

Droghe e deliri d'Oriente

Nelle opere francesi della seconda metà dell'Ottocento si fa sovente uso di droghe: per veri e propri *trip* orientali, come quello di Kornélis che va mentalmente in Giappone per vie allucinatorie nella *Princesse jaune* di Saint-Saëns (1871), ad esempio; e se si fuma l'oppio a Damasco nella *Statue* di Reyer (1861), anche Cio-Cio-San, nella messinscena francese di *Madama Butterfly* (1906), offre al console una «*pipe d'opium*». Dev'essere molto potente anche la bevanda che il grande bramino offre a Vasco e Sélika per celebrare il loro matrimonio nell'*Africaine* (IV.4-5), visto che il tenore esclama, barcollando:

Quel trouble!... quel vertige!...
la raison m'abandonne... où suis-je?
À mes regards un voile a couvert le passé,
qui s'enfuit loin de moi comme un rêve effacé.

E che subito dopo rivolge una corte spietata alla principessa, sino a quel momento umiliata nei sentimenti che nutre per lui, ma soprattutto nella sua natura femminile, tanto che Vasco si era spinto fino a donarla come schiava alla rivale Inès, l'immortale amata, nobildonna portoghese.

Moglie e buoi dei paesi tuoi? Secondo Anselm Gerhard, che scrive il saggio d'apertura in questo volume,

Nell'assetto di quest'opera le ambizioni del protagonista maschile sono spaccate tra l'interesse per una donna, sia pure amata, che desidera sposare e un'amante che desidera *tout court*. A prescindere da tutta l'ambientazione esotica, *L'africaine* mette in scena i rapporti tra i sessi com'erano peculiari della società ottocentesca e come ci sono ben noti grazie a un'altra opera lirica emblematica: *La traviata*.

Rispetto a una prima lettura del libretto e a differenza dell'opera di Verdi, la donna desiderata non si sacrifica per la gloria o il conforto dell'uomo amato. Lasciando l'ultima parola all'amore eterno e quasi sovrumano di Sélika, Meyerbeer capovolge i rapporti tra sesso 'forte' e sesso 'debole'.

Nella grande scena del manzaniglio, che chiude l'opera, Sélika aspira il profumo mortale e allucinogeno dei fiori della terribile pianta ed entra in un delirio erotico che anticipa la psicanalisi guardando alla tragedia classica. Vede Vasco, che l'ama ancora, e insieme si abbracciano sotto lo sguardo sorridente di un Brahma «*dieu des amants*». E crede di sentire le voci di un «*chœur aérien*» (la didascalia precisa «*que croit enten-*

dre Sélika dans son délire»: è solo un'allucinazione auditiva) che la accarezzano sussurrandole «c'est ici le séjour de l'éternel amour». Ma in un attimo di lucidità subentra l'amarezza: «C'était un songe!», esclama la donna prima che Nélusko, suo compagno d'avventure nonché amante infelice, la raggiunga per condividere con lei almeno la fine drammatica. Peccato che il musicologo Fétis, che approntò la versione definitiva dell'*Africaine* per la prima assoluta del 28 aprile 1865, dopo la morte del compositore avvenuta un anno prima, abbia trasformato questo passaggio in una sorta di ascesa al cielo di taglio cattolico, cassando l'estasi erotica, mettendo Brahma anziché Vasco al centro della visione e lasciando del coro originale solo un lacerto finale a conclusione dell'opera (dopo l'arrivo di Nélusko), come fossero angeli del cielo accompagnati dalle quattro arpe, qui strumento di preghiera e non d'estasi erotica.

Anche Tommaso Sabbatini, che nel secondo saggio risale alle intenzioni reali di Scribe e Meyerbeer (compiendo un'investigazione brillante sulla genesi di questo lavoro, e ponendola in relazione con le politiche coloniali del tempo), mette in rilievo questo aspetto: «È chiaro (specie se si riaprono i tagli praticati da Fétis) che nell'agonia Sélika appaga il desiderio erotico frustrato: le sue ultime parole, "c'est le bonheur!", sono significative». E nella guida all'opera di Emanuele Bonomi, il lettore potrà trovare un commento esteso agli scorci eliminati e/o trasformati (e per i travisamenti si leggano, in particolare, le note nn. 30, 48 e 53, relative all'atto III e al V), oltre a un aiuto indispensabile per avvicinare le complesse bellezze di questa partitura enorme, annidate in ogni pagina.

