

ANTICIPAZIONI CAGLIARI "PRIMA NAZIONALE ED EUROPEA" LA CIOCIARA DI MARCO TUTINO

Di Giancarlo Landini

Il perfetto connubio tra cinema ed opera

Cagliari: qualche riflessione, con Marco Tutino, su La Ciociara, la musica, il mestiere del compositore

Quarto piano. I rumori di Milano arrivano, a volte, con forza nell'appartamento. Cominciamo la conversazione davanti a un caffè. Marco Tutino è gentilissimo, come sempre, e come sempre un po' schivo, riservato. Compositore tra i più conosciuti dell'odierna scena lirica, ha deciso fin dal suo esordio di praticare con coraggio un teatro musicale che nel recupero di un linguaggio neo-tonale cerca e trova un rapporto con il pubblico che la musica contemporanea, piaccia o non piaccia, ha perso, condannandosi alla marginalità, alla subordinazione rispetto a generi musicali, che sarebbe davvero miope bollare con il termine canzonette o relegare al rango della musica di consumo. Per questo Tutino ha pagato e paga con l'emarginazione da parte di una certa intelligenza musicale autoreferenziale e spesso, specie negli anni passati, tesa a filtrare il giudizio critico attraverso schieramenti che hanno dato spazio solo a compositori che appartenevano ad una certa area politica. Questo problema, peraltro, non riguarda solo Tutino, ma riguarda anche altri compositori. Basti il caso di Britten apertamente osteggiato da una critica che ora deve assistere silenziosa non solo al suo successo, ma anche al riconoscimento del suo valore. E la vitalità dei compositori d'opera passa-guarda un po'!- dalla capacità di mantenere al centro della drammaturgia un senso della voce non stravolto da uno sperimentismo in sé interessante, ma quasi sempre infruttuoso. Tra i titoli da lui composti prima della *Ciociara*, le simpatie di chi scrive vanno alla *Lupa*, a *Vita* e a *Braci*.

L'argomento, inevitabile, è la musica e in questo caso *La Ciociara*, che va in scena alla fine di novembre al Lirico di Cagliari.

"Non è il mio ultimo lavoro teatrale. Ho appena terminato, da pochi giorni, un'opera che mi è stata commissionata dalla Germania per le celebrazioni della conclusione della I Guerra Mondiale, che cadono il prossimo anno. La vicenda è incentrata sulla rivolta dei marinai tedeschi al termine del conflitto. È in tedesco, una lingua di cui conosco poche parole. Ma il problema non sta tanto nel significato dei vocaboli, ma dal peso che essi assumono all'interno di una lingua, per cogliere le molte sfumature che ogni lingua possiede per indicare una cosa o un sentimento. Poi ti lascio immaginare tutta la questione del legame tra musica e parola".

È vero. Penso a *Don Carlos* che è nato in francese, ma vive in Italiano.

"Sì l'esempio funziona. Se penso a Don Carlo mi suona in Italiano. Ma forse anche Verdi lo ha pensato in Italiano ed il francese per lui è stato solo la lingua d'uso per fare l'opera a Parigi".

Non siamo più nell'Ottocento, ma tu ti trovi a vivere lo stesso



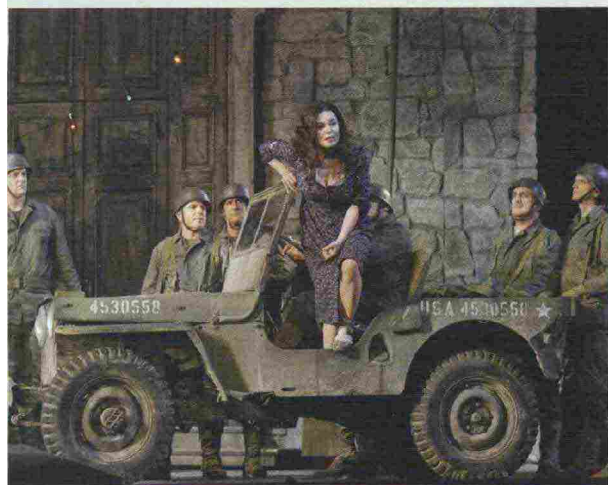
Scena da *La Ciociara* di Marco Tutino alla San Francisco Opera

meccanismo di Verdi e delle commissioni teatrali. Per Quella della *Ciociara*. Come ti è venuto in mente di scrivere un'opera su questa storia?

