

OPERE NUOVE IN ITALIA FRA IL 1980 E IL 1990

COLLOQUIO CON SYLVANO BUSSOTTI

A CURA DI MICHELE GIRARDI

Ho realizzato questa intervista il 1° novembre 1995 a Genazzano, nella casa dove Bussotti risiede oramai da molti anni e che ora si accinge a lasciare. Genazzano è stato anche, per quasi un decennio, uno spazio pubblico dove il Maestro ha sperimentato la propria innata vocazione per il teatro musicale, esplorandolo a tutto tondo. Al momento di scegliere, fra tutti i compositori che hanno agito sulle scene italiane tra il 1980 e il 1990, il più autorevole per discutere di musica, musicisti, scene, politica culturale e altro ancora, non ho avuto dubbi: Bussotti rappresenta in questo contesto proprio la continuità nel modo di fare teatro col mondo del melodramma, così come lo aveva lasciato Puccini alla sua morte, e al tempo stesso è compositore il cui linguaggio non contiene nostalgie di sorta per idiomi inattuali da oltre mezzo secolo. Chi meglio di lui, teatrante nato, avrebbe potuto stimolare le nostre riflessioni sulle opere nate in questo decennio? e aiutarci a cercare, se esiste, un *fil rouge* che unisca le diverse esperienze compiute in questo periodo?

Infine Bussotti, e lo ricordo con una punta d'amara nostalgia, è artista raro nel panorama odierno, poiché assomma in sé le competenze necessarie per realizzare uno spettacolo, dall'atto creativo di scrivere libretto e partitura sino alla messa in scena. Senza dimenticarci che ha anche modo di discutere con la necessaria competenza questioni di 'politica culturale', per essere stato direttore artistico di un ente lirico come La Fenice di Venezia e, a distanza di qualche anno, del Festival di musica contemporanea della Biennale.

Nel trascrivere il contenuto del nastro ho cercato, per quanto possibile, di rendere fedelmente l'immediatezza della conversazione, ritoccando qua e là pochi dettagli solo quand'era necessario: sarebbe stato un peccato sacrificare il colorito eloquio di Bussotti, segno evidente della sua vivezza di spirito e, credo, piacevole anche alla lettura così come lo è stato durante il colloquio.

MICHELE GIRARDI: *Dovremmo cercare di tratteggiare il quadro generale dell'opera in questi anni Ottanta. Scorrendo i titoli e gli autori, e fatta eccezione per te che sei nato sulle tavole del palcoscenico, mi pare curioso trovare tre protagonisti della musica del dopoguerra così diversi tra loro, come Berio Stockhausen e Nono. Come s'inseriscono nel contesto teatrale? e che diversità di approccio puoi riscontrare? come metteresti in rapporto Vera storia, le tre giornate da Licht e il Prometeo?*

SYLVANO BUSSOTTI: Ti chiederei di poter concentrare su uno dei tre il commento, premettendo però una piccola ‘fascetta’ sul *Prometeo* e su Luigi Nono, perché l’ho avuta io come straordinaria lezione, indicazione, impulso del considerare il teatro come in un’immanenza, cioè quella “tragedia dell’ascolto” indicata dal sottotitolo. Un Luigi Nono che, tra l’altro, viveva una tragedia personale e che esortava a liberarsi dai condizionamenti formali di ogni aspetto, anche quello visivo. Non considero molto importanti le varie costruzioni di più o meno celebrati architetti dal punto di vista acustico-formale, anche se furono certamente utili al momento, mentre in *Prometeo* la *tragicità dell’ascolto* è realizzata e dà i brividi.

E questa vuole essere la fascetta. Viceversa entrerei più estesamente nel merito delle esperienze di Karlheinz Stockhausen non dicendo nulla di particolare sull’attuale progetto degli ultimi anni che spazia, ho sentito dire, anche nei cieli attraverso evoluzioni di elicotteri: tutte idee di grande fascino ma piuttosto scontate per una mente del genere. Come si fa a stupirsi perché un Karlheinz Stockhausen inventa una cosa simile ...

MG: ... magari sulle orme di Philip Glass e del suo “*dramma musicale fantascientifico*” 1000 Airplains on the Roof?

SYLB: ... quelli li conosco male perché li considero peggio. Viceversa, perdonandomi se faccio un comodo balzo indietro per risalire alle origini nei primi anni Sessanta, o addirittura alla primavera del 1959, in quel luogo che dire freddo è dir poco, com’era la Ruhr; con tutte queste città l’una a gomito dell’altra “per tenersi calde” – come dicevo a John Cage, e ridevamo molto di questa immagine – e che effettivamente si visitavano in metropolitana e quando arrivavi alla stazione successiva eri già in un’altra città.

A Gelsenkirchen, che tra l’altro in anni più recenti ha veduto nascere Pina Bausch e la sua esperienza teatrale tanto significativa, si stava costruendo un teatro che esiste tuttora. Questo teatro era abbellito da *murales* giganteschi di Yves Klein, il famoso artista dalle spugne azzurre, con cui aveva stipato le pareti interne del *foyer*. Però la novità dal punto di vista architettonico era un’enorme vetrata che svelava al pubblico della strada, durante le pause dello spettacolo, il *foyer* movimentato, nello sfondo azzurro delle spugne di Yves Klein.

Mi capitò di passare in compagnia di Heinz Klaus Metzger alcuni giorni e notti dentro questo luogo in costruzione; in quanto che alcuni amici comuni, credo Karlheinz stesso, erano conoscenti dell’architetto che stava erigendo il teatro, e di scoprire che la municipalità di questa piccolissima città aveva commissionato non solo il teatro ma un certo tipo di sculture dal genere astratto, forse non gigantesche ma abbastanza grandi, che avevano la particolarità di attirare, trattenere tutte le velenosissime particelle ossidanti che la Ruhr emanava dalle ciminiere, mutando nel tempo di spessore e di fisionomia.

In questo clima, quella che è stata credo una delle madri delle creature di Stockhausen, la pittrice Mary Beaumeister, creò un *atelier*, che era poi il suo appartamento, dove si tenevano concerti ed esposizioni di pittura. Stockhausen, che fu spesso tra il pubblico in quelle circostanze (non credo che il legame tra loro fosse ancora nato, o forse sorgeva proprio in quell'occasione) compose e fece rappresentare – io purtroppo non ero più a Colonia perciò non vidi la rappresentazione, però ne ebbi per le mani la partitura – una composizione di teatro da lui chiamata *Originale*. Non so se è inventariata tra le sue opere, né se appartenga alla Stockhausen Verlag o alla Universal, però fu rappresentata a Colonia: ogni volta che ci penso oggi, fatta salva la gigantografia di memoria, nel senso che la memoria ingigantisce tutto e fa di un topolino la classica montagna, considero quel progetto teatrale quanto meno importante. Mi ha influenzato profondamente. Esso conteneva *in nuce*, all'interno di questa idea (che lui, senza la minima vanagloria ma con molta consapevolezza chiamò *Originale*, nel senso che era originale rispetto al teatro che si andava facendo, e in cui hanno attinto a piene mani i personaggi che stavano lì, Kagel, Ligeti ed altri) il germe delle sue attuali e famose *Giornate*. Io così lo ricordo: può darsi che poi l'interessato mi smentisca brutalmente, ma non fa niente. Vi erano sezioni organizzate in serie; fatti conto una costruzione lignea di tanti piani, come gli spaccati dei grattacieli di teatri, che nei progetti degli architetti ci vengono insegnati, contenente ciascuna stanza, o piano o segmento, un'azione teatrale differenziata.

Ricordo ad esempio come una di queste azioni teatrali fosse ideata da Nam June Paik, che è stato forse l'ideatore musicale della *Video Art* tanto di moda in questi ultimi decenni. E che, allo stesso tempo, più o meno oltre oceano – perché viaggiava ancora tra noi tantissimo – John Cage componesse *Theater Piece*. I rapporti strutturali di un'idea di teatro fra *Originale* e *Theater Piece* non solo erano strettissimi, ma erano fertili, secondo me. E l'attuale Settimana Stockhauseniana nasce da quel nucleo, fatto di alcune stanze. Ecco, questo lo citerei e lo ricorderei: è stato effettivamente un impulso di grande originalità. Quanto se ne sia riversato negli anni Ottanta è un po' presto per dirlo, ma qualcosa di *Originale* partì da lì, ed eravamo alla fine dei Cinquanta: trent'anni di elaborazione

MG: ... un nucleo primario di idee che va dunque al di là di quello che Stockhausen ha poi detto e raccontato ...

SYLB: ... assolutamente. D'altro canto pensa a *Gruppen*, o all'ancor più monumentale *Carré* per quattro orchestre e cori: queste immaginazioni non erano certo prive di grande invenzione teatrale. Oltretutto con evidenti agganzi berlioziani ...

MG: ... lui sarebbe forse restio a vederla in questo stesso modo ...

SYLB: ... non te lo so dire ... disgraziatamente per me non ho più rapporti con lui, nel senso che non ci siamo né visti né sentiti da moltissimo tempo. Anzi più esattamente da quando io di sfuggita dovetti far mio, non perché non l'avrei voluto, quel piccolo debutto veneziano di *Sirius* nell'ottobre del 1976: quando Stockhausen era alla *consolle* e i figli dovevano ancora crescere (eravamo allora nel periodo della mia direzione artistica). Poi lui venne alla Scala per una delle giornate da *Licht* e c'incrociammo un attimo: era in un momento di grande fierezza e di folta capigliatura, mentre io stavo mettendo in scena semplicemente, che so, il *Gianni Schicchi*. Ho un ultimo ricordo: salivo a piedi nei pianerottoli capienti della Scala, dove stavano scenografie e altri materiali, e a un certo punto vedo, seduto a studiare da una parte, un ragazzino molto biondo, molto tedesco con la tromba. Ed era il diabolico figlio di Karlheinz, Markus, che iniziava la sua carriera.

