



OperaPaese, una sinfonia di mestieri

Giorgio Battistelli racconta il progetto che trasforma
artigiani e materiali in orchestra e il suo dialogo a
distanza con *Experimentum Mundi*,
Stockhausen e Berio

intervista a cura di **Stefano Nardelli**

Maestro Battistelli, lei ha definito *OperaPaese* una “working class”. Davanti al paesaggio di macerie industriali e culturali che abbiamo di fronte, viene subito in mente il cinema di Ken Loach, ma anche un vecchio film di Elio Petri con Gian Maria Volonté, *La classe operaia va in paradiso*. Nel suo caso si potrebbe forse parlare di “la classe operaia va in palcoscenico”. Battute a parte, *OperaPaese* è per lei una forma di riscatto della memoria o di resistenza?

Pensando a questi due film, e ai due registi, Loach e Petri, è evidente che in *La classe operaia va in paradiso* c'era un'ideologia: il riscatto di una classe operaia mosso da una forte coscienza di classe. In Loach, invece, è un paesaggio interiore, un paesaggio di emarginazione e di riscatto non soltanto sociale ma anche spirituale.

Il fatto di creare quello che ho definito un grande “ready-made” sonoro – un pezzo di realtà che inevitabilmente sta morendo – è stata una delle intuizioni, delle motivazioni, che mi hanno portato a scrivere, quarantacinque anni fa, *Experimentum Mundi*. L'idea era proprio quella di salvare, da un punto di vista antropologico e culturale, un frammento di realtà che più che appartenere alla mia memoria personale era memoria di un mondo, di una realtà che stava evaporando, che si stava perdendo nel tempo.

L'altro aspetto è che quella realtà conteneva, in maniera naturale, una dimensione che la musica colta, la musica d'arte, aveva studiato a lungo: prima nell'etnomusicologia, studiando i ritmi asimmetrici e la poliritmia nelle culture musicali del Centrafrica o di certe culture asiatiche. Lavorandoci, mi sono accorto che quella realtà conteneva la stessa pulsazione che

alcune grandi pietre miliari dell'avanguardia europea del secondo dopoguerra avevano cercato. Mi riferisco in particolare a Karlheinz Stockhausen, ai *Klavierstücke*, e poi a Boulez, con la sua idea di una tonalità simmetrica, di un'alea organica, di un ritmo atonale – un ritmo, cioè, fuori dal sistema mensurale.

È stata una riflessione che ha richiesto moltissimo tempo. Ricordo bene l'incontro che ho avuto con Stockhausen: lui aveva ascoltato *Experimentum Mundi* a Francoforte molti anni prima, e se lo ricordava benissimo, così come ricordo io quell'incontro. All'uscita dal teatro mi fece trovare all'ingresso degli artisti una busta con dentro un regalo: la partitura di *Herbstmusik*, un lavoro molto particolare, con una dedica sul frontespizio – «A Giorgio Battistelli, un'idea di musica, un concetto di musica che ci vede vicini». All'interno di quella pièce performativa veniva costruita una casa sul palcoscenico. È un lavoro che non ha avuto grande fortuna, all'epoca, perché c'era Mauricio Kagel, che su quel terreno performativo era molto più avanti.

Mi ha colpito che, dopo tanti anni, Stockhausen si ricordasse di quell'incontro e mi dicesse che *Experimentum Mundi* era un lavoro di forte poliritmia asimmetrica: una osservazione che mi ha gratificato molto, così come il giudizio che ne diede Luciano Berio, definendolo «un'opera di musica concreta in tempo reale». L'ho trovato molto divertente, perché in quegli anni si parlava tanto di musica elettronica in tempo reale – era l'epoca della collaborazione di Luigi Nono con l'IRCAM e di altre esperienze importanti – e Berio applicò quel concetto a *Experimentum Mundi* in un modo che ho trovato assolutamente pertinente.

Provo a fare un parallelo: se in *Experimentum Mundi* lei aveva trasformato gli utensili e gli artigiani in orchestra, per non perdere quel patrimonio di manualità, in *OperaPaese* questo esperimento sembra essersi allargato fino a diventare comunità. È così?

È importante chiarire questo: *Experimentum Mundi* rappresenta anche un mondo interiore, quello di una classe in via di estinzione. È un mondo che so destinato a morire, ad andare via. Non a caso, quando lo riprendo – e l’ho ripreso moltissime volte in questi quarantacinque anni, oltre quattrocento rappresentazioni – trovo delle difficoltà, ma è un’altra cosa rispetto a *OperaPaese*. Il problema maggiore è il rapporto con la manualità: è come voler suonare una sinfonia di Haydn senza più trovare violoncelli e viole capaci di suonarla, perché quel tipo di manualità non esiste più.

Si può dire che *OperaPaese* sia il seguito di *Experimentum Mundi*, almeno concettualmente, oppure si tratta di qualcosa che ne mette in discussione gli stessi presupposti?

