

## **QUANDO LA MUSICA CONTEMPORANEA DIVENTA UNA EX di Carla Conti**

Intervista a Riccardo Riccardi: "E io che credevo d'esser l'ultima". La fondazione ACLE - Accademia Culturale Linguistica Educativa, ha organizzato - nel museo di Palazzo Braschi - la prima edizione del Festival Anno per Anno, tre serate "attorno a Shakespeare" dedicate al teatro musicale: *Shakespeare & Gossip, Monologhi, Ambleto*.



Tra le celebrazioni dei vari centenari, l'anno appena trascorso, ha avuto il privilegio di annoverare i quattrocento anni dalla morte di William Shakespeare: il 23 aprile 1616.

Nell'autunno romano, la rassegna *Anno per Anno*, a partire proprio dal titolo, è stata tra le proposte più originali.

La fondazione ACLE - Accademia Culturale Linguistica Educativa, grazie all'Assessorato alla Crescita culturale del Comune di Roma, ha organizzato - nel salone del piano nobile del museo di Palazzo Braschi - tre serate "attorno a Shakespere" dedicate al teatro musicale: *Shakespeare & Gossip, Monologhi, Ambleto*,.

Riccardo Riccardi, direttore artistico della rassegna nonché autore di uno dei lavori, non fa mistero della casualità del tema scelto: «Personalmente, mi ero sempre tenuto lontano da anniversari e ricorrenze, ma il caso ha voluto che conservassi l'abbozzo di una partitura a cui

avevo lavorato, con alterne vicende, dal 2012; una partitura eseguita sotto forma di suite orchestrale: *Shakespeare & Gossip*».

Per la seconda serata, quasi un omaggio alle musiche di scena tipiche del teatro elisabettiano, Riccardi ha chiesto «ad alcuni compositori di varie nazionalità di scrivere un commento sonoro ai monologhi di Shakespeare che più li avessero colpiti. Ottenuti i pezzi, è nata l'idea di legarli in un continuum. Il filo rosso è una scelta di brani di Thomas Morley, compositore contemporaneo di Shakespeare. Sono nati, così, i *Monologhi*».

I compositori Gyula Fekete, Ernesto Mateo, Carlo Pedini, Barbara Rettagliati e Daniele Roca, hanno lavorato tutti sulla timbrica del flauto: in do, in sol, e in do basso, interpretati da Elena D'Alò e Alessandro Pace, in dialogo tra loro e con Gianluca Di Lauro, l'attore che ha dato voce a Orsino, Re Lear, Marc'Antonio, Jago, Prospero, Lorenzo, Macbeth, accompagnato anche dalla musica coeva delle *sei Fantasie* tratte dal "Primo Libro di Canzontette a Due Voci" di Morley del 1595. Nella terza proposta, «occorreva un contraltare antico per bilanciare un'opera scritta oggi» dice Riccardi e «ho trovato il filo nella meravigliosa biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia: il manoscritto di un'aria di Domenico Scarlatti, tratta dall' *Amleto*, su libretto di Apostolo Zeno. Già sapevo di un'altra aria dalla stessa opera, conservata nel Museo di Bologna, poi ho scoperto un duetto di Giuseppe Carcani basato sullo stesso libretto. Era ora di coinvolgere per la ricerca di altre musiche un compositore esperto del periodo barocco, che ho trovato in Ernesto Sparago. Ma le arie, i duetti, i cori dovevano avere un tessuto connettivo che li rendesse comprensibili. Ho dunque affidato la messa a punto di una narrazione a Salvatore Cardone, il regista che trent'anni fa mi aveva segnalato il testo dal quale ho preso le mosse per *Shakespeare & Gossip*: il romanzo *Caprice* di Ronald Firbank». Giovani gli interpreti vocali impegnati dei tre lavori, a partire dal cast vocale curato da Emanuela Salucci (Ronja Weyhenmeyer, Manuela Festuccia, Giacomo Balla, Elisabetta Braga). Giovani i musicisti (Luca Caponi, Davide Celletti, Claudio Martelli, Ernesto Sparago, Enrico Renzi, Soichi Ichikawa, Nicoletta Pignataro, Antonella Loddo, Davide La Rosa) guidati da Raffaele Iannicelli.

