

Calvino e Mozart : un'inedita sceneggiatura della *Zaide*

Nella recente *Introduzione a Calvino* di Cristina Benussi¹ c'è una cronologia molto dettagliata della vita e delle opere in cui si può leggere che Calvino aveva scritto, nel 1982, un testo esplicativo per una rappresentazione veneziana di *Zaide* di Mozart. L'informazione, non molto nota, meritava una verifica. Infatti, nel testo pubblicato dalla «Fenice», nel 1982, in occasione del Carnevale, dal titolo *Turcherie: secondo Mozart*, si può leggere una pagina di Italo Calvino su *Zaide ovvero il serraglio*². Ma, e qui sta la sorpresa, in questo testo Calvino non si limita a parlare di *Zaide* ma presenta il proprio lavoro per *Zaide*, un testo che aveva scritto per una rappresentazione dell'opera mozartiana in Toscana, a Batignano, nei pressi di Grosseto³.

Come è noto, *Zaide* è un *singspiel* (ovvero un'opera in lingua tedesca composta di parti parlate e di parti cantate) postumo e incompiuto⁴. Disponiamo soltanto di quindici brani musicati (parlati con accompagnamento musicale, cioè melologhi, o cantati). Mancano i dialoghi esclusivamente parlati che avrebbero dovuto alternarsi ai brani, l'*ouverture* e almeno la scena finale (dico «almeno» perché non sappiamo se l'opera sia stata concepita in due o tre atti. Una specialista inglese propende per quest'ultima ipotesi⁵. In questo caso ci mancherebbe

¹ C. BENUSSI, *Italo Calvino*, Bari, Laterza, 1989.

² I. CALVINO, *Zaide ovvero il Serraglio*, in *Turcherie: secondo Mozart*, Venezia, La Fenice, 1982, p. 45.

³ La prima rappresentazione ebbe luogo nell'agosto del 1981 al convento di Santa Croce, per il festival «Musica nel chiostro di Batignano», sotto la direzione e con la regia di Adam Pollock. Fu ripresa a Venezia, dopo il carnevale del 1982, nel 1985, e poi di nuovo a Batignano, nell'ambito dello stesso festival, nell'estate del 1991.

⁴ Autore del libretto – andato interamente perduto – era l'amico di Mozart Johan Andreas Schachtner, che aveva già scritto per lui dei recitativi per *Bastien und Bastienne*. Il lavoro, avviato nel 1779, dopo il ritorno a Salisburgo, fu interrotto da una nuova partenza e dalla composizione dell'*Idomeneo*. Il titolo originale doveva essere presumibilmente *Das Serail* (così Mozart lo chiama nella corrispondenza) ma si è stabilito di chiamarlo *Zaide* per non confonderlo con *Die Entführung aus dem Serail* (1782).

⁵ Cfr. C. GIANTURCO, *Mozart's Early Operas*, London, Batsford, 1981, pp. 200-201 («he never finished the music, writing only 15 vocal numbers (two of probably three acts)») e p. 210 nota 4 (sul manoscritto autografo).

tutto il terzo atto. Ma bisogna dire che non disponiamo di elementi certi: il manoscritto autografo conservato alla Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz non fa alcuna luce su questo. Dopo quindici numeri scritti con chiarezza e con pochissime correzioni non compare la minima idea, nessun abbozzo, assolutamente niente per il seguito...). Mancano dunque i dialoghi parlati alternati ai quindici brani musicati. Calvino aveva scritto un testo per colmare questa lacuna e rendere quindi possibile la rappresentazione.

Non posso soffermarmi ora su tutte le difficoltà da me incontrate per poter disporre di questo lavoro di Calvino, ancora inedito. Comunque, l'ho ritrovato e posso qui presentarlo. Si tratta di un testo dattiloscritto di ventun pagine, completo, che riporta correzioni e aggiunte di mano dell'autore⁶.

