

Un dibattito ancora attuale

Quale volto avrà l'opera

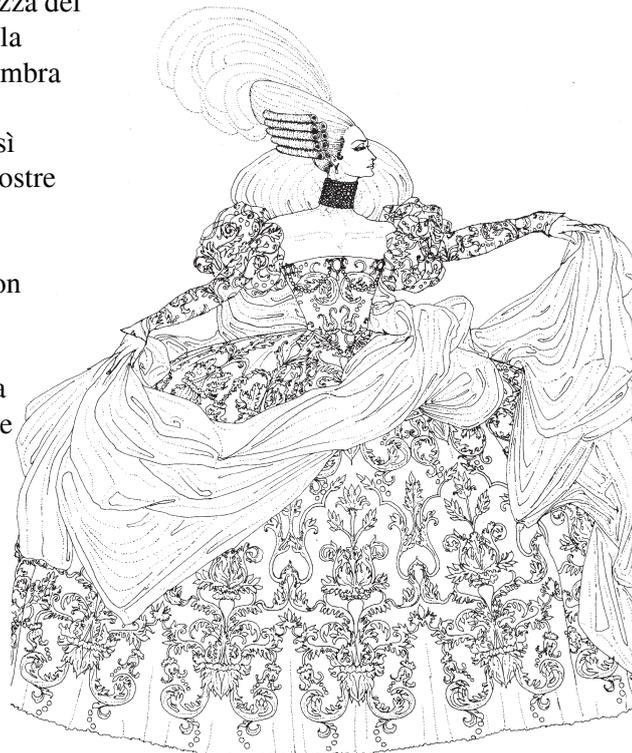
L'opera è morta o gode di ottima salute? Intorno al futuro dell'opera discutevano, su invito di Piano Time, giusto vent'anni fa, nel 1988, cinque musicisti italiani che con l'opera si erano già cimentati, e taluni anche più d'una volta. E poi a Stockhausen, autore del monumentale ciclo 'Licht', in quegli anni rappresentato alla Scala, mandarono a dire... e Stockhausen rispose.

MARCO TUTINO

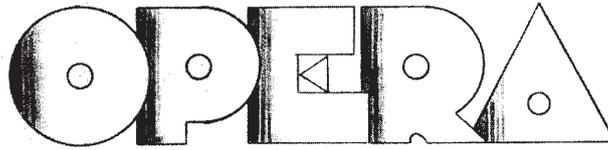
Come tutti sanno il genere "Opera" è nato in Italia. Pur essendo stato esportato e pur avendo subito modifiche e mutazioni legate alle diverse culture "adoptive", credo sia lampante la constatazione che la tradizione italiana precisamente individuabile nei soggetti, nel modo di costruire i libretti e infine, ovviamente, nella versificazione della nostra lingua, rimane quella che più corrisponde alla completezza del genere "Opera", quella in cui la definizione di Opera Lirica sembra trovare il più alto grado di pertinenza. Una tradizione così fittamente intrecciata con le nostre vicende da essere in qualche modo protagonista causale di avvenimenti socioculturali, non solamente quindi un risultato artistico. Non si può comprendere nulla della storia e della cultura del nostro paese senza conoscere l'Opera, da Monteverdi a Puccini. Non si dovrebbe potere, a mio giudizio, esercitare nessuna funzione di pubblica responsabilità, dalla Presidenza della Repubblica al più sperduto assessorato allo sport e tempo libero, senza essere

prima sottoposti ad un severo esame delle conoscenze e direi della consapevolezza di cosa sia l'Opera; un esame della esistenza del nostro patrimonio intellettuale del *sentimento* dell'Opera. Tuttavia, dalla "Turandot" e mettendo tra parentesi il regime e la guerra, questa tradizione oramai vecchia di più di due secoli subisce una battuta d'arresto di circa 40 anni nei quali pur essendo parecchie le produzioni operistiche, o le medesime

non riescono a sollevarsi qualitativamente da una nostalgica routine, oppure vengono emarginate da una cultura ufficiale che tende a rimuovere l'idea di Opera Lirica dal più generale contesto di ciò che è omologabile ad una mutata definizione di progresso artistico. Le cause di questo rigetto, del quale la nostra educazione musicale risente ancora oggi i guasti, sono evidentemente complesse, ma una cosa è certa: il teatro d'Opera ha sempre richiesto alla musica la capacità di costituirsi in un linguaggio di sintesi,



Bozzetto di Massimo Gasparon



nella fusione di generi
anche socialmente
differenti e con una forte
tensione verso la necessità

di stimolare le aspettative del pubblico; un
linguaggio altamente propositivo ed anche
pragmaticamente forzato al suo scopo.

