

Emilio Sala

*La canzone savoiarda nell'opera*

Almeno a partire dal successo internazionale dei *Deux petits savoyards* di Dalayrac (1789), adattato per la scena italiana (per il Teatro Arciducale di Monza) da Giuseppe Carpani nel 1791, si diffonde in tutta Europa la moda delle canzoni savoiarde esemplificate sul modello di quelle che cantavano i giovani montanari che emigravano durante i rigidi inverni in città per fare gli spazzacamini, i suonatori ambulanti ecc. Lo stereotipo del *petit savoyard* con la marmotta e la ghironda al collo segna profondamente l'immaginario (e il "sonario") ottocentesco che sovraccarica di spessore simbolico e funzionale queste canzoni tipiche a cui si attribuisce, in ambito teatrale, un ruolo non solo decorativo ma drammaturgicamente attivo. Alcune canzoni che vengono introdotte nell'opera sono preesistenti (come quella dei *Deux petits savoyards*), altre vengono composte *ex novo* sul modello popolare, come succede per esempio nel *Marmottenlied* op. 52 n. 7 di Beethoven. Un procedimento assai diffuso nelle opere savoiarde su cui vorrei porre l'attenzione è l'imitazione orchestrale della ghironda, un procedimento di «denotazione per delega», dunque, attraverso il quale uno strumento estraneo all'universo sonoro dell'orchestra "colta", e portatore di una forte "ritualità timbrica", viene surrogato da uno o più strumenti facenti parte dell'organico tradizionale. Tali modalità di sostituzione-imitazione appaiono oltremodo diversificate: si va da calchi meramente idiomatici, realizzati su strumenti comunque in grado di rinviare ad alcuni tratti distintivi della ghironda (vedi per esempio la «phis-armonica» ovvero, verosimilmente, l'armonium della *Linda di Chamounix* donizettiana e dei *Due savoiardi* di Cagnoni), a riscritture di tipo anche onomatopeico ma più elaborate come quella, speciosissima, della *Cecchina suonatrice di ghironda* di Generali (1810) che prevede: 1) una sorta di "preparazione" di alcuni archi (tra le cui corde bisogna inserire «una carta da gioco di Francia acciò possino fare il frizzio ad imitazione della ghironda o lira»), 2) un utilizzo "muto", senza fiato, di alcuni legni che devono battere le note «colle sole chiavette», forse per imitare il rumore prodotto dai tasti della ghironda. (Un altro esempio di imitazione assai elaborata della ghironda si trova nella *Sposa fedele* di Pacini). D'altra parte, tutti questi procedimenti rinviano a un codice assai rigido che rende l'effetto-ghironda immediatamente riconoscibile. Esso può ridursi a forme di stilizzazione davvero minime come le quinte/ottave vuote al basso per denotare le corde di bordone della ghironda oppure lo slittamento di semitonico all'insù per rendere l'attacco della ruota azionata dalla manovella (una formula incipitaria, quest'ultima, presente tra l'altro sia nella romanza di Pierotto, "Per sua madre andò una figlia", che nel *Leiermann* schubertiano). Né vanno dimenticati gli spostamenti di accento e i sussulti ritmici che condiscono quasi tutti gli *airs de vielle* e che si riferiscono ai famosi *coups de poignet* tramite i quali i suonatori di ghironda realizzavano una sorta di effetto percussivo da sovrapporre al suono continuo del bordone.

Emilio Sala (1959) ha studiato a Venezia con Francesco Orlando e Giovanni Morelli, laureandosi nel 1982. Ha poi continuato le ricerche incominciate nella tesi curando due spettacoli di "musicologia applicata" sul repertorio (canzoni, monologhi, teatro d'ombre) dello Chat Noir e del cabaret parigino *fin-de-siècle* (Venezia, Sale Apollinee del Teatro La Fenice, 18-19 febbraio e Milano, Teatro dell'Arte, 1-3 ottobre 1985). Dal 1990 al 1999 ha insegnato Storia della musica e del melodramma all'Università degli studi di Urbino; dal 1999 insegna Drammaturgia musicale all'Università degli studi di Milano.

Si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo (opera, melologo, musiche di scena, cinema) sia in una prospettiva storico-filologica che teorico-critica. Dal punto di vista cronologico i suoi interessi spaziano dal primo Seicento alla contemporaneità, con una particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare.

Dal 2000 al 2005 è stato responsabile musicologico del festival Notti Malatestiane di Rimini curando tra l'altro le prime riprese e le revisioni musicali dell'*Ecuba* di Gianfrancesco Malipiero (musiche di scena per la tragedia di Euripide) e della *Pisanella* di Ildebrando Pizzetti (musiche di scena per il dramma di d'Annunzio), rispettivamente: Mondaino, Piazza Maggiore, 23-24 giugno 2001 e San Mauro Pascoli, Villa Torlonia, 6-7 luglio 2003.

Ha pubblicato un libro sul *mélodrame* ottocentesco (*L'opera senza canto*, Venezia, Marsilio, 1995) e curato vari volumi miscellanei tra cui quelli che raccolgono fonti e materiali sulla *Gazza ladra* di Rossini (Pesaro, Fondazione Rossini, 1995) e sul *Pygmalion* di Rousseau (Milano, Ricordi ["Drammaturgia musicale veneta", 22], 1996).

Ha organizzato un convegno internazionale sul compositore Antonio Draghi di cui ha curato anche gli atti insieme a Davide Daolmi (Lucca, LIM, 2000).

Suoi articoli e recensioni critiche sono stati pubblicati in diversi volumi miscellanei (atti di convegno ecc.) e riviste specializzate italiane e straniere («Saggiatore musicale», «Musica/Realtà», «Cambridge Opera Journal», «Opera Quarterly», «Revue de Musicologie», «Orages», «R.H.L.F.» ecc.).

Numerosi anche i suoi saggi editi nei programmi di sala del Teatro alla Scala, del Teatro La Fenice, del Teatro Regio di Torino, del Comunale di Firenze, della Royal Opera House di Londra ecc.

Come pubblicista e critico militante collabora con "Amadeus" e "Il giornale della musica".