

GRAZIA ABBÀ

PELLE D'ASINO

Opera semiseria in due atti e quattro quadri
tratta dalla fiaba omonima di
Charles Perrault

Libretto di
Federico Allolio, Sabina Gibin,
Gabriella Nisi e Marisa Nocera

RUGGINENTI

Grazia Abbà è docente di Direzione di Coro e Repertorio Corale per il corso di Didattica della Musica presso il Conservatorio di musica "G. Verdi" di Torino ed è presente nei programmi dei Corsi di Aggiornamento per istituzioni scolastiche di vario ordine e grado.

Ha collaborato attivamente con la rivista di canto corale "La Cartellina" e pubblicato *La Maschera Micillina e Finalmente Musica* (Suvini Zerboni, Milano 1987).

Per le edizioni Rugginenti ha pubblicato *Chi pecora si fa, lupo lo mangia. Cinquanta proverbi elaborati per coro di voci bianche* (Milano 1997) e, nella collana "Il Cantafiabe", *La fata verdolina* (Milano 2000), *La strega della montagna* (Milano 2001) e *La ballata del gatto con gli stivali* (Milano 2003).

Collana
Il Cantafiabe

Grazia Abbà, Pelle d'asino

© 2005 by Rugginenti Editore
via dei Fontanili, 3 - 20141 Milano (Italy)

RE 10160
ISBN 88-7665-505-0

Stampato nel mese di dicembre 2005
presso Stampatre, Torino.

Redazione Musica Practica, Torino.
Fotocomposizione musicale Mauro Colnaghi

CD allegato:

Voci Paola Bersano, Elena Brino, Serena Brunello, Anna Di Gioia,
Elena Miglietta, Angela Odone, Mayla Ordano, Iole Scamuzzi
Irene Zindato

Voci soliste Grazia Abbà, Angela Odone

Flauti Claudia Ferrero, Manuel Staropoli

Registrazione effettuata da E. Cimpincio
presso "Dynamo Sound Studio" Via Napione 8/A Torino

Da diversi anni Grazia Abbà s'interessa all'affascinante mondo delle fiabe, tema peraltro di alcune sue pubblicazioni di Teatro in Musica come la famosissima "Maschera Micillina".

L'idea di iniziare la Collana "Il Cantafiabe" è nata da esperienze dirette di teatro svolte sia a Torino ed in altre città d'Italia con ragazzi e insegnanti di Scuola Elementare e Medie a indirizzo musicale che al "Centro di Ricerca e di Sperimentazione per la Didattica Musicale" di Fiesole con le insegnanti delle Scuole del Progetto Musica.

I testi scelti dall'Autrice sono agili e fantasiosi di letteratura infantile con le caratteristiche della fiaba classica riconducibili alle funzioni del Propp.

Scritti in un linguaggio più vicino alla realtà dei ragazzi di oggi e alla loro esperienza, offrono spunti di vario tipo, numerose possibilità di lavoro didattico e stimoli alla lettura.

I testi musicali che li accompagnano, ideati dall'autrice, seguono un rigoroso e graduale percorso ritmico e melodico e sono stati studiati per incoraggiare una sperimentazione attiva e creativa.

Sono spontanei, semplici ma originali, di facile intonazione, costruiti sulla sovrapposizione di cellule ritmiche e melodiche. Ogni personaggio è spesso caratterizzato da un tema che lo contraddistingue. Le varie situazioni sono vivacizzate dall'uso alternato del coro parlato e cantato accompagnato da percussioni, gesti-suono e di tanto in tanto dal flauto.

Rivolta agli insegnanti della scuola dell'obbligo e delle Scuole di Musica, questa Collana di fiabe musicali si presta a numerose attività: sonorizzazioni, drammatizzazioni, strumentazioni, interpretazioni grafico-pittoriche o gestuali che confermano la vasta duttilità d'intenti.

Ogni singolo insegnante saprà poi attuare ciò che gli appare più idoneo all'età e alla capacità media della classe o del gruppo in cui opera e adattarlo alle proprie condizioni e ai propri scopi.

Poiché l'autrice rappresenta uno dei rari esempi di compositori italiani esperti di didattica, che scrivono musiche "da cantare e suonare" per i ragazzi, ci auguriamo che questa Collana possa trovare il suo giusto spazio nella letteratura per le Scuole.

Sylvana Grünberg

Membro comitato Scientifico del CRSMD di Fiesole
Responsabile Commissione Didattica AISM

Genesi del libretto

L'esperienza del Seminario di Drammaturgia musicale per l'infanzia al Conservatorio di Torino