Apparentemente l'esatto contrario di qualsiasi
poetica musicale colta dal dopoguerra agli anni
settanta inoltrati, escludendo forse i minimalisti
americani.

Questo discorso mi serve per chiarire meglio il
punto di partenza di chi oggi si riavvicina all'Opera
ponendosi in rapporto con le sue peculiarità, e
credendo allo stesso tempo nella capacità della
musica operistica di svolgere una benefica funzione
per il linguaggio musicale tout court.

In quest'ottica va anche vista la questione, negli
ultimi anni così frequentemente dibattuta, della
riappropriazione o comunque dell'interesse verso il
panorama vario e composito della musica extracolta:
non già, come molti si ostinano per comodità a
pensare, in funzione di facili ammiccamenti o di
una non ben precisata "captatio benevolentiae" nei
confronti di un pubblico creduto facilone e
sprovvisto, ma proprio nella convinzione che un
linguaggio che aspira alla sintesi e alla
"universalità" non possa ignorare, anche e
soprattutto dal punto di vista teorico, il 90% della
musica oggi prodotta nel pianeta (anche senza tener
conto degli enormi mezzi di diffusione che questa
percentuale possiede).

È chiaro che l'Opera difficilmente potrà divenire un
grande spettacolo di massa paragonabile al cinema o
anche al musical anglosassone; ma è di questi ultimi
anni la ricostituzione di un corpo sociale che
dell'Opera — intesa ancora come tradizione —
sente un rinnovato bisogno a patto che quest'ultima
sappia cogliere quelle innovazioni soprattutto
interpretative che oramai hanno sostituito la routine
deleteria attraverso la quale si mortificava ogni
speranza di vivificazione; credo che a questo
pubblico gli Enti Lirici dovranno rispondere anche
sul piano delle novità, e sarà, a mio parere, sempre
più difficile ingannarlo con la scusa della
inamovibile "difficoltà" dell'arte contemporanea, a
meno di non perdere un'altra volta un appuntamento
in realtà non procrastinabile.

Non vorrei che da queste considerazioni si potesse
dedurre che sia possibile coltivare un'idea
dell'Opera sclerotizzata al modello ottocentesco;
non penso affatto che si tratti di un esempio
riproponibile al pubblico di oggi. Anzi, è proprio
l'aggiornamento del linguaggio operistico la
scommessa su cui si dovrebbero concentrare gli

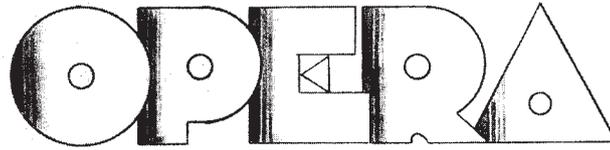
sforzi. Ma conservando le
motivazioni ideali e
poetiche che giustificano la

necessità di un genere altrimenti abbandonabile al
suo destino.

Chi pensa infatti all'Opera come ad un business in
cui quello che conta sia sbattere sul palcoscenico di
un Ente Lirico musica già composta per altri fini,
testo eventuale scritto magari in prosa dopo la
musica e vagamente strillato da non ben precisate
vocalità in declino, il tutto illustrato da alcune dotte
dissertazioni sulla profondità e ineffabilità del
suddetto messaggio, e supportato da una appropriata
regia che ne giustifichi in qualche modo quel poco
di senso, allora prenderà una brutta cantonata.
L'Opera Lirica è una faccenda maledettamente seria,
direbbe Philip Marlowe, che non sopporta il bluff.
Chi non si preoccupa di affrontare problemi quali la
storia da raccontare, la drammaturgia, la
versificazione italiana applicata al ritmo musicale
con tutti i corollari semantici derivati, la vocalità e i
suoi infiniti dettagli tecnici di estensione, appoggio,
emissione, zone particolari o addirittura note
particolari, il peculiare linguaggio musicale che la
storia dell'Opera ha dimostrato nascere dalla
necessità di risolvere questi ed altri problemi che
appartengono comunque a quello più generale della
comunicabilità e necessità della Musica Operistica
di essere metalinguistica; insomma, chi non l'ama,
chi non ha il talento innato necessario, chi non ci
crede, chi non conosce il Rigoletto a memoria per
favore, scriva sinfonie. Non è obbligatorio essere
operisti; non è nemmeno considerato molto fine.
Mi dispiace invece di non aver molto da dire sul
signor Stockhausen, pur avendo visto ambedue le
produzioni del Teatro alla Scala che lo riguardavano.
Egli, per sua stessa ammissione, odia da sempre il
genere opera; e infatti i suoi lavori coerentemente lo
dimostrano, al di là della loro qualità intrinseca sulla
quale non sono la persona giusta per dare un
giudizio pertinente, facendo io un altro mestiere. Mi
piacerebbe quindi illustrare la concezione che
Stockhausen dovrebbe avere dell'Opera, ma appunto
pare che non ne abbia alcuna: se non quella, simile a
molte altre di altrettanti suoi colleghi, della
rappresentazione della sua presunta impossibilità, o
ancor peggio, morte. Sulla qual cosa oramai si
potrebbe anche sorridere, se non fosse così
terribilmente costosa.

