

# ENEZIA MUSICA

*e dintorni*

SULL'«ALCESTE» DI CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK  
*di Paolo Gallarati*

LA RIFORMA GLUCKIANA DEL MELODRAMMA  
*di Raffaele Mellace*

MORTE, LUTTO E RESURREZIONE  
RIFLESSIONI IN MARGINE ALL'«ALCESTE» DI EURIPIDE  
*di Maria Pia Pattoni*

UN'INTERVISTA INEDITA A SALVATORE SCIARRINO

GIOVANNI MORELLI: RICORDI E PENSIERI  
*di Mario Messinis*

LA «POLVERE» DI SAVERIO LA RUINA  
*di Fernando Marchiori*

LUCA RONCONI ALL'OPERA  
*di Mario Messinis*

I LIBRI  
*di Giuseppina La Face Bianconi*



Edizioni La Fenice

# ENEZIA MUSICA

*e dintorni*



Edizioni La Fenice



**VeneziaMusica e dintorni**

n. 57 – marzo 2015

*Testata in corso di registrazione*

**Direttore responsabile**

Giampiero Beltotto

**a cura di**

Leonardo Mello

**VeneziaMusica e dintorni**

è stata fondata da Luciano Pasotto nel 2004

**Editore**

Fondazione Teatro La Fenice

Campo San Fantin

San Marco 1965

30124 Venezia

**Realizzato da**

Dali Studio S.r.l.

# VENEZIA MUSICA

*e dintorni*



Edizioni La Fenice

3 Editoriale

**4** *Intorno all'«Alceste»*4 Sull'«Alceste» di Christoph Willibald Gluck  
di Paolo Gallarati6 Rigenerare figure e voci delle passioni:  
il «nuovo piano» di Calzabigi e Gluck  
di Raffaele Mellace9 Un'opera che ritorna negli anni e si rinnova  
di Pier Luigi Pizzi12 Morte, lutto e resurrezione  
Riflessioni in margine all'«Alceste» di Euripide  
di Maria Pia Pattoni22 Come insegnare canto ai bambini  
a cura di Alberto Massarotto24 Il canto in «Alceste» (e alcune grandi interpreti)  
di Giorgio Gualerzi**25** *Opera*25 La Fenice e la Biennale insieme  
per una nuova «Norma»  
di Cristiano Chiarot**26** *Contemporanea*26 Una conversazione con Salvatore Sciarrino  
a cura di Leonardo Mello28 Nel segno del «suono estremo» da Sciarrino a Boulez  
di Marco Angius30 Giovanni Morelli: ricordi e pensieri  
di Mario Messinis**34** *Prosa*34 La «Polvere» di Saverio La Ruina  
di Fernando Marchiori36 Ottavia Piccolo parla di lavoro a partire  
dal teatro di Stefano Massini**38** *Dintorni*38 Un singolare «danseur noble»: John Curry  
di Chiara Facis41 Piero Rattalino analizza la situazione della musica oggi  
a cura di Alberto Massarotto**43** *Fin de partie*43 Luca Ronconi all'opera  
di Mario Messinis45 Ronconi, la parola e la scena  
di Leonardo Mello**47** *Carta Cantata*47 Le recensioni  
di Giuseppina La Face Bianconi**EDITORIALE**

La scomparsa di Luca Ronconi ha lasciato tutti gli spettatori e gli appassionati – si parli di prosa o di lirica – molto, molto tristi. Impossibile riassumere la sua carriera in poche parole, senza cadere nell'ineluttabile incompletezza e facilone-ria. Tuttavia a questo grande maestro del teatro (non solo novecentesco: al Piccolo di Milano fino a poco fa è andata in scena la sua *Lehman Trilogy* su testo di Stefano Massini), dedichiamo una veloce e accorata analisi, per quanto concerne la musica, firmata da uno dei suoi più grandi estimatori, Mario Messinis.

Lutti a parte, la vita culturale continua. In questo senso si dirigono gli articoli che seguono, dedicati a una prima assoluta per Venezia, l'*Alceste* di Christoph Willibald Gluck, opera-emblema della riforma del melodramma compiuta dal celebre compositore tedesco. Oltre ai contributi critici di alcuni specialisti ci siamo permessi, per una volta, di ospitare un vero e proprio saggio «accademico», firmato da una delle massime esperte della vicenda raccontata straordinariamente da Euripide qualche millennio fa. La controversa storia di una sposa che si sacrifica per amore diviene lo spunto per interrogarsi, in epoca ipertecnologica, sul ruolo dei sentimenti e sulla loro reale essenza. Di fronte agli infiniti atti di suicidio ideologico, a mandante quasi sempre religioso, sembra incredibile e rassicurante questa figura di madre, regina e sposa che – nono-

stante le contraddizioni e le legittime angosce legate alla propria scelta – decide di morire al posto del proprio uomo (che, risanato, considera abominevole il suo atto sacrificale). Siamo all'interno del mito, il trattamento e la comprensione del quale pongono domande a tutti noi, come dice Pier Luigi Pizzi nel suo intervento.

Poi però, nella dimensione che ormai da qualche tempo ha acquisito la rivista, siamo andati a cercare nell'attualità qualche altro tenace ganglio di contraddizioni, come quello rappresentato magistralmente in scena da Saverio La Ruina in *Polvere*: un canto impietoso e partecipato contro la violenza domestica o, meglio ancora, sentimentale. Raccontare l'esistenza (e i suoi terribili e immutabili snodi) in termini teatrali in fondo riempie da sempre le colonne di queste pagine. I dolori e le sofferenze di una sacerdotessa pagana come Norma vanno di pari passo con tutte le donne sopraffatte dalla visione maschile del mondo, che impera in gran parte del nostro pianeta, e non è affatto estranea nemmeno qui, nell'Europa del Lumi e del progresso.

In coda sta poi un tributo a un grande intellettuale del dubbio come Giovanni Morelli, presenza assidua e discreta delle nostre stagioni musicali. Al di là della sua innegabile lungimiranza, la sua figura serve a dichiarare che non esiste cesura possibile tra passato e futuro, che non ci sono codici immutabili e che l'arte si esprime a suo modo, sempre nuovo e sempre antico.

# SULL'«ALCESTE» DI CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

di Paolo Gallarati\*

Alcuni versi di Ranieri de' Calzabigi, nella Scena v dell'atto I, svelano non solo la natura del personaggio di Alceste, ma anche quella del progetto estetico che ha ispirato la riforma dell'opera seria italiana attuata da Gluck e Calzabigi a Vienna nelle partiture di *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) e *Paride ed Elena* (1770). Dopo aver ascoltato il pronunciamento dell'oracolo che dichiara il re di Fera destinato a morire se nessuno morirà per lui, Alceste decide di sacrificarsi per il marito e, in un lungo recitativo pieno di stupore e di dolore, di eroismo e di pietà, esclama tra l'altro: «Ah! vi son io. | Già tutta alla mia mente | luminosa si mostra | la grande idea: già di sublime ardire | mi s'empie il cor». E, dopo essersi dichiarata posseduta da Apollo, conclude: «Egli m'ispira | il sacrificio illustre: ei vuol che Alceste | un magnanimo esempio oggi assicuri | alle spose fedeli a' di futuri».

Prima di essere donna, ossia moglie fedele sino al sacrificio supremo e tenera madre dei due figli Eumelo e Aspasia, Alceste è l'incarnazione di un'idea, esempio morale da consegnare alle generazioni future. Questo carattere dà al personaggio una statura diversa sia dai tipi dell'opera seria italiana, sia dalle immortali figure femminili che popoleranno le grandi opere di Mozart. Né fungibile contenitore di affetti, né personaggio psicologicamente dinamico, Alceste è il simbolo dell'amor coniugale, perfettamente inserito in quella linea etica della musica tedesca che dagli oratori di Händel, attraverso Gluck, porterà sino al *Fidelio* e oltre. E, in quanto simbolo, non muta dall'inizio alla fine del dramma, ma rifulge in cima alla piramide che

la drammaturgia gluckiana organizza per mettere in rilievo la figura centrale della protagonista.

Questa costruzione di magistrale architettura teatrale chiama a raccolta una serie di elementi che l'opera seria metastasiana ignorava, e che la famosa prefazione di *Alceste* elenca, mettendo in chiaro le linee guida della cosiddetta riforma del melodramma. I recitativi non sono più secchi ma accompagnati dall'orchestra, il che dà al testo un nuovo significato espressivo, anche perché Gluck intona i versi con particolare attenzione al significato delle parole e al modo in cui risuonerebbero nella recitazione; i gorgheggi vocali e le lunghe ripetizioni di parole sono abolite per evitare la dilatazione del testo nel puro arabesco decorativo; l'orchestra non entra più in gara di bravura con la voce come accadeva, sempre più frequentemente, nei compositori dell'opera metastasiana, ma viene trattata con una ritmica semplice, scalpitante o solenne, e con colori timbrici che esaltano, di volta in volta, la componente notturna, sacrale, ieratica del dramma oppure quella commovente, affettuosa, delicata. A questi elementi si aggiungono i cori e i balletti, presi dall'opera francese, che definiscono il cavo musicale della scena in cui prende posto l'azione mitica, svolta per tappe essenziali in un progredire di tensione tragico-patetica, sino al lieto scioglimento finale.

Non bisogna tuttavia intendere in senso romantico l'alto pathos tragico che caratterizza la vicenda di Alceste e che culmina nel dialogo con i Numi infernali in cui l'eroica sposa decide di sacrificarsi per salvare il marito: nei personaggi di Gluck la

\* Università di Torino – Critico musicale

passione esplode subitanea, come sarà per il sentimento romantico, ma cresce a poco a poco, secondo una parabola ben calcolata che dà allo spettatore un senso di ordine e di vigile controllo razionale. Le «passioni forti» di cui il musicista parla nella prefazione di *Alceste* sono dunque intese in senso razionalista, come aspetti logicamente verificabili della «natura» e della «verità» e ricevono una rappresentazione chiara e semplice, priva di ambiguità e di sottintesi, da parte di una musica dotata di senso assolutamente univoco. Siamo agli antipodi del gusto per la sfumatura, l'ambiguità, il doppio senso e la sottigliezza psicologica che domina invece nella musica di Mozart.

*Alceste* mostra allo stato puro il senso dell'operazione estetica condotta da Gluck e Calzabigi che rinnovano il razionalismo, liberandolo dalle convenzioni aulico-galanti, ma non lo rinnegano. Di qui un equilibrio impareggiabile tra forza ed esattezza, impeto e chiarezza. Tutta la riforma del melodramma, d'altronde, rappresenta un inno all'ordine, alla simmetria, all'equilibrio strutturale, scandito secondo proporzioni perfette: un ordine che può anche trasformarsi in un vincolo se l'interprete non intende il fuoco interno che lo percorre, il «cri de la passion» per dirla con Diderot, che sgorga dal seno della natura e, entro l'argomento mitico esaltato nei suoi valori ideali, s'infrange contro le bianche colonne dei palazzi e dei templi.

Il soprannaturale, in Gluck, con tutte le sue terrificanti connotazioni, ammette ancora, razionalisti-

camente, la possibilità di un rapporto dialettico: Alceste si rivolge al Coro dei Numi infernali in un discorso diretto. Ma non sono più le divinità di Rameau stilizzate nelle forme della convenzione aulico-galante: in *Alceste* affiora, prepotente, la voce della natura. Anche se servire i diritti della natura non significa negare la forma in senso preromantico, per modellarla liberamente sulle fluttuazioni della sfera irrazionale, ma sottomettersi a criteri nuovi, che garantiscano al dramma un taglio organico, coerente, rigorosamente ordinato. In questo sta la specificità del personaggio di Alceste, e la difficoltà di renderlo adeguatamente: la carica umana della sposa e della madre si unisce in lei ad un senso di esemplarità simbolica; la spontaneità della passione convive con la razionale chiarezza dell'espressione; il riferimento alla Grecia antica, che irresistibilmente affiora, in tutta l'opera, si mantiene sempre al riparo dal senso di nostalgia che caratterizza l'estetismo neoclassico, fondamentalmente estraneo al vigore, talvolta selvaggio, di Gluck; il pathos tragico evita eccessi *Sturm und Drang*, senza perdere di vigore.

Il segreto e la difficoltà per chi esegue quest'opera sta dunque, in buona sostanza, nel far sentire come un progetto intellettuale, qual era quello di riformare a tavolino il teatro musicale metastasiano sulla base di un preciso programma estetico, potesse essere vissuto con quella passione che ha fatto di *Alceste* uno dei capolavori più discussi del teatro musicale settecentesco e uno dei capisaldi nell'intera storia dell'opera.

# RIGENERARE FIGURE E VOCI DELLE PASSIONI:

*il «nuovo piano» di Calzabigi e Gluck*

di Raffaele Mellace\*

«LA FORZA, VARIETÀ E BELLEZZA DELLA NOSTRA MUSICA»

Spettacolo di riferimento per le Corti, gli intellettuali e il pubblico cittadino dell'Europa intera, con l'eccezione della sola Francia, il melodramma italiano conservò per tutto il Settecento il proprio ruolo centrale nel sistema dell'intrattenimento anche grazie a una notevole capacità di rinnovamento, una spiccata propensione a riformulare i propri mezzi espressivi aggiornandoli a nuovi contesti e a gusti mutati. Se l'ultimo decennio del Seicento aveva portato alla ribalta una nuova generazione di drammaturghi (librettisti) e compositori, destinati a dominare il primo quarto del secolo nuovo, una seconda svolta si era prodotta negli anni venti, con la maturazione d'una sensibilità galante. Diffuso rapidamente da Napoli dagli antesignani Vinci Porpora Leo Hasse, il nuovo stile, nato in simbiosi col virtuosismo vocale dei Farinelli e dei Caffarelli, aveva trovato il progetto drammaturgico ideale nei libretti di Pietro Metastasio, che proprio da Napoli con la *Didone abbandonata* del 1724 inaugurava un dominio per mezzo secolo in contrasto dei cartelloni delle piazze più illustri, in Italia e in Europa (ancora nel lustro 1770-1775 su ventisei allestimenti del San Carlo, venti sono metastasiani). La drammaturgia razionale di quei libretti, infallibile nel tradurre il gioco delle passioni in palpitante azione scenica, sarà sottoposta a un vitalissimo processo di continua variazione dall'avvicinarsi di generazioni di compositori. Ancora nel 1757 l'Accademico di Cortona Ranieri de' Calzabigi premetteva all'edizione di Torino dei drammi metastasiani una *Dissertazione* di 212 pagi-

ne (pubblicata per la prima volta due anni prima), in cui sentenziava lapidario, a p. 196, che

dalla maestà, energia e brillanti immagini della poesia del Signor Metastasio dipende a mio parere la forza, varietà e bellezza della nostra musica.

«QUI TUTTO È NATURA, TUTTO È PASSIONE»

La forza del melodramma settecentesco sta, invece, lo si diceva, nel rinnovamento, nella capacità di cogliere i mutamenti di sensibilità e gusto, e adeguarvisi. Appena un decennio più tardi, infatti, la medesima penna annoterà ben altre parole, rivelando con la sfrontata sincerità consentita a una lettera privata, le riserve che erano andate maturando nell'ex alfiere del verbo metastasiano. Calzabigi, ora a Vienna, scrivendo il 6 marzo 1767 al principe Kaunitz, il politico più influente dell'impero, mentre fervono i preparativi per quell'*Alceste* di cui ha scritto il libretto, operava una sistematica demolizione del paradigma, metastasiano, del melodramma coevo. Calzabigi ne attacca frontalmente

- la taglia, gonfiata a dismisura dalla prolissità sia del testo sia della musica che l'intona;
- l'indifferenza esibita dal pubblico nei confronti dell'azione del dramma, trascurata a favore del puro ed esclusivo piacere del canto;
- la scarsa qualità media degli interpreti, che va di pari passo con la mancanza d'interesse dei personaggi rappresentati: «filosoficamente caricati»

\* Università degli Studi di Genova

- quelli maschili, mentre quelli femminili «tutte in sostanza non sono che cortigianelle romane o napoletane che parlano una lingua pulita e pettegoleggiano d'amore sulla scena»;
- lo spazio eccessivo concesso al diversivo delle scene (finte), delle battaglie (simulate), degli incendi (falsissimi);
- l'insopportabile imperversare delle arie di paragone, col loro corredo d'innaturali «gargarismi musicali», «che stanno tanto bene in bocca d'eroi appassionati, disperati o furiosi, come i nèi, il belletto, la polvere e i diamanti in faccia, in testa e al collo d'una scimmia».

La disamina è impietosa e, naturalmente, tendenziosa (difficile spiegare altrimenti mezzo secolo buono di successi continentali). E tuttavia fotografa bene il fenomeno citato prima: quel mutamento del gusto che stava effettivamente facendo perdere terreno al dramma per musica a vantaggio dell'opera buffa e del ballo, come riconosceva serenamente lo stesso Metastasio.

A fronte d'una deriva tanto drammatica, Calzabigi si offriva prontamente di correre in soccorso col progetto che ormai da un lustro stava mettendo a punto insieme a Gluck (latore d'una perdita letteraria gemella al Kaunitz), che così presentava:

La cosa è affatto diversa nel nuovo piano eseguito in *Orfeo*, poi in *Alceste* [...]. Qui tutto è natura, tutto è passione.

Il drammaturgo prosegue elencando i capisaldi del dramma riformato:

- «non vi son sentenze, non v'è filosofia né politica, non paragoni, non descrizioni, non amplificazioni»;
- «la durata è ristretta ne' termini che non stancano»;
- «i soggetti son semplici, non tessuti a romanzo, onde l'ascoltar pochi versi basta per essere al fatto dell'azione che è sempre una, non complicata, non duplicata coll'ubbidir servilmente alla pazza legge di secondo uomo e seconda donna, se non bisognano, onde ridotti alla contestura delle tragedie greche hanno il privilegio d'eccitare il terrore e la

compassione e di agir sull'anima al pari d'una tragedia declamata»;

- «non entra altra musica che la semplice espressione che nasce dalla parola»;
- verranno impiegati – e sta qui il senso del ricorso all'autorità del Kaunitz – interpreti adeguati a esprimere la natura e le passioni, come aveva fatto Gaetano Guadagni nella parte di Orfeo, evitando accuratamente «queste gorgheggianti e musici simili a loro»;
- *last but not least*, corona il piano l'«aggiunta del pantomimo ne' cori e ne' balli, ad imitazione de' Greci».