MG: *Hai avuto modo di assistere al Viaggio di Michael intorno alla terra?*

SYLB: No, anche se ne ho sentito tanto parlare.

MG: *È stato comunque importante che tu abbia messo in evidenza un possibile nucleo originale della 'teatralità' di Stockhausen: un musicista che forse c'entra più col teatro di quel che si usa dire ...*

SYLB: ... in maniera clamorosa. Tant'è vero che, non so se quel che stiamo dicendo lo raggiungerà mai né se conti qualcosa, ma sai che ho scritto un saggio su Pierre Boulez, nel tempo parecchio pubblicato, e a un certo momento m'è venuta una specie di senso di colpa nei confronti di Stockhausen: ma tu guarda ho impiegato tanto tempo a lavorare su Pierre, e anche su Nono ho scritto in diverse occasioni, mai però su Stockhausen. E mi sono spiegato perché non l'ho ancora fatto, sperando prima poi di poterlo fare: su Stockhausen posso solo scrivere un poema 'omerico', devo esprimermi in versi. È impossibile che si faccia della musicologia, da colleghi o meno, su quel Cigno, senza esprimersi in versi. Comunque nutro un'ammirazione sconfinata per la sua figura.

MG: *E tornando a Berio?*

SYLB: Non ti posso dire nulla perché non ho visto niente.

MG: *Ma Berio ha molto o poco a che fare con le scene?*

SYLB: Quei musicisti che occupano frequentemente ampie scene di teatro così come quando dirigono le orchestre sinfoniche del mondo intero, diciamo che fanno i Direttori, nel bel senso austriaco della parola. Dal punto di vista della carriera sicuramente aiuta.

MG: *Si guadagna facendo il teatro?*

SYLB: Una volta si guadagnava abbastanza.

MG: *Scorrevo ieri il libretto di Atem, e mi ha colpito una frase di Restagno nelle note, che affermava "Il no di Donatoni all'opera lirica è categorico*

e meno che mai lo allettano scappatoie e sofismi”. Pure chi lo leggeva stava entrando alla Scala per assistere a un’opera ...

SYLB: ... che lo dica il povero Restagno non mi fa nessun effetto e non mi meraviglia minimamente. Comunque facendo teatro ancora si guadagnava molto di più che a fare dell’altro. Anche nella miseria che oramai ci si guadagna, compresi gli Eros Ramazzotti o simili, cioè chi scrive anche musiche lievi, prende oggi dei diritti proporzionalmente risibili. È diventata finalmente una cosa ridicola.

MG: *Hai visto Atem, oppure ti bastava conoscere già le musiche in essa contenute?*

SYLB: No, non è questo. Io ho avuto sempre grandissimi affetti con Franco e non solo con lui. Mi fanno però tutti pena perché sono dei *poveri musicisti*, e me ne stai nominando un bel po’. Nel senso che il musicista è cameriere per definizione storica, e sai, essere camerieri del vescovo di Sassonia o del Primate di Ungheria mi va bene, ma fare le serve all’amministratore delegato di un ex editore no! Diventa veramente grottesco. Ma, poveri, non sanno fare altro. Dunque perché infierire? Il cosiddetto uomo di teatro non è nemmeno il musicista, perché io sono basito di ammirazione, ad esempio, per un Da Ponte, il quale, nel corso della sua lunga vita di impresario, autore, lestofante teatrale, mettiamo, di oltre oceano – si conta che approdasse a Nuova York quando approdare lì non era poi roba di tutti i giorni – ebbene: pare non si ricordasse nemmeno di Mozart. A qualcuno che gli chiese notizie avrebbe risposto: “mi sembra di aver lavorato una volta con un giovinotto che si chiamava Mozart ...”. Gli uomini di teatro sono questi pochi signori capaci di farlo. Ora che poi anche musicisti a noi molto più vicini per interessi, post-seriali e altro, col teatro abbiano avuto commerci e continuino ad averli, non è detto che non debbano affrontare dei passaggi obbligati. Non bisogna dunque condannarli, ma tener presente che se si trova un talento teatrale in cent’anni è una gran cosa, perché è molto complesso mettere assieme musica e parole, come rivela la canzonetta del *Tabarro*, ed è ancor più complesso renderle teatralmente probanti.

MG: *Hai parlato di Nono e di “tragedia dell’ascolto”. Concordo con te, che lo vedi come lavoro difficilmente classificabile in chiave teatrale.*

SYLB: Per quanto riguarda Nono, mi viene in mente che se vogliamo toccare un nervo teatrale veramente autentico bisogna andare molto indietro, e risalire a *Intolleranza*. Che fu teatro. *Intolleranza*, almeno, aveva una grossa idea, l’inondazione: l’idea era quella, non erano tanto le cose politiche. Sul tema specificamente politico dell’intolleranza, scriveva in quegli stessi anni, e in solitudine, un grande poeta, quale Aldo Braibanti; che si ritenne ulcerato come da un furto, quando Emilio Vedova illustrò in scena a Venezia *Intolleranza* di Nono. Oltretutto l’inondazione in teatro ha,

vicine o lontanissime, delle tradizioni, come nel *Mosè* di Rossini, per non parlare delle antiche naumachie.

MG: *Nel lungo elenco di opere rappresentate in questo decennio ce n'è una o più che ti piaccia?*

SYLB: Ci sono autori che possono fregiarsi di questo ineffabile complimento, dato dall'aggettivo "minore". Artisti che fanno poco chiasso, ma che trovo straordinariamente dotati per il teatro. L'uno per il teatro come luogo di miracoli, di fantasie, ed è Francesco Pennisi, l'altro per il teatro come esplosione di tragedia, Francesco Carluccio. Pennisi, se vuoi molto più gratificato, riconosciuto e garbatamente anche abile nell'essere presente di Carluccio, che è sgarbatamente abilissimo nel considerarsi assente. Pennisi unisce un talento visivo di primissimo ordine – tutti conosciamo i suoi disegni, ma soprattutto le sue cose più private, che ha poi esposto in varie occasioni, i suoi olii, le sue tecniche varie di pittura – ad una viva immaginazione di teatro (avrà già capito che considero il teatro a tutto tondo e credo molto poco nella collaborazione tra un autore della parte letteraria con l'autore di quella musicale, anche se di questo rapporto ho una nostalgia immensa, perché avere un librettista come Victor Hugo mi sarebbe piaciuto). Però c'è un altro aspetto. Io sono stato sbertulato a lungo, soprattutto per la mia voglia di fare scene, costumi, *pantomime*, eccetera, tutto quanto da me. Dal punto di vista più sostanziale mi si criticava e mi si critica perché tolgo il pane di bocca a tanti onesti lavoratori, che invece tutti assieme avrebbero *creato* la cosa. Non ne avevo bisogno, ma credo che mai come adesso l'autore di teatro debba essere capace di fare queste cose. Ma vorrei sottolineare la straordinaria bellezza tragica, imbevuta d'autentica musica, del *Prometeo* di Francesco Carluccio, ripreso qui a Genazzano nel 1990, in una nuova versione.

MG: *Come si fa teatro, oggi? e i compositori, che ruolo hanno nella prassi esecutiva?*

SYLB: Ho già detto altrove come considerassi segrete, come sedute dall'analista, in base all'esperienza quasi quotidiana nei teatri lirici dove si prepara l'allestimento di un'opera, le cosiddette prove di sala, cioè quelle della compagnia con il solo direttore d'orchestra, e che generalmente un regista, anche se è scenografo e costumista (cioè se fa tutto lui), può seguire in maniera più o meno lontana. Ora nelle prove di sala col pianoforte si assiste a un fenomeno frequentissimo, perché un'alta percentuale di conoscenza dell'opera, anche degli addetti ai lavori, è la sola lettura al pianoforte, che forse viene immediatamente prima introdotta dal CD o dalla discografia avvantaggiata, come le trenette al pesto genovesi, che oggi si usa ascoltare. Ho considerato più di una volta lavorare allo spartito come praticare una preventiva *psicanalisi* dello spettacolo futuro, quello intero, con cori, scene, costumi eccetera: ne sono convintissimo, e ne sono sempre

più convinto vedendo come grandi direttori, Muti ad esempio, con cui ho avuto la possibilità di sperimentare, soprattutto Gavazzeni che copre un arco di tempo veramente considerevole nel fare teatro, utilizzano più o meno sadicamente, più o meno innocentemente, vuoi per istinto, certamente non nel caso di Gavazzeni (che lo fa per eccesso di cultura casomai) dei metodi di natura quasi psicanalitica per ottenere del tenore o dal mezzosoprano determinati approfondimenti nel creare un personaggio. Perché col cantante, col musicista, la grossa difficoltà è quella: sulla scena debbono agire dei personaggi. E poche volte come in Giuseppe Verdi specialmente si è raccomandato e si è continuato a raccomandare di non temere il cantare brutto, il non farsi sentire o il gridare; di utilizzare cioè tutta la gamma straordinariamente ricca della voce non per farsi ammirare nell'Aria. E del resto anche Verdi formalmente insegna quante scappatoie possa avere chi scrive per il teatro. Io credo che la totalità di questi problemi, buona parte dei compositori italiani degli anni Ottanta, e con buona pace loro, proprio la ignorassero del tutto, o comunque non gl'interessasse affatto. È dunque il teatro un gioco piacevole per tutti? Divertiamoci allora con il *Maurizio Costanzo Show*, ammirandovi, che so io, Franco Donatoni, corrivo e sapido esempio *in nuce* di un gesto davvero teatrale. Ma il teatro poi, quello autentico, è tutto un altro discorso. Insisto nel fermarmi all'esempio europeo di Stockhausen, così come insisto nel dire che nel nostro paese abbiamo rari esempi di eleganza, di sofferta pregnanza. Sai, quel drammatico accento del vero. Per questo ho citato Francesco Carluccio e il suo *Prometeo*, quell'accento nell'arioso, alla base c'è lo Schubert del *Viaggio d'inverno* e altre cose venute di laggiù.

