







LIEDER







Franco Arato

Lettere in musica
Gli scrittori e l'opera del Novecento

Città del silenzio edizioni



*Si ringrazia per la collaborazione
il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.*

ISBN 88-902359-6-9
978-88-902359-6-2
© 2007 Città del silenzio edizioni
VIA CAVANNA 28 - NOVI LIGURE (ITALY)
www.cittadelsilenzio.it
Tutti i diritti riservati - All rights reserved
Printed in Italy



Indice

Premessa

9

Pretesto palazzesco per l'opera buffa del Novecento

13

Notte senza sonno: da Bacchelli a Rota

53

W.H. Auden e l'opera italiana

65

Viaggio breve nel libretto d'opera contemporaneo

87

Indice dei nomi

129





Premessa

I poeti del Sei e del Settecento *fecero* l'opera in musica, gli scrittori dell'Ottocento ne furono intensamente partecipi, in veste sia di autori, sia di spettatori: cosa è accaduto con i letterati del Novecento? Il luogo comune dice che essi hanno voltato le spalle all'opera lirica contemporanea, o a quel che dell'opera è sopravvissuto in varia forma sino a noi. Questa è una verità, certo non tutta la verità, perché anche dopo Puccini e dopo la generazione pucciniana il teatro musicale, o magari il sogno di un teatro, come canta il protagonista di *Un re in ascolto* di Luciano Berio (e di Italo Calvino), ha attratto più d'uno scrittore. Le pagine che seguono tentano di rievocare alcuni aspetti di tale trama di vicinanza, esplorazione e anche reciproca diffidenza tra poeti e musicisti: nell'analisi dello scambio primonovecentesco tra poesia da leggere, da recitare e da cantare (specialmente sul versante buffo); nel profilo del grande W.H. Auden, un autentico *Opera addict*, secondo la sua autodefinizione (qualcosa di più di un melomane); infine nello studio dei versi scritti – anche da musicisti: il caso di Dallapiccola – per essere cantati: pressappoco nel quarantennio che corre tra le ultime avanguardie e il nuovo secolo. Il libro è scandito ora per sintesi, ora per assaggi, non aspirando naturalmente a riuscire un'esplorazione sistematica: basti dire che per esempio il nome di D'Annunzio, così influente nel bene e nel male sul teatro per musica di inizio Novecento, compare appena. L'Italia è il centro di interesse, anche quando alcuni

dei musicisti e dei poeti che vissero e vivono da noi, proverbiale paese del melodramma, italiani non sono. In questo almeno la nostra cultura – per tanti aspetti ormai periferica nella stessa Europa – sembra aver conservato un paradossale primato: una forma antica e apparentemente inattuale continua a ispirare generose invenzioni e a tener viva la feconda tensione tra mestieri così differenti, come sono quelli di chi scrive musica, di chi fa versi, di chi canta e di chi allestisce uno spettacolo. Chissà che sul palcoscenico e in orchestra la letteratura non contribuisca anche oggi, nel ventunesimo secolo, a nuove, inattese avventure artistiche.

Il secondo e il quarto scritto sono inediti; il primo e il terzo rappresentano la rielaborazione di due saggi apparsi rispettivamente in: *Palazzeschi e i territori del comico. Atti del Convegno di Studi (Bergamo, 9-11 dicembre 2004)*, a cura di M. Dillon e G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 309-339; e sulla rivista «Belfagor», LIV, 1999, pp. 171-184 (*Auden e l'opera italiana*).

Un ringraziamento va all'amico Francesco Cento, dalla cui colta passione per l'opera italiana ho cercato di imparare; un pensiero di gratitudine a Raffaele Mellace, per i puntuali suggerimenti e gli aiuti.

Gli errori appartengono ovviamente solo a chi scrive.

f. a., ottobre 2007.



Lettere in musica





Pretesto palazzesco
per l'opera buffa del Novecento

Si può passare la giornata cantando? Certo, anche se si rischia (almeno) il ridicolo. Ovvero:

Per vestirsi e per farsi
un po' di toeletta
si posson fischiettare
arie napoletane
senza pretesione.
Massenet
per il bidet.
E se già di prima mattina
m'assalisse un gran bisogno
di tener la testa china
mi ridesti un trillo di Rosina
mi rasserenerà tutto
mio grande Giovacchino
la tua divina giocondità.
Sentendo già
un primo prurito
dell'appetito
mi sembra miglior partito
pensare,
senza tanto indugiare,
ad un buon desinare
con lista nazionale.
Una zuppa di Franchetti.
Un magnifico rinfreddo di Pizzetti
in gelatina.

Agrodolce di Puccini
con contorno di crostini
di Puccini
benfattini
benfattini.
Un arrosto di Mascagni
e consueta insalata.
Pasticcetti di Giordano,
e un brindisi con Verdi,
la Traviata:
gran spumante italiano!

Questi versi claudicanti e maliziosi, dimenticati se non rinnegati dall'autore e ritrovati molti anni dopo, sono di Aldo Palazzeschi: fanno parte di un *Menu musicale* apparso anonimamente sul fiorentino *Almanacco purgativo 1914* (dicembre 1913) allestito da Soffici e Papini per le edizioni di Lacerba (cioè Vallecchi).¹ Sono portatori, nella loro *naïveté*, di una significativa polemica nei confronti della melomania italiana praticata dai borghesi, a specchio delle esistenze musicali dei divi del palcoscenico, tra rossinismo e verismo; ma c'è spazio per il recentiore Pizzetti (che, secondo la testimonianza di Montale, specialmente Palazzeschi non amava),² e non sfugga l'allusione politica al listone nazionale liberal-cattolico, figlio del patto Gentiloni, sperimentato nelle elezioni dell'autunno di

1.A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura e con introduzione di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, pp. 934-935. Il merito della *trouvaille* è di Fabrizio Bagatti; vedine l'edizione di S. MAGHERINI, «Una giornata musicale» di Palazzeschi e una lettera inedita a Prezzolini, in «Studi italiani», XIII, 2001, pp. 93-103, che ripubblica i versi secondo l'autografo. In una tarda poesia di *Via delle cento stelle (Un'esistenza musicale)* Palazzeschi riecheggerà *en raccourci* il vecchio tema.

2.Cfr. E. MONTALE, *Palazzeschi oggi*, in *Palazzeschi oggi. Atti del convegno*, Firenze 6-8 novembre 1976, a cura di L. Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 26.

quell'anno. Anche in altre occasioni Palazzeschi si prese gioco di questa bizzarra patria: per esempio in *Stampe dell'800*, dov'è una garbata satira della vita operistica fiorentina, o nel racconto «*Salvare Cocò*», in *Bestie del 900*, in cui un pappagallo ripete al momento opportuno, a beneficio di un'avventurosa cantante, i motivi delle arie famose (Cocò era, per la cronaca, uno dei pappagalli di De Pisis). In realtà l'opera lirica intesa come spettacolo popolare era ormai vicina alla sua fine: come le stesse punture di spillo palazzeschiane lasciano intendere. Chi da noi continuò a scrivere opere nei primi decenni del Novecento spesso intraprese, voltate le spalle al romanticismo e al verismo, la strada dell'ironia e della parodia: inseguì insomma, con la musica e con le parole, il comico e il buffo, magari con travestimenti rococò, in modi a volte non troppo dissimili dai palazzeschiani. È bene ricordare che sin dal 1915 Palazzeschi trovò tra i compositori delle nuove generazioni (Castelnuovo Tedesco, poi Guido Bianchini e Gino Negri) chi diede veste musicale ai suoi versi giovanili; e recente è l'iniziativa d'un libretto, per la musica di Roberto De Simone, tratto da *Il re bello*, novella palazzeschiana di memorabili travestimenti ed equivoci.³ Proverò a dare un'idea della produzione librettistica

3. *Il Re Bello*. Musica di R. DE SIMONE. Libretto di S. FERRONE dall'omonimo racconto di Aldo Palazzeschi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004; altra recente trasposizione musicale da Palazzeschi è *Perelà uomo di fumo*, opera buffa di Pascal Dusapin (Opéra Bastille di Parigi, 2002-2003): su queste due opere tornerò più avanti nel corso del libro. Per i non pochi luoghi palazzeschiani d'interesse operistico si veda il saggio di G. TELLINI, *Il «saltimbanco» in scena*, in *Il Re Bello* cit., pp. 93-103. In generale, per il rapporto di Palazzeschi col teatro: A. TINTERRI, *L'incendiario a teatro*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi. Atti del convegno internazionale (Firenze, 22-24 febbraio 2001)*, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki, 2002, pp. 443-454. La più fortunata riduzione scenica in prosa di un testo palazzeschiano è probabilmente *Perelà uomo di fumo* di Roberto Guicciardini, 1971 (vedine la sceneggiatura in «Sipario», marzo-aprile 1971, n. 299, pp. 57-80).

(e musicale) buffa del Novecento storico scegliendo, con qualche arbitrio, di muovermi principalmente tra l'inizio del secolo e gli anni Trenta; epoca, quest'ultima, dello zenit della prosa palazzeschiana, tra *Stampe* (1932) e *Palio dei buffi* (1937): per i racconti di *Palio* Giuseppe De Robertis ebbe a richiamare proprio le arie dell'opera buffa settecentesca (ma arie spesso intonate su una nota patetica).⁴ Si tratta di provare a capire cosa abbia significato il ricorso al comico, non di rado sposato al grottesco, nella nostra cultura operistica di primo Novecento.

Dopo decenni di dominio incontrastato dell'opera seria (o semiseria), la clamorosa, isolata rivincita del genere buffo ha una data precisa: il 1893 del *Falstaff* di Verdi (e Boito), capolavoro assoluto di sorprendente *joie de vivre* senile. Sia nella partitura sia nel libretto, *Le maschere* di Pietro Mascagni (1901, versi di Luigi Illica), campione da cui partiremo, devono non poco al capolavoro verdiano. Fu, si sa, un memorabile fiasco, tanto più doloroso in quanto l'opera era stata preparata con illimitate ambizioni: Mascagni aveva voluto che la prima rappresentazione fosse allestita in contemporanea, il 17 gennaio 1901, addirittura in sette città italiane, tra cui Milano, Roma (dove scelse di dirigere) e Napoli (dove la recita saltò per l'indisponibilità d'un cantante). Il punto di riferimento esplicito del libretto più volte rimaneggiato è naturalmente, come per molti dei casi che esamineremo, la commedia dell'arte (Illica aveva inizialmente pensato proprio al titolo *La commedia italiana*):⁵ le maschere in scena, su sfondo veneziano, da Pantalo-

4. Cfr. G. DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento. Terza edizione*, Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 175-183 (181: ancor prima la formula era stata applicata alle *Sorelle Materassi*). Per l'amicizia del critico con il poeta: G. TELLINI, *Lo scrittore e il suo interprete. Il carteggio di Palazzeschi con Giuseppe De Robertis*, in *La «difficile Musa» di Aldo Palazzeschi*, a cura di G. Tellini, numero monografico di «Studi italiani», XI, 1999, pp. 31-80.

5. Sul carteggio tra Illica e Mascagni a proposito delle *Maschere*: J. MAEHDER,

ne a Capitan Spavento, da Arlecchino a Tartaglia, da Brighella a Colombina, sono appunto la grande novità rispetto al tema shakespeariano scelto da Verdi. Non un semplice ritorno archeologico al passato: è vero che l'intreccio risulta tipicissimo, con Rosaura innamorata di Florindo, ma promessa dal padre Pantalone al Capitano, le solite peripezie, i gustosi equivoci e il lieto fine; e tuttavia Illica ha voluto collocare una sorta di cornice di tipo, come si dice, metateatrale: ecco allora la singolare «parabasi» in cui il corego Giocadio chiama a raccolta le maschere e prega loro di presentarsi, quasi a ricordare al pubblico borghese, ormai ignaro dei rituali dell'Arte, i rispettivi ruoli e caratteri. Così, per esempio, gli innamorati sospirosi:

Sempre... sempre li stessi
Rosaura e Florindo!... Siam gli amori
per ambo i sessi!
Nubi o dolori
se qualche fiata ne fan lassi e oppressi...
son sempre gli autori!⁶

Seppur con minimo moto di autoironia, questo ritorno al passato vale anche come sfida al gusto del pubblico, abituato a eroi ed eroine romantiche e veriste. In un «Tutti» finale è ripetuto, a congedo e sigillo della commedia, l'elogio della «maschera italiana», in maniera che più didascalica non si potreb-

Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della generazione dell'Ottanta, in Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Firenze, Olschki, 2003, pp. 227-236.

6. *Le maschere. Commedia lirica e giocosa in tre atti. Soggetto di L. ILLICA. Musica di P. MASCAGNI, Milano, Sonzogno, 1932, p. 11 (cito dalla versione definitiva del libretto). In generale, per alcuni dei problemi discussi in queste pagine è da tenere presente la bella monografia di V. BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986. Una recente sintesi che interessa il nostro tema in*

be immaginare:

T'avevan sotterrata; e tu, non morta,
nel sepolcro ostinata palpitavi;
e a quel becchin d'oblio invan gridavi
'To vivo ancora!'. E infatti sei risorta!
Or tu risorta, sempre vera e umana,
col fascino immortale e trionfale,
l'inganno infrangi esotico e fatale
e torna a germogliar grande e italiana!⁷

Brutti versi, nient'affatto comici (il «becchin d'oblio» non è certo il «grave-digger» shakespeariano...), ma tutto sommato profetici, ché la musica d'inizio Novecento, sazia di cronaca e di attualità, amò riscoprire, non solo in Italia, la tradizione barocca e settecentesca: sino alla parabola stravinskijana (pare, recita l'aneddoto, che Picasso e Stravinskij riscoprissero insieme la maschera di Pulcinella durante una visita a Napoli nel 1916). Ricordo subito, anticipando un nome che tornerà nel discorso, che Gian Francesco Malipiero parlò nel preludio all'*Orfeide*, 1922 (con eventuale antifrasi rispetto a questo *explicit*), di inevitabile «morte delle maschere», pur condotte a cantare sul palcoscenico i propri turbamenti storico-esistenziali: quella morte presupponeva in realtà una trasfigurazione nei termini dell'avanguardia musicale. Qualche esempio dalla «Commedia» di Illica, incastonata tra parabasi e congedo: nel libretto non sono rilevanti, di là dalle intenzioni, gli effetti mimetici rispetto all'illustre librettistica giocosa settecentesca (più larga in Mascagni la citazione dalla musica del secolo di Mozart). Il comico scatta opportunamente nei

R. MELLACE, *Letteratura e musica*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno: *Il Novecento*, III/1, a cura di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 433-496.

⁷*Le maschere* cit., p. 100.

duetti tra Arlecchino e il Capitano (che si aggira in scena, in mancanza d'un servitore, con una valigia da viaggio). Eccone un esemplare, scorciato, dall'atto I, scena XVI:

CAPITANO: Guardo i nemici e non li conto in fila,
ma li conta la spada che li infila.
ARLECCHINO: Fa stragi in serie: ammazza a fermo e a volo!
La lista è qui, più grande di un lenzuolo.
CAPITANO: Ho detto! Sono il Capitan Spavento!
ARLECCHINO: Che ha qui nella valigia il monumento.
CAPITANO: Ma il resto vi dirò!... Venite meco!...
ARLECCHINO: (*fra sé*) Audir l'altre balazze.⁸

Altro luogo tipico del ridicolo è il balbettio di Tartaglia, che però in chiusura del secondo atto scioglie la lingua e s'esibisce in una serie di sdruccioli che ci ricordano qualche *tour de force* rossiniano (per esempio il Don Magnifico nella *Cenerentola* di Iacopo Ferretti):

TARTAGLIA: Rapida glottide discioglie chiacchiere!
Garrule, aligere rondini sembrano
e di riboboli sgorga un rigagnolo
dall'agilissimo mio scilinguagnolo!
Sdrucciolo e scivolo sopra i vocaboli
Spiccico subito qualunque sillaba!
Oh che miracolo, miracolissimo!
Diverrò subito deputatissimo!⁹

Anche qui salta agli occhi il carattere eclettico dell'imitazione: le rondini «aligere» tradiscono forse qualche frequentazione dannunziana, mentre la sottolineatura di Tartaglia, che ci informa che sta cantando in sdruccioli («sdrucciolo e scivolo»), è naturalmente un compiaciuto cenno del poeta al pubblico.

8.Ivi, pp. 40-41.

9.Ivi, p. 74.

Nei momenti patetico-passionali Illica si scopre più che mai solidale coi suoi contemporanei; è il caso della pavana intonata e ballata da Florindo nell'atto II, scena XI (uno dei momenti musicalmente più tipici, e più felici, dell'opera):

FLORINDO: Io sono come nube vaporosa;
 allor che il sole del tuo amor m'indora,
 appaio effusa di viola e rosa.
 Se mi abbandoni, il mio color scolora:
 m'oscuro tutta, nera, minacciosa
 e piove pianto l'alma che dolora.¹⁰

Si noti che, mentre Florindo effonde i suoi languidi versi un po' liberty, le maschere distribuiscono in giro il «famoso vino» «Essenza figli maschi», rimedio molto prossimo all'elisir d'amore di illustre memoria. Intanto, tra il serio e il faceto, l'attualità politica è in agguato: il Capitano si vanta di poter offrire a Rosaura «un gran castello in controdote / ed un immenso Impero Colonial»; e Arlecchino ironizza, facendo l'occhiolino dietro la maschera («Dunque a lodar ho doppia l'energia / quella del ver, quella della bugia»), e celebra, al modo che piaceva a Mascagni, «Rosaura bella ed italiana».¹¹ Gioco e pathos, recupero dei trucchi teatralmente più collaudati e insieme didascalica riaffermazione della moralità delle maschere, con residui pittoreschi (tragedia a parte, vengono in mente i *Pagliacci* di Leoncavallo): questi elementi contraddittori del libretto trovano un parallelo nel non risolto rapporto tra melodismo pucciniano e citazioni classiche della musica di Mascagni. In fondo, con *Le maschere* il musicista tenta la via di un esotismo verista già accarezzata nella di poco precedente *Iris*: là le giapponeserie, qui i cicisbei. E tuttavia l'opera resta un esperimento non del tutto velleitario: destinato a essere

10.Ivi, p. 67.

11.Ivi, pp. 65-66.

proficuamente riaccostato nel clima del neoclassicismo novecentesco.

Un italo-tedesco provò a risuscitare, pochi anni dopo Mascagni, se non proprio le maschere, il teatro settecentesco nella sua fonte più illustre e più autenticamente borghese: mi riferisco alle *Donne curiose* (1903) e ai *Quattro rusteghi* (ovvero, *Die vier Grobiane*: perché la prima, del 1906, fu monacense) di Ermanno Wolf Ferrari; altri travestimenti goldoniani seguiranno: *La vedova scaltra*, 1931, *Il campiello*, 1935 (ne *Gli amanti sposi*, 1925, c'è una ripresa, meno diretta, dal *Ventaglio*). Per i *Quattro rusteghi*, capolavoro riconosciuto all'interno della tetralogia goldoniana, Wolf Ferrari utilizzò il libretto di un letterato veneziano allora di qualche nome, Giuseppe Pizzolato, il quale aveva già dato una mano a Luigi Sugana, il versificatore delle *Donne*. Il primo biografo di Wolf Ferrari, il De Rensis, riferisce un aneddoto: inizialmente il musicista aveva scartato l'idea di ridar vita scenica ai *Rusteghi* goldoniani, considerati drammaticamente poco attraenti: «Xestu mato? – avrebbe detto al Sugana –. Quattro veci brontoloni, do vece e per solo conforto lirico do mone, uno mascio e l'altra femena. Come vustu che se possa far?». ¹² Si fecero invece, *I quattro rusteghi*, ed ebbero speciale applauso in Germania, anche se qualcuno continuò a dubitare per la scarsa teatralità della «commedia musicale». Se per Mascagni-Illica si è parlato di nostalgia verso un mondo che non è più, anche in Wolf Ferrari si avverte un senso di malinconico ritorno: ma un ritorno più intimo e più poetico, senza sovrastrutture culturali (il giovane compositore, veneziano per parte di madre, stava cogliendo in Germania il successo che gli era stato negato da noi). Come riesce Pizzolato a versificare la saporosa, aspra prosa dei *Rusteghi*? Andrà subito detto – l'ha notato Nicola

12.R. DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, p. 71.

Mangini –¹³ che non cede alla tentazione di seguire la falsariga della librettistica goldoniana: come invece lo stesso Wolf Ferrari farà nel 1907, rielaborando soltanto lo spartito di Baldassarre Galuppi per il *Filosofo di campagna* goldoniano. Mangini tuttavia ha dato un giudizio forse troppo severo del mestiere (perché di buon mestiere si tratta) di Pizzolato: è vero che, per esigenze teatrali, nei *Quattro rusteghi* i personaggi femminili hanno uno spicco che non si ritrova nella fonte, specialmente per il caso di Marina, la moglie di Simon, protagonista dell'aria da soprano «El specio me ga dito che son bela» (1.5, sopra una melodia popolare); è altrettanto vero che i duetti degli amanti promessi, Lucietta (soprano) e Filipeto (tenore), hanno un pathos non propriamente goldoniano. Ma né librettista né compositore professano (per fortuna) doveri di restauro filologico: sullo spartito, e nell'orchestrazione, c'è Mozart e c'è Rossini, ma si sente anche che un secolo è trascorso, il secolo di Verdi, di Wagner e del contemporaneo Puccini. Un eclettismo consumato, un perfetto dominio degli strumenti espressivi: «opera portentosa – ha scritto non impropriamente Bruno Barilli –, dove tutta la vita si esaurisce esageratamente nel garbo e nel *savoir faire*». ¹⁴ Per la lingua poetica veneziana

13. Cfr. N. MANGINI, *I libretti goldoniani di Wolf Ferrari*, in «Italianistica», VI, 1977, pp. 43-54. Vedi anche H. REBOIS, *Des "Rustres" de Goldoni aux "Quatre rustres" de Wolf-Ferrari*, Nice, s. e., 1960. Sull'accoglienza dei *Rusteghi* nella cultura musicale tedesca: A. WÜRZ, *E.W.-F. als Opernmeister*, nell'opera *Ermanno Wolf-Ferrari*, Tutzing, Schneider, 1986, pp. 122-124.

14. B. BARILLI, *Il paese del melodramma*, a cura di L. Viola e L. Avellini, Torino, Einaudi, 1985, p. 208 (per una rappresentazione al Teatro Costanzi di Roma, 1923). Più simpatetico il giudizio di Bastianelli, in uno scritto del 1921: «Chi ha orecchie fini si accorgerà ben presto che nelle deliziose scene dei *Quattro rusteghi*, oltre alle reminiscenze classicistiche, vi si possono trovare perfino dei pizzichi di acidità moderne saputi spargervi con la scalrezza dell'antiquario che ti rifà il mobile antico in modo da dar gusto agli occhi e alle natiche degli *habitués* dei nuovi mobili» (G. BASTIANELLI, *Il*

Pizzolato non dispone naturalmente di un repertorio così interessante come è quello della musica ottocentesca: dopo Goldoni, e i suoi imitatori più prossimi, il librettista può tutt'al più ricorrere al nobile bozzettismo di Riccardo Selvatico e di Giacinto Gallina; nell'aria si sente anche la nuova moda tardottocentesca delle popolari «canzonete del Redentor» (divulgate in pubblici concorsi municipali).¹⁵ Ma a inizio Novecento il dialetto, si sa, stava ormai scivolando, in Italia, ai margini della grande letteratura, con eccezione per certa poesia meridionale: se Pascoli, o anche Gozzano, mettevano il vernacolo in bocca a qualcuna delle loro figure (e figurine), si trattava appunto di esperienze-limite, non di una lingua da portarsi confidentemente come un abito nuovo. Eppure il repertorio folclorico e regionalistico (sorta di 'letteratura dialettale riflessa', per usare la celebre formula del Croce) era ancor lì a disposizione: non solo soccorrono allora Pizzolato (e Wolf Ferrari) le parole delle canzonette veneziane, ma persino un «Ghe voglio ben assae... » di Lunardo (basso) per Margarita (I.4, con la conclusione in anticlimax: «ma qua cussì/ comando mi») che musicalmente allude per un momento alla nota canzone napoletana ottocentesca «Te voglio bene assaje», la cui musica fu attribuita in passato addirittura a Donizetti. Una lingua italiana volutamente convenzionale ben si adatta invece, come già in Goldoni ma qui con più oltranza parodica, al cicisbeo Riccardo («Se il nome mio chiedete / da me stesso il saprete. / Sono il conte Riccardo Arcolai/ e chi mi tocca guai!», I.9). Altri versi italiani, di marca settecentesca, anzi proprio dapontiana, intona lo stesso cicisbeo in un *a parte*: «Commedia più graziosa, / più bel divertimento/ più amabile momento / di questo non si dà» (II.6:

nuovo dio della musica, a cura di M. de Angelis, Torino, Einaudi, 1978, p. 140).

15. Per questa cultura musicale minore: «*Quel che ghe vol*». *Le canzoni del Redentore (1866-1935)*, a cura di R. Carnesecchi, Vicenza, Neri Pozza, 1995.

dov'è memoria dei cinici commenti del Don Alfonso di *Così fan tutte*). Il meglio della vena satirica di Pizzolato è forse nel «grugnito d'ira» (come recita la didascalia) di Lunardo, Simon e Cancian nell'incipit in settenari dell'atto terzo, sorta di marcia funebre sincopata d'irresistibile forza comica nella musica di Wolf Ferrari (molto precisamente Eugenio Montale così, a commento: «semplice sovrapporsi di sospiri, borborigmi, interiezioni e imprecazioni su una leggerissima trama orchestrale»):¹⁶

Ah, femene del diavolo,
parché ve gai creà?
Ah, vipare, carnefici!
A nu 'sti tiri qua?
De queste a nu?
'Sta gnesola?
'Sto intrigo indivolà?
Ah, dove xe el castigo
par tanta iniquità?
Ah, che a pensarlo solo,
se me badasse a mi,
ghe tirareve el colo.¹⁷

I vecchi, come in Goldoni ma evidentemente qui con maggior ossessione, per così dire, fonetica, invocano punizioni esemplari («che le crepa!» ringhia Simon), mentre intanto fremono d'impotenza. Sì, sono figurine buffe proprio perché infelici, come certi misantropi (e misogini) palazzeschi. I limiti della

16.E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1047-1048 (per una rappresentazione scaligera del 1957).

17.*I quattro rusteghi. Commedia musicale in tre atti. Versi di G. PIZZOLATO dalla commedia omonima di C. Goldoni. Musica di E. WOLF FERRARI*, Milano, Sonzogno, 1948, p. 81 (cito dalla copia custodita nella Biblioteca musicale A. Della Corte di Torino).

musica si riflettono, come già nel caso delle *Maschere*, nei limiti del libretto: con la differenza, importante, che qui il librettista ha perfettamente inteso il gioco del compositore e non ha voluto costruire cornici ideologiche, scegliendo di tradurre le idee musicali in un veneziano di trama goldoniana con qualche innesco naturalistico. Anacronismo: ma sobrio e ben temperato.

Giova invece fare ora un salto cronologico di vent'anni per vedere come un altro veneziano, di poco più giovane di Wolf Ferrari ma di tanto più audace nella sperimentazione di nuovi linguaggi, Gian Francesco Malipiero, già comparso nel nostro discorso, si misuri con Goldoni. Malipiero che fu, come raramente accade ai musicisti, buon cronista e buon critico di se stesso, raccontò d'esser stato mosso, nello scrivere la musica e il libretto delle *Tre commedie goldoniane*, Darmstadt, 1926 (*Le baruffe chiozzotte*, *Sior Todero* e *La bottega da caffè*), dalla «nostalgia per Venezia dalla quale negli anni tra il 1920 e il 1922 era forzatamente lontano», nostalgia tradottasi nel «viaggio fra calli rii campi palazzi, e nelle lagune, di un musicista veneziano che si è lasciato condurre per mano da Carlo Goldoni». ¹⁸ *Sehnsucht* sentimentale e mimetica? Manierismo giudiziosamente aggraziato, al modo di Wolf Ferrari? No certo, anche perché Malipiero compone in un'epoca musicalmente segnata dall'esperienza di Stravinskij e delle avanguardie. Chi ascolta le sinfonie d'apertura delle *Tre Commedie* (spesso eseguite da sole come «frammenti sinfonici») non può non ricordarsi di *Petruška* e di *Pulcinella*: modelli anche per la contemporanea *Cimariosiana* (Malipiero non aveva dubbi che in *Pulcinella* Stravinskij avesse «divorato e digerito» Pergolesi, ottenendo «una cosa divertente assai»). ¹⁹ I libretti, s'è accenna-

18. Queste parole si leggono nel *Catalogo annotato* in appendice a *L'opera di G.F. Malipiero*, a cura di G. Scarpa, Treviso, Canova, 1952, pp. 194-195.

19. G.F. MALIPIERO, *Stravinsky*, Venezia, Cavallino, 1945, p. 26: nel *Pulcinella* sono riprese arie del *Flaminio* di Pergolesi, e da altri autori italiani settecenteschi.

to, il musicista se li scrisse da sé: come in età matura fece per quasi ogni altra sua opera (dopo il fallimento di *Canossa* uscita dalla penna di Silvio Benco e l'incidente personale occorsogli col librettista del mai rappresentato *Lancellotto*, Alessandro De Stefani), con l'eccezione della controversa, difficile collaborazione con Pirandello per la *Favola del figlio cambiato* (1934). Si tratta di *pièces* assai brevi («tre particole sinteticomelodrammatiche», secondo la definizione di Bastianelli),²⁰ dove le trame goldoniane sono appena abbozzate nei caratteri e nelle situazioni principali, con un dialogo in prosa italiana e versi (a formare le arie) spesso tratti da altro Goldoni: per esempio, il nonsenso burchiellesco di Don Marzio nella *Bottega*, «Montò a caval d'una montagna un'oca», proveniente da *Il poeta fanatico* (III.2). Sono stati chiamati in causa i non troppo remoti manifesti futuristi del teatro sintetico di Prampolini e Ricciardi. Ma siamo comunque di fronte a un coerente lavoro di montaggio, senza provocazioni iconoclaste, e certo senza colorature locali: «Malipiero – ha scritto Gianfranco Folena – è profondamente, radicalmente veneziano e veneto, ma è uno di quei *siori* veneziani che hanno optato decisamente, e per sempre, per la lingua».²¹ La canzone di Toffolo Marmottina all'inizio delle *Baruffe* («Mi son tanto innamorao / in dona Nina mia vesina...») è un frammento in veneziano cinquecentesco, e rimane un caso a sé, persino all'interno di quella commedia vocazionalmente vernacola, dove la mimica, suggerita dalle dettagliate didascalie, ha una speciale importanza. Da notare poi il titolo della *Bottega* (dedicata a Manuel de Falla): *La bottega da caffè*, proprio come suonava un intermezzo goldoniano per musica del 1736, che dà almeno qualche suggerimento 'ritmico' al rapido fluire della vicenda. Ecco ad esempio

20. G. BASTIANELLI, *Il nuovo dio* cit., p. 143.

21. G.F. FOLENA, *La voce e la scrittura di Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di M. Messinis, Firenze, Olschki, 1977, pp. 111-112.

l'inizio in Malipiero, che trova qualche somiglianza nell'avvio dell'intermezzo:

I quattro garzoni danzano e cantano. Trappola è il più indemoniato.

