

UNIVERSITÉ PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

TRAVAUX ET DOCUMENTS
50 - 2011

Arts
Lettres
Sciences Humaines
Sciences et Techniques

Sur l'aile de ces vers
L'Écriture et l'Opéra

**Journée d'étude du 9 Avril 2010
Séminaires 2009-2010
(Saint-Denis, Université Paris 8,
Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)**

*Sous la direction de
Camillo Faverzani*

*Ce volume a été publié grâce au soutien du
Conseil Scientifique de
l'Université Paris 8*



Table des matières

Ouverture : « <i>Sol due righe di biglietto...</i> » <i>Camillo Faverzani</i>	11
Acte I. Palimpsestes	21
Du temps romanesque au temps opératique <i>Gérard Loubinoux</i>	23
De Ferrare à Venise : le <i>Roland furieux</i> dans les opéras de Vivaldi <i>Fanny Eouzan</i>	31
Du roman au théâtre : <i>Werther</i> , une adaptation à la scène d'Antonio Simone Sografi <i>Audren Moal</i>	51
« <i>Ah!... tu m'as tuée ! – Gennaro ! je suis ta mère !</i> » <i>Lucrece Borgia-Lucrezia Borgia</i> da Victor Hugo a Gaetano Donizetti <i>Gianni Venturi</i>	59
« <i>Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico</i> ». <i>Verginia</i> entre Tite-Live, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante <i>Camillo Faverzani</i>	81
Feuilleter <i>Rigoletto</i> : Victor Hugo, Francesco Maria Piave, Giuseppe Verdi, Éric Génovèse <i>Catherine Gottesman</i>	101
Les vies plurielles de Floria Tosca <i>Alessandro Iovinelli</i>	115
Turandot o della perdita della ragione <i>Maria Carla Papini</i>	141
De Carlo Gozzi à l'opéra : le cas de Turandot <i>Stefano Magni</i>	165
<i>Les Trois Sœurs</i> , Anton Tchekhov / <i>Trois Sœurs</i> , Peter Eötvös : une gageure d'adaptation, un résultat singulier <i>Mélanie Collin-Cremonesi</i>	181
Acte II. Calligraphies	189
<i>Consuelo</i> d'Ippolito Nievo : la recherche de l'opéra entre Rossini et l'expérimentation littéraire <i>Flavia Crisanti</i>	191
De la jeune fille « <i>sì bella e pura</i> » à la poupée postmoderne <i>Nadia Setti</i>	205

<i>Ariadne auf Naxos</i> di Hugo von Hofmannsthal. Il verso cantato tra comicità e sublime: tempo, spazio e sogno <i>Antonio Meneghella</i>	219
Dans le royaume du rythme. <i>L'Enfant et les sortilèges</i> entre traduction littéraire et mise en musique <i>Paola Cadeddu</i>	229
Quand le motif rejoint le contexte : de la culture à la phrase musicale et retour. L'opéra <i>D'aujourd'hui à demain</i> de Schönberg : illustration musicale du § 173 des <i>Fiches</i> de Wittgenstein <i>Antonia Soulez</i>	239
Un livret presque involontaire: Alessandro Parronchi et le <i>Giuoco del Barone</i> <i>Leonardo Manigrasso</i>	259
Intermède : sătura lanx	269
La stratégie italienne de parodie de l'opéra et le projet de Giuseppe Baretta <i>Andrea Fabiano</i>	271
A Scheme for having an Italian Opera in London of a New Taste/ Projet pour avoir un opéra italien à Londres dans un goût tout nouveau <i>Giuseppe Baretta</i>	279
Acte III. Enluminures	287
Comment écrire l'opéra ? L'exemple du feuilleton de presse au XIX ^e siècle autour de la réception des <i>Pêcheurs de perles</i> <i>Emmanuel Reibel</i>	289
Musique, opéra, roman : <i>Os Maias</i> d'Eça de Queirós <i>Daniel-Henri Pageaux</i>	299
Montale, Silvia, l'«ultimo addio» <i>Gilberto Lonardi</i>	309
L'opera in abîme. Sparse tracce (per voce sola) <i>Anna Dolfi</i>	319
Avvertire la morte. Giorgio Caproni e l'«eco (stravolta) della Traviata» <i>Lorenzo Peri</i>	335
<i>Orphée et Eurydice</i> di Gluck e l'incomunicabilità della parola in <i>Per dove parte questo treno allegro</i> di Veronesi <i>Nives Trentini</i>	349
Les auteurs	361
Index des noms de personne	369
Index des noms de lieu	381

L'opera in abîme. Sparse tracce (per voce sola)

Anna Dolfi

Université de Florence

Per Giorgio F., e la sua passione per l'opera

Tenir le son est en tout cas un geste de défi contre
l'attraction du silence, qui tente de limiter la durée du son.
Daniel Barenboim¹

1. Una premessa

In un breve pezzo dedicato a *Britten, Melville e Ovidio*, Enzo Siciliano, un intellettuale sulla cui formazione avrebbero giocato un ruolo preponderante alcune amicizie (Moravia, Pasolini...) e la musica, ricorda una conversazione con Mario Bortolotto (musicologo e traduttore degli scritti musicali di Adorno) durante la quale quest'ultimo, parlando del *Billy Budd* di Britten, aveva detto «Con *Billy Budd* Britten non ce l'ha fatta. D'altra parte, nel confronto con il meraviglioso racconto di Melville, cosa poteva fare?»².

Al di là della scelta straordinariamente felice del testo musicale su cui riflettere (basta ricordare, quanto alla fonte, che in Italia il romanzo breve del grande scrittore americano fu tradotto da Eugenio Montale, che nella sua poesia avrebbe serbato memoria di qualche efebo biondo e del sogno del prigioniero di *Billy in the Darbies*, la ballata che chiude il *Billy Budd*) questo frammento di conversazione tra appassionati di musica ci induce a mettere a fuoco uno dei problemi più delicati dinanzi ai quali si trovi chi affronta il problema del rapporto tra opera e letteratura. Visto che, sul piano della restituzione delle sottigliezze (si pensi, per un solo esempio, e sempre dalla stessa fonte, all'«ambiguità» «scortecciata»³, nei

¹ Daniel Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2007 (la citazione è tratta dalla p. 14 dell'edizione francese, *La musique éveille le temps*, Paris, Fayard, 2008).

² Enzo Siciliano, *Britten, Melville e Ovidio*, in *Carta per musica. Diario di una passione, da Mozart a Philip Glass*, Milano, Mondadori, 2004, «Oscar», p. 70.