E giovane il pubblico, in controtendenza direi, tanto da ricordare altri periodi – specie gli anni '70 – in cui i concerti di musica contemporanea e di teatro musicale contemporaneo erano l'occasione di incontri, dibattiti, scambi, esperienze che, indipendentemente dai contenuti musicali, rappresentavano la "tendenza" della politica culturale non solo italiana. Ma la presenza giovanile, nel cast e nel pubblico, è solo uno dei termini ricorrenti che suggeriscono questi ricordi. Così l'equazione: musica contemporanea degli anni Settanta sta a quei giovani, come la musica di questo decennio del XXI secolo sta all'attuale generazione giovanile, non funziona. Forse perché dobbiamo cambiare un elemento di questa equazione e ipotizzare che la musica contemporanea di questi anni piaccia a *quei* giovani degli anni Settanta, ormai pubblico di mezza età? E no, neppure così funziona. Ma che cosa non funziona in questa seconda ipotesi? Proviamo a fare le prove di permutazione? Proviamo ad operare delle sostituzioni? Proviamo ad eliminare la connotazione di "giovane" al pubblico della musica contemporanea? Oppure proviamo a conservare la connotazione "giovane" al pubblico ed eliminare l'aggettivo "contemporanea" da musica? Di certo proviamo a chiederci: cosa è successo a quell'infatuazione? Cosa è cambiato?

Le tre serate di *Anno per anno* sono l'occasione per cercare delle risposte in un dialogo con

Riccardo Riccardi in cui procederemo, come lui stesso dice, «senza logica di successione» ma con «il piacere di non dover essere organizzati».

*Shakespeare & Gossip* ci apre le porte, infatti, di quel mondo che è il teatro musicale contemporaneo già di per sé “shakespeariano”, quando questo termine racchiude un caleidoscopio di aggettivi: libero, mostruoso, fantastico, emulativo. Nell’incontro con l’autore, proviamo a guardare a questo mondo con gli occhi e le orecchie di chi la musica contemporanea l’ha frequentata e ne può parlare come di una “ex”.

Ci sono tanti modi per essere *ex*, prima ancora di essere narrati come *ex*.

Si è *ex* di qualcuno quando questa persona ci lascia ma, prima ancora, si è *ex* quando noi stessi ci lasciamo alle spalle quello che eravamo o, più spesso, quello che gli altri volevano che fossimo.

Riminese, classe 1954, Riccardi al liceo Giulio Cesare della sua città ha lo stesso insegnante di italiano di Federico Fellini: il professor Carlo Alberto Balducci. Inizia a studiare pianoforte col Guido Zangheri e composizione, dal 1972 al conservatorio Cherubini di Firenze - prima con Pier Luigi Zangelmi e poi con Carlo Prospero -.

Studia pianoforte con Franco Scala e si diploma nel 1976. Nei quattro anni successivi passa le sue estati in Germania e nel 1980 lavora come maestro collaboratore allo Jugend-Festspieltreffen di Bayreuth. Nel 1981 consegue la laurea in architettura, con una tesi sulle proporzioni armoniche nel Rinascimento. In luglio del 1982 si diploma in composizione. In agosto si trasferisce in California e nel 1983 vince il Composer's Award del 21th Southwestern Youth Music Festival. L'Italia, l'Europa, gli USA tornano nel lavoro oltre che nella formazione di Riccardi che è attualmente titolare della cattedra di Composizione al conservatorio Santa Cecilia di Roma, ed è stato docente prima al Cherubini di Firenze e alla New York University, nel Florence Program, e al Saint Mary's College (Notre Dame, Indiana) nel Rome Program. Ha tenuto corsi di “History of Italian Music”, “Opera Literature” e “Opera Workshop” per la University Studies Abroad Consortium e dal 1994 è guest speaker e visiting professor in college e università americane in California, Arizona, Indiana e Maryland. Nel 2014 è stato il Nancy Unobskey Visiting Artist in Modern and Contemporary Art, 2014 al Goucher College di Towson.