Che cosa ha fatto dunque Calvino? Ha proceduto in un modo al tempo stesso più rispettoso e più originale di chi l'ha preceduto. Per rappresentare *Zaide*, prima di lui, si attribuivano infatti ai personaggi dei dialoghi presi altrove e in particolare – dal momento in cui fu scoperto – dal libretto di un altro *singspiel*, *Das Serail*, stampato ed eseguito a Bolzano nel 1779⁷. Ma non è affatto certo che questo testo possa completare quello utilizzato da Mozart: c'è il problema, per esempio, dell'agnizione finale; se Gomatz e *Zaide* sono fratello e sorella, è difficile giustificare il loro amore che è invece esplicito fin dai primi brani della *pièce* di Mozart⁸. Probabilmente, sarebbero necessarie ulteriori ricerche sulla tradizione che è all'origine di *Zaide*⁹. In ogni caso, la questione è un'altra: è necessario operare una distinzione chiara tra i brani che non sono che congetture e quelli che sono opera di Mozart. Altrimenti si rischia – tra l'altro – di fare come ha fatto recentemente Stefan Kunze il quale, nel suo libro sul teatro di Mozart, cita come frase della *Zaide* di Mozart una frase che in realtà è attribui-

⁶ Nel 1991 si trovava all'«Archivio storico» del teatro «La Fenice», a Venezia.

⁷ *Das Serail, oder Die Unvermutete Zusammenkunft in der Sklaverei zwischen Vater, Tochter und Sohn*, Boze, Weiss, 1779: il testo è di Joseph Sebastiani, la musica – per la rappresentazione di quello stesso anno ad opera della compagnia di Felix Berner – di Joseph von Frieber. Va rettificata l'asserzione di C. OSBORNE (*The complete operas of Mozart. A critical guide*, London, Gollancz, 1978, p. 138) secondo la quale «i libretti di Bolzano e Salisburgo sono andati perduti».

⁸ A. EINSTEIN, *Die texte Vorlage zu Mozarts Zaide* in «Acta musicologica», 8 (1936) e F.H. Neumann che, nella sua edizione critica (*Neue Mozarts Ausgabe*, Kassel, Bärenreiter, 1957), lascia da parte l'agnizione e dà soltanto, come motivazione del mutamento finale del Sultano, il proposito di dimostrare che anche in Asia e tra i musulmani si è capaci di virtù e di generosità. Il librettista di *Die Entführung aus dem Serail* agirà in modo analogo nei confronti del suo modello (cfr. S. KUNZE, *Il teatro di Mozart*, trad. it. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 216-217).

⁹ In particolare: esiste un solo modello voltairiano (*Zaire*, 1732: rappresentata a Salisburgo nel 1777 con musiche di scena di Michael Haydn) – che agirebbe anche per la *pièce* di Bolzano – o esiste un modello che prevede una diversa soluzione? Bisognerebbe per esempio vedere *Zaide* di Joseph Royer (1705-55), composta nel 1739 (ma ho il sospetto che anch'essa riprenda il modello voltairiano: del resto, dello stesso scrittore, Royer aveva musicato *Pandora*).

bile agli editori moderni (precisamente all'edizione Bärenreiter del 1957)¹⁰. Calvino – l'abbiamo detto – ha agito in modo diverso da quelli che lo hanno preceduto: invece di creare l'illusione di un'opera compiuta, ha cercato – sono parole sue – «di mettere in valore quello stato d'animo di sospensione che ogni opera incompiuta comunica»¹¹. Infatti, nella sua *Zaide*, i vari personaggi dicono o cantano solo le parole originali, accompagnate dalla musica di Mozart: in altri termini, solo i quindici brani di cui si è detto. Il racconto-cornice è affidato a un altro attore che interpreta la parte del narratore: un personaggio che ha ritrovato i quindici episodi e che avanza delle ipotesi sul nesso che li collega. Naturalmente non si tratta di ipotesi enunciate in stile saggistico o da studio erudito: sono ipotesi narrative enunciate con tutta la precisione, l'evidenza, la concretezza di cui è capace la fantasia di Calvino narratore¹². Mentre il narratore parla, ciascun personaggio in scena mima i gesti e i dialoghi che gli sono attribuiti.