Studiando l'opera balza agli occhi un sistema di relazioni musicali in cui *L'africaine* occupa una posizione centrale: oltre a fornire alimento, con numerose finezze timbriche, al Berlioz trattatista, Meyerbeer guardò alle trovate del collega con estrema attenzione (particolarmente alla *Symphonie fantastique*), nel mettere sotto i riflettori «un conflitto razziale rappresentato icasticamente anche dal colore della pelle delle due antagoniste, proprio come avrebbe fatto Verdi di lì a poco, in *Aida*» (come nota Bonomi). E creando l'immane scena di massa nell'atto quarto ha fornito un precedente ulteriore per lo scorcio del Trionfo nell'opera esotica del compositore italiano. Quanto a Wagner: «l'idea di timbro associato all'azione, ma in grado di plasmarne ulteriormente il messaggio, è uno dei tanti debiti che l'antisemita Wagner contrasse con l'ebreo Meyerbeer». Ed è inoltre difficile che sfugga la parentela della sua tavolozza armonica, almeno nella fase 'romantica', con quella del collega da lui tanto esecrato (si legga l'inizio della bibliografia), e che il filtro d'amore e lo sbarco del cigno (nella delirante visione finale di Sélika) non ci possano sembrare una sottile ironia da parte di un gentiluomo israelita nei confronti di un antisemita inveterato. Li differenzia enormemente proprio l'etica e l'ideologia: se *L'africaine* è una ferma condanna del fanatismo e dell'imperialismo, incarnati da inquisitori, bramini, notabili, oltre che da un eroe negativo, un popolo inferiore sferraglia nel Nibelheim senza affrancarsi, e un filtro d'amore è sempre pronto per gli amanti wagneriani, che si tratti di predestinati come Tristano e Isotta, oppure di eroi recalcitranti e immaturi, come Sigfrido.

Michele Girardi

La clemenza di Leopoldo

Mozart morì il 5 dicembre del 1791, tre mesi dopo la *première* della *Clemenza di Tito*, e dunque non seppe mai che l'illustre festeggiato di allora gli sarebbe sopravvissuto solamente per poco più di un anno: Leopoldo II di Asburgo Lorena, che il 6 settembre 1791 veniva incoronato re di Boemia a Praga (già alla testa del sacro romano impero, e re d'Ungheria e Croazia, dall'anno precedente), era il 'Tito' che riceveva in dono un'opera di bellezza lancinante. Probabilmente ne fu consapevole, da melomane qual era (malattia di famiglia: si rileggano le *Memorie* di Lorenzo Da Ponte in proposito), ma è certo che, una volta salito al trono del fratello Giuseppe II (morto il 20 febbraio 1790, meno di un mese dopo il debutto di *Così fan tutte*), il sovrano dovette operare profondi cambiamenti alla corte di Vienna. L'impero attraversava gravi difficoltà, la nobiltà ungherese e boema premeva sulla capitale, mentre la *Révolution* era deflagrata nel 1789, coinvolgendo nei suoi furori Maria Antonietta, sorella di Leopoldo e Giuseppe. Il nuovo Cesare dovette cedere su più fronti, per mantenere un po' di pace nei suoi confini, e ci riuscì, anche se la morte gl'impedì di attuare una vera politica di largo raggio. Peccato, perché quanto aveva fatto come Granduca di Toscana poteva far ben sperare quanti credevano nel progresso. Nel 1786 fu infatti il primo al mondo ad applicare i principi dell'illuminista Cesare Beccaria nel cosiddetto *Codice leopoldino*, che in un colpo solo abolì il reato di lesa maestà, la confisca dei beni, la tortura e la pena di morte (pena che il fratello, famoso per le sue riforme 'illuminate', peraltro ritirata nell'ultimo periodo di vita, non aveva ancora cancellato del tutto).

Leopoldo, sovrano contrario a ogni forma di autoritarismo, meritava che il vecchio libretto di Metastasio, scritto per festeggiare suo nonno Carlo VI nel 1734 – dunque un soggetto di famiglia –, venisse ripreso per celebrare anche lui. E certamente le radici ideali di quel testo dovevano piacere a Mozart che, come massone, coltivava fra i propri ideali quello del sovrano 'illuminato'. Ma dopo tante intonazioni (una quarantina circa fino a quel momento) il musicista lo volle adeguare alle sue esigenze, e chiese al poeta Caterino Mazzolà che fosse ridotto «a vera opera», come annotò nel suo catalogo delle opere. «Ma cosa voleva dire per il compositore del *Don Giovanni* scrivere negli stessi mesi della *Zauberflöte* un'opera seria che fosse anche una 'vera' opera?», si chiede nel saggio introduttivo Sergio Durante, autorevolissimo specialista di questo titolo e del suo autore, che prosegue: «sta in questa domanda la problematicità della *Clemenza di Tito*, il capolavoro mozartiano che più di ogni altro ha patito incomprensioni e travisamenti».

