



“Ti vedo, ti sento, mi perdo” di Salvatore Sciarrino, il 14 novembre 2017 al Teatro alla Scala

STEFANO LOMBARDI VALLAURI, MARCO SPAGNOLO

Premessa

Questa recensione è stata concepita in maniera dialogica: i due autori hanno assistito insieme allo spettacolo (in occasione della prima rappresentazione), insieme ne hanno ragionato, hanno individuato e concordato la distribuzione degli argomenti, che poi ciascuno ha redatto per conto proprio ma in costante interlocuzione, insieme infine hanno ricomposto il testo. Non è stata scritta a caldo ma dopo calma ponderazione (e venendo a conoscenza di altre recensioni nel frattempo pubblicate). Non descrive e presenta lo spettacolo ma lo discute. Non parla diffusamente del lavoro di tutti (cantanti, coro, orchestra, direttore, regista, scenografo, costumista, progettista della luce, coreografa ecc.) ma fondamentalmente di uno, il creatore della musica nonché del libretto.

*Due musiche si affrontano:
in una mi perdo senza ritorno.
L'altra dà ritmo,
danzano i remi
via dagli scogli, al sicuro.
[atto I, scena I]*

Spazio diversificato e saturazione

Un'unica immagine fissa, ma articolata.

Lo spazio scenico stratificato, sempre traboccante di figure-personaggi dai costumi pomposi.

Unico il respiro che ci fa riprendere fiato: il finale del primo atto che si chiude sulla minuta figura di una bambina-danzatrice staccatasi dalla schiera dei personaggi mentre escono di scena. La leggerezza della bimba, la sua commovente innocenza, permane per pochi istanti a contrapporsi alla verbosità delle vesti e, al tempo stesso, a tentare di rivelare criticamente la ridondanza delle presenze saturanti lo spazio.

Visione d'insieme

La scena è dunque sempre piena. Si tratta, per il regista, di animare uno spazio unico e complesso (è già lo spazio della nostra mente?). È un problema di distribuzione di pesi che deve essere posto innanzitutto in funzione dei livelli di significato in cui si muove l'opera.

Lo spazio stratificato è articolato infatti in tre zone che dal fondo avanzano verso la platea a diverse altezze. L'autore (da chiamare semplicemente così perché gli sono intestate sia la composizione della musica sia la scrittura del libretto) ci informa che tale suddivisione è da pensarsi in funzione delle tre dimensioni dell'opera: la dimensione lirica (che ruota intorno alla rappresentazione di una cantata di Stradella), il racconto tragico (che si concluderà con l'annuncio del-

la morte del compositore seicentesco) e la dimensione comica, riservata ai servi (s'intenda perciò il comico nel senso dell'antica classificazione dei generi letterari e della convenzionale corrispondenza tra gerarchia sociale e gerarchia stilistica, non nel senso di un effettivo umorismo). Anche la musica è spazializzata su tre piani: gli strumenti fuori scena, il concertino sulla scena, l'orchestra nella buca.



© Matthias Baus

Barocco

La stratificazione dello spazio scenico è però anche, e soprattutto, immagine riflessa della complessità pluridimensionale dei materiali di cui è composta l'opera. Per rendere conto di tale molteplicità, abbiamo identificato quattro blocchi, composti e montati dall'autore per generarla: contenutistico-barocco; strutturale para-melodrammatico; relativo alla condotta vocale; narratologico.

Nel livello dei contenuti espliciti, abbiamo il blocco barocco. La vicenda raccontata concerne Alessandro Stradella (1639-1682), sebbene mai presente in scena, e altri personaggi d'epoca: una Cantatrice e un coro che provano una cantata, due intellettuali – un Musicista e un Letterato – che disquisiscono di estetica, i servi di una casa signorile (con nomi parodiati dalla commedia dell'arte e dall'opera buffa quali Pasquozza Chiappina Solfetto Minchiello Finocchio). La scena rispetta l'ambientazione storica, così come i costumi; per giunta, a tratti nel tessuto musicale continuo sciarriniano sono interpolati pezzi di musica appunto di Stradella (sebbene in modo da accentuarne l'aspetto di modernità).