MG: *Vedi un legame fra questioni di linguaggio musicale e di espressione teatrale? Come farsi capire in teatro, come creare un codice tramite cui stabilire un rapporto con il pubblico? I tuoi lavori hanno un'immediatezza piuttosto evidente, e anche se non si capisce proprio tutto si può sempre comprenderne il funzionamento. Inoltre il tuo linguaggio musicale non ammicca al passato, ma guarda avanti. Ad esempio, nell'articolo che ti dedica, Maehder fa vedere nel Racine la citazione pucciniana da Fanciulla del West e Turandot, anche se non sono percepibili all'ascolto, dunque un gioco privato ...*

SYLB: ... t'interrompo solo per dire che alcune cose sono invece percepibili all'attento ascolto, eccome; altre saranno percepibili all'ascolto quanto prima, e il quanto prima va inteso nel Duemila e Ottanta. Dai tempo che lo diventino, che sia possibile per gli interpreti comprenderle e sviscerarle. Comprendo comunque l'osservazione, ed è molto semplice chiosarla. Se faccio l'ingenerosa premessa che di artisti veri in cent'anni ne spuntano pochissimi, si può obiettare immediatamente che il teatro non ne ha un granché bisogno, perché non si deve essere così grandi artisti per fare gradevolmente del teatro, e anche questo è vero. Ricordo uno degli elogi che

m'incoraggiarono di più, e che mi venne fatto da Adorno, persona dunque non sospetta. Il quale, quando gli feci vedere i primi abbozzi dei *Semi di Gramsci* se ne uscì dicendo "Ma tu guarda" - rivolto quasi maleducatamente solo ad Heinz Klaus Metzger, il noto musicologo, suo amico-nemico, e non a me che gli sedevo accanto - "ma tu guarda il tuo amico Bussotti è un compositore innegabilmente capace di articolare frasi". Se stiamo alla filosofia di Adorno doveva sembrare una tale enormità che in quegli anni (gli anni di composizione dei *Semi* sono stati abbastanza lunghi, almeno una decina) si articolassero frasi da parte di qualcuno. Ora in questa osservazione di Adorno c'è la chiave di tutto. Io credo che in teatro non si sia mai smesso di articolare frasi, e se non lo fai in teatro non esisti. Moltissimo si risolve in questa capacità. Il teatro abbisogna inoltre di un'altra forma di soddisfazione ludica, o forse debbo dire erotica: devi amare le persone, anche se, generalmente, ti rendono spesso molto difficile soddisfare questo impulso, perché sono quasi subito talmente castrate dalle più varie convenzioni. Non parliamo poi dei musicisti, non dico nemmeno i teatranti, ma i signori professori delle orchestre, i signori professori dei Conservatori. Scrissi, tanto tempo fa, un piccolo testo intitolato *Homo musicus*, dove sostenevo praticamente che la razza dei musicisti, o la corporazione, o come diavolo vogliamo chiamarla, era tra le più grigie che esistessero sulla faccia della terra. E che questo grigiore lo si vedeva nel loro aspetto, ben presto divenuto una cosa informe, uniforme e grigia. Me lo spiegavo riflettendo sul fatto che della musica si dice sia l'arte sublime per eccellenza, e dunque i poveracci che la esercitano per professione nient'altro che sublimare possono fare. Dunque non vivono. A lor non è concesso. La punta estrema di questa mia sgarbata polemica fu invitare Moana Pozzi alla Biennale, per dimostrare appunto che era l'ora di non sublimare più e di ammirare una bellezza, che tra l'altro, non so se la ricordi, era quella rara e profonda di una persona *vera*.

MG: *Credo che il tuo intento non sia stato capito ...*

SYLB: ... tutta un'altra roba, figuriamoci. Anche perché lei era eccezionale, straordinariamente ricca di testa. Cioè non era una bambola, ma una creatura davvero imponente. Aderì del resto in maniera oso dire molto bussottiana all'invito.

MG: *Parlavamo di linguaggio. Mi convince l'idea di "una frase", di gesti, forse di un idioma, visto che non ci sono più intese sul genere. O pensi che ci siano?*

SYLB: Io direi con molto sospetto che sopravvivano, viceversa, e forse non bisogna avere troppa fretta nel liquidarle dicendo che sono delle sopravvivenze, perché poi, quando meno te lo aspetti, si dimostrano di grande vitalità. Ho paura che bisogna andarci molto cauti, e mi provo a dare una esemplificazione non soltanto estetico-ludica all'Amore, per la persona che

mette in scena. Il contraltare di questo grigiore è proprio la scena, nella quale io in questi anni progressivamente tento sempre di più di ficcare il musicista. *L'Ispirazione*, una mia opera rappresentata nel 1988, finisce con la fossa d'orchestra, in quei teatri che se lo possono permettere, che si solleva al livello del palcoscenico. E in primo piano, dove di solito hai cantanti che gesticolano, s'inclinano e strizzano l'occhio alla platea, c'è l'orchestra, mentre i cantanti sono dietro. Ora questa è un'idea teatrale: queste persone incredibilmente *minables*, sulla scena possono essere degli dei per qualche istante; se riesci a controllarli; se riesci a dominarli; e se li *fai* muovere come dei. E in certi casi lo sono. Debbo richiamarmi a una mia messinscena torinese di un'opera credo nell'intimo dall'autore stesso ritenuta un'impresa disperata, che è *Ulisse* di Luigi Dallapiccola. Probabilmente grazie anche al fatto che lui non vivesse più, ho potuto scatenarmi con una libertà che forse lui vivo non avrei osato concedermi, cioè applicando alla lettera ogni situazione. Di fronte a una partitura di un'astrattezza totale, dove non è concesso a una sola voce di potersi esprimere anche come essere umano che canta, ma tutto viene in maniera così ferrea imprigionato in una logica di maniacale geometria seriale, venata d'ossessioni di natura religiosa, ho scelto viceversa la strada della messa in scena spettacolare. L'inferno sarà dunque *l'inferno*, ci saranno i mostri, e saranno *i mostri* – li ho fatti fare agli specialisti di Rambaldi: sarà tutto vero, sarà tutto più vero del vero. E devo dire che quest'opera è stata un successo di popolo, e che questo fosse anche dovuto ad esempio all'orgia finale, prima delle famose frecce di Ulisse che atterrano un esercito di Proci, con due fanciulle che apparivano completamente nude in scena. Anche lì ho fatto estrema attenzione alla proprietà teatrale, immedesimandomi, facendo una scelta sia pur leggendaria ma ripresa da un'epoca precisa. Vai a vedere delle statuette attiche, dove le prostitute vengono raffigurate in un modo molto particolare. Se metti la statuetta di profilo vedi una fanciulla ammantata da capo a piedi, anzi, non vedi nulla, perché ha proprio un un *vurnus* che la ricopre del tutto, ed è molto alta perché cammina su zatteroni. Però quando la giri vedi che questo mantello è aperto dalla fronte fin sotto le ginocchia, ed è completamente nuda dentro. Fu un gesto teatrale che fece grandissima impressione. Aggiungo soltanto: che il compositore che scrive per il teatro deve avere idee simili o sennò è inutile, se ne può stare a casa a scrivere quartetti.

MG: Sono dunque idee in cui il linguaggio impiegato c'entra sin lì?

SYLB: Il linguaggio che s'adopera? Senti, la voce è un fatto anche biologico, con caratteristiche mutevoli nel tempo, oltretutto. Credo che bisogna avere anche la modestia di farsi imporre in primo luogo dalle caratteristiche biologiche della voce un taglio stilistico del proprio linguaggio.

MG: Ma tu sai bene che questo non si usa ...

SYLB: ... perché quasi tutti non sanno realmente cantare. Ma presto spero di uscire con un CD *Bussotti canta Bussotti*, e allora si ragionerà ... nel senso che bisogna immedesimarsi in maniera molto seria in chi canta e agisce sulla scena.

MG: *Ricordo infatti un encomio che avesti da Celletti proprio per come sapevi scrivere per le voci. Ma vorrei completare il discorso sul linguaggio, sul come farsi intendere. E iniziare un discorso che potrebbe forse avere qualche risvolto lievemente polemico. C'è stato fra gli operisti di questo decennio chi ha pensato che la comunicazione dovesse passare attraverso aggeggi come i Juke-box, attraverso lacerti di vita contemporanea immessi come materiale all'interno dell'opera. Ma il pubblico ci casca?*

SYLB: No, il pubblico non ci casca affatto. Ma un discorso sul pubblico c'imporrebbe però il dire cose ahimé un po' più pesanti. Diventerebbe prestissimo e pericolosamente un discorso sulla politica. Lungi dal non volerlo affrontare: il pubblico non è cretino per niente, solamente è spesso paurosamente ignorante, che è cosa molto diversa, più grave e più pericolosa. Anzi forse: la più pericolosa, perché l'ignoranza si basa sostanzialmente su carenza di studio (ed è risibile che chi ha scritto *Studia* **empre* insista su questo tema). Ma il pubblico è vecchio, e quando è vecchio, volente o nolente, ha memoria vorrei dire storica, od è giovane, giovanissimo, e quando è giovane, volente o nolente, ha straordinaria ricettività. Cioè un'unghia sulla tenera pelle del fanciullo o dell'adolescente che passa in teatro perché portatovi per mano dalla scuola, e assiste alla rappresentazione di un'opera di Bussotti, può cambiargli l'esistenza. Così come uno stanco ottuagenario, che non ne può più di ascoltare sempre la stessa, stavo per dire ingenerosamente *Fanciulla del West*, ma avrei sbagliato il raffronto, ma in ogni caso è stanco di sentire sempre la stessa roba, e di sentirsela riproporre in tutte le colonne sonore, in tutti gli *spot* pubblicitari, di ritrovare sempre l'inciso chopiniano quando alzi la cornetta delle segreterie telefoniche, che è stanco di queste cose. Se improvvisamente, pur essendo, che so io, andato ad ascoltare come buon amico Tiziana Fabbricini quando fa *La traviata* con Muti, e debutta in odor di nuova Callas, gli capitasse a teatro, quella sera lì, che lei gli canta l'opera nuova di Giacomo Manzoni, cosa succederebbe? Se tramite quella giunge voce giunge anche un attimo di emozione inaspettata, di accelerazione cardiaca o di sensazione forte, basta, questo lo risveglia immediatamente al mondo futuribile. Tutto stava da parte di Giacomo, in questo caso – eccolo finalmente citato, ed è un compositore di cui volevo parlare – ad aver la capacità di darne un bel po' di questi attimi. Sorprendere. Offrir qualcosa che non si aspetta, non mai veduto prima. Questo funziona non disgiunto (anzi guai se lo è) al fatto di ricordare qualcosa conosciuto già, e che da sempre ti ha commosso. E allora è proprio questa forte mescolanza, qui, a

farmi citare per l'ennesima volta il sonetto shakespeariano che recita in chiusura:

Come il sole ogni giorno è nuovo e vecchio,
Così il mio amore sempre ridice quello che fu detto.