I QUATTRO GARZONI: Caffè! Caffè! Sempre caffè! Caffè di qua!
Caffè di là! Sempre caffè!

Sopraggiunge Ridolfo, li fa rientrare nella bottega, che già comincia ad animarsi con qualche avventore. Appare Don Marzio. Si mette a sedere ad uno dei tavolini di fuori.

DON MARZIO (*chiamando*): Caffè!

*Ridolfo lo serve.*²²

A parte il nodo narrativo principale, che rimanda al testo goldoniano maggiore, cioè alla commedia del 1750, non è improbabile che la stessa inserzione dell'aria goldoniana del giocatore (Don Marzio che solitario rimastica il suo buonsenso: «Lungi sto dal giuocatore / che con sì temibil arte / sempre sparge il suo sudore», eccetera: ancora, con varianti, da *Il poeta fanatico*, II.13) sia memore dell'arietta in veneziano che Narciso intona cupamente nella *Bottega da caffè* («No trova

22. G.F. MALIPIERO, *Teatro*, Milano, Alpes, 1927, p. 102; il testo dell'intermezzo goldoniano del 1736 si legge in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, vol. X, Milano, Mondadori, 1951. Per le fonti letterarie è da vedere la bella edizione annotata del teatro malipieriano: G.F. MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica, 1913-1970*, a cura di M. Pieri, Venezia, Marsilio, 1992. Sulle *Tre commedie*: C. ORSELLI, *Fantasmî goldoniani nel teatro di Malipiero*, in *G.F.M. e le nuove forme della musica europea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Unicopli, 1984, pp. 175-187; J.C.G. WATERHOUSE, *La musica di G.F.M.*, Torino, Nuova Eri, 1990, pp. 73-76; F. DEGRADA, *Les Tre commedie goldoniane de G.F.M.*, in *Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Joly*, Parigi-Venezia, Outre-monts, 1995, pp. 197-205.

quiete / in nessun liogo / quel che gh'à el ziogo», II.1). Quanto a Sior Toderò va detto che la traduzione/riscrittura di Malipiero finisce intenzionalmente per occultare il particolarissimo gioco di sfumature linguistiche che in Goldoni contrassegnava i personaggi; e l'esigenza sintetica induce l'autore anche a singolari scorciatoie. Per esempio, la trama che l'astuta Marcolina tesse per evitare che la propria figlia Zanetta vada sposa, come vorrebbe il suocero, al mediocre Nicoletto viene qui raggrumata in un dialogo a due con brutale congedo di Marcolina, trasformatasi quasi in furia dai libertari propositi: «Voi siete il più perfido demonio, il tiranno fra i tiranni. Ma anch'io sono diventata una fiera e come una tigre difenderò la mia creatura, il mio sangue. Mai, mai, mai la mia Zanetta spose- rà il figlio di un fattore. Mai». ²³ Che sono naturalmente parole che la Marcolina goldoniana non avrebbe mai potuto dire in faccia a Toderò, e semmai solo bofonchiare al marito Pellegrin o all'amica Fortunata. Qui davvero Goldoni è solo un *flatus vocis*, un pretesto per rievocare l'eterno carattere dell'avaro in guerra con il genere umano. ²⁴

Malipiero scrisse in questo stesso giro d'anni una *pièce* arlecchinesca, *Il finto Arlecchino* (1925), pannello comico di un trittico semistorico solennemente intitolato, nell'edizione del Teatro del 1927, *Il mistero di Venezia*, che comprendeva anche *Le aquile di Aquileia* e *I corvi di San Marco*. Rieccoci alle

23. G.F. MALIPIERO, *Teatro* cit., p. 135. Come ha notato, seguendo un'osservazione di Malipiero, F. DEGRADA, *Les Tre commedie* cit., p. 201, il monologo dell'avaro che stringe la cassetta del tesoro deriva non da *Sior Toderò* ma da Molière e dal *Vero amico* goldoniano.

24. È il caso di segnalare, fuori dagli estremi cronologici qui proposti, una ripresa di atmosfere goldoniane nell'opera di uno dei più fecondi compositori per le scene di oggi, Fabio Vacchi (nato nel 1949): si tratta de *La station thermale* (1993), ispirata al libretto goldoniano *I bagni d'Abano* (il libretto moderno, in francese, è di Myriam Tanant); vedi F. ARATO, *Goldoni dopo Goldoni. Innamorati e rusteghi nell'opera buffa novecentesca*, in «Theatralia. Revista de Poética del Teatro», 8, 2006, pp. 35-44 (42-43).

maschere, dunque. È giusto ricordare cosa scrisse della commedia dell'arte il vecchio Malipiero nel 1969, introducendo alcune tavole di Maurice Sand sul repertorio di costumi delle nostre antiche scene: «Ogni atteggiamento umano è portato a mascherarsi sia per difesa, sia per inconscio pudore, e sia per divertimento; l'espressione del volto è aiutata dalla parola, dai movimenti, dal trucco, dalle vesti. Si può dire che la maschera è nata con l'uomo, da lui, dal suo modo di essere, di pensare». ²⁵ È precisamente la situazione del *Finto Arlecchino*, breve «commedia musicale in due parti», scritta in un italiano prosastico, col solito contorno di arie e di poesie della tradizione. Intorno a Donna Rosaura si affannano, tra gli altri, Don Trifonio (baritono), Don Florindo (tenore), Don Ottavio (baritono), Don Paoluccio (tenore): a un certo punto tutti menzionati da Rosaura in una parodica giaculatoria-invito. Ognuno va a gara nel declamare, ovvero nel cantare, versi teneri (anche in questo c'è qualche somiglianza col goldoniano *Poeta fanatico*), ma infine la vince un Arlecchino *déguisé* (tenore) che, magnificamente intonando il solito madrigale («Lacrime belle, e care»), svela d'essere il nobile Don Ippolito: trionfatore danzante nel minuetto finale con Donna Rosaura. L'elementare intreccio ricorda più d'uno scenario dell'Arte, con contorno di lazzi comico-patetici (per esempio le reiterate proteste d'amore che il finto Arlecchino pronuncia all'esasperata Colombina). È un Settecento letterario e musicale stilizzato e raggelato: miniatura che può fare il paio con la situazione dello zanni travestito

25. G.F. MALIPIERO, *Maschere della commedia dell'arte. Quaranta tavole a colori di Maurice Sand*, Bologna, Capitol, 1969, p. 9. Nell'ultima stagione il musicista, attento più d'ogni altro suo contemporaneo alla tradizione letteraria italiana, tornò alla commedia dell'arte ne *Il Capitan Spavento. Mascherata eroica* (1963, ma composto dieci anni prima); il libretto de *Il marescalco* (1969) si rifà invece liberamente all'omonima commedia dell'Aretino. Un ringraziamento al professor Giovanni Morelli, che mi ha permesso di ascoltare alcune rare registrazioni malipieriane (e caselliane).

del *Pulcinella* di Stravinskij e Diaghilev. Quel paradossale ordine ricercato nella tradizione corrisponde a un'ossessione propria di Malipiero: l'eterno scambio tra volto e maschera. Similmente Orfeo nella citata *Morte delle maschere* invita le maschere (Tartaglia, Pulcinella, Balanzone, Brighella, Arlecchino, il Capitano) a cantare da un aldilà storico: «come già cantavate al di là di quella porta, nelle vie, nelle vostre case, nelle chiese: quella porta ora non vi deve dividere dalla vita. Passate! Avanti! Passate di qua»²⁶ (le maschere finiscono in realtà confinate in un armadio: e Arlecchino si lamenta perché muore di fame...). Tale metamorfosi della maschera è un tema ben vivo nel teatro, non solo musicale, di primo Novecento: il pensiero corre alle *poupées électriques* di Marinetti o alle pantomime espressioniste di Mejerchol'd. Anche a molti musicisti moderni pare non più lecito riproporre in termini di realismo narrativo le peripezie della commedia dell'arte: eppure quei necessari fantasmi sono sempre pronti a richiamarci e a riscuoterci. Viene in mente il *Pulcinella* di cui il Croce dichiarava a un tempo la morte («Pulcinella scende la china») e la possibile resurrezione («chi sa se [...] un attore non lo ritroverà nel suo basso loco e non lo riporterà sul teatro facendogli riprendere la strada già percorsa?»).²⁷

Chi voglia incontrare un Arlecchino più aspro e più vitale, una vera *Über-marionette* (come è stata definita: quasi l'alter ego dell'*Übermensch* faustiano), una supermarionetta non serva ma padrona, dovrà far qualche passo indietro e varcare il confine: mi riferisco all'*Arlecchino* (Zurigo, 1917) dell'italo-tedesco Ferruccio Busoni. Nella nostra piccola galleria il libretto, scritto anche in questo caso dallo stesso musicista, sta un po'

26. G.F. MALIPIERO, *Teatro* cit., p. 38.

27. B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 258-259. Sul tema della morte delle maschere in musica: V. BERNARDONI, *La maschera e la favola* cit., pp. 59-60.

a pigione: è infatti poesia (e prosa) quasi tutta tedesca. Ma l'eccezione potrà forse essere ammessa: innanzi tutto per l'alta qualità del testo, e poi per il fatto che *Arlecchino oder die Fenster*, «ein theatralisches Capriccio» in quattro parti (o «Sätze»), è ambientato a Bergamo, precisamente in una «ripida e tortuosa strada della città alta», che Busoni conosceva bene. La prevedibilità dell'ambientazione è in realtà drammaturgicamente funzionale: ché la marionetta entra ed esce incessantemente attraverso le finestre menzionate nel sottotitolo; suggestione diretta, rivelò il compositore, furono anche le ammirate esibizioni dell'arlecchino veneziano Emilio Picello, della celebre Compagnia delle Maschere di Armando De Rossi. Del resto *Arlecchino* è un'opera programmaticamente italiana, scritta dopo che Busoni aveva abbandonato progetti melodrammatici ben più sostanziosamente storici (sull'età di Leonardo prima, su Dante poi). «Ein Schauspiel ist's für Kinder nicht, noch Götter, / es wendet sich an menschlichen Verstand»: ²⁸ la commedia, dichiara *in limine* la voce recitante, non è né per bambini né per dèi, ma per uomini e donne di buon senso. Così il musicista ebbe a spiegare il fine amaramente didattico di questo *Arlecchino* espressionista: «si rimprovera al mio *Arlecchino* d'esser sarcastico e disumano; invece debbo questa creazione all'impulso diametralmente opposto: alla pietà verso gli uomini che si rendono vicendevolmente la vita difficile, più difficile di quel che dovrebbe e potrebbe essere, col loro egoismo, coi loro pregiudizi radicati nel sangue, con la forma che oppongono al sentimento». ²⁹ Il «riso doloroso» dell'*Arlecchino* (è ancora un'espressione di Busoni) prende

28. *Arlecchino. Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzug. Worte und Musik* von F. BUSONI. *Klavierauszug mit Text*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1968, p. 5

29. F. BUSONI, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di E. D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 186 (il brano citato è del 1918).

forma da una semplicissima trama. Arlecchino (tenore) s'inventa che i barbari stiano assediando la città (nella prima versione si parlava di turchi: lo scoppio della guerra consigliò la correzione) e convince il sarto Ser Matteo (baritono), vero fanatico di Dante, che legge e rilegge, a chiudersi in casa; intanto l'abate Cospicuo (baritono) e il dottor Bombasto (basso) corrono dal borgomastro per chieder conto del presunto assedio; travestito da capitano, Arlecchino arruola il povero sarto e prende possesso della sua casa (dove può sedurre indisturbato la di lui moglie, Annunziata). Colombina rimprovera il suo Arlecchino di infedeltà; ma segue un duello durante il quale la maschera ferisce il rivale cavalier Leandro (tenore), amante di Colombina. Nell'ultimo quadro Arlecchino approfitta della confusione nata dal duello (Colombina soccorre Leandro, mentre l'abate e il dottore, ubriachi, lo ritengono morto) per fuggire con la moglie del sarto; il quale torna a casa soddisfatto d'esser sopravvissuto all'assedio dei presunti barbari e, pazientemente aspettando il ritorno della consorte, riapre il suo Dante. Durante il congedo in forma di «processione e danza» Arlecchino, come voce recitante, suggerisce l'irridente morale (qualcuno ha pensato addirittura al Mackie Messer brechtiano: non dimentichiamo che Kurt Weill fu allievo di Busoni a Berlino): «Wer siegt? Wer fällt? Und wer behält zuletzt sein Recht? Der auf sich selbst gestellt, dem Herzen nach, im Hirne wach, den graden Weg erwählt»³⁰ («Chi vince? Chi perde? E chi alla fine ottiene il suo? Solo chi, confidando in se stesso, col cuore, e con la mente desta, sceglie la giusta via»).

La musica del «capriccio» di Busoni è un compendio dell'ecclettismo dell'autore, un classicismo appartato, singolarmente estraneo, se non ostile, alle sperimentazioni stravinskijane: ci sono citazioni da Mozart (dall'aria del *Don Giovanni* «Fin ch'han dal vino»), da Gluck, dalla *Fille du régiment* di Donizet-

30. *Arlecchino* cit., p. 130.

ti, non senza che lo *Sprechgesang* ci ricordi che siamo però nell'età di Schönberg. Quanto alle parole del libretto («il libretto d'opera più morale dopo quello del *Flauto magico*», dichiarò fieramente l'autore),³¹ si tratta di qualcosa di molto diverso dall'abile intarsio di citazioni presenti nei testi busoniani della *Brautwahl* (da E.T.A. Hoffmann) e della *Turandot* d'ascendenza gozziana (dove appaiono, funzionali all'aura settecentesca, persino versi di Goethe). Qui Busoni liberamente accarezza e, insieme, irride i tradizionali luoghi comuni della commedia, con un'«ostentata riproduzione del convenzionale» (ha giudicato Bernardoni)³² che si rovescia spesso nella caricatura melodrammatica: come nel caso della cavatina di Colombina, nella terza parte, «O Gott, was soll das wieder!», in risposta all'amoroso Leandro, il quale, a sua volta, s'era esibito, in italiano, in un'aria di vendetta da melodramma ottocentesco («Contro l'empio traditore»).³³ La macchietta di Matteo, il candido-pedante, ha un'indubbia *vis* comica: mentre Arlecchino (nella prima parte) sbaciucchia alla finestra la sua Annunziata, lui legge, ignaro, Dante: «Questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante»; ma poi trema di fronte alle minacce di Arlecchino («Hoch die Bibel und nieder mit dem Papstgesindel!», «viva la Bibbia, e abbasso la marmaglia papista!»).³⁴ Ma se qui si ride, altrove il recitativo di Arlecchino è amaro e provocatorio; per esempio in questa lucida denuncia della guerra:

Was ist ein Soldat? Etwas, das sich selbst aufgibt. Eine kenntli-

31. F. BUSONI, *Lo sguardo* cit., p. 186.

32. V. BERNARDONI, *La maschera* cit., p. 43.

33. *Arlecchino* cit., p. 79 e p. 70. Come è stato scritto, qui «l'aspetto parodistico è ambiguamente fuso nella musica in una commozione vera, calda e insieme nostalgica di potente suggestione espressiva» (S. SABLICH, *Busoni*, Torino, Edt, 1982, p. 211).

34. *Arlecchino* cit., pp. 15-16 e p. 18.

che Kleidung. Ein Hunderttausendstel. Der künstliche Mensch... Was ist das Recht? Was man anderen entreißen will... Was ist Vaterland? Der Zank im eigenen Hause... Ihr seid Soldaten und kämpft für Recht und Vaterland. Merkt's euch!

(Cos'è un soldato? Qualcosa che rinuncia a se stesso. Un'uniforme. Un centomillesimo. Un automa. Cosa significa 'diritto'? Ciò che si vuol rubare agli altri. Cosa significa 'patria'? Liti in casa propria. E allora, siate soldati e combattete per il diritto e per la patria. Ricordatevene!).³⁵

Arlecchino è un'opera buffa scritta in mezzo alla tragedia della prima guerra mondiale. Non aveva torto Busoni a sottolineare l'intima moralità della fiaba, nella quale il comico nasce dal contrasto dei caratteri e delle situazioni ma anche dall'inesorabile consequenzialità dell'intreccio. Davvero non è una favola per pargoli, né per delibatori d'ambrosia. I sarcasmi del libretto busoniano ci fanno piuttosto pensare a certe pagine pacifiste, impoliticamente efficacissime, dei *Due imperi... mancati* di Palazzeschi.

Qualche parola merita una commedia dei primi anni Venti che non ebbe la ventura d'esser rappresentata sul palcoscenico. L'autore del libretto è illustre, certo il più illustre dei letterati sin qui nominati: Riccardo Bacchelli, che ebbe larga consuetudine col teatro d'opera, sin negli anni della feconda vecchiaia: per Bruno Bettinelli scrisse *La smorfia*, 1959, per Pizzetti *Il calzare d'argento*, 1961, per Nino Rota il dramma buffo, particolarmente incisivo, *La notte di un nevrastenico*, 1960;³⁶ ma qui l'autore del *Mulino del Po* ci interessa come riscopritore della maniera settecentesca con *Il medico volante*

35.Ivi, p. 51. *L'Arlecchino* ha trovato recentemente un regista insolito, oltre tutto al suo esordio in campo operistico, Lucio Dalla, che ne ha realizzato un'edizione per il Teatro comunale di Bologna (marzo-aprile 2007).

36.Su cui vedi *infra*, pp. 53-63.

(1923), giovanile «farsa in tre atti» per la musica di Antonio Veretti (che fa il paio con un *divertissement* goldoniano non destinato alla musica, *Una mattina a Bologna*). Veretti (1900-1978), allievo a Bologna di Alfano, poi vicino a Pizzetti, fu precocemente attratto dalla poesia per musica e dal teatro.³⁷ La ripresa degli scenari settecenteschi da parte di Bacchelli rientra in quel generale *rappel à l'ordre* classicistico che già abbiamo visto praticato, in forme peculiari e originali, dal Malipiero del *Finto Arlecchino*. Qui non il servo (Pedrolino) è il centro dell'azione, bensì il medico «lepidissimo» del titolo, che di nome fa Cola (ovvero Colafronio degli Esposti). C'è il solito amore contrastato: Valerio ama Lucinda (con, particolare esplicitato, un figlio in arrivo) ma il padre di lei, Ubaldo Lanterni, vuol destinarla a un caricatissimo Capitano Spavento della Valle Inferna; una Ardelia, amica-custode di Lucinda, desidera intanto sposare il vecchio Ubaldo per ereditarne quanto prima le ricchezze. Il *deus ex machina* Cola con una serie di travestimenti smaschera l'impostura del Capitano e palesa le buone intenzioni degli innamorati. In questa commedia in prosa, con qualche sequenza di settenari celati, non manca proprio nessuno degli ingredienti del teatro di tradizione: realizzato anche qui secondo ritmi sintetici e spezzati (e bisognerebbe conoscerne la veste musicale). Di questo 'falso', scritto con indubbie capacità mimetiche (è nota l'esperienza settecentesca di Bacchelli traduttore da Voltaire),³⁸ basterà citare uno squarcio del monologo di Lucinda (atto II, scena IX):

37. Un ritratto del giovane Veretti (risalente al 1922) in G. BASTIANELLI, *La musica pura. Commentari musicali e altri scritti*, a cura di M. Omodeo Donadoni, Firenze, Olschki, 1974, pp. 322-325. Veretti scrisse poi (e fece rappresentare) l'opera buffa *Il favorito del re*, su libretto di Arturo Rossato (1932).

38. Su cui le pagine di G. CONTINI, *Bacchelli traduttore* [1964], in ID., *Varianti e altra linguistica (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 281-301.

Oh ma perché trattate con tanta fierezza Lucinda vostra? Mi avete pur sempre voluto bene, non vi ho mai dati dispiaceri: il primo è questo, è questo il primo, è questo. (*Come una canzone*)
Mi sono innamorata. Ma le ragazze non lo fanno apposta. Mi sono, mi sono innamorata. (*Gentile, ingenua*) Ma le ragazze non lo fanno apposta.³⁹

È inevitabile che i presenti (Ardelia, Pedrolino, Cola) si mettano a intonare il ritornello latente («Ma le ragazze non lo fanno apposta»), che diventa il *Leitmotiv* del finale d'atto. Il meccanismo, elementare e funzionale, torna altrove a movimentare i prosastici dialoghi, magari con l'accompagnamento di lazzi maliziosi (per esempio la mancata rima fra «scoppia fra i tuoni», «secca i...», con Ardelia che, petulante, reclama: «Rima!», II.3), e con qualche toscanismo di complemento («Ha da restar di sale, giurabbacco!», esclama Ubaldo, I.5). Ben visibile qui il Bacchelli ammiratore del Rossini più prossimo agli 'improvvisi', a quel gusto di «uscire – sono sue parole per l'autore del *Barbiere* – dalla finzione con sortite impreviste, satiriche o semplicemente scherzose e burlesche».⁴⁰ *Il medico volante* non è un capolavoro – ci si deve contentar qui di guardare al libretto – ma un piccolo documento della nuova vita delle forme classiche del comico sulle scene italiane del primo dopoguerra.

Fuori dalle cornici settecentesche esiste naturalmente tutto un repertorio di letteratura – medievale e rinascimentale – disponibile per l'opera buffa di primo Novecento. Con nuovo

39.R. BACCHELLI, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1964, vol. I, p. 255. Sul Bacchelli librettista: G. LANGELLA, *Il teatro di Bacchelli dalla finzione alla verità* e M.G. ACCORSI, *Fra Bacchelli e Pizzetti*, nel vol. *Riccardo Bacchelli: lo scrittore, lo studioso. Atti del Convegno di studi (Milano, 8-10 ottobre 1987)*, Modena, Mucchi, s.d., rispettivamente alle pp. 107-158 e 159-175.

40.R. BACCHELLI, *Rossini e esperienze rossiniane*, Milano, Mondadori, 1959, p. 53.

(piccolo) scardinamento della cronologia converrà dire prima di un'opera celeberrima, e perennemente in repertorio, il *Gianni Schicchi* di Puccini/Forzano; poi di un'esperienza teatrale di un musicista della generazione dell'Ottanta, il *Belfagor* di Respighi/Guastalla (1923). *Gianni Schicchi* (1918) è, come ben si sa, il pannello comico di un fortunato *Trittico* che comprende una tragedia a forti tinte (*Il tabarro*: di Giuseppe Adami) e un dramma parareligioso (*Suor Angelica*: ancora di Forzano). Per il *Gianni Schicchi* Giovacchino Forzano ebbe certo presente, sin nell'uso del prosimetro, il grande esempio del *Falstaff* di Arrigo Boito, contaminato con gli usi vernacolari imposti dall'ambientazione fiorentina.⁴¹ A Puccini, che in quest'unica sua prova buffa quasi abbandona le tipiche espansioni melodiche (salvo le arie e i duetti degli innamorati, Lauretta e Rinuccio), Forzano presta una lingua molto elaborata, piena di stacchi, fratture, onomatopee («mi costa molta fatica dal lato letterario», confessava in una lettera a Tito Ricordi).⁴² Dal brevissimo episodio dantesco del «folletto» «rabbioso» Gianni Schicchi, che giace nella decima bolgia dell'*Inferno* reo d'aver falsificato il testamento di Buoso Donati, il librettista, attingendo al commento dantesco dell'Anonimo fiorentino, ricava una burla di sapore boccaccesco (è stata notata la quasi contemporaneità col *Gianni Schicchi* del commediografo toscano Gildo Passini). Se il finto Medioevo rimanda forse a certe cose di Sem Benelli, qui il gioco degli inganni ci riconduce alle commedie settecentesche: Gianni (baritono) travestito da Buoso beffa prima (con la voce sola) il medico maestro Spinelloccio, poi, con la presenza in scena, il

41. Vedi a questo proposito le osservazioni di G. Gronda in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, p. 1653.

42. *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 451 (3 marzo 1917). Qualche aneddoto sulla nascita del libretto in G. FORZANO, *Come li ho conosciuti*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957, pp. 11-20.

notaio Ser Amantio; ma il suo inganno finisce col coinvolgere i parenti tutti, correi a loro volta frodati, perché lui solo, con la figlia Lauretta, eredita le sostanze che Buoso aveva destinato ai frati minori e all'Opera di Santa Reparata. In fondo, Gianni appare come un mascalzone di buon cuore: «Ditemi voi, signori – esclama nello pseudoverista parlato fuor d'opera –, / se i quattrini di Buoso / potevan finir meglio di così! / Per questa bizzarria / m'han cacciato all'Inferno... e così sia!». Gli spunti migliori del libretto emergono nei dialoghi reiterati e strascicati sino al nonsenso; per esempio nell'ossessivo inizio:

NELLA: Si dice che... (*gli mormora qualcosa all'orecchio*)

RINUCCIO (*con voce naturale*): Giàààà?!

BETTO: Lo dicono a Signa.

LA CIESCA (*curvandosi fino a Betto, con voce piangente*):

Che dicono a Signa?

BETTO: Si dice che... (*le mormora qualcosa all'orecchio*).

LA CIESCA (*con voce naturale*): Nooooo!?

Marco, lo senti

che dicono a Signa?

Si dice che... (*gli mormora qualcosa all'orecchio*)

MARCO: Eeeeeh?!

BETTO: Lo dicono a Signa.

ZITA (*con voce piagnucolosa*): Ma insomma possiamo sapere...
che diamine dicono a Signa?⁴³

Che è soluzione comicamente efficace per preparare la rivelazione dell'increscioso segreto: il «povero Buoso» nel testamento non ha lasciato niente ai parenti, tutto destinando ai frati «con le facce rosse e ben pasciute»; ben a ragione la vecchia Zita può commentare: «Chi l'avrebbe mai detto / che

43. *Tutti i libretti pucciniani*, a cura di E.M. Ferrando, Milano, Garzanti, 1984, pp. 475-476.

quando Buoso andava al cimitero, / ... si sarebbe... pianto per davvero!». Nel rapido svolgimento della trama i congiurati prima pargoleggiano col finto moribondo, cioè Gianni travestito («Spogliati, bambolino, / ché ti mettiamo a letto. / E non aver dispetto, / se cambi il camicino»),⁴⁴ poi fiutano l'inganno, infine esplodono in quinari d'ira balbettante, quando s'accorgono che Gianni sta testando soltanto a favore di se stesso e dei suoi: «Un accidente / a Gianni Schicchi! / A quel furfante! / Ci ribelliamo! / Ci ribelliamo! / Sì, sì piuttosto... / Ci ribelliamo! Ci... ri... be... Ah!». La vendetta ai danni delle suppellettili dell'astuto villano è poco meno che vana: «Saccheggia! Saccheggia! / Bottino! Bottino! / La roba d'argento!... / Le pezze di tela!... / Saccheggia! Saccheggia! / Bottino! Bottino! / Ah! Ah! Ah!... ». Il lieto fine reca l'aria dei due candidi innamorati, ricchi senza loro sudore: aria che non si potrebbe immaginare più pucciniana («Lauretta mia, / staremo sempre qui! / Guarda... Firenze è d'oro! / Fiesole è bella!»).⁴⁵ Giocato con grande abilità negli spazi stretti di un comico iperletterario, funzionante nelle contrapposizioni dei gruppi e nei bruschi passaggi dal patetico al comico, dal declamato al concitato, il libretto di Forzano ben serve una tra le prove estreme di Puccini. Siamo lontani dalle contemporanee invenzioni antinaturalistiche di Busoni e di Malipiero, i quali sin nei libretti marcavano la loro distanza dalla tradizione; né Puccini ha bisogno di citare in musica i classici, bastandogli, ideale modello, l'archetipo del *Falstaff* verdiano.

Diverso il caso di Ottorino Respighi, che al teatro tornò relativamente tardi, dopo le acerbe per quanto interessanti prove giovanili (*Re Enzo*, 1905 e *Semirâma*, 1910). Come i suoi coetanei, Respighi volle pagare un tributo creativo ai classici italiani: è agevole accostare la sua *Rossiniana* (1925: ripresa del

44.Ivi, p. 494.

45.Ivi, p. 498 e p. 500.

precedente balletto *La boutique fantasque*, per Diaghilev e i costumi di Dérain) alla *Cimariosiana* (1921) di Malipiero e alla *Scarlattiana* (1926) di Casella.⁴⁶ Ma la fama più autentica di Respighi si lega alla personale ripresa dell'impressionismo di Rimskij-Korsakov nei popolari poemi sinfonici *Le fontane di Roma* (1915-1916), cui tennero dietro negli anni Venti *I pini di Roma*, il *Trittico botticelliano*, *Gli uccelli*, le *Antiche danze ed arie per liuto* (con rivisitazione dei nostri cinque-secentisti), e molto altro. Un medesimo gusto d'affresco storico, forse influenzato dal recente successo del *Gianni Schicchi* pucciniano, guida il musicista in quel giro d'anni nella scelta dell'intreccio machiavelliano di *Belfagor* (Castelnuovo Tedesco, per conto suo, rispolverava allora la *Mandragola*). Tormentata, in realtà, la strada verso la realizzazione dell'opera: Respighi aveva pensato a un'«arcidiavoleria» in prosa del pesarese Ercole Luigi Morselli, precocemente scomparso nel 1921 (la sua commedia vedrà la luce, rimaneggiata da Tomaso Sillani, solo nel 1930); fu Claudio Guastalla, che ebbe a disposizione il testo incompiuto di Morselli, ad adattare *Belfagor* dandogli infine nel 1923 forma di libretto versificato (il sottotitolo recita significativamente: «commedia lirica») e prendendosi più di una libertà, in particolare stemperando i sarcasmi dell'originale morselliano. La vicenda è trasportata, come già in Morselli, dal Cinquecento al principio del Settecento, «in un piccolo paese del litorale toscano»: l'arcidiavolo Belfagor, travestito da signor Ipsilon (baritono), corteggia Candida (soprano), figlia dell'«unguentario emerito» maestro Miroceto (basso), goffo Faust di paese, e dell'avida madonna Olimpia (mezzosoprano); cedendo alle sollecitazioni della famiglia (Miroceto s'aspetta da Belfagor la «panacea divina»...), Candida si fa

46. Particolarmente significativo il balletto tratto dalla *Scarlattiana* per la coreografia di Margarethe Wallmann, i costumi di Misa d'Andrea e le scene di Gianni Polidori (Teatro Massimo di Palermo, febbraio 1954).

apparentemente sposa di Belfagor/Ipsilon: in realtà ha ommesso di pronunciare il «sì» di rito durante la cerimonia di nozze. Una volta di più trionfa, mescolata a candore, l'astuzia femminile, e il povero diavolo se ne torna a casa scornato, perché Candida fugge da lui per sposare (davvero) l'amato Baldo (tenore). Naturalmente non ci è risparmiata la lite in forma di duetto tra tenore e baritono. Guastalla s'avvale di un inevitabile eclettismo, coerente con l'ispirazione del compositore, che guarda soprattutto al Puccini comico, non vietandosi tuttavia citazioni da gagliarde e saltarelli secenteschi; le parole vanagloriose di Ipsilon fanno pensare allo stile di certi libretti rossiniani, ma già nel prologo Baldo intona per Candida un malinconico madrigale (*Ancor che col partire*) attribuito al cinquecentesco Alfonso d'Avalos. La preghiera conclusiva di Candida alla Vergine di Montenero, che aggiunge un po' d'acqua benedetta all'aceto di ser Niccolò Machiavelli, tradisce un'influenza dannunziana. Basterà qui come esempio dalla miglior vena buffa il piccolo pezzo di bravura del menu che Ipsilon chiede gli sia recato dall'infernal servo (alla fine dell'opera si ridurrà invece a mangiare pane e aringa):

Alichino, lo vedi:
siamo alla corte di Madonna Fame...
Qui si rischia di stare a denti asciutti
od a pane e salame.
Corri a palazzo e avverti il maggiordomo
che dèsti i cuochi e i fuochi
a preparar per tutti.
Cipolle e peperoni sott'aceto,
tartine con acciughe e cervellate,
risotto con moltissimi tartufi,
cibreo di fegatelli e di carciofi,
gamberi ed ariguste in salsa verde
gallinacci infarciti di mostarde...
Ed il tutto ben pepato,
ben capperato,

ben senapato,
garofolato,
zafferanato,
come piace a me!
Cacio di Gorgonzola
e frutta d'ogni sorta
e una gran torta al rum brulé.
Vini di Spagna,
vini di Sciampagna,
cognac, caffè.
Pronto fra un'ora. Vola.⁴⁷

Ma la prodigiosa fantasia bulimica di Belfagor, prossima ai sogni degli zanni affamati, non è naturalmente cosa che possa vincere Candida; e così il diavolo, corteggiatore disprezzato, sfoga la sua bile al modo del più convenzionale degli amorosi respinti: «Ride tutto il paese / che m'ha visto umiliato / a piè d'una figliola di speciale [...] / prodigare da un mese / ori e tesori ch'essa non apprezza: / ride di me, che mi son degnato / di sollevarvi tutti alla mia altezza!».⁴⁸ Alla fine, s'è accennato, la ragazza assume quasi le parvenze d'una bigotta: il suono delle

47.C. GUASTALLA, *Belfagor. Musica di O. RESPIGHI. Commedia lirica in un Prologo, due atti, un epilogo*, Milano, Ricordi, 1923, pp. 22-23 (a. I). Utile confrontare il corrispondente luogo prosastico di Morselli: «Di volata dai miei cuochi. Una colazione rinfredda con quel che c'è in dispensa. Cervellati, salsiccie, lingua salata, fegati straggrassi e mostarda. Poi un'anitra ben inzeppata di tartufi, e pesce carpionato... e tutto ben pepato, garofolato, zaffranato, capperato, senapato... [...]. E formaggio, s'intende, e crostata, e pasticcio!... Tutto per dodici... E un di Porto!... In men d'un'ora!... O vi faccio scrocchiar l'ossa» (E.L. MORSELLI, *Belfagor. Arcidiavoleria in quattro atti*, Milano, Treves, 1930, a. II, sc. VII, p. 87). Informazioni analitiche sulla nascita di *Belfagor* (rappresentato per la prima volta alla Scala il 26 aprile 1923, sotto la direzione di Antonio Guarnieri e con il baritono Mariano Stabile nella parte di protagonista) in L. BRAGAGLIA-E. RESPIGHI, *Il teatro di Respighi. Opere, balli e balletti*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 21-47.