"La *Ciociara* nasce dalla spinta di alcuni amici, tra cui il maestro Luisotti; il progetto ha trovato la sua realizzazione a San Francisco. In America la commissione di opere contemporanee è una consuetudine; è raro, però, che essa venga affidato ad un compositore straniero. In questo caso posso considerarmi un'eccezione. Il teatro ha voluto seguire passo passo la sceneggiatura".

Scusa, ma non capisco il termine sceneggiatura. Non dovremmo parlare di libretto?

"Capisco che ti lasci perplesso il termine sceneggiatura al posto di libretto. Ma il rapporto del pubblico di oggi con il testo di un'opera è cambiato. Non è più possibile accettare quelle incongruenze, quei buchi, possiamo pure usare questo termine, che caratterizzano i libretti del buon tempo antico, dove (lo sai meglio di me) ci sono dei passaggi che non quadrano e che accettiamo basandoci sul fatto che così è e che la musica li redime. Il termine sceneggiatura rimanda proprio alla tecnica di costruzione di una pellicola cinematografica dove tutto deve ritornare, anche se il racconto viene poi montato, secondo quelle regole che raccordano fabula ed intreccio.



In un film il montaggio è un passaggio importantissimo, in un'opera oggi non lo è da meno".

Il guardare alle tecniche del cinema è un fenomeno che interessa l'opera dall'avvento di quello che chiamiamo Verismo. Penso, per es. ad Andrea Chénier?

"Sì è vero. I compositori del Verismo, Mascagni, Leoncavallo, Giordano (Puccini sta a sé) si mossero con intelligenze e certo guardavano alla nascente cinematografia. Poi, purtroppo, ebbero a che fare con libretti non all'altezza della novità musicale, anche in merito alla qualità dei versi, che in più di un caso sono davvero pessimi".

Nel caso della Ciociara il teatro di San Francisco ha scelto dunque di essere presente?

"Sì, ma era comprensibile nella misura in cui l'opera coinvolge gli Americani, racconta momenti drammatici della Seconda Guerra Mondiale, avvenimenti che si determinano nel momento in cui le Truppe Alleate risalgono la Penisola per liberarla dai Nazi-Fascisti. La scena più forte della Ciociara è quella dello stupro che trova nella sceneggiatura un ampio spazio e che fu oggetto a San Francisco di discussioni con la regista, Francesco Zambello, che firmerà anche l'allestimento di Cagliari che, in pratica, è lo stesso".

Scusa, una parentesi, prima di approfondire; come giunge a Cagliari La Ciociara?

"L'opera nasce per San Francisco, il Regio di Torino si era riservato una quota di partecipazioni; poi il titolo non è rientrato nella programmazione del Teatro piemontese e la quota è stata ceduta al Lirico di Cagliari. Nell'organizzazione del cartellone della stagione 2017 si è prodotta l'esigenza di sostituire un titolo e si è pensato di proporre La Ciociara. Così l'opera potrà avere la prima assoluta italiana ed europea".

Ritorniamo alla Ciociara; in che rapporti sta l'opera con il romanzo di Moravia e con il film di De Sica?