Nel 1992, l'assegnazione definitiva al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino rappresentò per me anche l'inizio di una nuova esperienza di insegnamento affiancata a quella tradizionale: un Seminario di Drammaturgia musicale per l'infanzia che, secondo le intenzioni, avrebbe consentito – tra l'altro – di risolvere un piccolo problema di "schizofrenia" lavorativa, laddove all'impegno nei corsi di Storia della Musica per Didattica affiancavo, ormai da tempo, l'attività esterna di librettista d'opera (soprattutto per bambini) con svariate esperienze teatrali a fianco di compositori quali Lorenzo Ferrero e Paolo Arcà. Il seminario, reso oltremodo possibile, in quell'anno, dal gran numero di iscritti al primo corso (una condizione che, per inciso, sarebbe stata determinante anche in seguito), aveva lo scopo di acquisire le competenze necessarie per creare libretti d'opera per i bambini, appunto, soprattutto come fruitori ma anche eventualmente come interpreti (coro di voci bianche da impiegarsi di tanto in tanto), coi personaggi principali appannaggio, invece, di giovani allievi cantanti quali si potevano trovare in una qualunque, apposita scuola di Conservatorio... Va da sé che un progetto del genere, prima ancora di affrontare la sua perigliosa navigazione fra i molti aspetti tecnici e pratici ad esso collegati, doveva superare uno scoglio teorico tutt'altro che semplice: quale genere di opera in musica assumere a modello del nostro operare? Qui, con chiarezza, si imponevano due condizioni di principio, quella di poter contare su un meccanismo ben rodato in grado di sostenere la maggioranza delle storie narrabili (coi dovuti adattamenti...) e quella di non esporre le nostre future platee di fanciulli ad esperienze di ascolto troppo prolungate (fra un'interruzione di scena e l'altra), noiose e fuorvianti per una generazione avvezza a concentrarsi il più delle volte sulla fugace durata di un video clip. Da cui la soluzione, apparentemente paradossale, di rifarci al vecchio modello dell'opera italiana dell'Ottocento, coi suoi stereotipi di formule e di situazioni sceniche e i pezzi chiusi che spezzavano la totalità dell'arco drammatico in una sequenza di momenti più brevi, quasi autoreferenziali. Per lo studio e la comprensione della drammaturgia del melodramma ottocentesco venne utilizzato il famoso testo di Mario Lavagetto *Quei più modesti romanzi*, dove le teorie strutturaliste di Propp e Greimas erano state adattate allo studio delle caratteristiche principali dei libretti verdiani. E tutta una prima fase del nostro seminario trascorse, appunto, nell'analisi di quei libretti, per familiarizzarci coi loro ingranaggi narrativi e prendere coscienza di una serie di caratteristiche generali dell'opera in musica, vale a dire – per

esempio – la semplificazione della trama rispetto agli originali letterari, l’eliminazione dei personaggi secondari superflui o l’assorbimento delle loro funzioni da parte di un qualche altro carattere principale, e via discorrendo...

Poi venne per gli allievi il momento di (ri)leggere e di proporre, debitamente adattati nella chiave librettistica di cui sopra, racconti fiabeschi o fantastici, tradizionali o moderni a loro scelta. E in tale occasione il principale criterio di valutazione (collettiva, da parte mia e di tutti quanti insieme) fu la necessità di privilegiare le storie di più economico allestimento e di durata non esagerata, con un’eventuale preferenza per le trame lunghe (da ridurre q.b.) rispetto a quelle troppo brevi, che avrebbero dovuto essere rimpolpate con parti nuove, inventate di sana pianta. La librettistica, di fatto, somiglia alla scultura più che alla pittura, perché tende a creare togliendo l’eccesso di materiali e non aggiungendone altri al quadro di partenza...

Infine, selezionate appunto delle sinossi in numero proporzionale ai frequentanti, queste vennero assegnate a tre gruppi di lavoro distinti perché ne traessero i relativi libretti, con l’esplicita condizione che nessun autore di una sinossi prescelta dovesse far parte del gruppo che l’avrebbe adattata e verseggiata (per evitare personalismi eccessivi e metodi di lavoro troppo accentrati e tetragoni all’elaborazione collettiva). I problemi inerenti alla metrica e alla verseggiatura (si era optato, allora come in seguito, per una stesura in rima, più suggestiva all’ascolto e più facilmente memorizzabile) vennero affrontati *in medias res* dal momento che – proprio come mi aspettavo – non si rivelarono di insormontabile difficoltà per allievi musicisti già bene avvezzi a concetti quali la posizione degli accenti o il rispetto delle durate complessive. E il risultato finale di tutto questo lavoro furono tre testi per il teatro in musica portati a termine nel 1996, fra cui appunto la *Pelle d’asino* di questo libro. In seguito, l’esperienza ci insegnò a lavorare con maggior speditezza e concisione, se è vero che la seconda e la terza ondata di libretti videro la luce a seguito di uno sforzo “soltanto” triennale, mentre l’attuale seminario, tuttora in corso, dovrebbe, nel nuovo Conservatorio riformato, concludersi dopo appena cinque semestri...

Pelle d’Asino, come già detto, appartiene alla primissima fase della nostra attività seminariale e occorre ribadire come – al pari di quasi tutti gli altri libretti prodotti nell’arco di più di un decennio – essa fosse pensata in origine per un organico di esecutori fanciulli solo per quanto atteneva alle parti corali. I ruoli protagonisti, per contro, furono ideati pensando a cantanti di una certa età e competenza (allievi di canto) e non era previsto che questo testo potesse dar vita a drammatizzazioni di altro genere, quali ad esempio favole musicali interpretate per intero da bambini di età scolare, per mezzo di una “coralizzazione” più estesa e di una

semplificazione, nel contempo, dei caratteri principali della vicenda. Ma a questo punto Grazia Abbà, intervenendo con la capacità e l'esperienza di chi lavora tutti i giorni a stretto contatto con la vocalità infantile, ha elaborato e modificato la stesura d'inizio per trarne un progetto didattico diverso e originale, curandone anche la messa in musica.

Marco Ravasini