Questi due elementi stanno assieme. Vogliamo essere sempliciotti e dire: l'interruttore maschio e la sua femmina fanno la scintilla e si accende la luce, ecco l'indispensabile. Con buona pace, dunque, dei poveracci che credono sia sufficiente ricalcare l'*orecchiabilità di annosi schemi*, tra l'altro una delle cose più difficili da raggiungere, e non programmabile (va poi notato che questo termine squisito della lingua italiana, *orecchiabile*, risulta intraducibile con una sola parola in qualsiasi altra lingua; ignorato dal francese, dall'inglese, dal tedesco e via discorrendo). Illudersi che mettendo "Creola dalla bruna aureola" in un'opera 'neoromantica', più o meno attuale, più o meno di presunto successo, sia sufficiente ad assicurare un legame col passato ... redditizio manco per niente! Non c'è una sola persona tra il pubblico che riconoscerà la *Creola*, e anche se citata papale papale; o possibilmente riveduta e semplificata per sembrare più efficace. Viceversa il problema fondamentale nel campo dell'opera rimane il canto, la *qualità* del canto e la *capacità* del canto. Insomma, gli italiani se non conoscono Bellini che se lo studino perché tutto parte di lì, e a sua volta arriva da qualcosa che lo precedeva, no?

MG: *Volevo sottoporerti qualche dato statistico. Quando ho riflettuto su chi intervistare ho anche valutato chi avesse scritto di più. Tieni presente che ho dovuto basarmi su un elenco di opere date in Italia, non necessariamente di autori italiani (mentre sono escluse quelle di italiani date all'estero). Risultati in testa con quattro lavori, insieme a Lorenzo Ferrero e Franco Mannino. Poi abbiamo con due titoli Arcà, Castiglioni, le due opere di Corghi, su cui ti chiederei di dirmi qualcosa ...*

SYLB: ... non le conosco affatto ...

MG: ... *Stephen Oliver, Marco Tutino* ...

SYLB: ... cosa è citato di Tutino, il *Cirano*?

MG: *Sì, col Pinocchio.*

SYLB: Quelle di Ferrero quali sono?

MG: La figlia del Mago, Mare Nostro, Salvatore Giuliano, Charlotte Corday ...

SYLB: *Marylin* c'è?

MG: *No, è immediatamente precedente.*

SYLB: Vacchi ne ha una sola?

MG: *Nno, ne ha due, Girotondo e Il viaggio.*

SYLB: Quella di Guarnieri c'è?

MG: *Certo che c'è Il trionfo della notte, ed era una di quelle su cui volevo chiederti un parere. Guarnieri è un compositore che mi piace molto...*

SYLB: ... anche a me, tantissimo; non avrei dubbi, ma vorrei capire, e soprattutto che lo capissero meglio mettendolo in scena, di che tipo di teatro si tratti. Esiste tutto un filone visivo che, compreso Bussotti, nessuno ha ancora avuto il coraggio di portare avanti, che parte dal *Suono giallo* di Kandinskij: Adriano Guarnieri mi sembra un compositore nato per rappresentarsi in questo filone.

MG: Il trionfo della notte *mi ha fatto una grande impressione ...*

SYLB: ... non ho visto lo spettacolo, però ho la partitura, e ho avuto bellissimi scambi con Guarnieri, che ammiro sinceramente. Soltanto ho i miei dubbi su come è stato messo in scena. Per un'opera come questa dovrebbero esserci dei moduli nuovissimi di rappresentatività, di spettacolo, a cominciare dal luogo dove li si rappresenta.

MG: *Ti sembra che Guarnieri possa costituire un punto di passaggio per andare oltre?*

SYLB: Non c'è dubbio, però bisogna star molto attenti con l'“andare oltre”, o meglio col significato che chi ti legge darà a questo *andare oltre*. Perché se *andare oltre* significa un po' piattamente uccidere alle radici l'oggi perché il domani sia differente, allora, aprendo una parentesi che ci tornerà sicuramente utile, ti cito una cosa di cui sono venuto a conoscenza solamente da poco, come piccolo frammento postumo. A Venezia, da ragazzo, non ti sarà sfuggito un personaggio come Alain Daniélou, e l'Istituto suo di musicologia che Ivan Vandor ha collaborato a tenere in piedi. Dopo la morte di Alain, Jacques Cloarec, suo erede, mi ha consegnato varie cose in una sorta d'ideale eredità, tra cui alcune musicali, su cui ho poi composto qualcosa, come le *Quatre Danses d'Alain*. E fra i fogli sparsi di osservazioni c'è n'è stato uno che mi ha colpito enormemente, dove lui sostiene questa tesi: una delle caratteristiche della cultura occidentale, in questo secolo, è come l'artista, o comunque l'uomo di cultura, vive schiacciato dal peso del passato, in una maniera mai così veduta vasta e clamorosa. Vi sono persino gironi danteschi ove si finisce per assuefarsi. Nei primi trent'anni del secolo c'è stata una corsa alle avanguardie, al dover inventare, rappresentare continuamente qualcosa di nuovo, e al dover vivere ossessionati dal timore che non fosse abbastanza nuovo quel che si rappresentava, anche a livello di novità tecniche. C'è stato il momento fanatico, in cui si aveva un sovrano disprezzo per qualsiasi musica che non fosse elettroacustica, e dunque in quel momento tutti i nostri discorsi sul teatro come ‘teatro di canto’ erano vani. Basta girarsi un attimino senza timore del diventar statue di sale, verso il *Bauhaus*; Oskar Schlemmer, con le marionette per non avere il fastidio di avere gli attori che sudano e puzzano accanto: lì hai già un teatro astratto. Daniélou, viceversa, ricorda agli

occidentali come in Oriente, e vedasi Estremo Oriente, tradizioni millenarie risultano rinnovabili in ogni istante, come il piccolo rettile verde cui tagli la coda e questa vive, perché la ricerca non sta nel nuovo per buttarsi dietro le spalle il peso del passato, ma al contrario sta fuori dal tempo: all'interno del suono. Lui ha inventato uno strumento (che io avrei battezzato il *Semantic*) di cui sono stati fatti alcuni *specimen*, e tra poco potrebbe pure essere in commercio, che evidenzia, in maniera abbastanza inquietante, la semanticità, l'espressività dell'intervallo. Un problema di cui sapeva qualcosa Camillo Togni, altra figura importante da rievocare, quando esitava tantissimo nel consegnarmi la partitura finita di *Blaubart* perché, in un determinato giro della serie, non sapeva se mettere Fa diesis o Sol bemolle; e ti parlo di un musicista molto attento alla vocalità. Così come molto attento alla tastiera quando scriveva i *Capricci* per pianoforte, che sono fra le cose più belle di questo tempo.

MG: *Ed anche alla chitarra, aggiungerei, per ricordare le musiche del suo ultimo periodo ...*

SYLB: ... certamente. Perciò bisogna avere un orecchio il più recettivo possibile, atemporale, che ti tenga vivo il contatto monteverdiano e che ti faccia intuire la proiezione futura di questo contatto, e poi non aver complessi, sapere, potere cantare in un'Opera.

MG: *Mi affascina l'idea che il processo creativo possa continuare senza fratture. Peraltro vorrei tornare sul tema dei 'neoromantici', o su sopravvivenze come Mannino (non saprei come altro chiamare la sua musica), la cui massiccia presenza sulle scene italiane è un dato incontrovertibile di questi anni Ottanta. Per poi sparire alla fine del decennio, infatti ora non ci sono più, o quasi. Come mai?*

SYLB: [pausa] Il mio lungo silenzio sta a significare il compianto che non ci siano più! Senza talento è difficile reggere, e non c'è nulla di più pericoloso di un rapido 'successo' che comunque non è mai stato di pubblico, ma dovuto meramente a sudditanza politica; e vedo con curiosità che altri non sono citati, o perlomeno non me li citi: per brevità? Quanto sarebbe bello che tra questa *peggio gioventù* ce ne fosse stato almeno uno con un grammo di talento, di personalità, di amore per un certo rischio, e non fossero tutti così affannosamente tesi a un'affermazione professionale e triste in questo piccolo mondo antico dell'opera lirica. Qualcuno di loro me lo sono sentito raggianti alla guida di automobili più o meno veloci, nel dire "ah siamo qui nel traffico, ma me ne sto tranquillo perché a casa il mio *computer* scrive il terzo atto e lo trovo scodellato stasera ...". C'è questo simpatico e goliardissimo cinismo, ma manca "el manego", come si dice in Veneto, e questa mancanza è sentita con tutta forza. Tant'è vero che ci fu chi tirarono per la giacca, vedi Carluccio, nell'intento di farselo complice; restando con vuote maniche in mano.