OperaPaese si allontana da *Experimentum Mundi*. Contrariamente a quanto potrebbe apparire, *Experimentum Mundi* è un’opera chiusa, compiuta, con un arco drammaturgico ben definito e tempi fortemente prestabiliti, che corrispondono sempre a ogni esecuzione – anche se il sistema di scrittura è quello dell’alea organica di cui parlava Boulez. *OperaPaese* è invece un’opera concettuale, dove affronto un problema formale completamente nuovo per me: quello della prossimità. È un concetto che non esiste

in *Experimentum Mundi* – attivare delle potenzialità creative di coinvolgimento, o forse più precisamente di proattività, di una dimensione creativa già esistente nella realtà, ma organizzata attraverso una struttura concettuale ben precisa.

In *OperaPaese* il lavoro diventa anche racconto, volto, festa di paese. A un certo punto la musica fa quasi un passo indietro per lasciare spazio alla vita. È una lettura condivisibile?

Esatto, si può applicare questa lettura, perché corrisponde esattamente a quello che accade: l'opera trova una collocazione, sollecita delle connessioni all'interno del contesto sociale in cui viene rappresentata. L'abbiamo fatta sugli Appennini, coinvolgendo trenta persone tra operai e musicisti che lavoravano insieme, con indicazioni precise legate ai materiali – la pietra, il legno, il cuoio, il ferro, le tele. Gli stessi concetti li ritroveremo a Ravenna, dove l'organico è arrivato a cento persone. Non cambiano i materiali, né l'uso o la manipolazione di quelle materie che stanno sul palco – cambiano le finalità di ogni oggetto, di ogni lavoro. *OperaPaese* è un'opera con una drammaturgia vivente, che rivive in ogni contesto in cui viene applicata.

Rispetto a *Experimentum Mundi*, che era un modo per conservare un mondo in via di sparizione, qui si parte da un concetto diverso: celebrare quasi una vita di comunità, di diverse comunità. È d'accordo?

In *OperaPaese* si ritrova certamente una dimensione di collettività rituale. *Experimentum Mundi*,

l'ho definito un "ready-made" vivente: ho estrapolato un frammento di mondo organizzato secondo un criterio preciso e l'ho inserito in un altro contesto, quello del palcoscenico. *OperaPaese*, invece, è un processo di connessioni tra molti. È chiaro che qualcuno potrebbe osservare che anche qui c'è il bottaio, c'è il fabbro ferraio, ci sono gli arrotini, i mosaicisti. Sì, ma come in un'opera tradizionale si trovano sempre i violini, le viole, i violoncelli e i contrabbassi: cambiano le connotazioni, ma la logica è la stessa.

Il grande padre della musica concreta, Pierre Schaeffer, sosteneva che la forza connotativa di un accordo di pianoforte, di un suono di violino, è forte quanto quella di un claxon d'automobile – è la forza della connotazione del suono. E questo ci porta a una riflessione che riguarda più la forma che il materiale. L'innovazione, infatti, non passa attraverso l'invenzione del suono: è una sirena che ha inseguito soprattutto la musica elettronica, e prima ancora i futuristi, illusi che inventando suoni nuovi si potesse inventare una nuova musica. La nuova musica passa attraverso l'invenzione di forme, di una nuova forma musicale.

Non vorrei che si pensasse che voglio semplicemente salvaguardare un'opera. Naturalmente essa pone un problema di riflessione estetica, musicale, tecnica, ma invita anche a una riflessione filosofica, umana, antropologica, sociale, politica – esattamente come un film di Ken Loach, o come Pasolini, quando prende la cinepresa in mano e si vede che trema, che l'immagine non è fissa. Pasolini rivendicava il diritto all'imperfezione: si definiva un poeta con la cinepresa in mano.

Su *OperaPaese* lei ha dichiarato di voler «salvare quei visi antichi, quelle mani dure». Mi vengono in mente i primi versi della poesia *Fragen eines lesenden Arbeiters* (Domande di un lettore operaio) di Bertolt Brecht: «Tebe dalle sette porte, chi la costruì? Nei libri figurano i nomi dei re. I re hanno trascinato i blocchi di pietra?». Questi tuoi lavori sembrano restituire la scena a chi la storia la costruisce davvero. È una scelta solo poetica o c'entra anche la politica?

Questi versi di Brecht sono molto belli – anche perché il mondo che rappresento è un mondo brechtiano. È curioso, perché leggendo questa citazione di Brecht mi è venuto in mente esattamente questo: si pensa sempre che siano i re a fare la storia, ma spesso non è così. Le porte vengono aperte anche da altre persone, da altre realtà, da altre presenze.

In *OperaPaese* c'è forse una parola che colpisce più di altre: “festa”. Non è frequente nella musica del nostro tempo, fin troppo autoreferenziale e solipsistica, associare sperimentazione e festa popolare. Con questi suoi lavori lei sembra voler dire che l'avanguardia non deve abitare una torre d'avorio, ma una piazza: una provocazione condivisibile?