³ *Ibidem*.

confronti del testo d'origine, di un libretto quale quello del *Billy Budd*, che per i nomi in gioco era comunque d'eccezione, nell'abbinamento della coppia Eric Crozier e E. M. Forster⁴), la partita, salvo felici eccezioni, è praticamente perduta in anticipo. Ove, ben inteso, il discorso si ponga in questi termini, che possono anche rivelarsi fallaci, e non si pensi piuttosto alla diversa funzionalità, peso, durata, colore... che le parole acquistano quando sono pensate e create per e assieme alla musica. Ma ci si trova, in quest'ultimo caso (che è quello più proprio), su un terreno che presuppone competenze difficilmente acquisibili per sola duttilità critico-metodologica, e che di rado si trovano – specie nel nostro paese, che ha per lo più una tradizione amatoriale d'ascolto – tra i cultori di letteratura (solo qualche punta d'eccezione nel campo degli studi italiani, legata ad esempio al nome di Daniela Goldin⁵).

Certo si può seguire, nell'ambito della sola scrittura, la storia di un tema e/o di un *plot*; si può interrogarsi su personaggi che mutano nel tempo inseguendone le forme e realizzazioni dalla tragedia greca al teatro shakespeariano, al dramma spagnolo, schilleriano, moderno...; ma si rischierà di marginalizzare la musica; come se la scarsa competenza che ci contraddistingue (o la difficoltà dell'assunto, o la legittima scelta di un taglio e di una lettura fatalmente parziale) non consentisse, nel migliore dei casi, che un documentato discorso storico⁶. Insomma, se come voleva la Callas, «si canta la felicità, ma a dire il vero non si cantano le parole»⁷, che senso avrà soffermarsi soprattutto su queste? Ma, anche muovendoci su un piano diverso, cosa possiamo farne delle parole, a parte

⁴ Nel 1941 un articolo di Forster aveva spinto Britten a comporre il *Peter Grimes*. Quanto a *Billy Budd*, 'galeotta' risultò l'intermediazione del libro di Forster *Aspects of the novel* e il clima omosessuale, costitutivo del racconto e ricorrente nella biografia non solo di Britten, ma di Forster, Auden e Isherwood.

⁵ Cfr. Daniela Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985. Senza dimenticare, nell'altra direzione — quella delle fonti operistiche nella poesia — gli splendidi studi montaliani di Gilberto Lonardi, in particolare *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003.

⁶ Ricco di suggestioni e riferimenti, come nel caso di Lucio Lugnani (*Ella giammai m'amò. Invenzione e tradizione di Don Carlos*, Napoli, Liguori, 1999) o di Mario Lavagetto (*Un caso di censura. Il Rigoletto*, Milano, Bruno Mondadori, 2010), che studia i riaggiustamenti imposti dalla censura e dal pubblico alla famosa opera verdiana. Si vedano anche le preziose ricerche di Camillo Faverezani, adesso confluite nel volume «*E s'ei fosse quell'Indo maledetto*». *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007.

⁷ Maria Callas, *Seducanti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Faverezani. Prefazione di Raina Kabaivanska, Roma, Bulzoni, 2006, p. 67.

legarle a «sentimenti [...] vissuti»⁸; insomma a quanto, ancora secondo la Callas, fa la durata dell'opera, perché è su questa base che continuerà ad esistere «sempre»? È possibile che, pensando al melodramma (luogo di riferimento e d'azione del grande soprano), non si possa condurre che su questo livello, che sfugge alla prova di ogni filologia, quella che sembra essere la caratteristica di un genere che, per dirla con Isaiah Berlin – che riproponeva, per parlare di Verdi, la distinzione schilleriana tra poesia ingenua e sentimentale – ci appare, almeno quanto al repertorio ottocentesco (fondativo e costitutivo del melodramma), vicino al vero perché nato dall'«ingenuità»⁹? E questo nonostante le rivisitazioni di autori *fin de siècle* capaci di fare coesistere due registri (si pensi nel caso del pure contestato Strauss, alla differenza, musicale e di ambientazione, tra il *Rosenkavalier* e la *Salomé*¹⁰) o, per rifarsi alla tradizione italiana, le prove da 'stile tardo' di autori più normativi come Verdi o Puccini (penso all'*Otello* e al *Falstaff*; alla *Fanciulla del west* – su libretto di Guelfo Civinini – e alla *Turandot*). Giacché poi, nella dominante 'giovinchezza' della musica (al margine delle suggestioni temporali evocate, sulla scia dell'Adorno della *Filosofia della musica*, da Edward Said¹¹), a risultare tarda (post-moderna, non a caso) più che l'ultima produzione degli autori, è proprio la nostra epoca, che mal si sintonizza, quanto a prestiti, citazioni, riusi (se non parodici), a parole fatalmente datate se a farle durare non intervenisse la musica.

Non c'è allora da stupirsi se, a partire da queste considerazioni, nate da un disagio personale davanti al tema, trovare tracce di opera lirica nella letteratura italiana del Novecento mi appare più arduo di quanto non accada con altri generi musicali¹², e se deludenti mi si rivelano (alla ricerca di interazioni tra scrittura e musica) i pur preziosi volumi di au-

⁸ *Ivi*, p. 71.

⁹ Ma su questo punto cfr. anche Enzo Siciliano, *Ingenuo Verdi*, in *Carta per musica* cit.

¹⁰ Un'opera che non a caso è stata rappresentata in un contesto da pasoliniana *Salò* (si veda l'edizione del Covent Garden, sotto la direzione di Philippe Jordan e la regia di David McVicar).

¹¹ Cfr. Edward W. Said, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

¹² Per quanto riguarda il diverso ambito della canzone popolare e della canzonetta cfr. Anna Dolfi, *Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione, in Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique, Actes du colloque international des 14, 15 et 16 Mai 2009 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2010, «Travaux et documents», pp. 55-78 (poi rivisto e ampliato, col titolo *Musica in poesia. Da Leopardi alla terza generazione*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415).

tori di grande, sia pur diversa, competenza e importanza come Giorgio Vigolo¹³ o Eugenio Montale¹⁴, Bruno Barilli¹⁵ o Enzo Siciliano¹⁶. Visto che in definitiva ci troviamo ogni volta dinanzi a recensioni musicali (sul genere delle montaliane *Prime alla Scala*) che, mentre certificano l'intelligenza di una passione, non guidano però ad affrontare in modo nuovo il problema, né consentono (almeno sotto l'effetto grandangolo¹⁷) di rilevare altro che sparse influenze.