Ti parlo di un'opera ho composto e che è stata sino ad oggi data una sola volta al teatro Bellini di Catania, *Bozzetto siciliano*. Opera come quant'altre mai, poiché è quasi un calco di *Cavalleria rusticana*; neanche tanto volontario ma fatale in quanto il libretto è tratto da una novella di Emanuele Navarro della Miraglia che più verghiana di così non potrebbe essere. L'ho letta in Sicilia, pubblicata in quella collana di libriccini d'autori minori ma non privi d'interesse. La trama è estremamente simile a quella del Verga, solamente che qui i morti ammazzati sono due, visto che una doppietta ben mirata può anche uccidere due persone; l'opera si conclude dunque con un duplice omicidio. La novità strutturale per i personaggi di questo lavoro è che lui e lei sono un soprano e un baritono, e l'altro è un ballerino che non pronuncia una sola parola ...

MG: ... *come Fenella nella Muette de Portici* ...

SYLB: ... assolutamente. Forse il limite di questa composizione, che ha riscosso a Catania un successo senza precedenti, da me stigmatizzato perché non me lo sentivo appartenere visto che c'era un pubblico giovanissimo a greminare la sala. Poi ho capito: loro credevano che quella fosse *Cavalleria rusticana*, non pensavano neanche che si trattasse di un'opera scritta ora, come quella signora che ascoltandomi alla radio m'intimò di non entrare in casa sua perché, disse, un musicista vivo la spaventava come un fantasma, e i musicisti veri c'erano soltanto nell'Ottocento. *Bozzetto siciliano* – che ha forse un limite: dura ventisei minuti e dunque è un record di estrema brevità per un lavoro tragico – fa parte di una collezione che non ho ancora terminata chiamata *Tredici trame*, di cui ho già composto parecchie parti. Ed è stata rappresentata semplicemente per far vedere che se mi ci metto a fare il neoromantico stanno freschi. Insomma: si fa, eccome, si fa e si dice. Peraltro se quest'opera abbia o meno più di altre mie cose, un linguaggio o delle doti di orecchiabilità, può essere opinabile. C'era, sì, la scena di maggior successo di tutta l'opera. Questo è carino citarlo perché da regista teatrale, uno dei miei luoghi preferiti della scena è quando questa rimane vuota e si ha tutto l'agio di ammirare la scenografia. In *Bozzetto siciliano*, in un dramma che si svolge in ventisei minuti, è chiaro che anche quei due minuti di scena vuota hanno un peso considerevole. Durante questa scena vuota si sente nel paesaggio, che rappresenta un aranceto e che lo rappresenta nella forma più consueta, cioè chilometri di arance stese per terra a marcire perché nessuno le raccoglie. Il segreto della scena vuota – e le lezioni mozartiane, ad esempio, non sono poche – è quello che lo sia per ragioni drammaturgiche molto precise. Deve però avvenire qualcosa, cioè che suoni l'orchestra, che sia l'uccellino delle fontane di Roma o altro, e io ho fatto qualcosa di molto sciagurato: ho messo a cantare una voce bianca, che si sente lontano nella natura – abbiamo chilometri di pagine in Proust che c'insegnano come si deve fare per essere commossi – e questa voce bianca intonava una canzone popolare. Naturalmente non

poteva essere una canzone popolare qualsiasi, doveva avere almeno un par di secoli alle spalle per portare un peso drammaturgico tale da sostenere la famosa scena vuota. Allora mi sono rivolto al grande esperto Paolo Emilio Carapezza il quale mi ha segnalato alcuni frammenti nei volumi da lui curati di antichi e meno antichi canti siciliani, da cui ne ho scelto uno scritto all'epoca in cui viveva Mozart, ma che era in tutto e per tutto un canto popolare. Risultato: applausi finali scroscianti, acme di questi applausi toccante il delirio quando si è presentato alla ribalta un ragazzino, voce bianca, in calzoni corti dall'aria innocente, che era quello che aveva cantato meglio di tutti, ma che non s'era mai visto in scena.

Ti sto citando tutta una serie di apparenti aneddoti, ma in realtà si tratta di questioni sostanziali. Ora, se questi neoromantici giovanotti abbiano poi avuto una mini carriera a Bonn o, che ne so, a Friburgo o Monaco di Baviera, non ci dimentichiamo delle birrerie e della voglia teutonica di spaghetti e di generica italetta. Ha funzionato un mero richiamo d'agenzia di viaggi. Signorini che han fatto i direttorucoli artistucoli, scritturando eredi dei grandi tenori trapassati a impargere messe in scena spaccone per interposte assistenti dandosi come magra merce di scambio ove sbarcare giorni infelici ... piccolo mondo veramente antico di una maniera, del far l'opera, che non ci riguarda.

MG: *Dunque le tue osservazioni, almeno così mi pare da quest'ultima frase, s'indirizzano anche al côté 'politico' di qualche movimento ...*

SYLB: ... convinti che si potessero fare tutti i giochi, perché alla 'sinistra' toccava la cultura (la sinistra: un gioco PCI-PSI quando esistevano; più tardi PDS e non si sa che cosa altro). Anche Bussotti ha fatto le sue cose poiché ha *dovuto* andare alla Biennale a dirigerci, dal 1988 al 1991, il settore musica. Vorrei poter dire *voluto*, perché nessuno lo ha obbligato, però c'è stato tirato dentro. Ora, io, come mi son difeso da quel certame? Ma, mi dispiace per quei quattro anni, dove però mi potevano cacciare ad ogni minuto, anche perché per ottenere checchessia dovevo usare l'arma volgare delle dimissioni – ho scritto ben sette lettere di dimissioni e in simile periodo non sono poche – ottenendo quel che ottenuto. E ho detto: cerchiamo almeno di ricordarci quei musicisti, non tutti, ma tutti quelli che sarà possibile, *che alla Biennale non hanno mai messo piede*. Se non altro, almeno per uno ne ho dimostrato la vistosa assenza, ed era De Pablo, cioè un signor musicista. Come mai De Pablo non s'era suonato mai alla Biennale? D'altra parte mi sono ricordato che quando dirigevo la Fenice (dal 1976 al 1979), scopersi un caso che più eclatante di così non poteva essere, cioè che Rudolf Nureyev non era mai stato a danzare in Venezia. Ora in una città che si picca di fare i grandi *festival* della danza, e dove non ha mai ballato Nureyev – mi sembrava gigantesco – ecco perché nacque quel *Giselle* specialissimo e rimasto insuperato. Simiglianze veneziane del grottesco.

E la politica significava tutto. Non dimenticherò mai che durante il triennio scarso di direzione artistica alla Fenice avevo la quasi quotidiana visita di un importantissimo personaggio del partito socialista, che diceva: “stai dalla parte sbagliata, vieni con noi e rimarrai alla Fenice tutto il resto della tua vita”. Tra l’altro questa persona mi era simpatica, dal punto di vista personale, ed era strano il mio voler rimanere attaccato sciaguratamente a un’anomalia colossale. Perché all’epoca io ero, pur non avendo tessere in tasca, portato dall’allora PCI, e praticamente spinto dal nostro amatissimo Luigi Pestalozza, insieme a un sovrintendente PCI, che era Gianmario Vianello. Allora questa concentrazione di poteri alla Fenice non poteva che dar luogo a disastri, disastri di cui mi glorio tantissimo perché ne nacque Giuseppe Sinopoli direttore d’opera, ne nacque Giancarlo Cobelli regista lirico, ne nacque Mario Ceroli scenografo di un’*Aida* che ha girato e tutt’ora gira il mondo, per non parlare dei cantanti, organizzatori, danzatori, solisti, musicologi e melocheche. Ora, in questi fatti così strettamente legati a opportunismi di carattere politico, quale innocente più innocente avrebbero potuto avere più del sottoscritto? Io continuavo a portare a valori di progresso politico una fede certa, molto forte, e a illudermi che questa irradiasse i suoi poteri nel fare teatro quotidianamente. Allo stesso tempo “il teatro si fa col velluto”, come disse una sarta protestando di fronte al polistirolo espanso, e il teatro con il bel lusso che gli compete si fa in determinati modi; io questi modi li pratico da sempre e li praticherò per sempre, ed anche quando ardisco dire che dopo di me si continuino a praticare quando si praticheranno le mie opere. Ecco. Contrasti più atroci non potevano veramente darsi.

MG: *Volevi dire qualcosa di Manzoni?*

SYLB: Sì. Con Giacomo, sarà una civetteria ricordare quello che in romanesco si chiamano “scazzi” reciproci di tantissimi anni or sono, quando, reduce da una Darmstadt allora molto ma molto vivace, Giacomo, che scriveva dei resoconti per riviste musicali e per l’“Unità”, o iniziava a farlo, pubblicò, forse sui primissimi quaderni musicali milanesi, un attacco in piena regola ai miei *Piano Pieces for David Tudor*, dicendo che erano per lo più musiche senz’altro buone a decorare il bagno, ma che non significavano nulla. A quei tempi, fortunatamente, le polemiche erano veramente accese; tant’è vero che polemiche attuali, falsamente accese, che non han preso fuoco in questi ultimi tempi, evidentemente non hanno sotto alcuna radice, mentre allora c’erano radici quadrate in profondità.

MG: *Il teatro ha bisogno di enti lirici, o chi per essi, sensibili ai suoi problemi, ha bisogno di commissioni, di avere una musica piuttosto che un’altra, un compositore piuttosto che un altro. La ‘politica’ di questi dieci anni come la vedi?*

SYLB: Qui il disastro è stato veramente colossale, però va anche precisato che è di una meschineria tale per cui non metterebbe conto che se ne parlasse. Dalle nomine recenti, ai disastri di dieci o quindici anni fa, è un seguito di ridicolaggini per cui i teatri meriterebbero tutti senza esclusioni la chiusura forzata; questo soltanto il bisturi possibile. E comunque lì sì che la politica ha vinto in larghissima scala, e ha vinto in modo clamoroso, perché a poco a poco, andando a patti con questi personaggi, che prima ho nominato di striscio, genialmente definiti moltissimi anni fa da Alberto Arbasino le “melochecche” (oggi fra i capi di ogni teatro ci sta una melochecca almeno, quando non è più di una) è chiaro cosa ci si può aspettare. Siamo andati in questa direzione, perciò parlare di commissioni ai veri compositori, o cose di questo genere, quello che starebbe nei doveri ipotetici di questi ambienti tristissimi, è qualcosa di infantile.