Sì, e su questo sono assolutamente d'accordo. Quando dovevo scrivere il finale, volevo inserire un elemento, un collante, una presenza che fosse la banda di paese – quella che raccoglie, che corona, che rende festa una ritualità collettiva. L'ho inserita anche per dare spazio a quello che ho per natura, e che spesso mi fa essere un provocatore, e che difendo: l'ironia. Mi vengono in mente due consigli che mi diedero più

volte. Luciano Berio mi disse spesso di conservare e proteggere il più possibile questa mia ironia, perché è rarissima nella musica contemporanea – non c'è ironia nella musica contemporanea. E anche Kagel mi diceva che l'ironia viene spesso confusa con una manifestazione un po' parossistica, quando in realtà si crede di fare ironia e invece ci si avvicina a una dimensione più comica.

L'ironia, invece, è più sottile, e uno ce l'ha o non ce l'ha. Kagel era un autore ironico, e aveva riconosciuto nei miei lavori una componente “naturalmente” ironica. C'è ironia anche quando scrivo le tragedie più legate alla grande tradizione melodrammatica, penso a *Richard III*. Ogni tanto, mi diverto a praticare anche l'autoironia: Riccardo III lo faccio cantare accompagnato da un borbottio di contrabbassi e tamburi a frizione, che fanno assumere al canto aspetti un po' grotteschi. C'è sempre un elemento estraneo che può essere letto con ironia. L'ironia ci dà anche la giusta distanza per guardare le cose.

In qualche modo l'ironia è anche un antidoto alla nostalgia, che nei suoi lavori non c'è – nonostante in questo caso si parli di conservare i suoni di mestieri in via di estinzione. Che cosa le interessa davvero conservare: i suoni del passato o una certa idea di umanità?

Sì, c'è questo. Per molto tempo ho avuto paura della nostalgia: pensavo che fosse un abbandono alla retorica, qualcosa che riportasse il pensiero troppo indietro. Poi ho trovato una bellissima citazione di Carl Gustav Jung sulla nostalgia – lui ne parla soprattutto a proposito delle arti visive, analizzando il procedimento

creativo di alcuni pittori. Jung sostiene che la nostalgia è un modo, una strategia, per conservare la memoria. Perdere la memoria significa perdere, in parte, anche un'identità.

Conservarla, allora, ma in modi diversi: non metterla in un congelatore, ma farla rivivere ogni volta. E qui c'è un collegamento con *Experimentum Mundi*. Da bambino vedevo gli artigiani; crescendo, dall'infanzia all'adolescenza e poi da adulto, mi sono accorto che ne vedevo sempre meno, perché naturalmente venivano a mancare e nessuno li sostituiva. Trovare un modo per conservare quella memoria, ma non come in un museo – non si tratta di prendere quegli oggetti e metterli in una vetrina dicendo “guardate, questo è un torchio” – ma di mettere in scena le persone che vivono quel lavoro, con le loro mani piene di calli e di esperienza, con i loro corpi un po' deformati dal lavoro e dagli strumenti con cui lavorano. Era un modo per renderlo più vivo, per dargli vita.

Mettiamo da parte la nostalgia e facciamo un gioco: se le chiedessero di portare *OperaPaese* nella Silicon Valley, quali suoni immaginerebbe?

Credo che uno dei poteri della musica sia di attraversare qualsiasi campo, qualsiasi realtà del nostro tempo. Si tratta di capire come non abbandonarla mai, senza far prevalere un aspetto politico, sociale, tecnico o estetico in modo esclusivo. La musica ha la grande forza di essere un traghetto, un traghettatore di linguaggio, che ci fa attraversare realtà anche molto distanti tra loro.

Ogni realtà del nostro mondo, della nostra esistenza, ha un suono. A volte è un suono udibile,

altre volte è un suono che dobbiamo cercare, cui va dato rilievo. C'è una bellissima annotazione di Claude Lévi-Strauss che, osservando un tratto di foresta amazzonica, riusciva a distinguere quaranta, quarantacinque sfumature di verde. L'abitante della tribù di quella foresta, invece, arrivava a descriverne più di cento, centoquindici, centoventi. L'albero, la foglia, sono sempre gli stessi, ma l'occhio, e di conseguenza anche l'orecchio, colgono spesso ciò che la cultura in cui ci siamo formati ci permette di cogliere. È una libertà, quella dell'orecchio, ma anche un condizionamento.

Un'ultima domanda. In fondo *OperaPaese* mette in scena una domanda semplice e radicale: che cosa resta di una comunità quando scompaiono i suoi gesti? Lei ha una risposta da offrire oppure continua a scrivere musica proprio per non smettere di cercarla?

Continuo a scrivere musica perché è l'unico modo che ho per restare collegato al mio mondo, al mio presente. Più che descrivere, racconto: qui mi aiuta molto la poetica di Peter Handke, quando dice che non vuole descrivere, ma raccontare il proprio presente. Cerco di raccontarlo anche con tecniche e situazioni contraddittorie, perché è contraddittorio il mondo che viviamo, e sono contraddittorie anche le emozioni e i sentimenti che proviamo verso certe persone. È un'opera senza fine, che va avanti – un po' come il finale di *Turandot*, che Puccini non terminò: un segno simbolico, per dire che l'opera non si conclude mai, e va sempre portata avanti. Ce ne sarà sempre un'altra.