Insomma, con un certo rimpianto viene fatto di pensare all'uso straordinario che il cinema ha fatto (e può fare) non solo della musica, ma dell'opera (penso ai tanti Mozart/Amadeus e alle molteplici declinazioni del *Don Giovanni* in questi ultimi anni), e alla funzione attiva affidata dai registi più colti al melodramma (basti citare i film di Bernardo Bertolucci, dalla *Strategia del ragno*, ispirato al *Tema del traditore e dell'eroe* di Borges, ma che si svolge e si spiega soprattutto con e sulla musica del *Rigoletto* – anche se avvicinata a brani dell'*Attila* e della *Seconda Sinfonia* di Schœnberg –, alla *Luna*, con musiche di nuovo verdiane, dal *Trovatore*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, ma soprammesse a una luna leopardiano-belliniana, nella combinazione con le icone atemporali della maternità e della morte). Il fatto è che il mezzo cinematografico può assumere per intero i due, anzi tre elementi che caratterizzano il teatro musicale (la musica, il testo e la voce), mentre la letteratura non può che descriverne due (in quanto non vocabolarizzati), citando all'occorrenza dal terzo. Al contempo lo 'stile tardo' in cui viviamo rende praticamente assai arduo alla letteratura l'utilizzo di *plot* (fin troppo ad effetto, e, se pur conclusi in tragedia, decisamente 'romantici') che restano piuttosto confinati e utilizzati da generi minori quali il giallo, il romanzo poliziesco...

¹³ Cfr. Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971.

¹⁴ Cfr. adesso Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, «I Meridiani».

¹⁵ Di cui si veda anche *Il sorcio nel violino*, a cura di Luisa Avellini e Andrea Cristiani, Torino, Einaudi, 1982. Ma senza dimenticare l'Alberto Savinio di *Scatola sonora* (Torino, Einaudi, 1977), oltre al Savinio lettore del Leopardi 'musicista'.

¹⁶ Interessanti invece le riflessioni fatte da Said in merito al rapporto tra musica e ambientazione settecentesca nelle opere di Strauss, Weill, Britten e Stravinskij (in *Ritorno al diciottesimo secolo*, in *Sullo stile tardo* cit.).

¹⁷ Sulla differenza di risultati che fatalmente si ottiene a seconda che si usi il microscopio o il grandangolo sia consentito il rimando a Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009 e al già citato *Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione*.

In definitiva, nonostante il tono trionfale con il quale è stato accolto da «Die Welt» e «Die Zeit», che hanno fatto subito i nomi (a dire il vero assai eterogenei) di Mann, Proust, Le Carré, avrei molti dubbi (vista anche la mole sovrabbondante) nel considerare *L'accordeur de pianos* di Pascal Mercier (un autore svizzero-tedesco abile nel mescolare i testi storici del *desassosiego* con quelli dei nostri Eco o Tabucchi, di cui si ricorda in particolare un libro di successo: *Un train de nuit pour Lisbonne*) un grande romanzo¹⁸. Anche se al centro e alla base degli intrecciati *cahiers* di due gemelli che cercano di capire una difficile storia familiare fondata su infrazione di tabù, falsificazione e tradimenti, sta un padre musicista e accordatore di pianoforti che all'opera di Berlino ha ucciso in modo del tutto impreveduto, durante l'ultimo atto della *Tosca* (quando i colpi della finta/vera pattuglia colpiscono Cavaradossi), l'ammirato tenore Antonio di Malfitano. Il tentativo di trovare la ragione del delitto nella struttura della musica e dell'opera è, a dispetto del risultato discutibile, non privo di interesse ai fini di quella che mi piacerebbe qui chiamare una *mise en abîme* musicale. Realizzata in modo assai più compiuto (quanto a struttura complessiva, a condizione di dimenticare il conclusivo *melò*) da un film facile e garbato di grande successo come *Pretty woman*; già che lì *La traviata* (situazione, parole e musica), ascoltata da Julia Roberts (neofita in fatto di musica) in una trasferta serale a New York, non ha solo il ruolo di ridestare e rivelare una nuova sensibilità e coscienza di sé (capace di far nascere l'amore nel cauto Richard Gere) ma è specchio della storia globale. I due personaggi del film stanno infatti l'uno all'altro esattamente come Violetta ad Alfredo, la prostituta pronta a redimersi e l'uomo giovane e ricco che alla prime difficoltà pensa di poter comprare, e pagare e ricondurre tutto al denaro; sì che alla fine, nell'opera come nel film (nonostante il kitsch del lieto fine cinematografico), il ritorno sancirà il riconoscimento di valori diversi infine condivisi.

2. «Potrei piangere ancor io»

È nota, nonostante ogni sostanziale romanticismo che avrebbe finito col farsi sottilmente esplicito con gli anni¹⁹, la dichiarata polemica antiromantica di Leopardi e il suo disinteresse per il romanzo moderno

¹⁸ Cfr. Pascal Mercier, *L'accordeur de pianos*, trad. de Nicole Casanova, Paris, Libella-Maren Sell, 2008.

¹⁹ Cfr. in particolare le sezioni dedicate a *Per un'antropologia della conoscenza* e *Le immagini della rappresentazione*, in Anna Dolfi, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.

(lasciato in familiare appannaggio a Paolina). Eppure nel 1823 (in una data non troppo lontana dalla composizione delle canzoni, che anche alla luce di questo esito varrebbe la pena di rileggere in chiave più mossa), ci giungono tramite l'epistolario un paio di testimonianze impreviste. Scrivendo a Carlo, il 6 gennaio 1823, da Roma, Leopardi cita e loda *Il turco in Italia* di Rossini, contrapponendolo a testi (di Carafa, di Celli) meno convincenti e perfino disonesti quanto a musica ed esecuzione vocale. Soprattutto, sempre da Roma, in febbraio, rispettivamente il 5 e il 20, parlerà di due eventi che l'hanno commosso, la famosa visita alla tomba del Tasso nella chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo («il primo e l'unico *piacere* che ho provato a Roma»), avvenuta venerdì 15 febbraio, e la rappresentazione della *Donna del lago* al Teatro Argentina. Congratulandosi con il fratello «dell'impressioni e delle lagrime» che gli aveva «cagionato la musica di Rossini»²⁰, racconta che qualcosa del genere era accaduto o avrebbe potuto accadere anche a lui («tu hai torto di credere che a noi non tocchi niente di simile»). Anzi, nel dire che «Abbiamo in Argentina la *Donna del lago*, la qual musica eseguita da voci sorprendenti è una cosa stupenda», confessava, a marcare una comunanza inusuale in materia: «potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacché m'avvedo pure di non averlo perduto affatto». A riprova che non era perduto sarebbe intervenuta solo dieci giorni dopo, come già si diceva, la visita al sepolcro del Tasso, che non solo avrebbe provocato le lacrime («e ci piansi»), ma sarebbe stata occasione per un elogio del pianto ritenuto sufficiente, per il piacere indotto, ancor che di breve durata, a giustificare un qualsivoglia viaggio («La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? [...] Anche la strada che conduce a quel luogo prepara lo spirito alle impressioni del sentimento»).