**C.** *[Conti]* Negli studi di composizione e poi nel tuo lavoro, hai avuto modo di conoscere generazioni di studenti e di paragonarli a te stesso quando eri studente, quali le analogie, le differenze?

**R.** [Riccardi] Negli anni Settanta, quando imperava l'estetica della “Nuova musica”, le classi di Composizione dei conservatori erano piene di giovani che cercavano disperatamente una originalità.

**C.** *Volersi distinguere, essere originali, è tipico dei giovani. Quale tratto li accomunava?*

**R.** L'originalità veniva perseguita con lo stesso spirito che avevano i pionieri della febbre dell'oro. Il divertimento stava nell'invenzione di una nuova grafia, spesso diversa per ogni

partitura. E poi la ricerca sistematica di suoni distorti, anti-suoni, la scoperta di particolari modi di percuotere la cordiera del pianoforte o di produrre suoni con l'arco, la costruzione di una *legenda* a volte più elaborata del pezzo stesso. Mi ricordo i suoni multipli dei legni di Bruno Bartolozzi, oppure tutta la letteratura musicale che è proliferata battendo le chiavi degli strumenti a fiato, i suoni degli archi al di là del ponticello, l'abuso stucchevole degli armonici e tante altre trovate che rappresentano l'epigonoismo del cammino di rarefazione iniziato dalla serialità di Anton Webern.

**C.** *Cosa è rimasto di questa ricerca?*

**R.** A distanza di quarant'anni vedo un mondo musicale completamente cambiato, anzi spaccato in due partiti che non hanno possibilità di confronto. La stessa situazione si viveva negli anni Settanta, ma allora la frattura era fra i compositori e gli interpreti, eventualmente fra i musicisti e gli altri, gli ascoltatori. Non si viveva all'interno delle classi di Composizione.

**C.** *Ora, questa spaccatura, che genera due partiti, si ritrova anche nelle classi di Composizione, dove si formano gli autori contemporanei?*

**R.** Sì. Da una parte ci sono i seguaci della vecchia avanguardia – e credo che il corpo docente di tutta Europa sia colpevole del lavaggio del cervello fatto a propri studenti. Oggi raramente un giovane si iscrive ai corsi di Composizione perché vuole comporre sulla scia della *ex-nuova* musica. Quelle rare volte che succede, si tratta di studenti di poco talento che hanno un approccio esclusivamente intellettualistico alla composizione. A questo punto, per gli "iniziati", talvolta plagiati, entra in gioco l'edonismo della setta, l'appartenenza al gruppo dei pochi, il godimento spirituale che viene dalla presunzione di appartenere a un mondo di eletti e di essere capiti solo dai propri simili.

**C.** *Per un lungo periodo il consenso, nell'arte specialmente, era associato a disvalore. E allora meglio, a garanzia di una presunta qualità, restare tra pochi addetti ai lavori: *similes cum similibus*. Ma oltre questa logica chi opera?*

**R.** Dall'altra parte c'è chi non accetta l'appartenenza alla musica *ex-contemporanea*, come l'ho io stesso battezzata. C'è chi non persegue la ricerca di un linguaggio originale, nel senso di bizzarro. Chi depone le armi e lascia il monopolio della cultura, o pseudo cultura, ai promotori della *ex-contemporaneità* e si dedica ad altro, principalmente alla musica da film.

**C.** *Sì, la musica per le immagini: film, documentari, pubblicità, videoclip e video giochi, sonorizzazione degli spazi, ora anche dei siti internet. Difficile pure immaginare oggi, molte delle attività sociali senza la presenza costante della musica. E la richiesta di musica che abbia le caratteristiche per interagire con altri elementi di comunicazione sollecita molti autori a dedicarsi, specie tra i giovani.*

**R.** Di sicuro un'arte nobile anche la musica da film. Ma spesso il compito di decidere è demandato al regista.

**C.** *E molto spesso i registi non sono neppure alfabetizzati musicalmente. Fanno delle richieste*

*difficili da comprendere: "non voglio i violini!" E non intendono il timbro dello strumento ma una cantabilità della melodia, ad esempio. Senza contare le richieste à la manière de: "qui mi serve una musica tipo Far West....fammi un tema da antico Egitto".*

**R.** Appunto. E anche se la capacità di saper scrivere musica in diversi stili è una forma di professionalità, per un giovane compositore la ricerca di una propria strada viene sostituita dal desiderio di compiacere una linea tracciata da altri.