48.C. GUASTALLA, *Belfagor* cit., pp. 47-48 (a. II).

campane saluta le nozze di Candida con Baldo («Che dicono le campane / con la voce d'argento / al vento, al vento?», «Miracolo... miracolo... »).⁴⁹ Lo *happy ending* non contempla le invettive semiserie che troviamo invece nell'explicit, più machiaveliano, della commedia di Morselli («Questa è la cosa importantissima che vi volevo dire: ritorno scapolo!!! Avviso ai signori padri!!!... La coda si taglia... L'indirizzo... lo sapete! Buona notte!»).⁵⁰ Ma è proprio un'opera buffa, come riuscì per esempio la *Angélique* di Jacques Ibert (1927), per citare una farsa che ha nella trama qualche punto di contatto con l'opera di Respighi? Piuttosto *Belfagor* è un apologo semiserio, incerto tra edificazione e sberleffo, intrattenimento e ironia: commedia allora abbastanza fortunata, resta una testimonianza della persistente tentazione della letteratura e della musica del primo dopoguerra di rivestire, in chiave affabilmente neoromantica, i panni della tradizione.

Anche più scoperte movenze di favola ha un'esile «novella in tre quadri» di Umberto Giordano, *Il re* (1929: l'ultima sua cosa per il teatro, cinque anni dopo il successo della *Cena delle beffe*), su libretto, ancora, dell'infaticabile Giovacchino Forzano. Un convenzionale Settecento «in un paese dove c'era un re»: la bella Rosalina, figlia del mugnaio, vede passare nel

49. Ivi, p. 75 (epilogo). Si ricordi il duro giudizio, a caldo, di Bastianelli, che pur non era ostile a Respighi: «in *Belfagor* non c'è che un brio affaticato, che si regge solo sulla trovata (culturale) del libretto cinquecentesco-morselliano. Un tal teatro, in realtà, suona a vuoto. Respighi ha saputo scegliere uno di quei libretti che oggi sono in voga – perfino con più o meno gesuitici rapporti col cattolicesimo – e ci ha messo intorno, sopra, dentro, una salsa dalle mille spezie» (G. BASTIANELLI, *Il nuovo dio* cit., pp. 170-171). Per la successiva professione di fede anti-internazionalista di Respighi, in accordo con le correnti più retrive della cultura musicale fascista, valga la testimonianza di A. CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 258-259 (contro il cosiddetto 'manifesto dei dieci' promosso da Respighi nel 1933).

50. E.L. MORSELLI, *Belfagor* cit., a. IV, sc. V, p. 214.

bosco, mentre da un albero gorgheggia una capinera, il corteo reale; abbagliata dal suo portamento, si innamora perdutamente del vecchio re e abbandona *ipso facto* il promesso Colombello, con disperazione dei genitori. I quali chiedono al re di intercedere, affinché vinca con la sua autorità l'infantile infatuazione; il re finge invece d'assecondare il capriccio di Rosalina, la invita una notte a castello e le si mostra in tutta la sua stremata, irrimediabile decrepitezza, mal pareggiata dallo sfarzo dell'oro. Il saggio monarca sceglie di rimaner fedele alla memoria della moglie (da tempo passata a miglior vita) e, chiamato Colombello, che se ne stava nascosto nella stanza, gli destina la ragazza in sposa. La parte di Rosalina, pensata per il celebre soprano di coloratura Toti Dal Monte, ha particolare importanza. La sua recita di petulante follia è resa da Forzano con versi facili, infarciti di colloquiali anacoluti: «Son sei giorni... da quando in quella sera / nel bosco udii cantar la capinera. / Sentir la capinera / quando la sera imbruna ed esser sola, / la capinera dice la fortuna! / Ah! Come mi cantava a piena gola! / (*gorgheggiando come la capinera*) 'La buona fortuna, figliola! / la buona fortuna / figliola, figliola'»;⁵¹ l'aria dell'addio al fidanzato («Colombello sposarti / sarebbe un ingannarti») fa rivivere (provvisoriamente) i più tipici patetismi romantici. Nel quadro secondo v'è un accenno di rivolta del mugnaio e di sua moglie che, non intendendo il didattico cimento del re, credono che Rosalina sia perduta:

IL RE: Mugnaio, vanne a prender la fanciulla
taci e obbedisci agli ordini miei,
voglio passar la notte con lei.
A TRE: Ma.
IL RE: Ho detto. Basta.
COLOMBELLO: Felicità.

51. *Il re. Novella in tre quadri* di G. FORZANO per la musica di U. GIORDANO, Milano, Sonzogno, 1929, p. 20.

IL MUGNAIO: Che pispole!
LA MOGLIE DEL MUGNAIO: Alla larga!
A TRE: Che bella paterna bontà!
IL MUGNAIO (*audace e risentito*): Sono proposte
da farsi a un padre?
LA MOGLIE DEL MUGNAIO: Che bel riguardo
per una madre!⁵²

Effetto decisivo (nel terzo quadro) sortisce la spoliazione del re, sarcasticamente commentata in musica dai fiati: il sovrano, quasi in un medievale *memento mori*, rivela, sotto abiti, insegne, parrucca, la sua natura di vecchio che, quasi come un borghesuccio, rievoca i bei tempi passati nell'«alcova d'oro», e non manca di ringraziare Rosalina «per questo dolce istante / di buona nostalgia». Il re, insomma, quanto più è nudo, tanto più è clemente: e di buon grado rinuncia a qualunque *ius*. Alla vista del vecchio Rosalina indietreggia «con un grido di terrore», quasi come Ruggiero di fronte all'improvviso, inesorabile declinare delle seduzioni di Alcina. Se giocata nei termini del grottesco, questa favola, per tanti aspetti musicalmente anacronistica, può forse ancor oggi rivelare una paradossale attualità: come dimostrerebbero le recenti riprese (per esempio al festival Giordano di Baveno nel 2001, per la direzione di Massimo de Bernart e la regia di Sebastiano Romano). È comunque notevole l'esito della parabola di Giordano che, abbandonato lo scenario, anche turpe, della realtà, si rivolse infine alle lusinghe del comico edificante. E quel re astutamente disarmato può recarci alla memoria qualcuno dei tanti paradossali monarchi della narrativa palazzeschiana.

A chiudere il nostro discorso manca un titolo che, direttamente ispirato a un testo capitale del Settecento, vien quasi a sigillare, per comune giudizio, la stagione migliore del teatro musicale *entre-deux-guerres*: la *Donna serpente* di Alfredo

52.Ivi, pp. 38-39.

Casella, «opera-fiaba» (non propriamente opera buffa) tratta da Carlo Gozzi per le parole di Cesare Vico Lodovici (1932). Nell'autobiografia *I segreti della giara* Casella indicò il senso del proprio tardivo affacciarsi al mondo dell'opera nei termini di «un teatro anti-verista non solo ed antiwagneriano, ma anche decisamente anti-romantico, un teatro che avrebbe avuto le sue basi nel *Falstaff* ed in Rossini, Mozart, Händel e magari Monteverdi». ⁵³ È una panopia di autori e di titoli, di gusti e disgusti novecenteschi che ben conosciamo. Le favole di Gozzi, già predilette dai romantici, a inizio secolo avevano di nuovo attratto molti musicisti, non solo italiani: basti citare le *Turandot* di Busoni e di Puccini, o ancora *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev. Il rifarsi al semiserio (o semicomico) della *Donna serpente* ha un altro significato: il patetico *phóbos* trova qui una conciliante umanizzazione, diversamente da quel che accadeva di fronte alla *fatalité* crudele della figlia dell'imperatore della Cina. C'era il precedente delle *Fate* (*Die Feen*) del giovane Wagner, ispirato proprio alla *Donna serpente*; ma più stringente restava il modello della «leibniziana armonia prestabilita» del *Flauto magico* mozartiano, ⁵⁴ sottilmente minata dall'inquietudine dei declamati lirici esemplati sul *Pélleas* di Debussy. Il libretto di Lodovici (1885-1968), efficace traduttore di teatro e poi drammaturgo in proprio tra i più disponibili ed eclettici di metà Novecento, attinge largamente al meraviglioso gozziano tanto amato dal musicista: «quello stile grandioso, fantastico – sono ancora parole di Casella –, fatto di eroismo barocco, di passioni drammatiche, di tragicità, di comico buffonesco e popolare» [...], era vera-

53.A. CASELLA, *I segreti* cit., p. 243: l'idea di un lavoro gozziano risaliva addirittura al 1918.

54. È formula di M. MILA, *La donna serpente*, Milano, La Lampada, 1942, p. 10: ma del modello del *Flauto Magico* parla lo stesso A. CASELLA, *I segreti* cit., p. 243. Sul peculiare mozartismo della *Donna*: V. BERNARDONI, *La maschera* cit., pp. 109-111.

mente fatto per associarsi ad una musica melodrammatica».⁵⁵
S'intende che Lodovici si prese varie libertà, non solo metriche (gli sciolti gozziani sono spesso calati in un *continuum* di franca polimetria); per esempio nel Prologo rende con rapidità 'caselliana' il conciliabolo delle fate che si interrogano sul senso profondo della *fabula* (l'amore costante, nonostante i rovesci del destino, tra un uomo mortale e una diva immortale):

- Ma quanto dura,
in cuor dell'uomo, amore?
- Giurerà!
- Sarà spergiuoro!
- Gioia!
- Gioia! Savio è molto il nostro Re!
- No, che cor saldo non giura.
- Ahi Miranda!
- Giurerà.
- Non giurerà...⁵⁶

I protagonisti hanno cambiato nome: il re di Téflis si chiama Altidòr (non Farruscad), mentre la fata, sua sposa e regina di Eldorado, non è più, come in Gozzi, un'esotica Cherestani, ma una più latina, e shakespeareiana, Miranda. Le impuntature del comico sono affidate agli inserti di Alditrùf, Albrigòr, Pantùl, Tartagìl, trasparenti travestimenti onomastici di Truffaldino, Brighella, Pantalone e Tartaglia (che nel libretto ovviamente non parlano in dialetto ma in italiano): le maschere, osservava Casella, dovevano costituire «un elemento prezioso per

55.A. CASELLA, *Come e perché scrissi «La donna serpente»*, in «L'Italia letteraria», 13 marzo 1932, p. 5. Vedi anche l'analisi di G. PESTELLI, *La Donna serpente di A. Casella*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, a cura di B. Guthmüller e W. Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 301-318.

56.C. LODOVICI, *La donna serpente. Opera-fiaba, in un prologo, tre atti e sette quadri. Tratta dalla fiaba omonima di C. Gozzi. Musica di A. Casella*, Milano, Ricordi, 1932, p. 12.

un'opera di genere così antiborghese»⁵⁷ (cioè antimimetico). Un esempio dalle pagine comiche di questo *Singspiel*:

ALDITRÜF: Per nove anni rimanemmo con Miranda ed Altidòr
e i figli loro:

un bambino e una bambina, Bedredino e Mirtillina.

ALBRIGÒR: Sempre bene?

ALDITRÜF: Arcibenissimo! Però...

Un segreto segretissimo,
da restar sempre ignorato,
di Miranda era l'origine
e il suo nome e il suo casato.

ALBRIGÒR: Il vero parli?

ALDITRÜF: Il vero... Senonché...

Re Altidor volle sapere
e sforzato un gran forziere...

ALBRIGÒR: Dispregiò il comandamento.⁵⁸

È uno stile affabile, a metà tra la prosa e la poesia, costantemente tentato dalla scorciatoia d'una parodia del modello (il «segreto segretissimo» è prossimo, anche musicalmente, al rossiniano «segreto d'importanza» della *Cenerentola*). Il linguaggio dei personaggi seri, innanzi tutto di Altidòr e di Miranda, si distacca dalla medietà del tono gozziano; così la protesta dello sposo nell'atto primo sembra rivisitare, rovesciandone il senso, qualche luogo petrarchesco: «Mai più! Mai più! Sia maledetto il luogo, / maledetto il momento, il tempo e l'ora / che, tratto da un insano sentimento, / contro fatal volere / osai, né m'era lecito, sapere / il nome della mia / sposa adorata».⁵⁹ Varie volte il libretto allude al gergo melodrammatico e alla poesia ottocentesca;⁶⁰ addirittura un celebre esordio leopardiano Lodovici

57.A. CASELLA, *I segreti della giara* cit., p. 244.

58.C. LODOVICI, *La donna* cit., pp. 18-19 (a. I, sc. I).

59.Ivi, p. 21 (a. I, sc. II).

60.G. PESTELLI, *La Donna* cit., che ha studiato l'autografo di Lodovici, men-

mette poi in bocca a Miranda nel solenne madrigale-lamento per voce sola in avvio del terzo atto (uno dei momenti musicalmente più emozionanti dell'opera): «Vaghe stelle dell'Orsa, etra solingo, / astri del cielo in corsa / eterna, / cuore dell'uom ramingo alla ventura; / fallace raggio della spenta luna [...]».⁶¹ Nessun poeta italiano degli anni Trenta avrebbe osato tanto, neanche il Cardarelli più ostentatamente devoto a Leopardi: ma al poeta per musica, che in certo modo vive davvero nel passato, è data licenza di mettere insieme (come già aveva fatto il Malipiero librettista) le tessere d'un mosaico letterario. E allora il quintetto buffo può intonare al momento del lieto fine (la metamorfosi da serpente a donna, dopo l'eroica lotta di Altidòr con Demogorgòn, il re delle fate) una serie di ottonari tronchi ritmicamente efficaci: «TARTAGÌL: Buon principio l'opra dà. / ALBRIGÒR: Festa grande qui si fa. / PANTÙL: Bene aspetta chi ben fa. / ALTIDRÙF: Un gran pranzo ci sarà»⁶² (eccetera). Come Casella riesce felice ogni volta che reinterpreta e reinventa una forma costituita, foss'anche una popolare tarantella («nelle mille allusioni – scrisse Mila – negli imponderabili sottintesi spicca la sua personalità»),⁶³ così il librettista, con minor arte s'intende, ripropone, spesso lievemente aggiornati in parodia, i brani più celebri di un ideale repertorio. Un senso di astratto straniamento percorre l'opera. Il riso non nasce spontaneo ma vive nella consapevolezza del gioco allusivo: musica, e letteratura, al quadrato. Con la *Donna serpente* siamo

ziona gli espliciti rimandi del librettista al Carducci di *Davanti a San Guido* (per il Prologo: «Miranda cara – deh , resta con noi!») e all'*Ernani* verdiano (ivi: «Vedi, vedi come irato»). Sui vincoli imposti dal libretto vedi anche L. CORTESE, *Alfredo Casella*, Genova, Degli Orfini, 1935, pp. 67-68.

61. C. LODOVICI, *La donna* cit., p. 63 (a. III, sc. I).

62. Ivi, p. 77 (a. III, sc. III).

63. M. MILA, *La donna* cit., p. 21. Uno strumento di studio indispensabile sul musicista è costituito dai tre volumi del *Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella*, Firenze Olschki, 1992 (il Fondo si trova presso la Fondazione Cini di Venezia).

arrivati a un punto di arrivo: un passo più in là, il neoclassicismo diventerà *maniera*.

Si sa quanto l'icona del Tragico in musica (basti dire dell'Adrian Leverkühn, eroe manniano) abbia contato nel ventesimo secolo: e i capolavori teatrali di Berg e di Schönberg giustificano il luogo comune. Vita certo più contrastata quella del Comico: abbiamo provato a rievocarne qualche esempio nostro di inizio secolo, ma non dimenticheremo come soprattutto fuori d'Italia la rivisitazione in tale chiave del passato alimentasse un'attraente scommessa, qualche volta valorosamente vinta: da *Maskarade* di Nielsen (1906) alla *Ariadne auf Naxos* di Strauss/Hofmannsthal (1916) e al gogoliano *Naso* di Šostakovic (1930); dal cervantino *Cordovano* di Pettrassi (nella traduzione di Montale, 1949) alla *Carriera del libertino* di Stravinskij/Auden (1951); dal *Candide* di Bernstein/Wilbur (1956) al *Junge Lord* di Henze/Bachmann (1965). Il principe delle lettere nell'Italia di primo Novecento, D'Annunzio, appose le sue parole a molta musica, da Mascagni a Pizzetti,⁶⁴ a Debussy, non mancando di suggestionare gli stessi Malipiero e Casella, che prestarono le note a varie poesie dannunziane:⁶⁵ ma quel corposo decorativismo era evidentemente alieno da ogni contaminazione buffa. L'incontro tra musica e parole per Palazzeschi non arrivò mai, se non per sporadiche iniziative

64. Significativa soprattutto la redazione del libretto per la *Fedra* di Pizzetti (1915): collaborazione non facile, proprio per la pletoricità del verso di D'Annunzio, poco congeniale alle soluzioni ritmiche del musicista: vedi V. BORGHETTI-R. PECCI, *Il bacio della Sfinge: D'Annunzio, Pizzetti e Fedra*, Torino, Edt, 1998. Molti anni dopo, nel 1954, Pizzetti riesumerà la musa dannunziana in una *Figlia di Jorio* il cui libretto è liberamente scorcio rispetto all'originale.

65. Testimonianze contemporanee nel volumetto *Gabriele D'Annunzio e la musica*, con scritti di A. Casella, A. De Angelis, M. Giannantoni, I. Pizzetti, L. Tomelleri, Milano, Bocca, 1939.

altrui o in postume, valorose resurrezioni operistiche. Eppure quell'incontro era sembrato ovvio e naturale a molti: già nel 1925 Antonio Baldini aveva osservato in una lettera allo scrittore fiorentino come le sue «finzioni» richiamassero naturalmente «begli scenari, belle luci, oso dire bella musica», e aveva formulato un esplicito voto: «vorrei vedere da lei un libretto d'opera: peccato che non ci sia in Italia il musicista capace di seguirla in pieno e a dovere». ⁶⁶ In realtà, la vera educazione musicale e melodrammatica di Palazzeschi s'era consumata, nel bene e nel male, in altra epoca. Nel 1915, in una delle puntate dell'irridente rubrica *Spazzatura* (su «Lacerba»), il poeta aveva raccolto una fitta antologia di assurdi erotico-letterari tratti dai libretti ottocenteschi (da Verdi a Ponchielli, da Wagner a Puccini), concludendo sarcasticamente: «Tutti i salmi finiscono in gloria. Tutti i melodrammi col loro naturale sfogo. Sfoghino pure, io però ò aperto un ombrello antifecundativo maltusiano. Eh! Non si sa mai...». ⁶⁷ Con ben diversa indulgenza ne *Il piacere della memoria* il vecchio Palazzeschi rievocerà (come già aveva fatto in *Stampe dell'800*) i riti melodrammatici della sua infanzia e della sua adolescenza al fiorentino Teatro Pagliano, coi fanatismi popolari per i più famosi tenori del momento: «avresti detto che davanti al tenore gli spettatori avessero un unico sesso o ch'egli rappresentasse un terzo sesso capace di affascinare i sensi ugualmente». ⁶⁸

66. A. BALDINI-A. PALAZZESCHI, *Carteggio (1915-1960)*, a cura di M. Bruscia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 44 (lettera del 18 febbraio 1925: a confronto Baldini cita in particolare l'intermezzo metastasiano *L'Impresario delle Canarie*).

67. A. PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, a cura e con introduzione di G. Tellini e un saggio di L. Baldacci, Milano, Mondadori 2004, vol. I, p. 1333 (da «Lacerba» del 21 febbraio 1915). È molto probabile che persino il proverbiale *Chi sono?* sia un'antifrasi delle parole di Rodolfo («Chi son? / Sono un poeta») nella *Bohème* pucciniana: E. SANGUINETI, *Giornalino secondo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 138-140.

68. A. PALAZZESCHI, *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, p. 136.

L'opera ottocentesca, sbeffeggiata o accarezzata con nostalgia, racchiudeva forse tutta la *theatralische Sendung*, la vocazione di Palazzeschi per le scene musicali; difficile pensarlo attratto dai manierismi di Wolf Ferrari, dai còliti *pastiches* di un Malipiero o di un Casella (per quanto debitori di certo futurismo), ancor meno dal neoromanticismo di Respighi. Dalla vita più che dalla letteratura⁶⁹ uscivano il buffo e il saltimbanco palazzeschi: ma non è improprio immaginare le gesta di quel buffo accompagnate dalla musica che gli fu contemporanea nel gioco di dissacrazione e insieme di stralunato recupero della tradizione.

69. Sulla questione controversa delle 'fonti' dell'ispirazione palazzeschiana: G. CONTINI, *Palazzeschi: il congedo poetico* [1976], in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 139-150; G. TELLINI, *L'officina dello scrittore*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi* cit., pp. 15-36.

Notte senza sonno: da Bacchelli a Rota

Dalla caricatura letteraria all'opera buffa il passo non è sempre facile. Riuscì perfettamente al settecentesco *Socrate immaginario* di Galiani, «farsa filosofica», anzi «caricatura che di suggestioni filosofiche s'adombra», reinventata da Giambattista Lorenzi, per la musica di Paisiello, «in farsa musicale faceta», dove il «virgulto è più rigoglioso del tronco»: così almeno giudicava Riccardo Bacchelli in uno scritto d'occasione sulla *Vocazione teatrale del Settecento italiano*, ricco di spunti suggestivi anche per il Novecento.¹ L'itinerario che conduce da Galiani a Paisiello è in piccolo, mutando quel che c'è da mutare, quello che nel corso di una generazione o poco più lega una non tanto fortunata farsa teatrale scritta da Bacchelli nel 1925 al felice dramma buffo per la musica di Nino Rota (1959-1960): si tratta dell'atto unico *La notte di un nevrastenico*, tornato in anni recenti all'attenzione del pubblico. Al momento della prima scaligera (9 febbraio 1960) Bacchelli ebbe a rievocare sul «Corriere della sera», con ironia attraversata da una sottile amarezza, le circostanze del tempestoso debutto sulle scene del suo primo parto teatrale in prosa il 12 aprile 1925 a Roma, nel Teatro degli Indipendenti di via degli Avignonesi: «il fiasco fu tondo, pieno, bello, clamoroso, e tumultuoso; avendo-

1. R. BACCHELLI-R. LONGHI, *Teatro e immagini del Settecento italiano*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, pp. 16-17. Una singolare riserittura del libretto settecentesco ha fornito recentemente R. DE SIMONE, *Prolegomeni al Socrate immaginario*, Torino, Einaudi, 2005.

ne ancora nell'orecchio i rumori, direi tonante e boante. Fatto sta che, se nel dare alle stampe la farsa, v'apposi in nota che durò un quarto d'ora, fischiarono venti minuti, la notizia è esatta e storica: forse, ripensandoci, durò qualche minuto di più, ma anche gli strilli e strepiti del *fiascone!*». Avventura «pittorresca» definiva Bacchelli l'esperienza a trentacinque anni di distanza, e anche non insolita in quello che fu il primo teatro d'avanguardia d'Italia, ricavato nelle «strutture di un rudere sepolto della Roma antica» (le Terme di Settimio Severo) e guidato dall'ingegno multiforme di Anton Giulio Bragaglia; là il pubblico affluiva, ricorda, «alla chiama d'una doppia attesa: d'essere divertito, o se no, e anche più, di divertirsi alle spese degli autori. D'altronde, l'arte di sconcertarlo, di beffarlo, di farlo strillare, vi era coltivata con successo pari all'ingegnoso zelo» (agli Indipendenti aveva colto tra gli altri i suoi primi successi l'ingegno paradossale e funambolico di Achille Campanile).² E alle intemperanze del pubblico, che interrompeva e completava le battute della *Notte*, confessava Bacchelli, «dovetti ridere anch'io, che non ne avevo voglia, poiché nessuna sensazione d'insuccesso è così amara e sgradevole, così fastidiosa e infastidita, come quella d'uno smacco nel genere comico e buffo e farsesco. È la qualità di insuccesso più rabbiosa e rincrescevole». ³ La trama della farsa è presto detta. Notte, siamo nell'albergo di una grande città: un viaggiatore è accolto nella sua stanza con mille cautele dal portiere che lo invita al

2.R. BACCHELLI, *Teatro*, t. I (*Tutte le opere*, vol. XIV), Milano, Mondadori, 1964, p. 186. Sugli Indipendenti: A.C. ALBERTI-S. BEVERE-P. DI GIULIO, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984 (una scheda dedicata alla *Notte di un nevrastenico* a p. 178). Tra le pièces portate al successo nel teatro di via degli Avignonesi i balletti di Jia Ruskaja per la musica di Casella e *L'uomo dal fiore in bocca* pirandelliano; a Milano nel 1930 Bragaglia e gli Indipendenti allestirono, primi in Italia, l'*Opera da tre soldi* di Brecht e Weill (sotto il titolo *La veglia dei lestofanti*).

3.R. BACCHELLI, *Teatro*, t. I, cit., p. 189.

rispetto di uno scrupoloso silenzio. Perché? Perché nella stanza accanto dorme, o meglio tenta di dormire, Prosdocimo, tipo di formidabile nevrastenico insonne, che per garantirsi meglio la pace ha l'abitudine di prenotare tre stanze, la sua e le due accanto. Ma in tempo di fiera, con la città affollata (è inverno e in sovrappiù fuori nevicata) il portiere fa uno strappo, anzi due: anche l'altra stanza è occupata, e da una coppia di focosi amanti. Nonostante le cautele di tutti, l'inevitabile accade, la vita si prende la rivincita sul cupo silenzio della notte e della nevrosi: l'insonne si sveglia, arriva a minacciare gli astanti con una pistola, li caccia via, riguadagna infine, stremato, il suo letto, ma ormai – gli annunciano i rumori della città – è l'alba, «Ecco una notte persa», commenta disperato. Questo nevrotico (o nevrastenico, secondo la parola allora in voga) è un po' il séguito, in ventiquattresimo, dell'accidioso *Amleto* che Bacchelli aveva fatto rivivere in forme paradossali sulle pagine della «Ronda» nell'immediato dopoguerra.⁴ La tragedia dell'insonne (definito perspicuamente dal portiere un «leonconiglio», perché nella sua furia c'è tutto il segno di una patologica debolezza) è appena ridicola, soprattutto quando il personaggio razionalizza la sua sofferenza con l'aiuto di allusioni letterarie; ecco un breve squarcio da un monologo di Prosdocimo:

Vendetta di Dio! Lo sapete che male sia l'insonnia? Non mi parlate della fame: la fame aguzza l'appetito, e ha ucciso più gente la gola che la spada. Non mi dite ch'è brutta la sete: si può sempre inghiottire la saliva. Il cancro? Ma di cancro si muore; d'insonnia invece si langue, e non si riesce neppure a morire. Per dire che tragedia sia questa bisognerebbe essere insonne e poeta. Due cose impossibili, perché l'insonne, quand'è insonne davvero, non pensa, non vede non sogna che una sola cosa: il

4. Cfr. R. BACCHELLI, *Memorie del tempo presente*, Milano, Rizzoli, 1953, pp. 133-247: il dramma, in cinque atti, è del 1918.

sonno, il sonno che lo delude sempre e specialmente all'ultimo momento, il sonno che gli par tanto più bello quant'è più lontano, tanto più odioso quanto più lo desidera. L'insonne è insonne e nient'altro. Nessun patimento può confrontarsi a questo. Dante Alighieri s'è dimenticato di questo supplizio nell'Inferno.⁵

In un dattiloscritto con varie aggiunte autografe, conservato all'Archiginnasio di Bologna, troviamo qualche pennellata di umorismo più spiccio, poi cassata: per esempio nella scena seconda, là dove l'insonne si riferisce al carattere soporifero dei romanzi moderni, vi era aggiunto «questi romanzi moderni non fallano, *figuriamoci quel noioso di Bacchelli*»;⁶ ancora, quando alla fine della medesima scena il nevrastenico balza fuori dal letto, c'era una *pointe*, ugualmente omessa: «Avanti! Li riceverò con tutte le mie decorazioni. *Come disse Nino Bixio ai garibaldini avvicinati sul Ponte del Lombardo: 'avanti carogne!'. Accidenti anche alla storia patria*». ⁷ Del resto, un'altra freddura letteraria, relativa a Shakespeare (l'insonne almanacca: «Macbeth ha assassinato re Duncano, è un assassino che sente i rimorsi, non è un insonne. Che me ne frega a me di re Duncano?»)⁸ pare non fosse stata accolta benevolmente dal pubblico della prima romana: «– E a noi? a noi! a noi?! –. Fu, nel pubblico, un boato vulcanico, che rintronò e colmò le sotterranee viscere degli Indipendenti». ⁹ I meriti della brevis-

5.R. BACCHELLI, *La notte di un nevrastenico. Farsa in un atto*, in «Il secolo XX», XXV, n° 6, giugno 1926, p. 398; la ristampa apparsa su «Il dramma» (nn° 251-252, agosto-settembre 1957, pp. 92-95) è appena rimaneggiata: da lì è ripresa nell'edizione delle *Opere*.