Qui sono veramente sul negativo più assoluto. E tra l'altro ti svelerò, e credo che sia una primizia poiché non ricordo d'averlo ancor mai confessato, una mia 'innocenza'. Vi ho già fatto cenno: nella seconda metà degli anni Settanta mi fu offerta mediante il partito comunista la carica di direttore artistico della Fenice di Venezia e l'accettai, dunque dovevo sapere chi era che me l'offriva e in che maniera. Ero in primo luogo sinceramente e scioccamente e infantilmente e pateticamente convinto di essere stato chiamato a questo compito perché ero risultato tanto bravo, e sapevo fare il teatro. Secondo, mentre si parlava moltissimo di pluralismo (era anzi uno dei termini di moda) e di legame stretto fra le cosiddette poltrone e un equilibrio delle forze politiche, vuoi locale, vuoi regionale, vuoi statale, che spingevano questi personaggi, io mi ostinavo a pensare che questa spartizione secondo una rigorosa logica di scacchiere partitico fosse destinata a rimanere nell'ombra, che nessuno si sognasse di dire che era direttore artistico o segretario artistico perché ce l'aveva mandato il partito tale o il partito tal altro, perché avrebbero tutti dovuto averne un fastidio profondo. Viceversa non mi accorgevo che era la logica imperante, ben presto fattasi aperta, anzi apertamente contrattata, e che con questa logica – in contesti forse, ammettiamolo, più gravi nell'immediato per la vita quotidiana di quelli riguardanti i cosiddetti enti lirici – poi si sarebbero misurati governi, ministri e presidenti. Qualunque stato del nostro stato, e chiedo scusa per il bisticcio, veniva regolato da questo e da nient'altro. E che anche poteva con una casualità cageana delle più squisite, far giungere persone estremamente interessanti o competenti, stranamente, nel posto giusto; come potrebbe essere stato nel caso mio, ma poteva far diventare presidente di corte d'appello, o sovrintendente della Scala di Milano, o ministro dai più portafogli un perfetto ignorante. Va aggiunta un'aggravante, e tu che hai lavorato su Giacomo Puccini devi sapere come il potere non è indifferente nell'orientamento della creatività musicale – vale a dire certa persuasione occulta nei confronti di chi si accinge, avendo

avuto la commissione del teatro X, a comporre l'opera Y. Non ci rendiamo conto quanto sia stato schiacciante il peso di questo mostro, e quanto e come sia stato determinante: essendo notoriamente le sorti dei più importanti editori cadute in mano a figurine di infima significanza, si fa presto a capire come dovevano andare le cose. La logica è quella per cui il trepido compositore che ha un passaggio, dico *un* passaggio radiofonico assicurato viene immediatamente preso vita natural durante da uno che si dà l'aria di fare l'editore, e con questo ti assicura, ti fa sperare, ti fa sognare chissà quale fortezza; e crea gli autori d'opera, quando questi non ne hanno proprio né talenti né urgenze, ma in corrispondenza alla commistione opportunistica di quel momento la barchetta va. Di fronte a molli complicità di tal natura, prive del pennello d'un Dalì, non è che strillo: sono solo felice di starmene a parte.

MG: *Penso che siamo alla fine della parte generale, esaustiva come esattamente mi auguravo che sarebbe stata. Forse ti ruberei ancora due parole, visto che hai spesso lavorato anche in posti piccoli, chiedendoti come ti ci sei trovato.*

SYLB: Ci si trova bene, ci ho sempre lavorato bene. Tutti i posti piccoli sono ricchi: da una parte trovi un clarinettista dallo *chalumeau* integrale, da un'altra parte il pianista che come lui non suona davvero nessuno, e in un terzo luogo trovi un basso che ha una voce d'altri mondi, e ti fan tranquillamente tutto senza nessun problema. Poi c'è questo meraviglioso respiro, questo abbraccio del posto piccolo. Ci si trova sempre a proprio agio dentro nidi da musica.

MG: *Puoi citare qualche esperienza che ricordi?*

SYLB: Ce n'è una recentissima avvenuta il 21 ottobre scorso al Teatro Duomo Vecchio di Arezzo, gestito da Roberto Fabbriciani - teatro più piccolo di così non potrebbe darsi - che fu del resto aperto una settimana prima con una conversazione fra Massimo Cacciari e Fabbriciani su alcuni momenti espressivi essenziali di Luigi Nono. Vi ho recitato senza l'ausilio di un solo suono musicale, facendo musica con pure parole, una mia *Lettura del Tieste* nuovamente rielaborata. Poi viene allo spirito la Barattelli dell'Aquila, in certe esperienze forse non propriamente teatrali, che però vanno citate per quanto mi riguarda come autore con *Voliera*, diverso tempo fa nata lassù e composizione che comprende assoli strumentali variamente combinabili, legati un po' ironicamente agli uccelli, ma non alla Messiaen, e che abbiamo portato in California, andando poi da Spoleto a Parigi e in tanti luoghi diversi. Opera di una vitalità non indifferente.

Per arrivare finalmente al teatro in senso proprio, sto a guardare (sentendomene accusato spesso sulla base di dire "toh, come, proprio tu che sei l'autore della *Passion selon Sade*"), come gli anni Ottanta han veduto proliferare una quantità di teatro musicale talmente invadente in giro per

l'Italia, l'Europa, da tutte le parti, che risponde secondo me meramente, e mi dispiace di essere ancor più polemico e a muso duro, alla logica del bassissimo costo. Cioè se alcuni autori, e mi pare che tu stesso mi incoraggiassi a sottolinearlo chiedendomi più volte: ma quanto si guadagna a scrivere un'opera piuttosto che una sinfonia, o un quartetto o un concerto per violino e plettri, sono stati sicuramente spinti, e continuano ad esserlo, da questo aspetto. C'è il rovescio della medaglia; c'è un teatro piccolo talmente povero che non nasce sicuramente da necessità veruna, ma semplicemente dall'occasione di avere la solita recita e farsi la solita cosettina. Può darsi che dimentichi, anzi sicuramente dimentico un mucchio di cose, ma non vedo in Italia eventi che abbiano sconvolto nessuno.

MG: *Abbiamo per esempio Montepulciano ...*

SYLB: Non sono praticamente mai stato, mi suonano anche, ma non vi ho mai visto spettacoli

MG: ... *il chiostro di Santa Croce a San Batignano ...*

SYLB: ... lì non sono stato proprio.

MG: *E poi opere date in piazze marginali, come Le campanule di Renosto, la cui prima assoluta ha avuto luogo a Casale Monferrato nel 1981.*

SYLB: È dell'epoca in cui Renosto collaborava con Bruno Cagli?

MG: *È su libretto di Bruno Cagli.*

SYLB: Sono sicuramente situazioni molto simpatiche. Io stesso son reduce da una *performance* teatral-concertistica di una mia recente composizione, *Sypario*, a Caramanico Terme. Credo superi anche Casal Monferrato in *marginalia*. E sono in parola per cose affini a Teramo e altrove a cura del valente violinista Mencattini.

MG: *Possiamo parlare anche di librettisti come Bruno Cagli, che scrive per Renosto e per Mannino, e Giovanni Carli Ballola?*

SYLB: Cagli è un poeta prima di tutto. Presiede, come tutti sanno, l'Accademia di Santa Cecilia che non da molto mi accoglie tra i suoi accademici. La lettura dei suoi libretti per Renosto (conobbi il compositore quand'era adolescente a Firenze, dove discutevamo in perennità) me lo farebbe desiderare come librettista mio proprio se quanto detto sopra non mettesse in allarme, forse, lui per primo. Carli Ballola è una delle 'conversazioni' viventi fra le più irresistibili: troverà il compositore che gli tien testa??! E poi?

MG: *Esistono dei professionisti, Tonino Guerra, ad esempio, oppure Giuseppe Di Leva, che se non altro compagno spessissimo ...*

SYLB: ... no, uno debbo dire che è alla base d'esilaranti disastri e ne ha collezionati di gustosi. Tonino Guerra mi pare un gradino più rispettabile, però credo che siano anche persone, almeno una su tre, non innocenti per

niente. Figurati, se non *importa nulla al compositore* che cosa dovrebbe *importare al librettista: c'è il computer.*

MG: *Dunque è ancora una soluzione preferibile che sia il compositore a scrivere da sé i libretti?*

SYLB: Sì, o sennò ci dovrebbe essere un commercio veramente profondo di amorosi sensi tra le varie persone. E beato Puccini che ne aveva tre o quattro alla volta, o Verdi, che ne tiranneggiò un bel po'. Oggi è veramente pleonastico e ridicolo il perpetuarsi di situazioni del genere.

MG: *Questo sistema dunque funziona poco, o non funziona affatto, e perciò tutti fanno giustamente un po' come Wagner. Per quale ragione adesso si usa così?*

SYLB: Ma perché qualcuno di questi librettisti ha i soldi, non dico personalmente (ma se li ha personalmente, aggiunge), ha i soldi 'partitici', oppure il *plusvalore* istituzionale attraverso i quali si arriva in qualche povera scena. Non dimentichiamo poi che nelle biografie dei rampolli c'è sempre uno zio importante, qualche personaggio politico-culturale, *maître à penser* di un certo rango, e allora il nipotino, poverino, che per disgrazia di famiglia ha fatto il musicista, perché di meglio non sapeva fare, tiriamolo su ... questa 'banda' qui, però, è di tutt'altra lega.