Il secondo blocco: teatro della tradizione

Nel livello della costruzione teatrale-musicale, abbiamo poi un blocco che possiamo riferire al melodramma, all'opera lirica, a certe sue costanti sei-sette-otto-primonovecentesche: cioè non contemporanee, perché rifiutate dal teatro musicale post- e anti-operistico. Del modello tradizionale sono mantenute, anzi potremmo dire restaurate, varie componenti essenziali: c'è un piccolo numero di cantanti solisti (prime parti e comprimari, più il coro a rappresentare la collettività), i quali, essendo nel contempo anche attori agenti su una scena (uno spazio deputato, separato dal pubblico dalla "quarta parete"), ricoprono il ruolo di personaggi individualizzati all'interno di una narrazione dotata di una trama lineare, riguardante perlopiù i loro sentimenti relativi alle circostanze private e pubbliche in cui vengono a trovarsi e scritta in forma di libretto, le cui parole sono intonate con una musica scritta da un compositore in partitura, principalmente in forma di melodie, accompagnate da un'orchestra (senza elaborazione elettronica) guidata da un direttore.

Vocalità e narratologia (terzo e quarto blocco)

Rispetto al modello tradizionale si notano però alcune differenze, quali meno quali più importanti: il libretto è in parte una *literaturoper* (come fonti Sciarrino

elenca Apollonio Rodio, Ovidio, Francesco Stromboli, Rilke, Bashō, i libri su Stradella di Remo Giazotto e Giovanni Iudica) e non è costituito da versi in rima; la musica (a parte gli inserti stradelliani) non è costruita secondo le abitudini meloarmistiche, ritmiche, fraseologiche della tonalità; l'impostazione vocale del canto è prevalentemente ma non esclusivamente quella lirica. Soprattutto, il rapporto tra musica e testo linguistico è quello tipico di tutto il recente teatro sciarriniano, caratterizzato dalla reiterazione insistita, sospensiva, derealizzante di frasi intere, frammenti di frase, parole, frammenti di parola su incisi musicali pure ricorrenti, imperniati su poche note e intervalli (ove spiccano i glissandi, tanto che all'uscita dal teatro si udivano qua e là spettatori rifarne il verso). Inoltre, sul piano narratologico, l'assenza del protagonista non è compensata da un maggior rilievo conferito agli altri personaggi, che rimangono invece comprimari; e accadono pochissimi fatti, in particolare quasi non sussistono conflitti (che altrimenti universalmente costituiscono la scintilla e il combustibile del dramma), per cui nel complesso gli esseri umani in quanto persone sono assenti dallo spettacolo (le più presenti sono una Cantatrice, un Musicista, un Letterato, Minchielli e Chiappine: non persone ma tipi).

Interazione dei blocchi: straniamento culturale

Ora, bisogna rammentarsi che qualsiasi nuova produzione di teatro musicale realizzata oggi in Italia si confronta ancora, inevitabilmente, col modello del melodramma, nella sua costituzione, benché mutevole, relativamente stabile. È un confronto vissuto tanto dal compositore quanto dagli spettatori. Esso inerisce al livello dei contenuti, al livello delle forme e strutture, nonché al livello pragmatico (per cui, ad esempio, il confronto è a maggior ragione inevitabile per un nuovo lavoro presentato alla Scala, che oggi ancor più che un teatro è un tempio della tradizione). A nessuno sfugge la discordanza, il cozzo tra i blocchi di cultura, che si straniano reciprocamente. A paragone di lavori anti-operistici degli anni Sessanta di autori sui quali Sciarrino si è formato (come *Collage* di Aldo Clementi, *Die Schachtel* di Franco Evangelisti, *La Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti), ma anche a paragone di lavori teatrali precedenti di Sciarrino stesso (esemplarmente *Lohengrin*), questo lavoro più recente è – per il blocco contenutistico barocco e il blocco strutturale para-melodrammatico – molto più rispettoso del modello tradizionale. Ma per il blocco della condotta vocale e quello narratologico è invece del tutto alternativo alla tradizione. Tale atteggiamento verso la storia, che ne estrae e combina blocchi in sé coesi ma reciprocamente estranei, può a ragione esser definito postmoderno (cfr. la recensione di Fabio Vittorini su «Il Manifesto», 25/11/2017). È interessante osservare che un'opzione postmoderna compiuta oggi può apparire più datata, fuori tempo, di operazioni moderniste anteriori.

Nell'esperienza di fruizione di *Ti vedo, ti sento, mi perdo* l'impressione iniziale è dunque quella di una frizione. L'autore, che come materiale costruttivo disponibile detiene davanti a sé la storia completa della cultura, non elabora elementi singoli, stilemi semplici, atomi di tecnica, bensì adotta, aggiusta, combina interi blocchi, insiemi organici, agglomerati complessi desunti dalla tradizione, musicale letteraria teatrale. E questi blocchi – non è possibile altrimenti – interagiscono come blocchi. Comparti interi della civiltà occidentale, distanti tra loro quanto a origine temporale e soprattutto quanto a significato antropologico, psicologico, filosofico, sono messi in rapporto, e naturalmente in questo rapporto gli angoli dei blocchi si incastrano con difficoltà maggiore di quanto possano incastrarsi elementi tecnico-stilistici atomici.

