



## «Il Killer di parole» di Claudio Ambrosini

di Sandro Cappelletto

TUTTE LE CIVILTÀ, SIANO durate millenni o un breve giro di anni; tutti i popoli, composti da miliardi o da poche decine di individui; in ogni angolo del pianeta Terra, in qualsiasi condizione climatica, in ogni organizzazione sociale, da sempre e ancora per sempre, l'uomo ha sentito il desiderio e la necessità di creare una lingua. E le nostre migliaia di lingue non sono come le statue: nascono, crescono, si trasformano, si incrociano. Muoiono, oggi con particolare frequenza.

ve già covavano altri *memo*, decennali, ventennali, trentennali (lui non ha mai fretta di concludere). Uno tra questi dice: «Great vowel shift». È il grande slittamento vocalico, quello che determina le mutazioni della pronuncia, le differenze anche sensibili all'interno della stessa lingua: già a Padova non si parla come a Treviso, né a Venezia come a Chioggia. Nella nostra bocca crepita una fucina di suoni, che si spostano al suo interno, una miniera dalla quale noi di volta in volta scegliamo come e quali – le inflessioni, gli accenti, le pause – sonorità fare uscire. La bocca è il «rumore bianco» della lingua, la cellula che contiene la vita possibile di tutte le parole, prima della nostra selezione che le fa davvero esistere.

Quando la Fenice chiede ad Ambrosini il soggetto per una nuova opera con coro e orchestra, quegli appunti si sedimentano in un primo soggetto, che si irrobustisce durante una settimana di nuovi dialoghi con Pennac. Poi,



La lingua e la musica: *Il Killer di parole*, la nuova opera – un «ludodramma in due atti» – di Claudio Ambrosini che debutta al Teatro La Fenice il prossimo 10 dicembre, unisce le due competenze professionali del compositore veneziano, laureato in lingue.

Il libretto è dell'autore, ma «la scintilla» è venuta da una serie di conversazioni con lo scrittore francese Daniel Pennac, un amico non episodico. «Nelle redazioni delle case editrici che pubblicano vocabolari – raccontava Pennac, come immaginando una storia – esistono dei redattori incaricati di controllare le parole ormai arcaiche, che nessuno usa più. E di farle morire, decidendo di eliminarle dalla successiva edizione di quel dizionario. Una parola antica, che non viene più documentata, è una parola morta».

Ambrosini, come sempre fa quando «gli viene un'idea», appunta questa riflessione e la infila in una cartellina do-

il compositore, come già accaduto in altre occasioni, inizia a scrivere il libretto, che gli appartiene interamente. Pennac, benedicente, condivide il soggetto.

Il nuovo lavoro completa una tetralogia operistica del musicista veneziano premiato con il Leone d'Oro alla Biennale Musica del 2007. Procediamo in ordine logico, che non corrisponde a quello cronologico: il *Big Bang Circus* (Biennale Musica, 2002) racconta il primissimo giorno dell'Universo; *Il canto della pelle – Sex Unlimited* (Lione, 2005) è dedicato all'energia vitale degli uomini, all'amore, al sesso; *Il giudizio universale* (Città di Castello, 1996, con Luigi Proietti nella parte di Dio) affronta l'ultimo giorno della nostra vita, prima del cataclisma che schiuderà altri scenari. Nel *Killer di parole* protagonista è il «verbo», la parola e i suoni, che permettono agli uomini di comunicare, di pensare e creare storie, poemi, narrazioni e testimonianze di sé. Anche questa, dunque, è una vicenda che



riguarda tutti. Però, e la novità è significativa per Ambrosini, *Il Killer* racconta anche una storia privata: ci sono dei personaggi, nostri contemporanei, che hanno un'età, un lavoro, un reddito, affetti, pulsioni, delusioni. C'è un marito, una moglie, un figlio che cresce e diventa avvocato difensore dei popoli in via di estinzione. C'è una stanza, una culla, un ufficio, mentre il tempo passa e incide nella vita della coppia, modificando le dinamiche affettive e di relazioni. Perché lei fa più carriera di lui. E il *Killer* si concluderà, a sorpresa, come un *thriller*.

«Io non metto una parola in musica. Trasformo in musica la parola», diceva Luigi Nono a chi gli obiettava la non agevole comprensione delle parole dei suoi «libretti». A questo principio anche Ambrosini è sempre restato fedele: la narratività appartiene anzitutto alla musica. In numerose occasioni, tuttavia, i suoi libretti prevedono la presenza di un attore, a cui affidare – come nelle *Passioni barocche*

ludi, litoranei, rupestri. Un'umanità affidata al coro: *Rami riu rotamiala beu, taimiro fulia, però ... èLu, tó LiLo GLè, tiLe LòLi GLài, BLai?*

Ascolteremo fonemi che non esistono in alcuna lingua umana, nati nella bocca sonora dell'autore, e la promessa «perfetta comprensibilità» sarà garantita dalle inflessioni: una domanda, una perorazione, una risposta. Il tono, cioè la musica.