MG: *Come non bastasse, ci si è messo anche Franco Battiato, non del tutto in regola con alcuni elementari dettami tecnici della professione.*

SYLB: Ricordo che una volta l'ineffabile cantautore polemizzò crudamente col sottoscritto ed altri, dicendo che eravamo musicisti che andavano avanti soltanto sorretti dalla forza editoriale. Io credo che, da quando anni fa mi sono separato da Mimì, può star tranquillo. Se si ha ancora dell'interesse per il sottoscritto sappiasi che quell'editore non ce l'ho più. Allora si dirà "ah sì, infatti nel frattempo Bussotti è un po' che non lo vediamo rappresentato". Fortuna mia, non si sa. Ma qui la voce scadrebbe a toni bassi e saremmo veramente fuori del seminato. Quando questi hanno trovato dei complici in vari sovrintendenti, illusi di rinverdire i fasti dell'opera e richiamare gente a teatro, sono stati dei tonfi clamorosi su cui bisognerebbe almeno riflettere. D'altra parte, sinché campano, poverini, perché non dovrebbero tentare di scrivere musica? Il famoso trucco dell'armonico dell'arpa che non esiste, la nota fuori estensione dello strumento, queste cose possono scappare. Non infierirei per questo, anche perché è un modo di non guardare in faccia vuoti molto più gravi, sostanziali, di fondo.

MG: *Vorrei ora terminare parlando più direttamente di te, e comincerei mostrandoti la pagina di una rivista di musicologia internazionale dedicata alla composizione d'oggi, dove si riproduce il tuo autografo dello 'scenario', se così si può chiamare, de L'Ispirazione, un'opera di cui non si è ancora parlato abbastanza.*

SYLB: Ma si è vista pochino, per quanto abbia avuto una ripresa a Torino. La riguardavo per mostrarla a un amico qualche giorno fa ed ero abbastanza colpito, cominciavo anche ad avere quegli anni di distanza che mi permettono una certa critica ... non so se ti ho accennato che mi accingo a una nuova opera?

MG: No ...

SYLB: ... dunque *L'Ispirazione*: ascoltandola e riascoltandola notavo la fragilità dell'atto primo, forse non come meccanismo interno, è quello che contiene più diavolerie, c'è l'omaggio a Cathy Berberian drammatizzato.

MG: ... *che mi ha molto commosso* ...

SYLB: ... infatti è commovente. C'è questo inizio elettroacustico con le cose fatte all'IRCAM e prese poi in giro, con la voce di me stesso che diventa ottanta voci sovrapposte, e la regia di Derek Jarman, mentre a Torino l'ho ripresa io stesso. Jarman era già abbastanza malato, ma ho trovato che persino lui, avendomi capito così bene, avendo fatto delle cose così pregevoli, non riusciva a non essere inglese: gli inglesi hanno bisogno di macchiette sulla scena. Ci sarà sempre una signora con l'ombrello che attraversa il palcoscenico, o cose di questo genere. A Torino il secondo atto è risultato secondo me di grande potenza drammatica, e il terzo atto una specie di esplosione generale veramente importante. Il primo atto rimaneva invece un tantino sottotono. Ora, accade che questo fatto corrisponde schematicamente a tante di quelle cose nei suoi nonni, bisnonni e antenati. Ad esempio il primo atto è la parte dell'opera che, in una sorta di assemblaggio, contiene tantissime altre composizioni, le quali fanno addirittura capolino in altri lavori, e dico fare capolino è una finta gentilezza perché a volte sono pesantemente presenti. Come accade, ad esempio in un'altra opera che forse non entrerà nel tuo elenco, *Nympheo*. Non se ne parla immagino perché opera da camera, anzi "scartafaccio da camera". Ma è stata rappresentata qui a Genazzano nel 1984, e non vedo perché tu ti debba attenere agli elenchi che ti danno gli enti lirici ...

MG: ... *non è questo. Pur avendone notizia dai libri dedicati a te, e da altre pubblicazioni, in questo convegno si parla solo della forma 'opera', anche se ciò taglia le gambe a larga parte della tua produzione, dove balletto canto e gesto si mescolano assai volentieri* ...

SYLB: ... follia ... ad esempio in *Nympheo* ci sono due cantanti che cantano tantissimo

MG: *Come definiresti Nympheo?*

SYLB: Ripeto: uno *scartafaccio per opera*, e opera sarebbe divenuta se l'avessi orchestrata. Ora se la danza non è considerata è molto grave, perché credevamo di esserci liberati di questi pregiudizi. Comunque fu data il 3 maggio del 1984. Ma torno sui piccoli centri. Avrai notato che non ho parlato di Genazzano: è stato in piedi per nove anni (dal 1984 fino alla

stagione 1992-93), ed è stato chiuso perché non si arrivasse al ricatto sentimentale del decimo, perché sennò si correva il rischio d'andare avanti. I programmi la dicono lunga. La prima presentazione del progetto di *Tieste* ha avuto luogo a Genazzano, in una forma ancora molto rudimentale se vogliamo, anche se c'è chi la ricorda con molta emozione. A Genazzano si sono fatte le integrali di personaggi come John Cage, e Giancarlo Cardini per quanto riguarda il nostro paese, la cui opera è una delle più ricche di avvenimenti metateatrali, come nel *Castello insonne* ...

MG: *Dunque il teatro sta un po' dappertutto. Ma se uno ti volesse smentire, citandoti le ben sette prime assolute della Scala nell'arco di dieci anni ...*

SYLB: Beh, sono bravi, sono ossequienti a una formula collaudatissima, che dà profondamente ragione all'osservazione di Alain Daniélou, che si vive in un secolo, in Europa, schiacciato dal peso del passato. Io comincio a interessarmi quando in uno di questi teatri si rappresenta un anno sì e due no un'opera di Verdi, e se ne fanno sette di Bussotti, cinque di Stockhausen, allora sì incomincio a crederci e m'interessa; ma finché la proporzione è del tutto inversa e si continua a fare, a perfezionare, rifriggere, chiosare, sbertulare il repertorio ... Per carità è un pretesto, dire che Stockhausen non diventerà mai repertorio: certo, se nessuno lo fa ...

MG: *... questo è un problema che mi ero posto guardando la quantità di titoli. Ci siamo, sono press'a poco le proporzioni delle stagioni ottocentesche tra l'opera nuova e repertorio. Ma è proprio la frattura che procura l'anomalia. Oltre sessanta opere sono pur state date ...*

SYLB: ... tra l'altro era l'argomento di Fedele d'Amico a ogni incontro pubblico. Lui veniva con i conti: "ma come l'anno scorso qui a Roma abbiamo fatto ottantasei esecuzioni di pezzi da camera, dieci opere ... di che vi lamentate?". Tutte le volte faceva questo numero ... Comunque non ci illudiamo che verrà ribaltato tutto ciò; perché se il governo Dini facesse anche questo miracolo ... !

MG: *Mi hai detto lucidamente che cosa è perenne nel teatro, e siccome io amo Puccini, come, scendendo, Mozart, e, risalendo, Bussotti, Nono e altri, credo che di continuità si possa parlare. Allora perché la situazione sta in questi termini?*

SYLB: Lo sbaglio sta nelle mani che reggono i teatri. Non più tardi di centocinquant'anni fa non ci sarebbe stato teatro al mondo che non si sarebbe gloriato di avere il *suo* compositore. Nemmeno Vienna ha il *suo* compositore. Stockhausen non è mica il compositore dell'opera di Tokyo. E ha ragione Daniélou: Stockhausen è costretto a inventarsi gli elicotteri, a inventarsi delle meraviglie, le sette giornate fatte in altrettanti circhi equestri che vagano lungo il Reno, Wagner e tanti maestri che insegnano, ma sempre costretti sono stati, sono e saranno, a forzare in quella direzione per fare ascoltare la loro musica. Ricordo un episodio *ineffabile del

grande inventore di forme drammaturgiche che è stato Gianfrancesco Malipiero. Uno dei miei più grandi successi di regia, nel senso della quantità di quelle statistiche di cui tu sei innocentemente portatore, è *Torneo notturno*. Non finivamo mai di fare *Torneo notturno*, partì da Torino che un dozzina di anni dopo lo riprese, e funzionava sempre bene. In questo lavoro Malipiero gioca allo spettatore un tiro burlone, di quelli tipici suoi. Nel senso che fa seguire all'estinzione del dramma, al punto tale che chiede la chiusura del sipario, l'uscita di un attore, che di solito è un ebete che non c'entra niente ed è stonato rispetto a tutto il resto, a dire: "non è finito". Dunque, ammettendo che la gente applaudisse, li blocca già con questa frase, poi prosegue: "udite il ritmo di un funebre corteo: è la vita che passa agitando il gonfalone della morte". E a questo punto Malipiero impone con didascalie precisissime che il malcapitato attore, il Gassman della situazione, debba girare il culo verso il pubblico e scostando poco poco il sipario far mostra di guardare un corteo che il pubblico non vedrà mai. A cui seguono venti minuti di sinfonia malipieriana, dico venti minuti venti. Quando si obiettò a Malipiero, e deve essere stato Labroca o qualche furbone, o Siciliani, a dire "ma, maestro, si rende conto che la gente non starà pacificamente col sipario chiuso *co' questo che varda dentro e che no 'se sa niente*" e lui rispondeva, piccato come una vipera "perché, la mia musica gli fa schifo?". Ora io, quando ho messo in scena questa cosa – col famoso telegramma di Malipiero a Massimo Mila: "Bussotti regista. Temo regia del Duemila", e Mila a togliere uno zero: "regia del Duecento" – pensai molto a come risolvere questo problema, e fu anche abbastanza semplice. Mi venne in soccorso una tecnica teatrale brechtiana, feci abbassare il mezzo sipario, dietro il quale diedi delle pertiche caricate a simboli quaresimali, mortuari, a tutti quanti, ballerini e cantanti, obbligandoli per i venti minuti a fare una processione e a girare per il palcoscenico. Ed era emozionantissimo. La musica, questo lungo postludio a sipario chiuso, prendeva quota e tornava ad essere quel che è: una delle belle pagine di Malipiero. Ora, è chiaro che persone capaci di queste idee non devono essere direttori artistici di un teatro, perché il partito tal dei tali li ha mandati, ma devono possedere un teatro, gli dev'essere dato. Dandolo invece da dirigere al manutengolo di Bettino Craxi, o a qualcun altro personaggio del genere, è chiaro che il disastro è stato progressivo, e adesso sarà peggio.