Insomma, il fatto che un dato significativo nella biografia leopardiana (quanto al sostanziale – ovvero alla 'filosofia' – tutta a 'occhi asciutti', nonostante le lacrime qualche volta evocate) come il turbamento sulle spoglie quasi dimenticate dell'autore della *Gerusalemme* abbia una singolare vicinanza e comunanza di effetto con l'opera rossiniana non è privo di importanza, tanto che si potrebbe inferire che la sospensione dell'emozione dinanzi alla musica di cui si lamentava il poeta potesse

²⁰ È singolare che in Leopardi non si trovino accenni ai *Puritani* di Bellini, di cui era stato librettista il Conte Carlo Pepoli, amico di Leopardi e dedicatario della famosa *Epistola*, visto che si potrebbero utilmente ricostruire o rintracciare sintonie tematiche (a favore di Bellini) o di tono (nel caso di Leopardi).

essere stata causata (in contrasto con l'effetto della 'pietosa' passeggiata fuori Roma) soprattutto da un carente contesto (l'eccessiva lunghezza degli spettacoli, il fastidio per la natura dei teatri...).

Quarant'anni prima di Boito, che con tono assertivo e non privo di retorica avrebbe definito l'«opera musicale»²¹ come ciò di cui è «tempio il teatro», «altare la scena», «culto», «rito», «fede» quella «grande rapsodia moderna che muta la storia in tragedia, la leggenda in poema, la cronaca in dramma», Leopardi aveva individuato con acutezza la tipologia, le caratteristiche e le risultanze del genere, rivelandone anche, alla luce di quanto si diceva, la genetica fragilità.

3. Il conflitto degli affetti

Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti di codici. La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni²².

L'affermazione, sottoscritta, sottoscrivibile da molti scrittori del passato e del presente, è di Andrea Zanzotto, e si trova in alcune pagine del 1979 dedicate al *Galateo in bosco*, un libro che, nel recupero definitivo dei luoghi e della lingua della dimora vitale, si intreccia, quanto a date di composizione, a *Filò*. Il poeta, nel rispondere a un'intervista a proposito di quella raccolta, citava Lacan, richiamava Guercino (anche se non menzionava la *Gerusalemme liberata*²³ né faceva il nome del Foscolo...; ovvero ometteva, assieme ad altri rimandi pertinenti, delle fonti certe), sottolineando come «nella citazione mai ritorn[i] il 'com'era'», visto che il «ripetuto» finisce per diventare «l'antitesi dell'originario»²⁴. Nessun riferimento, in quel contesto, al melodramma, che pure, in altra sede, ma chiaramente orientata (e il rilievo non è di poco conto²⁵), avrebbe

²¹ Arrigo Boito, *Terzo esperimento*, in Arrigo Boito, Giulio Confalonieri, Carlo Emilio Gadda, Delio Tessa, *L'esperimento musicale. «Il 29 giugno 1864 diede saggio di sé la milanese società del Quartetto»*, Presentazione di Carlo Sini, Milano, Libri Scheiwiller, 2004, p. 77.

²² Andrea Zanzotto, *Su «Il galateo in bosco»*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 2000, «I Meridiani», p. 1219.

²³ Nonostante che l'intervista fosse intenzionalmente virata dalle domande in chiave manierista-lacanianiana.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Come se insomma fosse la domanda o il contesto a fare riaffiorare la citazione, o a crearla.

indicato come ipotesto generalizzato dell'intero volume²⁶. Che certo, se della *Norma* (anche per la scelta di collocare eventi e personaggi in luoghi di primitiva originarietà) e del suo personaggio serba memoria, anche per sparsi ma significativi sintagmi («bel semiante», «casta»), autentici, ove ce ne fosse bisogno, anche dalla presenza del nome, ne offre poi clamorosamente l'antitesi, visto che l'intoccabile sacerdotessa della celebre aria si cambia subito in «orca e megera»²⁷, insomma si omologa alla testa felliniana della *Cantilena londinese* (degli stessi anni è la collaborazione di Zanzotto ai film di Fellini), sì che, se «trapianto c'è» (e utilizzo in chiave metaletteraria un sintagma d'autore) «cruento riesca». «Cruento» perché «lume», mescolato a «carbone», male si adatta a una luna leopardiana o belliniana che sia²⁸, o alle forme informi che dell'*Ipersonetto* (declinato al singolare o al plurale²⁹) sono la norma. E che di nuovo rovesciano nel XII *Sonetto di semiante e diva* il testo del libretto di Felice Romani³⁰, giocando una parodia che per via lunare coinvolge anche il Leopardi che aveva combinato l'«errare» e l'«errante» alla luna.

Indiscutibili allora (per confessione e/o per rilevazione), i dati che abbiamo finora evidenziato, ma che risultano però troppo forti (ovvero

²⁶ E in modo perfino più esplicito nel CD di accompagnamento al libro di interviste musicali (Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio, 2008), visto che è dichiarato il riferimento ai sacrifici umani della *Norma*, nelle selve, nei boschi in guerra. Diversamente, nel testo stampato si legge: «*Norma*, per esempio, torna nel mio *Galateo in bosco* anche in quanto musica 'popolare' [...] la mattina presto c'era, da queste parti, una vecchietta che intonava *Casta diva*. / Anche per questo motivo, nel mio *Galateo in bosco*, *Norma* 'trapunge' ambiguamente, alludendo a un destino terribile, con tutta la sua complessità, anche psicologica, etnologica: ma filtrata attraverso ricordi di fatti elementari, primordiali, che poi trovavano tragico riscontro nelle guerre che c'erano state e che incombevano anche allora» (ivi, p. 16).

²⁷ Cfr. «Bel semiante / dai ceppi che ti chiudevano / fai sgusciare le membra [...]. Casta come fil di spada / anzi orca e megera per la castrazione / immessa nella floresta così che / seppur v'è trapianto cruento riesca, / e molta linfa ne plori / e Norma ovunque ne sveni in capillari dolori» (*Biscia carbone o cavaróncol*, in *Galateo in bosco*).

²⁸ Ma per il leopardismo di Zanzotto sia consentito il rimando a un capitolo specifico in Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* cit. Quanto al carattere lunare non solo della *Norma* ma del Bellini musicista si vedano suggestive pagine di Giorgio Vigolo, *Diabolus in musica*, Rovereto, Zandonai, 2008 (il riferimento è soprattutto ai capitoli dedicati a «La *Norma* a Tordinona» e a «Le tenebre del *Mosé*»).