Bisognerebbe richiamare due libri di Calvino assai vicini a questo lavoro per epoca di concezione e di redazione: il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicato nel 1979, e il libretto per l'opera di Berio *La Vera Storia* rappresentata alla Scala di Milano nel 1982¹³. Si tratta di testi che – come quello di cui ci occupiamo – pongono il problema della letteratura nella letteratura, del teatro nel teatro. Ma occorre anche citare due testi precedenti di quasi un decennio che Calvino stesso ha richiamato a proposito di questo suo lavoro. Nel breve scritto esplicativo per la già citata rappresentazione veneziana leggiamo: «Per scrivere questo testo, Pollock [il regista dell'opera, l'inglese Adam Pollock] si è rivolto a me, in quanto autore delle *Città invisibili* (l'Oriente favoloso) e del *Castello dei destini incrociati* (struttura combinatoria di storie che collegano un certo numero d'elementi dati)»¹⁴. I mezzi impiegati per suggerirci l'ambientazione orientale (notazioni rapidissime la cui forza risiede soprattutto

¹⁰ KUNZE, trad. it. cit., p. 216.

¹¹ I. CALVINO, *Zaide ovvero il Serraglio*, cit., p. 45.

¹² Le caratteristiche di questo racconto sembrano infatti essere quelle celebrate nelle *Lezioni americane* (leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità).

¹³ Bisognerebbe tratteggiare brevemente il rapporto di Calvino con la musica e l'opera (dicendo subito che il suo interesse prevalente sembra essere andato alla pittura e al cinema; e che rapporti significativi intercorrono tra queste due forme artistiche e la sua produzione). Si va dalla collaborazione col musicista Sergio Liberovici (*La Panchina*, opera in atto unico, 1956; le canzoni *Dove vola l'avvoltoio* del 1958, *Oltre il ponte* e *Il padrone del mondo* del 1959) a quella con Luciano Berio (da *Allez-hop*, racconto mimico del 1959, alla *Vera storia*, del 1982, e a *Un re in ascolto*, del 1984. Cfr. a questo ultimo proposito la relazione di T. NIELSEN su *Luciano Berio e la letteratura italiana contemporanea*, negli Atti del Congresso A.I.S.L.L.I. di Odense, luglio 1991). Sarà anche da ricordare la conoscenza personale, nell'ambiente dell'editore torinese Einaudi, con uno specialista mozartiano come Massimo Mila.

¹⁴ I. CALVINO, *Zaide ovvero il Serraglio*, cit., p. 45.

nella scelta del lessico, esotico o, quantomeno, raffinato) fanno infatti pensare alle *Città invisibili*¹⁵. Ma è soprattutto il richiamo al *Castello dei destini incrociati* ad aiutarci ora perché Calvino agisce in modo analogo, là con i tarocchi, qui con i brani di Mozart: proponendo un racconto (o dei racconti) come combinatoria di un certo numero di elementi dati. Ho detto «in modo analogo» perché le esigenze della rappresentazione e anche quelle del testo di Mozart gli hanno imposto dei limiti un po' diversi che del resto si sono tradotti positivamente – lo vedremo – in nuove possibilità e proposte. Ma il *Castello dei destini incrociati* non è l'unico esempio nell'opera di Calvino di un lavoro combinatorio di questo tipo. Si può andare dal racconto *Il conte di Montecristo*, del 1967 (che ci conduce alla scrivania di Alexandre Dumas nel momento in cui sceglie, tra le diverse varianti che gli vengono presentate dai suoi negri, la trama del romanzo che affiderà all'editore)¹⁶ all'operazione effettuata da Calvino – verso la fine della *Taverna dei destini incrociati* – a partire da diverse rappresentazioni pittoriche di San Girolamo e San Giorgio¹⁷, fino alla testimonianza delle *Lezioni americane* sul gioco combinatorio cui si dedicava da bambino, quando non sapeva ancora leggere i fumetti e componeva da sé diverse storie prendendo spunto dalle immagini¹⁸. Nel 1981, l'anno del lavoro per *Zaide*, scriveva su «La Repubblica» un articolo (ora pubblicato in *Collezione di sabbia*¹⁹) dal titolo *Il racconto della colonna traiana*. Aveva avuto l'occasione di salire insieme ad un professore di archeologia classica sulle impalcature che circondavano – per le opere di restauro – il celebre monumento dell'antichità romana e aveva quindi potuto vedere da vicino tutti i bassorilievi che, come una spirale, lo ricoprono. Nell'articolo, ancora una volta, partendo da questi elementi dati, ci narra un racconto.