Fantascienza linguistica, come quella che vive nei *Filò* di Andrea Zanzotto e nelle liriche di Luigi Meneghello: due rilevanti e recenti tappe del percorso creativo di Ambrosini che, di quei testi poetici «riscritti» per piccolo coro, ha amato soprattutto la spettacolare invenzione semantica e fonetica. La resurrezione di parole dialettali sepolte dal tempo, il recupero di nenie e suoni dell'infanzia, il protagonismo del suono che dà senso. Contro la lingua vivamorta, più morta che viva, più insensata che sensata, che



– la funzione del Testo. È lui il nocchiero che rende comprensibile la vicenda, il suo intreccio, gli snodi di un mare di musica sempre generosa di colori, effetti, varietà dinamiche, esplicita teatralità, mai avara di suoni.

Ma nel caso del *Killer* il canto si farà capire: la vicenda universale del «great vowel shift» si innesta in quella privatissima di una coppia, e il pubblico deve essere messo in grado di seguirle tutte e due. Un lavoro sugli intervalli e la scansione sillabica di alcune parti cantate, come un declamato, farà capire quello che dicono. Almeno fino a quando il libretto parla italiano. Perché il *Killer* è un sentimentale, e oggi i sentimentali non hanno troppi scatti in azienda: eccolo, come un maderniano Hyperion, inattuale e mite, mandato a lavorare nella «stanza degli ultimi parlanti». La casa editrice da cui dipende lo ha messo lì, a registrare le lingue che si stanno estinguendo: l'ultimo parlante vecchio, l'ultimo parlante giovane, gli ultimi parlanti delle pa-

costituisce oggi il lessico dominante.

Anche quando racconta una storia di famiglia, Ambrosini non rinuncia ad accarezzare le utopie e le memorie (le une e le altre convivono in un nesso dialettico per lui insopprimibile) che connotano il suo modo di abitare la musica del nostro tempo.

E la vecchia domanda – prima la musica o le parole? – non ha più senso, se le parole suonano come musica. ■

Nella pagina a fronte:  
Il canto della pelle – *Sex Unlimited*, 2005.  
Sopra, a sinistra: Claudio Ambrosini e Daniel Pennac  
(foto di Michele Crosera);  
a destra: *Big Bang Circus*, 2002.  
Nel tondo in cima alle pagine, Claudio Ambrosini  
ritratto da Diego Landi.



# La tetralogia scenica di Ambrosini

## Il compositore illustra i suoi lavori teatrali

a cura di Leonardo Mello

**D** OPO L'ESAUSTIVA DESCRIZIONE DEL Killer di parole tracciata da Sandro Cappelletto nelle pagine precedenti, incontriamo Claudio Ambrosini per chiedergli qualche maggior dettaglio sulle sue opere per la scena.

Prima di tutto vorrei dire che per me esistono diversi tipi di esperienza teatrale. C'è quello che io definisco teatro d'ascolto, dove non si vede nulla e la situazione si ricostruisce attraverso i suoni. Per fare un esempio cito una delle mie ultime composizioni, *La donna danada*. In questo caso ho immaginato di aver ritrovato nell'isola del Lazzaretto Vecchio dei graffiti lasciati da una donna misteriosa: si tratta di frammenti di un ultimo saluto al mondo che fingo di avere raccolto. Questo è un buon esempio di teatro d'ascolto o di musica. Nel brano cerco di costruire un ambiente acquatico e avvolgente solo attraverso il suono e un'interprete che canta questi frammenti, mentre un flauto e un clarinetto integrano le parti mancanti. È dunque un teatro di suoni dove ascoltando ci si può immaginare una storia.

Per quanto riguarda invece il teatro d'azione, scenico, *Il Killer di parole* è la mia quinta fatica. Nel lontano 1984 scrissi *Orfeo, l'ennesimo*, ironizzando su un mito con il quale tutti i compositori si sono misurati. Le altre tre opere si collegano a quest'ultima che debutterà tra poco in Fenice, anzi si può dire che insieme costituiscano una sorta di quadrilogia, il cui embrione progettuale risale a circa trent'anni fa.

Cercherò di descrivere brevemente questi quattro lavori, dando loro un ordine logico che non rispetta la cronologia, determinata dalle commissioni che ho ricevuto nell'arco degli anni.

Ideale inizio della tetralo-

gia è *Big Band Circus*, scritta nel 2002 per la Biennale (a partire da un libretto creato a quattro mani con Sandro Cappelletto). Lo spunto iniziale l'ho avuto leggendo un ritaglio di giornale, dove si parlava di un telescopio potentissimo che permetteva di vedere molto più lontano di quanto fosse stato possibile in precedenza. E dato che nell'universo andare più lontano significa andare indietro nel tempo, ho immaginato che un giorno avrebbero costruito uno strumento talmente potente che avremmo potuto vedere il Big Bang. Ecco allora che ho ideato una sorta di spettacolo circense,

composto di molti numeri e introdotto da un narratore che invita il pubblico appunto al circo del Big Bang. Ma di fatto questa è un'opera sull'origine, nella quale vengono rappresentati i due vettori temporali della ricerca umana: il primo parte dall'antichità e procede in avanti, portando con sé le narrazioni mitiche dell'inizio del mondo – tutte bellissime e fantasiose – che l'umanità ha inventato per darsi una spiegazione. Il secondo vettore è la ricerca scientifica, con Aristar-