CARLO PEDINI

In un colloquio di pochi mesi fa Lanfranco
Mencaroni obiettava a certe mie considerazioni
sull'impossibilità di perpetuare oggi lo spettacolo



lirico, il dato di fatto che l'opera abbia comunque trovato i suoi cultori anche in questo secolo,

dimostrando la vitalità che io gli contestavo al di là di qualsiasi pregiudiziale storica e estetica. Più precisamente la conclusione era quella di non poter censurare in partenza una forma così ricca e complessa che nel tempo aveva sempre dimostrato di trovare gli stimoli e le motivazioni della sua esistenza.

In effetti quando si parla di opera si possono intendere cose diverse: da un lato l'esperienza melodrammatica per così dire "italiana", dall'altro il teatro in musica in genere. Tutto sommato resto della stessa opinione per quanto riguarda il primo caso (pur con le precisazioni che seguiranno), ma certo dovrei tener fuori dal discorso le varie esperienze che da Wagner in poi hanno segnato la storia dell'opera negli ultimi cento anni; esperienze che (mi riferisco al teatro di Strauss, di Berg, di Schoenberg, di Debussy, di Bartok, di Hindemith, di Sciostakovic, e così via fino ai "nostri" Manzoni, Sciarrino, Nono e perfino Donatoni), pur non seguendo il filo di uno stesso discorso e quindi molto diverse l'una dall'altra, trovavano comunque nel proprio tempo, se non addirittura in se stesse, le ragioni della loro presenza.

Chiaramente sotto quest'ottica il discorso sull'opera resta tuttora aperto, anche perché, in questo campo, le dichiarazioni di principio prima o poi finiscono immancabilmente per essere smentite dalle opere stesse. Tuttavia alcune considerazioni vanno pur fatte: innanzi tutto le tentazioni che il teatro esercita nei confronti di chi con esse viene in contatto possono essere particolarmente insidiose per il compositore. Ed in realtà quelle suggestioni in cui la finzione assurge a norma comportamentale, finiscono spesso per coinvolgere anche chi dovrebbe rivestire un ruolo critico e consapevole di quanto sta al di là dello spettacolo in sé. A questo proposito ho pensato molte volte che non ci sia affatto una reale richiesta di nuove opere da parte del pubblico lirico. Piuttosto ho la sensazione che ci siano alcuni compositori smaniosi di giustificare in questo modo la loro voglia di tuffarsi in quel mondo che era stato di Verdi e di Puccini. Niente di male in tutto ciò, per carità!, solo che queste voglie non dovrebbero fare a cazzotti con la storia. E quando, a questo proposito, vengono tirati in ballo i nomi di Rota e di Menotti a dimostrazione di una supposta continuità fra la (incontestabile) fine dell'esperienza melodrammatica italiana e certe (inspiegabili) operazioni neoveristiche di questi ultimi anni, si sente, francamente, puzza d'imbroglio. Al contrario

certi temi, se non addirittura certe formule, potrebbero essere

riaffrontati con spirito critico e quindi con diverse motivazioni (valgano, in altri campi, gli esempi di Borges e di Balthus), ma sempre con l'onestà di ammettere di avere a che fare con qualcosa che appartiene ad un mondo scomparso. Certo, trovare gli stimoli e le motivazioni adeguate non sarà compito facile, ma, in definitiva, nessuno si aspetta produzioni copiose e forse il dato distintivo fra lavoro e lavoro potrebbe giocarsi anche sulla pertinenza di quegli stimoli e quelle motivazioni.