6.Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bacchelli, Teatro, 25.1.1, c. 6r.: l'ultima parte, che ho sottolineato in corsivo, cassata con un tratto di penna.

7.Ivi, c. 9r.: anche qui, come sopra, tutta l'ultima parte cassata.

8.R. BACCHELLI, *La notte di un nevrastenico. Farsa in un atto*, in «Il secolo XX», cit., p. 399.

9.R. BACCHELLI, *Teatro*, t. I, cit., p. 189.

sima *pièce* sono forse altrove. Nel ritmo progressivamente folle: dal silenzio ai rumori (la prima scarpa che cade, «questa scarpa di Damocle»), al chiacchiericcio di fondo, sino all'esplosione che prelude già a un meccanismo melodrammatico, ma in forma di parodia; così nel tentativo di Prosdocimo di sequestrare gli ospiti dell'albergo (dove non manca una citazione vulgatissima dall'*Aida*): «Dentro tutti! (*Li fa entrare, chiude e intasca la chiave*) Per farsi rispettare da voi altri ci vuol questo. (*Prende dal comodino la rivoltella*) Al muro! (*Passeggiando davanti ai terrorizzati addossati al muro*) Esercito di prodi! Così vi si tiene! (*Canta: "Se quel guerrier io fossi", ed esagera la scena a piacere*)». ¹⁰ Nella versione lievemente corretta che fu recitata a Milano nel 1956 al Teatro delle Maschere di Fausto Tommei (è in quell'occasione che Rota conobbe la farsa) c'è qualche taglio e qualche aggiunta, per esempio il sigillo finale di Prosdocimo, che non si lamenta solo della notte persa ma tragicomicamente grida: «È l'alba, hanno assassinato la notte». ¹¹ La riscrittura librettistica apporta naturalmente novità maggiori. Le esperienze di Bacchelli in questo campo erano antiche: già negli anni Venti per la musica di Antonio Veretti aveva scritto un libretto-*pastiche* settecentesco, di gusto sostanzialmente rondistico, mai arrivato sulle scene, *Il medico volante* (1923); ¹² nel '59 aveva offerto *La smorfia* al compositore milanese Bruno Bettinelli, mentre nel '61 sarà la volta di un ampio dramma storico per la seconda giovinezza di Ildebrando Pizzetti, *Il calzare d'argento*: anche *La smorfia* ha un'origine remota, perché, col sottotitolo *Cabala in farmacia*, era stata rappresentata, e tiepidamente accolta, sempre al Teatro degli Indipendenti, nell'aprile del 1926. La

10.R. BACCHELLI, *La notte di un nevrastenico* cit., p. 400.

11.R. BACCHELLI, *Teatro*, t. I, cit., p. 210.

12.Su cui s'è detto sopra, pp. 34-36; per Veretti è anche una fantasia coreografica, *Il galante tiratore* (1933), tratta da una prosa omonima del Baudelaire dei *Petits poèmes* (R. BACCHELLI, *Teatro*, t. I, cit., pp. 267-274).

nuova *Notte di un nevrastenico* apporta rimaneggiamenti in primo luogo formali: siamo di fronte a battute brevi in «prosa ritmica», come recita il sottotitolo, in realtà spesso veri e propri versi celati (settenari, ottonari, endecasillabi).¹³ A questa ovvia arte del levare, corrisponde anche un elemento contenutistico nuovo: come è stato osservato,¹⁴ se Prosdocimo in origine nasceva nevrastenico, ora, secondo un accorto climax, lo diventa pian piano. Basteranno due esempi. Il primo, a specchio, dall'incipit della farsa e dal dramma buffo:

ALBERTO:

È questa?

PORTIERE:

Piano per carità!

ALBERTO:

Siete pure uggioso! Se non fosse così tardi, andrei a cercarmi un altro albergo. Accendete la luce.

PORTIERE (*eseguendo*):

Abbassi la voce, abbassi la voce. Se non vuole vada pure in un altro albergo.

ALBERTO:

Voialtri avete il coltello per il manico! Sapete bene che non si trova camere neppure a peso d'oro! Eh, finirà la crisi degli alloggi!

PORTIERE:

Finirà, ma per ora fate piano! In punta di piedi. (*Il pavimento scricchiola*) Maledetti i pavimenti di legno!

ALBERTO:

Ma insomma, questo signore non sparerà cannonate poi!

PORTIERE:

13.E in questa forma sono scanditi quasi sempre nei manoscritti e dattiloscritti del fondo bolognese: Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bacchelli, Teatro, 25 nn. 2-5. Ricordo che la versione radiofonica della *Notte di Rota* ottenne nel settembre 1959 il «Prix Italia».

14.Da G. LANGELLA, *Il teatro di Bacchelli* cit., p. 112, nota.

Non basterebbero rivoltellate, Dio liberi, se mai. È un nevrastenico.¹⁵

.....

PORTIERE:

Signor, gliel'ho già detto: piano, piano, piano.

COMMENDATORE:

Lei mi secca. Cambio albergo.

PORTIERE:

Lei vuol cambiare albergo? Ma non troverà.

COMMENDATORE:

Non troverò?

PORTIERE:

Non troverà. (*Il Commendatore inciampa e fa rumore*)

PORTIERE (*con ansia*):

Piano, piano. Lo fa apposta?

COMMENDATORE:

Ma io dico siete matto?

PORTIERE:

Il matto c'è: l'abbiamo in casa...

COMMENDATORE:

Un albergo come questo?!

PORTIERE:

Al numero ottantuno, la camera qui accanto, c'è un insonne nevrastenico.¹⁶

Un secondo esempio, dalla scena sesta del dramma buffo, dove è efficace l'inserzione del coro del personale dell'albergo (che nella farsa rimaneva invece attonito e muto):

15.R. BACCHELLI, *Teatro* cit., t. I, p. 190.

16.Ivi, pp. 312-313. È appena il caso di notare che i personaggi diventano *tipi*, e perdono di conseguenza i nomi propri: in una versione intermedia il portiere aveva nome Tirinnanzi, mentre gli altri personaggi conservavano i loro vecchi nomi (vedi Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bacchelli, Teatro, 25.1.3).

NEVRASTENICO:

Sapete cosa soffre un insonne?

PERSONALE:

Così, così...

NEVRASTENICO:

Guardatemi negli occhi...

PERSONALE e PORTIERE:

Pietà di noi! Siam qui tutti pronti agli ordini.

NEVRASTENICO:

Io sono un ammalato d'eccezione.

Crepa, voi dite; ve lo leggo in viso!

PORTIERE e PERSONALE:

Pietà di noi.

NEVRASTENICO:

Voi dovete ben servirmi. Voi dovete curarmi: servirmi, curarmi, trattarmi. Infami! Voi dovete adorarmi. (*Prende per il collo il Portiere*) Chi ha buttato la scarpa?

PORTIERE (*con voce strozzata*):

Eccellenza, per carità! Mi ha mezzo strangolato!¹⁷

La rinuncia ai monologhi, improbabili perché troppo letterari, è naturalmente un acquisto, così come la nuova scioltezza ritmica, che funziona bene per i recitativi in musica. Non sappiamo come Rota e Bacchelli abbiano lavorato; è certo che lo spirito della musica di Rota calza perfettamente nella nuova veste del testo bacchelliano: sin dalla breve ouverture, dove al severo e quasi drammatico *andante sostenuto* degli archi fa seguito l'ingresso del fagotto, che subito suggerisce il carattere comico dell'intreccio (in quel momento il nevrastenico apre la porta del bagno, soddisfatto della sua preventiva ispezione). Rota era reduce dal successo pieno dell'impegnativo *Cappello di paglia di Firenze* (1955),¹⁸ in cui l'uso parodico della tradi-

17. R. BACCHELLI, *Teatro* cit., t. I, p. 321-322.

18. Sulla carriera di Nino Rota (1911-1979), forse il più brillante allievo di

zione musicale sette-ottocentesca ha gran parte. E in questa prova minore, ma non meno persuasiva, il musicista ripete con sapienza il suo gioco di intarsio: ci sono elementi pucciniani nel dialogato (soprattutto dal *Gianni Schicchi*), il duetto d'amore tra il tenore e il soprano è squisitamente verdiano,¹⁹ mentre il caos organizzato del finale richiama i concertati di Rossini, il musicista forse prediletto da Bacchelli. Intarsio sì, ma dove c'è sempre il sigillo personalissimo dell'autore. Efficace l'idea di istituire (nella scena nona) una contemporaneità, con intreccio del canto, tra la parte del nevrastenico e quella degli amanti, l'uno che conta le sue tristi pecorelle improbabili conciliatrici del sonno (e viene in mente l'ignaro calcolo di Figaro all'inizio delle *Nozze mozartiane*), gli altri che dichiarano la loro passione:

NEVRASTENICO (*mormorando tra i cuscini*):

Uno, due, tre... quattro...

LUI:

Inebriami d'amore, stringimi sul cuore, baciami, tesoro!

LEI:

Oh sublime incanto!

NEVRASTENICO (*come sopra*):

Otto...

LEI:

Sì, io t'amo tanto...

NEVRASTENICO (*con ira repressa*):

Quindici, sedici... sedici più uno...

Casella la cui fama è massimamente legata – è ben noto – alla musica per il cinema, si possono vedere i tre volumi (con documenti, testimonianze, saggi) dell'*Archivio Nino Rota*, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1999-2001.

19. Per Montale «l'episodio centrale dell'orgiastico, delirante duetto d'amore» è addirittura «una pagina superiore a quanto di meglio l'autore ci aveva dato nell'applaudito *Cappello di paglia*» (E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica* cit., p. 719).

LEI e LUI (*a due*):

Inebriami d'amore, stringimi sul cuore, baciami, tesoro!

NEVRASTENICO (*ad alta voce, furibondo*):

...venti, ventuno, ventidue, ventitré...

(*Il Nevrastenico accende, si alza da letto e va alla porta della camera di sinistra ponendosi in ascolto*).

LEI e LUI (*a due, con più slancio*):

Oh! meraviglioso arcano, morir così nell'estasi d'amore... con te!

NEVRASTENICO:

Stringimi sul cuore, baciami! Ebbrezze... carezze... Il dramma dell'amore... (*al colmo dell'indignazione*). Hanno affittato anche questa, farabutti!²⁰

Autentico modello di concertato rossiniano è la scena undicesima (penultima) in cui tutti i personaggi convergono nel corridoio ad ascoltare l'intemerata del nevrastenico e meditano, ognuno a suo modo, la fuga:

LEI:

O notte d'amore passata così!...

a tre { LUI e COMMENDATORE:
Meglio andarcene presto via di qua.
È fuor di sé: che farà?
NEVRASTENICO:
Meglio andarcene presto via di qua.
Son fuor di me: che farò?

LEI e LUI (*a due*): COMMENDATORE e PORTIERE (*a due*):

Il matto infuria già... Il matto infuria già...

Scappiamo via di qua. Scappiamo via di qua.

Che scandalo sarà! Quest'è un'enormità

20.R. BACCHELLI, *Teatro* cit., t. I, p. 326.

Di noi che si dirà? Che scandalo sarà!
Io vi denunzierò.
Qui mi denunzieran.²¹

Rievocando nella sua monografia rossiniana la chiusa del *Barbiere Bacchelli* ha scritto: «Quando passioni e intrigo han travolto e sopraffatto tutto e tutti alla fine della barbara giornata, sì dalla stagione del caldo estivo e sì da un'afa mortale, che stagna sulla gente nella stanza della *gelosia*, nasce il temporale, come a rigenerare la commedia».²² In fondo, secondo modalità non troppo diverse, anche in questa notte senza sonno gli intrighi si sciolgono in un tonante temporale, con la differenza che il pazzo, il villano della storia, qui prevale: ma per pochissimo, perché la sveglia delle sei annuncia «il caffè... ben caldo...»,²³ e la sua sconfitta. Al momento di tradurre una sfilacciata farsa in una follia musicale intrisa di levità da *conte philosophique*, l'espressivismo bacchelliano²⁴ ha prodotto, sostenuto dal geniale candore di Nino Rota, un piccolo miracolo: quasi che le note trascinassero con sé, in un cielo abitato da pirotecnici fuochi, la musica delle parole.

21. Ivi, p. 332. Nella prima milanese del 1960 (diretta da Nino Sanzognò) il protagonista, nella parte di basso baritono, fu Paolo Montarsolo.

22. R. BACCHELLI, *Rossini* cit., p. 120.

23. R. BACCHELLI, *Teatro* cit., t. I, p. 333: così nella penultima battuta della brevissima scena ultima. Anche qui è da notare come Bacchelli castigasse via via le prolissità letterarie per approdare a un'efficace stringatezza drammaturgica; in una versione intermedia infatti Prosdocimo ascoltava, inebetito, i rumori della città che trapelavano da fuori la stanza (a suggerire a Rota rimembranze musicali parafuturiste?) e intanto leopardeggiava: «Sono i rumori della gran città / che s'affretta e s'adopra avanti l'alba» (Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bacchelli, *Teatro*, 25.1.3, c. 21r.).

24. Se di espressivismo è lecito parlare con G. CONTINI, *Bacchelli traduttore* cit.



W.H. Auden e l'opera italiana

«Devo eterna gratitudine alla voga musicale della mia giovinezza che m'impedì di accostarmi all'opera italiana finché non ebbi varcato la trentina, età in cui fui in grado d'apprezzare appieno un mondo che con la sua bellezza contrasta tanto col mio retaggio culturale»: così Wystan Hugh Auden nella sua lezione inaugurale a Oxford l'11 giugno 1956.¹ La storia di una lunga passione per l'opera nasce in America e ha un tramite riconosciuto, lo scrittore Chester Kallman, amico d'una vita e coautore di tanti libretti e traduzioni. Prima di quella folgorante scoperta, che data agli anni Quaranta, Auden, pur ancora immune dal 'morbo' melodrammatico, aveva già mostrato un forte interesse per la musica: sia per la produzione contemporanea còlta, sia per le canzonette di consumo. Molti dei cosiddetti *light verses* – che davvero leggeri non sono – composti da Auden negli anni Trenta, da *Funeral Blues* a *Tell me the Truth About Love*, sono popolari in Inghilterra e in America in virtù delle interpretazioni che ne diede a suo tempo la vocalist Hedli Anderson, e (molto dopo) anche grazie a un film fortunato, *Four Weddings and a Funeral*, 1994, di Mike Newell, dove quei versi sono declamati. Per un suo grande contemporaneo, Benjamin Britten, il poeta scrisse, oltre a varie

1. W.H. AUDEN, *Making, Knowing and Judging*, in ID., *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber and Faber, 1963, 1975², p. 40 (tr. it. di G. Fiori, *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 57-58).

canzoni da cabaret, le ampie arie dell'opera per bambini ambientata nel mondo dei pionieri d'America, *Paul Bunyan* (1941). Con più continuità a partire dal dopoguerra Auden, divenuto cittadino americano ed entrato nella schiera, come dichiarò ironicamente, degli «Opera addicts», dedicò molte delle proprie energie di poeta e di critico alla musica lirica. Il più felice lavoro di Auden librettista, in collaborazione col fido Kallman, fu per il *Rake's Progress*, ovvero *La carriera del libertino* (1951), di Igor Stravinskij, provocatorio *pastiche* neoclassico ispirato alla pittura di Hogarth e alla musica di Mozart. Per Hans Werner Henze, uno tra i maggiori della generazione post-weberniana, Auden e Kallman scrissero più tardi due impegnativi libretti, *Elegy for Young Lovers* (1961) e *The Bassarids* (1966: dalle *Baccanti* di Euripide);² infine al musicista russo-americano Nicolas Nabokov (cugino di Vladimir) il poeta destinò nel 1973 uno dei suoi lavori estremi, la riscrittura dello shakespeariano *Love's Labour's Lost*.³ Tutte le volte che parlò della sua attività di librettista Auden giocò sul registro dell'*understatement*. A sentir lui – è definizione arguta e celebre – i versi per musica non appartengono al mondo pubblico dell'arte, ma sono «una lettera privata del librettista al compositore. Hanno un loro momento di gloria quando suggeriscono una determinata melodia; dopo sono da abbandonarsi, come per un generale cinese la fanteria». ⁴ Giudizio a

2. Sui *Bassarids* vedi *infra*, pp. 103-107.

3. Per questi testi cfr. W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti and Other Dramatic Writings (1939-1973)*, edited by E. Mendelson, Princeton University Press, 1993.

4. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., p. 473: «The verses which the librettist writes are not addressed to the public but are really a private letter to the composer. They have their moment of glory, the moment in which they suggest to him a certain melody; once that is over, they are expandable as infantry to a Chinese general» (tr. it. di G. Fiori, *Lo scudo di Perseo*, Milano, Adelphi, 2000, p. 370).

prima vista senz'appello, che non ha impedito ai libretti di Auden di condurre una vita propria, emancipati dalle catene della musica: fatto forse unico per un poeta del Novecento. Valga a questo proposito la lucida pagina di Eugenio Montale che, in occasione della prima veneziana (11 settembre 1951), definì il *Rake's Progress* «un gioiello» anche «senza la musica, o con la sola musica delle parole» (con la significativa precisazione: «tutta la recente poesia inglese tende al libretto d'opera o d'operetta»), addirittura superiore alla stessa partitura di Stravinskij valutata, ingenerosamente, «un delizioso lavoro di ebanista» in «stile *Chippendale* più sobrio che elegante». Nel libretto del *Rake's Progress* il nostro poeta annusava gli ingredienti più eccitanti del proverbiale camaleontismo di Auden: «Il suo verso è dolce come quello di Spenser, ironico e arguto come quello di Pope, arido e discorsivo come quello di Eliot. Salta dal vecchio al nuovo con perfetta disinvoltura, aggancia le sue strofe come le migliori del *Don Giovanni* di Byron, palleggia il pensiero moderno con acrobatica agilità, muovendosi a tempo e luogo tra i fantasmi di Kierkegaard e le invettive di Karl Barth». ⁵ L'anno dopo Montale recensiva con favore la raccolta di testi di Auden allestita da Carlo Izzo e osservava come nel poeta inglese si potesse scorgere, espressa al più alto grado, la tendenza moderna «a farla finita con la così detta poesia pura»; e così tracciando un bilancio del virtuosismo audeniano concludeva: «Se Auden, che si definisce *dialectic and bizarre* e adora il melodramma, diventasse un giorno il Da Ponte di se stesso e scrivesse un'operina in miniatura, un libretto d'opera come quello del *Don Giovanni*, non più destinato alla bella musica inespressiva del recente Stravinskij, anzi decisamente immusicabile; se insomma il poeta

5.E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte musica* cit., pp. 406 e 407-08. Una partecipe rievocazione degli anni del neoclassicismo stravinskijano in A. ARBASINO, *Marescialle e libertini*, Milano, Adelphi, 2004, cap. I.

dell'angoscia partorisce un'operetta del genere del *Mikado* di Sullivan (ma con le parole-musica di un Auden), io credo che pochi nostalgici della poesia pura avrebbero ragione di lamentarsi. Non sarebbe la prima volta che la Musa Comica esce dalla Musa Tragica e la sopraffà». ⁶ È appena il caso di ricordare che alla passione montaliana per l'opera si deve, nelle *Occasioni*, il piccolo capolavoro manieristico *Keepsake* (1929), musicato nel 1944 da Goffredo Petrassi: ⁷ poesia molto impura e, per così dire, audeniana *avant la lettre*. È vero, come è stato osservato, ⁸ che partendo anche dalle riflessioni suscitate dai testi audeniani, Montale si volse lui stesso, gradualmente, verso una poesia prosastica: nei contenuti e nella forma.

La strategia del poeta inglese fu però diversa: persino nei pezzi più provocatoriamente giornalistici egli ostentò un'assoluta fedeltà alla metrica tradizionale e alla rima; si ricordi la spiritosa definizione del poeta versolibrista come d'un Robinson Crusoe che, vivendo da solo, deve arrangiarsi con «cucina, bucato e rammendo», col risultato di ritrovarsi con «lenzuola sporche su un letto disfatto e bottiglie vuote su un pavimento sudicio». ⁹ Difficile dire poi se Auden sia riuscito a dare il capolavoro tragicomico che Montale auspicava, se non proprio pronosticava; ma certamente il nome di Da Ponte non usciva a caso dalla penna del nostro poeta. Alla librettistica italiana sette-

6. E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, ivi, 1996, vol. I, pp. 1414 e 1416.

7. È stato notato che il montaliano *Keepsake* fu preceduto nel 1919 da una composizione con lo stesso titolo di Gian Francesco Malipiero (per voce e pianoforte); vedi S. CHESSA, *Fili di Arianna da Montale a Malipiero («Botta e risposta I», «Keepsake» e il mottetto degli sciacalli)*, «Studi di filologia italiana», LXIV, 2006, pp. 409-429.

8. Vedi L. BARILE, *Montale, Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 86-87 e G. LONARDI, *Montale, il fantasma dell'opera*, «Lettere italiane», L, 1998, pp. 186-219.

9. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., p. 22 (tr. it., *La mano del tintore* cit., p. 37).

centesca Auden guardò con grande attenzione, studiando in particolare la combinazione (spesso imprevedibile) tra testi letterari e note musicali. Proprio a proposito di Da Ponte Auden scrive: «Mozart è compositore più grande di Rossini, ma il Figaro delle sue *Nozze* è, a mio avviso, meno convincente del *Barbiere*, e la colpa è, io credo, di Da Ponte. Il suo Figaro è personaggio troppo interessante per essere compiutamente trasposto in musica e noi continuiamo a percepire, accanto al Figaro che canta, un altro Figaro, che non canta ma riflette su se stesso. Il barbiere di Siviglia, invece, che non è una persona ma un intrigante in musica, si cala tutto nel canto, senza che in lui vi sia nulla di più». ¹⁰ Un grande libretto – per parafrasare il noto apoftegma callimacheo – è dunque un grande male? Cesare Sterbini, che verseggiò il *Barbiere*, risulta più funzionale dell'accortissimo Lorenzo Da Ponte? Dietro questa affermazione sta il convincimento audeniano che l'opera non debba mai presentare personaggi da romanzo, cioè individui «potenzialmente buoni o cattivi», «perché la musica è immediata *attualità*» e «potenzialità e passività non possono sussistere» in presenza della musica. Spiegazione filosofica e pratica insieme: che non manca di (suggestiva) capziosità. Perché tutti sanno che il Figaro mozartiano e quello rossiniano ricoprono ruoli assai differenti: l'uno è un giovane amoroso, che pian piano impara, a sue spese, l'arte di rovesciar «le macchine» dell'intrigo; l'altro un *factotum* che quelle stesse macchine ordisce a buon fine. Del resto, quando Auden volle rinverdire il mito del libertino settecentesco non poté non guardare a Da Ponte: in perfetta sintonia con Stravinskij, che costellò la sua opera di richiami alla partitura del *Don Giovanni* (e di *Così fan tutte*). Il mito di Don Giovanni (insieme all'altro, parallelo e speculare, di Faust) è al centro delle contemporanee lezioni americane (marzo 1949) che Auden pubblicò poi sotto il titolo di *The*

10. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., p. 470 (tr. it., *Lo scudo di Perseo* cit., p. 367).

Enchafèd Flood:¹¹ allora, nella seconda lezione, analizzando il didascalismo di tanta letteratura settecentesca (da Addison a Pope, a Beaumarchais), egli si fermò proprio sulle parabole illustrate dal pennello di Hogarth: la parabola dell'apprendista virtuoso che alla fine sposa la figlia del padrone, e il 'precipizio' del libertino, destinato al manicomio; nella terza lezione osservò varie somiglianze nelle tipologie dell'eroe titanico dell'età romantica, da Faust a Peer Gynt, dai due Don Giovanni di Da Ponte-Mozart e Byron all'insaziabile capitano Achab dell'epopea marina (dove il titolo della raccolta). Un'arguta imitazione del *Don Juan* byroniano Auden aveva del resto già scritto in gioventù, immaginando il redivivo burlatore di Siviglia alle prese col bel mondo contemporaneo: «Don Juan at Croydon Aerodrome. Don Juan / snapped in the paddock with the Agha Khan» (e così via);¹² al poema eroicomico di Byron, che ha radici settecentesche nel nostro Casti, Auden dedicò poi un memorabile capitolo de *La mano del tintore*.¹³ Sospeso tra didascalismo illuministico e demonismo moderno, Tom Rakewell, il protagonista dal nome parlante del *Rake's Progress*, vive anche lui nel gioco parodico dei contrasti e dei capovolgimenti. Ma è poi un vero eroe da melodramma? Non corrisponde piuttosto al personaggio passivo e pieno di chiaroscuri che Auden indicava come inadatto a reggere l'attualità della musica? Che il poeta fosse consapevole di tale pericolo risulta dai testi stravinskijani, singolarmente perspicui – quasi una cronaca *au jour le jour* della nascita dell'opera –, pubbli-

11. W.H. AUDEN, *The Enchafèd Flood, or the Romantic Iconography of the Sea*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1950, 1979² (tr. it., *Gli irati flutti*, a cura di G. Sacerdoti, Roma, Fazi, 1995).

12. Vedi W.H. AUDEN, *Collected Poems*, edited by E. Mendelson, London, Faber and Faber 1976, 1991², p. 91.

13. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., pp. 386-406 (*Lo scudo di Perseo* cit., pp. 269-293).

cati da Robert Craft.¹⁴ Auden avverte la non teatralità del ciclo pittorico di Hogarth incentrato sulla fatale decadenza del libertino che via via perde amore, denaro e anima nelle bettole londinesi finendo, dopo un ‘matrimonio alla moda’, nel manicomio di Bedlam. La maggior novità introdotta da Auden, come da molti è stato notato,¹⁵ consiste nell’intervento del diavolo, che scandisce i tre atti con le tentazioni del piacere (rappresentato dal bordello), dell’atto gratuito (il matrimonio con Baba, la donna barbata), dell’uomo-Dio (la macchina che trasforma le pietre in pane: trovata non presente nella fonte figurativa che naturalmente rimanda all’invenzione della carta moneta nel secondo *Faust*). Auden non si vieta poi, nella sua sapiente costruzione, di richiamare le stesse tentazioni di Cristo nel deserto.¹⁶ C’è più di un omaggio alle precedenti opere di Stravinskij: nell’atto III la scommessa con Nick, il diavolo, riprende *Jeu de cartes*, nonché *l’Histoire du soldat* (e più da lontano la puskiniana *Dama di picche*); la scena dove Baba la Turca viene data in pasto al pubblico dei curiosi è un ricordo dei baracconi da fiera di *Petrouschka*.¹⁷ Confrontiamo più da vicino la *Carriera* col libretto di Da Ponte. In Auden il libertino, abulico e infantile, risulta evidentemente più vittima che carnefice. E Nick, sorta di *diabolus ex machina*, non lo condanna a morire, come il Don Giovanni mozartiano, in mezzo agli strepiti, al fumo e alle fiamme; al mite e stolido Tom viene destinata un’assai meno fragorosa uscita di scena in quel *Kindergarten* della mitologia degradata che è il manicomio,

14.Cfr. I. STRAVINSKY, *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*, London, Faber and Faber, 1959 (tr. it. Torino, Einaudi, 1977).

15.M. MILA, *Compagno Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 96-99; G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966, pp. 63-70, quinta ristampa Milano, Adelphi, 1991, pp. 103-111.

16.Vedi al proposito le osservazioni di J. FULLER, *A Reader’s Guide to W.H. Auden*, London, Thames and Hudson, 1970, p. 206.

17.M. MILA, *Compagno Stravinsky* cit., p. 98.

dove crede d'essere Adone mentre Anne, l'amata rimasta fedele, sostiene pietosamente la parte di Venere (sorta di aldilà, o limbo, da opera gluckiana). Auden rivisita, tra complicità e ironia, lo stile di quella che ha più volte chiamato *l'età d'oro* dell'opera. Un esempio di mimesi parodica è l'elogio primaverile d'amore, intonato dai teppisti e dalle prostitute nella scena seconda dell'atto primo della *Carriera*, in sostanza una ripresa, ma più esplicita, della maliziosa aria della Zerlina dapontiana («Giovinette che fate all'amore») col ritornello festoso delle contadine («Che piacer, che piacer che sarà»):

CHORUS: The sun is bright, the grass is green:
Lanterloo, lanterloo.
The King is courting his young Queen.
Lanterloo, my lady.

.....

WOMEN: What will he do when they lie in bed?
CHORUS: *Lanterloo, lanterloo!*
MEN: Draw his sword and chop off her head.
CHORUS: *Lanterloo, my lady.*¹⁸

È istruttivo accostare questi versi alla traduzione inglese del corrispondente passo del *Don Giovanni* dapontiano, versione tutt'altro che letterale che Auden e Kallman eseguirono tra il '57 e il '58 per il beneficio del pubblico televisivo americano (c'è fra l'altro la bucolica aggiunta del cuculo che volteggia sul biancopino):

18.Cfr. W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti cit.*, p. 58: «Coro: Il sole brilla, verde è l'erba: / Lanterlù, lanterlù. / Corteggia il re la giovane regina. / Lanterlù, mia signora. / Donne: E cosa faranno a letto? / Coro: Lanterlù, lanterlù! / Uomini: Lui tirerà fuori la spada, e le mozzerà la testa! / Coro: Lanterlù, mia signora».

Pretty maid with your graces adorning
the dew-spangled morning,
the red rose and the white fade away,
both wither away,
all fade in a day.
Of your pride and unkindness relenting,
to kisses consenting,
all the pains of your shepherd allay,
as the cuckoo flies over the may.¹⁹

Sul curioso mestiere di traduttore di libretti d'opera²⁰ (pratica oggi generalmente censurata dai puristi, che vogliono ascoltare l'opera nella lingua originale) Auden si è soffermato in un bel saggio scritto a quattro mani con Kallman: e li ha spiegato, tra l'altro, la scelta di rendere questa lieve aria settecentesca non con un equivalente inglese contemporaneo (poniamo: un'eco dalle *Seasons* di Thomson), ma col polimetro delle pastorali elisabettiane.²¹ L'anacronismo ben temperato appare la chiave del rapporto di Auden con la tradizione: si tratti di scrivere sapienti *pastiches* (com'è il caso del *Rake's Progress*) o, più semplicemente, di tradurre poesia del passato. Le pagine

19. *The Great Operas of Mozart. Complete Librettos in the Original Language. English Versions by W.H. Auden and C. Kallman, R. and T. Martin, J. Bloch, New York, Schirmer, 1962, p. 205* (la versione del *Don Giovanni* non è compresa nell'ed. Mendelson dei libretti).

20. La prima occasione fu una proposta di lavoro della rete televisiva americana NBC: Auden tradusse nel 1956 il libretto di Schikaneder del *Flauto magico* mozartiano; successive le versioni dei testi brechtiani per Weill, *Die sieben Todsünden* (1959) e *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1960); al 1962 risale la traduzione de *L'arcifanfano* di Goldoni, per una realizzazione scenica newyorkese del 1965 con la musica di Dittersdorf (su cui diremo più avanti). Ricordo infine la collaborazione di Auden con Brecht (1945-1946) per un riadattamento della tragedia elisabettiana *The Duchess of Malfi* di John Webster, poi rappresentata a Broadway con scarso successo.

21. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., p. 491 (tr. it., *Lo scudo di Perseo* cit., p. 392).

di Auden e Kallman sulla feconda fatica di riscrivere i libretti sono ricche di osservazioni tecniche: i due si interrogano naturalmente sulla difficoltà di adattare la prosodia inglese a una musica pensata per un testo italiano. Assai calzante l'esempio addotto per il penultimo verso dell'aria iniziale di Leporello («ma mi par che venga gente»), dove, dopo una iniziale resa «What was that? There 's trouble brewing», i traduttori scelgono la versione, meno letterale: «What was that? We 're in for trouble», con la plausibile giustificazione: «Parlando, *che venga gente* e *there 's trouble brewing* producono un suono più o meno metricamente equivalente, ma la frase è collocata in note di tre ottavi e in note di due quarti, di modo che *gente*, se parlato, è un trocheo, se cantato, uno spondeo. Ma *brewing* a causa della mancanza di consonanti fra le sillabe dà, come spondeo, un suono deformato». ²² La costrizione metrica è sempre stata per Auden un paradossale invito alla libertà inventiva: le soluzioni escogitate per un testo pur minore, qual è la versione dapontiana, lo confermano. Il poeta ben conosce il genio, per dirla alla maniera settecentesca, della nostra lingua. Un esempio sono le riflessioni sulla scena, tragica e comica insieme, del cimitero dove la statua del commendatore si rivolge a Don Giovanni con l'ammonimento famoso: «Ribaldo, audace, / lascia i morti in pace!». In questi versi, osserva Auden, la rima sarebbe assurda per un inglese («le rime femminili che sono le più comuni in italiano e frequenti in tedesco, sono, in inglese, non solo molto rare ma, quelle rare esistenti, sono comiche»); e del resto tutta la librettistica italiana è piena di «interiezioni polisillabiche, quali: Traditore! Scellerato! Sconsigliato! Sciagurato! Sventurato!», ignote allo spirito *matter-of-fact* della lingua inglese («invece di urlare *Traditore!*, noi urleremmo *You betrayed me!*», essendo le esclamazioni più decorative,

22. Ivi, pp. 486-487 (tr. it. cit., p. 387).

annota in margine il poeta, confinate agli studenti o ai «taxicab drivers»).²³ Rimaniamo ancora un momento nel cimitero dove si prepara la fine di Don Giovanni. Nel terzo atto, scena seconda, del *Rake's Progress* Stravinskij, con una sorta di civetteria culturale,²⁴ ha voluto citare, nei cupo preludio degli archi, l'*explicit* mozartiano. E il librettista lo ha seguito, riecheggiano i versi ultimi di Don Giovanni morente («Da qual tremore insolito / sento assalir gli spiriti? / donde escono quei vortici / di foco pien d'orror?») nella complicata formula di maledizione contro il cielo del diavolo che ridiscende all'inferno:

I burn! I freeze! In shame I hear
my famished legions roar:
my own delay lost me my prey
and damns myself the more.
Defeated, mocked, again I sink
in ice and flame to lie,
but Heaven's will I'll hate and till
Eternity defy.²⁵

Anche la morale finale, la canzoncina didascalica del libretto dapontiano («Questo è il fin di chi fa mal: / e de' perfidi la morte / alla vita è sempre ugual!»), trova riscontro – a qualcuno è sembrata una pedanteria – nella chiusa della *Carriera*, che sottolinea anche, con calvinistica urgenza, la punizione del diabolico ozio: «So let us sing as one. / At all times, in all lands / beneath the moon and sun, / this proverb has proved true, / since Eve went out with Adam: / for idle hands / and hearts and minds / the Devil finds / a work to do, / a work, dear Sir, fair

23. Ivi, p. 488 (tr. it. cit., pp. 388-389).

24. M. MILA, *Compagno Stravinsky* cit., p. 134.

25. W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti* cit., p. 87. In apparato a questa importante edizione (pp. 573-629) sono stampate le varianti e varie testimonianze sulla genesi dell'opera.

Madam, / for you and you». ²⁶ Nella traduzione inglese del *Don Giovanni* Auden e Kallman si erano maggiormente sbizzarriti in un'ubriaca cantilena con 'da capo', variazioni e chiasmi che rasenta il *lullaby* infantile: «So do all deceivers end, deceivers end / so they end, all deceivers end. / So do all wrong-doers end, / wrong-doers end, wrong-doers end. / Rakes, betrayers, all take warning / while there's time (while there's time) / still your ways to mend, / your ways to mend / mend your ways». ²⁷ Altra volta Auden si prende il gusto di correggere energicamente Da Ponte: trovando le parole della musicalmente sublime ultima aria di Donna Anna («Non mi dir, bell'idol mio», atto secondo, scena tredicesima) «terribilmente banali», e capaci di trasformare Donna Anna in un'antipatica *coquette*, decide di ignorare totalmente l'italiano e reinventa una cavatina zuccherosa («Let yonder moon, chaste eye of Heaven, / cool desire and calm your soul»), più adatta forse all'Anna del *Rake's Progress*, o addirittura a un'eroina romantica. ²⁸ Più felici le soluzioni trovate nel registro comico; valga, ultimo esempio, il celeberrimo catalogo:

Down for Italy, six-hundred forty;
down for England, a hundred-eleven;
for San Marino a mere ninety-seven;
but prim and proper
Spain contributes a thousand-and-three!
Can that be? Yes, it's three.
There are bar-maids, basket-weavers,
there are dairy-maids and divas,
countless countesses, princesses,
in the ranks of his success,
every possible condition,

26. Ivi, pp. 92-93.

27. *The Great Operas of Mozart* cit., p. 269.

28. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., pp. 497-499 (*Lo scudo di Perseo* cit., p. 399-400).

occupation, form and age
all arouse his gallant rage!²⁹

Traduzione elegante: col gusto del *tongue twister* («countless countesses»), minime attualizzazioni alla maniera dell'aude-niana *Lettera a Lord Byron* («divas»), e la maliziosa clausola rimata «age»/«rage». Ricordo di passaggio che nel brillantissimo scritto *Balaam e la sua asina* Auden si divertì a immaginare un altro finale per il *Don Giovanni*: con il servo trascinato all'inferno al posto del 'povero' libertino, avendo commesso Leporello con la sua invida immaginazione molti più peccati del padrone.³⁰ Un'idea simile – lo vedremo – è nel libretto che José Saramago ha recentemente destinato a un musicista italiano contemporaneo, Azio Corghi, dove il dissoluto finisce appunto *assolto*.³¹ Nell'altra versione mozartiana, dal *Flauto magico*, Auden si mosse con ancora maggiore libertà, tra l'altro inserendo a metà dell'opera un *metalogue*, sorta di parabasi aristofanesca recitata da Sarastro, che è un omaggio a Mozart (per il bicentenario del 1956) e una riflessione sui mutamenti di gusto, e di comportamento, del pubblico delle sale da concerto: «We know the Mozart of our fathers' time / was gay, rococo, sweet, but not sublime, / A Viennese Italian: that is changed / since music-critics learned to feel 'estranged'»; ora Mozart (aggiunge) è ascoltato con filosofica reverenza, vi si cerca l'esistenzialistica *Angst*, e persino i *Divertimenti* scritti per la gioia chiassosa e conviviale, quando si stappavano le bottiglie, «while bottles were uncorked», sono ascoltati in «solemn silen-

29. *The Great Operas of Mozart* cit., p. 203. Sui precedenti del celebre catalogo: D. GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 149-163.

30. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., p. 120 (*La mano del tintore* cit., pp. 149-150).

31. Cfr. più avanti alle pp. 121-124.

ce, score on knees, / like quarters by the deafest of the B's». ³²
Dietro la nostalgia per il Mozart italo-viennese «dei nostri padri» («B's» in rima significa naturalmente «di Beethoven») si nasconde l'idea di un'opera lirica che sia in primo luogo gioco e invenzione *teatrale*: «La gioia, la tenerezza e la nobiltà – ha scritto Auden replicando a un'irridente definizione del *Don Giovanni* data da G.B. Shaw – non sono appannaggio di personaggi *nobili*, ma sentimenti che tutti provano, sino all'uomo più convenzionale, più stupido e depravato. La possibilità di dimostrarlo è una delle glorie dell'opera, a disdoro del dramma parlato». ³³

La passione mozartiana di Auden è testimoniata da un altro libretto mai arrivato sulle scene: *Delia or a Masque of Night*, apparso (sempre a firma Auden-Kallman) nell'annata 1953 di «Botteghe oscure», la più cosmopolita rivista letteraria del nostro dopoguerra. L'atto unico, pensato per Stravinskij (il quale alla fine, pur apprezzandone la *vis* comica, declinò l'offerta), riprende a grandi linee la trama di *The Old Wives' Tale* di George Peele (1595), a sua volta parodia della favola pastorale italiana. Delia, prigioniera di un ariostesco mago Sacripante, crudele quanto pasticcione, viene liberata dall'incantesimo dopo varie peripezie e può ricongiungersi all'amato Orlando grazie all'intervento di una «High Queen», «Lady of the Green», insomma una Regina della notte buona, che celebra l'unione di Natura e Saggezza: «Fear not, dear mortals – declama dopo aver deposto la maschera da vecchia strega –, The Lady of the Green / I am, of Night and Elfland the High

32. W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti* cit., p. 153.

33. W. H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., p. 469 (*Lo scudo di Perseo* cit., p. 366).

In parte guarda ancora al modello insigne del *Rake's Progress* il recentissimo *Signor Goldoni* di Luca Mosca (libretto inglese di G.L. Melega), commissionato dal Teatro La Fenice in occasione del tricentenario goldoniano (2007).

Queen, / whom some Diana, some Dame Nature call, / to all that live wise mother original». ³⁴ Anche con la sola musica delle parole (per dirla alla Montale), *Delia* è un godibilissimo esercizio di stile, satira delle satire pastorali e delle allegorie del *Singspiel* settecentesco: Auden riutilizzò poi qualche verso del coro finale di *Delia* nell'ultima suggestiva cantilena/invocazione di *Horae Canonicae* («Lauds»). ³⁵ Su una linea non troppo dissimile è pensato un breve, curioso testo, abbozzato in Italia nell'estate del 1949 da Auden e Kallman e fatto conoscere da Edward Mendelson: ³⁶ si tratta di *On the Way*, ossatura non verificata di una specie di *opéra-comique* ambientato nell'Europa musicale della Restaurazione, che deve più d'uno spunto al rossiniano *Viaggio a Reims*. Vi compaiono tre bardi-cantanti: Mousson, che rappresenta Berlioz («the man of intellect», baritono), Pollicini («the man of heart»: Rossini, basso), Schöngest («the man of sensibility»: Mendelssohn, mezzosoprano). I tre sono ossessionati da una donna pazza e possessiva, la Musa (divisa naturalmente per tre: Stella, Maria e Laura, soprani), che alla fine viene arrestata dal commissario di polizia Sbuffone, alias Lord Tantalus (tenore): con turbamento, ma misto a soddisfazione, dei bardi. Difficile sapere cosa sarebbe diventato questo *jeu d'esprit* storico-musicale, che ha comunque l'aria di valere come una parodia dei circospetti comportamenti dell'intellettualità anglo-americana all'epoca della guerra fredda. Sarà il caso di ricordare che recentemen-

34. Il testo di *Delia* (che era apparsa nel fascicolo 12, autunno 1953, di «Botteghe oscure» in forma mutila) si può leggere integralmente in W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti* cit., pp. 95-126: la citazione da p. 121.

35. «The crow of the cock commands awaking; / already the mass-bell goes dong-ding» (eccetera): W.H. AUDEN, *Collected Poems* cit., pp. 641-642 (*Horae Canonicae*, trad. it. di A. Ciliberti, Milano, SE, 2000, p. 66: «Il canto del gallo comanda di svegliarci; / già la campana da messa fa dindon»).

36. Cfr. W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti* cit., pp. 479-499.

te, in occasione del centenario audeniano, è riemersa una vecchia, improbabile storia di una presunta connivenza di Auden con Guy Burgess, fuggito in Unione Sovietica nel 1951, uno dei cosiddetti «Cambridge Five» (il più noto dei cinque fu Kim Philby). Piace pensare al libretto di *On the Way* come a un'eco, o meglio una premonizione, di fronte a tali vociferazioni.

Satira di caratteri troviamo nell'ultimo lavoro dall'italiano eseguito nel 1962 dalla coppia Auden-Kallman: la versione dell'*Arcifanfano re dei matti* di Carlo Goldoni. Il libretto goldoniano, uno dei suoi più ispirati, fu recitato a Venezia (insieme al *Mondo della luna*) nel carnevale del 1749-50 per la musica di Baldassarre Galuppi; e poi ripreso con tagli e contraffazioni da molti musicisti, tra cui l'austriaco Karl Ditters von Dittersdorf (1777). Proprio alla partitura di Dittersdorf (a lungo considerata perduta e ritrovata nel dopoguerra) serve il nuovo testo inglese, cantato a New York nel 1965, che porta il titolo di *Arcifanfano, King of Fools, or It's Always too Late to Learn*. Il melodramma giocoso di Goldoni è una gradevole rielaborazione del tema del *Narrenschiff* di tradizione medievale e rinascimentale: insomma, un *mondo alla roversa*, per citare il titolo di un altro popolare libretto goldoniano di quegli anni. Nella città governata da Arcifanfano arrivano sei personaggi: il pazzo avaro (Sordidone, il tipo comicamente più efficace), la bella pazzamente superba (Gloriosa), la ritrosa (Semplicina), il matto da legare (Furibondo), lo scialacquatore (Malgoverno), la pazza euforica (Garbata). Dopo che le bizzesze di ciascuno si sono fatalmente e violentemente scontrate, Arcifanfano, impegnato a corteggiare Semplicina (che anticipa il «vorrei, e non vorrei» di Zerlina),³⁷ decide di metter gli altri cinque

37. Come ha osservato F. FIDO, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000², p. 50.

in gabbia; alle loro proteste («Venga la stizza, / venga la rabbia / a chi m'ha fatto / metter in gabbia», II.9), li libera. Fuori dalla prigione i personaggi riprendono, pur con più cautela, le vecchie abitudini; intanto Arcifanfano, che è riuscito, a suo rischio e pericolo, a convincere la ritrosa Semplicina a sposarlo, prepara una gran festa e rivela il nome della città dove abitano: ognuno (il re compreso) reca davanti a sé una lettera, che va a comporre sul palcoscenico l'acronimo vivente «IL MONDO» (in inglese le sette lettere disegnano opportunamente «NEW YORK»). Il sorridente moralismo dell'ultimo Auden si è ritrovato nel libretto goldoniano: «It's more fun than I expected – confessò nel 1962 all'amica Elizabeth Mayer –, and finding all the comic double rhymes is a nice test of one's virtuosity». ³⁸ Le soluzioni adottate sono spesso ingegnose. Ecco l'aria di Sordidone che grida la sofferenza per così dire psicosomatica provata nell'allontanarsi dal suo gruzzolo (I.1):

Il mio core, poverino,
che sta lì, nel cassetto,
mi trattiene, a sé mi chiama;
e il mio fegato che l'ama,
senza il core non può star.
Anco l'ale dei polmoni
vogliono dir le sue ragioni;
e i budelli, poverelli,
fanno in corpo del rumore,
perché il core von cercar;

Snugly hidden safe from prying,
in a box my heart is lying,
safe, there my heart is lying,
though my limbs begin to shiver,
though disconsolate my liver,
though I ache in every part,

38. W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti cit.*, p. 528.

ache in this part, ache in that part,
ache and smart.
Plagued by snivels and by sneezing,
from my lungs the breath comes wheezing,
and my bowels start to chide me.
How they chide me.³⁹

Non meno divertente il duetto amoroso dell'atto secondo (scena ottava) tra Semplicina che sogna (anzi fa finta di sognare) e Arcifanfano che la insidia: « – Chi mi chiama? – Sì son io. / – Dove siete, idolo mio? / – Cara, cara, eccomi qua. / – Compattitemi, che ho sognato. / – Ecco il sogno verificato». Che nella resa inglese ha forse persino più brio, anche grazie agli astuti anacronismi linguistici: « – Who has called me? / – Love! Through my love. / – Should this dream depart, I would die, love. / – Not a dream and never to go! / – Idol of my dreams, my hopes, my fancies! / – Live them in factual circumstances!». Con piglio aristocratico, e non senza malizia, Auden rappresenta poi la turba dei pazzi che nel coro dell'atto terzo chiedono insistentemente al re, con relativo strafalcione latino («we 'll exeunt»), di rivelare il nome dell'astrusa città:

With curiosity all aflame
we 've come to know the city's name:
so say right away,
we ought to know the city's name.
It's an affront, sir,
if you won't say,
we 'll exeunt, sir,
if you won't say.

Al lettore del poeta inglese viene in mente un passo dell'orato-

39. Per il libretto goldoniano (che ricompare ora nell'ambito dell'edizione nazionale goldoniana: *Drammi comici per musica. I [1749-1751]*, a cura di S.

rio esopiano scritto nel 1967 per H.W. Henze, *Moralities*, là dove s'alza il coro gracchiante delle rane che, incapaci di comporre le loro liti, chiedono in dono agli dei dell'Olimpo un monarca:

Hickory-Dockery,
greatest Olympian,
graciously grant the petition we bring.
Life as we know it is
unsatisfactory,
we want a Monarchy,
give us a King.⁴⁰

I versi martellanti dei libretti settecenteschi rivivono nel *nonsense* didattico che accompagna le sperimentazioni musicali tardonovecentesche. Auden non mostrò altrettanto interesse per la librettistica italiana ottocentesca: salvo forse per lo shakespeariano *Falstaff* di Arrigo Boito. Restano comunque importanti i suoi appunti su qualcuno dei nostri musicisti di quel secolo: spicca l'articolo dedicato a *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (da melomane Auden li abbrevia in *Cav & Pag*) che il poeta non considera, secondo il luogo comune, espressioni del naturalismo, perché nell'opera, trionfo dell'artificio, la Natura, a rigore, non esiste: «al posto degli dèi e dei principi» il teatro ottocentesco «offre cortigiane (*La Traviata, Manon*), zin-

Urbani, Venezia, Marsilio, 2007) cito il testo che ebbe a suo tempo presente Auden: C. GOLDONI, *Tutte le opere*, t. X, a cura di G. Ortolani, Milano Mondadori, 1951; per la traduzione inglese (che manca nell'edizione di Mendelson) ricorro al libretto allegato al cd di K. DITTERS VON DITTERSDORF, *Arcifanfano, King of Fools*, Fort Lee (NJ), Vai Audio, 1992.

40. W.H. AUDEN, *Collected Poems* cit., p. 817. Nella bella traduzione ritmica di Aurora Ciliberti: «Àbele Fàbele, / immenso Olimpo, / benigno accogli / la nostra petizione. / La vita a questo modo / non dà soddisfazione, / la Monarchia vogliamo, / accordaci un Sovrano» (W.H. AUDEN, *Città senza mura e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1981, p. 229).

gare e toreri (*Carmen*), una diva (Tosca), artisti *bohémiens* (*La Bohème*), l'Estremo Oriente (*Madama Butterfly*) e così via: tipi e situazioni sociali totalmente ignoti al medio cultore d'opera quanto quelli dell'Olimpo e di Versailles». ⁴¹ L'opera di Mascagni per Auden non si muove affatto in un ambito realistico ma è rievocazione di miti ancestrali: «la morte di Turiddu è un sacrificio rituale a espiazione dei peccati dell'intera comunità», mentre *Pagliacci* rappresenterebbe, più che un *aperçu* del mondo scapigliato, la perenne illusione dell'arte («Chi è il vero me stesso? Chi il vero tu?»). Se forse quest'ultima lettura del lavoro di Leoncavallo risente troppo della consuetudine che Auden ebbe col teatro pirandelliano, è chiaro il punto centrale del suo ragionamento: il realismo borghese è inconciliabile con la grande tradizione italiana ed europea dell'opera lirica. Da spettatore, e da scrittore di libretti, Auden vede bene la difficoltà del teatro musicale moderno: «l'età d'oro dell'opera, da Mozart a Verdi», che ha coinciso con l'«umanesimo liberale», vale a dire con la fede «nella libertà e nel progresso», è definitivamente alle nostre spalle. ⁴² Rimane la strada della rivisitazione parodica (percorsa nella *Carriera del libertino* e altrove), o la tentazione anacronistica del «Grande stile», evidente nei libretti degli anni Sessanta per Henze: ecco allora il sogno hoffmansthaliano dell'artista romantico nell'*Elegy for Young Lovers* e nei *Bassaridi* il mito di Bacco. Nelle conferenze eliotiane del 1967 Auden torna ripetutamente su questo nodo irrisolto: «è forse possibile – afferma – scrivere un'opera buffa con un ambientazione contemporanea, ma non un'opera seria»; ancora: fa ridere oggi solo il pensiero di una donna «che getta nel fuoco il suo proprio figlio al posto di quello del suo

41. W.H. AUDEN, *The Dyer's Hand* cit., p. 478 (*Lo scudo di Perseo* cit., p. 377).

42. Ivi, p. 474 (ivi, p. 371). Sul tema vedi: U. WEISSTEIN, *Reflections on a Golden Style: W.H. Auden's Theory of Opera*, «Comparative Literature», XXII, 1970, pp. 108-124.

nemico», ma non si ride se questo accade nel *Trovatore*.⁴³ Eppure resistono tenaci miti collettivi, più o meno inconsci, tuttora ‘tragediabili’ (per usare la terminologia alfieriana): «Nel Settecento – ragiona – si dava per scontato che, in un conflitto tra Razionale e Irrazionale, il primo alla fine avrebbe vinto», e un secolo più tardi «un librettista o un compositore alla ricerca di un soggetto adatto per un’opera avrebbero probabilmente scartato quello delle *Baccanti* come innaturale»; ma «oggi sappiamo anche troppo bene che intere comunità possono essere possedute demonicamente».⁴⁴ S’intende che anche nei *Bassaridi* Auden non rinunciò al gioco dei travestimenti: i posseduti da Bacco sono *hippies*, Tiresia un arcidiacono anglicano, e non manca un intermezzo comico-pastorale. «High Style » e «Drab Style» (per usare le categorie di C.S. Lewis rievocate dal poeta inglese) stanno sempre fianco a fianco.⁴⁵ Non è strano che la nostra cultura sia stata per Auden un luogo familiare, dove andò a caccia di miti inestricabilmente mescolati con la natura: «l’Italia del dopoguerra – scrisse introducendo la traduzione inglese del goethiano *Viaggio in Italia* – ricorda da vicino la Francia prerivoluzionaria che Goethe conobbe. C’è forse un paese in Europa dove il carattere della gente sia stato così poco toccato dai cambiamenti politici e tecnologici?».⁴⁶ Forse illusione, ma illusione feconda. Nelle quartine per Carlo Izzo, *Good-Bye to the Mezzogiorno*, il poeta

43. W.H. AUDEN, *Secondary Worlds*, London, Faber and Faber, 1968, p. 94 e p. 96.

44. Ivi, p. 109.

45. «By a Drab Style, I mean a quiet tone of voice which deliberately avoids drawing attention itself as Poetry with capital P, and a modesty of gesture. Whenever a modern poet raises his voice, he makes me feel embarrassed, like a man wearing a wig or elevator shoes» (ivi, p. 116: «drab» vale ‘vestito ordinario’). Sui *Bassaridi* vedi *infra*, pp. 103-107.

46. J.W. GOETHE, *Italian Journey*. Translated by W.H. Auden and E. Mayer. Foreword by W.H. Auden, London, Collins, 1962, 1980³, p. 7.

definì con amore il genio della lingua italiana, a metà strada tra mito greco e teatro moderno, «a tongue in which Nestor and Apemantus, / Don Ottavio and Don Giovanni make / equally beautiful sounds». ⁴⁷ In avvio alla seconda delle *Bucolics* («Woods»), che Auden dedicò all'amico musicista Nicolas Nabokov, il mito affascinante e terribile dell'umanità primitiva *ante Vulcanum*, in cui uomini e bestie sfrenatamente si accoppiano e si divorano, rivive allo specchio delle tavole di Piero di Cosimo, il più 'primitivo' dei nostri rinascimentali: «Sylvan meant savage in those primal woods / Piero di Cosimo so loved to draw, / where nudes, bears, lions, sows with women's heads, / mounted and murdered and ate each other raw». ⁴⁸ Bel canto e furore, moderna commedia e arcaica tragedia, ritorno alle madri e rivolta contro la civiltà: anche questo contiene la personissima passione di Auden per il mondo dell'opera italiana.

47. W.H. AUDEN, *Collected Poems* cit., p. 643: la poesia fu tradotta in italiano dal destinatario in una *plaque* milanese All'Insegna del pesce d'oro, 1958.

48. W.H. AUDEN, *Collected Poems* cit., p. 558: Auden fa riferimento ai primi due quadri della serie *Storie dell'umanità primitiva* (1490-1495 circa) custoditi al Metropolitan Museum: e avrà avuto in mente le pagine su Piero di Erwin Panofsky negli *Studies in Iconology*.

*Viaggio breve
nel libretto d'opera contemporaneo*

«Io non ho mai avuto bisogno di libretti o di librettisti perché non ho mai scritto opere e mai lo farò». La dichiarazione, provocatoria quanto lo può essere una *excusatio non petita*, è di Luciano Berio e risale al 1964: un'opera, seppur di un genere tutto particolare, in realtà Berio aveva scritto con Edoardo Sanguineti, e la sua fitta carriera di compositore per il teatro sarebbe stata scandita dalla collaborazione con letterati illustri, a cominciare da Italo Calvino. Del resto, aggiungeva Berio, «un'opera senza librettista è quasi un nonsenso perché il librettista è un *personaggio* anche lui». ¹ Il paradosso introduce uno dei meccanismi preferiti dalla drammaturgia di Berio, l'opera dentro l'opera, in cui compositore, poeta, regista, attori sono tutti personaggi: a ben vedere, un omaggio in forma estraniata al cosiddetto metamelodramma di nobili natali (il cui archetipo è forse *L'impresario delle Canarie* di Metastasio, 1724). La vecchia contesa sul primato della musica o delle parole ha trovato diverse negoziazioni nel quarantennio – o poco più – che è alle nostre spalle: si va da un massimo di collaborazione tra musicista e poeta alla resa senza condizioni

1. «Sipario», XIX, dicembre 1964, n. 224, p. 47: le affermazioni di Berio entravano in un'inchiesta promossa dalla rivista tra giovani e meno giovani compositori italiani (oltre a Berio, V. Bucchi, F. Carpi, L. Chailly, R. Hazon, R. Malipiero, F. Mannino, G. Manzoni, L. Nono) sulle prospettive del teatro musicale. Da ricordare la collaborazione con Chailly di Dino Buzzati (*Ferrovìa sopraelevata*, 1955; *Procedura penale*, 1959).

di quest'ultimo al primo, alla scelta radicale del musicista d'essere librettista di se stesso – il caso, da sempre, di Dallapiccola –, pratica che ancora Berio non raccomandava («un compositore che si fa anche il libretto è un po' come il fabbricante di scarpe che ammazza anche i vitelli»)². Tra avanguardia, antiavanguardia e postmodernità il teatro musicale ha visto nei decenni passati il ritorno ai grandi archetipi (i *Bassaridi*, libretto euripideo prestato da Auden a Henze, l'*Ulisse* di Dallapiccola appunto), o al rovesciamento degli archetipi stessi (*Outis* di Berio e Del Corno, *Il dissoluto assolto* di Corghi e Saramago); non senza riprese dei classici della letteratura del Novecento: il caso illustre di *Death in Venice* di Britten, o anche delle recentissime rivisitazioni palazzeschiane (di Dusapin e di De Simone); né sono mancati gli omaggi al classico comicamente contraffatti, come è il caso, tra gli altri, del *Satyricon* di Maderna. Genere non popolare,³ il teatro per musica può oggi permettersi il lusso di muoversi in uno spazio libero da canoni e da imperativi estetici troppo cogenti.

Ma converrà procedere per campioni significativi, provando a dare un ordine (e rischiando, s'intende, l'arbitrio) all'esuberante materia. Partiamo proprio da Berio, che nelle lezioni americane del 1993-1994 si interrogò su come fosse ancora possibile *vedere la musica*, cioè portarla sul palcoscenico: «È stato detto che un genere musicale è anche una convenzione sociale e, come tutte le convenzioni, produce degli 'orizzonti d'attesa' da parte del destinatario 'consumatore di spettacolo'. Proprio per questa ragione, il genere opera è stato scrutato da vicino negli ultimi decenni ed è stato fatto a pezzi. I suoi pezzi, pieni di memorie, sono stati selezionati, riassemblati, scartati,

2. Ivi, p. 48: citava maliziosamente il sommo Wagner accanto ai contemporanei (non amati) Gino Negri e Giancarlo Menotti.

3. Si vedano al proposito le argute, ma unilaterali, considerazioni di A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano, Garzanti, 1997², pp. 49-73.

trasformati e, spesso, eliminati. Era necessario? Per me la risposta è facile perché è quanto ho cercato di fare io stesso. O di non fare». ⁴ Fare o non fare? Costruire o abbattere? La tentazione di praticare – *à la Brecht* – un antiteatro si accompagna dialetticamente in Berio alla convinzione che lo spazio teatrale, «che con scene, luci, costumi, voci e strumenti tentiamo insistentemente di secolarizzare», «contenga un nucleo intangibile e, forse, sacro». ⁵ Un sacro nettamente secolarizzato è già nell'esordio, *Passaggio*, per soprano, due cori e strumenti, su versi di Sanguineti (1961-1962, prima rappresentazione alla Piccola Scala nel maggio 1963). Il testo di Sanguineti per *Passaggio* nacque in stretta relazione con la composizione della musica, ne fu una sua 'esecuzione' vocale programmata in ogni particolare e scandita in sei stazioni di una via crucis moderna – la protagonista è una donna (*mulier patiens?*) – cui fanno da contrappunto un coro A, che è in orchestra, e un coro B che non canta ma recita dalla platea, in mezzo al pubblico, con sottintesa contestazione delle gerarchie sociali tipiche del teatro di tradizione. Le 'stazioni', prevedono, dopo un *introitus*, che sta a metà tra una messa grande in bel latinorum (dunque d'attualità, oggi che il latino torna in chiesa...) e una tumultuante assemblea, l'inseguimento della donna, l'incarcerazione, la tortura, la vendita all'asta (analoga situazione, ma in termini più grotteschi, di Baba la Turca del *Rake's Progress* stravinskijano); chiude, a modo di morale, la rivelazione, non so se più pirandelliana o brechtiana, della finzione teatrale del tutto (la protagonista si rimette il soprabito e lascia il palco come lascerebbe l'ufficio): quel che non rassicura catarticamente il pubblico, ma semmai maggiormente lo allarma, perché

4.L. BERIO, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 87 (il titolo delle lezioni riprende un'espressione di Calvino in un'aria di *Un re in ascolto*).