Venezia – Teatro La Fenice  
10, 14, 16 dicembre, ore 19.00  
12, 18 dicembre, ore 15.30



### Un frammento dal libretto del «Killer di parole»

IL KILLER DI PAROLE Ecco, il sole tramonta e io risento questo strano malessere. Un'ansia, un languore, un'onda di nostalgia. Cala un velo con la sera, scende lento come un foglio immenso. Ritrovo una ad una, sola a sola, ogni parola che ho tagliato, eliminato, ucciso...  
(Punta gli occhi nella penombra, in diverse direzioni, come se scorgesse più che delle parole, delle persone e le riconoscesse)  
Questa... quella... e quella...  
Mi stanno intorno tutte, le parole uccise; sono qui, mi soffiano sui capelli, mi tirano le orecchie. Adesso mi sembra che mi respirino vicine...  
(da *Il Killer di parole*, atto primo)

co, Galileo, Giordano Bruno e tutti gli eroi che hanno combattuto per dare all'insoluto problema della genesi una spiegazione scientifica. Sono le due facce della curiosità umana, una poetica e l'altra razionale. Ma ho scoperto una cosa incredibile, cioè che le narrazioni antiche e le immagini usate dagli scienziati utilizzano in molti casi le stesse parole. C'è una sorprendente coincidenza tra li-





vello mitico e scientifico.

Il secondo tassello è rappresentato dal *Canto della pelle – Sex Unlimited*, che ha debuttato a Lione nel 2005. Dopo il momento della generazione, celebrato in *Big Bang Circus*, trova spazio la vita. Con la parola sesso intendo infatti quella forza attrattiva che produce vita, fa attaccare due entità tra loro compensanti che ne creano una terza con vita propria. In questo senso nell'universo c'è un *sex unlimited* sin dal primo giorno. Qui l'eros è visto come un prisma: nella prima scena ho immaginato il sesso in natura, dove tutto è bellissimo, basta pensare ai fiori, alle farfalle, ai cavallucci marini... A seguire ho analizzato tutte le altre facce del prisma: cultura, tradizione, religione, scienza, mercato. E quando entra in gioco il denaro si raggiunge il punto più basso e più nero dell'opera, dove si accenna alla pedofilia. Da qui si risale e si passa attraverso la mitologia, la danza fino all'ultima scena, dove si arriva all'arte. Il libretto prevedeva che a questo punto partisse una proiezione velocissima di tutte le opere che hanno scandalizzato l'umanità, dalle statuette primitive con i loro enormi seni sino a *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet o *L'origine du monde*



di Courbet. Questo per dire che l'artista, anche se è oltraggioso, quando tocca l'argomento lo sublima. E poi nell'arte ritroviamo quella creatività e quell'oltraggiosità fantastica che c'era nella natura, per cui il cerchio si chiude.

La terza opera, intitolata *Il giudizio universale*, debuttò molto tempo fa a Città di Castello. Questa volta si tratta di un'opera buffa, quasi totalmente musicale, anche se un attore come Gigi Proietti vi recitava nel ruolo di Dio. Per capire il contesto bisogna immaginare un Dio a metà tra Nerone e Fracchia, sadico e pavido insieme, il quale decide per noia di celebrare il Giudizio universale. Ma per fare prima chiama due volontari, uno per il Bene e uno per il Male: chi dei due prevarrà si porterà via tutto. Ecco allora apparire un bellissimo angelo, che è un tenore, e un

nerissimo diavolo, un soprano che però grazie all'elettronica canta bassissimo, trasportando di varie ottave sotto la sua voce. Dio proclama che vincerà chi tra i due contendenti emetterà il suono più meraviglioso, sorprendente, stupefacente che si sia mai sentito. Da qui in poi si assiste a un'inesausta gara a creare suoni sempre più incredibili, sfidandosi continuamente a fare meglio. E anche se il tenore propone delle cose bellissime, il soprano – cambiando sonorità da basso a baritono, e poi tenore, contralto, mezzosoprano, soprano e soprano di coloratura – sembra avere la meglio, e alla fine Dio si risolve a interrompere la gara e aggiudica la vittoria ai punti al diavolo. In quel mentre si sente una voce cavernosa dal basso: è Lucifero, che non è affatto d'accordo con il verdetto, non volendo saperne di accogliere all'inferno uno stuolo di noiose anime beate. Quindi rilancia la sfida, proponendo a Dio di vedersela tra loro due. E questo Dio pavido, che durante la tenzone tra angelo e diavolo si dava arie da superiore, sulle prime cerca di schermirsi. Ma Lucifero gli prospetta una sfida piuttosto singolare. Gli dice: «Scegli un pianeta qualunque, e io te lo riempio di cose meravigliose come