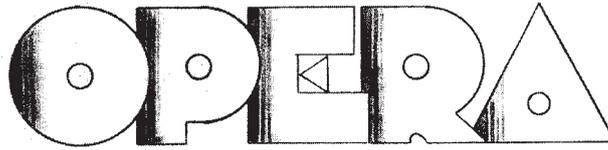
Vorrei eludere il cortese invito di Piano Time ad accennare un giudizio sull'opera "Licht" di Stockhausen. In verità ho avuto modo di assistere all'esecuzione scaligera di "Donnerstag" nel suo allestimento di alcuni anni fa, esperienza che, in tutta franchezza mi ha dissuaso dal seguire altre "giornate" del ciclo. Posso solo dire di essere stato impressionato non tanto dalla concezione scopertamente wagneriana del progetto quanto dall'ammirevole fiducia nel proprio stato di salute dello Stockhausen: considerando che nel 2000, anno in cui prevede di terminare il lavoro, avrà passato i settanta, non ci si può che rallegrare per lui!

LORENZO FERRERO

C'è chi dice che è morta, c'è chi dice che è solo addormentata. C'è chi dice che non è mai stata così bene. Ognuno dice la sua, il che vuol dire che l'opera oggi ha quantomeno un suo momento di attualità.

La mia personale opinione è che comunque bisogna guardarsi da un entusiasmo che fa di tutte le erbe un fascio, considerando opera tutto ciò che sotto questo nome viene prodotto da teatri, appunto, dell'opera. L'opera va presa sul serio. E prenderla sul serio significa soprattutto accettare le sue caratteristiche di "genere": un particolare rapporto tra musica, scena e testo regolato da una serie di equilibri che non permettono ad alcuna delle componenti di prendere, se non temporaneamente, il sopravvento. Elemento centrale di mediazione è il canto, un tipo di canto che grazie alla sua *astrattezza*, legata alla capacità dell'interprete di impersonare un ideale di suono, rende tale equilibrio riproducibile da un'opera all'altra in esecuzioni e versioni diverse. Altro non meno fondamentale elemento è la narrazione, senza la quale il raggiungimento di un qualsivoglia equilibrio sarebbe privo di scopo e di senso. Non meno essenziale è la capacità di

comunicare ad un pubblico che non ha né le caratteristiche del gruppo ristretto di iniziati, né



cambiare anche grazie alle opere nuove, se avessero la circolazione che il loro esito eventualmente merita.

l'ampiezza di quello degli stadi, ma le dimensioni civili (legate ad una idea della "città" che lungi dallo scomparire si va oggi riscoprendo) dei teatri.

La vitalità dell'opera è rappresentata dalla vitalità del repertorio stesso, che si riverbera anche sul cinema e addirittura sulla pubblicità. Il repertorio non è omogeneo, e l'opera ha subito nel corso del tempo numerose crisi (quasi esiziale quella degli anni sessanta dell'Ottocento, in Italia). Tuttavia ha saputo rinascere e rinnovarsi senza rinnegare le proprie caratteristiche basilari, ma dando nuove regole e definizioni al gioco di convenzioni attraverso cui si concretizza la sua esistenza. L'opera "moderna" (esclusi non a caso i lavori entrati in qualche modo in repertorio come il *Wozzeck*) è invece caduta in un pericoloso tranello: quello di pensare che il rinnovamento dell'opera passasse per il suo superamento e annullamento come "genere", cioè per la negazione o l'assenza o il ribaltamento di uno degli elementi sopra elencati.

Quanto sia fatale l'errore è dimostrato dall'inesistente interesse del pubblico, e per la verità della maggioranza degli stessi musicisti, verso una intera generazione di esperimenti che si sono immediatamente rivelati tali, e subito dimenticati. Complementare errore del l'opera non "moderna", che tuttavia sopravvive meglio nei repertori, è stato di credere che l'ultima combinazione di convenzioni (verismo) fosse quella definitiva.

Invece il genere dimostra oggi una vitalità che va aldilà di ogni previsione: se il cinema che si credeva l'avesse sorpassata è stato a sua volta soppiantato dalla televisione, se il teatro è in grave crisi di pubblico, l'opera rimane l'unica forma di spettacolo dal vivo a conoscere una crescita, grazie al mai perduto fascino di rito e, perché no, anche alla sua spettacolarità.

Ciò vale anche per le opere nuove, da quando una giovane generazione di compositori è tornata appunto all'opera come "genere". Il pubblico non fugge più, anzi rimane e applaude, o quantomeno è in grado di giudicare. Il pubblico dell'opera, s'intende. Perché sono possibili altri pubblici, anche se rimane tuttora da dimostrare. E se una dimostrazione viene non è certo dalle antiopere fatte dentro i teatri dell'opera, coi loro fondi e coi loro abbonati.

Che l'attuale pubblico dell'opera sia il pubblico ideale non è affatto detto: ma va detto che è cambiato e continua a cambiare. E potrebbe

Così com'è cambiato grazie a nuove regie, a direzioni d'orchestra qualificate, allo stesso allargamento del repertorio.