A queste condizioni

potrà riuscire l'*Alceste* un spettacolo nuovo, maestoso, interessante.

DUE CAPITALI, UNA RIFORMA

Ci si è dilungati sul progetto drammaturgico dell'*Alceste*, poiché la discussione intellettuale rappresenta un abito caratteristico del Settecento, essenziale nell'accompagnare l'attività pratica, conferirle dignità e consapevolezza estetica, offrirle visibilità nel dibattito pubblico. Tali furono anche le premesse del progetto di riforma del melodramma che diede vita ai capolavori realizzati da Gluck prima a Vienna e poi, ormai in francese, a Parigi. Ma, pagato il debito con la letteratura, occorrerà onorarne un altro, almeno altrettanto cospicuo, con la geografia. Non è casuale che questa riforma del melodramma italiano si sia realizzata Oltralpe, alimentata dall'*humus* fertile di due capitali cosmopolite. Parigi non è soltanto la meta della carriera di Gluck, che un decennio più tardi vi rielaborò sia l'*Orfeo* che l'*Alceste*; Parigi, ovvero il paradigma francese di spettacolo operistico, è soprattutto il fondamentale alternativo (o meglio: correttivo) al dramma per musica italiano. Dalla *tragédie lyrique* francese, e non da quella greca, provengono i cori e i balli, l'impiego sistematico dell'orchestra anche nei recitativi, la sensibile riduzione della distanza di scrittura tra questi e le arie (di cui si rifiuta la forma grande col *da capo*), l'adozione sistematica

di soggetti mitologici caratterizzati dalla presenza del soprannaturale.

La sintesi che produsse il progetto gluckiano non avvenne tuttavia sulle rive della Senna, bensì su quelle del Danubio. La Vienna teresiana rappresenta infatti a quell'altezza cronologica la piazza forse più dinamica e vivace del teatro musicale europeo: crogiolo di culture, crocevia brulicante di autori dall'estrazione più diversa, nel quale vengono a contatto e si fecondano reciprocamente generi fondati su istituti eterogenei: l'aulico dramma per musica, la festa teatrale barocca, il brillante dramma giocoso, il ballo pantomimo, così seducente nella sua forza espressiva preverale. Si confrontano così orientamenti stilistici disparati e prodotti di diverse culture nazionali: la commedia e l'opera italiana buffa e seria; la danza, la commedia, la *comédie mêlée d'ariettes* e l'*opéra*

*comique* francesi; il *Singspiel* e la commedia borghese tedesca. Fu su questo sfondo, e grazie al favore del conte genovese Giacomo Durazzo (*l'Intendant des spectacles* di cui nel settembre 1766 si scriveva che «detiene oggi il potere assoluto sulla musica della Corte»), che un progetto tanto vitale e di tale qualità estetica poté realizzarsi; progetto che nella complessità delle sue componenti aveva provveduto ad assicurarsi il contributo del coreografo Gasparo Angiolini, la cui collaborazione con Gluck aveva già fruttato i *ballets-pantomime* *Don Juan*, *Sémiramis* e in seguito *Alexandre*, oltre alle danze dell'*Orfeo* e di altri lavori comici. «Un spettacolo nuovo, maestoso, interessante», aveva promesso Calzabigi al cancelliere Kaunitz. È probabile che quest'ultimo, che per quattordici volte s'era recato ad assistere all'*Orfeo*, sia stato accontentato.

## UN'OPERA CHE RITORNA NEGLI ANNI E SI RINNOVA

di Pier Luigi Pizzi\*

**A**lceste è un'opera che ho messo in scena più volte. La prima è stata nel 1966 al Maggio Fiorentino, quando ancora mi occupavo solo delle scene e dei costumi. La regia era infatti di Giorgio De Lullo, dirigeva Vittorio Gui e potevamo contare su una protagonista d'eccezione come Leyla Gencer. Così ho scoperto quest'opera che in realtà ha percorso un lungo cammino, subendo non poche trasformazioni. Gluck, autore con *Orfeo ed Euridice* ma soprattutto con *Alceste* della riforma del melodramma, ne aveva composta una prima versione a Vienna, in italiano, con il testo poetico di Ranieri de' Calzabigi. Poi, passando a Parigi, l'opera ha dovuto naturalmente pagare il pedaggio alle convenzioni spettacolari del tempo, ampliando le parti destinate al ballo e agli interventi corali. Questa versione francese ha già, in un certo senso, i caratteri del *grand opéra*, anche se il compositore mantiene fermi i principi della sua riforma. Esiste infine una terza stesura, nata da quella parigina e riportata in italiano con diversi arrangiamenti, quella appunto da noi utilizzata a Firenze.

Quando penso all'*Alceste* il mio punto di partenza non può che essere l'interpretazione di Leyla Gencer, cantante straordinaria con cui ho avuto il privilegio di lavorare spesso e con la quale ho avuto anche la fortuna di coltivare un'amicizia durata fino alla sua morte. Per me dunque il personaggio di Alceste è fortemente, indissolubilmente legato a lei, che in quella rappresentazione fiorentina profuse tutta la sua arte riuscendo a coinvolgere tutti in una grande, sconfinata emozione. Ricordo il finale del II atto, dove si assisteva a un momento

di partecipazione collettiva, che cominciava già in scena dai cantanti del coro, in lacrime, e arrivava agli spettatori tutti in un lungo applauso commosso.

Anche la versione francese all'Opera Garnier, di cui ho curato anche la regia, ha avuto una grande interprete, Shirley Verrett, che ha impresso una forte personalità alla figura di Alceste, anche se in un'altro stile rispetto a quella del Maggio. Quello che avevo pensato per Parigi era infatti uno spettacolo barocco, mentre l'allestimento fiorentino era semplice e austero, nel quale cercavo di far coincidere gli elementi scenografici con i principi riformistici di Gluck. In sostanza il musicista riteneva necessario ricondurre l'opera a un equilibrio compromesso, abolendo i virtuosismi in eccesso e tutte le fioriture, ormai divenute incontenibili perché affidate ai castrati – che in scena si concedevano qualsiasi capriccio divistico e narcisistico, convinti (probabilmente a ragione) che il pubblico andasse a teatro soprattutto per loro. Gluck invece si impegna a ricostruire una partitura strutturalmente rigorosa ed equilibrata e che contenga sì tutti gli affetti ma espressi in una forma controllata e priva di compiacimenti.

Qualche anno dopo, nel 1987, sono tornato a occuparmi di *Alceste* alla Scala con Riccardo Muti. In quell'occasione abbiamo recuperato l'originale viennese, che il Maestro, secondo le sue abitudini, ha eseguito nella sua integrità. Il ruolo principale era stato affidato a Rosalynn Plowryth, ottima cantante inglese, dal portamento regale ma poco emotiva. Forse anche questo ha contribuito a rendere

\* Regista e scenografo

lo spettacolo un po' raggelato. Era tutto perfetto, ma risultava troppo freddo e solenne. La mia stessa impostazione scenografica, classica e di forte impatto visivo, era forse troppo monumentale.

Di recente, con Fortunato Ortombina stavamo cercando un titolo che riprendesse un po' il filone percorso insieme e incentrato su Venezia e sul Novecento, da *Morte a Venezia* e *Giro di vite* di Britten alla *Città morta* di Korngold. Da tempo pensavo di mettere in scena una nuova opera di Britten, ma alla fine non è stato possibile per varie ragioni. Così, orientandoci verso scelte diverse, è nata l'idea di *Alceste*, per poi scoprire che non era mai stata rappresentata alla Fenice. Dovendo affrontare questa nuova operazione è stato prima di tutto inevitabile scegliere su quale versione concentrarci. Nel frattempo nella progettazione si era inserito Guillaume Tourniaire, con il quale – sin da quando era maestro del coro a Venezia, ancor prima che avesse successo internazionale come direttore d'orchestra – avevo realizzato molti progetti e mi trovavo quindi in perfetta sintonia. Insieme abbiamo lavorato sul testo e sulla partitura, prendendo la versione viennese come punto di riferimento. Questa volta abbiamo operato dei tagli, per altro suggeriti dallo stesso Gluck. Se infatti nella versione francese il compositore da un lato concede più spazio alle danze e ai cori, dall'altro lato raccorcia certe scene. A partire da questi interventi, che sono posteriori e di pugno dell'autore, dunque assolutamente legittimi, abbiamo alleggerito la struttura musicale e abbiamo anche eliminato uno dei due intervalli, creando uno spettacolo composto da due tempi, con una cesura alla metà del II atto originale. Questa scelta ha una spiegazione e una giustificazione drammaturgica: la prima parte appartiene ad Alceste e alla sua decisione di fare dono della propria vita per salvare Admeto. La seconda parte inizia con Admeto risanato. C'è un dibattito filosofico molto interessante, costruito su profonde riflessioni riguardanti il senso di un sacrificio che fatalmente preveda la salvezza di uno e la morte di un altro. Non dobbiamo dimenticare che la materia su cui si basa il libretto di Calzabigi deriva da Euripide. Ci troviamo quindi all'interno del mito: tragedia greca, non dramma borghese. Nessuno sa come si interpreta-

va il mito al tempo di Euripide. Nel percorso dal Rinascimento a oggi, io cerco un'ipotesi, una maniera di analizzare la nostra tradizione umanista. Sappiamo benissimo che tradizione non vuol dire museo: condivido l'affermazione secondo la quale la tradizione è una strada il cui traffico si svolge nei due sensi. Se da un lato si prende in prestito quello che la tradizione ha costruito in precedenza, esiste dall'altro lato un percorso contrario che porta avanti e rinfresca questa stessa tradizione, senza peraltro proporre stravaganze che non sono proprie dello stile di Gluck (e neanche del mio...). Il nostro spettacolo è costruito in modo classico, con un aggiornamento storico (se si può parlare di storia della classicità) per quanto riguarda l'impianto visivo: per noi uno degli ultimi esempi forti della classicità è una certa architettura anni trenta, che è un po' il risultato di tante riflessioni sull'antichità. Quindi c'è semmai un tipo di spoliatura della scena che richiama le teorie di Appia e tutta una serie di esperienze scenografiche che si basano più sui volumi e sulle atmosfere affidate alle luci che non sulla ricostruzione storica dei luoghi. Questa è una Tessaglia che potrebbe essere qualunque altro luogo pensato in modo classico. La compagnia di cui disponiamo è molto giovane e piena di energia. Carmela Remigio è una cantante alla quale sono particolarmente affezionato, perché abbiamo spesso collaborato, compresa una trilogia mozart-dapontiana. Voglio costruire un'Alceste umanissima tagliata su di lei. Tra l'altro, pensando a questo personaggio, è impossibile immaginare che subito dopo essersi sacrificata per il marito, improvvisamente si pianga addosso e si penta di averlo fatto. Deve esprimere sempre una grande serenità e dignità. Quel suo dono di generosità estrema deve avere il significato che ha, senza recriminazioni. Poi, quando si trova sola e in procinto di affrontare una prova così dura, che prevede il distacco dal marito, dai figli, dal popolo (lei infatti incarna tre diversi ruoli: sposa, madre e regina) ha paura. La sua figura disperata suscita necessariamente commozione. Però lei deve affrontare il suo ruolo fino in fondo, offrendo di sé un'immagine di grande fermezza. In questo modo diviene un emblema, la sposa fedele e devota per antonomasia. Gli altri personaggi di peso sono Admeto e Ismene, qui

interpretati da due artisti che stimo molto e con i quali ho lavorato con grandi risultati in diverse occasioni, Marlin Miller e Zuzana Marková. Ma nel procedere intenso delle prove posso apprezzare le qualità di Giorgio Misseri che è Evandro, di Vincenzo Nizzardo che interpreta il Gran Sacerdote e di Armando Gabba, il Banditore. E poi c'è il Coro qui chiamato a una grande prova, che, sono sicuro, sotto la guida di Claudio Marino Mo-

retti, darà il meglio di sé. È bello tornare in questo Teatro, che amo in modo speciale, ritrovare in palcoscenico quei tecnici con cui ho diviso tante fatiche e tanti successi. L'opera è difficile, più di altre all'apparenza più complicate. Mi aiuta e rassicura avere attorno i fedelissimi collaboratori di tante avventure vissute insieme con entusiasmo e fiducia. Serena, Lorena, Vincenzo, Roberto, Andrea. Ce la faremo!

# MORTE, LUTTO E RESURREZIONE

Riflessioni in margine all'«Alceste» di Euripide

di Maria Pia Pattoni\*

Il mito di Alceste, la donna che muore per amore del marito, proviene da un antichissimo motivo folklorico, di cui si sono conservate tracce in un'area molto vasta, che va dall'Europa settentrionale all'India:<sup>1</sup> si tratta del tema del sacrificio per amore, che si svolge secondo determinati moduli ricorrenti. In un giorno inaspettato, che in varie versioni (e forse nel nucleo originario) coincide con il giorno delle nozze,<sup>2</sup> arriva la morte a reclamare la vita della propria vittima, ma quest'ultima, con uno scarto nel meraviglioso che è tipico dell'elemento fiabesco, ottiene di continuare a vivere, a patto che qualcuno accetti di morire al posto suo. Non si trova però nessuno disposto al sacrificio, né tra gli amici né tra i familiari legati dai vincoli di sangue più forti, come gli stessi genitori: è soltanto la donna amata ad offrire spontaneamente se stessa alla morte.<sup>3</sup> In quasi tutte le versioni della fiaba, destinata all'esaltazione del legame matrimoniale, la vicenda ha tuttavia un lieto finale: la divinità come premio per la virtù rifiuta il sacrificio e consente alla donna di continuare a vivere a fianco dello sposo.<sup>4</sup>

Una volta accertata l'origine folklorica del mito, resta il problema di come questo motivo si sia innestato nella tradizione greca antica: o – quel che qui più ci interessa – di come sia stato recepito da Euripide, che nella sua *pièce Alceste*, rappresentata nel teatro di Dioniso ad Atene nel 438 a.C., ce ne ha consegnato la prima versione letteraria a noi nota. Il fatto che si tratti di una versione teatrale (e non, ad esempio, epica o lirica) avrà importanti conseguenze per la successiva ricezione di questo mito. Con la nascita del teatro tra il VI e il V seco-

lo l'approccio alle storie tradizionali subisce infatti un'importante snodo: da una forma essenzialmente narrativa e rievocativa del mito, nella quale l'attenzione si concentra in prevalenza sui fatti e sulla *fabula*, si passa a una sua vera e propria drammatizzazione, con implicazioni incalcolabili per quanto riguarda l'esplorazione delle motivazioni morali e psicologiche che muovono i personaggi della saga a compiere le loro azioni. Il materiale ideologico e concettuale tende ad organizzarsi per opposizioni, creando contrasti più o meno accentuati tra i personaggi che si fanno veicolo delle istanze contrapposte; e sono appunto questi contrasti che vanno a costruire la trama strutturale su cui si basa l'esperienza tragica del teatro occidentale.

Il caso di Alceste è un paradigma di questo processo. Ciò che nella favola, in quanto narrazione fantastica, appariva del tutto normale – giustificato e anzi richiesto dalle convenzioni del genere – una volta drammatizzato e fatto argomento di sofistiche discussioni sulla scena finisce per rivelare tutte le sue contraddizioni e ambiguità. Tanto più che qui, a essere oggetto del dibattito dialettico è una materia conflittuale e problematica quant'altre mai: l'opposizione-contiguità-complementarietà fra vita e morte. A ben vedere, il nucleo più importante del dramma euripideo sta proprio nella riflessione – articolata e sfaccettata nelle diverse voci che si esprimono, spesso contrastivamente, sulla scena – sul tema della morte e del suo inestricabile intrecciarsi con la vita stessa.<sup>5</sup>

Innanzitutto, a rendere maggiormente conflittuale la vicenda, la divinità che nelle versioni folk-

\* Università Cattolica del Sacro Cuore

loriche è solitamente unica – dio della morte e della vita insieme – in Euripide si articola in tre distinti personaggi: Thanatos, il dio della morte; Apollo, il dio che ha ottenuto lo scambio a favore di Admeto, come contraccambio dell'ospitalità ricevuta; Eracle, il semidio che, in virtù della sua doppia natura mortale e divina, si trova nelle migliori condizioni per interagire fra i due mondi e farsi salvatore di Alceste, ingaggiando una lotta con Thanatos. In Euripide, dunque, la divinità della morte non consente la salvezza spontaneamente, ma ne è costretta con la forza.<sup>6</sup>

Un altro aspetto che contraddistingue la rielaborazione euripidea rispetto ai racconti popolari è l'enorme dilatazione temporale introdotta dal drammaturgo ateniese tra il momento della scelta del sacrificio, relegato tra gli antefatti, e il giorno della morte, che sopraggiunge parecchio dopo: Alceste è vissuta molti anni accanto allo sposo, gli ha dato anzi due figli, il più grande dei quali è grande abbastanza da avvertire la sofferenza della separazione. Se nelle versioni folkloriche della leggenda la protagonista femminile offre se stessa in sacrificio e subito, con un eroico slancio che non lascia spazio ai ripensamenti, va incontro alla morte, l'Alceste euripidea, convivendo a lungo con l'idea della morte, ha modo di apprezzare ancor più la vita, dopo aver rinunciato ad essa. Di qui derivano le due caratteristiche fondamentali e antitetiche nella strutturazione del personaggio di Alceste in Euripide: la componente emotiva, in cui si esprime il dolore di abbandonare la vita unito al rimpianto per ciò che ella si lascia dietro, e il momento della progettazione lucida e razionale, proprio di chi da tempo ha già disposto e sistemato ogni cosa prima della dipartita.<sup>7</sup>

Le due componenti sono già presenti nel primo episodio, all'interno della descrizione che la serva fa dei preparativi della sua regina in vista della morte. Alceste dapprima appare calma e razionale. Le sue azioni si succedono con compostezza, narrate ai vv. 158 ss. nella terza persona: la regina si lava con acqua di fonte, prende dalle casse odorose di cedro abiti e ornamenti, e s'abbiglia con cura, prega Estia con la tenerezza di una madre che non pensa ad altro se non alla felicità dei propri figli, si accosta a tutti gli altari della reggia, adornandoli

con rami di mirto, e prega «senza piangere, senza gemere: la disgrazia imminente non alterava il suo splendido incarnato» (vv. 173-174). Ma non appena ella vede il talamo nuziale, esplose subitaneamente il *pathos* e si trapassa *ex abrupto* al momento trenodico e monologico, inglobato all'interno della *rhesis* narrativa (vv. 177-182). E quando il racconto riprende alla terza persona c'è la descrizione di un'Alceste che inonda di lacrime il letto, che ripetutamente da esso tenta di allontanarsi e ripetutamente ne è attirata, in preda all'alternata onda emotiva (vv. 183-188). E il *pathos* dell'eroina si dilata in cerchi concentrici, coinvolgendo nel suo straziante commiato prima i figli e poi l'intera servitù: «Piangevano i figli attaccati alla veste della madre, e lei li prendeva in braccio e baciava ora l'uno ora l'altra, sentendosi morire; piangevano anche i servi della casa, commiserando la loro padrona: lei porse la mano a tutti, e nessuno fu troppo umile perché lei non lo salutasse e ne ricevesse a sua volta il saluto» (vv. 189-195).