²⁹ Il riferimento è al sintagma «ecco le norme» che chiude il primo sonetto zanzottiano.

³⁰ Cfr. «Deh mostra a noi, mostra il tuo bel semiante: / ma semiante non hai più che la polla / di lume onde la selva là s'ammolla [...] / Casta, diva, ulcerale stigma, errante / anzi aberrante ardir che di legami / mai visti intreschi stili steli stami // e ratta li rintuzzi, nel rovescio / d'ogni sentir, d'ogni cognosco o nescio - / mero licor di lingua, e mai-semiante...».

dichiarati o evidenti) perché si possa parlare di *mise en abîme*, o troppo deboli (o episodici, nella raccolta, legati come sono a lontani ricordi d'infanzia³¹) perché del melodramma (della *Norma* in particolare) si possa fare davvero una cifra segreta, significativa e diffusa.

Altrove dunque, a dispetto della palesata convergenza su Bellini, che ci aveva fatto sperare per un attimo, all'altezza della quarta generazione, di avere trovato un micro/macro modello possibile, converrà cercare, ritornando indietro verso la terza generazione, per rifarsi piuttosto all'*ars combinatoria* del Landolfi poeta (che mescola citazioni dalla poesia colta e dal melodramma, e in un contesto – e questo conta soprattutto – che non esiterei a definire esplicitamente melodrammatico³²) o alla poesia di Caproni, dove gli *a parte*, o l'abitudine, a partire da *Ballo a Fontanigorda*, del concertato (l'intrecciarsi delle voci, il variare dei registri, spesso contrassegnati, come nei testi per il teatro, tra parentesi), accentua la tensione tra le due figure in scena (si pensi per questo a certe liriche esemplari di *Cronistoria*, a partire dalla giovanile *E lo spazio era un fuoco...*) e quello che, avendo in mente il teatro musicale, mi piacerebbe definire il perenne conflitto degli affetti. Quasi che la poesia di Caproni

³¹ La figura di Toti Dal Monte che passa per le strade del paese, ad esempio, nel caso di Zanzotto. Per lui l'«autorità ottocentesca», sperimentata in lunghe audizioni scandite dalle «voltate» dei dischi d'opera (Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni* cit., p. 11) diverrà un modo per avvicinarsi alla musica *tout court*. Luzi invece avrebbe parlato piuttosto di alcune arie d'opera memorizzate dalla madre e da lei cantate a Livorno in occasione di visite a un fratello avvocato (cfr. Mario Luzi, Luciano Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, Milano, Medusa, 2008), come dell'unico attestato di attaccamento al melodramma, per il resto sentito estraneo («il mio rapporto con il melodramma, come per molti altri intellettuali della mia generazione, è stato sempre un po' indigesto, specie nei confronti di Verdi [...]. Per il resto apprezzo molto Rossini ma soprattutto Bellini»: *ivi*, p. 85), fino alla scoperta, grazie a Dallapiccola (che aveva musicato una poesia di *Avvento notturno*), di Puccini. Parimenti Parronchi avrebbe parlato di scarso entusiasmo per il melodramma ottocentesco, verdiano, fatto salvo solo il «melodramma antico» (Monteverdi, il Settecento, Händel), e moderno, per merito di un amico musicologo, Berlioz (cfr. Renzo Cassigoli, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001, p. 44). Ma per alcune tangenze musicali e melodrammatiche nell'opera di Parronchi, soprattutto all'altezza della messa in scena, deludente per il nostro autore, dell'*Orfeo* di Monteverdi al Maggio musicale fiorentino (nell'84), e del precedente *Orfeo e Euridice* di Gluck al Teatro Comunale cfr. Anna Dolfi, *La città, la notte: l'«immagine ombrata» e le forme della luce*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XXXI, 2001.

³² Per un'analisi in proposito cfr. Anna Dolfi, *Tommaso Landolfi / «Ars combinatoria», paradosso e poesia* [1981], in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356 e, più recentemente, Marco Marchi, «Per tutto è rima». *Landolfi poeta*, in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi. Atti del convegno di studi (Firenze, 4-5 dicembre 2001)*, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 121-134.

non potesse esprimersi che per duetti esplicitati o taciuti o per dialoghi, parimenti sottesi (si pensi ad Erasmo Valente, musicista, dedicatario di *All Alone*), anche se si dovranno attendere i vocalizzi del *Muro della terra* perché l'opera lirica appaia davvero, *finita l'opera*, come recita il testo eponimo, e più di sempre la voce si preoccupi delle tonalità (*In eco*, dal piano al fortissimo), dell'alternanza — tra a solo e tutti — delle riprese, delle code, del tentativo del personaggio di restare in scena a dispetto di tutto (come è tipico del melodramma). In questa chiave anche si potrà leggere l'*Eco (stravolta) della Traviata*³³ e la sua conclusione (*Nibergue*), inscritta in una negazione che si propone quasi come un altro testo d'opera. Soprattutto si dovranno leggere le arie del *Franco cacciatore*, affidate a una voce tenorile (*Aria del tenore*)³⁴; mentre — a dispetto di tutte le contraffazioni — sono proposti comunque in tedesco (magari per imbrogliare le carte) alcuni versi del coro del *Freischütz* di Carl Maria von Weber³⁵ che pure più di una volta l'autore, nonostante il titolo e i successivi aggiustamenti, ha smentito essere all'origine del suo libro.

Eppure *Der Freischütz*, a posteriori magari³⁶, finisce per costituire, per/ di quel libro di poesia italiana, un modello strutturale profondo proprio anche perché rovesciato (nell'impotenza dell'incantesimo, nell'impossibilità a colpire l'ostacolo e a conquistare la felicità), perché costruito in ideale contrappunto (la secchezza del dettato di Caproni di contro all'avvolgente musica weberiana). Sommessata e spezzata, la partitura di Caproni, nell'alternanza suggerita dei timbri strumentali, propone, nonostante tutto — sullo sfondo di un'altra musica — un'estrema, irrisa,

³³ Su questo testo si veda ora il saggio di un mio giovane allievo, Lorenzo Peri, *Giorgio Caproni, Albàro, mon amour*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 331-351 (quanto all'influenza beethoveniana nel *Conte di Kevenhüller*, cfr. Lorenzo Peri, *Pensare in musica. Il quartetto op. 132 di Beethoven e il "Il conte di Kevenhüller" di Giorgio Caproni*, in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique* cit.).