5.Ivi, p. 95.

gli abusi e la violenza, come il testo ricorda con un procedimento di montaggio delle citazioni, sono la *realtà* («buio tutto! / anche qui! silenzio! effetto! / in silenzio! spegnete tutto!»). Il trattamento delle voci e dell'accompagnamento orchestrale (scriveva Berio) va «da una massima a una minima densità», cioè dal rumore al suono, dal parlato al canto, dal discreto al continuo, con un ricercato sfasamento tra i *réfrains* del coro e quelli della solista.⁶ La stazione finale («Manete donec exeatis») dichiara nei versi, stavolta italiani, il senso del titolo e del tema, antichissimo e moderno insieme, del *tout passe, tout casse*: «passano i giorni / la pietra passa, il fuoco, il verme: / tutto passa: il cristallo, il delirio». Musicalmente e teatralmente in questo explicit la protagonista viene proposta in una sorta di sonnambulismo: con un suggestivo contrasto, come ha osservato Restagno, tra la parte strumentale «con suoni di arpa radi e delicati» e la recitazione che dal tono pacato, trasognato delle prime battute procede in crescendo, affannosamente sino all'esplosione finale.⁷ C'è forse memoria dell'opposizione solo/tutti del severo e austero *Moses und Aron* schönberghiano. La composizione è dedicata a Darius Milhaud, già mentore del giovane italiano: significativo che Berio si rivolgesse al più intellettualmente disponibile musicista francese della vecchia generazione, che nel teatro musicale, sin da *Les malheurs d'Orphée* (1926) e da *l'Abandon d'Ariane* (1928), aveva aggredito il mito antico per trasformarlo in qualcosa di violentemente contraffatto e di sapientemente ironico, e che nel 1958 per *Fiesta* aveva scelto il giovane *engagé* Boris Vian come librettista. La violenza del gesto musicale e vocale, se non l'ironia, rivive in *Passaggio*, aggiornata ai moduli del serialismo di Darmstadt. Il libretto non vuol essere letto come testo continuo,⁸ di là dalla scelta

6. In U. ECO, *Introduzione a «Passaggio»*, nel vol. coll. *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, Edt, 1995, p. 72.

7. E. RESTAGNO, *Opera*, in *Berio* cit., pp. 79-80.

8. Anche le ristampe moderne hanno rispettato la scelta di fornire una sorta

multilinguistica tipica del giovane Sanguineti (oltre al latino biblico e classico, un po' di inglese e un po' di tedesco): si tratta di gesti vocali, che pur portano traccia di una precisa scelta ideologica, per esempio nella polemica contro il sistema militar-industriale capitalistico che preparerebbe le culle unitamente alle armi, cioè alle bare («un miracolo molto economico, non c'è dubbio» è il sarcastico commento).⁹ Poiché non si tratta di un'opera nel senso stretto del termine («messa in scena» è la neutra etichetta adoperata), anche il libretto rifugge da moduli tradizionalmente lirici o narrativi: riferimenti politici e ipercolti da una parte, «immediatezza barbara»¹⁰ dall'altra si scontrano e si sovrappongono. Il successo di scandalo, facilmente prevedibile, non mancò.¹¹ Pochi anni prima Angelo

di testo a fronte, con le parti dei due cori a specchio: vedi *Libretti d'opera italiani* cit., pp. 1767-1803.

9.Ivi, p. 1797: la tematica del catalogo demistificante di merci (qui con memoria di *Marcia trionfale* di Eliot) torna per esempio nei contemporanei versi di Sanguineti di *Purgatorio de l'Inferno*, numeri 9-10.

10.Definizione di U. ECO, *Introduzione* cit., p. 71. Ricordo che nel 1991 il compositore romano Luca Lombardi ha utilizzato, in forma di libretto, il testo di *Faust. Un travestimento* (1985) dello stesso Sanguineti (parodia da Goethe) per un'opera in tre atti. A Lombardi, sempre attento alla rivisitazione di trame classiche, si deve il recente *Prospero*, 2006 (dalla *Tempesta* shakespeariana: libretto in tedesco, inglese, italiano e napoletano scritto in collaborazione con F.C. Delius). Su Lombardi e altri autori teatrali contemporanei, di cui qui non diamo conto: R. MELLACE, *Letteratura e musica* cit., pp. 486-490.

11.Cronista ovviamente non solidale fu E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica* cit., pp. 812-814, il quale per altro elogiò «l'esecuzione mirabile» del soprano Giuliana Tavolaccini. Una rievocazione del clima culturale di quegli anni nelle pagine di Sanguineti in L. BERIO, *Workwithinwork. Passaggio. Laborintus II*, Genova, Teatro Carlo Felice, 2001, 45-52; varie riflessioni sul senso della collaborazione con Berio in E. SANGUINETI, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Milano-Modena, Ricordi-Mucchi, 1993, *passim*. Berio volle che ciascuna delle sue quattordici *Sequenze* per strumento solista fosse preceduta dalla recita di versi di Sanguineti scritti per l'occasione, sorta di *introibo* letterario allo strumento protagonista.

Maria Ripellino aveva offerto a Luigi Nono un testo-collage ben più immediatamente politico, *Intolleranza 1960* (1961), che rappresenta l'altra grande provocazione antiteatrale di allora (è curioso, ma sintomatico del clima di quegli anni, che i due arrivassero subito dopo la 'consumazione' dello spettacolo a una tempestosa rottura).¹² La collaborazione tra Berio e Sanguineti continuò nel corso degli anni: principalmente con *Laborintus II*, del 1965, per voci, strumento e nastro magnetico (montaggio di testi antichi e moderni: l'occasione fu il centenario dantesco), e con *A-Ronne*, 1975, documentario radiofonico costruito in forma di canone con cinque voci recitanti che intrecciano un testo in più lingue (Berio, sempre attento alla storia della musica, ha citato a confronto *L'Amfiparnaso* e *Le veglie di Siena*, «madrigali rappresentativi», parodicamente deformati, del cinquecentesco Orazio Vecchi).¹³ Il successivo *Opera*, presentato al festival di Santa Fe nel 1970, prevede invece un testo-mosaico dai forti contrasti: si va dal libretto di Striggio per l'*Orfeo* monteverdiano ai testi dell'Open Theatre, a frammenti scritti da Eco e da Furio Colombo (*opera* è propriamente il plurale del latino *opus*). Alla fine degli anni Settanta Berio arrivò a concepire due veri e propri drammi che aspiravano a una compiutezza narrativa: *La vera storia* (1977-1978) e *Un re in ascolto* (1979-1983), per i quali si avvale della collaborazione di Italo Calvino. Calvino aveva già fornito all'amico testi poetici e prosastici negli anni Cinquanta (*Allez-hop*), ma il lavoro comune per le due opere fu molto più ambizioso, e certamente anche più travagliato. A documentare il

12. Vedine il testo in *Libretti d'opera italiani* cit., pp. 1747-1765. Una ripresa – almeno per quanto riguarda il libretto – del procedimento di montaggio volto all'attualità politica in quello che è forse il capolavoro di Nono, *Al gran sole carico d'amore* (1975).

13. Con *Cries of London* (1973-1975), rielaborazione madrigalistica delle grida dei venditori ambulanti londinesi, Berio ha poi ripreso il modello di *Les Cris de Paris* del cinquecentesco Clément Janequin.

travaglio restano, almeno per *Un re in ascolto*, due divertenti lettere in cui Calvino problematizza con ironia i termini di una collaborazione appassionata ma certo non facile.¹⁴ Se Sanguineti e Berio condividevano un progetto di contestazione delle forme tradizionali, linguistiche e musicali (quel che in termini spicci s'è chiamata la neoavanguardia, parola per altro non amata da Berio), Calvino proveniva – si sa – da esperienze narrative imperniate sul peculiare realismo del *conte philosophique*, o tutt'al più dai meccanismi a orologeria dello strutturalismo di marca francese (*Il castello dei destini incrociati*, per intenderci): per lui montare nuovi intrecci era altrettanto importante, se non più importante, che smontare congegni narrativi.

La vera storia è figlia del proprio tempo, perché registra il circolo vizioso di ribellione e repressione nell'Italia degli anni Settanta. La trama è costruita sullo scheletro drammaturgico del *Trovatore* verdiano: durante una festa popolare viene catturato un uomo, colpevole di qualche oscuro crimine (Il condannato, basso), il quale viene ucciso seduta stante dalle forze dell'ordine; Ada (mezzosoprano), che forse è sua figlia, rapisce il figlio del tiranno della città (Ugo, tenore). Ugo ne muore di dolore, e suo figlio Ivo (baritono), succedendogli sul trono, giura vendetta; quindi sfida a duello, per amore, Luca (tenore), che forse è suo fratello ed è spalleggiato dal popolo, perché entrambi amano Leonora, soprano (la ripresa del motivo del vulgatissimo triangolo operistico ha ovviamente un sapore ironico). Nel duello che ne segue (mimato dai ballerini) il giovane neo-tiranno ha la meglio, Luca finisce in prigione e la ribellione popolare è sedata nel sangue. Ada rimane sola e la sua «aria del ricordo» in settenari è un misto di rassegnazione e

14. Vedi I. CALVINO, *Lettere, 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1459-1482 (dicembre 1981-aprile 1982: già anticipate nel vol. coll. *Berio* cit.).

speranza:

Forse di là dei secoli
il male si cancella,
ma per ora ricordalo
in ogni particella
di sudore e di lacrime
di sangue e di pietà.¹⁵

Il titolo dell'opera allude alla formula di esordio dei cantastorie popolari: «Qui si narra la vera storia di...», che ritroviamo anche nell'invito del coro a Ferrando in avvio del *Trovatore* («la vera storia... di García»); e il tema del ballo e della festa popolare, tra sfrenatezza, violenza, abbandono lirico e amoroso, è centrale nei quattro momenti corali che punteggiano l'opera (non manca forse un'eco delle teorie letterarie sul carnevale del critico russo Michail Bachtin). I riferimenti, nient'affatto cifrati, alla grande opera romantica sono sia nel libretto, sia nella musica: nella calviniana Ballata IV, subito prima del duello, leggiamo un sorridente catalogo delle situazioni-tipo del melodramma ottocentesco: «Fratelli avversi, padri tiranni / strumenti di vendetta e gelosia / sospiri in versi, teneri affanni / canzoni, furori, madri imploranti / drammi d'onore, notti d'amore»;¹⁶ mentre le citazioni musicali dal *Trovatore* emergono nei brani solistici della prima parte. Naturalmente le espansioni melodiche sono perennemente minate dalle contaminazioni stilistiche: lo *Sprechgesang* (nella prima parigina del 1985 cantastorie era la 'brechtiana' Milva); le

15.I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, vol. III, Milano, Mondadori, 1994, p. 706. Su Calvino librettista e sui problemi editoriali relativi: C. VARESE, *C. librettista e scrittore in versi*, in *I. Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 349-368.

16.I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., p. 700.

sfumature timbriche jazzistiche (il jazz, sin da *Laborintus II*, è stato uno degli amori di Berio, in questo buon seguace di Milhaud); varie tessere wagneriane (da *Tristan und Isolde*). La seconda parte è una specie di commentario in musica della prima in cui Berio utilizza tra l'altro materiale preesistente della sua produzione strumentale: è come se il compositore, quasi temendo d'aver costruito una trama drammaturgica troppo leggibile, volesse divertirsi a sparigliare i giochi, a frustrare le attese del pubblico.¹⁷ Calvinò è in realtà pienamente responsabile della prosa-poesia della sola prima parte (che comprende anche un inserto latino da Severino Boezio, autore prediletto da Berio): la seconda è un rimontaggio, libero e quasi privo di nessi causali, della prima, insomma una *Twice-Told Tale*, per dirla alla Hawthorne.¹⁸

Un re in ascolto nasce invece da una suggestione filosofico-letteraria: la 'voce' *Ascolto* scritta da Roland Barthes e dallo psicoanalista Roland Havas per il primo volume dell'*Enciclopedia Einaudi* (1977). Di quel testo Calvinò amò l'analisi dei tre livelli d'ascolto: dell'animale, che si volge alle sole *tracce* o indizi; dell'uomo nel suo primo stadio evolutivo, che *decifra* e anticipa (il bambino sa *prima* cosa la madre dirà); infine l'ascolto per così dire progettuale e sociale («*j'écoute* veut dire aussi *écoute moi*»). Intorno a questa idea Calvinò immaginò la situazione di un re che, quasi desiderando un tecnicissimo orecchio di Dioniso, nella solitudine del potere cerca di spiare i suoni che provengono dai cortigiani, dal palazzo, dal popolo lontano, temuto e paradossalmente amato: il nome del claustrale e claustrofobico Kafka torna più volte negli appunti preparatori di Calvinò. A Berio l'idea piacque, a patto di traspor-

17. Vedi l'analisi di D. OSMOND-SMITH nel vol. coll. *Berio* cit., pp. 88-97.

18. Così Calvinò confessava a Claudio Varese: «I versi della *Vera storia*? [...]. Versificavo pezzo a pezzo, secondo le esigenze che Berio mi chiedeva volta per volta, ma il disegno generale dell'opera lo sapeva solo lui e io non l'ho mai capito» (I. CALVINÒ, *Lettere* cit., p. 1515: 4 aprile 1984).

tare poi tutto in teatro, ancora una volta: il re è in realtà un capocomico, o meglio un direttore di teatro, malato ma non per questo meno combattivo (la sua agonia dura per tutto il secondo atto); intorno, quasi separati da un diaframma, cantanti, attori, mimi, costumisti, un regista, un pianista, addirittura un avvocato, infine un'infermiera; il direttore non è soddisfatto, litiga col regista, sogna un altro teatro, e nel delirio della febbre ricorda un passato remoto (o un futuro?) radioso, prima di morire, naturalmente solo, sul palco. Il re/direttore si chiama Prospero (basso baritono) e uno degli attori Venerdi (voce recitante: l'equivalente, portato al diciottesimo secolo, di Calibano): si capisce subito che si tratta di una *Tempesta* shakespeariana violentemente contraffatta, in questo caso reinterpretata attraverso il commentario in versi dell'amato Auden, *The Sea and the Mirror*, e un peregrino, raro libretto (scovato da Talia Pecker Berio, moglie del maestro) di un poeta tedesco tardosettecentesco, Friedrich Wilhelm Gotter, *Die Geisterinsel* (L'isola degli spiriti). Dunque siamo ancora davanti a un libretto che si può leggere su più piani, col consueto gioco meta-teatrale e l'amalgama di lingue (italiano, inglese, tedesco). E tuttavia – ha osservato Massimo Mila¹⁹ i due atti (o parti) di *Un re in ascolto* danno l'impressione di un insieme compatto, drammaturgicamente e musicalmente teso verso uno sviluppo, di là dalla frammentarietà delle situazioni: si pensi all'impiego di 'numeri chiusi', cioè arie, duetti, serenate, concertati. S'intende che non si tratta, dal punto di vista musicale, di una riproposta – neppure in veste parodica – di forme musicali tradizionali, e la stessa aria di apertura di Prospero ha una struttura di declamato, con ripetizioni, intervalli, improvvise accelerazioni, lontanissima dall'aria mozartiana o belcantistica e in per-

19. Nel programma di sala per la ripresa alla Scala (1986), poi in *Berio* cit., pp. 107-112. Nello stesso vol., alle pp. 113-134, un'analisi del libretto di L. COSSO, «*Un re in ascolto*»: *Berio, Calvino e altri*.

fetta rispondenza con l'esitante, recalcitrante linea sintattica calviniana:

Ho sognato un teatro, un altro teatro, esiste
un altro teatro oltre il mio teatro,
un teatro non mio, che pure io
conosco, io ricordo, ossia ricordo
d'aver dimenticato, solo questo,
un teatro dove un io che non conosco canta
la musica che non ricordo, e che io adesso
vorrei cantare. Non ricordo cosa ho sognato
ma solo il vuoto che quel sogno
mi ha lasciato, il vuoto in me, quel vuoto
da cui vengono i suoni e che ora tace.²⁰

È peculiare l'uso di insistiti *Leitmotive* verbali: l'invito al silenzio, prima imposto a Venerdì-Calibano, in seguito agli altri personaggi, e poi la catena di addii quasi comici, sino all'addio vero, definitivo di Prospero; la cui morte, nel sottofinale, è anticipata da un suggestivo, ampio concertato, accompagnato dal coro, durante il quale il mimo accarezza il protagonista moriente. Per questo movimento, denso di una trepida attesa perennemente frustrata, è stato fatto giustamente il nome di Mahler e anche quello di Brahms e della sua *zyklische Wiederkehr*.²¹ Un neoromanticismo capace di obliterare la violenza espressiva, la gestualità seriale del primo Berio? Non proprio, perché questo sinfonismo frammentario e volutamente sfilacciato non ha nulla di affabile o prevedibile: siamo, per intenderci, nella direzione stilistica del completamento-riscrittura-restauro dell'incompiuta *Sinfonia in do maggiore* di Schubert che Berio ha eseguito con *Rendering* (1989-1990), capolavoro orchestrale della maturità. E Calvino? L'idea ger-

20.I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., p. 759.

21.Da M. MILA, nel programma di sala cit.

minale di una *pièce* politico-sentimentale che raccontasse in metafora la lontananza siderale del Potere, che infine si riconosce impotente, è accolta solo a metà da Berio: il quale preferisce risolvere il conflitto in teatro, quasi che il teatro d'opera fosse condannato a non uscire dal proprio cerchio magico; di qui anche la scelta di utilizzare frammenti, per così dire meta-letterari, dall'Auden di *The Sea and the Mirror*. Così Calvino invece sunteggiava, in una lettera a Berio, la sua trama, che sembra una continuazione de *La vera storia*, forse incrociata con l'archetipo favolistico della *Vecchia scortecata* di G.B. Basile: «Il re, per trovare la donna che aveva sentito cantare nel primo atto, invita al palazzo musicisti e cantori e cantatrici e darà un premio alla voce più bella. Così spera di ritrovarla, ma non sa che una voce che canta davanti al re non può essere la voce del desiderio che lui ha sentito [...]. Poi tutto dovrebbe finire con una congiura di palazzo e una rivoluzione popolare». ²²

Nel decennio successivo Berio torna alla pratica di 'smontaggio' aggredendo uno dei luoghi più visitati dalla cultura novecentesca, nientemeno che il mito di Ulisse: cui trent'anni prima già s'era volto Luigi Dallapiccola, maestro riconosciuto della generazione di Berio. L'Ulisse beriano è *Outis* (1996), ovvero nessuno («Oútis emói g'ónoma», 'nessuno è il mio nome': beffardo biglietto da visita di Ulisse a Polifemo nel nono libro dell'*Odissea*), ed è condotto per mano da Dario Del Corno, grecista e critico letterario. In realtà, Del Corno non scrisse propriamente *ex novo* il libretto, né tanto meno ritradusse Omero, ma in stretta collaborazione con Berio architettò una panoplia, o florilegio, di citazioni: nel bel numero figurano

22.I. CALVINO, *Lettere* cit., p. 1481 (aprile 1982): la novella di Basile (per altro mai menzionata da Calvino) è la decima della prima giornata del *Cunto*. La trama del libretto si ritrova in gran parte nel terzo racconto (*Un re in ascolto* appunto) compreso nel volume postumo e incompiuto *Sotto il sole giaguaro* (1986).

Catullo, Shakesperare, Melville, Brecht, Cummings, Celan, Auden, Joyce (naturalmente dallo *Ulysses*), Sanguineti, Saba, Sylvia Plath, canti popolari e di guerra, e persino un po' di Omero in greco... I cinque cicli sono giocati, con cadenzata ritualità, secondo lo schema del doppio psicoanalitico: nel primo ciclo Outis è ucciso dal figlio Isaac, ma sopravvive nel suo *avatar*, mentre sopraggiunge Steve, l'altro figlio, alla ricerca del padre, e quindi Emily, forse moglie di Outis, che è già pronta a risposarsi (c'è anche un'asta, che ci riporta al clima di *Passaggio*); ma Outis è ancora vivo, lo riconosciamo nei quadri successivi, prima in una banca, mentre è circondato da temibili seduttrici (Circe? Calipso?, e prevale la solita *pointe* anticapitalistica), poi in un supermercato, poi in una finta guerra (ci sono bambini con le armi di plastica, clown, infermieri di conserva), su una spiaggia (dove si fa avanti una giovane Marina/Nausicaa), infine su una lussuosa nave da crociera dove il protagonista ed Emily (e i loro doppi) cantano l'enigma del non riconoscimento («Le tue mani contavano le promesse. / Non ti ho conosciuto mai», è il saluto di Emily/Penelope); l'ultima non-parola è per Outis: che contempla il mare e si prepara a cantare, e però il sipario cala senza che egli riesca a intonare neppure una nota. Ulisse rimane insomma un naufrago senza voce. L'ingranaggio, indubbiamente ambizioso, ancora una volta ha le sue brave glosse metateatrali: ricompaiono figure di attori e costumisti già presenti in *Un re in ascolto*. La lussureggiante regia scaligera di Graham Vick ebbe il merito di esaltare al meglio le grandi scene corali e i paradossi, un po' cinematografici, della narrazione: a un certo punto i personaggi entrano nello schermo-fondale, che rappresenta il ventre di Emily, Madre Terra o Terra Madre. La struttura ciclica del libretto trova un rispecchiamento nella partitura che prevede riprese di cellule musicali e di intervalli in vera e propria funzione di *Leitmotive* (o, se si vuole, orizzonti di attesa). La trattazione della parte vocale va da un massimo a un

minimo di acrobazia virtuosistica: è esibita nella parte del mezzosoprano Ada (la sarta-costumista che veste Emily da sposa); ma è suggestivamente lirica nella dissolvenza incrociata in forma di duetto tra Outis (baritono) e uno dei figli, Steve (tenore). Con la sua ultima, corposa prova teatrale (se escludiamo *Cronaca del luogo*, del '99) Berio torna in fondo alle origini, negando la possibilità di una narrazione in scena e squadernando tutte le contraddizioni sottese a ogni proposito di 'vedere la musica'.²³

Tutt'altra era stata l'idea alla base dell'*Ulisse* di Dallapiccola (1968): la cui lenta genesi l'autore ha raccontato in una memorabile conferenza americana, che rimane forse il suo contributo letterario più personale.²⁴ Dallapiccola non volle mai avvalersi di librettisti: per conto suo guardò sin dalla giovinezza a testi contemporanei (come nella fedele ripresa di Saint-Exupéry per *Volo di notte*),²⁵ oppure rielaborò, alla luce della storia, archetipi letterari prossimi (Villiers de l'Isle-Adam per *Il prigioniero*). Il caso di *Ulisse*, applicazione di oltre un decennio ma in realtà lavoro di una vita, è naturalmente molto più complicato: le suggestioni lontane risalendo, confessò,

23. Vedi D. OSMOND-SMITH, «Here comes nobody»: un'indagine sulla drammaturgia di Outis di Luciano Berio, nel vol. coll. *Sequenze per Luciano Berio*, a cura di E. Restagno, Milano, Ricordi, 2000, pp. 165-181. Le citazioni da: *Outis. Azione scenica in due parti. Testo di L. BERIO e di D. DEL CORNO*, Milano, Ricordi, 1999.

24. L. DALLAPICCOLA, *Nascita di un libretto d'opera*, in «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, pp. 605-624 (poi in ID., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 511-531)

25. Per la (tenue) rielaborazione del testo francese vedi J.L. NARDONE, *De Vol de nuit à Volo di notte: le héros disparu*, nel vol. coll. *Du genre narratif à l'opéra, au théâtre et au cinéma*, Université de Toulouse-Le Mirail, 2000, pp. 185-198; una bella testimonianza sui rapporti personali tra musicista e scrittore in L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., pp. 155-159.

addirittura alla visione infantile di un remoto, e primitivo negli esiti, prodotto cinematografico d'argomento omerico.²⁶ Dallapiccola visualizzò i tredici episodi dell'opera in uno schema grafico ad arco, sorta di affresco nella volta di un'antica basilica:²⁷ dalla monodia di Calypso sola davanti al mare sino a quella di Ulisse, nella stessa situazione contemplativa, passando per le apparizioni di Nausicaa, dei Lotofagi, di Circe, sino al ritorno, alla vendetta, all'incontro con Penelope; campeggia al centro della volta l'episodio musicalmente e teatralmente nodale,²⁸ «il Regno dei Cimmerî», dove Ulisse incontra il coro dei morti, Tiresia, la madre Anticlea: e dove chiede ragioni, pretende – per il momento senza risposta – una teodicea. I personaggi femminili di Omero, nota Dallapiccola, riproducono fondamentalmente cinque 'tipi' (Calypso, l'ispiratrice; Nausicaa, colei che rinuncia; Anticlea, la madre; Circe, la carnalità; Penelope, l'eroismo): due parti sono affidate alla stessa interprete (Calypso/Penelope e Circe/Melanto: entrambe soprano), a sottolineare il parallelo tra terra e cielo.²⁹ Quasi un'algebra di rimandi verbali sovrintende del resto a tutto il libretto: la doppia separazione dell'eroe da Circe e da Nausicaa; il disprezzo di Ulisse per se stesso e quello di Antinoo per Ulisse; la danza con la palla ancora di Nausicaa, quella con la morte di Melanto. La poesia di Dallapiccola è fondamentalmente metrica, con prevalenza di doppi settenari (ma non sempre rigorosi), e occasionali escursioni in direzione del verso libero: è poesia

26. Si tratta di una pellicola di Giuseppe De Liguoro (1869-1944) che risale al 1911.

27. È riprodotto in L. DALLAPICCOLA, *Nascita* cit.

28. «In questo episodio, con una certa frequenza, gli aggregati sonori si specchiano in se stessi, e passi musicali, anche di considerevole ampiezza, sono trattati (pur essendo rigorosamente dodecafonici) nel modo delle fughe a specchio di Bach» (ivi, p. 620).

29. Ivi, pp. 615-616: Melanto è la cortigiana sodale coi Proci, poi punita con la morte.

cólta che si nutre, pur partendo dal testo omerico, di echi anche diversissimi,³⁰ da Eschilo a Hölderlin, da Kavafis a Joyce, a Thomas Mann, al prediletto Machado, citato, e parafrasato, all'inizio e alla fine («Señor, ya estamos solos, mi corazón y el mar»: da un epigramma di *Campos de Castilla*). La solitudine di Calypso diventa infine scoperta della trascendenza, entusiasmo del vero rivelato nell'ultima aria di Ulisse:

Trovar potessi il nome pronunciar la parola
che chiarisca a me stesso così ansioso cercare;
che giustifichi questa mia vita, il lungo errare,
che rassereni l'ora che rapida s'invola.

Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare.
Ancora tormentarmi per comprendere il vero.

(*Una lunga pausa*).

Se una voce rompesse il silenzio, il mistero...
Signore!
Non più soli sono il mio cuore e il mare.³¹

L'invocazione – il penultimo verso è in *Sprechgesang* – presuppone naturalmente una lettura cristiana del mito: con Dante, e oltre Dante.³² Questo Ulisse è un joyciano *everyman*,

30. Il musicista provò fastidio nel leggere le ironie di un critico inglese, Peter Heyworth, che gli rimproverò di avere esibito troppe «cultural credit cards»: vedi la sua lettera a Massimo Mila del 16 ottobre 1968 in L. DALLAPICCOLA-M. MILA, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933-1957*, a cura di L. Aragona, Roma-Milano, Accademia di Santa Cecilia-Ricordi, 2005, p. 280.

31. L. DALLAPICCOLA, *Ulisse. Opera in un prologo e due atti*, Milano, Suvini Zerboni, 1968, p. 49.

32. «Dante lo [Ulisse] ha condotto in vista della montagna del Purgatorio, lo ha portato alle soglie della scoperta di Dio: dopo di che lo ha fatto naufragare. Né un ulteriore passo per Dante sarebbe stato concepibile. Per lui, per

che però a differenza dei suoi compagni di strada moderni (l'*Outis* di Berio tra questi) approda dal disordine all'ordine, dal nonsenso al senso, dal tormento alla certezza, agostinianamente («fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te»: è sigillo quasi ostentato in *Nascita di un libretto* e sulla partitura). Saldamente ancorata ai dogmi della dodecafonia storica, la solenne, vitale opera-testamento di Dallapiccola possiede una compiutezza letteraria e drammatica certo singolare nel cuore inquieto dell'Europa musicale della fine degli anni Sessanta.³³

Più o meno nello stesso giro d'anni un compositore della generazione successiva a Dallapiccola, Hans Werner Henze (nato nel 1926), il più italiano tra i musicisti tedeschi del Novecento (non solo per il semisecolare soggiorno tra noi), aggrediva, con la collaborazione di Auden, un altro grande mito della cultura greca, quello della possessione dionisiaca. Non riuscirà dunque gratuito affiancare – non foss'altro per contrasto – i suoi *Die Bassariden* (ovvero, *The Bassarids*, 1966) al capolavoro

gli uomini del suo tempo, soltanto coloro che erano stati redenti dalla venuta di Cristo o toccati dalla Grazia potevano innalzarsi fino alla luce» (ivi, p. 615). Sul dantismo del musicista: G. CONTINI, *Dallapiccola e Dante* [1975], in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 387-388. Si può ricordare qui un – credo – malnoto libretto omerico di Salvatore Quasimodo, *L'amore di Galatea* (1964) per la musica di Michele Lizzi.

33. Su *Ulisse* sono da leggere i contributi, diversamente orientati, compresi negli atti del recente convegno fiorentino *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 2007: R. ILLIANO-L. SALA, *Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare. Note per un'analisi della testualità in L.D.*, pp. 293-311; R. PEZZATI, *Strutture musicali e drammatiche di Ulisse*, pp. 313-335; M. RUFFINI, *L'Ulisse 'incompiuto' come omaggio a Schönberg*, pp. 337-365; I. STOIANOVA, *Dallapiccola-Berio. Esthétiques et stratégies opératiques dans Ulisse et Outis*, pp. 367-393. Vedi anche S. SABLICH, *L.D. Un musicista europeo*, Palermo, l'Epos, 2004, pp. 163-178, e la personale periegesi di P. BOITANI, *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1998, 2007², pp. 99-102.

del musicista italiano. Auden per Henze, sempre in collaborazione col fedele Kallman, aveva già scritto, lo abbiamo visto, il libretto dell'opera 'da camera' di sapore hofmannsthaliano *Elegy for Young Lovers* (1961). Henze ha dedicato al teatro quasi ogni sua energia – caso credo unico tra i musicisti contemporanei: da *Boulevard Solitude*, 1952 (una *Manon Lescaut* contemporanea) alla rilettura di Gozzi (*König Hirsch / Re Cervo*, 1956 e 1963), ai grandi lavori degli anni Sessanta in cui spicca la collaborazione con Ingeborg Bachmann (*Der Junge Lord*, fortunata opera buffa del 1965);³⁴ e questa fiducia nelle capacità espressive dell'opera lirica lo allontanò quasi subito dai dogmi del serialismo di Darmstadt. È in fondo anche un'eredità del suo amore, un po' romantico, per l'Italia: l'opera è per lui «il trasferimento diretto sul palcoscenico del cantare in strada» e il pubblico italiano, a suo dire, non sospetterebbe «minimamente che l'opera sia qualcosa di artefatto, antiquato, aberrante, una cosa da riformare. È naturale e giusto dare rilievo, cantando, a momenti importanti della vita, ed è *realistico*».³⁵ Posizione in apparenza ingenua, in realtà provocatoria: non è un caso che Henze abbia cercato la complicità di Auden, gran maestro di camaleontismo letterario. Bassaride («portatrice [o portatore] di pelle di volpe») è parola eschilea abbastanza rara (Henze stesso, che aveva accolto al buio la proposta di Auden, confessa di averla cercata sul dizionario):³⁶ è un altro nome per definire i seguaci di Bacco, senza distinzione di sesso (menadi e baccanti). Scrivendo al grande studioso

34. A documentare l'amicizia con la grande scrittrice austriaca resta un vivacissimo carteggio: I. BACHMANN-H. W. HENZE, *Briefe einer Freundschaft*, herausgegeben von H. Höller, München-Zürich, Piper, 2004, 2006².