"É logico che prima di accingermi a scrivere la Ciociara abbia riletto il libro e rivisto il film. Il romanzo di Moravia mostra i suoi anni e non è lì che va cercato il miglior Moravia, quanto piuttosto in Agostino o nei magnifici resoconti di viaggio. Il libro, però, rispondeva ad un'altra logica con tutta una serie di passi e di personaggi che finivano per comporre un quadro. Il film seguiva una sua ratio e rispondeva molto bene alle esigenze di un neorealismo che si apriva ad una platea internazionale e che trovava in Sophia Loren un punto di forza. Noi ci siamo concentrati sul personaggio di Cesira e abbiamo



costruito una storia che ha una sua autonomia. Intendi, non una continuazione, una sorta di che cosa sia successo dopo. No. Ma che cosa è successo intanto e in questa prospettiva abbiamo costruito un personaggio che vive di vita propria rispetto al libro e al film".

Continui ad usare il pronome noi?

"Sì, certo io ho composto La Ciociara, ma in corso d'opera, in questo caso come per altri titoli, ho fatto ascoltare in itinere il mio lavoro ad una ristretta cerchia di amici. Nomino ancora il maestro Luisotti. Non sono certo il primo compositore o il primo artista a fare una cosa del genere. Queste, chiamiamole, audizioni in itinere generano osservazioni di cui poi nell'atto compositivo posso considerare o posso non considerare, ma che reputo utili ed importanti. Nel caso della Ciociara, più che di altre opere questo meccanismo è stato utilizzato".

I compositori del passato scrivevano spesso ad personam, tu hai scritto la parte di Cesira, pensando ad Anna Caterina Antonacci?

"Sì. Scrivere ad personam non vuole dire necessariamente assecondare i capricci di una virtuosa. Ma pensare ad una voce dentro la quale la tua musica può trovare una più completa realizzazione. Io ho pensato a Anna Caterina Antonacci che è una cantante straordinaria, in possesso di una voce particolare, che usa con un talento d'artista fuori dal comune. Il suo senso della parola, il fraseggio, il gioco dei colori messo sempre in relazione alla parola ne fanno una grande interprete e la destinataria ideale della parte di Cesira. A Cagliari, peraltro, sarà l'unico elemento del cast di San Francisco, tutti gli altri affrontano La Ciociara per la prima volta".

Come ti rapporti alla tradizione operistica in merito al rapporto tra personaggi e ruoli?

"Hai usato la parola tradizione. Dentro questa parola c'è la risposta. L'opera è un genere che si è sviluppato nel tempo e che, pur con i cambiamenti che sappiamo, è andato cristallizzandosi e consegnandoci un sistema di rapporti tra voce e personaggio che funziona ancora oggi. Non saprei immaginare Dick Johnson della Fanciulla del West affidato ad un baritono. Ci sono parti che naturalmente cercano la voce del baritono e del tenore. Poi ci sono le eccezioni o gli usi specifici di una corda vocale all'interno di un contesto. Britten, che pure ha amato molto la voce del tenore, alla quale ha destinato delle bellissime parti, affida Billy Budd ad un baritono. Ma in quel contesto la scelta funzione egregiamente ed è pienamente giustificata".

E qual è la radice della vocalità delle tue opere, in generale,

ANTICIPAZIONI CAGLIARI "PRIMA NAZIONALE ED EUROPEA" LA CIOCIARA DI MARCO TUTINO

e della *Ciocciara* in particolare?

"Ritengo fondamentale il rapporto tra il suono e la parola; in questa prospettiva io non sono certo il compositore che cerchi la melodia o che apra nel dialogo delle parentesi, delle Arie o degli Ariosi, alla maniera del Verismo (per intenderci), anche se considero molto importante la sua produzione. Nelle mie opere l'orchestra assume un'importanza fondamentale. Lì passa il dialogo, la riflessione e la parola si modella in un rapporto molto stretto con il commento strumentale. Da qui la scelta di una declamazione melodica, se così si può, dire dentro la quale si muovono i personaggi delle mie opere in generale, compresa *La Ciociara*. Poi ogni opera ha un suo colore, una sua cifra, un segno distintivo, un mondo che cresce mentre la compongo e che fa *Le Braci* molto diversa dalla *Ciocciara* e da altre opere che ho composto in precedenza".