i prati e i fiori, le montagne e il mare. Poi io comincio a inquinare tutto, e tu che sei Dio rimetti tutto a posto. Io comincio a far ammalare tutti, e tu che sei Dio li guarisci. Io introduco i furti, gli omicidi, gli stupri, e tu che sei Dio proteggi le tue creature». Allora Dio, non sapendo che pesci pigliare e cercando aiuto, chiede al suo antagonista da chi saranno formate le rispettive squadre. Al che Lucifero propone di coinvolgere i due vecchi contendenti, cioè l'angelo e il diavolo. In questo momento conclusivo il libretto recita più o meno così: «Questa coppia di burattini/E la coppia che ci voleva/ Questa possiamo chiamarla Eva/E lui possiamo chiamarlo Adamo». A quel punto i due si sfilano i costumi e si trasformano in Adamo ed Eva. Per cui in chiusura d'opera si capisce che quello che stiamo vivendo

noi sulla terra è la tenzone tra Dio e Diavolo che sta ancora andando avanti.

E qui si innesta l'ultimo vertice del quadrilatero, vale a dire *Il Killer di parole*: se infatti siamo giunti all'apparizione di Adamo ed Eva, è ovvio che questi due abbiano cominciato a parlare, facendo sorgere tutte le lingue del mondo. Ciascuna delle quali è una preziosa opera d'arte collettiva dell'umanità che è necessario salvaguardare. ■

Nella pagina a fronte:  
Claudio Ambrosini (foto di Neno Brusegan).  
Sopra, Gigi Proietti nel *Giudizio Universale*.



# Regia da thriller per un «Killer di parole»

a cura di Arianna Silvestrini

**F**RANCESCO MICHELI, REGISTA DEL *Killer di Parole*, racconta la sua messinscena. Qual è l'idea ispiratrice di quest'opera e del suo allestimento?

È stato molto stimolante raccogliere la sfida di questo progetto, che riguarda la questione della lingua. Claudio Ambrosini e Daniel Pennac sono partiti da un dato: ogni anno, nel mondo, si estinguono decine di idiomi, una sorta di moria di dinosauri. Hanno così cercato, in parole e in musica, di fotografare questo momento inesorabile di trasformazione della società. Dal canto mio, come regista, l'intenzione è stata quella di restituire nello spettacolo l'idea che sta alla base del progetto. Si tratta, quindi, di mettere in scena le lingue del mondo. Non a caso il brano iniziale dell'opera è un grande affresco sinfonico in cui il coro evoca la nascita dei suoni, dei fonemi, delle parole. Ambrosini e Pennac hanno l'ambizione di raccontare grandi storie, cosa insolita per le ultime generazioni di spettatori per lo più avvezzi alla prosa televisiva, abituati a storie con un profilo decisamente molto basso. Del resto, dal neorealismo italiano in poi si racconta sempre di persone comuni e di vicende della quotidianità. Con quest'opera si torna davvero a parlare di temi superlativi e maiuscoli. Ma l'aspetto ancor più interessante è che, dopo un inizio quasi prosopopeico in cui i protagonisti sono la vita, la morte e i popoli, emerge l'immagine di un uomo che culla il proprio bambino e che addolcisce le ore della notte con una ninnananna. Quel

papà è il protagonista, è lui il killer di parole, un cultore dei linguaggi, che è costretto ad aggiornare uccidendo i termini desueti, che non hanno più ragioni di esistere in un dizionario contemporaneo. Quest'opera è un thriller, e infatti vengono raccontati dei veri e propri omicidi, anche se non di persone in carne e ossa. Nicolas Bovey, lo scenografo, ha inventato un gioco scenico notevole, tale per cui il sipario viene risucchiato da un cubo che raffigura la casa del protagonista. Nel primo atto avviene qualcosa di emblematico: una delle parole uccise dal killer torna a bussare alla sua porta e lo rimprovera per averla massacrata.

*Qual è questa parola?*

Non ci è dato decifrare fino in fondo l'identità dell'uccisa, anche se si suppone sia una parola «antica». L'atmosfera del primo atto è molto gotica e in questa storia, «alla Hitchcock del terzo millennio», i personaggi hanno una dimensione un po' sinistra, per quanto siano figure assolutamente ordinarie. Nel secondo atto la storia subisce un salto temporale di venticinque anni, e si approda alla sera di un capodanno inquietante: tutte le lingue del mondo stanno per estinguersi al fine di farne sopravvivere solo una: una sorta di Torre di Babele al contrario. Nel disperato tentativo di salvare il salvabile, il killer raduna tutti i popoli la cui lingua è in estinzione affinché possano lasciare la propria testimonianza.