Tuttavia rimanendo pubblico dell'opera, e non di qualcos'altro.

Il fatto è forse che fra le molte prime esecuzioni ci sono ancora troppo poche "opere" per convincere tutti. Ma il fatto veramente grave è che le decisioni degli enti lirici nostri e altrui non dipendono nella scelta delle opere nuove dalle stesse considerazioni che valgono per il repertorio.

Quanto alle giornate di Stockhausen non credo che un compositore vivente sia la persona più qualificata a dire la sua su un compositore vivente. Chiunque abbia sentito qualcosa di mio può facilmente pensare che le detesto. E con ciò?

Posso fare tuttavia qualche disordinata osservazione di contorno.

Da anni a questa parte La Scala sembra voler accreditare un'idea dell'opera nuova che non corrisponde alla realtà internazionale: fra gli assenti Glass, Henze, Reimann.

Nessun teatro al mondo, e tantomeno in Germania, ha ripreso un'opera di Stockhausen, né ci sono notizie in tal senso.

La scelta di Stockhausen non è fra le peggiori: il fascino "pop" del personaggio assicura almeno una certa curiosità del pubblico.

Finché dura.

ADRIANO GUARNIERI

Trovo quanto meno straordinario, che si parli tra i compositori d'oggi di Opera, e che dal suo concetto ottocentesco (esaurito sotto ogni aspetto lo si voglia analizzare) stia *nascendo gradualmente* un nuovo ed attuale modo di intenderla.

Questa sorta di 'tavola rotonda' ne è un esempio lampante; e cioè che un teatro musicale non può spegnersi.

Personalmente non ho mai sentito in crisi il rapporto musicateatro, anche negli anni '60 '70. Basti pensare allo straordinario ed affascinante periodo della "*musica gestuale*": *germe storico* di ciò che oggi si va delineando (con più chiarezza) verso la realizzazione di nuovi "percorsi teatrali".

Fu Malipiero a sconvolgere una logica formale di teatro preconstituito riproponendo l'antico ed inquieto problema di rifondarlo alle radici, prima ancora dei "significati".

Maderna anticipò una logica “visiva” di percorsi (*Iperion*).

Manzoni coglie nel

proprio teatro il valore della fusione armonica dei linguaggi, potenziandone i valori espressivi.

Bussotti, non ha mai scisso nelle sue composizioni teatrali e non il fascino della “corposità” del suono nel senso più dinamico del termine (traiettorie, percorsi gestualità) aggiungendovi anche quel sostegno “accordale” che ancora pareva impossibile ridare alla parola cantata. Per non parlare di un teatro “di impegno politico”, statico, ma vero ed immediato. Sino... al *Prometeo*. Il *nonteatro in senso assoluto*. Una “cantata” compiuta da una forma ad archi, entro le cui “navate” il rapporto suonoparola (acusticamente proiettato per traiettorie) rimbalza sino a raggiungere limiti di percettività “estatici”.

Dopo questo punto apice (a mio avviso) si può tentare gradualmente la strada “inversa”; alla ricerca cioè di un rapporto funzionale anche con l’immagine, con lo spazio e con l’azione. Per il momento accontentiamoci della “azione”, intesa come “suono” che “agisce od interagisce”.

Scatterà poi inevitabile (ma solo con tenace ricerca) il rapporto “mobile ed asincrono” fra suonospazioimmagine: e qui i mezzi multimediali cambieranno senza dubbio il senso di Opera: da non intendersi più solo teatralmente conclusa.

Infine la ricerca più importante: sulla vocalità.

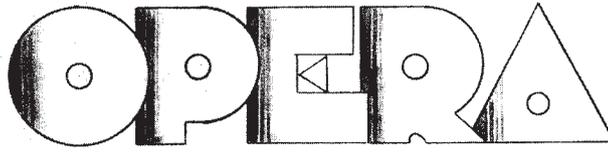
Se il mezzo visivo diventerà vero ed un tutt’uno con il suono la voce non potrà più suonare “come falsa”: cioè *impostata*. Callas, Berberian, Mina: mi diceva un musicologo tempo fa azzeccando con giusta intuizione le mie preferenze vocali di oggi e la strada della mia ricerca sulla voce.

La voce impostata falsa tutti i vari aspetti sonorooperistici. A mio avviso ha gli anni contati. E se avremo cantanti non più tradizionalmente impostati sarà ancor più “vera” una rinascita dell’Opera proprio nel suo dato comunicativo più importante: la voce e la parola.