La stessa giustapposizione, ma chasticamente invertita, si verifica all'uscita in scena di Alceste nel secondo episodio: dapprima, ai vv. 244 ss., riceve ampio spazio, attraverso la forma lirica, la componente emozionale del personaggio, che dobbiamo immaginare come una continuazione dello stato di turbamento emotivo descritto nella parte finale della *rhesis*, e che qui si esprime attraverso gli accorati appelli alla luce del sole e ai luoghi della sua fanciullezza, nonché nella visione delirante dell'Oltretomba;<sup>8</sup> quindi, con repentino trapasso, al *pathos* subentra in corrispondenza del v. 280 la componente razionale che si dispiega nel nitido e studiato discorso in trimetri recitativi<sup>9</sup> in cui ella – con lucida determinazione – come contraccambio del suo sacrificio chiede ad Admeto di non risposarsi, perché i figli non abbiano a subire la crudeltà di una matrigna.<sup>10</sup>

La scelta dello stacco cronologico tra la scelta sacrificale e il sopraggiungere della morte, oltre a problematicizzare la strutturazione del personaggio di Alceste, fornisce anche uno spunto di approfondimento – benché Euripide scelga di non svilupparlo oltre – per il personaggio di Admeto. A conclusione del secondo episodio, poco dopo la morte di lei, ai tentativi di convenzionale *con-*

solatio da parte del coro dei vv. 416-420 («È necessario, Admeto, sopportare queste sciagure: non sei il primo né l'ultimo dei mortali a perdere una buona moglie. Impara che tutti dobbiamo morire»), il nostro personaggio risponde con parole che aprono una prospettiva sull'angoscia da lui sperimentata nei mesi o anni precedenti all'azione del dramma: «Lo so (ἐπίσταμαί τοι), e questa disgrazia non mi è giunta all'improvviso: conoscendola (εἰδώς), da tempo io mi consumavo (ἐτειρόμην πάλλαι)». <sup>11</sup> Mentre di norma sulla scena antica gli appelli del coro al motivo consolatorio del *non tibi hoc soli* provocano una reazione di sdegno da parte dell'eroe tragico, il quale, tutto compreso nella specificità del proprio dolore, rifiuta con decisione ogni richiamo a una livellante norma comportamentale di rassegnata fatalità, <sup>12</sup> Admeto qui accetta il *topos* e motiva la sua accettazione facendo riferimento a un suo sapere sofferto che gli proviene dalla lunga consuetudine con il pensiero della morte. Si tratta di uno spunto, per ora appena accennato, che tuttavia già prelude a uno sviluppo ulteriore del personaggio, nel senso di acquisizione di maggiore autocoscienza, la quale, dopo il dialogo con il padre e il ritorno dal rito funebre, culminerà nella proclamazione «ora finalmente capisco» (ἄρτι μανθάνω v. 940), appena prima del lieto scioglimento. E con questa ormai lucida e definitiva consapevolezza si conclude quella che si può a tutti gli effetti definire come la tragedia di Admeto, che Euripide ha scelto di sviluppare subito dopo la tragedia di Alceste. <sup>13</sup>

Ciò che maggiormente impressiona lo spettatore di questo dramma è senza dubbio il suo aspetto di articolata riflessione sul tema della morte, affidata a più voci che si alternano in successione.

Innanzitutto compare in scena nel prologo lo stesso dio Thanatos, che viene rappresentato come spietato (di contro al simpatetico Apollo), ma anche democraticamente giusto, in quanto rifiuta l'infelice pretesto avanzato dal suo collega per ritardare la morte di Alceste: le sue parole, che intendono abolire la distinzione fra ricchi e poveri davanti al θάνατον, non sono che la traduzione drammatizzata del *topos* della morte iniqua ed equa ad un tempo. <sup>14</sup>

In secondo luogo, la morte è presente in Eu-

ripide come rito spettacolarizzato in tutto il suo svolgimento. Subito dopo l'iniziale consacrazione della vittima da parte di Thanatos, con il taglio della ciocca di capelli, <sup>15</sup> assistiamo alla preparazione di Alceste: lavandosi e abbigliandosi con cura, ella fa a stessa ancora in vita la preparazione destinata propriamente al defunto, che viene lavato e rivestito dei suoi abiti più belli (la mente dello spettatore va in particolare al rito della preparazione del cadavere di Aiace nell'omonimo dramma sofocleo: il corpo dell'eroe viene prima deterso e poi rivestito delle sue armi, e sui preliminari di questa scena la tragedia si chiude). <sup>16</sup> Dopo che Alceste è uscita dalla reggia, si assiste al delirio che precede la morte, con il vagheggiamento della luce del sole e la fuga ai luoghi e ai momenti felici della giovinezza, a cui si contrappone la visione del fiume infernale, del nocchiero Caronte, che con il remo in mano la esorta ad affrettarsi, e dello stesso Ade, il dio che la guarda con occhi dal cupo bagliore: attraverso le parole di Alceste, viva ma ormai consacrata ai morti, allo spettatore è fatto intravedere, ai vv. 252 ss., uno squarcio dell'Oltretomba. Seguono quindi il testamento della regina, con le sue ultime volontà al marito (vv. 280 ss.) e la risposta di Admeto, che mette in atto le strategie di cui egli è capace per autoconsolarsi: come il celebre e tanto discusso artificio della statua con le fattezze di Alceste che egli si porrà nel letto, illudendosi, nel suo contatto, di abbracciare la moglie; <sup>17</sup> oppure, ancora, la confortante illusione di una prosecuzione della vita familiare nell'al di là, con il conseguente invito alla moglie a preparare la loro casa nell'Ade e ad attendere il suo arrivo. Poi c'è la morte di Alceste, rappresentata in diretta sulla scena (un evento tutt'altro che frequente nel teatro classico, che preferisce relegare questo segmento drammatico agli spazi retro o extrascenici), cui segue il pianto straziante del piccolo Eumelo sul cadavere della madre. <sup>18</sup> E c'è subito dopo l'editto con cui il sovrano ordina al suo regno lo stato di pubblico lutto, un lutto eccezionale, che deve durare ben dodici mesi. <sup>19</sup> Quindi viene inscenata la stessa *ekphorá*, la processione funebre dalla casa al luogo della sepoltura. E poi ancora lo spettatore assiste in diretta al ritorno del vedovo dalla sepoltura e al suo profondo turbamento ad entrare nella casa vuota. C'è anche la *consolatio* del coro

all'afflitto Admeto con tutti i *topoi* più diffusi che la retorica antica aveva elaborato per l'occasione (*non tibi hoc soli, semper dolendo peribis, χρόνος ἰατρός*, ecc.). <sup>20</sup> E disseminati in tutta questa parte del dramma compaiono i riferimenti ai gesti o agli oggetti rituali delle funebri cerimonie: il recipiente d'acqua lasciato davanti alla casa per purificarsi dalla contaminazione del cadavere, <sup>21</sup> il taglio dei capelli che Admeto impone ai suoi sudditi e persino alle criniere dei cavalli, <sup>22</sup> il *kopetós*, <sup>23</sup> le vesti nere in segno di lutto, <sup>24</sup> ecc.

In questa vera e propria «enciclopedia» del rito funebre, <sup>25</sup> non poteva mancare il contrapporsi di due concezioni etiche sul rapporto vita-morte. L'una è la visione gretatamente edonistica che ritiene la vita in sé e di per sé come un bene assoluto, inestimabile e come tale non barattabile né cedibile. È la posizione di Ferete che non è disposto a rinunciare al rimasuglio di anni che lo separano dalla morte né per amore del figlio né per la fama di nobile e generoso che potrebbe derivargli. Ed è, a ben vedere, anche il punto di vista che Apollo sembra attribuire agli esseri umani: benché dio dell'arte profetica, egli è talmente poco previdente e lungimirante da ritenere che sia davvero un bene *tout court* per il suo protetto Admeto il vivere ad ogni costo, anche a prezzo della morte di una persona cara. Dalla parte opposta c'è il punto di vista di Alceste, che ritiene che una vita senza lo sposo non sia degna d'essere vissuta. <sup>26</sup>

A proposito della propria scelta, Alceste dà al marito due sintetiche motivazioni. <sup>27</sup> La prima esprime il punto di vista tradizionale, in conformità con la concezione del rapporto tra i sessi nella società greca, che pone la donna in posizione di subordinazione rispetto all'uomo, tanto più se il consorte è anche re: «Muoió perché t'onoro» (ἐγὼ σε πρεσβεύουσα ... θνήσκω vv. 282 ss.) dice Alceste ad Admeto. La seconda spiegazione è in realtà più profonda, pur nella sua essenzialità estrema, e su di essa Euripide ha voluto che cadesse l'accento: «Non ho voluto vivere senza di te, con i figli orfani» (οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σοῦ / σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν, vv. 287 s.). Per Alceste una vita senza il marito è dunque un ἄβιος βίος, una vita non-vita, che non merita d'essere vissuta. Si tratta di una sofisticata variazione – convertita al

femminile – del principio ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι, del «bene vivere o bene morire», che ha spinto ad esempio l'Aiace sofocleo a scegliere la morte. Sia Aiace che Alceste amano la vita (lo dimostrano gli accorati appelli alla luce del sole che questi eroi pronunciano prima della morte), <sup>28</sup> ma, secondo una concezione che risale in definitiva a una comune matrice eroico-aristocratica, essi non possono accettare una vita depauperata (nel caso di Alceste un'esistenza affettivamente dimidiata, priva del marito e con i figli orfani, nel caso di Aiace una vita depauperata della buona fama nonché della stima del padre e dei suoi simili). Questa consapevolezza che ad Alceste è chiara fin dal momento della sua scelta, sarà fatta propria da Admeto solo al termine del suo personale percorso di apprendimento, in un processo che rappresenta una variante minore del precetto eschileo del *pathēi mathos*. <sup>29</sup> Soltanto ai vv. 935 ss., appena prima della restituzione di Alceste ad opera di Eracle, egli esprime – con assai più ricche motivazioni – quello che Alceste aveva sinteticamente espresso in un verso e mezzo come motivo della sua scelta, e che, fatto oggetto di razionalistiche riflessioni e portato alle estreme conseguenze, fa enunciare ad Admeto la paradossale conclusione secondo cui il destino di Alceste, sul quale si è finora pianto, è in realtà di gran lunga migliore del suo, e la scelta di lei si è mostrata come la più lungimirante. Ad Alceste spetterà infatti la sorte più desiderabile (la fine degli affanni e la buona fama), a lui invece quanto v'è di peggiore al mondo (una vita vuota e infelice, il disprezzo degli altri e perfino dei figli):

«Amici, io ritengo che il destino della mia donna sia più fortunato del mio, anche se non sembra. Nessun male la potrà più toccare, e gloriosamente ha posto fine a molti affanni. Invece io, che non dovevo vivere, che ho oltrepassato la soglia della mia vita, condurrò un'esistenza di dolore. Adesso comprendo. Come troverò la forza d'entrare in questa casa? A chi potrò rivolgere il mio saluto? E chi saluterà me, perché quest'ingresso mi sia gradito? Dove volgerò il mio cammino? Dentro, mi scaccerà la solitudine, quando vedrò vuoto il letto della mia donna, i seggi dove sedeva, e per la casa il pavimento sordido, e i figli che gettandosi alle mie ginocchia piangeranno

la madre, e i servi in lacrime per l'ottima padrona che hanno perduto. Questo in casa: fuori saranno i matrimoni dei Tessali a respingermi lontano, e le adunanze piene di donne. Non resisterò a vedere le coetanee di mia moglie. E chiunque mi è nemico dirà: «Guarda colui che vergognosamente vive, che non ha avuto il coraggio di morire ed è sfuggito alla morte come un vigliacco, dando in cambio la propria moglie. E crede di essere un uomo? Odi i genitori, lui che non è stato disposto a morire!». Questa fama io avrò, oltre alle mie sventure. E allora, amici miei, a che mi serve la vita, se devo avere cattiva fama e cattiva fortuna?» (vv. 935-961).

Questo discorso di Admeto affronta in modo esplicito il tema della fama che si lascia dietro di sé dopo la morte, un aspetto caratteristico della sensibilità greca antica. E così veniamo a un altro punto importante collegato con la riflessione euripidea sul tema della morte: le strategie che l'uomo antico ha posto in atto contro il potere di Ananke, la dura *Necessitas*. Un dilemma ricorrente in questo dramma è: «Esistono per l'uomo mezzi di difesa, reali o psicologici, contro la Morte e l'angoscia della Morte?». Il testo di Euripide contiene, filtrate attraverso il punto di vista dei vari personaggi e soprattutto attraverso la riflessione del coro, alcune risposte che a questo proposito gli antichi hanno elaborato.

Una delle soluzioni – che fa parte degli antefatti mitici e viene nel corso del dramma più volte richiamata – è quella di Asclepio, il sapiente figlio di Apollo che vinceva la morte con l'arte medica: ma Zeus non ha consentito una simile rottura dell'equilibrio naturale e ha annientato l'eroe con la sua folgore. Dopo la menzione del mito d'Asclepio, all'inizio del prologo e ad opera dello stesso Apollo, come motore da cui scaturisce l'intera vicenda scenica,<sup>30</sup> è il coro a ritornare su questo tema nel suo canto d'ingresso. La formulazione con il periodo ipotetico dell'irrealtà ha la funzione patetica di ribadire l'assoluta ineluttabilità della morte: «Solo se vedesse ancora la luce il figlio di Febo, Asclepio, Alceste potrebbe lasciare le oscure case e la soglia di Ade: lui resuscitava i defunti, prima che lo cogliesse con il dardo infuocato della sua folgore. Ma adesso, quale speranza di vita posso ancora nutrire?» (vv. 122-131).

Un secondo riferimento compare, con studiata simmetria speculare, all'inizio dell'ultimo canto corale, il IV stasimo, dove è celebrato il potere assoluto di Ananke: contro la Necessità – proclama solennemente il coro – non c'è nessun rimedio tra quanti Febo insegnò agli Asclepiadi.<sup>31</sup> La *ιατρική τέχνη*, l'arte medica, è in definitiva impotente contro la Morte. Dal caso particolare di Alceste, cantato nella parodo, si passa dunque alla legge generale, valida per tutta l'umanità: l'inefficacia – totale e ineccepibile – degli espedienti medici di fronte alla morte.

Il IV stasimo precede immediatamente l'ingresso in scena di Alceste, riportata alla luce da Eracle. La sua funzione di cerniera è analoga a quella che, all'inverso, caratterizza i cosiddetti stasimi iporchematici sofoclei, e ben rende la struttura di tragedia «rovesciata» tipica di questa *pièce*. Mentre nei drammi sofoclei la direzione inesorabile del movimento drammatico è dalla vita alla morte, con un fugace momento di illusione e speranza nella possibilità di un felice scioglimento della vicenda, illusione che viene tosto rovesciata in disperazione con l'annuncio direttamente successivo della tragica *katastrophé*, qui il movimento complessivo è esattamente opposto: il dramma inizia con la rappresentazione di una morte, annunciata, realizzata e infine pianta, e poi, dopo la proclamazione dell'ineluttabilità di questa morte, ha luogo la lieta *katastrophé*, ovvero il ritorno dalla morte. Rappresentando la resurrezione di Alceste subito di seguito all'affermazione dell'inutilità della scienza umana, il dramma ha voluto suggerire che ciò che non può la *techné* lo può la *philia*: è stato l'armonioso intrecciarsi dei positivi rapporti tra i vari personaggi scenici (la gratitudine di Apollo per la rispettosa accoglienza di Admeto, l'amore di Alceste per Admeto, il sentimento di ospitalità di Admeto nei confronti di Eracle, la riconoscente amicizia di Eracle per Admeto), e non la scienza, a sconfiggere la morte, consentendo alla coppia di sposi di continuare la loro vita insieme.

Tuttavia Euripide, questa forma di salvezza dalla morte attraverso la *philia*, che egli trovava nel materiale folklorico e mitico anteriore, ha scelto di non esaltarla troppo attraverso il lieto fine. In altre parole, la conclusione della vicenda è sì liberatoria,

come nella favola antica, ma non fino in fondo. Rimane qualcosa che impedisce lo scioglimento totale, qualcosa di irrisolto, che rimanda a un seguito al di fuori del dramma: ed è in primo luogo l'aspetto di *phasma* di Alceste, e soprattutto il suo silenzio, che fa da ostacolo a una totale e piena integrazione alla vita.<sup>32</sup> Il contatto della donna con la morte non è stato del tutto superato: continua in lei a vivere una traccia evidente dell'ombra infera. Di qui l'insolita struttura di questa scena di riconoscimento «frustrata», in cui l'interlocutore principale, la «riconosciuta», non prende parte al dialogo.