*Quanto ha contato, per questa regia, la sua formazione accademica?*

Affronto il melodramma — anche la partitura musicale e l'ipertesto — come fosse un luogo di filologia, con la precisa consapevolezza che quel luogo è un insieme di segni che aspettano di essere letti. Perciò è enorme il piacere nell'allestire, con lo stesso approccio che posso usare per il *Barbiere* o per il *Trovatore*, un'opera di prima esecuzione mondiale i cui autori sono un grandissimo scrittore e un







compositore con un culto religioso della lingua e del linguaggio. Se già in generale il lavoro dell'opera contemporanea mi intriga proprio perché gli autori scrivono a noi e su di noi, la collaborazione con Ambrosini è stata estremamente stimolante, sia perché nella sua opera si percepisce la profonda stratificazione di letture che il testo verbale e musicale consente, sia perché Claudio è un interlocutore molto generoso. Ciò dà la percezione che la scrittura dell'opera continui nella rappresentazione. Con il direttore d'orchestra Andrea Molino e con i cantanti abbiamo lavorato molto allo scavo del testo, per restituire al meglio le intenzioni di ogni frase e per capire come calarle nel corpo e nella mente dell'interprete. Ambrosini ha un grande amore per la voce ed è forte il suo desiderio di valorizzare al meglio gli interpreti. Oltre ai tre protagonisti, l'autore ha creato una rosa di personaggi che vengono incarnati da un numero esiguo di cantanti. A questo si aggiunge la difficoltà di calarsi in caratteri diversi, alcuni dei quali sono rappresentanti di *ethnoi* particolarissimi: i litoranei, gli abitanti delle paludi, gli abitanti delle zone rocciose, etnie di fantasia la cui identità è restituita da arie e monologhi in lingue inventate. Gli idiomi remoti e tribali che Ambrosini ha ideato hanno un grande fascino e, allo stesso tempo, sono contraddistinti da una notevole difficoltà: questo è uno degli aspetti che più mi ha colpito.

*Un progetto ambizioso...*

Tutto ciò sembra fantascientifico, ma non lo è più se si pensa che, da qualche mese a questa parte, la British Library ha cominciato a fare esattamente questo lavoro: sta cioè catalogando, attraverso registrazioni audio, le tracce digitali di tutti gli idiomi del mondo, specialmente quelli in via di estinzione. Penso non sia un caso che un'opera come *Il Killer di parole* sia stata forgiata da un autore italiano e, anzi, veneziano. La nostra nazione è un mosaico che acquisi-

sce senso nell'unità e credo che nel lavoro di Ambrosini si parli anche di questo.

*È quasi un manifesto.*

Sì, di cura. Nel suo essere così dannatamente nostalgico il killer è un personaggio sconfitto, non c'è una presa di posizione manichea bensì una radiografia accalorata ma molto lucida della realtà attuale. Del resto dall'*Orfeo* di Monteverdi l'opera lirica è il racconto di storie concrete con l'idea di educare il pubblico e di proporgli un modello di società possibile. E qui si offre una considerazione sulla memoria. Il killer cerca di preservare tutte le lingue per i

posterì e per la memoria, e il fatto che tale lavoro risulti vano mi fa pensare che tuffarsi in una contemplazione del passato che ci rimane attraverso gesti mnemonici sia un'operazione che, se sottrae l'individuo dal fare e dall'impegno concreto verso le cose future, rischia di essere grottesca.

*Com'è stata la collaborazione con la Fenice?*

Approdo per la prima volta in questo splendido teatro, che mi ha molto colpito per la sua tradizione e per il suo essere una grande bottega in cui si respira un forte spirito di coesione, un ambiente contemporaneamente molto professionale e molto accogliente. Conosco a memoria i primi venti minuti di *Senso* di Visconti, quelli ambientati proprio in Fenice: in quella frazione di tempo è condensata la natura

politica ed emotiva del melodramma ottocentesco italiano e non è un caso che sia ambientata proprio in questo teatro. Mi sento molto legato alla città di Venezia, per la quale provo un sentimento quasi di timore reverenziale. In fondo vengo da Bergamo, la città di Arlecchino. ■



# L'elegante vocalità del Killer

## Andrea Molino dirige l'opera alla Fenice

a cura di Andrea Oddone Martin

**I**N OCCASIONE DEL KILLER di parole l'Orchestra e il Coro della Fenice saranno diretti da Andrea Molino, affermato musicista e compositore torinese. A lui abbiamo chiesto alcune considerazioni attorno all'opera.

Conosco Claudio Ambrosini ormai da molti anni e abbiamo lavorato insieme in diverse occasioni, la più recente delle quali è stata il «regalo» alla città di Venezia che gli ho chiesto l'anno scorso per il concerto conclusivo del World Venice Forum, l'iniziativa dell'Accademia Internazionale di Scienze Ambientali per la creazione a Venezia del Tri-

sini abbiamo deciso di lavorare a un soggetto che di fatto non è, e forse non sarà mai, un romanzo o un lavoro letterario preesistente, ma abbiamo sviluppato il loro spunto direttamente nell'ambito del teatro musicale.