Vicenda vs tema

Analizziamo adesso il libretto con le indicazioni di scena. Esso, già composto e molteplice in sé (perché, come detto, frutto di elaborazioni delle fonti più disparate), prescrive un'alternanza tra rappresentazione, azione, narrazione o riflessione, che si consumano su diversi livelli – materiali e immateriali – separati. Sulla scena, materiale e visibile, si svolge la prova della cantata, inframmezzata dagli scambi tra i servi e tra il Musicista e il Letterato. Nonostante questo sia propriamente il livello dello spettacolo, in realtà funge da livello di servizio: non sembra azzardato affermare che nessuno possa trovare avvincente la messa in scena della prova in se stessa, così per come è esposta. Ma da questo livello si è proiettati su altri livelli, dove risiede maggiore interesse. I personaggi sulla scena sono anche i narratori di un racconto secondo, materiale ma invisibile, quello della vicenda di Stradella, che si mescola e integra col primo. E poi – livello ulteriore, totalmente immateriale, teorico – sono gli enunciatori di discorsi, nella cantata stessa e nei dialoghi, sul potere psicogeno della musica. Siccome la vicenda di Stradella è solo raccontata, per gli spettatori è difficile se non impossibile empatizzare con essa: noi vediamo che i personaggi in scena partecipano sentitamente alle vicissitudini straordinarie di Stradella, ma per noi è solo un secondo livello, iper-mediato, non tanto più reale e appassionante di una voce enciclopedica



© Matthias Baus

sul compositore. Dunque infine ciò che può veramente stare a cuore agli spettatori, come al compositore, è il discorso sul potere della musica.

Musica – corpo ed estasi

È questo un tema cruciale, anche sconvolgente (Sciarrino ha ben ragione di focalizzarlo, perché rimane una delle cose che più premono a miliardi di esseri umani, e ancora non è stato spiegato dalla scienza), ma non drammatico (non implica azione, conflitto), perfino anti-teatrale. Il tema è il termine di due *mises en abyme* embricate, perché l'intera opera è un caso di teatro nel teatro (musicale), dato che rappresenta le prove di una cantata, ma anche perché l'argomento della cantata stessa è ancora la musica. Qui più che mai forse Sciarrino ha trovato il coraggio sincero di parlare di sé, attraverso questo tema speculativo ma che lo riguarda così in profondità nella sua ragione di vita di compositore. Non sempre però il potere conturbante della musica, affine a quello erotico in quanto entrambi provocano un'estasi tutta terrena, è esemplificato e concretizzato da una musica altrettanto erotica, instaurando lo stile sciarriniano una temporalità iterativa, sospesa, contemplativa, renitente all'acme, all'intensità lacerante, orgasmica; e un'emotività straniata anziché fusionale.

La funzione etica: sussurro dal fondo

Torniamo ora allo spettacolo. Cogliendo l'immagine scenica con un solo sguardo, ma più attentamente e lasciando da parte le indicazioni dell'autore che vi distingue tre zone, osserviamo una netta contrapposizione tra il lato destro e quello sinistro. Qui c'è un luogo leggermente sopraelevato, incorniciato da quattro colonne, in cui prevalentemente la Cantatrice si esibisce.

L'unità dello spazio stratificato e la sua triplice articolazione notata all'inizio si semplificano. E ciò avviene similmente a quanto riscontrato per la complessità del libretto che si riduce alla coesistenza di due piani (uno dell'azione e del racconto e l'altro della riflessione su un tema profondo-universale). Riconosciamo la cifra del maestro palermitano: due livelli caratterizzano non solo *Ti vedo, ti sento, mi perdo*, ma anche *Superflumina* (l'opera sua precedente e per certi versi complementare a quest'ultima) e, in qualche misura, anche tutte le altre opere/azioni sceniche da lui composte. Tralasciando, infatti, le profonde differenze che ci permettono di seguire l'articolarsi di un percorso nell'attività operistica di Sciarrino, si può cogliere una costante che tutte le accomuna: al di là delle vicende narrate, dei caleidoscopici riferimenti letterari di cui sono pervasi i libretti, oltre il moltiplicarsi dei rimandi musicali e dei temi, oltre gli strati e i blocchi, Sciarrino ha sempre voluto aprire un varco a un

sussurro che venisse dal profondo per riportare la molteplicità delle vicende ai suoi pochi ed enigmatici, a volte inquietanti, archetipi. Egli ha voluto ricordare sempre l'esistenza di un'altra dimensione, su cui il resto si fonda. Similmente a quanto accade nella nostra mente: percepiamo e agiamo ma siamo abitati da "divinità" precise che ci caratterizzano. La dimensione profonda non dice e non rivela però, ma suggerisce, sussurra, allude. In ciò consiste la dimensione etica dell'opera di Sciarrino, il suo parlare alla coscienza.