Secondo Emanuele d'Angelo, che si occupa più da vicino del libretto (ma riflettendo nella prospettiva più vasta della drammaturgia e sugli ipotesti dell'opera), era probabile che Mozart contestasse più che altro la struttura antiquata del lavoro, visto che Mazzolà «chiamato all'arduo e ingrato compito di mettere le mani su un testo assai prestigioso e oggetto di devota letteraria ammirazione, di profanare insomma uno dei sacri parti teatrali del sommo poeta cesareo, taglia, cuce e ricama con estrema finezza e bravura, e le sue suture sono generalmente impercettibili, coi suoi pazienti e devoti mosaici di tessere metastasiane solo di rado accantonati per materiale nuovo di zecca ma profumato d'Arcadia passata, lontana, deliziosamente polverosa (incipriata)».

In ogni caso il risultato di questo lavoro di cesello, in barba ai pregiudizi dei critici – soprattutto quelli che scrivevano in pieno Ottocento, difensori ad oltranza della *Zauberflöte* «ceppo della tradizione operistica romantico-tedesca», come nota Durante –, figura fra i capolavori del teatro in musica d'ogni tempo, e apre la via al rinnovamento formale e di contenuto del secolo successivo. Nella *Clemenza di Tito* di Mozart e Mazzolà i personaggi stilizzatissimi dell'opera seria *d'antan* che infilavano arie una dopo l'altra prendono una nuova vita, in un rapporto di reciprocità che lievita intorno al protagonista. Tito è il perno intorno al quale ruota l'azione, e su cui si scaricano le tensioni della vicenda. Vive in relazione agli altri, ma ciò non lo rende una sorta di automa (come qualcuno ha scritto), incapace di sentimenti propri, bensì mette in risalto la sua totale dedizione alla ragion di stato e onora l'asserto del titolo ch'è pure il tema dell'opera: la clemenza. Inoltre «rinunciando di fatto all'amore», come osserva d'Angelo, Tito «non si rivela *uxorius*, soggetto a una donna e dunque impedito nel sereno controllo delle passioni e nella posposizione del privato al pubblico», come invece accade al suo amico fraterno Sesto.

Dopo aver analizzato la soluzione geniale adottata da Mozart e Mazzolà per il finale primo, anche sotto il profilo scenografico, Durante chiude in maniera condivisibile:

Il finale dell'atto primo prevedeva l'impiego delle masse entro un apparato scenografico che utilizzava sia il proscenio che un lungo spazio posteriore nel corso dello spettacolare incendio del Campidoglio. Insomma, una ricerca del grande effetto ma forse soprattutto, a due anni dalla presa della Bastiglia, di una simmetrica contrapposizione fra il finale primo, emblema dell'angoscia legata al disordine politico ed il finale secondo, apoteosi dell'ordine ritrovato grazie alla clemenza di un sovrano ideale.

Tuttavia, quale che sia la grandezza di un sovrano, non è mai consigliabile che un popolo si affidi unicamente alla sua giustizia, invece che maturare una propria convinzione nell'interesse comune.

Michele Girardi

Un campiello immerso in una luce irreale...

Con questo numero dedicato al *Campiello*, «La Fenice prima dell'Opera» fa un ulteriore passo in avanti nella bibliografia dedicata a Ermanno Wolf-Ferrari, dopo le due uscite precedenti dedicate ai *Quattro rusteghi* (2005-2006, 3) e alla *Vedova scaltra* (2007, 2). Tre titoli operistici importanti su altrettanti capolavori teatrali di Carlo Goldoni meritavano una specifica riflessione sul rapporto fra uno dei veneziani imprescindibili per la cultura di tutti i tempi e il teatro musicale seriore. Se ne occupa, nel secondo saggio di questo volume, Federico Fornoni, che traccia un itinerario denso d'interesse: dalla *Locandiera* di Rutini e Artusi (Firenze, carnevale 1800) al *Signor Goldoni* di Melega e Mosca, nel quadro delle celebrazioni del tricentenario della nascita (2007), passando per Malipiero e, naturalmente, per Wolf-Ferrari.