Stockhausen credo abbia lavorato verso una direzione diversa rispetto a quella italiana. Ho voluto citare fonti dirette della nostra storia musicale contemporanea perché mi sembra che essa prediliga, rispetto alla ricerca tedesca, un’indagine sul suono e dunque sulla duttilità della voce.

Il Teatro di Stockhausen come constatato a Milano vedendo una delle sue “giornate” alcuni anni fa, mi sembra fatto di ricerca sui significati e sui “simboli”. Cioè una concezione molto wagneriana: di “sintesiesistenziale”.

Il “simbolo”, predetermina l’uso “teorico” della voce. E di conseguenza anche la tecnica strumentale



si pone sempre come ricerca “di linguaggio”.

Tutto l’impianto strutturale rimane il perno

fondamentale nella concezione di Stockhausen, essendovi percepibile ancora il rigore costruttivo (quasi contrappuntistico) a ritroso... sino a Bach. Dunque una posizione lontana rispetto alla nostra, ma pur affascinante.

Certo a mio avviso il fascino della voce, se nuova, se vera, se immediata... rimarrà il richiamo maggiore nell’Opera come ieri, anche oggi e sicuramente anche domani.

GIORGIO BATTISTELLI

Oggi tutti parlano di tutto. L’Opera è un argomento saturo di parole antiche, moderne, postmoderne, e inventate, che rendono impossibile qualsiasi tentativo di delinearne la forma, l’odore, il colore e le dimensioni, L’accettazione passiva dell’informazione sull’Opera non ha altra funzione che quella di promuovere una omogeneizzazione della cultura. Il brivido dell’avvenimento si è sgretolato sotto i colpi della promozione e dell’autorappresentazione. Oggi non si è più in grado di giudicare il bello e il brutto, ogni compositore vive nella profonda convinzione di essere l’unico portatore sano di verità.

Ma quante sono le verità?

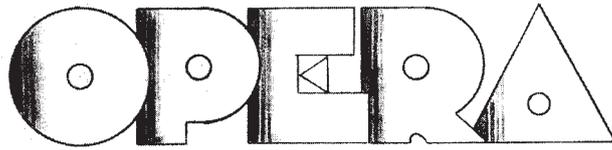
La Redazione di Piano Time ha invitato sei compositori (tra cui lo scrivente) a fare il punto, o i punti, sulla situazione attuale. Andiamo per ordine alfabetico.

La verità per Claudio Ambrosini (che non ha ritenuto di rispondere, n. d. red.) è quella di relazionarsi alla musica come Armando Verdiglione si relaziona alla psicanalisi. Quella del sottoscritto è una verità che attualmente appartiene a una dimensione frattale.

Quella di Lorenzo Ferrero è iperglicemica, quella di Adriano Guarnieri ha una densità del rosso sangue, quella di Carlo Pedini è legata con un capello al parrucchino di Pippo Baudo, e, per finire, quella di Tutino Marco ha la verità tipica degli adolescenti ex studenti della Montessori.

Giovani e vecchi, ricchi e poveri, tutti si contribuisce alla proliferazione del reale. È chiaro che il reale dei ricchi è diverso da quello dei poveri, entrambi fortemente intolleranti e indifferenti verso lo stesso reale.

Esiste un *reale simulato* che è quello maggiormente diffuso, e il *reale mutante* tanto caro ad alcuni compositori che dagli anni dell’impegno politico si è



sviluppato, evoluto, mutato in una forma di impegno che si modifica in tempo reale e si immerge

totalmente nell'ideologia della tecnologia.

L'invenzione della tecnologia e dell'oggetto musicale immateriale è corteggiata in particolare modo dai compositori già rivoluzionari che hanno ormai riposto il loro costume e si son tolti l'orecchino alternativocreativo per essere più aderenti alla realtà.

L'esplosione della tecnologia ne ha provocata un'altra che è quella dei generi musicali che a loro volta ne hanno provocata ancora un'altra caratterizzata da una crescente e generale intolleranza per l'altro.

C'è sempre più intolleranza tra i serialisti e i neotonalisti, tra l'Islam e l'Occidente, tra gli israeliani e i palestinesi, tra iracheni e iraniani, i critici musicali cossuttiani sono sempre più intolleranti nei confronti di tutto ciò che è diverso. Il compositore moderno, oggi, usa i media come materiali strutturanti per la sua prassi compositiva. L'Opera viene imposta attraverso più o meno sofisticate violenze per l'immaginazione. La tragedia dell'ascolto o la tragedia dell'immagine, della rappresentazione, è sempre una oscenità quando non c'è spettacolo e illusione.