**C.** *Abbiamo citato gli anni Settanta ma già con la Fabbrica illuminata di Berio del 1964, si aprirono molti fronti di dibattiti sulla musica oltre i luoghi deputati storicamente ai concerti, sul ruolo sociale, diremmo, del compositore. E tutto con al centro la musica contemporanea. Autori che erano anche comunicatori di queste istanze. Oggi si continua a parlarne? Si ascolta musica contemporanea o no?*

Se ne parla tanto ma non si ascolta mai. Sì, della musica *ex* contemporanea si parla sempre ma non si esegue mai! Perché all'ascolto è pesante, insopportabile, spesso inutile. Ha senso come percorso intellettuale –quindi se ne parla, si analizza- ma non ha significato nella dimensione del suono prodotto, come ascolto. Adorno diceva che l'opera era morta, e aveva ragione pensando alla serialità che all'epoca sembrava l'unica scelta *à la page*.

**C.** *Ma se parliamo di ex, vuol dire che prima c'è stata un'unione? C'è qualche esempio di musica contemporanea del passato, a questo punto possiamo dire sebbene sia un passato recente, che ha superato il giudizio del tempo?*

**R.** L'unico matrimonio che io sento riuscito fra la musica scritta coi dodici suoni e l'opera lirica è il *Wozzeck* di Alban Berg, diventato il manifesto più eclatante dell'espressionismo.

**C.** *Cosa si è incrinato nel rapporto tra la musica ex contemporanea, quella che si definisce ed è definita colta, e il pubblico?*

**R.** Non vorrei oggi dover dire che la musica stessa, intesa come ricerca linguistica, è morta. La colpa è nostra se la musica come linguaggio non interessa più nessuno. Dopo decenni di elucubrazioni mentali, invece che di risposte emozionali, la musica colta ha passato lo scettro della comunicazione ad altri generi musicali. Si è isolata dal mondo del pubblico rimanendo all'interno della sua cerchia. I suoi compositori hanno depresso le armi. Chi pensa al *bello* come criterio di giudizio non scrive musica che oggi si definisce colta. E questo è il nocciolo del problema.

**C.** *E gli autori che prendono atto di questo stato di ex della musica contemporanea, su cosa lavorano?*

**R.** Il compositore che ricerca, dopo avere digerito e superato l'esperienza della musica *ex* contemporanea non è tradizionalista, anzi è l'unico compositore sperimentale, perché sperimenta un linguaggio, cerca una strada ed è rivolto verso un futuro che ancora sia vitale.

**C.** *Tra i vari linguaggi, il teatro musicale, è quello che offre al compositore più materia*

*espressiva, quale che sia il rapporto con questa musica ex contemporanea.*

**R.** Nell'opera il compositore è il burattinaio che tira le fila di tutti i parametri. Questo ci è stato insegnato dall'evoluzione del melodramma nel periodo romantico anche senza scomodare Wagner e l'opera tedesca...

**C.** *...sì un'esperienza unica nella storia della cultura occidentale, dai presupposti ai risultati. Eppure i rapporti tra le varie componenti del teatro musicale, a partire da quello tra libretto e partitura, sono stati sempre molto dinamici.*

**R.** Tutti sanno che, mentre nel barocco il poeta era considerato più importante del musicista, le cui musiche spesso venivano anche poste sotto testi diversi, nel corso del XIX e XX secolo compositori come Verdi e Puccini avevano un totale potere decisionale. Con le dovute differenze nei vari periodi storici, l'opera pretende sempre una unità linguistica che omogenizza la scansione drammaturgica e le opere di repertorio ne sono un esempio.

**C.** *Ben diverso, invece, il rapporto tra un compositore e un regista. La musica applicata alle immagini, e non solo nel cinema, ha una sua propria logica.*

**R.** All'opposto del teatro musicale, per un regista non è necessario lavorare con musica originale. Frequentemente viene usata musica del passato, e alcune colonne sonore impiegano volutamente vari stili musicali. L'effetto può essere di grande impatto se si sceglie con arguzia ed intelligenza. Sempre funzionalmente allo spettacolo, perché la musica è un po' la Cenerentola, rispetto al testo e alle immagini. Si può anche ricordare che la coralità...