Nemo propheta in patria, dice il proverbio: e Venezia non fu prodiga di applausi per il suo concittadino, anzi stroncò in maniera inoppugnabile *Cenerentola*, il suo debutto teatrale (1900), e accolse solo una prima assoluta delle cinque opere tratte da Goldoni (*Gli amanti sposi* nel 1925, dal *Ventaglio*).¹ In compenso ne sfruttò, all'occorrenza, la forte connotazione locale, come nota Giovanni Morelli, anche in questa circostanza acuto osservatore della realtà storica lagunare:

Con il tirare delle prime aure del «rinascimento fascista», a partire dal '22 [...] si profilò un piccolo tentativo di ripresa. Il Comitato cittadino era ancora una volta costituito più da classici «bei nomi» dell'aristocrazia lagunare [...] che non da nuove personalità rappresentative della nuova nazionalità; per pochi anni ancora, senza rinnovare alcunché, il nuovo organo di gestione si adattò a riapplicare, più o meno pari pari, il solito modello della presentazione di opere prese supinamente a prestito dal giro di una o più compagnie impresariali (appena appena guarnendo le stagioni di piccola *routine* con l'aggiunta, di fatto talora non poco impopolare in platea e in galleria, di qualche «novità», più precisamente, quasi sempre di qualche opera di un compositore vivente e possibilmente genio *in loco* – Wolf-Ferrari, Cattozzo, Bianchini). Così che quando si trattò di solennizzare in Fenice, nel 1923, la prima visita veneziana di Mussolini primo ministro, senza attingere ad alcuno dei peraltro molti bazar tematici della

¹ Quando il Teatro riaprì nel 1938 Wolf-Ferrari si offese a morte perché la dirigenza non aveva preso in considerazione il suo *Campiello*, e protestò in maniera vibrante negli ambienti ministeriali romani, ma invano (cfr. lettera a Vardanega, 5 marzo 1938, in ADRIANO LUALDI, *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955, p. 424). L'opera andò in scena l'anno dopo (si veda in proposito la cronaca dall'Archivio storico di Franco Rossi), ma venne stroncata sulla «Gazzetta di Venezia» (si legga un corposo estratto dell'articolo alle pp. 128-129).

rivoluzione mussoliniana, senza tentare espressioni persuasive degli *appeals* della razza nazionale, senza dimostrare la capacità di Venezia di saper fascistizzare la propria locale, altra *chance* non risulta praticabilmente offrirsi agli ospiti lagunari se non quella del cedimento alla tentazione di esibire e offrire al duce una consuetudinaria passione nazional-vernacola passatella, condensatasi nel giro di non molti anni, sino a un certo grado di sublimità ampiamente recepita (in specie fuori d'Italia, nei teatri austriaci e bavaresi) nella più «riuscita» delle commedie goldoniane di Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*).²

Ma Ermanno Wolf, poi anche Ferrari (affiancò il cognome della madre a quello paterno nel 1895) di patrie ne aveva ben due, e la Germania lo ripagò abbondantemente, fin dal suo primo lavoro goldoniano *Le donne curiose*, che esordì a Monaco di Baviera, tradotto in tedesco col titolo *Die neugierigen Frauen*, nel 1903. Della ricezione del compositore, in particolare nella sua seconda patria, anche in relazione al concetto di «popolare», si occupa nel saggio d'apertura Carlo Vitali, autore di un'importante ricerca storica originale che prende le mosse dalla ricezione di Goldoni negli anni delle dittature.

Rimandiamo il lettore curioso alle pagine seguenti, che mettono in luce alcune valenze, sinora trascurate dalla critica, di quel folclore veneziano che infiora l'arte scenica di Wolf-Ferrari. Un'arte che i pennivendoli del tempo difendevano a spada tratta perché espressione «di uno stile che s'allaccia al più glorioso passato, ma rivissuto in una interiorità profonda e riconoscibile al primo istante». ³ Un'arte in grado di ispirare sentimenti superiori a 'filosofi' come il senese Giulio Cogni, fra i primi a esaltare la svolta razzista del regime, dopo averla precorsa:

Or non è molto, diceva un ascoltatore a una prova del *Campiello* a Roma: «Quanta pace da questa musica!». «Quanta pace!» è l'espressione esatta. Il pubblico si allietta in essa come calamitato di desiderio, perché cerca sempre qualcosa che pasca interamente il suo animo e lo porti via dalle cure del giorno. Quando le armonie non son buone e non sono pure, subentra un fastidio interiore, come per cose che non stanno insieme. Quando la melodia musicale è soltanto una cosa piacevole, allora il godimento è grasso, e, nonostante la piacevolezza, nell'anima non c'è alcuna pace né armonia.⁴

Michele Girardi

² GIOVANNI MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2129-2185: 2165-2166.

³ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, p. 100.

⁴ GIULIO COGNI, *Ermanno Wolf-Ferrari uomo*, introduzione biografica a ERMANNO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943, p. 11. Cogni scrisse un *Saggio sull'amore come nuovo principio d'immortalità* (Torino, Bocca, 1932) in cui introdusse il pensiero biologico razzista nella cultura e nella scienza italiana. In questo quadro il riferimento a armonie «pure» mi sembra inquietante.