Accanto alla scienza medica e al motivo della *philia*, c'è infine una terza modalità, suggerita dal testo euripideo, per sfuggire all'annullamento di Ananke. Il coro l'affronta in modo esplicito già nel I stasimo:

«A lungo ti canteranno i poeti sulla lira a sette corde e con inni senza musica, quando il volgere delle stagioni a Sparta riporta il mese Carneio e la luna piena illumina la notte, e nella ricca e prosperosa Atene. Tale materia di canti tu hai lasciato, morendo, agli aedi. O se fosse in mio potere portarti alla luce dalla casa di Ade con il remo che batte il fiume infernale!» (vv. 445 ss.).

La sopravvivenza dopo la morte nel ricordo dei viventi è un tema molto avvertito dalla cultura greca antica. Saffo così si rivolgeva ad una donna ricca e ignorante, contrapponendo la sua squallida e presto dimenticata esistenza tra le ombre dei morti alla propria vita che continuerà nel ricordo degli uomini, grazie al potere eternante della poesia: «Morta giacerai, né mai più resterà ricordo alcuno di te, giacché tu non hai parte delle rose delle Pieria, ma anche nella dimora di Ade vagherai, oscura fra le cupe ombre dei morti, sospesa in volo lungi da qui.»<sup>33</sup> La poesia rende eterno tutto ciò che tocca: il poeta stesso e l'oggetto del suo canto; e così Alceste sopravvivrà grazie al canto dei poeti, che renderanno immortale la sua *areté*.<sup>34</sup> Su questo motivo il coro ritorna, con un processo di enfaticizzazione ulteriore, nel IV stasimo: lo stesso stasimo che canta il potere ineluttabile di Ananke. Dopo aver proclamato che non c'è nessun rimedio contro la *Necessitas*, nemmeno nella scienza medica di

Asclepio, il coro si apre improvvisamente a toni consolatori: la tomba di Alceste, la più nobile fra le donne (*γενναϊοτάτων δὲ πασῶν* v. 993) non sarà un tumulo qualunque, ma sarà fatta oggetto di onori quasi divini; lo stasimo si chiude con la visione del viandante che passando davanti al suo sepolcro le rivolgerà un commosso saluto: «Costei è morta per il suo sposo: ora è uno spirito beato. Salve, o regina, donaci la tua misericordia!» (*χαῖρ', ὦ πότνι', εὖ δὲ δοίης* v. 1004). Alceste divenuta da eroina di canti poetici, quale era stata cantata nel primo stasimo, addirittura nume benefico, ha vinto in modo definitivo la sua battaglia contro la morte annientatrice, continuando a vivere nel canto dei poeti e nella preghiera degli uomini comuni. E a ben riflettere, la più significativa (e soprattutto definitiva) vittoria di Alceste sulla morte è proprio quella che il coro ha appena cantato: in fondo, la sconfitta di Thanatos ad opera di Eracle – nella quale si realizza il tipico modulo fiabesco della resurrezione dalla morte – non è che una dilazione del morire. Una conquista importante, certo, ma non risolutiva. La vera vittoria di Alceste sulla morte è per il greco Euripide il fatto che la sua virtù sarà eternamente ricordata qui, sulla terra. In questo consiste il potere consolatorio della poesia, che consente di vincere la forza di annientamento di Ananke. Si tratta certo di una forma di consolazione limitata, realizzata con mezzi puramente umani: ma questo era quel poco di conforto a cui i Greci antichi, nel loro sostanziale antropocentrismo, potevano attingere contro il tragico dell'umana esistenza: non era ancora arrivato colui che avrebbe proclamato «Io sono la resurrezione e la vita», svuotando di colpo tutte le forme consolatorie che la cultura antica aveva elaborato contro l'implacabile *Necessitas*.

## NOTE AL TESTO

1 Le testimonianze di questo racconto popolare, che spazia dalla 'fiaba nordica' attestata con molte varianti in area germanica, nelle regioni baltiche e in Russia, alla leggenda bizantina di Digenis Akritas, al Mahabharata, nonché a un variegato complesso di narrazioni greche e slave, sono state raccolte e indagate in uno studio fondamentale di A. Lesky, *Alkestis, der Mythos und das Drama*, Wien und Leipzig 1925 («Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften Wien», phil.-hist. Kl., 203, 2 Abh.), il quale a sua volta ha

aperto la via a successive ricerche (cfr. in part. G. MEGAS, *Die Sage von Alkestis*, «Archiv für Religionswissenschaft» 30, 1933, pp. 1-33; L. WEBER, *Die Alkestissage*, «Rheinisches Museum» 85, 1936, pp. 117-164; M. GASTER, *Zur Alkestis-Sage*, «Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher», 15, 1938, pp. 66-90; R.S.P. BEEKES, «You can get new children...». *Turkish and Other Parallels to Ancient Greek Ideas in Herodotus, Thucydides, Sophocles and Euripides*, «Mnemosyne» 39, 1986, pp. 225-239; e si veda anche l'utile sintesi in L. Torraca in *Euripide. Alceste*, Napoli 1963, pp. 54-65). Per i motivi che sono alla base del racconto cfr. S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington and London 1956, D 1855.2 («Death postponed if someone can be found»), T 211.1 («wife dies so that husband's death may be postponed»); R 185 («mortals fights with Death»).

2 E' quanto si verifica in tre fiabe originarie rispettivamente di Egina, di Rodi e della Tracia (cfr. MEGAS, *Die Sage von Alkestis*, pp. 2 ss.) e in una ballata popolare neogreca, ancora cantata all'inizio del Novecento nell'area del Ponto, il cui protagonista risponde al nome di Jannis (cfr. in proposito D. SUSANETTI, *Euripide. Alceste*, Marsilio, Venezia 2001, p. 45). Questa versione è forse rappresentata su un vaso di Vulci, datato all'ultimo ventennio del sec. IV a.C.: cfr. in proposito C. BRILLANTE, *L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 54, 2005, p. 10 n. 4, con ulteriore bibliografia.

3 Se nelle varianti attestate in Armenia, nella Grecia moderna e in Turchia è la donna a morire per lo sposo, in alcune zone per lo più del nord Europa, e soprattutto in area germanica, è l'uomo a sacrificarsi per l'amata: una differenza che è stata ricondotta all'influsso della civiltà teutonica cavalleresca (cfr. G. PADUANO, *Euripide. Alceste*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. VII), o comunque a un diverso modo di concepire il rapporto tra sessi in culture ed epoche fra loro molto distanti.

4 A questo sostrato folklorico ha dato vita letteraria il poeta boemo di lingua tedesca Rainer Maria Rilke in una delle sue più belle liriche, *Alkestis*, composta nel 1907 durante un soggiorno a Capri. Rilke, che è uno dei pochi moderni a trascurare la versione euripidea, ambienta la vicenda nel giorno delle nozze di Admeto e inizia il racconto *in medias res*, con l'arrivo inaspettato, e inizialmente passato inosservato, del nunzio divino - probabilmente Hermes nelle sue funzioni di psicopompo - giunto a prendere l'anima di Admeto per condurla nel regno dei morti: «Il messaggero fu tra loro, all'improvviso, / ospite nuovo nel tumulto della festa di nozze. / Non lo sentirono gli altri, che bevevano al banchetto, / non si accorsero del dio che entrava silenzioso, / avvolto nella sua divinità che gli aderiva / come umido mantello. Sembrò, nel passare, uno dei tanti» (la traduzione è di Maria Grazia Ciani, in *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni: Alceste. Variazioni sul mito*, a cura di M.P. Pattoni, Marsilio, Venezia 2006). La lirica è densa di significati simbolici: secondo l'interpretazione data da Ernst Zinn, il curatore delle opere complete di Rilke, in una conferenza del 1947 (cfr. E. ZINN, *Rainer Maria Rilke und die Antike. Eine Vortrags-Folge*, «Antike und Abeland» 3, 1948, pp. 201 ss.), l'offerta serena e risoluta che Alceste fa di se stessa al dio rappresenta il tradursi in azione di quanto la fanciulla conosce sul significato profondo delle nozze, vissute come rito di metamorfosi, come passaggio dalla fanciullezza (e dalla verginità) all'età matura. Il commiato da uno stadio della vita diviene, simbolicamente, una forma di morte. Ecco l'ultima immagine che Admeto ha della sua sposa-bambina: «Una volta ancora egli

vide la fanciulla, / il viso rivolto all'indietro, il suo sorriso / chiaro come la speranza, splendente / come una promessa: di ritornare a lui / dalla profonda morte, tornare adulta / a lui, rimasto in vita - / Cadde in ginocchio Admeto / e si coprì il volto con le mani, / per non vedere più che quel sorriso» (trad. M.G. Ciani). Ci si è chiesti quali potessero essere state le fonti di Rilke per questa rielaborazione del mito; è possibile che egli abbia letto l'introduzione di U. v. Wilamowitz-Moellendorff alla sua traduzione dell'*Alceste* euripidea, pubblicata l'anno prima (cfr. *Griechische Tragödien*, übers. von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Bd. III.9 *Euripides, Alkestis*, Weidmann, Berlin 1906): in essa lo studioso riproponeva l'ipotesi, già in precedenza formulata, secondo cui nella leggenda originaria l'azione si sarebbe svolta durante la cerimonia di nozze, e solo Euripide avrebbe introdotto la dilazione temporale tra la scelta del sacrificio e il giorno della morte (cfr. in proposito U. ALBINI, *L'Alceste di Euripide*, «Maia», 13, 1961, p. 11, nonché il commento di Andreina Lavagetto in *Rainer Maria Rilke. Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di G. Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, vol. I, pp. 939-940).

5 Congiuntamente al tema della morte, per tutto il dramma si dispiega, attraverso le relazioni tra i personaggi che si alternano sulla scena, un'attenta riflessione sui rapporti tra *philoï*, che Euripide declina in molteplici varianti: c'è la *philia* coniugale (quella di Alceste per Admeto, e viceversa), la vera *philia* tra genitori e figli (quella di Alceste per i suoi bambini, ai quali ella rivolge l'ultimo suo pensiero prima di morire, e quella del figlio Eumelo per la madre, che si esprime nel pianto accorato sul suo cadavere), la falsa *philia* tra genitori e figli (Admeto e Ferete che si rinfacciano reciprocamente il proprio egoismo), la *philia* dei cittadini di Fere costituenti il Coro nei confronti dei propri sovrani, la *philia* legata al vincolo dell'ospitalità (sia quella di Apollo che quella di Eracle per Admeto, e viceversa). Strettamente collegato con questo c'è il tema della *charis*, ovvero ogni sentimento positivo che porta a beneficiare l'altro, a sua volta generatore di ulteriore *charis* (come ricordava Tecmessa nell'*Aiace* sofocleo, una tragedia con ogni probabilità di pochi anni anteriore all'*Alceste*, «è la benevolenza che genera benevolenza, sempre»: *χάρις χάριτι γάρ ἐστιν ἢ τίκτουσ' αἰεὶ*, *SOPH. Ai.* 522). E qui vi sono più sequenze di *charis* fra loro armoniosamente collegate, come in una grande sinfonia di motivi: c'è la *charis* di Admeto per Apollo, all'epoca del servizio del dio a Fere in qualità di mandriano, che Apollo ricambia con quella che un immortale probabilmente ritiene la massima espressione di *charis* che si possa rendere a un mortale, ovvero la possibilità di differire la morte; c'è la straordinaria *charis* di Alceste per Admeto, il sacrificio della vita, che esige il contraccambio di un'altra anche se più piccola *charis*, la promessa che il marito non si risposerà per non dare una matrigna ai propri figli. Poi c'è la *charis* di Admeto nei confronti di Eracle, che si esprime nell'ospitalità offerta in un momento difficile, a cui l'eroe risponde con la salvezza di Alceste. E infine c'è il rovesciamento della *charis*: Thanatos si rifiuta di concedere spontaneamente la *charis* ad Apollo risparmiando Alceste, e Apollo proclama che Thanatos sarà costretto ugualmente a farlo con la forza senza nemmeno il beneficio della *charis* di Apollo (vv. 70-71); Ferete nega la sua *charis* al figlio, rinunciando a morire per lui, e Admeto per contraccambio rompe la sua *charis* nei confronti di Ferete, rinnegandolo come padre e rifiutando gli cure che erano d'obbligo nei confronti degli anziani genitori (tali cure erano tra l'altro previste da una legge di Solone [DIOG. LAERT. 1, 55], nella quale trovava espressione un costume tradizionale [cfr. già HES. *Op.* 185-188]).

6 Probabilmente il tema della lotta contro Thanatos era già in Frinico, autore di una *pièce* teatrale della quale si ignora se fosse una tragedia o un dramma satiresco. Dell'opera ci resta ben poco: la testimonianza del Servio Danielino secondo cui Euripide avrebbe mutuato da Frinico la rappresentazione di Thanatos armato di spada, allo scopo di recidere ad Alceste il capello che la consacrerà all'Oltretomba (cfr. PHRYN. fr. 3 Sn.-K. = *TrGF* I, p. 73, da collegare con EUR. *Alc.* 74 ss.), e un unico verso, trasmesso dal lessico di Esichio (cfr. HESYCH. a 1529), che farebbe riferimento a un episodio di lotta, forse lo scontro tra Eracle e Thanatos (*σῶμα δ' ἀθαμβῆς γυσιδόνητον τείρεται*, fr. 2 Sn. = *TrGF* I, p. 73). Cfr. in proposito A.M. DALE, *Euripides. Alceste*, Clarendon Press, Oxford 1954, pp. XII-XIV.

7 Tra le moderne riscritture del mito di Alceste, a proposito delle quali si rimanda a M.P. PATTONI - R. CARPANI (a cura di), *Sacrifici alla femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali» 26.3, 2004, pp. 275-569), quella che in maggior misura ha valorizzato la componente razionale della protagonista è *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio. Nella lettera che lascia al marito prima di andare a morire nel fiume Isar, la protagonista del dramma, Teresa Goerz si sofferma compiaciuta sulla cura che ha dedicato all'organizzazione della sua morte: «Vorrei continuare. Ma se continuo, tu ritorni dal ministero e mi trovi ancora qui. Sarebbe un guaio. Tu, qui, ad un tratto, la tua faccia, i tuoi occhi, le tue mani, saresti un sasso in una tela di ragno. E alla mia tela di ragno io ci tengo. Ci ho lavorato a lungo, con pazienza. E mi pare riuscita bene. Mi farà onore. Io, lo sai, non sono donna da contentarmi del marito, della casa, dei figli. Io volevo far qualcosa di mio, di proprio. [...] Ecco che anch'io ho trovato una cosa da fare. Una cosa "mia". E che cosa! Cara mi costa. Ma davanti a tanta "cosa", come badare a spese? Ora anch'io mi posso dire artista. Opera grande. Opera pura. Tutta formata dall'interno: in solitudine e silenzio [...] Questo mio capolavoro, per di più, non rimarrà sconosciuto. Perciò, Paul, stattene lontano. Non venire! Non venire! Me, eroina, la tua sola presenza tornerebbe a fare di me uno straccio di donnetta [...]. Una parola all'orecchio: in questo mio sublime sacrificio, non riesco a determinare quanto c'è di eroismo e quanto di vanità» (A. SAVINIO, *Alceste di Samuele e atti unici*, a cura di A. Tinterri, Milano 1991, pp. 60-62; cfr. in proposito M.P. Pattoni, *Quel che resta del mito. La traccia di Euripide in Alceste di Samuele di Alberto Savinio*, Dioniso n.s. 4, 2014, pp. 285-315). Questo passo, credo, potrebbe costituire un valido aiuto per quei critici che stentano a comprendere perché Euripide non faccia entrare Admeto come personaggio attante nella *rhesis* in cui la serva descrive i preparativi di Alceste prima della morte (EUR. *Alc.* 152-195): alla sua eroina, non a caso definita al primo verso della *rhesis* come *ariste* in risposta al Coro che così l'aveva chiamata nel trimetro appena precedente ([XO.] *γυνή τ' ἀρίστη τῶν ὑπ' ἡλίῳ μακρῶ*. / [ΘΕ.] *πῶς δ' οὐκ ἀρίστη*; vv. 151-152; su questo «epiteto formulare» di Alceste cfr. anche vv. 83, 235, 241, 324, 442, 742, 899), Euripide ha voluto concedere prima dell'incontro con la morte il suo momento massimo di *aristia*, alla maniera epica (il suo «capolavoro», come in termini moderni lo definisce Teresa): la stessa scena di vestizione dell'Alceste euripidea è una formulazione al femminile delle scene di vestizione epiche, con cui inizia l'*aristia* degli eroi iliadici. La presenza di Admeto sarebbe stata, per l'appunto, «un sasso nella tela di ragno», con la conseguenza

di ridurre la dimensione 'eroica' della protagonista, sulla quale soltanto si deve concentrare l'attenzione del narratore e quindi dello spettatore.

8 Gli interventi di Alceste, pur intercalati dalle parole di Admeto, hanno di fatto carattere monologico, secondo un modulo formale tipico dell'eroe tragico in contesto di forte *pathos*: «O sole, o luce del giorno, rapidi vortici di nuvole nel cielo! [...] O terra, o mia dimora, letto virgine della patria Iolco! [...] Vedo la barca a due remi, la vedo sulla palude e il traghettatore dei morti, Caronte, mi chiama, con la mano sul remo: «Che aspetti? Affrettati, è tardi!». Con queste parole, impaziente, m'incalza. [...] Mi trascina, mi trascina - non vedi? - un essere alato che sotto il nero bagliore delle ciglia getta uno sguardo di morte» (vv. 244 ss.).

9 L'articolazione 'binaria' del personaggio di Alceste, affidata alla successione metri lirici-logos recitativo, è stata analizzata in un noto studio di V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 17 ss. e 24 ss., anche in relazione ai personaggi femminili di altri drammi euripidei appartenenti al decennio 438-428 a.C., Medea e Fedra.