³⁴ Ma un esplicito riferimento a un'aria tenorile si troverà anche nel *Conte di Kevenhüller: Arietta di rimpianto* (per voce tenorile).

³⁵ Ma per una lettura comunque in questa chiave si veda, scritto all'immediata uscita del libro, Anna Dolfi, *Il 'singspiel' di Giorgio Caproni*, in *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 71-75.

³⁶ Già in quelle pagine (*ivi*) mi era capitato di stabilire un qualche rapporto con *Der Freischütz* sulla base dell'unità fondamentale di tono che Weber dichiarava quale precipua caratteristica; della capacità che l'autore aveva di modulare a gradi diversi di intensità, di partecipazione orchestrale e vocale (dall'*a solo* al coro), una materia tonale di delicatissima cantabilità; per l'unità tematica dell'opera che risolveva in variata ripresa ogni frase musicale; per la ricorrenza del personaggio di Max che di quando in quando si affaccia anche nei versi di Caproni.

contraddetta, leggenda romantica. Sugerendo e alludendo, non senza ironia, che la felicità nascosta e procurata dalla musica del testo è l'unica possibile, e che solo a lei è dato cambiare in parabola (parabola esplicitamente musicale: qui il legame anche tematico con il libero cacciatore di Weber) la storia di un'interrogazione altrimenti senza risposta. Tutto mosso insomma, nel caso di Caproni, in una continua oscillazione tra canto trattenuto e il riapparire, dinanzi al vuoto, di improvvise aperture di ritmo. Le interruzioni, le riprese, la frammentazione dei singoli pezzi poetici (che sono come battute, frasi musicali da leggersi legate nello spartito completo) esaltano il testo nel suo complesso, che è scandito, misurato in unità minime di canto continuamente giocate, alla maniera del grande dramma illuminista e romantico tedesco (da Mozart a Weber), nella contrapposizione e intreccio di inserti, di recitativi atti ad offrire la trama minerale sulla quale muovere con tenace delicatezza il tocco lieve di incredibili *rêveries*. Certo che, nell'ottica del contro-Caproni che serpeggia potente negli ultimi testi poetici, il melodramma tende (si risolve spesso) nell'operetta. Non è un caso che per la prima volta, di quel genere che sta tra il serio e il leggero, si fornisca esplicitamente un *Libretto* (questo il titolo della prima sezione del *Conte di Kevenhüller* che declina contesto – o meglio fondale –, luogo, personaggi), la Musica, assieme alle chiacchiere del ridotto, agli echi nei corridoi³⁷...

Ma anche questo non deve stupire, se la caratteristica peculiare della voce che canta nell'opera è il patetico: l'esplicita espressione degli affetti che finirà per trovare in un genere spurio la sua cifra più propria. Mentre, passata la letteratura dell'Ottocento (il caso esemplare di *Madame Bovary*³⁸), il nostro secolo – che a dispetto di tutto è ancora il Novecento – ha fatto della precoce senilità e della morte del cuore la sua cifra specifica. Proprio gli 'affetti' sono banditi dalla modernità (non fosse che a livello verbale, si pensi alla significativa perifrasi di Eco in merito all'impossibilità di dire in modo diretto i sentimenti), e a questi non si può alludere più se non per via ironica, quando ci si collochi su registri alti.

³⁷ Si veda, nel *Conte di Kevenhüller*, la sezione *Ciarlette nel ridotto*. Anche se il riferimento più probante è a un Lied mozartiano dedicato al sentimento della sera (*Abendempfindung*).

³⁸ Si veda a questo proposito il bel saggio di Kurt Ringger, «*Lucia di Lammermoor*» ou les regrets d'*Emma Bovary* (in *Littérature et opera*, textes recueillis par Philippe Berthier e Kurt Ringger, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, pp. 69-79), nel quale si dimostra l'importanza del tema scottiano della musica per l'identificazione che, anche suo tramite, Emma farà con l'opera doninzettiana che finisce per spingerla tra i suoi 'fantasmi'. La *Lucia* è insomma lo specchio nel quale si riflette «l'existence 'romanesque' d'Emma» (*ivi*, p. 77).

Se si accetta l'iscrizione consapevole nel regime melodrammatico del 'patetico' conviene piuttosto arretrare verso la seconda generazione per imbattersi in Sandro Penna, poeta capace di unire lo stupore per una perpetua *rêverie* («Io vivere vorrei addormentato / entro il dolce rumore della vita») al dolore per una pena d'amore che si dichiara in privato dinanzi a una natura leopardiana alla quale si continua a ritornare col canto. Assieme alla volontà dell'io agente di sognare «ancora un poco», a dispiegarsi, insieme a manifestazioni tipicamente romantiche quali il senso di colpa e il rossore, è la perpetua ripetizione (cifra assoluta dell'opera ottocentesca), di luoghi, status (la solitudine, il privilegio della notte), modalità. Gli *a solo* non sono che dispiegati accenti rivolti alla bellezza del mondo circostante e alla propria infelicità³⁹. Come avviene nell'opera, il personaggio che dice io e che è il perenne detentore della voce (malgrado le figure di contorno, l'amato/l'amata), è solo in scena, e parla di sé, scrutandosi e modulando una continua variazione su tema che non può che rivelarsi fatalmente bilanciata – come vuole il felice titolo di un libro di versi che raccoglie le poesie del trentennio '27-'57, prelevato non a caso dalla *Traviata* – tra *croce e delizia*. Già, «croce e delizia / delizia al cor» nel mescolare speranza e dolore, desiderio e scontento, sacrificio e coscienza dello scacco, come era avvenuto alla Violetta di Alexandre Dumas figlio e di Verdi. Al pari di lei, mimetizzandosi in lei (riprovevole – benché grande e 'sublime' – non per l'irregolarità della vita passata, ma per un amore giudicato colpevole in quanto destabilizzante dalla società del tempo) Penna osa darsi un nome dichiarandosi «intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore», mentre chiede al caso e al mondo (con versi cantabili, quasi da libretto d'opera) di dargli la «gioia di conoscer bene / le nostre gioie, con le nostre pene».

Attraverso il riuso⁴⁰ e la facilità del dettato il poeta cambia insomma le mani dello scrittore, del pittore, in quelle del musicista (come pare acca-

³⁹ Si pensi a versi come «non mi dire / che la notte d'estate non è bella», oppure «Ditemi, grandi alberi sognanti, / a voi non batte il cuore quando amore [...]. Anche a me batte il cuore».