Manon e Des Grieux nella tormenta di neve

«Innanzi, innanzi ancor!». Immersa nel calore soffocante del deserto della Louisiana, una coppia di giovani allo stremo delle forze avanza faticosamente verso il proscenio. «Tutta su me ti posa»: lui la sostiene con amore e dedizione infinita, in un cammino che ha come sbocco solamente la fine – lei è stanca, quasi al limite delle forze. È uno dei finali più estenuati e coinvolgenti di tutta l'opera in musica, un rito funebre che celebra l'eterno parallelo tra amore e morte: *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, atto quarto.

Nei tre episodi che preludono al finale di *Elegy for Young Lovers* (dal sesto all'ottavo dell'atto terzo) il clima cambia radicalmente: siamo immersi nel gelo, mentre infuria una bufera di neve, ma davanti ai nostri occhi di spettatori sono sempre due giovani amanti che vediamo avanzare. Meno disperati, forse, dei protagonisti pucciniani, ma come loro visibilmente provati: «*their forms only vaguely visible through the driving snow. Both are in the last stages of exhaustion*», recita la didascalia del libretto. Lei, soprattutto: «I can't go on». E lui, devoto e premuroso, trova un riparo dalla furia degli elementi: «Come, here's a little | Shelf of rock under which to shelter | Against the storm. We'll stop here». E si fermano, come Manon e Des Grieux: l'appuntamento con la morte è arrivato.

Hans Werner Henze, compositore contemporaneo aperto a ogni esperienza e lontano da qualsivoglia dogma, tanto passatista quanto modernista, aveva molta familiarità con *Manon Lescaut*. *Boulevard Solitude*, l'opera che lo portò alla notorietà nel 1951, è uno dei più riusciti travestimenti del soggetto di Prévost, e intrattiene un legame affettivo col capolavoro di Puccini intessuto di molti riferimenti intertestuali.

Chissà se, rivedendo nel 1987 la sua opera, Henze non abbia autorizzato il taglio di questi tre episodi non solo per sveltire il passo al suo lavoro, ma anche per evitare di riproporre una scena ben nota agli appassionati del melodramma internazionale, oramai divenuta un *topos* del finale di disperazione nell'era moderna? Il Teatro La Fenice tenne a battesimo la nuova *Elegy for Young Lovers* (la cui *première* risale al 1961) in una versione semi-scenica curata dall'autore, il 28 ottobre 1988, e ora la ripropone meritoriamente.

Il titolo, oramai uno dei pochi del dopoguerra entrato nei repertori dei grandi teatri, cattura l'attenzione del pubblico per diversi motivi. Anzitutto si vale di uno fra i libretti più belli (oltre che utili alla musica), raffinati, ingegnosi che sia dato leggere, opera di altissima poesia dovuta in gran parte al maggior poeta di lingua inglese del secolo

scorso, Wystan Hugh Auden, che divise la responsabilità autoriale col compagno di quegli anni, Chester Kallman (i veneziani potranno godere fra poco del più famoso dei libretti della coppia: *The Rake's Progress*, Venezia 1951). L'edizione che presentiamo offre un'impaginazione che tiene conto delle norme poetiche della poesia inglese, costata molto tempo alla nostra redazione, e anche per questo offre una prospettiva inedita per chi sa leggere fra le righe dei versi. Nella seconda parte della sezione saggistica viene documentata la genesi del lavoro grazie all'introduzione dei due poeti al libretto pubblicato in occasione della *première*, documento già noto in italiano ma assolutamente imprescindibile per comprendere e valutare il metodo di due talenti letterari in rapporto col musicista. Hans Werner Henze prende poi la parola nei due scritti successivi, entrambi inediti in italiano, mostrando tutta la sua lucidità nel ruolo di demiurgo dell'azione con una lezione di drammaturgia musicale fra le più alte del nostro tempo. Una fotografia che lo ritrae ai tempi del lavoro su *Elegy* insieme all'affascinante Ingeborg Bachmann (a p. 38) vuol rendere omaggio alla smagliante prima maturità di entrambi, e alla tenera collaborazione in corso fra loro, visto che anche la talentosa scrittrice austriaca scrisse libretti importanti per il maestro.

Innamorati Ingeborg e Hans, si direbbe guardando il trasporto che anima l'espressione di lei. Ma non andò così nella vita reale, perché anche Henze, del pari di Auden e Kallman, visse consapevolmente la propria omosessualità. Di questo motore dell'ispirazione, entrando perciò nel campo degli studi sul soggetto biografico già caro a Dahlhaus, si occupa Federica Marsico nel saggio di apertura. Il tema non è importante solamente perché, come insegna la parte migliore degli studi di genere in musicologia, chiarisce quanta parte abbia la vita del destinatario nella creazione dell'opera – e in questo caso direi che sia davvero molta –, ma soprattutto perché illumina alcune importanti scelte artistiche, tanto di Henze (il quale dichiarò che l'omosessualità «in qualche modo c'è sempre in ogni mio lavoro») quanto dei due poeti. Una chiave ermeneutica importante, dunque, che si affianca ad altri spunti analitici e offre una visione complessiva di questo lavoro.