10 Su questa richiesta di Alceste e sulla sua ricezione nelle moderne riscritture si vedano le osservazioni di G. PADUANO, *L'unità dell'«Alceste» e la doppia ricezione*, in PATTONI-CARPANI, *Sacrifici alla femminile*, pp. 344 e 353.

11 *Alc.* 420-421. Non a caso Hugo von Hofmannsthal, che nella sua *Alkestis* valorizza e nobilita Admeto rispetto al modello, intervenga sviluppando e approfondendo il motivo che in Euripide era soltanto accennato. Ecco come lo scrittore austriaco rielabora il passo, amplificandolo attraverso una poetica immagine: «UN NOBILE: Mio sovrano, bisogna sopportare questa grave sventura. Tutti noi soffriamo questo grave dolore. - ADMETO: Lo so, certo. E non è giunto improvvisamente, questo dolore indicibile: lo presagivo già da molto tempo e talvolta, di notte, mi chinavo su di lei in preda a una tale ansia, come se dovessi vedere la sua vita spegnersi tra le mie braccia, come si spegna una candela. Così orribile, è, a pensarci bene, la vita!» (trad. di C. Marelli in PATTONI-CARPANI, *Sacrifici alla femminile*, p. 540).

12 Su questo aspetto dell'eroe tragico cfr. M.P. PATTONI, *L'exemplum mitico consolatorio: variazioni di un topos nella tragedia greca*, «Studi classici e orientali», 38 (1988), pp. 229-262, e *La sympatheia del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «Studi classici e orientali», 39 (1989), pp. 60-82.

13 In tale scelta drammaturgica di Euripide agisce probabilmente la tendenza alle strutture binarie, parallele e giustapposte, che caratterizzano, come si è detto poc'anzi a proposito della strutturazione del personaggio di Alceste, questa *pièce*.

14 Cfr. vv. 56-59: «APOLLO: Se morirà vecchia, Alceste avrà esequie ricchissime. / THANATOS: Tu, Febo, detti leggi nell'interesse dei ricchi! / APOLLO: Che hai detto? Non sapevo che tu fossi sofista... / THANATOS: Quelli che possono comprendere di morire da vecchi!». Thanatos rifiutando il turpe mercanteggiare di Apollo mantiene una sua - sia pur macabra - dignità. Ciò non toglie che il contrasto fra le due divinità nel prologo abbia caratteri accentuatamente grotteschi. Ma l'elemento grottesco è quasi inevitabile in tutte le situazioni drammatiche in cui si scelga un approccio razionalizzante e non patetico-emotivo-elegiaco a questa vicenda. Emblematico in tal senso è il caso di Savinio, dove, a bandire dalla

scena ogni forma di cordoglio, contribuisce il metallico ritornello scandito dall'altoparlante: «Il lutto non deve apparire in questa casa!». Tonalità grottesche compaiono anche nel dramma *Il mistero di Alceste* di M. Yourcenar, in relazione ai personaggi 'esterni' alla vicenda principale, in particolare nelle scene IV, V e VI, con l'ingresso rispettivamente dell'impresario di pompe funebri, dei genitori di Admeto (ridotti a macchiette caricaturali, con la fissazione della 'roba'), e del sindaco del villaggio, giunto a notificare ad Admeto l'accusa di uxoricidio.

15 Cfr. vv. 74-76. All'incipitaria consacrazione ai morti risponderà nella conclusione del dramma il processo inverso di deconsacrazione della donna dall'Oltretomba, con la conseguente imposizione di un rituale silenzio di tre giorni (secondo quanto proclama Eracle ai vv. 1144-1146).

16 Cfr. SOPH. *Ai.* 1402-1417.

17 Cfr. vv. 348-354: «Effigiato da una sapiente mano d'artista, il simulacro del tuo corpo verrà collocato nel letto. Su di esso io mi getterò, lo prenderò tra le mie braccia invocando il tuo nome: mi sembrerà di tenerti ancora stretta a me, pur senza avverti» (sul noto tema dell'immagine sostitutiva, cfr. J.-P. VERNANT, *Figurazioni dell'invisibile e categoria psicologica del 'doppio': il kolossos*, in *Mito e pensiero presso i Greci*, tr. it., Torino 1970, pp. 219-230; per un riesame di questi versi dell'*Alceste* e del modello culturale soggiacente, cfr. inoltre C. BRILLANTE, *Le statue animate e il sogno*, in *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo 1991, pp. 95-111; sul ruolo dell'immagine in ambito amoroso, cfr. infine M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992, pp. 25-38). Un esempio del disagio da parte dei drammaturghi moderni nei confronti di queste proclamazioni di Admeto è nella soluzione esperita da Hugo von Hofmannsthal, che nel suo dramma *Alkestis* sostituisce l'inanimato simulacro con l'immagine materializzata del lutto che occuperà tutti gli spazi che erano un tempo appartenuti ad Alceste, anche il talamo nuziale: «Finché vivo, la luttuosa tristezza sarà la mia sposa, si siederà a tavola con me, dove andrò sarà dietro di me, e la notte starà accanto al mio letto vuoto, e mi guarderà, muta, con occhi ferrei. E talvolta, nel mio sopore, crederò che sia tu qui, stenderò le braccia verso di lei e mi addormenterò felice, finché non mi poserà la sua fredda mano sul cuore e la mia illusione si dissolverà orribilmente». Diversa ancora è la soluzione immaginata dall'Admeto di Christoph Martin Wieland, il quale posizionava la statua della moglie sulla tomba dell'amata, secondo una consuetudine più familiare al suo pubblico, e sul tumulto di essa trasferiva la propria dimora («La mia dimora sarà sulla tua tomba! E i miti, che ombreggiano la sua statua, cresceranno irrorati dalle mie lacrime!», trad. di C. Marelli in PATTONI-CARPANI, *Sacrifici al femminile*, p. 478). Savinio, dal canto suo, sostituisce la statua con il ritratto di Teresa-Alceste, che a tratti si anima acquistando voce e sarà anzi il tramite con cui la donna risalirà dal Regno dei morti e riacquisterà il suo aspetto terreno.

18 Mentre Euripide, conformemente a una sua ben nota tendenza in fatto di poetica, conferisce uno spazio notevole al patetico familiare attraverso il canto del piccolo Eumelo, la maggior parte dei drammaturghi moderni tende a eliminare o quanto meno a ridurre drasticamente sulla scena il pianto dei figli. In Savinio, ad esempio, la prima volta che Klaus scoppia in pianto, nella Parte prima del dramma, l'altoparlante prende a scandire il suo insistente monito contro il lutto (cfr. *supra*, n. 15) e l'Autore esegue l'ordine spingendo

fuori dalla scena Klaus e Ghita (cfr. SAVINIO, *Alceste di Samuele*, pp. 70-72); in occasione del successivo pianto di Klaus, nella Parte seconda, è Teresa stessa, ritornata alla luce, a ordinare che i figli siano allontanati («Siano allontanati i ragazzi. Come! Nessuno si muove? Dico: siano allontanati i ragazzi! [...] traversata quella soglia, non ci penseranno più. (L'Autore è riuscito a spingere Ghita e Klaus fuori di scena. Si sentono le voci allegre dei due ragazzi che si allontanano)», in SAVINIO, *Alceste di Samuele*, p. 175). Hofmannsthal, che pure è in genere fedele al modello, sceglie come caratterizzazione per il piccolo Eumelo la cifra dell'inconsapevolezza, con la conseguenza, anche in questo caso, di sopprimerne il lamento (EUMELO: «Perché stendono la mamma su una barella? Non riesce più a camminare? Ha disimparato? E perché le fanno indossare i vestiti più belli? Perché le mettono i bracciali d'oro? C'è una festa? [La vecchia schiava lo prende in braccio e gli parla sottovoce] Uno straniero? E quando la riporta?»)

19 Cfr. vv. 425-431.

20 Su questi motivi rimane tuttora fondamentale il saggio di M.G. CIANI, *La consolatio nei tragici greci. Elementi di un topos*, «Università di Padova. Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca», 2 (1975), pp. 89-129.

21 Cfr. vv. 98-99.

22 Cfr. v. 429; si tratta di un'onoranza funebre che nelle testimonianze degli storici si trova connessa con la morte di re o condottieri, ai quali l'*ariste* Alceste viene implicitamente equiparata (cfr. *supra* n. 8): Erodoto ne fa menzione a proposito dei Persiani in lutto per la morte di Masistio (HERODOT. IX 24), e Plutarco in riferimento al tebano Pelopida e al macedone Efestione (PLUT. *Pelop.* 33 e *Alex.* 72).

23 Cfr. v. 87.

24 Cfr. vv. 216, 427, 923.

25 La definizione è di SUSANETTI, *Euripide. Alceste*, p. 23.

26 E c'è, in più, anche il punto di vista espresso dalla lirica simposiale, qui messo in bocca a Eracle, quando, inconsapevole d'essere arrivato sulla scena di una tragedia, si dà a declamare un centone dei motivi topici (l'elogio del vino che dà l'oblio dagli affanni, la consolazione che proviene dalle gioie d'amore, ecc.) che una lunga tradizione poetica, da Alceo in poi, aveva fatto propri.

27 Anche in questo caso Euripide - come già nel racconto di Apollo, ai vv. 11 ss., a proposito delle motivazioni per cui Admeto avrebbe dovuto morire - non appare eccessivamente interessato ad approfondire l'antefatto mitico. Alla sobrietà del modello si contrappongono le soluzioni esperite dai moderni, che spesso fanno trapelare nelle ragioni del sacrificio di Alceste la loro chiave interpretativa della vicenda. Mentre nelle riscritture dal Seicento all'Ottocento l'amore resta la causa primaria, eventualmente affiancata da ragioni d'opportunità sociale e politica (come in particolare la necessità di conservare al regno il suo sovrano), nel Novecento va affermandosi l'idea che Alceste si decide al sacrificio perché, in fondo, desidera morire: così è nel *Mistero di Alceste* della Yourcenar, per motivazioni sostanzialmente riconducibili a incomprensioni coniugali (si rimanda in proposito a quanto osserva M. TELÒ, *Aspettando Ercole. Universalismo mitico e primitivismo romantico in «Le mystère d'Alceste» di M. Yourcenar*, in PATTONI-CARPANI, *Sacrifici al femminile*, pp. 387-393) e soprattutto nell'*Alceste di Samuele* di Alberto Savinio. Qui addirittura Teresa fornisce al marito ben tre diverse motivazioni della sua scelta di morire. Nella lettera che ella lascia

al marito, il suo sacrificio è presentato come il bel gesto, cercato con una sensibilità di artista e anche ostentato con vanità di femminile rivendicazione e concorrenza (morire - dunque - per essere, per affermarsi narcisisticamente, cfr. *supra*, n. 8). Sotto la vanità del gesto sublime, a premere, c'è un altro movente: cedere al richiamo del fiume in cui ella si annega, come a un fluire verso la libertà del mare aperto, lasciando la propria città soffocata dalla terra e dalle maglie del regime nazista («Mi serviva una via d'uscita. Ho scelto il fiume. [...] Il suo movimento instancabile mi ispirava fiducia. Rispondeva a un mio desiderio sempre più urgente. Questa città nella quale noi viviamo è soffocata dalla terra. Guarda una carta. Stiamo nel cuore dell'Europa. Terra da ogni parte. Terra, terra. E la terra strozza l'uomo, lo istupidisce, lo porta alla disperazione. [...] I fiumi li chiamano strade che camminano. Che immagine indovinata! E' la sola via che mi rimane aperta. Con quale altro mezzo andarmene da qui? [...] Quando tu avrai finito di leggere questa lettera, io avrò raggiunto finalmente quello che ho sempre desiderato, e che finché stavo in questa terra soffocata dalla terra non potevo avere: la [...] libertà! [...] Prenderò il fiume come si prende il treno [...] io non sono una donna che si ammazza: sono una donna che libera se stessa', 'che salva se stessa' [...] mi affido alla morte, mi affido a un amico», in SAVINIO, *Alceste di Samuele*, pp. 46-56). Ancora più in profondità, c'è il movente reale: quello che emerge solo alla fine del dramma, nel lungo discorso che Teresa fa quando ritorna dal regno dei morti, attraverso la cornice del suo ritratto che si apre come una voragine sull'Oltretomba, ed è precisamente la seduzione della morte e la svalutazione della vita, un impulso che diventa cosciente a partire da uno di quei momenti (che a quasi tutti tocca in sorte di avvertire prima o poi nella propria esistenza) in cui si è assaliti dalla struggente consapevolezza che il tempo a nostra disposizione si sta abbreviando e s'inizia a intravedere in fondo alla via che resta da percorrere l'unico destino di cui si possa con certezza dire: la morte. Teresa si è dunque uccisa «per affrettare il destino: per impazienza della promessa» (p. 185). In questa prospettiva esistenziale-individualistica la preoccupazione dell'Alceste euripidea per il futuro dei figli è fuori luogo: è evidente a questo proposito l'intento di Savinio di smontare una scena importante dell'ipotesto. Se nel suo discorso al marito ai vv. 280-325 l'Alceste euripidea dava brevissime motivazioni del suo gesto per soffermarsi invece sul problema dei figli, e moriva subito dopo averli consegnati nelle mani del padre, Teresa nella sua lettera a Paul, che della *rhesis* euripidea rappresenta l'equivalente drammatico, mentre parla a lungo di se stessa e delle sue motivazioni al suicidio, ai figli dedica solo le seguenti parole, significativamente a suggello del suo testamento spirituale: «Addio, Paul. Per i ragazzi non ho da farti raccomandazioni» (p. 62). Il rimando intertestuale sottolinea qui, come spesso altrove nel dramma, la cifra di lettura privilegiata da Savinio, quella del capovolgimento del modello.

28 Cfr. SOPH. *Ai.* 856 ss. e EUR. *Alc.* 244 ss.

29 Su questo aspetto cfr. D. DEL CORNO, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Cortina, Milano 1998, pp. 168-170.

30 Cfr. *Alc.* 3 ss.: per vendicare la morte del figlio Asclepio, Apollo uccise i Ciclopi artefici della folgore di Zeus, e come punizione fu a sua volta costretto a servire per un anno presso Admeto.

31 *Alc.* 969-972.

32 L'inquietante silenzio di Alceste dopo il suo ritorno alla vita

viene spesso eliminato nelle moderne rielaborazioni del mito. Nel settecentesco Wieland, Alceste non può esimersi dal raccontare al marito la bellezza esaltante dei Campi Elisi, con gli ameni boschetti allietati da mille voci meravigliose: ma il piacere di Alceste non poteva essere perfetto senza Admeto al suo fianco, e solo per questo lei è ora felice di essere ritornata (sulle soluzioni esperite dagli autori sei-settecenteschi per il finale si rimanda a quanto osserva D. SUSANETTI, *Alceste: sacrificio e risurrezione. Euripide e sei variazioni*, in PATTONI-CARPANI, *Sacrifici al femminile*, pp. 307-327). Emblematica del disagio dei drammaturghi contemporanei di fronte al silenzio di Alceste, è anche la soluzione esperita dalla Yourcenar, la quale, pur valutando positivamente la scelta di Euripide (cfr. M. YOURCENAR, *Tutto il teatro*, trad. it., Bompiani, Milano 1988, p. 247: «abbiamo un bel dirci che il silenzio di Alceste dipende molto semplicemente dal fatto che le convenzioni del teatro greco, all'epoca, evitavano il più possibile di riunire sulla scena i tre attori principali: Euripide sarà stato certamente consapevole dell'effetto di questo mutismo, che tradisce l'ineffabile»), non resiste alla tentazione di far parlare la donna: non solo, dalle sue parole la scrittrice espunge ogni esplicito riferimento agli eventi di quella notte. L'esperienza della morte viene infatti riletta e filtrata attraverso l'immagine del sogno: Alceste proclama di essersi smarrita nel bosco di cipressi e di aver dormito sulla nuda terra, finché un provvido guardaboschi, Eracle, non l'ha ricondotta a casa. Sostituendo a Thanatos il suo più mite fratello Hypnos, nel ricordo di quella notte viene definitivamente annullata ogni traccia di possibile rancore nei confronti del consorte. Sulle difficoltà di far parlare la resuscitata con un discorso drammaturgicamente efficace, e in particolare sulla soluzione seguita al riguardo da Shakespeare alla fine del *Winter's Tale*, si è soffermato G.W. MOST, *Alceste risorta tra Shakespeare ed Eliot*, in PATTONI-CARPANI, *Sacrifici al femminile*, pp. 360-365.

33 Cfr. SAPPH. fr. 55 V. κατ'ἄνοισα δὲ κείσθι οὐδὲ ποτα μναμοσύνα σέθεν / ἔσσειτ' οὐδὲ ποκ'ύστερον· οὐ γὰρ πεδέχθης βρόδων / τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἄϊδα δόμῳ / φοιτάσης πένδ' ἀμαύρου νεκύου ἐκπεποταμένα.

34 Nella menzione di Sparta e Atene va forse colto qualcosa di più che un semplice riferimento alle due città maggiori della Grecia per indicare l'intero suolo ellenico e quindi l'*oikoumene* stessa. Atene era la sede degli agoni drammatici: è suggestivo pensare che in queste parole si possa celare un riferimento da parte di Euripide al suo stesso dramma in corso, rappresentato nel teatro di Dioniso in occasione di festività che richiamavano ad Atene grandi folle da tutta la Grecia. Anche l'augurio espresso subito dopo dal Coro di poter riportare in vita Alceste (cfr. vv. 455 ss. «Oh, se fosse in me, oh, se avessi il potere di riportarti alla luce dalle stanze dell'Ade con un remo adatto al fiume infernale!»), al di sotto del significato letterale che intende stabilire una connessione con il personaggio di Eracle che sta per sopraggiungere in scena, potrebbe forse sottintendere, a un più sotterraneo livello di lettura, un riferimento al canto stesso che il Coro sta intonando sulla scena: è la fama che ad Alceste deriverà dai commossi elogi del Coro a riportarla in questa vita (se così è, l'immagine del 'remo adatto al fiume infernale' potrebbe celare un'allusione all'unico strumento di cui il Coro dispone, e cioè il suo canto stesso). Quanto a Sparta, i vv. 448 s. sembrano alludere a canti sacri ad Apollo contenenti, all'interno della saga del dio, anche un riferimento alla salvezza di Admeto e Alceste (cfr. in proposito SUSANETTI, *Euripide. Alceste*, p. 212).