Contrapposizione essenziale

Il regista ha restituito dunque bene questa duplice dimensione essenziale dell'opera di Sciarrino, contrapponendo l'esile bimba allo sfarzo saturo dei costumi degli altri personaggi; lo scenografo, suddividendo nettamente in due parti la scena. L'innocenza della bambina può però solo denunciare la ridondanza dell'immagine, non risolverla. Quanto allo spazio, a sinistra c'è il luogo dell'ordine, della rappresentazione, della messa in scena, di una possibile configurazione della civiltà; a destra c'è il luogo del movimento, del passaggio, della comunicazione fluida tra i livelli dell'opera e della vita. L'affastellamento dei personaggi, le cui figure sono amplificate dallo sfarzo dei costumi, dalle gorgiere e dalle parrucche, non rende però trasparente questa distinzione essenziale.

Totalità e momenti

È più arduo quindi, rispetto alle opere precedenti, cogliere immediatamente, in una sola immagine, la dualità di fondo su cui ci siamo soffermati e che costituisce a nostro avviso uno dei tratti caratteristici e preziosi dell'attività artistica di Sciarrino in generale: lasciare nella memoria un'immagine acustica forte, tragica, ma allusiva ed enigmatica, biforcarsi verso un profondo che inquieta.

In *Ti vedo, ti sento, mi perdo* la forza centrifuga dei ripiegamenti storici, dei rimandi ad altre musiche, la densità testuale, la saturazione dello spazio scenico delineano un raffinato virtuosismo della complessità. Di fronte a tale ricchezza, si avverte a tratti un eccesso di pienezza, di stratificazioni, mentre rimane intatta la voglia di tornare ad ascoltare i suoi tanti mirabili e memorabili frammenti.

Proprietà

**FONDAZIONE
PROMETEO**

Fondazione Prometeo

Sede legale: Viale Vittoria, 3 - 43125 Parma

Sede operativa: Via Paradigna, 38/A - 43122 Parma

Tel. +39 0521 708899 - Fax +39 0521 708890

info@fondazioneprometeo.org

www.fondazioneprometeo.org

Coordinamento scientifico



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

**Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Laboratorio Musicale Universitario**

Via Divisi, 81-83 - 90133 Palermo

Tel. +39 091 23899561 / 562 / 567

massimo.privitera@unipa.it

www.unipa.it/dipartimenti

PISA
UNIVERSITY
PRESS

© Copyright 2018 by Pisa University Press srl

Società con socio unico Università di Pisa

Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503

Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa

Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945

press@unipi.it

www.pisauniversitypress.it

Direttore responsabile

Martino Traversa

Direttore scientifico

Stefano Lombardi Vallauri

Comitato scientifico

Pierluigi Basso (Lyon)
Paolo Emilio Carapezza (Palermo)
Amalia Collisani (Palermo)
Angela Ida De Benedictis (Basel)
Giovanni Guanti (Roma)
Pierre Michel (Strasbourg)
Gian Paolo Minardi (Parma)
Max Paddison (Durham)
Massimo Privitera (Palermo)
Curtis Roads (Santa Barbara)
Makis Solomos (Paris)
Daniela Tortora (Napoli)

Comitato di redazione

Direttore: Pietro Misuraca (Palermo)
Elena Abbado (Firenze)
Giacomo Albert (Torino)
Marco Crescimanno (Palermo)
Gabriele Garilli (Palermo)
Marilena Laterza (Milano)
Stefano Lombardi Vallauri (Milano)
Gaetano Mercadante (Palermo)
Pietro Misuraca (Palermo)
Graziella Seminara (Catania)
Marco Spagnolo (Palermo)
Anna Tedesco (Palermo)
Michele Valenti (Palermo)

Segreteria di redazione

Giulia Zaniboni – nuovemusiche@fondazioneprometeo.org

Abbonamento annuale: € 50,00 [estero € 60,00]

Singolo fascicolo: € 30,00 [estero € 40,00]

Abbonamento on-line: € 35,00

La richiesta va indirizzata alla segreteria della casa editrice Pisa University Press
(Tel.: +39 050 2212056 – Indirizzo: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa – email: press@unipi.it)

La direzione della rivista esaminerà per eventuali pubblicazioni gli elaborati ricevuti all'indirizzo email:
nuovemusiche@fondazioneprometeo.org