35. H. W. HENZE, *Su «Re Cervo»*, nell'opera coll. *Henze*, a cura di E. Restagno, Torino, Edt, 1986, p. 157.

36. Cfr. H. W. HENZE, *Canti di viaggio. Una vita*, edizione italiana a cura di L. Bramani, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 213-216 (l'ed. originale, col titolo *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, è del 1996).

del mito Eric R. Dodds, Auden sottolineò l'aspetto insolitamente moderno, anzi sovversivo, della storia come è drammaticamente rielaborata da Euripide: per una volta, uno scrittore greco si chiede se è *razionale* adorare gli dei.³⁷ Si tratta di un libretto iperletterario, persino nella scelta di porre, proprio alla maniera del teatro greco (o di quello barocco), un lungo intermezzo satiresco («Il giudizio di Calliope») tra le due parti dell'atto unico; ma è altrettanto urgente il gusto dell'attualizzazione: Tiresia, secondo le analitiche didascalie scritte da Auden, veste come un arcidiacono anglicano, e più che un saggio è un opportunista impaziente di inchinarsi al giovane dio (premonizione delle contorsioni della vecchia società opulenta nei giorni della contestazione?);³⁸ mentre Penteo incarna lo scetticismo improvvisamente abitato dalla paura (sua madre Agave, che qui è una cinica, veste da gran dama francese del secondo Impero). Ecco come Penteo, nella seconda parte dei *Bassaridi*, adocchiandosi allo specchio agghindato da devoto di Bacco, improvvisamente intuisce la fine prossima:

I looked into eyes that were my own.
A full red mouth was rounded on my music.
It slavered like a bull's.
I was a faceless God
and worshipped Pentheus.

37.Vedi W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti* cit., p. 681 (da una lettera del 19 agosto 1966): si intende che Auden fa propria l'interpretazione illuministica (non da tutti accolta) dell'ambigua tragedia euripidea. Vedi su questo punto le riflessioni di F. SERPA, *Henze e il mito* nell'op. coll. *Henze* cit., pp. 183-188.

38.I seguaci di Bacco sono del resto abbigliati un po' da rivista di moda, un po' da *hippies*: vedi per esempio la didascalia che segue allo smembramento del corpo di Penteo (p. 303), in cui le menadi hanno minigonna, scarpe da ballo e capelli «à la Brigitte Bardot», i baccanti sandali, pantaloni da lavoro sporchi, maglietta sportiva.

There stood my grief. It smiled at me.
My lips were shaped on: *You shall be forgotten.*
My front knees dropped. He whispered in my ear:
Am I not pure? Say no.

Biting my nape, he drove my flesh away.

*(Tearing open his clothes at his chest,
with a fully conscious cry of desperate grief):*

No! No! this flesh is me!³⁹

Secondo Auden (che qui come altrove adotta un rigoroso schema metrico e intreccia rime e rime al mezzo) il rito agreste dei *Bassaridi* incarnerebbe l'equivalente pagano del conflitto tra Razionalità e Irrazionalità contenuto nel *Flauto magico*: ma senza un Sarastro a moderare l'*amor mortis* della Regina della notte.⁴⁰ Il poeta non prova simpatia per Dioniso, il dio vincitore che consuma la sua fredda vendetta e pretende obbedienza («I came to Thebes / to take vengeance; / vengeance taken, / now I go. / Down slaves, / kneel and adore»),⁴¹ mentre guarda con perplessità all'entusiasmo dei neodevoti. Henze, inizialmente un po' intimidito dalla compattezza della fitta versificazione,⁴² scrisse una partitura che somiglia, nella struttura,

39. Ivi, p. 301. Traduco letteralmente: «Ho guardato in occhi che erano i miei. / Una bocca rosso fuoco intonava la mia musica. / Sbavava come quella di un toro. / Ero un dio senza volto / e adoravo Penteo. / Lì stava la mia angoscia. E mi sorrideva. / Le mie labbra disegnavano queste parole: *Sarai dimenticato.* / Le ginocchia si piegavano. Lui mi sussurrò all'orecchio: / *Non sono puro? Di' no.* / Morsicandomi la nuca lui mi strappava la carne. / (*Si strappa i vestiti sul petto con un grido di disperata, consapevole angoscia*): / *No! No! Questa carne sono io.*».

40. Vedi le annotazioni sul libretto in W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti cit.*, pp. 707-708, riecheggiate in W.H. AUDEN, *Secondary Worlds cit.*, pp. 109-110.

41. W.H. AUDEN-C. KALLMAN, *Libretti cit.*, p. 311.

42. Qualche interessante estratto dai carteggi (con le consuete negoziazioni

a una sinfonia mahleriana in quattro parti, punteggiata da grandiosi corali (dove l'uso delle percussioni riporta però a un barbarismo stravinskijano), e da una serie di arie che sembrano far rivivere, ma in forma estenuata, il liederismo romantico. Auden e Henze hanno affrontato di petto la tradizione, scansando sia la parodia sia la museificazione: drammatizzando il mito, lo hanno messo a nudo in tutta la sua terribilità. Quel che in Dallapiccola era sublime consolazione è qui contraddizione violenta. È bene ricordare che Henze ha composto nell'ultimo decennio altre due opere che attingono all'antichità: *Venus und Adonis* (1996) e la recentissima, tormentata *Phaedra* (2007).⁴³

Un molto diverso avvicinamento alla classicità troviamo in un contemporaneo di Henze troppo presto scomparso, Bruno Maderna: mi riferisco a *Satyricon* (1973), suo lavoro estremo. Siamo di fronte a un'opera-suite di dimensioni ridotte (meno di un'ora di musica), divisa in 19 numeri chiusi che possono essere diversamente allineati secondo una struttura aleatoria (per altro, la morte impedì all'autore di dare forma definitiva al suo lavoro). Maderna, all'opposto dell'austero Auden, scrisse un libretto di servizio che esibisce i propri colori cangianti di abito arlecchinesco o – visto che molte parti sono in inglese – di *patchwork* (c'è anche l'italiano, il francese, il tedesco, persino un po' del latino originale di Petronio). La prevalenza dell'inglese deriva dal fatto che l'opera era nata come esercitazione proposta da Maderna ai suoi studenti del Berkshire Music Center (Massachusetts); ma in certa misura il musicista cercò poi anche una corrispondenza tra musica e lingua usata via via nel libretto: *Lady Luck*, la petroniana Fortunata, che misura le monete a staia di grano, nel numero inaugurale (inaugurale almeno nella più antica registrazione, postuma, per Stradiva-

tra musicista e librettisti) si legge ivi, pp. 681-682.

43. I librettisti sono stati nel primo caso Hans-Ulrich Treichel, nel secondo il giovane poeta Christian Lehnert.

rius) canta un'aria settecentesca di händeliano nitore; in *The Money* (numero sette) si alternano, in perfetto *International Style*, citazioni da Gluck, Weill, Wagner, Puccini; mentre la *Fuga* di Eumolpo è debitamente in austero latino (numero nove). Meritamente famoso il numero dieci, *Trimalchio e le flatulenze*, che con l'aiuto del nastro elettronico e un'orchestrazione dove dominano fiati e percussioni, costruisce una ridicola architettura di espressiva mimesi onomatopeica. Forse memore del cabaret germanico *entre-deux-guerres*, qui Maderna fa parlare Trimalcione nella lingua di Goethe intervallata con un po' di forbito francese: «Nehmst mir nicht übel, liebe Freunde, / schon viele Tage macht mein Bauch nicht mit. / Moi je connais pas plus grand supplice que de se retenir. / Was mir trotzdem geholfen hat, / war Granatapfelschale und Pinie im Essig» (che rende abbastanza fedelmente il testo latino).⁴⁴ Come in certi libretti di Philip Glass,⁴⁵ i concertati e le arie poliglotti di *Satyricon* rispondono anche alla disponibilità di un pubblico del teatro d'opera sempre più internazionalmente contaminato. La forma *collage* – linguistico e musicale – non corrispondeva necessariamente, spiegò Maderna, a un programma poetico, ma ben si atteggiava al modello letterario del *Satyricon*: «Ci sono degli effetti naturalistici, o meglio degli *esagerati* effetti naturalistici; c'è una specie di atteggiamento *neo-musical* e altro ancora, insomma ho cercato di rendere in musica quello che oggi si pensa della pop art. Ma [...] non credo affatto che questo modo di comporre sia valido per altri pezzi: va bene per me qui, perché va particolarmente bene a Petro-

44.Cfr. *Satyricon*, XLVII, 2-3 e 5: «Ignoscite mihi – inquit –, amici, multis iam diebus venter mihi non respondit [...]. Profuit mihi tamen maleicorium et taeda ex aceto [...]. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere» («Scusatemi, amici, ma già da molti giorni ho il ventre che non risponde. Mi ha giovato la scorza di melagrana e la resina di aceto. Non conosco una tortura peggiore del trattenersi»).

45.Di Glass si dirà più avanti.

nio. Spesso sono effetti a poco prezzo, quasi gratuiti, ma anche quella società valeva poco e andava trattata con tecniche di straniamento (*Verfremdung*)». ⁴⁶ Insieme al lorchiano *Don Perlimplín* ⁴⁷ e a *Hyperion, Satyricon* rimane quanto per il teatro Maderna riuscì a scrivere: esempio di un'avanguardia che scendeva coraggiosamente a patti con un'idea edonistica del fare musicale. ⁴⁸

Il teatro musicale sette-ottocentesco ricorreva spesso, anche col fine di carpire il consenso del pubblico, alle trame della letteratura moderna: si può anzi dire che, dal Beaumarchais rivisitato da Mozart al Verga accostato da Mascagni, questa sia stata la regola. Non così comune l'osmosi nel secondo Novecento, almeno nell'ambito dei grandi classici. Un'eccezione insigne, oltre al Dallapiccola di cui s'è detto, è rappresentata da Benjamin Britten, ⁴⁹ attratto tra gli altri da Maupassant,

46. Intervista concessa alla radio olandese, in *B. Maderna. Documenti raccolti e illustrati* da M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1985, pp. 111-112 (Maderna non mancava di citare il precedente cinematografico di Fellini). In generale, si veda il volume allestito per il trentennale della morte del compositore veneziano: *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, Lucca, Libreria musicale italiana, 2004.

47. Su cui vedi G. FERRARI, *Don Perlimplín de Lorca à Maderna. Le triomphe des imaginaires*, nel vol. coll. *Du genre narratif à l'opéra* cit., pp. 173-184.

48. Non è da dimenticare l'attraentissima suite radiofonica per voci e nastro magnetico *Ages* (1972, da un'idea di Giorgio Pressburger), che drammatizza il monologo sull'età dell'uomo dello shakespeariano *As you like it* («All the world's a stage»). Il procedimento di Maderna di assemblaggio e montaggio marionettistico dei personaggi anticipa in piccolo quel che, in grande, farà pochi anni dopo György Ligeti nel suo importante e fortunato *Le Grand Macabre* (1978).

49. Tra le altre eccezioni, giova almeno citare (appena fuori dalla nostra serie cronologica) *Les dialogues des carmélites* di François Poulenc (da Bernanos, 1957) e *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti (da Eliot, 1958):

Melville, James, infine da Thomas Mann. La manniana *Death in Venice* (1973), ultimo capolavoro del maestro inglese, rientra appieno nei termini del nostro breve viaggio. Come già aveva fatto vent'anni prima con *The Turn of the Screw*, Britten si rivolse per il libretto alla vecchia amica Mary Myfanwy Piper (1911-1997), critica d'arte, moglie del pittore John Piper. La Piper ha efficacemente rievocato i termini della collaborazione,⁵⁰ a cominciare dalla difficoltà di drammatizzare un racconto fatto di lunghe descrizioni e di altrettanto lunghi monologhi interiori. Da un punto di vista tecnico la Piper ha elencato una sorta di tripartizione stilistica che prevedeva «the short, rapid, early recitative of the exchange between Aschenbach and another or others; a lengthened measured line, which sometimes becomes verse; and the straight rather literary prose of the ironic comment».⁵¹ Un *prosímetron* insomma, scelta opportunamente eclettica che si compiace anche di qualche mescolanza linguistica: al prevalente inglese, occasionalmente si alternano parole tedesche, polacche, russe, più spesso italiane e veneziane: come nel caso delle due maliziose canzoncine in dialetto intonate dai suonatori ambulanti nell'albergo (scena decima dell'atto secondo), per le quali la librettista confessa d'essersi fatta aiutare da uno specialista italiano, rimasto anonimo.⁵² È un tratto di colore locale che non disturba: anche perché mai la musica di Britten, né qui né altrove, scende a patti con velleità o volgarità

opere musicalmente certo diversissime, ma mosse da una simile sensibilità politico-religiosa.

50.Cfr. le sue pagine di testimonianza comprese in *Benjamin Britten. Death in Venice. Compiled and edited by D. Mitchell*, Cambridge University Press, 1987 («The Libretto»), pp. 45-54.

51.Ivi, p. 48.

52.L'ultima allude argutamente alle senili tentazioni erotiche di Aschenbach: «Bela tosa che se voia / co un vecio maridar; / oseleto un fià stracheto / che sia bon de sifolar», con lo spietato commento, «How ridiculous you are!».

folcloristiche. In conformità con la scelta di Mann, tra Aschenbach e Tadzio non sono scambiate parole ma solo sguardi: sulla scena Tadzio, come i suoi amici, è un mimo, il cui ingresso è sempre sottolineato – seducente allarme – dalle percussioni (settore dell'orchestra particolarmente ricco, che comprende vibrafono, glockenspiel, xilofono, marimba); mentre un coro, dietro le quinte, ogni tanto invoca il giovane Apollo («Tadziù, Tadziù!», anche, con aferesi, «Adziù, Adziù!»). Apollo o Dioniso? Amore celeste o amore terrestre?⁵³ Si sa che ben due volte, all'inizio e alla fine del suo racconto, Mann parafrasa ampi passi dal *Fedro* platonico adoperando, in forma di partecipe parodia, il gergo del neoclassicismo tedesco. Il libretto, che naturalmente non può competere con l'illusionismo manniano, si accosta prudentemente, nel soliloquio finale, al lessico, non alla metrica, dei neoplatonici elisabettiani, insistendo sull'opposizione, e convergenza, tra bellezza e sapienza:

Does beauty lead to wisdom, Phædrus?
Yes but through the senses.
Can poets take this way then?
For senses lead to passion, Phædrus.
Passion leads to knowledge,
knowledge to forgiveness,
to compassion with the abyss.

.....

53. Su questo aspetto vedi F. ABBRI, *Un altro paesaggio. Studi sulla musica britannica del Novecento*, Firenze, Edifir, 2001, pp. 89-93: Britten tematizza la dialettica, di sapore nicciano, evocando alla fine del primo atto i giochi dei ragazzi sulla spiaggia, ribattezzati «The Games of Apollo»; e poi nel duetto delle voci in sogno, Apollo *contra* Dioniso (secondo atto, scena tredicesima). Dell'ampia bibliografia su *Death in Venice* mi limiterò a citare ancora, in italiano, B. DIANA, *Il sapore della conoscenza. Benjamin Britten e Death in Venice*, Torino, De Sono Paravia, 1997.

But this is beauty, Phædrus,
discovered through the senses
and senses lead to passion, Phædrus,
and passion to the abyss.⁵⁴

Più prosa che poesia (anche se la Piper avverte di aver corretto per ragioni eufoniche un precedente «passion to the pit» in «passion to the abyss»): che evidentemente a Britten parve adatta per la scarna linea melodica dell'ultima confessione che Aschenbach fa a se stesso. La «passione» che «porta all'abisso» è qualcosa di attuale e concreto, fuori dalle proiezioni filosofiche: e si spalanca sulle beffarde parole del direttore dello «splendid hotel» che saluta la fine della stagione («I'm here to say Addio!»); ma dietro questo *Addio* c'è anche, nel commiato sinfonico (scena diciassettesima), la memoria del mahleriano *Abschied nel Canto della Terra*. Tale contrasto, ben manniano, tra sublime e prosaico è una delle cifre che la musica di Britten coglie con più forza. Non meno attraenti le pagine comiche, in particolare i due dialoghi nel secondo atto, tra il sempre più disarmato Aschenbach e il compiacente barbiere dell'albergo. Alla fine Aschenbach esce dalle sue mani, assurdamente grato, come una maschera grottesca, fintamente ringiovanita:

Guardate, Signore!
Va bene, Signore?
Prego, prego.
A masterpiece, a masterpiece!
Now the Signore can fall in love with a good grace.
(*Accepting Aschenbach's tip*).
Prego, prego.
Addio, Signore, egregio Signore!⁵⁵

54.B. BRITTEN, *Death in Venice. An Opera in Two Acts*, London, Faber Music, atto II, scena XVI, pp. 250-252.

55. Atto II, scena XV, ivi, pp. 243-244. Un diverso accostamento a Mann è nel *Doktor Faustus* di Giacomo Manzoni (1989, su libretto proprio).

Liricamente visionaria (specie negli splendidi interludi), tragica ma intrisa di comicità, ricca di originali soluzioni ritmiche e tonali, la musica di *Death in Venice*, ben servita da un libretto forse modesto ma perfettamente funzionale, ricrea il mondo manniano punteggiandolo di angosce, illusioni, autoinganni tutti moderni.

È forse un paradosso – voltiamo rapidamente pagina, svolgendo il nostro filo – che uno dei celebrati padri del cosiddetto minimalismo musicale, l'americano Philip Glass (nato nel 1937), abbia coltivato tra gli anni Settanta e Ottanta dello scorso secolo un'idea grandiosamente 'massimalista' del teatro: a partire da *Einstein on the Beach* (1976), cornucopia di musica seria e popolare, dramma storico di dimensioni wagneriane che è prima parte di una trilogia comprendente *Satyagraha* (1980: su Gandhi e la sua filosofia politica) e *Akhmaten* (1984: sulla nascita del monoteismo). Approdato al teatro quasi per caso, come ebbe a confessare, Glass ha applicato con originalità alla voce umana i moduli ripetitivi e le espansioni armoniche che sono il marchio distintivo del suo riconoscibilissimo stile. I libretti, spesso a più mani, hanno una struttura frammentaria e nello stesso tempo aspirano, in forme anche ingenuie, a una dimensione epica: come nel caso di *Einstein, Gesamtkunstwerk* che vorrebbe sintetizzare, attraverso le icone della cultura popolare (lo scopritore della relatività è tra queste), le convulse parabole della civiltà occidentale contemporanea. Al 1984 risale un progetto, di più musicisti e in più tappe, pensato in occasione delle olimpiadi di Los Angeles e poi in gran parte naufragato: del politico rimane il pannello intitolato (con curiosa scelta grafica) *the CIVIL warS. Act V. The Rome Section*, dedicato al Risorgimento italiano e alla guerra civile americana, libretto in inglese, latino e italiano di Robert (Bob) Wilson e di Maita di Niscemi. Il sottotitolo suona come una

sorta di celebrazione dell'inesorabilità della storia: *a tree is best measured when it is down*, un albero si misura meglio una volta abbattuto. Opera breve, *the CIVIL warS* prevede un organico tradizionale: oltre a un coro (le parti corali sono, al solito, cospicue) e due narratori (uno è il generale sudista R.E. Lee), un soprano, che impersona il Gufo delle Nevi (la voce della Natura, amica-nemica della Storia), un altro soprano (Alcmena, nutrice di Ercole: varie parti, in latino o tradotte, derivano dall'*Hercules Furens* e dall'*Hercules Oetaeus* di Seneca), un mezzosoprano (la moglie di Abraham Lincoln), un tenore (Giuseppe Garibaldi), un baritono (Lincoln), un basso (Ercole). È costruzione bizzarra, già nell'accostamento tra antico e moderno, svolta in forme liriche e non narrative attraverso la giustapposizione di arie e di corali. In omaggio alle convenzioni, la parte del tenore Garibaldi ha tipiche armonie verdiane e descrive la durezza della guerra con immagini romantiche:

Acqua di anfora
acqua piovana
acqua vergine
limpida
pura
pura come tortura
subìta per amore
e libertà.⁵⁶

Mentre Lincoln canta tra l'altro versi (in italiano) dall'*Hercules furens*, proclamando l'accettazione di un destino feroce

56.P. GLASS-R. WILSON-M. DI NISCEMI, *the CIVIL warS*, libretto dell'edizione in compact disc, New York, Nonesuch Records, 1999, p. 23. Su Glass si può vedere *Opera on the Beach. P. Glass on his New World of Music Theatre*, edited by R.T. Jones, London, Faber and Faber, 1988 (tr. it., *La mia musica. Con un saggio di G. Celant*, Roma, Socrates, 1993).

ma necessario:

Non vi siano più veleni
nessun'erba
si gonfi di succo nocivo,
non regnino più tiranni feroci e crudeli.
Se la terra sta per produrre ancora
qualche nefandezza,
si affretti e, se prepara qualche mostro,
esso sia mio.⁵⁷

Il libretto scende anche alla prosaicità del linguaggio parlato: per esempio il generale Lee comincia il suo monologo recitato con uno stizzito «It's simply hysteria / nothing convinces me either / your working with the dark» (e via rimuginando sullo schiavismo, unendo il passato, il presente e il futuro); la moglie di Lincoln si avventura in un lungo flusso, quasi joyciano, che confonde, anche qui, i piani temporali («hey killer just leave me alone / my emotion must not be mine»: battuta che si presume rivolta all'assassino del presidente).⁵⁸ Un suggestivo ottetto, nel sottofinale, ruba il primo verso, celeberrimo, al Prospero shakespeariano e attesta poi l'ovvietà del presente e di ogni «terribile guerra»:

Our reveals now are ended
what else you do
remember try to remember
there must be something else
it must have been a terrible war
look, don't lose it
everyday is wonderful when I'm with you
don't go away it's over it's over.⁵⁹

57. *the CIVIL war* S cit., p. 20 (traduce fedelmente *Hercules furens*, vv. 935-939).

58. Ivi, rispettivamente a p. 29 e a p. 36.

59. Ivi, p. 39.

Ma il sigillo, in latino, è per Ercole che proclama la vittoria sulle forze inferie: «infernà vici rursus Alcides loca»: ⁶⁰ il segno solenne del sacrificio stoico nobilita la modernità. Giocata tra celebrazione degli eroi e mimesi della vita quotidiana, la curiosa favola italo-americana di Philip Glass emula, a ben vedere, le rivisitazioni barocche della storia che erano moneta corrente nella librettistica sei-settecentesca (in fondo, barocca è anche la struttura ripetitiva delle arie): siamo di fronte a un anacronismo che merita attenzione.

Restiamo, in altro contesto, in Italia: l'Italia dei romanzi ispiratori di trame operistiche. E torniamo a Palazzeschi, riacostato in due opere recenti. Il primo caso è quello del francese Pascal Dusapin (nato nel 1955), uno dei più prolifici e inventivi musicisti delle ultime generazioni, che nel 2002 ha licenziato un *Perelà uomo di fumo* ispirato al romanzo giovanile di Palazzeschi. Formatosi al Conservatoire di Parigi, Dusapin ha seguito le ultime lezioni di Messiaen, è stato poi allievo di Xenakis, frequentando anche i seminari di composizione del nostro Franco Donatoni. Si è esercitato un po' in tutti i generi, prediligendo il teatro, per cui ha scritto, fra l'altro, *Roméo & Juliette* (1984-1987), *Medeamaterial* (1990) e *un Faustus, the Last Night* (2006). Probabilmente il *Perelà* palazzeschiiano ha attratto Dusapin per la particolare, irripetibile mescolanza di comico e di tragico, di parabola filosofica e di ostentata gratuità. L'opera, in dieci «chapters», alcuni suddivisi in scene, prevede un organico di cantanti, un coro e un'orchestra cospicui (nell'orchestra è compresa una marimba e uno xilofono); mentre una fanfara con trombe, tromboni e sassofoni irrompe varie volte sul palcoscenico – asincrona rispetto all'orchestra – a commentare, per esempio, l'episodio popolare del ballo (il

60. «Io, discendente di Alceo, ho vinto ancora una volta il regno degli inferi» (*Hercules Oetaeus*, v. 1976).

quarto capitolo del libro palazzeschiiano) e, nel finale, la sentenza di condanna di Perelà: agli archi e ai fiati dell'orchestra essendo riservato il momento drammatico, alla fanfara quello ambiguamente giocoso. Il libretto, in italiano, segue fedelmente l'originale: con ovvi tagli e qualche sacrificio, in particolare quello dell'episodio di Villa Rosa, la casa dei matti (ma in fondo la follia, si consola Dusapin, regna musicalmente un po' dappertutto nell'opera...). La scelta di mantenere la lingua originale (in un lavoro pur commissionato dall'Opéra Bastille di Parigi) nasce dalla convinzione che la semplicità e la profondità dello stile palazzeschiiano sarebbero andate perdute in traduzione francese («les langues ne sont jamais neutres», ricorda l'autore).⁶¹ Dusapin ha costruito pazientemente il libretto utilizzando, con minimi adattamenti, solo parole di Palazzeschi, ricombinate e ricucite, laddove necessario, a imbastire un recitativo e un dialogato: tenendo conto del fatto che l'uomo di fumo pronuncia nel romanzo poche battute continuate, come si addice a un profeta involontario. Il protagonista ha la voce di tenore acuto, che passa anche al timbro di falsetto, a suggerire l'esile leggerezza; la Povera Vecchia è un contralto dai vocalizzi mesti; la Marchesa Oliva di Bellonda un mezzosoprano comico nei suoi patetismi; la Regina un soprano il cui recitativo, accompagnato dal clavicembalo, rimanda a fredde galanterie barocche (ma il dialogo su Dio, nel capitolo terzo, è commentato infine da un perplessso assolo di pianoforte); l'Arcivescovo figura come un falsettista inevitabilmente ridicolo che conduce le sue disquisizioni teologiche su un fondo prima d'organo, poi di trombone; la figlia di Alloro (l'improvvido imitatore di Perelà, suicida involontario) è un soprano di coloratura cui si richiedono tutte le agilità della follia. Questo

61. Vedi l'intervista a Dusapin nel libretto che accompagna il cd della Naïve, 2004 (per l'esecuzione dell'Opéra National de Montpellier, diretta da Alain Altinoglu).

Perelà è un melodramma con intermezzi comici, non viceversa: come suggeriscono l'ouverture, drammaticamente incalzante (a introdurre «L'utero nero»), e poi l'ossessione ritmica che circonda *Perelà*, insidiato da ammiratori e opportunisti; sino alla malinconica linea melodica del monologo di *Perelà* dopo la condanna («Il codice di *Perelà*»). Il climax del dramma ha il culmine nel processo, che il libretto risolve in brillante sintesi e la musica in grandiosi effetti bombastici, ottenuti con l'uso delle percussioni (capitolo VIII, scena II):

IL MINISTRO DELLA GIUSTIZIA:
Aveste rapporti con l'imputato?

L'ARCIVESCOVO - RODELLA - PILONE:
Sì.
Sì.
Sì.

IL MINISTRO DELLA GIUSTIZIA:
Che cosa vi sembrò?

L'ARCIVESCOVO - RODELLA - PILONE:
Un essere nocivo allo Stato e alla Chiesa.
Un farabutto.
Un imbecille.

IL MINISTRO DELLA GIUSTIZIA:
Voi credete ch'egli si sia valso di male arti per ingannare la Reale opinione dei Ministri, la pubblica opinione?

L'ARCIVESCOVO - RODELLA - PILONE:
Si valse di male teorie.
Sì, sì, sì.
Arti di imbecille.⁶²

62.Ivi, pp. 87-88 (riprende in simultanea le battute del romanzo).

L'addio di Perelà, cui prelude gravemente l'orchestra, ha un ritmo un po' diverso dall'ironica leggerezza palazzeschiana: questo moderno uomo di fumo possiede forse la malinconia di un Pierrot lunare.

Diversa misura, diversi fini ha l'ancor più recente opera di Roberto De Simone (nato nel 1933), l'atto unico *Il Re Bello*, dal racconto omonimo di Palazzeschi, su libretto di Siro Ferrone. L'opera nasce come lavoro comune degli studenti del Dams, dell'Accademia di Belle Arti, della Facoltà di architettura e dell'orchestra e coro dell'Università di Firenze. De Simone, musicista e uomo di teatro acclamato (ognuno ricorda la sua *Gatta cenerentola*, 1976), oltreché dotto etnomusicologo, ha curato anche la regia dello spettacolo, allestito dagli studenti al Politeama di Prato e al Teatro della Pergola di Firenze nell'autunno del 2004.⁶³ L'impertinente racconto palazzeschiano (da *Palio dei buffi*, 1937) narra le peripezie di una dinastia «da operetta o da teatro di marionette»⁶⁴ che nell'alpino Regno di Bironia, non riuscendo a ottenere che una prole femminile, inibita al trono, traveste l'ultima nata da uomo, battezzata Ludovico XIII, il Re Bello; cui viene poi destinata anche una sposa, Bianca, ma che preferisce senz'altro la compagnia di Gastone, il capo delle guardie. E quando il re *en travesti* rimane incinto, la gravidanza viene senz'altro attribuita all'infelice moglie; dopo il fausto parto (due gemelli maschi) Ludovico XIII scappa con l'amato. Scomparso? Morto? Assunto in cielo? Chi lo sa. La scelta, all'interno del ricco repertorio palazzeschiano, è appropriata e il libretto di Ferrone mescola abilmente la prosa, i moduli irridenti e onomatopeici della poesia, e un po' di

63.Vedi *Il Re Bello. Musica di R. DE SIMONE. Libretto di S. FERRONE dall'omonimo racconto di Aldo Palazzeschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004 (comprende, oltre al libretto, scritti di S. Ferrone, M. Agamennone, G. Tellini, A. Dei, R. Guerricchio, M. Fantoni).

64.Definizione di A. DEI nel vol. cit., p. 105.

gergo operistico volutamente d'accatto. Così quando nella scena quarta il vecchio re presenta al popolo il figlio/figlia, quest'ultima si diverte a far le boccacce utilizzando il celeberrimo *Lasciatemi divertire*:

RE:
In braccio alle dovizie
in seno degli onor
un vuoto immenso orribile
regnava nel mio cuor.
Ma un avvenir beato
or s'apre innanzi a me,
se viver mi fia dato,
figlio, vicino a te!

RE BELLO:
(*lancia segnali verso Gastone*)
Cucù rurù
rurù cucù
cuccuccuecurucù.⁶⁵

La musica di De Simone (cui il libretto offre qualche affettuoso omaggio),⁶⁶ pur pensata per un pubblico di studenti, non manca di sofisticazioni:⁶⁷ è scritta con intenzioni affabilmente parodiche e presenta una serie di numeri chiusi che alludono ai luoghi comuni del melodramma (l'aria di guerra, di furore, di passione ecc.); alle danze di tradizione (pavana, valzer) si aggiunge una non convenzionale samba. Il più 'operistico' degli scrittori italiani del Novecento (che pur mai scrisse, lo sappiamo, per il teatro d'opera) è ben servito, a un secolo dai suoi

65.Ivi, p. 70.