# COME INSEGNARE CANTO AI BAMBINI

a cura di Alberto Massarotto\*

*D*iana D'Alessio, direttrice del coro dei Piccoli Cantori Veneziani, partendo dall'Alceste fra pochi giorni in scena alla Fenice racconta il lavoro di preparazione canora che svolge con i bambini.

Per la nuova produzione di *Alceste* di Gluck, che sta per andare in scena alla Fenice, la direzione artistica ha preferito adottare la versione dell'opera in cui i due figli del protagonista partecipano al canto, caricandola maggiormente sotto il profilo della spettacolarizzazione. Non tutte le versioni di *Alceste* prevedono il canto dei bambini sulla scena e, come spesso accade, vengono attuati dei tagli ad alcuni punti della rappresentazione. In relazione a questa decisione, l'istituzione ci ha richiesto la preparazione di alcuni bambini, molto giovani per ragioni di natura registica. Abbiamo così presentato una rosa di candidati dalla quale ne sono stati estratti quattro attraverso un'audizione indetta dal teatro: una coppia per il primo cast, l'altra per il secondo. La prima fase di preparazione riguarda l'apprendimento della parte canora. Il successivo stadio, svolto all'interno del teatro, arricchisce il lavoro effettuato in classe attraverso un'azione di rinforzo della parte vocale resa possibile grazie al supporto di un *vocal coach* aggiuntivo. Dopo un primo incontro con il direttore, con il quale nel frattempo abbiamo già affrontato alcune prove musicali, l'impegno è rivolto alle prove di regia in cui si richiede ai bambini di associare alla parte cantata i movimenti che dovranno poi svolgere sulla scena. A questo punto la mia figura non si limita più alla sola preparazione vocale ma arriva a ricoprire in un

certo senso anche quella di tutore accompagnando il bambino in tutte le fasi all'interno di ambienti a loro estranei come lo spazio del teatro. Per loro è sempre problematico sostituire l'insegnante di riferimento con quella di un direttore musicale per sostenere le varie prove: la figura del tutore diventa dunque di primaria importanza al fine del corretto svolgimento delle prove.

*In quale fascia d'età si collocano i bambini selezionati?*

Sono tutti molto giovani, tra i dieci e gli undici anni. L'associazione a cui fa riferimento il coro dei Piccoli Cantori presenta però molte formazioni al suo interno. I bambini, per esempio, vengono suddivisi in tre categorie: il corso propedeutico che accoglie bimbi di età prescolare, a partire dai tre anni, fino ai sei. Con l'inizio della scuola avviene il passaggio al coro successivo, i Piccoli Cantori Veneziani, che riguarda la fascia delle classi della scuola elementare. Il passaggio tra i due cori racchiude una fase di valutazione molto delicata poiché non tutti i bambini maturano allo stesso modo. Per questo motivo alcuni di loro necessitano di rimanere all'interno della prima formazione per un periodo un po' più lungo rispetto ad altri prima di affrontare questo passaggio. Infine abbiamo il coro dei più grandi che accoglie ragazzi a partire dalla prima media e dove possono rientrare a volte anche alcuni componenti delle scuole elementari. A questi ragazzi si richiedono delle esperienze pregresse

\* Musicologo

di canto in coro e di lettura della parte musicale. Sotto questo profilo, il corso propedeutico dei più piccoli presenta una dimensione molto ludica in cui vengono trasferiti ai ragazzi i canti con l'ausilio di strumentini da suonare in associazione ad alcuni movimenti di danza, al fine di assicurare la piena memorizzazione della parte. Dal corso successivo viene intensificato il lavoro sulla vocalità e sull'alfabetizzazione musicale che, affrontata in questa fascia d'età, risulta essere un'educazione di primaria importanza vista la facilità d'apprendimento dei ragazzi degli elementi specifici del vocabolario musicale. Nello stadio successivo arrivano così a leggere solo dallo spartito musicale dopo aver acquisito nelle fasi precedenti gli elementi utili per approcciare un lavoro di questo tipo. Il processo dell'alfabetizzazione musicale è un passaggio a cui tengo molto e cerco di applicarlo anche attraverso dei corsi nelle scuole elementari in cui trasferisco loro gli elementi musicali di base a partire dalla lettura delle note, come prerogativa necessaria all'intonazione vocale, insieme agli elementi specifici principali. In questo modo è possibile ricoprire un po' tutto l'arco della crescita del bambino, dai tre

ai sedici anni. A questo segue un coro di adulti che assicura al ragazzo una continuità nello studio del canto corale nel tempo.

*Come si struttura questo approccio alla musica dal punto di vista metodologico?*

Per formazione mi sono specializzata con il metodo Kodály che è diventato un po' il mio punto di riferimento poiché si basa sull'apertura a tutta una serie di altri metodi al solo scopo di avvicinare ognuno al canto corale senza distinzione di età o di preparazione pregressa. Questo tipo di impostazione assicura la pianificazione di un formidabile lavoro sui ragazzi che si apre periodicamente sia attraverso i saggi finali dell'associazione a cui partecipano soprattutto le famiglie dei ragazzi, sia una serie di appuntamenti concertistici che negli ultimi anni si sviluppano spesso all'estero con un repertorio sempre più vario, dalle composizioni di autori italiani per coro di voci bianche ai punti di riferimento più classici come Britten e la letteratura corale ungherese.

## IL CANTO IN «ALCESTE»

(e alcune grandi interpreti)

di Giorgio Gualerzi\*

«**C**on *Alceste* il pensiero di Gluck coglie in pieno il momento critico del teatro del Settecento, dando forma concreta alla crisi del virtuosismo canoro, il quale era sostenuto dalle folle idiotamente abbacinate allora e in ogni tempo da ogni sorta di virtuosismo». Non dimentichiamo che si tratta di un testo di Andrea Della Corte, non molto tenero nei confronti dei cantanti in genere e dei cosiddetti divi in particolare. Ma la crisi coglie anche il libretto d'opera di derivazione metastasiana, le forme di composizione convenzionali, arie con *da capo*, ritornelli e recitativi secchi. In sostanza è la dimostrazione della crisi che coinvolge il conflitto fra sinfonismo e melodramma, cioè fra scuole tedesca e italiana. Naturalmente prima di arrivare a questo stadio di artistica superiorità Gluck utilizzò le molte personali esperienze, dallo stile italiano a Händel, al balletto rococò, ai comici dell'opera buffa napoletana, in sostanza tutto ciò che costituiva il tessuto connettivo dell'opera lirica tardo-settecentesca. C'è poi da aggiungere che, affascinato dal Calzabigi, Gluck concreta il momento critico del melodramma; bandisce il funambolismo dei virtuosi e rimpiazza la grossa forma dell'aria italiana.

Detto questo c'è da dire che l'azione di riforma del dramma musicale operata da Gluck fu in parte una restaurazione. Come annota Della Corte egli «ripresero il discorso laddove lo avevano lasciato Monteverdi e Cavalli, Purcell e Händel, Lully e Rameau. Se abolì il recitativo secco potenziò al massimo il recitativo cosiddetto concertato; anzi

rese imprecisabili i confini fra il recitativo e l'aria, sicché si potrebbe dire che i suoi recitativi cantano e le sue arie parlano. E forse per questo il verso francese, verso cantante e declamatorio per eccellenza, gli fu congeniale. La vena classicista, tipica dello spirito francese e musicalmente espressa nel secolo di Racine dal melodramma lullyano, assunse naturalmente in lui la nuova colorazione di timbro neoclassico. La sua *Alceste* vibra sì di passione ma conserva sempre un che di statuario. Se il suo canto non conosce le frange e gli «agrément» del virtuosismo non è solo per la polemica mossa dal compositore contro gli «abusi» della vocalità italiana» (non a caso la prima grande *Alceste* sarà la francese Rose Levasseur) «ma per quel senso della linea liscia e composta che risponde all'ideale neoclassico appunto della sua concezione. «Limitare la musica e secondare la poesia»: questo uno dei programmi di Gluck, che, come tutti i programmi, in sé non direbbe nulla ma, riportato al vivo della sua arte, viene a chiarirsi in un'illuminante verità». Quella verità che ritroviamo integra nella completezza di *Alceste* e delle cose migliori di Gluck. Quale soprano con altrettanta autorevolezza della Levasseur sosterebbe oggi la parte di *Alceste*? Della Corte, presente alla prima italiana del 1926, lodò soprattutto il canto ben modulato del soprano bulgaro Nadia Svilanova. Lo stesso si dica di Leyla Gencer nelle molteplici riprese post-belliche dell'opera. E altrettanto crediamo potrà dirsi di Carmela Remigio, che affronta per ultima il grande personaggio gluckiano.

\* Critico musicale

## LA FENICE E LA BIENNALE INSIEME PER UNA NUOVA NORMA

di Cristiano Chiarot\*

**P**roseguito nel solco della collaborazione tra Teatro La Fenice e Settore Arte della Biennale, che nel 2013 ha dato come frutto la *Butterfly* immaginata da Mariko Mori, ora all'orizzonte si staglia la *Norma* di Bellini con la regia e le scene dell'americana Kara Walker, che debutterà il prossimo 20 maggio. Presentiamo in anteprima l'intervento di Cristiano Chiarot per il catalogo della Biennale.

L'intento di voler riaffermare l'attualità sia dei contenuti artistico-musicali sia delle tematiche testuali della grande stagione melodrammatica italiana è uno stimolo e uno sprone a doversi misurare con nuovi e diversi linguaggi presi dalle più aggiornate espressioni contemporanee.

L'opera lirica colta nei suoi significati interiori risulta ancor oggi nelle sue diverse espressioni, nelle sue diverse epoche storiche e stili, una forma di spettacolo intensamente vitale anche per un ascoltatore e spettatore contemporaneo.

A dimostrazione di ciò val la pena di constatare quanti teatri d'opera si stiano costruendo al di fuori della Vecchia Europa, nelle nazioni della cosiddetta economia emergente. Il che significa che l'opera lirica viene considerata come una componente essenziale per lo sviluppo socio-economico; un punto d'arrivo quasi imprescindibile per affermare il raggiungimento di benessere ma anche di conoscenza e di livello culturale. L'opera sa dunque colpire, avvicinare e farsi capire dai pubblici più diversi e più lontani geograficamente.

L'approccio di questi nuovi pubblici pone ai teatri storici nuovi stimoli che non sono quelli di trovare schemi globalizzati all'interno dei quali collocare

l'opera lirica, quanto piuttosto di ricercare i significati più profondi all'interno dell'opera lirica stessa. I vecchi teatri possono e devono essere «nuovi», capaci di essere contemporanei e di dare risposte musicali, teatrali agli abituali frequentatori come ai nuovi e vivaci pubblici.

In questo senso risulta essenziale il rapporto che la Fenice ha instaurato con la Biennale, nel caso preciso con il Settore Arti Visive. Abbiamo dimostrato nel fortunato allestimento di *Madama Butterfly* firmato da Mariko Mori, con la regia di Alex Rigola, come uno dei capolavori più conosciuti e frequentati abbia potuto essere riproposto con una lettura scenica che ne ha saputo chiarire tanti aspetti non ancora esplorati. Analoga esperienza abbiamo voluto ripetere quando abbiamo affidato la *Norma* di Vincenzo Bellini, un'opera che può essere definita il culmine di una certa classicità, a Kara Walker.

Il lavoro di questa grande artista, alla sua prima messa in scena di un'opera lirica, ha approfondito con passione e vitalità gli incanti e le seduzioni di questo capolavoro mettendo in risalto i vari livelli di lettura sulla scia di un coerente racconto degli affetti amorosi, affrontando e mettendo in giusto risalto altre tematiche presenti nella struttura narrativa cui quotidianamente ci vediamo tuttora coinvolti nostro malgrado: i conflitti razziali e religiosi, condizionamenti e sottomissioni sessuali.

Quanto vedremo è fatto per fissarsi nelle nostre impressioni di pubblico della nostra epoca e ancora una volta siamo convinti verrà fatta primeggiare la musica del dramma belliniano restituitaci come un nostro dramma personale.

\* Sovrintendente Fondazione Teatro La Fenice

# UNA CONVERSAZIONE CON SALVATORE SCIARRINO

a cura di Leonardo Mello

*La musica di Salvatore Sciarrino in ottobre è stata protagonista con La porta della legge al Malibran. In quest'intervista inedita, realizzata a novembre a Città di Castello – quando già il precedente numero di VeneziaMusica e dintorni era andato in stampa – il compositore spiega il suo punto di vista sulla musica e sul teatro. Ne pubblichiamo qui un estratto, inserendola integralmente sul nostro sito web.*

*Maestro, spesso ci si chiede quali impulsi e quali spunti, anche culturali, portano a una nuova creazione.*

Gli spunti sono più spesso interiori. Secondo me chi è creatore è attivo, non è ricettivo. Se sei un creatore ingoi le cose, le divori, ma poi le ricrei in modo completamente diverso. Certe volte i ricordi ti spostano la realtà e te la cambiano. All'inizio questo processo era in me istintivo, ora ha assunto valore metodologico. Quando scrivo non leggo, per esempio. Mi è impossibile fare le due cose insieme. Ho sempre detto ai miei studenti che sono come un «tubo», in cui l'acqua passa in una direzione o nell'altra. D'altra parte se non trovi una tua originale veduta, una tua originale prospettiva, nessun soggetto è interessante. Il fatto che tu lo realizzi, in mezzo a tanti altri, in sé non significa molto. Ciò che importa è che la tua opera sia unica, non che sia grande: questa è la sola cosa che a mio parere legittima il linguaggio artistico. La creatività consiste nel costruire qualcosa che solo quella persona può realizzare in quel modo. Tutta la mia vita è in fondo basata su questo.

*Dunque sceglie i suoi soggetti in modo casuale?*

No, sono anzi selezionati con molta cura e anche con un piano programmatico, che si può legare più o

meno all'occasione in cui poi l'opera viene eseguita. È un piano strategico relazionato a ciò che fai in un momento dato della tua vita, a ciò che ti interessa in quel momento, a quello che hai già fatto e a quello che hai in programma di fare. Queste sono le cose che contano.

*Che rapporto ha con le commissioni?*

Io lavoro solo su commissione. Ma senza che le richieste mi possano condizionare. Scrivo prima di tutto per me. Per fare un esempio, mi hanno da poco commissionato due pezzi per flauto, ma io li avevo già composti tempo prima... Questa indipendenza dalle commissioni è l'unico modo di procedere, altrimenti esse ti condizionano soprattutto nella linea generale del tuo percorso, e finiranno col portarti dove va la corrente, in un posto che ti è assolutamente indifferente. Però a volte una commissione ti fa magari scoprire un organico cui tu non avresti mai pensato, ma questo capita molto raramente. Per fortuna ho un cattivo rapporto con il denaro, lo detesto, e quindi non sono sensibile al suo richiamo. Se dovessi scrivere più musica per denaro non ci riuscirei. Ed è quello che cerco di comunicare ai giovani compositori. È l'unico vero consiglio che posso dare loro. Però spesso non ascoltano, perché pensano di frustrarsi nel loro naturale desiderio di realizzazione. Ma nella mia esperienza è un'idea infondata.

*Spesso si sente dire che la sua musica sia molto legata all'arte figurativa, a certi grandi pittori del Novecento.*

Credo che l'arte figurativa c'entri poco con la mia musica. Tutti credono che i miei grafici pro-

vengano dalla pittura. Ma non è vero: i grafici sono funzionali alla mia metodologia compositiva e alla mia concezione della forma e del tempo. Sono diagrammi di flusso, si tratta forse più di matematica. Questi fogli li potremmo considerare un sistema proto-informatico che serve a progettare in una diversa concezione del tempo (potremmo definirla, almeno nel mio teatro, post-cinema).

*Senza linearità?*

Con plurilinearità. È un tempo discontinuo, polimorfo, ci troviamo cioè in presenza di più strati di spazio-tempo.

*Lei è stato autore precocissimo e subito apprezzato. Quando crede inizi davvero lo «stile-Sciarrino»?*

Direi nel '67, con il Quartetto per archi. Ma forse anche l'anno prima, con la Sonata per due pianoforti. Poi c'è stata una lenta evoluzione verso la maturità. Non riesco a modificarmi semplicemente voltando pagina. Posso farlo solo passo a passo attraverso le composizioni. Fuori dalla composizione non c'è evoluzione. Puoi sognare tante cose, ma poi è la realizzazione che conta.

*La sua produzione presenta molte opere teatrali, di cui ha scritto anche quasi tutti i libretti. Crede che la sua sia una vera e propria inclinazione alla scena?*

Penso piuttosto che vi sia una drammaturgia interna alla musica e al suono. E questo in tutte le composizioni, che siano da camera o teatrali. Secondo me il teatro è uno spazio mentale, e quindi effettivamente c'è forse una predisposizione o un'affinità per questa forma d'arte. Però senza il lavoro sullo stile vocale non avrei scritto così tante opere per la scena. Quello è veramente un mezzo che mi sono costruito opera dopo opera, non teoricamente.

*Una cosa che sorprende, nell'ambito della musica di oggi, è la costante presenza di racconto nelle sue opere.*

Perché questo la stupisce? Solo perché nel secondo Novecento era proibito il racconto? Proprio questo ha determinato l'aridità che esaurisce la musica contemporanea. Quella concezione coincideva con l'estetica bouleziana. Stockhausen è del tutto escluso da questa linea, per l'emotività insita nella sua musica, almeno nelle sue opere più incisive, che

ho ammirato e assorbito. Per me lui rimane un punto di riferimento. Non si può avere rappresentazione senza racconto scenico. Ma senza racconto non si può nemmeno avere linguaggio. Lo stesso Nono si poneva in una direzione non allineata su posizioni del genere.

