparenza delle melodie di Sciarrino (che lasciano completamente trasparire il significato testuale) offrano infinite risorse.

D.M.-Che cantanti chiameresti nel cast?

L.R.-Da molti anni lavoro intensamente con i Neue Vocalsolisten di Stuttgart, straordinari solisti capaci di fondersi in ensemble a cappella e soprattutto capaci di grande coinvolgimento in ambito teatrale, pronti ad usare tecniche diverse e a gestire espressivamente l’amplificazione ed il trattamento live quanto la voce puramente acustica.

D.M.-Carmelo Bene e il suo teatro della voce potrebbero essere un modello per te su cui rifondare il teatro musicale in lingua italiana?

L.R.-Sarebbe stato fantastico poter lavorare con lui per un progetto di teatro musicale, ma non credo che la sua unicità possa diventare un modello, penso piuttosto che gli interpreti vocali dovrebbero prendere esempio dalla sua figura ed imparare a sviluppare una “personalità” esecutiva, un carisma comunicativo e non solo apprendere le tecniche vocali.

D.M.-Stai scrivendo un'opera lirica?

L.R.-Sto scrivendo un lavoro di teatro musicale da eseguire in un normale concerto, quello che chiamo una *drammaturgia*, un pezzo che implica un libretto e dei personaggi, la cui teatralità visiva é affidata alla minimalistica performance degli esecutori e alla immaginazione del pubblico. "Le voyage di Urien" é la mia settima produzione per i Neue Vocalsolisten e l'Ensemble 2E2M e sarà eseguito il 15 gennaio a Parigi. Lavoro anche ad una nuova versione del mio ultimo lavoro di teatro musicale, "Der Sonne entgegen", per la ripresa a Berlino nella prossima stagione.