66.Nella scena terza il coro delle principesse sorelle riprende il noto ritornello della *Gatta Cenerentola*: «Son sei sorelle, / son tutte belle, / son tutte belle / per far l'amor».

67.Si veda l'analisi di M. AGAMENNONE in *Il Re Bello* cit.

esordi, da una scanzonata, voluttuosa parodia in musica.

Se dal novero dei classici italiani novecenteschi⁶⁸ ci muoviamo di nuovo (a concludere questo viaggio) verso trame del passato prossimo e remoto è per dire di due atti unici di musicisti italiani d'oggi: l'uno volto al genere buffo, l'altro a quello serio, quasi a confermare che, pur nella violenta mescolanza dei generi, in fondo l'antica tassonomia del teatro d'opera rimane valida. Azio Corghi (nato nel 1937) si è rivolto, con la preziosa complicità di José Saramago, niente meno che a Don Giovanni, anzi al *Don Giovanni* di Mozart: per farne senz'altro, in parodia, *Il dissoluto assolto. Teatro musicale in un atto* (2006). La collaborazione tra il musicista italiano e lo scrittore portoghese aveva già prodotto nel 1990 *Blimunda* (tratta da *Memorial do covento*), mentre ad altri testi di Saramago si ispirano le cantate di Corghi *La morte di Lazzaro* e *Cruciverba*. Nel suo felice esordio teatrale, *Gargantua* (1984), Corghi era ricorso invece alla penna di Augusto Frassinetti traduttore rabelaisiano, non senza aver subito l'influenza del saggio su Rabelais di Bachtin. A una lunga amicizia, a una solidarietà creativa consolidata si deve se Saramago ha vinto una certa timidezza iniziale davanti al gran tema (elencava, sconcolato, i precedenti: «dopo Tirso de Molina, Cicognini, Giliberto, Dorimond, Molière...») e si è gettato nella scommessa di far rivivere un così illustre mito letterario: «avevo sempre pensato – scrive – che Don Giovanni non poteva essere tanto cattivo come nel tempo lo avevano dipinto da Tirso de Molina in poi, né Donna Anna e Donna Elvira delle creature tanto innocenti, per non parlare del Commendatore, puro ritratto di un onore sociale offeso, né di un Don Ottavio che a stento riesce

68. Si può ricordare che in questo anno 2007 il musicista belga Luc Breways (nato nel 1959) ha scelto *L'uomo dal fiore in bocca* pirandelliano per soggetto di un suo atto unico.

a dissimulare la vigliaccheria sotto le affabili battute che va via via declamando nel testo di Lorenzo da Ponte». ⁶⁹ Rovesciare l'antico luogo comune letterario poteva dar luogo a improvvide trovate: paragonabili a una *Gioconda* coi baffi o, peggio, ai *Promessi sposi* manzoniani riscritti da Guido da Verona. Naturalmente non è stato così: perché Saramago, pur non vietandosi godibili incursioni clownesche (per esempio, il fuoco dell'inferno, evocato dal commendatore, che si spegne subito per mancanza di gas), scava nel dramma di un Don Giovanni vecchio e forse impotente (un po' come accade al Casanova felliniano), che possiede un catalogo ormai fatto di pagine bianche (magia bianca!). Per fortuna la contadina Zerlina si impietosisce, o si innamora, di lui (potenza del Nome?). Nessun lieto fine democratico, con scorno di Masetto, ma un peccatore in meno nel catalogo dei bigotti e degli ipocriti. Gloria a Don Giovanni, come cantava un vecchio *chansonnier*. ⁷⁰ S'intende che il vecchio libertino rimane di princisbecco – per usare un termine da libretto settecentesco – di fronte all'intrepida ragazza:

DON GIOVANNI

(*accettando il gioco*):

Zerlina, come sei rapida nella conquista!

69. J. SARAMAGO, *Don Giovanni o il dissoluto assolto*, Torino, Einaudi, 2005, premessa, pp. VI-VII; il testo portoghese della commedia ha subito una potatura nel libretto (tradotto in italiano da Rita Desti) cantato pochi mesi dopo a Lisbona e poi a Milano. Il vivace racconto della collaborazione tra Corghi e Saramago (con trascrizione di brani del carteggio) è in G. SEMINARA, *Genesi di un libretto*, nel programma di sala *Sancta Susanna* di Paul Hindemith. *Il dissoluto punito* di Azio Corghi, Milano, Teatro alla Scala, 2006, pp. 137-175.

70. La memoria musicale, confesso, è mia, non di Saramago: da *Don Juan*, colta e irridente canzone di Georges Brassens: «Et gloire à don Juan pour ses galants discours / à celle à qui les autres faisaient jamais la cour. / Cette fille est trop vilaine, il me la faut».

ZERLINA:

Tu non esserlo nella ritirata.

DON GIOVANNI:

(ormai ipnotizzato dall'iniziativa di Zerlina)

Mi tremano le mani. Questo non è Don Giovanni.

ZERLINA:

No, è semplicemente... Giovanni.⁷¹

Se il *Don Giovanni* mozartiano è un dramma giocoso che finisce male, col morto in scena – o meglio ghermito dalla scena –, Saramago riporta il personaggio ai suoi contorni umani: pateticamente buffi, o, se si preferisce, buffamente patetici. La musica di Corghi⁷² parte da un raffinato, ironico corpo a corpo col palinsesto mozartiano: l'iniziale catalogo di Leporello è per esempio 'minato' dal commento madrigalistico di un coro maschile (dietro le quinte), doppio di originalissima invenzione, sorta di commentario perpetuo lesto a demolire le situazioni lacrimevoli. La stessa Donna Elvira, attrice, non cantante, mobilissima sulla scena, ha un doppio, cioè il suo manichino, un soprano che intona le arie famose, mentre lei fa valere il suo umorismo pratico (non è intimidita dalla statua del commendatore: «pensavo che voi faceste parte dell'arredo»). Questa vena parodica è intimamente fusa con i momenti lirici e

71. *Il dissoluto assolto* di A. Corghi cit., p. 91. Commenta Saramago: «Ce n'est pas Don Giovanni qui à la fin triomphe sur Donna Anna et Donna Elvira, c'est Zerlina... Zerlina, dans ma conception du personnage, n'est pas une jeune fille étourdie qui a décidé de perdre comme ça sa virginité parce que Masetto est un imbécile» (ivi, p. 174).

72. Si veda la compiuta analisi di R. MELLACE, *Il dissoluto assolto o sia il Convitato senza pietra*. Corghi, Saramago e il mito di Don Giovanni, ivi, pp. 107-136. Un ringraziamento all'editore BMG Ricordi che mi ha consentito di ascoltare una registrazione dell'opera.

anche con le distensioni patetiche, che si giovano dell'inserzione di pagine folcloriche (per esempio, nella scena quarta, il tema di un canto funebre siciliano),⁷³ da sempre importanti nella musica di Corgi: il quale dunque si rifà a una delle linee maestre della tradizione italiana novecentesca, risalente sino al classicismo della *Giara* di Casella; né il compositore ha del resto mai nascosto la sua impazienza di fronte ai dogmi del serialismo *après* Schönberg.⁷⁴ La musica teatrale contemporanea, come Corgi stesso ha mostrato in un recentissimo melologo verdiano, vive in una gara continua con il passato.

Al senso della ineluttabilità tragica guarda invece Ivan Fedele (nato nel 1953: con Corgi studiò a suo tempo composizione), che ha presentato nell'edizione 2007 del Maggio fiorentino una nuovissima *Antigone. Opera in sette quadri*, suo esordio teatrale (i versi liberi, da Sofocle, sono di Giuliano Corti). Il libretto di Corti spicca per la struttura fortemente conservativa rispetto alla fonte, prevedendo appunto un prologo, cinque episodi, un esodo, con due cori separati (uno maschile, uno femminile: unica licenza rispetto al modello sofocleo); mentre alla grande orchestra fa da contrappunto un'elaborazione elettronica, registrata e amplificata in sala (Fedele è forte di una lunga esperienza di lavoro all'Ircam di Parigi). Ciascuno dei sei personaggi (Antigone, mezzosoprano; Ismene, soprano; Creonte, baritono basso; la guardia, tenore; Emone, tenore; Tiresia, controtenore) vive una sua dialettica conflittuale con i cori, sorta di psicopompi verso il meglio (il coro femminile, che siede in platea) o il peggio (generalmente, il coro maschile, che

73. Già utilizzato da Corgi in una pagina cameristica, *A 'nsunnari*: R. MELLACE, *Il dissoluto* cit., p. 129. Per un profilo del musicista è da vedere l'opuscoletto augurale *Omaggio a Azio Corgi in occasione del sessantesimo compleanno*, Milano, Ricordi, 1997 (testi di R. Mellace e G. Seminara).

74. Si vedano le risolte affermazioni sull'«animoso spirito di intolleranza» dei seguaci (italiani?) della scuola di Darmstadt in L. BRAMANI, *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corgi*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 41.

rappresenta, almeno sino a un certo punto, la ragion di stato). La drammaturgia di Fedele sembra perseguire un rigore spirituale ancor prima che civile: in questo senso il nucleo vivo della tragedia greca, che nell'esempio analizzato sopra di Henze/Auden si risolveva nei grandi concertati e nelle violente esplosioni collettive, è riportato all'insanabile conflitto tra individualità.⁷⁵ La vocalità delle parti femminili – della protagonista in particolare – è giocata su un sistema di echi, riverberazioni, sillabazioni, anche balbettii, che mira a una comprensibilità piena del testo; il controtenore Tiresia (l'unico personaggio/cantante cui è applicata un'elaborazione elettronica) detta la sua profezia da un aldilà sonoro di speciale ambiguità. Naturalmente il librettista ha cercato di distillare il succo dall'originale sofocleo (l'opera dura appena un'ora e un quarto) riducendo al minimo la sintassi e i lussureggianti epiteti dell'originale. Si prenda il finale, in cui la pazzia di Creonte è espressa, in declamato quasi veristico, dall'allitterazione e ripetizione ossessiva, dal parlare che egli fa di sé come di un estraneo, in terza persona, mentre l'antifona dei cori (le donne, gli anziani) suona rassegnato ammonimento (tutte le voci, ricordo, in *Antigone* sono sonorizzate, ovvero amplificate):

CREONTE:
Euridice! Euridice!
Io sono la causa di tutto.
Voglio la morte,
qualcuno me la dia!
Ormai io sono nulla!

75. Ciò non esclude ovviamente l'ammirazione di Fedele per Henze, giudicato «un compositore che manipola i materiali in maniera intelligente, libera, trasversale e con un senso spiccatissimo del teatro» (I. FEDELE, *Antigone*, Bologna, Pendragon, 2007, p. 41).

CORO FEMMINILE:
Nessuno, Creonte, al suo destino
può sfuggire.
Nessuno!
Tebani,
Creonte,
nessuno annulla il suo destino.
Creon...

CREONTE:
(parla di sé in terza persona come se ancora avesse il potere in pugno)
Portate via quel folle,
ha ucciso prima il figlio
e poi la madre.⁷⁶

L'antico dilemma di Antigone (la *pietas* o la *polis*?) si avvale nell'orchestrazione di effetti percussivi drammaticamente incalzanti, con l'uso tra l'altro di gong, timpani, campane a lastra: quasi a mimare, ha osservato l'autore, il convulso battito di un cuore.⁷⁷ Si tratta di sonorità 'rassicuranti'? Certamente no: Fedele pratica un ascetismo espressivo alieno da compromessi, eppure drammaturgicamente coinvolgente, grazie anche all'intelligente ripresa delle tecniche di spazializzazione del suono, di scuola francese. Il «nucleo intangibile e, forse, sacro», di cui parlava il Berio delle lezioni americane, nella bella messinscena fiorentina dell'*Antigone* realizzata da Mario Martone è uno spazio scosceso, la fortezza di Tebe, che fende in diagonale il palcoscenico, copre l'orchestra e incombe sulla platea: metafora del cammino, invitante e irto insieme, del teatro musicale contemporaneo.

76.Ivi, p. 109 (a p. 49 le osservazioni di Fedele sulla vocalità del personaggio Creonte).

77.Cfr. ivi, p. 48. Ringrazio l'editore Suvini Zerboni che mi ha permesso di ascoltare una registrazione di *Antigone*.

Questa storia, o meglio scheletro di storia, è alla fine. C'è una morale? Forse sì: non conviene ormai che ci chiediamo se il teatro musicale abbia un futuro, disponendo già di un vivace presente.⁷⁸ A quattro secoli dalla premeditata invenzione del 'genere', non pochi musicisti, e non pochi scrittori, continuano a credere alla scommessa di trasformare le parole in canto, e in azione. La cosiddetta inverosimiglianza melodrammatica, verosimilmente, è salva.

78. È opportuno segnalare qui, in margine e *in extremis*, il recentissimo successo scaligero (settembre 2007) dell'opera seria *Teneke* di Fabio Vacchi (su libretto di Franco Marcoaldi, da un racconto dello scrittore turco Yashar Kemal).



*Indice dei nomi**

- Abbri, Ferdinando, *111*
Accorsi, Maria Grazia, *36*
Adami, Giuseppe, *37*
Addison, Joseph, *70*
Agamennone, Maurizio, *119, 120*
Agostino da Ippona, *103*
Alberti, Alberto Cesare, *54*
Alfano, Franco, *35*
Alighieri, *vedi* Dante
Altinoglu, Alain, *117*
Anderson, Hedli, *65*
Aragona, Livio, *102*
Arato, Franco, *28*
Arbasino, Alberto, *67*
Aretino, Pietro, *29*
Auden, Wystan Hugh, *9, 10, 50,*
65-86, 96, 98, 99, 103-107, 125
Avalos, Alfonso d', marchese del
Vasto, *41*
Avellini, Luisa, *22*
- Bacchelli, Riccardo, *34-36, 53-63*
Bach, Johann Sebastian, *101*
Bachmann, Ingeborg, *50, 104*
Bachtin, Michail Michajlovic, *94,*
121
Bagatti, Fabrizio, *14*
Baldini, Antonio, *51*
- Baranelli, Luca, *93*
Bardot, Brigitte, *105*
Baricco, Alessandro, *88*
Barile, Laura, *68*
Barilli, Bruno, *22*
Baroni, Mario, *109*
Barth, Karl, *67*
Barthes, Roland, *95*
Basile, Giambattista, *98*
Bastianelli, Giannotto, *22, 26, 35,*
43
Baudelaire, Charles, *57*
Beaumarchais, Pierre-Augustin
Caron de, *109*
Beethoven, Ludwig van, *78*
Benco, Silvio, *26*
Benelli Sem, *37*
Berg, Alban, *50*
Berio, Luciano, *9, 87-100, 126*
Berlioz, Hector, *79*
Bernanos, Georges, *109*
Bernardoni, Virgilio, *17, 30, 33,*
46
Bernstein, Leonard, *50*
Bettinelli, Bruno, *34, 57*
Bevere, Sandra, *54*
Bianchini, Guido, *15*
Bixio, Nino, *56*

* I numeri in tondo rimandano al testo, in corsivo alle note.

- Bloch, John, 73
 Boezio, Severino, 95
 Boitani, Piero, 103
 Boito, Arrigo, 37, 83
 Borghetti, Vincenzo, 50
 Borsellino, Nino, 18
 Bragaglia, Anton Giulio, 54
 Bragaglia, Leonardo, 42
 Brahms, Johannes, 97
 Bramani, Lidia, 104, 124
 Brassens, Georges, 122
 Brecht, Bertolt, 32, 54, 73, 89, 99
 Breways, Luc, 121
 Britten, Benjamin, 65, 88, 109-113
 Bruscia, Marta, 51
 Bucchi, Valentino, 87
 Burchiello (Domenico Di Giovanni detto), 26
 Burgess, Guy, 80
 Busoni, Ferruccio, 30-34, 39, 46
 Buzzati, Dino, 87
 Byron, George Gordon, 67, 70, 77

 Calvino, Italo, 9, 87, 89, 92-98
 Campanile, Achille, 54
 Cardarelli, Vincenzo, 49
 Carducci, Giosue, 49
 Caretti, Lanfranco, 14
 Carnesecchi, Riccardo, 23
 Carpi, Fiorenzo, 87
 Casella, Alfredo, 17, 43, 45-50, 52, 54, 61, 124
 Castelnuovo Tedesco, Mario, 15, 40
 Casti, Giambattista, 70
 Catullo, Gaio Valerio, 99
 Cecchi, Emilio, 18
 Celan, Paul, 99
 Celant, Germano, 114
 Cento, Francesco, 10
 Chailly, Luciano, 87
 Chessa, Silvia, 68

 Cicognini, Giacinto Andrea, 121
 Ciliberti, Aurora, 79, 83
 Colombo, Furio, 92
 Contini, Gianfranco, 35, 52, 63, 103
 Corgni, Azio, 77, 121-124
 Cortese, Luigi, 49
 Corti, Giuliano, 124-126
 Cosso, Laura, 96
 Craft, Robert, 71
 Croce, Benedetto, 23, 30
 Cummings, Edward Estlin, 99

 Da Ponte, Lorenzo, 23, 67, 68-69, 70, 71-74, 76, 122
 Da Verona, Guido (Guido Verona detto), 122
 Dal Monte, Toti, 44
 Dalla, Lucio, 34
 Dallapiccola, Luigi, 9, 88, 98, 100-103, 107, 109
 Dalmonte, Rossana, 109
 D'Amico, Fedele, 31
 D'Andrea, Misa, 40
 D'Annunzio, Gabriele, 9, 19, 41, 50
 Dante Alighieri, 31, 32, 33, 56, 92, 102
 De Angelis, Alberto, 50
 De Angelis, Marcello, 23
 De Bernart, Massimo, 45
 De Falla, Manuel, 26
 De Liguoro, Giuseppe, 101
 De Pisis, Filippo, 15
 De Rensis, Raffaello, 21
 De Robertis, Giuseppe, 16
 De Rossi, Armando, 31
 De Santis, Mila, 17
 De Simone, Roberto, 15, 53, 88, 119-120
 De Stefani, Alessandro, 26
 Debussy, Claude, 46, 50

- Degrada, Francesco, 27, 28
 Dei, Adele, 14, 119
 Del Corno, Dario, 88, 98, 100
 Delius, Friedrich Christian, 91
 Dérain, André, 40
 Desti, Rita, 122
 Di Giulio, Paola, 54
 Diaghilev, Sergej, 30, 40
 Diana, Barbara, 111
 Dillon, Matilde, 9
 Dittersdorf, Karl Ditters von, 73, 80, 83
 Dodds, Eric Robertson, 105
 Donatoni, Franco, 116
 Donizetti, Gaetano, 23, 32-33
 Dorimond (Nicolas Drouin *detto*), 121
 Dusapin, Pascal, 15, 88, 116-118

 Eco, Umberto, 90, 91, 92
 Einstein, Albert, 113
 Eliot, Thomas Stearns, 67, 91, 109
 Eschilo, 102, 104
 Euripide, 66, 88, 104-105

 Fabbri, Paolo, 37
 Falaschi, Giovanni, 94
 Fantoni, Margherita, 119
 Fedele, Ivan, 124-126
 Felici, Lucio, 18
 Fellini, Federico, 109, 122
 Ferrando, Enrico Maria, 38
 Ferrari, Giordano, 109
 Ferretti, Iacopo, 19
 Ferrone, Siro, 15, 119-120
 Fido, Franco, 80
 Fiori, Gabriella, 65, 66
 Folena, Gianfranco, 26
 Forzano, Giovacchino, 37-39, 43-45
 Franchetti, Alberto, 13
 Frassinetti, Augusto, 121

 Fuller, John, 71

 Galiani, Ferdinando, 53
 Gallina, Giacinto, 23
 Galuppi, Baldassarre, 80
 Gandhi, Mohandas Karamchand, 113
 Gara, Eugenio, 37
 Garcia Lorca, Federico, 109
 Garibaldi, Giuseppe, 114
 Gavazzeni, Gianandrea, 100
 Gentiloni, Vincenzo Ottorino, 14
 Gesù Cristo, 71
 Giannantoni, Mario, 50
 Giliberto, Onofrio, 121
 Giordano, Umberto, 14, 43-45
 Glass, Philip, 108, 113-116
 Gluck, Christoph Willibald, 32, 72, 108
 Goethe, Johann Wolfgang von, 33, 85, 91, 108
 Goldin, Daniela 77
 Goldoni, Carlo, 21-28, 73, 78, 80-82, 83
 Gotter, Friedrich Wilhelm, 96
 Gozzano, Guido, 23
 Gozzi, Carlo, 33, 46-50, 104
 Gronda, Giovanna, 37
 Guarnieri, Antonio, 42
 Guastalla, Claudio, 40-42
 Guerricchio, Rita, 119
 Guicciardini, Roberto, 15
 Guthmüller, Bodo, 47

 Händel, Georg Friedrich, 46, 108
 Havas, Roland, 95
 Hawthorne, Nathaniel, 95
 Hazon, Roberto, 87
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 88
 Henze, Hans Werner, 50, 66, 83, 84, 88, 103-107, 125

- Heyworth, Peter, 102
 Hindemith, Paul, 122
 Hölderlin, Friedrich, 102
 Höller, Hans, 104
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus, 33
 Hofmannsthal, Hugo von, 50, 84, 104
 Hogarth, William, 66, 70, 71
- Ibert, Jacques, 43
 Illiano, Roberto, 103
 Illica, Luigi, 16-20
 Izzo, Carlo, 67, 85
- James, Henry, 110
 Janequin, Clément, 92
 Joly, Jacques, 27
 Jones, Robert T., 114
 Joyce, James, 99, 102
- Kafka, Franz, 95
 Kallman, Chester, 65-66, 72-76, 78-79, 80-81, 104, 105, 106
 Kavafis, Constantinos (Kabaphes, Konstantinos), 102
 Kemal, Yashar (Kemal Sadir Gökçeli *detto*), 127
 Kierkegaard, Sören, 67
- Langella, Giuseppe, 36, 58
 Lee, Robert Edward, 114, 115
 Lehnert, Christian, 107
 Leonardo da Vinci, 31
 Leoncavallo, Ruggero, 20, 83-84
 Leopardi, Giacomo, 48-49, 63
 Lewis, Clive Staples, 85
 Ligeti, György, 109
 Lincoln, Abraham, 114, 115
 Lizzi, Michele, 103
 Lodovici, Cesare Vico, 46-50
 Lombardi, Luca, 91
- Lonardi, Gilberto, 68
 Longhi, Roberto, 53
 Lorenzi, Giambattista, 53
- Macchia, Giovanni, 71
 Machado y Ruiz, Antonio, 102
 Machiavelli, Niccolò, 41
 Maderna, Bruno, 88, 107-109
 Maehder, Jürgen, 16
 Magherini, Simone, 14
 Mahler, Gustav, 97, 107, 112
 Malipiero, Gian Francesco, 18, 25-30, 39, 49, 50, 52, 68
 Malipiero, Riccardo jr., 87
 Mangini, Nicola, 22
 Mann, Thomas, 50, 102, 110-113
 Mannino, Franco, 87
 Manzoni, Alessandro, 122
 Manzoni, Giacomo, 87, 112
 Marcoaldi, Franco, 127
 Marinetti, Filippo Tommaso, 30
 Martin, Ruth, 73
 Martin, Thomas, 73
 Martone, Mario, 126
 Mascagni, Pietro, 14, 16-21, 50, 83-84, 109
 Massenet, Jules, 13
 Maupassant, Guy de, 109
 Mayer, Elizabeth, 81, 85
 Mejerchol'd, Vsevolod, 30
 Melega, Gianluigi, 78
 Mellace, Raffaele, 10, 18, 91, 123, 124
 Melville, Hermann, 99, 110
 Mendelson, Edward, 66, 70, 73, 79, 83
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 79
 Menotti, Giancarlo, 88
 Messiaen, Olivier, 116
 Messinis, Mario, 26
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi, *detto*), 51, 87

Mila, Massimo, 46, 49, 71, 75, 96,
 97, 102
 Milanini, Claudio, 94
 Milhaud, Darius, 90, 95
 Milva (Maria Ilva Biolcati *detta*),
 94
 Mitchell, Donald, 110
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin
detto), 28, 121
 Montale, Eugenio, 14, 24, 50, 61,
 67-68, 79, 91
 Montarsolo, Paolo, 63
 Monteverdi, Claudio, 46
 Morelli, Giovanni, 29, 61
 Morselli, Ercole Luigi, 40, 42, 43
 Mosca, Luca, 78
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 18,
 22, 32, 46, 61, 66, 69, 70, 71,
 73, 75, 76, 77-78, 84, 96, 109,
 121-123

 Nabokov, Nicolas, 66, 86
 Nabokov, Vladimir, 66
 Nardone, Jean-Luc, 100
 Negri, Gino, 15, 88
 Newell, Mike, 65
 Nicolodi, Fiamma, 100, 103
 Nielsen, Carl August, 50
 Niscemi, Maita di, 113, 114
 Nono, Luigi, 87, 92

 Omero, 98-103
 Omodeo Donadoni, Miriam, 35
 Orselli, Cesare, 27
 Ortolani, Giuseppe, 83
 Osmond-Smith, David, 95, 100
 Osthoff, Wolfgang, 47

 Paisiello, Giovanni, 53
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani
detto), 10, 13-16, 24, 34, 50-52,
 116-121

Panofsky, Erwin, 86
 Papini, Giovanni, 14
 Pascoli, Giovanni, 23
 Passini, Gildo, 37
 Pecci, Riccardo, 50
 Pecker Berio, Talia, 96
 Peele, George, 78
 Pergolesi, Giovan Battista, 25
 Pestalozza, Luigi, 27, 91
 Pestelli, Giorgio, 47, 48
 Petrarca Francesco, 48
 Petrassi, Goffredo, 50, 68
 Petronio Arbitro, 107-109
 Pezzati, Romano, 103
 Philby, Kim, 80
 Picasso, Pablo, 18
 Picello, Emilio, 31
 Pieri, Marzio, 27
 Piero di Cosimo, 86
 Piper, John, 110
 Piper, Mary Myfanwy, 110, 112
 Pirandello, Luigi, 26, 54, 84, 89,
 121
 Pizzetti, Ildebrando, 13-14, 34,
 35, 50, 57, 109
 Pizzolato, Giuseppe, 21-24
 Plath, Sylvia, 99
 Platone, 111
 Polidori, Gianni, 40
 Ponchielli, Amilcare, 51
 Pope, Alexander, 67, 70
 Poulenc, François, 109
 Prampolini, Enrico, 26
 Pressburger, Giorgio, 109
 Prezzolini, Giuseppe, 14
 Prokof'ev, Sergej, 46
 Puccini, Giacomo, 9, 14, 22, 37-
 39, 41, 46, 51, 61, 108
 Puškin, Aleksandr Sergeevic, 71

 Quasimodo, Salvatore, 103

Rabelais, François, 121
Rebois, Henri, 22
Respighi, Elsa, 42
Respighi, Ottorino, 39-43, 52
Restagno, Enzo, 90, 100, 104
Ricciardi, Luigi, 26
Ricordi, Tito, 57
Rimskij-Korsakov, Nikolaj, 40
Ripellino, Angelo Maria, 92
Romano, Sebastiano, 45
Rossato, Arturo, 35
Rossini, Gioacchino, 13, 19, 22,
36, 41, 46, 48, 61, 62, 63, 69, 79
Rota, Nino, 34, 53-63
Ruffini, Mario, 103
Ruskaja, Jia (Evgenija Borisenko
detta), 54
Russo, Marco, 109

Saba, Umberto, 99
Sablich, Sergio, 33, 103
Sacerdoti, Gilberto, 70
Saint-Exupéry, Antoine de, 100
Sala, Luca, 103
Sand, Maurice, 29
Sanguineti, Edoardo, 51, 87, 88-
93, 99
Sanzogno, Nino, 63
Sapegno, Natalino, 18
Saramago, José, 77, 121-124
Scarpa, Gino, 25
Schikaneder, Johann Emanuel, 73
Schönberg, Arnold, 50, 90, 103,
124
Schubert, Franz Peter, 97
Selvatico, Riccardo, 23
Seminara, Graziella, 122, 124
Seneca, Lucio Anneo, 114
Serpa, Franco, 105
Settimio Severo, 54
Shakespeare, William, 17, 18, 47,
56, 66, 83, 96, 99, 109, 115

Shaw, George Bernard, 78
Sillani, Tomaso, 40
Soffici, Ardengo, 14
Sofocle, 124-125
Šostakovic, Dmitrij, 50
Spenser, Edmund, 67
Stabile, Mariano, 42
Sterbini, Cesare, 69
Stoianova, Ivanka, 103
Strauss, Richard, 50
Stravinskij, Igor, 18, 25, 30, 32,
50, 66-78, 89, 107
Striggio, Alessandro, 92
Sugana, Luigi, 21
Sullivan, Arthur, 68

Tanant, Myriam, 28
Tavolaccini, Giuliana, 91
Tellini, Gino, 10, 15, 16, 51, 52,
119
Thomson, James, 73
Tinterri, Alessandro, 15
Tirso de Molina (Gabriele Téllez
detto), 121
Tomelleri, Luciano, 50
Tommei, Fausto, 57
Treichel, Hans-Ulrich, 107

Urbani, Silvia, 83

Vacchi, Fabio, 28, 127
Varese, Claudio, 94, 95
Vecchi, Orazio, 92
Verdi, Giuseppe, 14, 16, 17, 22,
39, 49, 51, 61, 84, 93
Veretti, Antonio, 35-36, 57
Verga, Giovanni, 109
Vian, Boris, 90
Vick, Graham, 99
Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-
Auguste-Mathias, conte di, 100
Viola, Luisa, 22

Voltaire (François-Marie Arouet,
detto), 35

Wagner, Richard, 22, 46, 51, 88,
95, 108

Wallmann, Margarethe, 40

Waterhouse, John C.G., 27

Webster, John, 73

Weill, Kurt, 32, 54, 73, 108

Weisstein, Ulrich, 84

Wilbur, Richard, 50

Wilson, Robert, 113, 114

Wolf Ferrari, Ermanno, 21-25, 52

Würz, Anton, 22

Xenakis, Iannis, 116

Zampa, Giorgio, 24, 68



LIEDER. BIBLIOTECA DI STORIA DELLE ARTI

Volumi pubblicati

Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti. Architettura, pittura, scultura*
Introduzione di Lauro Magnani

Angelo Francesco Lavagnino. *Un compositore e il cinema*
Testi di Alessandra Cristina Lavagnino, Carlo Lizzani, Ruggero Lolini,
Marco Müller, Franco Potenza, Folco Quilici, Paola Salvadeo, Furio Scarpelli,
Alojz Srebotnjak, François Thomas, Michele Trenti, Mario Verdone
Introduzione di Stefano Della Casa

Angelo Conti, *Giorgione*
A cura di Ricciarda Ricorda

Franco Arato, *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*

www.cittadelsilenzio.it

*Questo libro è stato stampato
nel mese di dicembre
dell'anno 2007
da Bruzzone Arti Grafiche
di Genova Rivarolo
per conto delle edizioni
Città del silenzio*

