

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XVII, 2010, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

- PATRICIA HOWARD, *Orpheus on a Shoe String: Guadagni's Marionette Theatre* » 5
MARCO TARGA, *'Strutture rotatorie': considerazioni su una tecnica compositiva pucciniana* » 19
MILIJANA PAVLOVIĆ, *Return to Steinbach: An Unknown Sketch of Mahler's Third Symphony* » 43

INTERVENTI

- LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *L'erudito, la diva, il maestro. In margine a un libro di Philip Gossett* » 53
GERARDO GUCCINI - LUCA ZOPPELLE - LORENZO BIANCONI, *Ancora sulla regia nell'opera lirica* » 83

RECENSIONI

G. BAKER, *Imposing Harmony* (R. Miranda), p. 119 - H. R. VAGET e V. MERTENS, *Thomas Mann und die Musik* (G. di Stefano), p. 124 - Berio's "Sequenzas" (M. Uvietta), p. 133.

SCHEDE CRITICHE

- P. Cattara, P. Preto e C. Pancino, V. Di Bernardi e F. Abbrì su M. EWANS (p. 149), E. SELFRIDGE FIELD (pp. 153 e 154), St. D. PIERS (p. 158) e G. SEYMOUR (p. 160).
NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 165
LIBRI, DISCHI E VIDEO RICEVUTI » 167

La redazione di questo numero è stata chiusa il 22 novembre 2010

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051.20.92.000 - Fax 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olshki
Viazzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olshki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2010: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olshki.it

*Subscription rates for institutions include on line access to the journal
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olshki.it*

Italia: € 75,00 • Foreign € 108,00

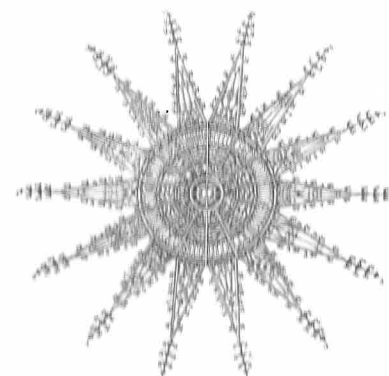
PRIVATI - INDIVIDUALS (solo cartaceo - print version only)

Italia: € 58,00 • Foreign € 83,00

(segue in 3^a di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XVII, 2010



Leo S. Olshki
Firenze

simile a quella dell'atomo. Come l'atomo, il teatro d'opera presenta un nucleo infinitamente più minuscolo e leggero dell'insieme: è la musica scritta, un aggregato quasi immateriale di segni attorno al quale si svolgono i movimenti dell'allestimento scenico che, proprio come gli elettroni della struttura atomica, entrano in contatto con l'ambiente circostante, determinando il prodursi di composti eterogenei e complessi. Attraverso queste tenaci dinamiche d'attuazione, l'opera ha captate, adattate e anche addomesticate le innovazioni tecniche e formali del teatro novecentesco. E cioè ha confermato e approfondito lo scambio referenziale di Appia che, con gesto allora rivoluzionario, aveva fondato il processo della creazione scenica sui contenuti musicali invece che sulle indicazioni didascaliche del dramma scritto; ha assimilato le avanguardie pittoriche; si è impossessata delle estetiche sperimentali, dell'invenzione della regia e poi delle differenziate modalità della scrittura scenica e delle risorse tecnologiche multimediali, pur continuando a essere, in essenza, un meraviglioso pantheon di gesti psichici musicalmente espressi che, nell'emozionarci, rivela a noi stessi la stratigrafia dei tempi storici che compone e dispone a nostro uso, rendendoci antichi e presenti, anacronistici e contemporanei: come lo è, per l'appunto, il melodramma.

LUCA ZOPPELLI (Friburgo nello Uechtland): «*Alla borghese moderna?*» Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici

1. Quando Richard Wagner inizia a comporre la musica del *Ring des Nibelungen*, intorno al 1850, la guerra si faceva con le cariche di cavalleria: nel codice visivo dell'epoca il cavallo era una macchina da guerra. Da allora, fabbricanti d'armi e stati maggiori hanno escogitato, al nobile fine di sterminare i propri simili, sistemi ben più avanzati: un cavallo oggi evoca piuttosto l'immagine di concorsi ippici, pacifiche passeggiate nel bosco, magari – non se n'abbiano a male i vegetariani – ottimi spezzatini al sugo. Viceversa, la musica che Wagner concepì per l'inizio del terzo atto della *Valchiria* non ha perso niente del suo carattere guerresco, tant'è vero che il cinema non cessa di utilizzarla in combinazione con immagini belliche dei nostri giorni, se non addirittura fantascientifico-futuribili. Associare un cavallo a quella musica comporterebbe oggi un *décalage* semiotico che la maggioranza di noi avvertirebbe come ridicolo; e infatti il povero Grane, sebbene in più punti della Tetralogia si parli di lui, è virtualmente scomparso dalle scene (a meno che non lo si trasfiguri sotto forma di un braccio meccanico mobile, come nell'allestimento valenzano-fiorentino della Fura dels Baus).