⁴⁰ Come giustamente osserva Vittorio Coletti nel capitoletto su *Riuso e citazione* (nel suo libro *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 147-151) il linguaggio operistico si connota soprattutto in quanto linguaggio d'uso, in continuo movimento tra testi e anche tra autori («Ne risulta fissato, come mai prima, un codice specifico, fatto di lingua di secondo grado, il cui referente è inanzitutto letterario e operistico. La realtà denotata si colloca nel dominio dell'artificiale e del fantastico» (*ivi*, p. 151). Il tragico risulterebbe possibile solo perché così spostato «in regioni vistosamente inattuali» (*ibidem*), dalle quali è in grado di spingersi fino ai limiti estremi della ferocia e del destino (cfr. dal capitoletto su «Tragedia e elegia», *ivi*, p. 151: «Nel melodramma romantico si realizza l'ennesimo, sempre iterato sforzo della modernità di rappresentare la tragedia, di dare figura al male assoluto, alla colpa involontaria, alla ferocia del destino»).

dere negli *Studies of hands 1905-1906* di Hopper⁴¹), e affida a ritmi che non hanno perduto di fascino un tema unico e un unico, perenne lamento.

Un grido che nasce dalla diversità, e che può dichiararsi ricorrendo a *topoi* melici di un *soi diçant* arretrato teatro d'opera, esattamente come è/era successo (vista la lunghissima genesi del testo che ci sposta bruscamente nell'oggi) al libro di Francesco Orlando (*La doppia seduzione*) che racconta l'amicizia amorosa, la passione *morbide*⁴², che lega Mario e Ferdinando, a mimare – l'ha esplicitato l'autore in uno dei suoi ultimi incontri – la passione che doveva condurre alla tragedia la *Carmen* di Bizet:

Non si tratta solo di una *mise en abîme*: tra Carmen e Josè c'è una doppia seduzione esattamente come tra Ferdinando e Mario. Per me Carmen è un modello assoluto di come una tragedia può essere raccontata con toni lievi. Non sono certo il primo a riconoscere i legami tra Bizet e l'operetta, Offenbach, sfrenato maestro del divertimento. Lo stesso utilizzo della terza persona, che tanto colpì Tomasi di Lampedusa [di cui Orlando era stato allievo] quando lesse la prima elaborazione di me ventenne – età in cui si tende invece a riversare nella pagina tutte le lacerazioni dell'io – ricerca un distacco ironico.

Ma ci troviamo in questo caso a confrontarci con un'opera (prima) narrativa arrivata alla vigilia della morte dell'autore, siamo insomma dinanzi a quel fenomeno di non poco conto che vede, specie in questi ultimi anni, in Italia, un interesse specifico e dichiarato per la musica da parte di poeti (non a caso abbiamo citato i recenti libri interviste di Luzi, Zanzotto, Magrelli⁴³) o di critici letterari (il caso, dopo *Les enchanteresses* di Starobinski, l'*Antologia personale* di Pier Vincenzo Mengaldo...⁴⁴), o l'infittirsi di romanzi di intellettuali/professori – è il caso di Francesco Orlando; anche se l'esempio più importante e pertinente – anche perché fondativo – si era nel lontano 1978 – è quello di Carmelo Samonà⁴⁵).

⁴¹ Il riferimento è a un olio su tavola conservato a New York, al Whitney Museum of Modern Art.

⁴² Fatta di «masochismo/sadismo, voyerismo/esibizionismo [...] rifiuti, incomprensioni, ritrovamenti e rive, di desideri destinati a non essere ricambiati, o rimossi» (cfr. *Morire d'amore negli anni Cinquanta. A "Leggere..." Francesco Orlando e il romanzo atteso mezzo secolo*, in «La Repubblica», 21 marzo 2010; e le parole sono dell'autore, quali risultano da un'intervista con Fulvio Paloscia).

⁴³ Cfr. Valerio Magrelli, *Il violino di Frankenstein*, Firenze, Le Lettere, 2010.

⁴⁴ Rispettivamente Paris, Seuil, 2005 e Torino, Bollati-Boringhieri, 1995.

⁴⁵ Da segnalare anche il caso di un ottimo saggista come Mario Domenichelli, che ha usato la musica nel suo primo e a tutt'oggi unico romanzo (*Lugemalé*, Firenze, Polistampa, 2005) dove appaiono il *Boris Godunov* e *Pelléas e Mélisande* (dramma di Maurice Maeterlinck, musica di Debussy).

Certo, qualcosa si trova anche nella letteratura *tout court*, basterebbe citare il D'Annunzio del *Fuoco*, che alla maniera del *Tristano e Isotta* mette in scena una storia d'amore e di morte; ricordare il modello wagneriano che attraverso gli *Scritti musicali*⁴⁶ e non solo permea la vita e la seconda fase dell'opera di Onofri (quella del ciclo della *Terrestrità del sole*); lasciando da parte i ricordi lontani di ascolto di autori di ieri o di oggi, che pure potrebbero risultare utili per qualche studio al microscopio (penso al 'concerto' di centoventi professori nell'*Adalgisa* di Gadda; al *Mefistofele*, alla *Carmen*, alla *Cavalleria rusticana* citate da Giuseppe Dessì nella *Scelta*; allo Janáček che ossessiona e guida la struttura dei racconti e dei saggi di Milan Kundera; alla voce tenorile che rincorre Arbasino in *Parigi o cara* a parlare della Parigi degli anni 50; alla *Sonnambula* – cara anche a Sereni⁴⁷ – che aveva impressionato il giovanissimo Patrick Modiano; diversamente, ovviamente, alla *Panchina* scritta per Berio da Italo Calvino...). Ma, *faute* di tempo, è sul primo romanzo di Samonà, *Fratelli*, che mi vorrei soffermare, perché in quel libro è come se alla musica fossero affidate parole che non si ha il coraggio e/o l'ardire di pronunciare e dinanzi alla quali esiste una sorta di interdetto.

La storia, come si ricorderà⁴⁸, si svolge in un gigantesco e disabitato appartamento romano dove due fratelli vivono nella distanza che separa ragionevolezza e follia, normalità e alterazione della norma. Inutile il tentativo di ricostruire un codice comune che consenta di saldare passato e futuro; senza più ricordi, senza niente che accompagni la ripetizione dei gesti, i due personaggi si cercano invano tra richiami ed agguati, e non sfuggono alla prepotenza della malattia che ha prodotto in uno di loro quel moto centrifugo che spezza le connessioni del pensiero, lasciando sparsi segnali di un patrimonio linguistico non più utilizzabile. La follia dà così regola e legge all'esistenza, e alla sua imprevedibile casualità è necessario che si sottometta anche il fratello più adulto, vittima carnefice di quel ragazzo/quasi figlio che è oggetto ed emissario, preda e vincitore nell'assurda cerimonia della pazzia. Nell'appartamento sterminato e sfuocato, terminata la convivenza,

⁴⁶ Cfr. Arturo Onofri, *Scritti musicali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1984.