Nella guida all'opera Bonomi ha tenuto conto del parametro timbrico nel commentare i nuclei nevralgici della forma, articolata in trentaquattro episodi della partitura. Dentro ai 'numeri chiusi' di Henze si muove una musica che non conosce compromessi con generi di consumo, per libera atonalità, piuttosto che per serie dodecafoniche trattate anch'esse con libertà, fino alle nostalgie palesi dello stile del melodramma, che trovano accenti commoventi nelle due grandi scene di follia, della gelida Carolina von Kirchstetten e, soprattutto, di Hilda Mack, personaggio di grandissimo spessore etico. Affetto, però, non vuol dire recupero di quel linguaggio: *Elegy for Young Lovers* non è un'opera conservatrice, ma una creazione artistica che ci è sempre contemporanea. E che apre nel finale un sipario metateatrale, quando udiamo la poesia del poeta Mittenhofer nei lamenti vocalizzati di chi ha contribuito a regalargli l'ispirazione per scrivere il suo poema. «*His poem has been written. The opera is over*»: la 'commedia' è finita...

L'ora del diavolo

Tom Rakewell, arricchitosi inopinatamente, si diverte in un bordello grazie ai buoni uffici della sua 'ombra' Nick Shadow (siamo nel secondo quadro dell'atto iniziale), quando una pendola a cucù batte i dodici colpi della mezzanotte, perfettamente sincronizzata su un arpeggio discendente di dodici note ripartito fra trombe e fagotti, mentre oboi, flauti e clarinetti, e infine i corni, si raggrupmano in un accordo di cinque suoni:

143bis *Meno mosso* ♩ = 76

pp Ob. *pp* Ob, Fl. *pp* Cl. *pp* Cr.

SHADOW *sf p* Wait, Tr (con sordina) X Fag.

(Each "cuckoo" will be exactly synchronised with each of beats of 143bis)

(Shadows make a sign and the clock turns backward and coos twelve)

Dodici note: è l'ora del diavolo che suona, perché poco prima l'orologio stava per battere l'una, interrompendo le orge del 'libertino'. È bastato un gesto imperioso di Shadow per riportare indietro le lancette: «The hours obey your pleasure».

Il dado è tratto: Nick porterà per mano il nostro povero eroe sprofondandolo in un percorso di disintegrazione fino alla scena seconda e penultima dell'atto conclusivo, ambientata in un cimitero ch'è riferimento intertestuale scoperto di grande pregnanza rivolto alla fine dell'eroe in *Don Giovanni*. Ma il nostro, in qualche maniera, si riscatta e dunque si salva: una campana da fuori scena inizia a battere la mezzanotte, e anche stavolta è l'ora del diavolo. Shadow-Belzebù reclama l'anima dell'uomo che ha servito a puntino sin qui per un anno e un giorno, ma una volta giunto al nono rintocco ferma con un gesto secco la campana e concede una *chance* a Tom, che vince di slancio una partita a carte dov'è in palio la sua vita evocando l'amata Anne. Il tempo rallenta, con effetto straordinario, mettendo a fuoco gli ultimi tre rintocchi per ognuna delle carte che vengono estratte dal mazzo: dodici Fa, nove più tre, scolpiscono un'invenzione drammatica potente che traccia l'arco della vicenda, dall'inizio della peripezia fino alla catastrofe.

Il cammino del nostro debole eroe è ricco di allusioni intertestuali, che si dipanano in tutte le direzioni, e la scadenza della mezzanotte sancita dalle campane ne richiama tante altre, da quella del *Faust* di Busoni e Marlowe (ma senza bronzi), ai dodici rintocchi della strega evocata da Ferrando nel *Trovatore*, a quelli dell'ultimo quadro di *Falstaff*

(anch'essi sul Fa, ma con armonie magicamente cangianti). Peraltro il passo sopra citato contiene un riferimento che merita attenzione. Sul tempo forte della terza battuta, infatti, risuona un accordo di cinque suoni (X) dove la nona, Do, si trova sotto alla fondamentale Sib: la situazione armonica 'irregolare' è famosa perché Schönberg l'aveva descritta nel suo *Harmonielehre* a proposito del sestetto *Verklärte Nacht*, dove aveva usato un accordo di nona in quarto rivolto che gli era costato l'esclusione del meraviglioso sestetto da un programma di concerto del Tonkünstlerverein di Vienna.