*C'è quasi la sensazione che lei offra delle «stampelle al pubblico» per aiutarlo a comprendere le sue opere.*

Magari... Lei forse si chiede il perché del successo delle opere. Potrei farle un esempio: se consideriamo le ripetizioni della *Porta della legge*, ebbene di per sé potrebbero appesantire. Ma quando lo spettatore comincia a capire che ciò che vede e ascolta in effetti non è mai esattamente uguale a quanto è avvenuto poco prima, quest'esperienza inizia a produrgli ansia. Se lo spettatore non la rifiuta si rende conto che è in realtà l'ansia nei confronti di quello che si conosce e non si riconosce, quindi forma un viaggio intellettuale. Se egli capisce questo poi alla fine rispetta l'opera, anche se non la comprende. Ma a questo contribuisce, più che il decorso della vicenda, l'identità musicale dei personaggi, che hanno ognuno il proprio suono.

*Qual è secondo lei il senso della Porta della legge?*

È molto incoerente, nel suo insieme. In realtà somiglia a un'improvvisazione. Perciò all'inizio non funzionava, e ho dovuto lavorarci sopra. La potenzialità teatrale era evidente, ciò che mancava era la funzionalità dal punto di vista scenico. E lì se non ci fosse stata l'idea dello sdoppiarsi delle vite non sarei riuscito a terminare l'opera. Questo sdoppiarsi potenzia il nucleo del racconto, e permette la possibilità di immedesimazione collettiva. Non è più una storia strana successa a un singolo e una volta soltanto. Diviene una dimensione che appartiene a tutti. Altrimenti teatralmente sarebbe più debole. A me interessa il coinvolgimento diretto. Qualcuno ha detto che in realtà io compio una rivoluzione rispetto a Boulez, perché lui parla dell'oggettività come fine ultimo della partitura, mentre invece secondo me è fondamentale mettere il soggetto che ascolta al centro della musica, perché è lui il ricettore finale. Ovviamente, questo non vuol dire andare incontro ai gusti, ma determina un rovesciamento della prospettiva del linguaggio sonoro.

# NEL SEGNO DEL «SUONO ESTREMO» DA SCIARRINO A BOULEZ

di Marco Angius\*

**M**entre una lunga serie di nuove produzioni teatrali lo attendono sul podio, Marco Angius ci introduce al suo nuovo libro dedicato al suono dei più grandi protagonisti della musica individuando nella figura di Pierre Boulez, recentemente omaggiato a Torino con un concerto-contributo in vista dei novant'anni, un ruolo centrale.

La vicinanza a Salvatore Sciarrino è il risultato di una lunga collaborazione che continua da oltre venticinque anni a partire dal primo incontro avvenuto ai corsi di composizione di Città di Castello, un rapporto che nel tempo lui stesso ha definito sotto forma di complicità data l'ampia intesa su alcune problematiche compositive e interpretative che hanno concorso a rafforzare un bellissimo rapporto di amicizia.

Il suo atteggiamento nei confronti dell'interprete è abbastanza particolare se si pensa che è uno dei pochi compositori che si presenta alle prove senza partitura, indice di una piena consapevolezza del risultato che vuole ottenere attraverso la sua musica. In realtà è abbastanza schivo nel parlare di sé e della sua produzione musicale, cosa abbastanza rara tra compositori in generale. Riesce invece a farlo attraverso un'ampia e fortissima visione del mondo che gli permette di inquadrare il proprio linguaggio in una realtà molto più ampia. Il suo universo sonoro, oltre ad abbracciare i caratteri del suono e del silenzio, mette in gioco una serie di aspetti percettivi che l'ascoltatore normalmente non è abituato ad affrontare se si rapporta a un ascolto di tipo tradizionale come quello che può avvenire nella sala da concerto. Nella musica di

Sciarrino invece è presente qualcosa di fisico, corporeo e molto profondo. In questo modo lo spettatore viene sollecitato da una serie di stimoli poiché coinvolto nel vivo di ciò che è più propriamente definito come esperienza d'ascolto.

Nel mio ultimo libro, *Del suono estremo* (Aracne 2014), accosto quattro compositori diversi tra loro sotto il denominatore comune di «suono estremo» facendo riferimento non soltanto all'esasperazione di certe tecniche esecutive, di emissione di suoni particolari, ma soprattutto alla logica di concatenazione degli eventi in cui viene concepita un'opera. A mio avviso è questo il limite estremo del suono quando esso non può più essere identificabile non solo nella sua sorgente, ma anche come tipo di entità, come tipo di oggetto. In questo senso *Del suono estremo* rappresenta una sorta di continuazione al volume monografico che ho dedicato a Sciarrino, *Come avvicinare il silenzio*, poiché si apre a un collegamento con Franco Evangelisti che è stato uno dei pochi compositori ad aver suscitato in Sciarrino motivi di interesse e di vicinanza. Il suono estremo è la prima caratteristica di quella che indico come antimusica, ovvero un'opposizione molto forte a un basilare processo di ascolto del giorno d'oggi. Ecco perché questa musica appare in un certo senso eretica se rapportata alle esperienze uditive che un fruitore medio può sperimentare rispetto a un fenomeno compositivo di musica di ricerca.

Non è un caso che soprattutto negli ultimi anni la produzione di Sciarrino si sia riversata nel teatro musicale come espressione di uno spazio mentale

\* Direttore d'orchestra e studioso

che si apre a una natura visionaria ed evocatrice in cui gli oggetti che ci circondano, in una particolare situazione di concentrazione all'ascolto, sembrano prendere vita in contrapposizione alla parvenza di staticità che la sua musica può esprimere, dentro la quale accadono un'infinità di eventi seppur minimi ma che conservano rigorosamente una precisa direzionalità, come di un qualcosa che non sta mai fermo. In questo senso la sua scrittura indaga nell'animo degli strumenti musicali attraverso un virtuosismo sinonimo di intima speculazione nelle possibilità esecutive dello strumento e mai fine a se stesso. Un caso eclatante è rappresentato dalla trascrizione per flauto solo della *Toccat e fuga* in re minore di Bach in quanto dimostrazione di come ciò che siamo abituati a vedere può ricevere una lettura diversa. Queste composizioni nascono infatti da una profonda conoscenza del repertorio del passato. In *Storie di altre storie* l'orchestrazione di alcune sonate di Scarlatti rappresenta il pretesto per arricchire virtualmente l'opera di partenza della presenza di diverse composizioni del repertorio musicale, nel segno di una concezione del moderno in linea con un passato remoto più attuale di quello che siamo portati a immaginare.

Sotto il profilo del suono estremo, recentemente mi sono orientato verso un'altra grande figura nel panorama musicale internazionale, Pierre Boulez, per il concerto che ho tenuto il 20 febbraio a Torino con l'Orchestra Nazionale della Rai, che conosco ormai da diversi anni, in occasione dei festeggiamenti a lui dedicati in vista dei novant'anni, che compirà il prossimo 26 marzo. La natura del programma presentato, l'intero ciclo di *Notations* e il *Livre pour cordes*, ancora oggi un lavoro poco eseguito, traccia immediatamente il percorso evolutivo di Boulez dalla fine degli anni quaranta fino agli ottanta, anni in cui è stata realizzata l'ultima revisione del *Livre*.

Inizialmente le sue partiture sono state percepite come l'espressione di un'ipercomplessità in termini di approccio al suono poiché in sintonia con una forte elaborazione di tipo matematico. Non bisogna dimenticare che all'inizio della seconda metà del Novecento Boulez, insieme a Stockhausen, ha incarnato quello spirito reazionario che aveva individuato come unica soluzione possibile

la definitiva rottura con il passato. Tutto ciò si tradusse in un magnifico quanto estremo atto di esasperazione dell'elemento strutturale della musica a discapito di quello strettamente espressivo. Col ciclo di *Notations*, e dopo *Repons*, durante gli anni ottanta Boulez sviluppa uno stile molto personale che nasce da una rinnovata esigenza di allargare il proprio mondo musicale ad altre sollecitazioni senza però rinnegare se stesso. In questo senso Boulez ha continuato a essere un grande sperimentatore nell'ambito elettroacustico e dell'orchestrazione. La sua produzione poggia in gran parte sulla rivisitazione di opere proprie, attraverso un processo di proliferazioni progressive che conservano al loro interno il segno di profonde revisioni ottenute nel corso degli anni. A questo proposito *Notations* rappresenta l'eccellente risultato di un processo di espansione orchestrale dei dodici pezzi per pianoforte. Non un'orchestrazione dell'originale opera pianistica, ma un atto di declinazione delle cellule minime originarie in macro-meccanismi orchestrali concepiti per un organico di oltre cento elementi. Così facendo, Boulez individua un modo originale per riorganizzare il quadro della strutturazione musicale in una logica ferrea di concatenazione degli eventi musicali. Su un piano differente si posiziona invece il *Livre pour cordes* la cui scissione dal *Livre pour quartour* si manifesta in maniera trasversale. L'essenza del quartetto solistico infatti compare periodicamente attraverso un processo di proiezione propria sull'orchestra d'archi conservando in questo modo l'entità della cellula musicale al fine di espanderla. Ne deriva un lavoro più contenuto ed estremamente lirico rispetto all'originale visto che quest'ultimo si struttura in una forma estremamente aspra di circa cinquanta minuti che all'ascolto produce quasi un effetto di stordimento. Si tratta di una trasformazione molto originale all'interno della quale è possibile ritrovare in una sovranaturale trasparenza sia la scrittura originaria delle sezioni per quartetto d'archi da cui deriva il *Livre*, che il tracciato di un'immensa arcata lirica intesa nella sua accezione più pura in quanto estensione della scrittura musicale.

(Testo raccolto telefonicamente da Alberto Massarotto)

# GIOVANNI MORELLI: RICORDI E PENSIERI

di Mario Messinis\*

**L**a Bibliografia completa di Giovanni Morelli, a cura di Paolo Pinamonti e pubblicata da Olschki (Firenze, 2015) insieme alla Fondazione Giorgio Cini – «Studi di Musica Veneta» è in corso di stampa. Proponiamo come anticipazione al volume l'appassionata postfazione-ricordo dello studioso composta da Mario Messinis, che nella sua versione francese compare nel tributo dedicato a Morelli da Gianfranco Vinay e Antony Desvaux, Giovanni Morelli ou la musicologie hors d'elle, L'Harmattan, Paris, di prossima pubblicazione.

Qualche mese prima della morte, Giovanni Morelli mi donò con allegria l'ultimo volume, il trentottesimo, della *Drammaturgia musicale veneta*, in cui figura il facsimile del manoscritto napoletano della *Incoronazione di Poppea*. È una collana monumentale, ideata da Morelli, che volle alla direzione pure l'amico Thomas Walker, il grande studioso dei *Codici contariniani* della Marciana prematuramente scomparso, e Reinhard Strohm. Riuscì a convincere il riluttante Gino Benzoni, di cui apprezzava la scrittura ornata e antiaccademica, a occuparsi dell'*Incoronazione* non soltanto dal punto di vista storico – «con l'occhio di Tacito» – ma anche letterario. Affidò lo studio del libretto a Lorenzo Bianconi con cui condivise in tempi ormai lontani le ricerche sull'opera veneziana del Seicento. Sembra quasi che il Nostro, mentre approfondiva le ultime tendenze delle tecnologie informatiche (da un trentennio oggetto dei suoi interessi era la Musica Nuova, l'elettronica con Alvis Vidolin, indagini aggiornatissime sul «paesaggio sonoro» di Murray Schafer ripensate secondo la lezione cage-

ana: cioè tutto è musica) volesse ritornare anche ai tempi della giovinezza, quando indagava e scopriva manoscritti e autografi e innumeri fonti del teatro musicale lagunare. Bianconi gli commissionò per il Mulino il primo libro che lo rese celebre, *Il morbo di Rameau*, nel quale creò una filologia immaginaria con sapienza documentaria e sorprendente originalità di scrittura. Era un maestro della «musicologia satirica» nel senso latino di *satura*, come «offerta di frutta e verdura alla divinità», secondo l'evocazione mitica di Gianfranco Vinay, che per primo ne descrisse con acume il metodo operativo. Un modo per alludere alla molteplicità dell'offerta critica nella coesistenza di estrosità rapsodica e tensione trascendente, capricci divaganti e pensiero sofisticato. Amava la decostruzione, l'imprevedibilità conoscitiva. Non dava nulla per acquisito e si richiamava, nell'esergo del *Paradosso del farmacista*, a Benjamin chiarendo le sue stesse idee mentali: la storia che dovrebbe svelarci «come sono andate veramente le cose, è uno dei potenti narcotici del nostro secolo». Gli chiesi se metteva ancora in dubbio l'autenticità della *Incoronazione*: «È un "pasticcio"», rispose, cioè un'opera a più mani.

La sconfinata esperienza dal Rinascimento alle ultime avanguardie era confermata anche da molteplici interventi orali che arricchivano e ampliavano la pagina scritta. Ne ho avuto spesso esperienza diretta per la frequentissima consuetudine telefonica durata decenni. Morelli nel suo furore anticrociano e antidealistico ometteva i giudizi di valore. Tuttavia gli autori che più lo interessavano sul piano

\* Critico musicale

conoscitivo erano Cage e Stockhausen. Me ne parlava frequentemente anche se non se ne è quasi mai occupato in senso saggistico. Era attratto in Cage dal trascendentalismo anarchico e dalle esperienze multimediali (si divertiva a ricostruirne gli happening). Aveva una larga familiarità con il pensiero statunitense e francese ed era molto affascinato dalle culture tradizionali. Maurizio Agamennone mi parlava delle sue conoscenze etnomusicologiche e in particolare delle costellazioni etniche di *Coro* di Berio. Vide con chiarezza i rapporti della prima stagione creativa del compositore ligure con Boulez. Tra le sue ferme predilezioni il teatro giovanile di Virgil Thomson (*I quattro Santi*, occasione per un agile volume) e le sperimentazioni librettistiche di Gertrude Stein, «un micromisticismo musicale scarnito». Di Stockhausen ammirava non soltanto le opere radicali del primo periodo, ma anche l'indeterminazione cosmica o la solennità cerimoniale di *Inori*. Quando gli obiettavo che gli interventi coreografici nuocevano a quest'opera, mi rispondeva con un placido sorriso, cortesemente indifferente. Il grandioso saggio su Kurtág – culmine dell'esegesi contemporanea sulla Nuova Musica – riguarda in buona parte proprio Stockhausen, nella ricostruzione capillare della sua presenza egemonica a Darmstadt nel 1968, allorché nello stesso anno il compositore ungherese presentava nella capitale della neoavanguardia la sacralità eretica delle *Parole di Peter Bornemisza* su testo di János Pilinszky, che considerava uno dei massimi lirici europei del Novecento. Stupefacente in questo fluviale saggio, scritto per la Biennale nel 1993, la conoscenza delle fonti e il metodo morelliano di ingigantire i dettagli in funzione di una lettura onnicomprensiva, finalizzata a scoprire, per così dire, l'ignoto e a dare corpo alle ipotesi più ardite. Morelli non fece conoscere mai quel vastissimo saggio all'autore. Ne diedi io tardivamente notizia a Kurtág. Contestò chi riteneva Kurtág estraneo alla Nuova Musica, ne individuò i rapporti con il laboratorio darmstadtiano, seppure con lo sguardo ad una sperimentazione retrospettiva: «Tra gli astanti kaffkiani che attoniti guardavano passare i treni). Credeva nelle plurime voci della musica, da Stockhausen alla world music, al rock, alle culture tradizionali. Si muoveva dall'avanguardia radicale alla postmo-

dernità. Amava le antitesi temerarie, dall'inflessibile razionalità di Togni all'elementare «candore» di Rota, cui dedicò varie iniziative e la cura della voce per la MGG. Conosceva perfettamente i più ardui grovigli seriali, tanto che ebbe l'idea temeraria di far realizzare a De Assis le «particelle» dell'ultima parte del *Concerto per pianoforte e orchestra* di Togni: ne uscì uno sfingeo capolavoro eseguito alla Fenice (con il dissenso di Bortolotto), ma purtroppo non più ripreso. Negli ultimi tempi cominciava a riflettere, come ha notato Paolo Pinamonti in un intervento veneziano, sulla difficoltà dell'avanguardia radicale e a occuparsi del rapporto del suono con l'immagine cinematografica in funzione di principi comunicativi e destinazioni meno elitarie nell'«impatto recettivo». Fece conoscere agli amici, ancor fresco di stampa, il suo ultimo libro, *Prima la musica, e poi il cinema*, con una soddisfazione estranea al suo consueto riserbo: tre mesi dopo ci avrebbe lasciato. Questo prezioso volumetto chiarisce la sua passione musicale per il cinema (scriveva con grande competenza note dettagliatissime per una rassegna pluriennale di film a Palazzo Cini a San Vio). Un paio di esempi: la lettura dell'atto sacrificale e della «rincorsa verso la morte» di *Offret* di Tarkovskij e l'affinità con il suono del Nono estremo, che vive «la malattia terminale della evoluzione del linguaggio musicale»; la riflessione su *Barry Lindon* di Kubrick, che traduce l'ambientazione musicale settecentesca «in una stele, in un cippo nero di pietra», con una didascalia narrativa da film muto.