Spesso l'Operaoggetto viene sostituita dal compositoresoggettoattore che emette messaggi simulando l'Opera. L'informazione sul compositore prima, e l'informazione sull'Opera poi, sono più importanti di un eventuale valore intrinseco dell'Opera stessa. Un'importante operazione pubblicitaria sull'Opera devitalizza l'ascolto e la visione provocando frustrazione allo spettatore ipertrofico di informazioni e comunicazioni dati dall'emittente compositore.

Il motto hollywoodiano è stato recepito: "STARE AL POSTO GIUSTO AL MOMENTO GIUSTO" L'opera può essere semplicemente enunciata con tutti i messaggi che sono richiesti al momento. Il compositore, sia ricco che povero, crea la propria immagine pubblicitaria con una cura oscena che genera strategie inesplorate.

L'attività compositiva e concertistica di Karlheinz Stockhausen in questi ultimi anni si è ulteriormente sviluppata sulla grande arcata temporale.

Nell'Opera *Donnerstag aus Licht*, Stockhausen ha dimostrato ancora una volta la sua notevole capacità ad individuare campi proiettivi.

L'attuale opera stockhauseniana si sviluppa all'interno di un laboratorio familiare, o di una famiglia laboratorio, in cui i risultati di una ricerca musicale di gruppo divengono punti cardine

dell'attività compositiva del capo famiglia. I media stanno lavorando da anni a pieno ritmo per imporre

con atti di terrorismo culturale il mega silenzio di Eschilo e i viaggi musicali misticometropolitani concepiti come Opere modulari (da serials americani) da poter sfruttare per anni. Credo che la creatività debba essere contraddittoria nella sua convivenza con i diversi materiali da cui viene sollecitata. È oltre l'esperienza, oltre la pornografia, oltre l'indifferenza, che possiamo trovare delle nuove e necessarie possibilità di pacifica convivenza. Andando oltre la distanza della diversità che si potrà cogliere la felicità dell'espressione dell'immaginazione.

E l'assenza del poeta che non permette ancora alla *Vecchia Testa Vulcanica* di poter scrivere una *Fase Terza* della musica moderna.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Caro Direttore, Lei chiede una mia opinione sui testi dei 5 autori che hanno scritto a proposito della mia opera. Sarebbe stato sensato interpellare autori che avessero viste tutte le tre opere DONNERSTAG, SAMSTAG e MONTAG aus LICHT; invece, i loro testi dimostrano che questa conoscenza manca.

È errata e superficiale l'asserzione che le mie opere abbiano un rapporto con le opere di Wagner. Il giudizio è inequivocabilmente extramusicale. Un giudizio basato sul contenuto musicale dimostrerebbe esattamente il contrario.

È altrettanto sbagliato sostenere che nessun altro teatro abbia rappresentato LICHT: DONNERSTAG è stato messo in scena nel 1985 alla Royal Opera House di Londra (Covent Garden) per l'inaugurazione della stagione (nella storia di questo teatro non era mai successo che la stagione venisse inaugurata con un'opera contemporanea). Per tutte le rappresentazioni, i biglietti erano esauriti. Nel corso di una conferenza stampa internazionale, la direzione della Royal Opera House ha affermato che l'allestimento di DONNERSTAG era stato quello di maggior successo della stagione e che l'opera sarebbe stata ripresa, non appena il teatro avesse terminato i lavori di restauro.

Nel 1991 il Teatro dell'Opera di Amburgo metterà in scena 20 rappresentazioni di MONTAG aus LICHT. Il Sindaco di Palermo, nel corso di una conferenza stampa, ha annunciato che nel 1991 DONNERSTAG, SAMSTAG e DIENSTAG aus LICHT verranno rappresentate nei due teatri di Palermo. Anche il Sovrintendente del Teatro di Rio

de Janeiro ha confermato che MONTAG aus LICHT verrà rappresentato a Rio, sempre nel 1991. I teatri tedeschi (oltre 80) non hanno potuto rappresentare le opere di LICHT per il semplice motivo che devono utilizzare le loro compagnie stabili di cantanti e coristi; di conseguenza, non sono in grado di scritturare la compagnia per le opere di LICHT (tutti gli interpreti delle opere di LICHT sono stati preparati per le rappresentazioni al Teatro alla Scala in lunghi anni di prove e poi sono stati scritturati dal Teatro alla Scala). Questa situazione sta iniziando a cambiare solo molto lentamente. Non dimentichi che per MONTAG aus LICHT sono stati scritturati solisti americani, olandesi, belgi, inglesi, ungheresi, oltre che un coro misto olandese e un coro di 60 bambini ungheresi. Inoltre, per ogni opera di LICHT deve essere noleggiato per circa 2 mesi un impianto elettroacustico estremamente complesso (banco di missaggio a 40 canali, 24 altoparlanti con amplificatori, 16 trasmettitoriricevitori, 10 monitor tv, magnetofoni a 8 piste, ecc. ecc.). Soltanto il Covent Garden ha potuto mettere a disposizione queste apparecchiature e 6 tecnici, Per tutte le altre rappresentazioni, apparecchiature e tecnici sono stati fatti venire dalla Germania.