Ho preso un esempio un po' plateale per ricordare – senza pretendere di fare della teorizzazione rigorosa – che i codici musicali, meno compromessi con la dimensione denotativa e referenziale della quotidianità, invecchiano a un ritmo ben più lento che quelli visivi. Ritrovo la medesima premessa in una recente e lucida analisi di Alain Perroux, secondo cui «les codes employés dans le domaine théâtral ont à voir avec le sens et l'image, ils sont très fortement liés à un contexte historique ... En musique, les codes se bornent à des hauteurs, des durées, des intensités, éventuellement des caractères généraux qui se modifient très peu ... elle est donc moins tributaire des contingences de l'époque».¹

Non mi pare – e sarà forse il mio solo punto di disaccordo con quanto sostiene Paolo Fabbri – che la dimensione visiva dell'opera sia un «mero accidente»:² a mio modo di vedere, nelle arti performative la realizzazione del canovaccio testuale è variabile nei modi, ma non eliminabile nella sostanza. Penso che la dimensione visiva, benché «aperta», sia essenziale ai fini di un'appropriata esperienza estetica dell'opera, e credo d'altronde che la musica sia scritta anche *in funzione* di quest'aspetto: la settima diminuita che sonorizza l'ingresso della statua del Commendatore è impensabile senza il corrispettivo scenico, quale che sia, di un'apparizione sconvolgente. Che poi, nella realtà, tre spettacoli su quattro finiscano per sembrarmi sbagliati o deludenti rispetto al mio immaginario mentale, è circostanza purtroppo ineliminabile nei sistemi a carattere performativo: la stessa cosa mi può succedere – succede, difatti – ascoltando l'*Eroica* o il Quintetto in Fa minore di Brahms. La *performance* non è aspetto inessenziale, ma certamente è mutevole: è sottoposta a sbalzi di qualità e, nello spettacolo operistico, al mutare incessante dei codici visivi. Non sono neppure certo – anche se la questione va posta – che la differenza di statuto si debba alla diversa precisione con cui musica ed elemento visivo si fissano sulla pagina. Sapendo che i personaggi del *Don Pasquale* devono andar vestiti «alla borghese moderna» non sarà difficile fissare accuratamente le fogge degli abiti come in uso a Roma, o a Parigi, intorno al 1840. Il problema sta nel fatto che quelle fogge per noi non sono più né moderne né borghesi, laddove invece la musica – specie questa, col suo tono di *Konversationsstück* che fa presagire certo Richard Strauss sorridente e sornione – per molti aspetti lo è ancora.

2. Il regista ha il compito ingrato di mediare fra i codici e le «enciclopedie» – uno un termine caro a Umberto Eco – dello spettatore e i nostri (cosa poi significhi questo «nostri», è questione su cui tornerò oltre). Penso dunque – nonostante le cautele di Anne Ubersfeld in proposito³ – che quest'attività abbia qualcosa in comune col procedimento della traduzione, che non consiste solo nel volgere un testo da una lingua all'altra, ma nel permettere al fruitore di ritrovare, nel suo universo culturale, dei punti di riferimento pressappoco equivalenti a quelli che contribuivano a formare il significato del testo di partenza. In questo senso, si suol dire che una traduzione *deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale*, obiettivo che si raggiunge con compromessi, compensazioni e rifacimenti, talora di una certa entità. Considero insomma la messinscena d'opera come una sorta di traduzione del sistema visivo – esplicito o no – presupposto dal testo, con l'obiettivo di ottenerne un'equivalenza funzionale. Questa prospettiva lascia certamente molto spazio libero al regista, ma al tempo stesso lo vin-

¹ A. PERRoux, *Le metteur en scène, interprète ou créateur?*, in *Opéra et mise en scène*, «L'Avant-scène Opéra», n. 241, novembre-dicembre 2007, pp. 48-55: 49.

² P. FABBRI, «Di vedere e non vedere». *Lo spettatore all'opera*, questa rivista, XIV, 2007, pp. 359-367: 360.

³ Cfr. A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo* (1996), Roma, Carocci, 2008, p. 16.