Quante sono le opere che ha composto?

"Molte. Forse troppe (ma lo dice ridendo)".

Se pensi alle opere che hai composto prima della *Ciocciara* ce n'è qualcuna che reputi superata e che vorresti non si riprendesse? Non stupirti per la domanda, credo che per un artista creatore sia normale; almeno lo era per Verdi che si arrabbiò moltissimo quando seppe che come omaggio alla sua carriera alla Scala qualcuno aveva progettato la ripresa di *Oberto conte di San Bonifacio*?

"Senza nessun confronto con Verdi, trovo che la mia prima opera, *Pinocchio*, andata in scena al Margherita di Genova nel 1985 possa essere considerata un esperimento e come tale forse può essere lasciata dov'è. Ma dal secondo titolo, *Cirano*, montato ad Alessandria nel 1987, ritengo che ci sia un'autonomia creativa, una completezza, seppure circoscritta a quel titolo e a quel momento, che mi fa guardare con simpatia ai titoli composti, credendo che possano essere riproposti".

Tu fai il compositore di opere; ma non ti senti un sopravvissuto?

"Un sopravvissuto no. Certo faccio un mestiere particolare, se rapportato al panorama dei nostri giorni. Ma per esempio negli Stati Uniti è normale produrre nuove opere e proporle al pubblico che le apprezza e che le applaude come applaude i capolavori del tempo passato. Risulta normale comporre opere che abbiano una storia, drammi che raccontino e non cercare soluzioni di tipo filosofico.



L'opera continua a raccontare storie che appassionano. Il problema semmai è un altro".

Quello della concorrenza con il musical?

"No. L'opera e il musical sono due generi completamente diversi; e l'opera mantiene una sua specificità che poi consiste nel potenziare la parola con la musica così da dare al dramma intonato una forza che non è quella del teatro di prosa e una complessità che non è quella del musical".

Allora qual è il problema?

"Quello di creare per l'opera una platea con numeri adeguati al nostro tempo. Le platee di altri generi di musica sono ormai fatti da milioni di persone. I dischi di altri generi di musica hanno vendite che sono nell'ordine di milioni di copie. Il problema non consiste nell'invidiare chi pratica altri generi, ma di rendersi conto che forse la modalità del teatro d'opera veicolata con mezzi tradizionali, anche nel migliore dei casi, è un recinto troppo ristretto".

Eppure le iniziative si moltiplicano e le stagioni durano l'intero anno, senza soluzione di continuità?

"Non c'è dubbio. Ma anche così i numeri sono sempre esigui, imparagonabile. Ne risulta una specie di piccolo mondo, di club, dove ci si ritrova tra amici".

E allora?

"Nutro un sogno. Forse un'utopia. Quella dell'opera film. Non mi riferisco all'operazione di filmare un'opera fatta in teatro e trasmetterla nelle sale cinematografiche, né alla ripresa dei titoli tradizionali con ambientazioni e soluzioni che non sono quelli della sala teatrale. Mi riferisco al tentativo di comporre un'opera che nasca come film, un film dove si usano i codici dell'opera, una pellicola operistica composta per essere un'opera film. Si tratterebbe di un esperimento che deve partire da una riflessione sui diversi linguaggi del cinema e dell'opera, per dare vita ad un genere nuovo che possa raggiungere davvero le platee che oggi non sono interessate a cogliere la forza della parola cantata così come è andata formandosi nel tempo, pur con tutte le evoluzioni del caso. Quando ho esposto questa idea, ho finora trovato incomprensione o, meglio, una difficoltà di comprendere che cosa ne possa derivare. Ci vuole coraggio e investitori che credano al progetto e investitori che lo sostengano. Forse così l'opera può andare verso nuove soluzioni che incontrino la contemporaneità".