Non sostengo, naturalmente, che Stravinskij abbia citato Schönberg di proposito, ma la coincidenza fra i due passaggi mi sembra in ogni caso significativa, anche se fosse dovuta solo a un ricordo inconscio (Stravinskij, tuttavia, era fra le orecchie più lucide di ogni tempo, vigili sino al minimo dettaglio). Due anni prima del *Rake's* Schönberg era stato contrapposto a Stravinskij da Theodor Wiesengrund Adorno, nella *Philosophie der neuen Musik* (1949), che assegnava all'austriaco il ruolo del progressista e al russo quello del reazionario. Un'opposizione infelice, a sua volta recepita infellicemente dalla critica successiva, e nodo gordiano dal quale ci siamo oggi districati, per fortuna. Nel saggio iniziale di questo volume, Luca Fontana illustra brillantemente il lavoro dei tre autori dell'opera, e mette nel giusto rilievo il ruolo di Auden e Kallman, in un incrocio di 'maniere' con Stravinskij ch'è chiave ermeneutica più proficua dei cozzi estetici adorniani. Adriana Guarnieri sceglie sei recensioni fra quelle apparse all'indomani della *première* veneziana – fra le quali emerge l'articolo di Emilia Zanetti, a mio avviso –, e le commenta con acume. Chiude la sezione iniziale una breve ma significativa intervista al regista della produzione che va ora in scena alla Fenice sessantatré anni dopo quella – in prima assoluta – diretta dall'autore, nella quale Damiano Michieletto coglie un importante tratto drammaturgico nella costellazione dei personaggi del *Rake's Progress*, che chiarisce la differenza sostanziale tra i due 'libertini' Tom e Don Giovanni: «Don Giovanni oltre a essere libertino, ha in sé una parte diabolica che porta tutto all'estremo e all'exasperazione e gioca con gli altri personaggi, così come fa Nick Shadow» (del resto, come sottolinea Luca Fontana, più che con «libertino» *rake* andrebbe tradotto con «puttaniera», «incauto» e «spendaccione»).

Dopo *Elegy for Young Lovers* pubblichiamo in questo volume un altro capolavoro sommo della librettistica novecentesca, con l'esaustiva guida all'opera di Emanuele Bonomi (autore di una bibliografia particolarmente imponente), in un'impaginazione allineata con le norme della poesia inglese, costata anche stavolta molto tempo alla nostra redazione. Credo che ne sia valsa la pena, e che sia doveroso rendere onore al talento drammatico e formale di Kallman e Auden. Del quale do volentieri un'ultima prova citando un bigliettino che Auden, novello Boito con Verdi, inviò in francese a Stravinskij mentre lavorava al libretto (la traduzione è mia):

Promemoria. Atto I, sc. I. Credo che sarebbe meglio se a morire fosse uno zio sconosciuto all'eroe invece del padre, perché così la ricchezza giungerebbe del tutto impreveduta, e l'aura pastorale non verrebbe interrotta dal dolore, ma solamente dalla presenza sinistra del *vilain* [Shadow] [...]. P.S. Non so dirle che piacere è per me collaborare con lei. Temevo tanto che lei fosse una *prima donna*.

Michele Girardi

Sciarrino, Kafka e la legge

16 settembre 1920. Alle volte hai quest'impressione: ti è stato affidato un certo compito, hai forze sufficienti per attuarlo (non troppe, né troppo poche, devi badare a non disperderle, ma senza eccessive trepidazioni), tempo libero ne hai quanto basta, né ti manca la buona volontà di lavorare. Qual è dunque l'ostacolo che impedisce la riuscita della straordinaria impresa? Non perdere tempo a cercare ostacoli, forse non ce ne sono.

FRANZ KAFKA.*

Max Brod ha molti meriti artistici e culturali. I melomani, in particolare, gli devono la quasi totalità del teatro di Janáček, come ricordavo nel volume dedicato a *Věc Makropulos*:¹ fu il suo entusiasmo dopo la prima praghese di *Jenůfa* nel 1916, infatti, a contagiare il grande direttore d'orchestra Otto Klemperer, che fece conoscere il genio del compositore ben al di là dei confini cèchi, stimolandolo a produrre i grandi capolavori della maturità. Ma tutti gli amanti dell'arte devono a Brod la salvezza di un *corpus* letterario fondamentale nato ai principi del secolo scorso, che non ha mai perso sinora la sua attualità, e che guadagna meriti estetici a mano a mano che la distanza temporale si fa maggiore, consentendo riflessioni più approfondite. Se Brod avesse dovuto seguire alla lettera le volontà espresse dall'amico malato e pessimista, stroncato dalla tubercolosi nel 1924 a soli quarantuno anni, ogni scritto di Franz Kafka avrebbe dovuto essere bruciato, compresi i tre romanzi, svariati racconti – pochi ne aveva pubblicati in vita, fra essi *Die Verwandlung* [La metamorfosi, 1915], il più famoso –, diari e molto altro.