⁴⁷ Si veda, per una bella lettura della sereniana *Sonnambula*, Fabio Pusterla, «Cogli su me queste rose di rupe». *I coaguli onirici di Vittorio Sereni*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento* cit., pp. 353-369.

⁴⁸ Ma per una più ampia lettura del testo cfr. un pezzo uscito all'immediata pubblicazione del libro, adesso, con il titolo (*Il messaggio perduto (dagli «Alisei» di Serpieri a «Fratelli» di Samonà)*), in Anna Dolfi, *In libertà di lettura* cit., pp. 275-278.

non rimarranno che i segni di improvvisate rappresentazioni⁴⁹, impasti di suoni, e pochi versi legati al segno allusivo della musica. Tracce di un messaggio minimo rivelatore, già che nomina la paternità, ma per congelarla nella freddezza del distacco: «Son io davanti al re? / Sì, vi feci chiamar, mio padre». Due versi che sul libretto, nella musica, sulla scena, al di là della cauta urbanità formale della domanda, sanciscono, con la rinuncia al ruolo paterno, la condanna del figlio. Si ricorderà infatti che nel *Don Carlos* verdiano l'Inquisitore arriva su richiesta del Re, quando si è consumato ormai il dramma della solitudine (Carlo è già stato rinnegato, e in qualche modo sostituito dal Marchese di Posa). Le parole con le quali Filippo si rivolge al potente rappresentante della Chiesa segnano, in chi le pronuncia, una definitiva, significativa inversione di ruoli. D'altronde, là dove il nome di figlio non esiste più (è quanto avviene nel *Don Carlos*, e in *Fratelli*), cessa di esistere anche quello di padre, sostituito ormai da un padre terribile, senza dubbi, che spinge a soffocare ogni sentimento di natura e d'amore. La «tristezza amara» di Filippo (nel colloquio) potrebbe insomma non essere che posizione di facciata. Sembra averlo capito il 'figlio' di Samonà quando, passata all'Inquisitore la parte del Re, dà a se stesso il compito di articolare con tristezza la parola «padre». Nonostante che la musica non cambi (e che alla fine dell'esperimento risulti intoccata) la distorsione di contenuto non riguarda più neppure le parole, ma i ruoli:

La musica per lo più non cambiava, le distorsioni riguardavano i contenuti. Lui da Filippo, io da Grande Inquisitore, ad esempio puntando tutto sulla fedeltà a quei famosi versetti: «Son io davanti al re? / Sí, vi feci chiamar, mio padre...» godemmo a lungo nel deridere, travestire, sfrondare, esaltare, sdrammatizzare l'austera coppia. Seguivo, arrancando, le infinite varianti di senso che mio fratello ricuciva e scuciva attorno a quel vocativo dalla sonorità misteriosa e possente, quel «mio padre» che rimbalzava provocatorio nell'aria, ogni volta diverso, blando o autoritario, sottilmente crudele, aperto ai rigori di una millenaria gerarchia e insieme duttile [...]. – Son io davanti al re? - grido con forza, e mi fermo trattenendo il respiro in un'attesa che ha poco a che fare, ormai, col ruolo che mi compete [...]. Nessun Inquisitore o monarca sembra poter violare il silenzio fondo e appiattito che l'assenza di mio fratello colma di strani ronzii. Eppure, ad un tratto, tendendo l'orecchio in uno sforzo più acuto, afferro il palpito familiare della battuta gemella –. Sí, vi feci chiamar, mio padre, – sento sussurrare

⁴⁹ A partire da qualche opera letteraria (*Pinocchio*, i *Promessi sposi*...) e dai libretti di Verdi: «Coi libretti d'opera affioravano anche brevi saggi di canto [...] a un segnale convenuto intonavamo duetti con voci fioche. La musica per lo più non cambiava, le distorsioni riguardavano i contenuti» (Carmelo Samonà, *Fratelli*, Torino, Einaudi, 1978, p. 17).

più che gridare da una stanza lontana. E mio fratello, costretto, direi, a materializzarsi dal magnetismo delle due frasi, dopo qualche istante ritorna⁵⁰.

Si ricorderà che Roland Barthes aveva legato l'opera alla messa in scena di un dramma familiare⁵¹, e al timbro sessuato della voce (basso/tenore, soprano/contralto). In *Fratelli* le due voci sono sostanzialmente equivalenti, geneticamente scambiabili (basso conto basso; padre contro padre⁵²), ma le inversioni lasciano il vuoto, e non rimane che un personaggio alla ribalta, che gioca specularmente i due ruoli, fisso a un'univoca cristallizzazione delle parti⁵³, facendo echeggiare, in eco (nella fantasia e nella scrittura, per una volta felicemente calate in *abîme*), per un'ultima (una prima) volta, la sua voce sola.

⁵⁰ Carmelo Samonà, *Fratelli* cit., p. 17. Né alla scelta dell'opera da 'rappresentare' (ove non si voglia poi trovarvi anche un modo segreto per alludere a una occultata componente autobiografica del libro) doveva essere estranea la professione di Samonà, ispanista e studioso del barocco (ovvero dell'epoca di Filippo II).

⁵¹ «...à travers les quatre registres vocaux de l'opéra, c'est l'Édipe qui triomphe: toute la famille est là, père, mère, fille et garçon, symboliquement projetés, quels que soient les détours de l'anecdote et les substitutions des rôles, dans la basse, le contralto, le soprano et le ténor» (Roland Barthes, *Le chant romantique*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, vol. III, [pp. 694-698], p. 694).

⁵² A dispetto del ruolo paritario stabilito dalla fratellanza e dall'uso linguistico che le è proprio. Nel *Don Carlos* verdiano esiste un rapporto gerarchico rovesciato tra le funzioni del Re e del 'padre' della Chiesa; e (come mi fa notare l'amico Camillo Favertani), solo nel momento in cui si adombra tra i due poteri un ruolo paritario il termine usato da Filippo è 'frate' (ovvero fratello, per 'tradurlo' così in una forma moderna che rientra nella tipologia di ruolo dichiarata dallo stesso titolo del libro di Samonà).

⁵³ «Quando credevo che fosse in una stanza vicina [...] provavo a pronunciare il suo nome e a intonare quel verso del *Don Carlos* aspettando la sua risposta. Poi mi accorgevo che la stanza era vuota» (Carmelo Samonà, *Fratelli* cit., p. 100).