*Ci può fornire qualche anticipazione sulla musica?*

Poche settimane fa in Fenice abbiamo già effettuato alcune sessioni di prove al pianoforte con i cantanti sulle loro parti, che Claudio ha scritto per prime per permettere ai solisti di familiarizzarsi per tempo con la scrittura vocale. Conosco lo stile di Claudio da diversi lavori passati; penso che in questo caso ci sia un ulteriore sviluppo nella precisione e nella cura della stesura. Da un lato la vocalità è ampia, elegante e raffinata, in certi casi – soprattutto nella parte baritonale del Killer, affidata a un cantante di grande solidità ed esperienza come Roberto Abbondanza – addirittura «classica». D'altra parte la cura del dettaglio è estrema, con elementi minimi notati con grande precisione, risultato di un'operazione di cesello che secondo me rivela l'ambizione del compositore di segnare con questo lavoro un punto di arrivo, o di svolta, del proprio percorso artistico. Proprio questa cura dei particola-



bunale Internazionale per i crimini contro l'ambiente (cfr. VMeD n. 30, pp. 44-45). Quell'evento si è tenuto alla basilica dei Frari, e Claudio ha scritto una deliziosa fantasia sulla Sinfonia dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, che è sepolto proprio in quella chiesa. In quel frangente ho diretto ancora una volta l'Orchestra della Fenice, con cui ho da parecchi anni una bellissima frequentazione, sia dal punto di vista musicale che personale. Perciò quando gli amici della Fenice, poco più di un anno fa, mi hanno proposto di dirigere *Il Killer di Parole* non ho ovviamente avuto esitazioni e ho accettato con gioia. Il soggetto, che nasce da una conversazione tra Pennac e Ambrosini, è assai stimolante e ovviamente molto vicino alla sensibilità di Claudio, con le sue riflessioni sul linguaggio, da diverse angolazioni e prospettive. La strumentazione è curiosamente allargata nella ricerca di sonorità e inflessioni affascinanti. Comprende, ad esempio, le campane tubolari immerse nell'acqua. Si evocano colori e mondi sonori particolari. Come sempre, Claudio è anche autore del libretto, e trovo molto intrigante il fatto che Pennac e Ambro-

ri rende la partitura particolarmente impegnativa, soprattutto per i cantanti, ma l'opera è ben avviata e sono convinto che ci siano tutte le condizioni per un risultato adeguato alle aspettative.

*Parlando più in generale della sua attività artistica, è corretto affermare che il suo lavoro di musicista e compositore si contraddistingue per la spiccata multimedialità?*

Sì, questo è sicuramente l'elemento più caratterizzante della mia personalità di musicista e di uomo di teatro e di spettacolo in generale. Da ormai più di dieci anni lavoro in questa direzione, e sono profondamente convinto della necessità (amo questa parola) e delle potenzialità di tale percorso. Penso che sia possibile definire tre punti fondamentali in questo ambito. In primo luogo la scelta di tematiche di rilevanza collettiva: sento il bisogno di servirvi dei mezzi del teatro musicale e delle nuove tecnolo-

*A sinistra: Credo, prima assoluta a Karlsruhe nel 2004 (andreamolino.net).*

*A destra: Andrea Molino.*



gie applicate per approfondire temi fondamentali, legati all'essenza stessa della condizione umana. Sono convinto che l'arte e la cultura abbiano il diritto e il dovere di tornare al centro della realtà e affrontare le questioni cruciali per l'esistenza del genere umano; una funzione che hanno sempre avuto e dalla quale oggi sembrano a volte lontane. Il secondo punto è il desiderio di lavorare con le cose, non con i simboli o le metafore, e neppure con la narrazione tradizionale. Non voglio raccontare storie (il famigerato genere narrativo della *fiction*): a parte il fatto che proprio in questi anni è sotto gli occhi di tutti – e non è cosa nuova – quanto sia pericoloso, anche in ambito sociale e politico, sostituire la realtà con una qualche forma di sua narrazione. Trovo molto più appassionante giocare con le cose, piuttosto che con i loro significati; come diceva Anton Webern: «Non voglio i simboli, voglio le cose stesse». Per me si tratta di smascherare ed esorcizzare la paura di esistere, di essere al mondo, che ritengo la caratteristica più tragica e deleteria della condizione umana (e anche il più semplice mezzo di manipolazione collettiva); di rinunciare alla *verità*, che considero un'illusione, spesso pericolosa; di concentrarmi invece sulla *realtà*, che per me è fonte di gioia e di passione, e non di paura. Infine c'è l'aspetto dell'uso delle nuove tecnologie di comunicazione applicate allo spettacolo dal vivo. Queste risorse sono per me dei veri e propri strumenti, nel senso musicale della parola; sono convinto che il loro utilizzo approfondito, drammaturgico e non decorativo, abbia conseguenze appassionanti, nuove e anche molto dirette, immediatamente comprensibili, sul linguaggio spettacolare.

*Lungo la sua carriera ha collaborato con molti compositori, quali ricorda particolarmente?*

La personalità con cui mi identifico maggiormente è sicuramente quella di Heiner Goebbels, che considero in assoluto il più interessante e stimolante compositore della sua generazione, proprio per la straordinaria capacità di integrare in modo organico i vari elementi dello spettacolo; in questo senso mi è molto vicino. Lavoro con lui regolarmente da circa dieci anni; su un progetto come *Surrogate Cities*, con David Moss tra i solisti, abbiamo collaborato tra l'altro all'Edinburgh Festival, al Queensland Music Festival in Australia, e anche qui a Venezia alla Biennale Musica, che abbiamo inaugurato nel 2005: il mio debutto con l'Orchestra della Fenice. Pochi mesi fa allo Schauspielhaus di Zurigo abbiamo messo in scena insieme il suo ultimo lavoro, il concerto scenico *Industry and Idleness* con il Collegium Novum. Altri progetti sono in preparazione.