Non andò così, per fortuna, e oggi Kafka occupa un posto di assoluto rilievo nella letteratura mondiale di ogni tempo. Dopo gli anni folli del razzismo antisemita al potere in Germania e Italia, che ostacolarono la diffusione degli scritti d'un ebreo ashkenazita, campione di arte degenerata, oltre a mandarne a morte le sorelle nei campi di concentramento, venne la riscossa, che *Le procès*, il celebre film di Orson Welles (1962) celebrò nelle sale cinematografiche di tutto il mondo – si veda la foto di scena

* *Frammenti da quaderni e fogli sparsi*, in FRANZ KAFKA, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 895 («I meridiani»).

¹ «Una lunga vita sarebbe terribile, terribile... e dopo...?», «La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013, 4, pp. 13-36: 13-14; nello stesso numero si può leggere il toccante necrologio pubblicato da Brod in occasione della morte di Janáček nel 1928 (pp. 47-50).

qui a p. 20 che mi sembra un'introduzione icastica pressoché ideale anche per l'opera di Sciarrino. Emanuele Bonomi si occupa, nel secondo saggio di questo volume, dei lavori di teatro musicale che, nel secondo dopoguerra e fino ai nostri giorni (l'ultimo ha debuttato pochi giorni fa a Londra), hanno adottato come fonte un soggetto di Kafka, anche nelle drammatizzazioni approntate da Brod (del *Castello* e di *America*). La lista è aperta, a guisa d'aperitivo, dagli *Studi per «Il processo» di F. Kafka* del veneziano Bruno Maderna, «presentati il 13 settembre 1950 alla Fenice», scrive Bonomi, «come una singolare cantata-oratorio per voce recitante, soprano lirico e orchestra [...], concepita come un lavoro preventivo per un progetto operistico mai compiuto». Anche se questa musica non raggiunse la scena, nel richiamo conclusivo a Josef K., protagonista assente di questo lavoro, «urlato nel silenzio dell'orchestra» si percepisce una carica drammatica coinvolgente, che interpreta finemente «la complessa polisemanticità della scrittura kafkiana», e prelude a «un genere innovativo di teatro musicale».

La porta della legge di Salvatore Sciarrino figura senza dubbio fra gli adattamenti più significativi di un soggetto dovuto al genio problematico di Kafka (il racconto *Vor dem Gesetz* [Davanti alla legge], fonte tanto breve quanto intensa di questo «quasi monologo circolare», si può leggere in questo volume prima del libretto con guida all'opera, alle pp. 53-54). Gianfranco Vinay, autore del saggio d'apertura, ci introduce nel mondo drammatico di Sciarrino partendo dal cuore del messaggio che lancia questo racconto ai suoi esecuti: «l'incapacità dell'uomo di cogliere ciò che è manifestamente aperto di fronte a lui, passando il suo tempo (e quindi sprecandolo) a porsi e a porre vane domande». Nel «“quasi monologo circolare” *La porta della legge*», scrive Vinay, «sono i suoni della realtà circostante filtrati dalla coscienza del protagonista [...] che creano ad un tempo *décor* e dramma», un dramma in cui «flussi pressoché continui di frammenti testuali, se proferiti dalla voce dell'uomo esprimono raptus di angoscia e di ansia, se proferiti dall'uscire, il suo potere e la sua arroganza, messi in particolare risalto dagli scoppi dei suoni multipli degli aerofoni che aureolano la sua voce. Tale caratterizzazione dei personaggi si accorda con l'interpretazione politica della parabola kafkiana, secondo la quale *Davanti alla legge* è una rappresentazione profetica del potere tirannico esercitato dalla burocrazia nei regimi totalitari, ma anche nelle democrazie in crisi, come quella italiana sulla quale Sciarrino si sofferma con amarezza e rabbia nell'introduzione alla partitura».

Un dramma, dunque, che trova nel dettaglio delle sonorità calibrate e 'parlanti' e nella circolarità formale della macrostruttura la sua giustificazione più profonda, oltre che la sua dimensione teatrale più autentica. E anche una profondità critica che l'ascrive al rango del teatro musicale italiano di alto profilo etico, come *Intolleranza* nel passato prossimo, chiaramente espressa anche in un'intervista del 2010 (qui alle pp. 25-27) nella quale Sciarrino dichiara che «per entrare nel mondo kafkiano ho ripensato a quello che ho vissuto in Italia negli ultimi quindici anni: questa amministrazione uccide e opprime in modo subdolo».

Michele Girardi