¹⁵ Cfr. alcuni dettagli della prima pagina del dattiloscritto, delle pagine quattro e sei, e soprattutto il finale (che citeremo più avanti). Ma sarà da rilevare la «sottrazione di peso» (cfr. l'inizio della lezione sulla leggerezza nelle *Lezioni americane*) a p. 6, dove la frase «Nella notte sul giardino dei bergamotti solo si sente il canto del cuculo» diventa, in seguito a correzioni: «nella notte in giardino si sente solo il canto del cuculo», senza dettagli esotici e di un livello stilistico familiare che tende al grado zero.

¹⁶ Cfr. I. CALVINO, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 149-64.

¹⁷ Cfr. I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 105-11.

¹⁸ Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 92-94. La tendenza prevalente, come si può vedere, è quella di partire da dati figurativi, suggestivi ma aperti a diverse possibilità d'interpretazione. Ma sarebbe bene non dimenticare che già il *Visconte dimezzato* (1952) evidenzia sia la tendenza alla lettura dei segni (i segni del passaggio del visconte buono o di quello cattivo) sia quella allo sviluppo sistematico delle possibilità a partire da una situazione data (la divisione a metà), il tutto in un modo molto sintetico, rapido e spesso convenzionale (e cioè ironicamente allusivo a funzioni narrative tradizionali), mai però astratto o generico.

¹⁹ Cfr. I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 95-101.

Ma ecco gli elementi dati nel caso dell'opera di Mozart. Ci sono degli schiavi del Sultano, che si sono rassegnati a essere schiavi, e sono addirittura diventati – a quanto pare – contenti di esserlo. Ci sono Gomatz e Zaide che invece, in prigione, si sono innamorati l'uno dell'altra, e fanno un tentativo di fuga che fallisce. C'è il Sultano Soliman, di cui Zaide era la favorita, che è furente per questo tradimento, vuole vendicarsi e canta tra l'altro un'aria («ich bin so bö's als gut»: «sono tanto cattivo quanto buono») che lascia aperta sia la possibilità di una soluzione drammatica sia quella di un perdono, al momento dello scioglimento finale. E ci sono infine ancora due personaggi intorno a Soliman: uno è un personaggio da opera buffa, il capitano della guardia Osmin, che pensa solo a trarre vantaggio della sua posizione vicina al potere; l'altro è il più misterioso di tutti, il ministro Allazim, che ha un ruolo fondamentale nel racconto. È lui ad aiutare Zaide e Gomatz a fuggire, cercando probabilmente di fuggire a sua volta. Dopo il fallimento, intercede per loro presso il Sultano che, comunque, è in collera solo con i due innamorati.

Da che parte sta esattamente Allazim? Perché agisce in questo modo? Non è un caso – mi pare – che la critica abbia notato che le due arie di Allazim sono le meno caratterizzate da un punto di vista musicale²⁰: una ragione risiede forse nel fatto che Allazim non si scopre, rimane sempre nascosto dietro l'ufficialità del suo ruolo. In modo molto preciso e perspicace, Calvino vede in lui una fonte di domande e di diverse ipotesi narrative. Come davanti ad una scena della colonna traiana: «L'imperatore alza una mano a salutare la bella prigioniera, e con l'altra mano indica il bambino: per ricordare che tiene il piccolo in ostaggio? o per prometterle che lo farà educare romanamente per farne un re sottomesso all'Impero? Comunque sia, la scena ha un pathos misterioso...»²¹.