**C.** *...non in quanto brani del repertorio per coro, immagino...*

**R.** ...infatti, in senso metaforico. Ora va di moda dire il "lavoro di squadra", qualche decennio fa era il "lavoro di gruppo", ma "coralità" è più musicale; ecco questa modalità ha dato spesso grandi risultati. Si pensi ai produzioni teatrali nate all'inizio del XX secolo a Parigi attorno a Diaghilev.

**C.** *Come nel caso del teatro wagneriano a cui si faceva riferimento prima, anche l'esperienza dei Balletti russi di Diaghilev è stata unica, con la sinergia che riuscì a creare intorno alle più grandi personalità del balletto, della musica, dell'arte grafica che animavano Parigi ai primi del Novecento. Ma oggi?*

**R.** Oggi raramente il rapporto con un regista, o con uno scrittore di teatro, o con un coreografo è quello che è stato in condizioni così privilegiate. Spesso sembra che le professionalità siano dimenticate. Il coreografo il regista, l'autore di teatro si sentono perfettamente in grado di fare le loro scelte musicali. Perché la musica non è la struttura portante, ma, in questo caso, diventa un aiuto, per non dire un orpello. E per molti di loro è indifferente se usano una buona musica o qualcosa di più dozzinale.

*Ci sono eventi musicali che si contrattistinguono come più contemporanei di altri. Penso alla musica elettroacustica. Per essere considerato contemporaneo, al di là del dato anagrafico, un compositore si deve dedicare a qualche genere musicale in particolare?*

Non credo che dobbiamo scegliere un genere. Perché essere limitati dalla volontà di inserirsi in un contenitore che dà delle garanzie? Perché non affrontare la paura del foglio bianco? Sono un compositore il cui apprendistato si è svolto sotto l'egida della musica sperimentale degli anni Settanta, ma ho ascoltato anche musica leggera, rock, jazz. E non sono neppure un compositore pentito perché anche la musica ex contemporanea mi ha insegnato tanto.

**C.** *Quando non ci si pente delle scelte, delle esperienze passate, perché in esse si riconosce il valore dell'insegnamento ricevuto, credo che sia il punto giusto da cui ripartire per guardare oltre e costruire altre esperienze. Questa musica ex contemporanea cosa rappresenta oggi?*

**R.** È stata una parentesi, un movimento rivoluzionario che è durato troppo, e ancora dura. Movimenti rivoluzionari come la Scapigliatura, o il Futurismo sono durati per una breve stagione, mentre la musica ex contemporanea, foraggiata dal potere politico, si è istituzionalizzata. Dopo l'investimento di forze intellettuali e mezzi economici, si è deciso che doveva durare e sta durando, tramandata di padre in figlio. D'altronde è comprensibile che non si possa sputare nel piatto in cui si mangia!

**C.** *Certo, il prodotto che diventa sistema e protegge il sistema stesso che lo ha generato.*

**R.** Appunto il sistema dove contano i contatti e il potere e i festival di musica colta che interessano solo agli autori che vi partecipano e ai loro studenti!

**C.** *Insieme con questa musica ex contemporanea cosa c'è?*

**R.** Potrei dire che c'è altro e che le etichette di musica "tradizionale", "sperimentale", "ascoltabile" che purtroppo vengono usate, non corrispondono affatto alla realtà. La musica con sapore tonale è considerata "tradizionale", senza chiedersi quanto nuovo sia quel sapore di consonanza. La musica dissonante *tout court* viene definita "sperimentale". E non si riflette che dopo un secolo non ha più niente di sperimentazione. Oppure si accetta tutto senza prendere una posizione, mettendo tutto insieme in un unico calderone. Altra posizione molto riduttiva è definire la musica con l'aggettivo "ascoltabile". In questa categoria rischia di essere annoverata anche musica di un gusto raccapricciante, basta che sia tonale. Alcuni dilettanti di musica classica o liturgica sono molto più pericolosi dei dilettanti di musica rock, jazz, o leggera.