Ora, quando mi capita, per la messa in scena di un'opera, di dover stare in una città e non ho amici che mi ospitano, e dove si prende saggiamente il classico *residence*, di ascoltare un tenore che studia, e di sentire questo tenore ripetere dei segmenti di frase, con un timbro però 'dialogico', nel senso che dice la frase, la ridice una seconda, terza, quarta volta, e non sempre il timbro è uguale. Allora si pensa a che metodo curioso impieghi questo tenore. Poi invece capita casualmente che apri la porta e il tuo vici-

no anche, e non esce solo il tenore che lavora con te, ma escono due tenori; conosci anche l'altro, ma ti domandi che ci stava a fare: insegnava la parte a quello famoso che non sa la musica, e dunque la impara ad orecchio. Sono tra i più bravi, e io ricevo emozioni fortissime da tenori che, tra l'altro, mi chiedono di scrivere opere per loro, dicendo "guarda, scrivila in modo che quello me la insegna, perché io non so la musica e lui la sa, ma non mi scrivere follie, e poi debbo fare bella figura con la mia di voce, e non con una musica che non conosco". Ora, se è possibile questo, figurati cosa fanno di musica editori, e vorrei dire autori per essere ingeneroso, e soprattutto dirigenti di teatri. È un disastro: Giulio Ricordi era il principale regista di Giacomo Puccini, e dove me ne trovi uno così in questo momento? non esiste. Le ineffabili Signore delle case editrici non fanno una nota di niente, non lo vorrebbero mai sapere, non solo, ma sono replicanti di capitane d'industria che farebbero fare affari alla casa editrice, tant'è vero che poi la casa editrice crolla.

MG: ... e viene venduta. Ti viene in mente qualcosa per concludere?

SYLB: Potrei ancora aggiungere che a un mese di distanza dall'andata in scena al Maggio musicale nel 1988 dell'*Ispirazione*, all'Opera di Roma si rappresentava *Fedra*. E questo mi pare di primaria importanza. Ti lascio immaginare cosa significhi per un autore avere a distanza di un mese e di pochi chilometri la prima assoluta di due grandi opere in tre atti, davvero monumentali, negli anni Ottanta in Italia.

MG: *Fedra* è il compimento di *Le Racine*, un progetto nato dunque otto anni prima alla Piccola Scala ...

SYLB: Vidi *Phèdre* a Parigi poco più che ventenne. Da quell'impressione discendono almeno cinque titoli: *Le Racine*, *Fedra*, *Fedra n. 4*, *Fedra n. 5*, *Fedra 'ncora*. Due opere, due movimenti sinfonici, un balletto (non è possibile non enumerarli). Nel 1980 a Milano il danzatore Rocco – che nell'arco intero della mia vicenda teatrale rappresenta il punto centrale, come interprete d'elezione – incarnava un Ippolito protagonista maschile di *Le Racine* il cui muto personaggio avrebbe disegnato modelli per il decennio in esame ed oltre. Creerà poi le coreografie delle danze ne *L'Ispirazione*, in *Nympheo*, *Bozzetto siciliano* e molte altre, laddove il segno coreografico incide sull'idea d'opera con la consapevolezza unica che solo vicinanze quotidiane possono far apprendere. In ogni caso, se confronti lo spartito del *Racine* con quello di *Fedra* noterai che c'è un lavoro folle di elaborazione drammaturgica. Tra l'altro quello spettacolo è più importante, teatralmente parlando, dell'*Ispirazione*, che poggiava i suoi fascino sulle corde del sentimento (per quanto riguarda la Berberian) o su un avvenirismo divertente (per quanto riguarda la scenotecnica e tutte queste belle cose), ma in *Fedra* accadeva un fatto drammaturgico, d'invenzione visiva secondo me eccezionale, perché mi sono posto il pro-

blema di come fare arrivare alla gente un determinato linguaggio. Già nel *Racine* era severissimo il senso di una dodecafonia stretta, capace però di funzionare benissimo. Ebbene, *Fedra* cosa doveva portare avanti, come poteva essere? E allora l'idea è stata questa: primo atto ambientato non sulle rovine del Partenone, ma nel momento in cui turbe di schiavi costruiscono il Partenone. E Fedra, venendo a dare l'ultimo addio al sole, decisa di togliersi la vita al tramonto, s'imbatte in poveracci che stanno edificando colonne e frontoni. Dunque il primo atto in un'epoca d'una grecità leggendaria da cui può scaturire questo dramma. Secondo atto: ci troviamo al Palais de Bourgogne visto all'interno di una gigantesca cornice barocca entro la quale possiamo spiare la prima rappresentazione della *Phèdre* di Jean Racine. E dunque abbiamo fatto un salto di svariati secoli. Come avrebbe detto il mio grandissimo amico Roland Barthes, era uno spettacolo da criticare perché ogni volta che si apriva il sipario in questo punto c'era un subisso di applausi alla scena, poiché nessuno s'aspettava questo gioco. Terzo atto: siamo nel 1912 alla Rue Racine, dove nell'Hôtel Le Racine, tuttora esistente anche se in condizioni fatiscenti, sai la vecchia Parigi ripresa da fotografie d'epoca, si consuma la tragedia. Tieni presente che il finale dell'opera aveva bisogno di un'idea forte dal punto di vista dello spettacolo, che esemplificasse in maniera diretta, senza bisogno d'intendere nulla se non il canto, ma le parole – lei dice “rendere al cielo che insozzavo tutta la sua purezza” – in questo cielo, in quest'alba tipicamente parigina cosa sorgeva nello sfondo, utilizzando un sistema seicentesco detto “a ghigliottina”, e non a caso? il modernissimo Beaubourg, cioè il sipario calava su un agghiacciante Beaubourg dei giorni nostri. Ora, fatti di questo genere, signori miei, non sono meno importanti di una cabaletta ben riuscita; son momenti di teatro fortissimi. E la gente non può non avere profonde emozioni. Se poi hai un editore che non se ne accorge, delle casse di risonanza che parlano di tante altre cose, ma non di quella ...

MG: ... allora era stata data più importanza all'Ispirazione ...

SYLB:... molta di più, decidendo in base a non so quali criteri. Come sai, la partitura non è stata pubblicata, e io mi oppongo alla pubblicazione delle partiture se non sono complete. Già di fronte a molte delle mie edizioni ricordiane, alcune volte niente affatto male dal punto di vista della veste editoriale, lo studioso rimane impallinato, perché non ha le benché minime informazioni. Se un ascoltatore prende il CD di *Nympheo* ci trova un libretto striminzito che non contiene né il testo, né un'introduzione, né nulla d'esauritivo. Ora, che debba essere l'autore, il generosissimo Sylvano Bussotti, il quale disegna anche i manifesti, le locandine, i pieghevoli, ad occuparsi personalmente di tutto, è comodo sopruso. Si potrebbe offrire il destro a giovani ben felici di imparare e far fare a loro le necessarie ricerche per documentare, sostenere la cosa. Ma sai perché va così? Il Maggio

musicale era una bella vetrina internazionale; Roma, per dei milanesi, è una bestemmia; Genazzano un vecchio borgo cadente ...

MG: ... *siamo ancora a questo punto?*

SYLB: ... siamo sempre di più a questo punto. Sono fatti talmente lampanti ...

MG: ... *era una precisazione che andava fatta ...*

SYLB: ... e sono contento di averla fatta. Tra l'altro nutro la convinzione, credo non errata, non di un padre innamorato delle proprie creature a torto o a ragione neglette, che una *Fedra* montata così bene girerebbe il mondo con soddisfazione generale. Cosa che evidentemente non si è voluta fare. Ci tengo a dichiarare che, per quanto riguarda l'organizzazione culturale, in cui tanto pesano editori, teatri, se si scrivono opere, beh, il Sylvano Bussotti, a dispetto di queste entità del maligno, resta uno dei massimi musicisti viventi preziosi per il teatro in musica. La storia conosce il calcolo pusillanime di editori riusciti a tenere decenni sotto contratto di esclusiva un autore per ostacolarne, ritardarne in ogni modo la diffusione.

Per me questa è la sostanza del discorso, importante soprattutto in un momento in cui ci si interroga sul teatro vivente di autori viventi, chiedendosi le ragioni per cui la gente non ci va ...

MG: ... *e quale sarebbe?*

SYLB: Semplice: chi dovrebbe promuoverlo non vuole che ci si vada. Il giorno che i teatri non saranno retti da questo o quel sovrintendente, da questo o quell'altro direttore artistico, talora davvero da rabbrivire, ciò potrebbe non accadere più smascherando bene ogni pochezza. Ma quel giorno lo si vuole lontano anzi, 'questi' stanno facendo di tutto perché arrivi quando i teatri lirici non ci saranno più. Perché non è lontanissima nel tempo la prospettiva che i teatri lirici non debbano più esserci. Dai ancora un piccolo impulso al CD-rom, ai DAT, e a tutte queste meraviglie della tecnica, che un giorno ti faranno calare da questo soffitto, fra noi due, Giacomo Lauri Volpi che ti canta "Ella mi fu rapita": a chi importerebbe più di andare al Teatro dell'Opera a vedere qualcosa? Ci sarà un ologramma meraviglioso, Maria Callas, o la Taglioni ... e chi va più a vederlo un balletto? e questi miracoli sono alle porte ...

MG: *Finiamo qui, nonostante la pessimistica conclusione?*

SYLB: Perché no?

MG: *Allora, grazie Maestro.*

SYLB: Grazie, Michele.