*Ci racconta la sua esperienza nella Fabbrica trevigiana? È stata importante?*

Sono stati anni molto intensi, appassionanti e impegnativi. A Fabbrica sono nati tre dei miei lavori multimediali più importanti e ambiziosi: nel 2001 a Basilea e poi a Norimberga, Milano e New York *Those Who Speak In A*

*Faint Voice*, sul tema della pena di morte; nel 2004 a Karlsruhe *CREDO*, sul tema dei conflitti etnici e religiosi; e nel 2006 a Brisbane e poi a Parigi *WINNERS*, sul tema «vincitori e vinti».

*Cos'è per lei la contemporaneità della musica?*

A questa domanda sono possibili infinite risposte... Mi piace cambiare le carte in tavola e dire che la contemporaneità nella musica è data da due o più musicisti che suonano, appunto, contemporaneamente, ossia nello stesso momento. Sembra una risposta ovvia, ma le sue conseguenze sono molto più intriganti di quanto si possa immaginare a prima vista. Penso per esempio a una situazione che mi affascina particolarmente: il caso di due o più esecutori che suonino insieme, ma trovandosi in luoghi diversi. Questo procedimento ha per me una valenza straordinaria: l'ho utilizzato già in *CREDO*, dove strumentisti provenienti dalle tre città raccontate nel progetto – Gerusalemme, Istanbul e Belfast – dopo aver preparato i loro interventi con me a Fabbrica, invece di seguirci a Karlsruhe hanno suonato dalle proprie abituali residenze, in collegamento via satellite, accompagnati in diret-



focus on

ta dall'orchestra sinfonica in teatro in Germania. In questo caso l'idea ha avuto una valenza drammaturgica, addirittura etica, legata alla tematica del progetto. Ma esistono anche elementi più specificatamente musicali che hanno implicazioni entusiasmanti, come per esempio la gestione e la percezione del tempo a distanza. Ho dedicato a questo tema il concerto multimediale *Un Temps vécu, ou qui pourrait l'être*, che ho realizzato con David Moss nel 2008 a Le Fresnoy, il centro multimediale a Lille, nel nord della Francia, e da questo lavoro sto sviluppando un progetto di grandi dimensioni chiamato *Le Temps des Choses*, da una citazione di Henri Bergson. Insomma, piuttosto che gli aspetti teorici, filosofici e sociologici, dell'idea di contemporaneità mi interessano le implicazioni pratiche, fisiche! Pochi mesi fa mi sono divertito a sviluppare questo tema in due conferenze all'Institut für Musik und Medien di Düsseldorf e alla Fondazione March a Padova. Il titolo era: «Coca-Cola alla Casa Bianca, ossia il concetto di contemporaneità e il seno di Janet Jackson». ■





# L'opera lirica nel contemporaneo

## Fortunato Ortombina parla delle nuove strategie della Fenice

a cura di Ilaria Pellanda

**I**N OCCASIONE DELLA PRIMA rappresentazione assoluta del *Killer di Parole*, Fortunato Ortombina, direttore artistico della Fenice, ci regala una riflessione sulle prospettive della musica contemporanea all'interno delle programmazioni del Teatro veneziano, e racconta le nuove strategie produttive.

In Fenice accade qualcosa che forse non si verifica in alcun altro teatro al mondo: il cartellone operistico chiude a dicembre la stagione 2010 con la prima mondiale del *Killer*

di Claudio Ambrosini (ndr.), Massimo Contiero (direttore del «Benedetto Marcello», ndr.) e con tutto lo staff della Facoltà di Design e Arti dello IUAV, che già realizza regia, scene e costumi per *Intolleranza 1960*.

*Per quel che riguarda Il Killer di parole, com'è nata l'idea di quest'opera?*

Nel 2007 ho fatto parte della commissione che assegnò ad Ambrosini il Leone d'Oro per la Musica del Presente alla Biennale di quell'anno. Ero da poco arrivato in Fenice e il mio desiderio era quello di portarvi un'opera nuova. Con Claudio discutemmo la mia idea e gli proposi questa commissione. Ci confrontammo per circa sei mesi sull'argomento e concordammo di realizzare qualcosa di epico, un progetto che riguardasse da vicino la civiltà contemporanea. Siamo così giunti al soggetto del *Killer di parole*, condiviso con Daniel Pennac qui a Venezia, consci del fatto che nel mondo ogni giorno ci sono lingue che scompaiono, che la globalizzazione sta cancellando segni che alle spalle hanno millenni di storia.