**C.** *Si tratta quindi di non catalogare riduttivamente...*

**R.** ... la musica non è liquidabile come "non dissonante", ergo "ascoltabile". La musica è brutta o bella, banale o intelligente; può far sorgere curiosità o annoiarci mortalmente. E dobbiamo avere il coraggio di non apostrofare la musica insopportabilmente noiosa con l'aggettivo "interessante", a tal punto che interessante e noioso sono ormai diventati sinonimi.

**C.** *Tra gli anni Settanta della tua formazione, con la musica contemporanea che diventa una ex,*

*e l'oggi di Shakespeare & Gossip che evoluzione c'è stata?*

**R.** Nei primi anni Ottanta ho imboccato una mia linea e di lì ho continuato. Inutile definire a parole come scrivo, soprattutto senza peccare di narcisismo. La musica va ascoltata...

**C.** ...il riferimento è proprio ai dibattiti che sorsero insieme e a supporto della musica ex contemporanea...

**R.** ...sì, e perché belle parole sono sempre state spese anche per brutta musica! Le cose che scrivo non hanno la pretesa di piacere però, mentre trent'anni fa rischiavo la derisione da parte dei depositari della cultura musicale, adesso continuamente vengo "scoperto". Scoperto in vita e questa è una grande soddisfazione.

Nel catalogo dei lavori di Riccardi, all'inizio degli anni Ottanta, troviamo *Ad libitum* per pianoforte, con cui avviene la svolta verso un linguaggio che continua a sviluppare negli anni successivi: emancipazione del ritmo giustapposto ad una forte vena melodica fino al 1991 quando si avvicina per la prima volta al teatro musicale con il balletto *Il brutto anatroccolo* e con la cantata scenica per soli, coro e orchestra *La meraviglia e il dubbio*. La parola cantata, ignorata prima di allora, diventa il fulcro della sua attività creativa. Nello stesso periodo incomincia il ciclo per voci e strumenti *Canti da Pessoa*, un progetto che lo accompagna per più di una decade e che rappresentano, come lui stesso dice, il momento più rarefatto della sua produzione. Un'altra data che segna una tappa nella produzione di Riccardo è il 1997 quando l'opera da camera *L'avvenimento*, per la prima volta su libretto proprio, anche se sotto lo pseudonimo di Filippo Candiani. Nel 2005 compone *L'uomo che amava le isole-Racconto-opera* per attore, soprano e orchestra, ancora su libretto proprio tratto da un racconto di D.H.Lawrence. Subito dopo completa un libretto iniziato nel 1998, *Il ritorno di Casanova*, dal racconto di Arthur Schnitzler *Casanovas Heimfahrt* e lavora alla composizione della musica. Del 2008 è l'opera *Odisseo*, dramma a sfondo psicologico, ispirato ai personaggi dell'Odissea, ma col finale cambiato rispetto alla fonte originale. Nel 2009, su commissione di Opera Bazar, Riccardi scrive l'opera *Talk Show*, sempre su libretto originale, questa volta ispirato a due *Totentänze* di Rainer Maria Rilke, trasferite ai tempi nostri. Per *Talk Show* gli è stato assegnato un grant dal CFAI – Indiana. Del 2010 sono altre sue due opere. La prima, *F.S.S.P.A.*, su libretto originale, è ambientata in una stazione ferroviaria, la seconda, *Una questione d'onore*, tratta da *Leutnant Gustl* di Arthur Schnitzler, è ambientata nella Venezia del Settecento. Nel 2011 Riccardi lavora ad un ciclo di 22 canti dal titolo *Não sou nada*. Il materiale è preso da Fernando Pessoa, ma questa volta con testo e lingua originali. Nel 2012 scrive un'opera satirica, *Shakespeare & Gossip*, su libretto tratto da *Caprice* di Ronald Firbank e nel 2013, per la Royal Irish Academy di Dublino, *Il testamento (The Will)*, uno spettacolo teatrale con arie musicali, con Riccardi nella duplice veste di autore e compositore. Nel 2014, appronta per l'Accademia Ferenc Liszt di Budapest una riduzione cameristica del suo Concerto per pianoforte e orchestra e dopo quasi vent'anni si dedica nuovamente ad un ciclo di composizioni per pianoforte solo, *Diario 2014*. Nel 2015, per l'Accademia musicale di Cracovia, scrive una suite orchestrale *Shakespeare & Gossip Suite*, dall'opera omonima e per il Teatro sperimentale di Spoleto compone *Contesa seconda* per gruppo da camera. Nello stesso anno per l'Ambasciata italiana di Washington, scrive il testo e la musica di *Moving-out*, un lavoro teatrale con arie e duetti, ambientato in un interno newyorkese.