Al termine dunque del primo atto di *Zaide* di Calvino, dopo una narrazione che ha legato in modo tradizionale i brani di Mozart (Allazim per generosità disinteressata aiuta Gomatz e Zaide a fuggire), il trio – in cui i personaggi cantano la speranza della libertà – s'arresta alla prima battuta. Il narratore, in scena, non è soddisfatto della propria ricostruzione e avanza una seconda ipotesi: e se Allazim avesse fatto tutto questo perché è lui che è innamorato di Zaide? Questa seconda ipotesi si dipana mentre gli attori mimano di nuovo tutto il rac-

²⁰ Cfr. C. OSBORNE, *The Complete Operas of Mozart*, cit., p. 139: «Allazim's first aria (n. 7) ... is a conventional *da capo* aria of no great character»; p. 140: «Allazim's aria "ihr Mächtigen seht ungerührt" (n. 14) is disappointingly characterless, its several changes of tempo seeming contrived and thus unconvincing».

²¹ *Collezione di sabbia*, cit., pp. 98-9.

conto dall'inizio, ma con una mimica diversa. I sette numeri musicali sono richiamati via via mediante alcuni accordi. Si arriva di nuovo al punto di attaccare il trio ma Zaide non vuole. Una terza possibilità si profila allora mentre si riparte dall'inizio del racconto: ad Allazim in realtà interessa Gomatz, nel quale ha riconosciuto se stesso quando, schiavo novello, aveva ancora voglia di libertà. È perché è interessato a lui che Allazim cerca di distogliere Gomatz dal pericoloso amore per Zaide. Conclusasi anche questa ipotesi, ascoltiamo finalmente il trio.

Calvino procede, nel secondo atto, in modo analogo, proponendo, prima di far sentire il quartetto completo, le diverse ipotesi di soluzione cui il quartetto può approdare. Questa volta, sono quattro: quelle che sviluppano le tre che abbiamo già visto e una quarta, più amara. Allazim non vuole né il bene di Zaide, né il bene di Gomatz, né il bene universale, ma il bene di Soliman e del suo regno. È la saggezza politica che lo spinge ad allontanare dal regno ciò che può turbarne la tranquillità: gli schiavi che non sono felici. Ma Soliman non capisce: il tiranno sembra volere esclusivamente opprimere, rendere infelici gli altri. A questo punto, si sente il quartetto fino in fondo.

Sottolinerei almeno due aspetti: il gioco sulla memoria e in particolare sulla memoria musicale (i numeri già ascoltati richiamati tramite gli accordi) e l'omologia strutturale tra il testo e la musica (tre possibilità per il trio nel primo atto; quattro possibilità per il quartetto finale).

Ed ecco la conclusione del narratore: «Così rimangono sospesi, in un'opera che sembra stia per finire immediatamente e che invece non finisce, tra parti cantate che sono come lapislazzuli e ametiste incastonati in un mosaico azzurro, indaco e pervinca. Le gemme scintillano in mezzo agli aggrovigliati arabeschi sul muro in fondo a un patio sussurrante di zampilli. Il palazzo va in rovina, le erbacce invadono il patio, il mosaico è percorso da crepe e si sgretola. Ma i tasselli verranno inseriti in un altro mosaico, sulla volta di una moschea. I mongoli di Gengis Khan invadono il paese e incendiano la moschea. I lapislazzuli e le ametiste salvati dalle fiamme serviranno per altri mosaici, lungo le scale d'un bazar, nel cortile d'un caravanserraglio, nella reggia d'un califfo, in una fortezza sul deserto, in cima alla cuspide d'un minareto, nel fondo di una vasca dove le odalische fanno il bagno...»²²

Mi pare che in questo continuo riutilizzo – in contesti sempre diversi – delle gemme mozartiane sia ben rappresentato non solo quel che ha fatto Calvino in questo lavoro, ma anche il mito di Mozart, che non vedrei unicamente in un'accezione negativa (come una trasformazione illecita di Mozart in qual-

²² Dattiloscritto di I. Calvino, pp. 20-21.

cosa di diverso da lui) ma anche – in positivo – come il modo in cui Mozart vive nella storia e per ognuno di noi.

1991

[Post-scriptum. Il saggio è la traduzione italiana della mia comunicazione al convegno del bicentenario *Mozart, origines et transformations d'un mythe* (Clermont-Ferrand, 11-13 dicembre 1991). Il testo di Calvino cui faccio riferimento, allora inedito, è stato pubblicato in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, vol. III (*Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*), Milano, Mondadori, 1994]