di parole di Claudio Ambrosini e, il mese successivo, inaugura le programmazioni del 2011 con la messinscena di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono (cfr. VMED n.35, pp. 8-25). Questo a sottolineare quella che da sempre è la vocazione di Venezia per il contemporaneo, vocazione che il nostro teatro vuole vivere assieme a tutte le istituzioni della città. Penso infatti alle collaborazioni con la Biennale, con lo IUAV, con il Conservatorio «Benedetto Marcello», perché la storia di questa città è un percorso sempre vissuto in direzione del nuovo, un'inclinazione rispetto alla quale non possiamo e non vogliamo assolutamente fare passi indietro. In cantiere abbiamo numerosi progetti, che non voglio ancora svelare, ma che fanno parte di strategie pensate per la Fenice che stiamo già discutendo con Luca Francesconi (direttore artisti-

*Il Killer sarebbe dovuto andare in scena l'anno scorso. Perché la rappresentazione è invece slittata?*

È stato un modo per cercare di mettere quest'opera al sicuro dai tagli sconsiderati che il governo ha imposto senza anticipi di avvertimento: se l'avessimo lasciata in programmazione a dicembre dell'anno scorso, avrebbe rischiato di essere in grave pericolo. Abbiamo invece voluto essere certi di riuscire a determinare un margine che la rendesse più sicura e protetta.

*Gli scorsi settembre e ottobre c'è stata una programmazione «a incastro» di *Traviata* e *Rigoletto* rilette in chiave moderna.*

Sì. Queste due opere sono state dirette da Myung-Whun Chung, che si era cimentato con Verdi ai suoi esordi sul podio, per dedicarsi poi al repertorio del Novecento. Il nuo-



vo approccio col quale sono state affrontate e realizzate *Traviata* e *Rigoletto* ci ha fatto ben intendere la possibilità di mettere in evidenza il quoziente di modernità che queste opere comunque hanno, nonostante siano state composte centocinquant'anni fa. Verdi le scrisse senz'altro preoccupandosi dell'esito della prima, ma gettando anche uno sguardo sui secoli a venire, con una genialità e un'energia che le ha consacrate come classici, validi oltre ogni tempo. E l'attitudine della Fenice, che in questo è una sorta di luogo-pilota rispetto ad altri teatri, è proprio quella dell'approccio rinfrescato e rinnovato, indi contemporaneo, anche ai classici.

*Che risposta c'è stata da parte del pubblico, anche rispetto all'aumento del numero delle recite in cartellone?*

Devo dire con soddisfazione che la richiesta di biglietti è aumentata in maniera esponenziale. L'alternare titoli differenti è infatti un modello produttivo che va incontro a una domanda davvero notevole, che ci ha fatto registrare *sold out* che hanno costretto a rimanere fuori dal teatro centinaia di

rio costruito nel tempo. Fino a qualche anno fa si pensava che in ogni stagione si dovessero presentare solo nuove messinscene. Questo ha senz'altro prodotto scoperte meravigliose: penso alla *Città morta* di Korngold, alla prima italiana di *Sárka* di Janáček, tutti lavori che dobbiamo continuare a programmare, contando però anche sempre su quei classici da ripetere durante ogni stagione. Il nuovo cartellone, ad esempio, dai nove titoli del 2010 passa ai dodici della programmazione del 2011, quattro dei quali erano comunque già presenti nella precedente rassegna. La Fenice ha un'unica missione: quella di portare sulle sue poltrone l'umanità. Per questo, se uno spettacolo suscita l'emozione del pubblico lo si deve poter ripetere, in maniera tale che lo possano vedere sempre più persone. E se è vero che così facendo ci si trasforma per qualche mese l'anno in quello che nel nord Europa volgarmente si dice «teatro di repertorio», è vero anche che in nessuna recita scenderemo di qualità. Credo fortemente nell'aumento della produzione, basti pensare che fino agli anni cinquanta il teatro d'opera era



persone a sera. Il settore dell'opera lirica è tutt'altro che in perdita. Probabilmente dovrebbe essere amministrato meglio, di questo si può discutere, ma è acclarato che nel mondo, a seguito della crisi finanziaria del 2008, non c'è stata alcuna flessione di domanda per i posti dei teatri d'opera. Nel caso particolare di *Rigoletto* e *Traviata*, li abbiamo messi in scena in maniera alternata non solo per festeggiare i duecento anni della nascita di Francesco Maria Piave, ma anche per cogliere l'occasione di determinare un sistema produttivo nuovo: quello che avvicina il più possibile opere diverse. L'infittimento delle recite ci conferma l'indicazione della necessità di aumentare la produzione. E per la stagione prossima abbiamo determinato un incremento addirittura del cinquantadue per cento, forti anche di un reperto-

il centro della città, aperto ogni sera e ogni sera esaurito. E in Europa e nel mondo ci sono città in cui è ancora così. Fra la materia del teatro musicale e l'umanità c'è un cordone ombelicale molto forte, che non può essersi esaurito negli anni: è solo questione di organizzarsi, e vedo con piacere, e una punta di orgoglio, che l'aumento della produzione viene assolutamente ripagato dal pubblico. I teatri non devono solo pensare a come sopravvivere, perché la musica non è solo fonte di spese ma vera e propria risorsa. ■

*Rigoletto* secondo Daniele Abbado (pagina a fronte) e *La traviata* secondo Robert Carsen (sopra) andate in scena in Fenice tra settembre e ottobre 2010 (foto di Michele Crosera).