**C.** *Il teatro musicale ti è diventato sempre più congeniale, dedicandoti anche ai testi verbali, una ricerca profonda di espressione direi; come se la musica contemporanea divenuta ex fosse stata sostituita nel tuo interesse, appunto in quanto ex, dall'opera.*

**R.** Perché il teatro musicale, anzi l'opera? Perché posso esprimere delle idee, oltre che degli stati d'animo come la sola musica esprime. Ho bisogno di dirle le cose, di urlarle. Basta tacere. Ed è la ragione per cui ho incominciato a scrivere libretti, prima traendoli da scritti altrui e poi scrivendoli miei originali. Addirittura negli ultimi tre anni ho scritto due spettacoli teatrali con arie e duetti, spettacoli in cui la musica non è il "primo attore". Non sapevo scrivere libretti quando ho fatto i primi tentativi.

**C.** *Scrivere testi, libretti si direbbe, è un'altra di quelle professionalità che meriterebbero più attenzione, dalla formazione alla prefigurazione di percorsi lavorativi...*

**R.** ...sì, è un mestiere diverso da quello del musicista e va imparato. A me, ci sono voluti vent'anni per poter produrre qualcosa di soddisfacente.

**C.** *Come è nata questa esigenza?*

**R.** Probabilmente non è stato per merito mio, ma per demerito altrui. Non essendo un compositore del "giro giusto", nella ricerca di autori di libretti, mi trovavo di fronte a persone che non li sapevano fare: giornalisti o musicologi che si improvvisavano o si spacciavano per scrittori di teatro musicale. Ho dovuto imparare per necessità e ora è irrinunciabile per me lavorare ad un'opera dall'inizio del testo alla fine della musica. Mi posso esprimere su tutti i fronti. È un retaggio romantico pensare all'artista che scava nel suo mondo interiore per comunicarlo. Forse sono un inguaribile idealista che scrive quello in cui crede, con tutti i dubbi che lo accompagnano. L'importante per me è essere sincero con me stesso, senza cercare disperatamente di piacere agli altri.

**C.** *A cosa stai lavorando adesso?*

**R.** Al momento sto lavorando ad un paio di nuovi progetti. Continuo la composizione de *Il direttore*, un'opera completamente cantata, già abbozzata nel 2012 e ha appena terminato il libretto per *L'ascensore*, opera pensata a chiusura del ciclo *Il trittico della banalità*, i cui primi due numeri sono *Talk Show* e *S.S.P.A.*

"E io che credevo d'esser l'ultima" è una frase che la protagonista di *Shakespeare & Gossip*, Sarah, canta nella seconda scena. Mi è piaciuta perché ho immaginato che quest' espressione sarebbe la risposta della Musica stessa, se questa come un personaggio shakespeariano salisse sul palco a narrarsi. E, di fronte alla domanda "ma cosa è successo dopo la fase contemporanea?" ella si mostrasse, con questa risposta, ignara del fatto che in questi anni accanto a sé, al di là, dopo e al suo interno, nella produzione musicale teatrale e non, potesse esserci altra musica. Ho fantasticato sulla Musica nel momento in cui realizza, in quanto musica contemporanea, di essere diventata una ex e si confessa nella sua supposizione, così ingenuamente. L'imperfetto "credevo" esplicita la presa di coscienza di questo *misunderstanding*, dell'equivoco come travisamento che è uno dei dispositivi narrativi

**Malacoda**

Webzine di lotta per un'alternativa letteraria e culturale.

<http://www.malacoda.eu>

---

fondanti del teatro di Shakespeare e della nostra vita.