Per quanto riguarda la “rinascita dell’opera proprio nel suo dato comunicativo più importante: la voce e la parola”, basterebbe ascoltare le edizioni discografiche di DONNERSTAG e SAMSTAG aus LICHT. Dopo l’ascolto chiunque può provare che anche i compositori tedeschi (non soltanto quelli italiani) rinnovano l’opera per quanto attiene “voce e parola”. (Perché mai la critica musicale italiana avrebbe insignito l’opera DONNERSTAG aus LICHT del premio di “ migliore novità di musica contemporanea”?. Questi esperti devono proprio essere sordi!).

Cosa si intende per “famiglia-laboratorio”? È vero che in DONNERSTAG aus LICHT erano impegnati tre dei miei figli (su un totale di 14 solisti), in SAMSTAG aus LICHT due dei miei figli (su un totale di 13 solisti) e che in MONTAG aus LICHT mio figlio Simon suonava il sintetizzatore (su un totale di 21 solisti). Non dimentichi che ci sono più di 30 eccellenti cantanti, strumentisti, danzatori e mimi e numerosi esperti tecnici del suono che eseguono regolarmente e *a memoria* (alcuni di loro da 20 anni) le mie opere. Forse siamo una “famiglia”, ma in senso spirituale.

Amichevolmente La saluta il suo Karlheinz Stockhausen

L’Opera ieri e oggi

Vent’anni fa, Tutino, Ferrero, Pedini, Guarnieri, Battistelli, allora giovani compositori attivi nel teatro, discutevano sul futuro dell’opera che aveva fatto discutere. A loro si unì, in un secondo tempo, Karlheinz Stockhausen, recentemente scomparso, e del quale in quegli stessi anni si rappresentava alla Scala il ciclo ‘Licht’, perché chiamato in causa dai cinque compositori italiani ed anche per diritto di difesa.

Che cosa è accaduto nel frattempo? Qualcosa è cambiato? Innanzitutto altri soggetti sono entrati in scena, mentre fra i cinque allora attivi, qualcuno s’è tirato in disparte, qualcun altro ha cambiato idea, ed altri ancora s’è messo a sfornare opere allo stesso ritmo di Rossini e Donizetti. In verità sono più d’uno i compositori italiani che ogni anno sfornano da due a tre opere. Alcuni, per contrappeso, lavorano ad un ritmo più lento, più consoni ad una creatività che continuamente si rinnova a seconda dei soggetti, e le loro opere, prenotate con anni di anticipo, le destinano a grandi teatri, istituzioni e festival internazionali stranieri; dove alcuni nostri compositori non hanno mercato e forse nessuno li conosce. Una tendenza tutta italiana sembra stia diffondendosi, quella dell’impegno. In occasione della presentazione radiofonica di una novità – a proposito, la radio fa sempre da megafono – un noto autore, interpellato, sentenziava: basta con il postmoderno, basta con l’estetismo, è il momento di cercare un’anima per la musica (e per l’opera, come precisamente intendeva). Anni fa, alcuni compositori scrissero un ‘Requiem’ contro la mafia. Uno di essi dichiarò per tutti che era ora per il musicista di impegnarsi, visto che non lo avevano fatto i loro padri. Gli rispose a stretto giro di giornale il saggio Petrassi: chi sono questi ragazzotti che vogliono insegnarci la necessità dell’impegno a favore di telecamere ed a riscossione di Siae? Oggi, nel melodramma, si cantano soltanto temi sociali, si fanno denunce, si mostra l’attualità. Sembra sia nato un nuovo genere di melodramma, la ‘Social Opera’, e sembra anche che in questo genere di melodrammi alcuni teatri siano all’avanguardia, avendovi bandito il divertimento, la risata, il piacere estetico; sottovalutando il pericolo di scambiare il valore sociale del soggetto con il valore estetico, musicale e formale dell’opera. Altri invece preferisce la strada dell’invenzione: basta inventarsi una nuova formula: ‘musica per teatro senza parola’.