Morelli elargiva i propri doni conoscitivi con totale disinteresse mantenendo l'anonimato. Quanti intellettuali hanno attinto, magari senza ricordarlo, alle sue intuizioni. Non sempre si ricorda che Giovanni era un organizzatore di cultura e un formidabile programmatore. Certo non ha mai pensato alla responsabilità di un teatro, a un festival o alla guida di un'associazione concertistica. Ma i suoi suggerimenti clandestini erano molteplici. Per esempio è stato Morelli che mi ha consigliato di rappresentare alla Biennale nel 1979, in prima esecuzione nei tempi moderni, l'*Orfeo* di Aureli e Sartorio, momento fondamentale delle tipiche fantasmagorie seicentesche di cui era profondo conoscitore. *Musica critica*, la collana musicologica edita per un

ventennio da Marsilio, per volontà di Cesare De Michelis, l'amico fraterno, ebbe come responsabili Morelli e il sottoscritto. Fu Giovanni che volle coinvolgermi nella direzione. Ben pochi sanno che le produzioni teatrali più sofisticate di Italo Gomez negli anni ottanta alla Fenice e ai Festival di Vicenza furono influenzate da Giovanni, che preparava schede dettagliate sui testi proposti. Ma non volle mai che i suoi contributi fossero dichiarati. Grazie ai rapporti di fiducia con gli eredi (Morelli era un accattivante diplomatico), arricchì l'Istituto per la Musica della Fondazione Cini di vari importanti fondi da Togni, a Rota, a Casella (costante il contatto con la figlia e la nipote Fiamma Nicolodi). Tra gli autori veneziani del Novecento si è occupato soprattutto di Malipiero, Maderna e Nono. Rivalutò anche il compositore e pianista Gino Gorini che, trentenne, negli anni quaranta, andò oltre linguisticamente al suo maestro Gianfrancesco Malipiero, da cui era stato precedentemente influenzato. La Sonata per violino nasce da quella di Bartók, scritta soltanto qualche anno prima. Allora Gorini era vicino alle bartokiane composizioni giovanili di Maderna, cui era molto legato. Morelli dedicò a Nono dal 1987 tre fondamentali saggi prevalentemente sull'ultimo periodo e promosse convegni e pubblicazioni per l'Archivio Nono, diretto da Nuria Schönberg, dando vita alla nuova esegesi sul compositore: si pensi ai lucidi interventi di Veniero Rizzardi. Morelli contestava la tripartizione stilistica sostenuta tra gli altri da Mila. Certo le tripartizioni hanno un mero valore pratico anche in Beethoven, in Verdi o in Stravinskij ed è sempre agevole verificare premonizioni linguistiche. Ma è proprio vero che ci sia continuità stilistica tra *A Floresta* e *Fragmente-Stille, An Diotoma*? Morelli non mi concesse nemmeno il privilegio del dubbio. Le indagini sul pensiero di Nono sono di incomparabile acutezza, parallele in certo senso alle opzioni speculative di Massimo Cacciari per quanto riguarda il *Prometeo*. Il testo è insieme «dimenticato» e «ricordato». La penetrazione morelliana delle isole noniane è anche un invito all'interiorità. Per questo sorrisse con ironia sull'iniziativa di Claudio Abbado di far precedere i singoli numeri del *Canto sospeso* dalla lettura delle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* con gli attori Bruno Ganz

e Susanne Lothar. Le ultime pagine del saggio ristampato sugli *Scenari della lontananza* sono costellate da un'aggettivazione scherzosamente enfatica, mordace e sarcastica. Ma i lettori per lo più non se ne accorsero.

Sempre aperto è il problema della regia del suono e della realizzazione in Nono del live electronics, di cui parlano Morelli, Richard e Vidolin. Dopo la morte di Gigi c'era chi riteneva irrealizzabili senza l'autore certe partiture dell'ultimo periodo (ma non c'era ancora l'edizione critica che ne consente oggi la circolazione). La posizione di Giovanni al riguardo era scettica (la notazione originale è al limite una pittura come una *gouache* di Vedova), ma anche interessata sul piano conoscitivo. Per questo con l'Archivio Nono e il Conservatorio Benedetto Marcello aveva promosso seminari di interpretazione invitando artisti che avevano collaborato con il musicista veneziano. Dal 2001 organizzò periodicamente lezioni teoriche a San Giorgio e interventi pratici al Benedetto Marcello sulle singole composizioni da ... *Sofferte onde serene...* alla *Lontananza nostalgica utopica futura*. Riteneva che la restituzione di quei testi corrispondesse ai recuperi della musica medievale e dei territori musicali sommersi. Considerava quasi improponibili per l'incompletezza della stesura le *Risonanze erranti*, mentre privilegiava *A Carlo Scarpa* e *No hai caminos, hai que caminar*, privi delle nebulosità notazionali elettroniche, con una precisa scrittura strumentale. Riteneva necessario, come si è detto, ricostruire la tradizione esecutiva con i testimoni diretti, come Alvise Vidolin, l'esperto elettronico che più stimava, e che seguì Nono alla regia del suono fin dalle prime esperienze a Friburgo. André Richard partecipò dapprima come direttore di coro e, dopo il ritiro di Haller, anche al trattamento del suono elettronico. Ricordo che lo stesso Vidolin, quando ripropose alla Fondazione Cini la *Lontananza*, dimostrò una infedele fedeltà. Non c'era più la passionalità di Gigi, il suo estremismo nelle alternative «bruckneriane» di silenzi e di violenze materiche, ma un discorso meno contrastato e più disteso rispetto alle prime esecuzioni con Kremer che avevo ascoltato a Berlino e alla Scala. Sciarrino ne offrì alla Biennale una versione «sciarriniana», come apoteosi del silenzio.

L'attività di Nono procede per cicli: dapprima, per un quindicennio, con la collaborazione di Luigi Pestalozza; poi, per un decennio, con quella di Massimo Cacciari, che si sarebbe conclusa qualche anno prima della morte. Ricordo nel 1987 a Monaco l'accesa discussione e le critiche di Cacciari dopo la prima di *Caminantes... Ayacucho*. Giovanni era convinto che l'estrema mutazione dell'orizzonte culturale fosse avvenuta con la conoscenza del «sovversivo» Jabès, «il poeta più *caminante* e esule... mediterraneo, ebreo e sapiente».

Morelli non condivideva l'idea di progresso adorniano. Preferiva rintracciare retrospettivamente i precedenti storici e anche il suono degli strumenti d'epoca (nel contempo però dubitava del feticismo ricostruttivo e amava ripensare alla tradizione esecutiva romantica nella *Passione secondo Matteo* di Bach, riveduta da Mendelssohn). Ricordo il suo entusiasmo quando acquistò alla Fondazione Cini un pianoforte Pleyel del tempo di Schubert, invitando a suonare il celebre fortepianista Andreas Staier e Laura Alvini cui erano stati affidati i seminari di musica antica. Privilegiava i raccordi interdisciplinari; non credeva alla totale originalità creativa anche dei «grandi»: Chopin e Beethoven, Schubert e Rossini vivevano nella storia e nelle relazioni con i contemporanei. Per questo quando scrisse una lunga prefazione alle dispense universitarie di Massimo Mila sui Quartetti di Mozart mi disse che le felici analisi dettagliate prescindevano però dai contesti culturali. Ove si leggano i titoli estrosi dei suoi saggi e dei suoi libri, si colgono i capricci di una scrittura limpida, ma talora deliberatamente quasi indecifrabile. L'articolazione sintattica alterna la semplicità alla complessità, nella vertigine delle immagini e nei grovigli di incisi e subordinate («scelte linguistiche che si modellano sull'oggetto dell'indagine [...] tracciando i propri percorsi retorici e argomentativi in una prosa cangiante, plurima, stratificata, a tratti inafferrabile e quasi fantasmatica» secondo la parola di Paolo Cecchi). Talora si abbandona a una volatile immaginazione giocosa: «Non c'era più neanche un passerotto sul parapetto... solo due merli bischeri erano ancora lì, neri, nerissimi, freddi». Era un intellettuale di statura europea, ma i suoi innumerevoli contributi sono noti soltanto a

una ristretta cerchia di specialisti e letterati soprattutto stranieri. Godeva della stima di Jean Starobinski: vinse la sua consueta riservatezza quando mi informò di una lettera del celebre storico che si complimentava per il *Paradosso del farmacista*, il suo libro più enigmatico. Non ha mai scritto per i giornali, non ha mai parlato alla radio: la sua era una presenza silenziosa, prediligeva l'anonimato, amava condividere le sue conoscenze. Generoso nell'amicizia, come nei rapporti di studio. A Ca' Foscari si era assunto il compito di insegnare per un quinquennio anche Storia del cinema, affinché la cattedra non venisse soppressa. Era attratto dallo spettacolo anche se frequentava raramente i teatri o le sale di proiezione, ma i suoi archivi privati sono sterminati. Mi accadde di chiedergli alcune informazioni su film sovietici di Kozintsev per la musica di Šostakovič. Mi descrisse subito a memoria e senza appigli bibliografici anche le colonne sonore ricostruendo dettagliatamente pure la narrazione cinematografica. La curiosità di Morelli era illimitata, non aveva pregiudizi nella sua sublime stravaganza; credeva in un'informazione aperta che arricchiva giorno dopo giorno. Era inquieto, ostile all'ortodossia, interessato a ogni aspetto del mondo dei suoni. Contestò anche metodologicamente l'accademia musicologica, forse sollecitato dalla larghissima conoscenza delle ultime avanguardie. È significativo che una rivista come «Venezia musica e dintorni» gli abbia dedicato un denso numero monografico e che il Teatro la Fenice ne tenga viva la memoria con numerosi progetti.

C'era stata una particolare consonanza tra Morelli e la moglie Margot Galante Garrone, ideatrice del teatrino *La fede delle femmine*. Negli affascinanti spettacoli di marionette dal miniaturismo ramificato – ironici, crudeli, ambigui, erotici, enigmatici – si scoprivano affinità con la sottigliezza ludica e pungente e con il gusto antiquariale del Morelli editore. La sua presenza era non soltanto culturale ma anche affettiva. Pestelli ne ricorda «la delicatezza, l'affetto dissimulato, la bontà». «Morelli è un santo», mi disse un giorno Luciano Berio.

# LA «POLVERE» DI SAVERIO LA RUINA

di Fernando Marchiori\*

**D**opo il debutto assoluto al Teatro Elfo Puccini di Milano in gennaio, *Polvere*, il nuovo graffiante testo di Saverio La Ruina, è passato in tournée anche per il Teatro Santa Marta di Venezia (e sarà il prossimo 16 aprile all'Aurora di Marghera).

In quello che sta diventando in Italia, con i conseguenti rischi di saturazione e convenzionalità, quasi un sottogenere – il teatro «civile» sulla violenza contro le donne – il nuovo lavoro di Saverio La Ruina spicca per originalità di prospettiva e intensità di sguardo. In *Polvere*, infatti, l'autore e interprete calabrese veste i panni di un uomo che esercita con subdola e morbosa insistenza una violenza psicologica, più che fisica, nei confronti della compagna (Jo Lattari), della quale peraltro risulta profondamente – patologicamente – innamorato. Il dramma di lei, vittima della gelosia ingiustificata dell'uomo, paralizzata da un doppio legame che non esplicita mai del tutto l'aggressività maschile, diventa così anche il dramma dell'impotenza di lui, della fragilità di entrambi.

Quante cose ci dice allora questo testo, costruito con sapienza di ritmo e di gesto dallo stesso La Ruina, sulla crisi dei ruoli e sulla miseria morale dei nostri tempi, sulle dinamiche di coppia che oggi si avvitano su se stesse finendo per devastare esistenze e coscienze per ragioni ben più sottili della banale brutalità di un maschio possessivo e manesco. Qui l'ambiente non è degradato, la donna ha (aveva) una propria vita di relazione, l'uomo è un fotografo che ha girato il mondo e sa parlare bene, anche troppo. Come in una pirandelliana

stanza della tortura psicologica, lui assedia la giovane donna con richieste insistenti di spiegazioni e confessioni. Si mette a sindacare sulla disposizione dei mobili in casa di lei, sull'ambiguo significato simbolico di un quadro regalato da un'amica (che prontamente sparisce di scena), sulla forma «aggressiva» delle sue sopracciglia, sulla sigaretta che lei è ormai costretta a fumare di nascosto. I toni inquisitori non si fermano nemmeno di fronte ai trascorsi sentimentali della donna, inducendola perfino a tornare ripetutamente su uno stupro subito anni prima di notte, per strada, insinuando che in fondo se l'è cercata, forse addirittura ha provato piacere.

Se all'inizio lei è fiduciosamente disposta a svelarsi («Ecco, questo per dirti che qui c'è scritto fragile... Imparerò da te»), diviene ben presto remissiva, incapace di reagire, e infine totalmente succube: «Tu dimmi quel che devo dire e lo dico, quel che devo pensare e lo penso, quel che devo fare e lo faccio». Alla fine le speranze di redenzione o di strappo liberatorio, che il serrato meccanismo dialogico alimenta nello spettatore, restano deluse. Non c'è rivolta né catarsi. Anche dopo l'ultimo violento litigio che provoca nella donna una crisi nervosa, lei rimane tra le braccia dell'uomo, che la stringe a terra disarticolata come una marionetta, lui stesso eterodiretto da un dispositivo che lo sovrasta e lo condanna: «Adesso facciamo l'amore e tutto passa», ripete con effetto grottesco.

Solo apparentemente lo spettacolo si distacca dai precedenti, fortunati esiti di *La Ruina* (*Dissonorata*, *La Borto*, *Italianesi*). Siamo sempre di

\* Critico teatrale

fronte a storie *in minore*, dimesse, neglette. E in fondo i due personaggi in scena si possono leggere anche come le due facce di un'unica figura, quella dell'incomunicabilità. Come una sorta di monologo sdoppiato, ovvero come un tentativo di dare forma alla schizofrenia di un personaggio la cui tenerezza trascolora nella prepotenza, e viceversa, senza soluzione di continuità. Del resto ha qualcosa di sensibilmente femminile la gelosia che l'attore riesce a suggerire nelle sue misurate reazioni recondite. E va da sé che tanta sapienza gli viene dalle intense interpretazioni di ruoli femminili di *Dissonorata* e di *La Borto*.

Ciò che lascia perplessi di questo nuovo *esercizio di discrezione* – tale ci è sempre parsa la cifra del teatro di Saverio La Ruina – è la prevedibilità di un meccanismo drammatico efficace nel suo sviluppo quanto privo di vie di fuga propriamente teatrali. L'interno domestico è statico, gli attori sono bravissimi ma la drammaturgia non conosce climax e l'uso del microfono ad archetto costringe le voci a lavorare su un tono basso, trattenuto, funzionale alla ricerca di sfumature più delicate – perfettamente riuscite nei precedenti spettacoli – ma a volte inadeguato alla potente materia vocale che qui vorrebbe, e non può, entrare in gioco nel dialogo.

# OTTAVIA PICCOLO PARLA DI LAVORO A PARTIRE DAL TEATRO DI STEFANO MASSINI

*Al 21 al 25 gennaio è andato in scena al Teatro Goldoni 7 minuti, pièce composta da Stefano Massini e messa in scena da Alessandro Gassmann. Ne parliamo con Ottavia Piccolo, grande attrice italiana che da anni ha un rapporto privilegiato con questo giovane e pluripremiato drammaturgo toscano.*

*Signora Piccolo, che testo è 7 minuti?*

Quando Stefano Massini me l'ha mandato, ormai un anno e mezzo fa, ho subito pensato che fosse un testo necessario. E questa necessità l'acquista sempre di più, a ogni nuova rappresentazione. Percepriamo da parte del pubblico un riscontro e un'adesione di tipo non soltanto emotivo ma anche razionale. La gente ci ringrazia, perché gli argomenti che vengono trattati sono purtroppo estremamente contemporanei, ma assumono un valore e una valenza diversi grazie al modo di affrontarli e di approfondirli che è proprio del teatro. Riducendo all'osso la vicenda, è la storia di undici operaie di una fabbrica francese che rischiano di perdere il lavoro se non accettano di rinunciare a 7 minuti della loro pausa.

*Che tipo di donne si vede in scena?*

Sono persone normali, e naturalmente diverse l'una dall'altra, chi per etnia, chi per età. Io sono ovviamente la più vecchia e sono la rappresentante, o meglio ancora la portavoce di questo consiglio di

fabbrica. Le altre sono più o meno tutte giovani, angosciate dal problema che se perdono quel posto di lavoro forse non ne troveranno più un altro. Questa preoccupazione è una tra le cose che salta di più agli occhi nello spettacolo. D'altro canto è la situazione che tutti ci troviamo sottomano leggendo i giornali e guardando la televisione, cioè informandoci anche soltanto un po'. Nel gruppo ci sono tre extracomunitarie, e per loro il lavoro rappresenta ancora di più un fattore identitario. Lo straniero, spesso concepito demagogicamente come colui che viene a portare via il posto a chi invece spetterebbe di diritto, è uno dei nuclei intorno ai quali ruota la pièce, anche se non l'unico. Un altro nodo è il rapporto tra giovani e meno giovani, con i primi gravati ancora di più dall'incertezza del proprio futuro. È un testo attualissimo, basti pensare, per fare solo un esempio, al dibattito nostrano sul Jobs Act e l'articolo 18.

*Come ha lavorato l'autore su questa materia così delicata?*

Stefano è partito da un fatto vero, documentato. È stato colpito dal fatto che fossero tutte donne, anche se, ovviamente, lo stesso sarebbe potuto accadere in una fabbrica maschile. Il fatto che però si trattasse unicamente di donne possiede una valenza in più, perché le donne, in un contesto negativo come questo, sono comunque ancora più a rischio. Massini racconta queste undici persone senza il bisogno di narrare le loro vite. Non ci si trova insomma di fronte a degli «a parte» rivolti agli spettatori in cui emergono

le differenti personalità. Eppure il profilo di ciascuna si delinea attraverso piccole cose, piccoli accenni. Lui ha la capacità di delineare i personaggi in modo molto preciso anche senza sentire il bisogno di utilizzare molte parole. In questo Alessandro Gassmann l'ha molto aiutato, sia nella scelta del cast che nella realizzazione della messinscena, che è totalmente priva di stereotipi o bozzetti. C'è la verità. La verità teatrale, ovviamente. Ogni tanto, nelle critiche che ho letto, ho visto parlare di «regia cinematografica», ma a me sembra davvero poco calzante, come definizione. Ci sono delle proiezioni che servono a stimolare alcune sensazioni, oppure a sottolineare dei passaggi di tempo. Ma siamo totalmente all'interno di una rappresentazione teatrale.

*Dato il periodo critico che stiamo passando, tra crisi economica, mancanza di lavoro, violenza e intolleranza, atti terroristici che tornano a colpire proprio a casa nostra, le chiedo in conclusione un parere su questo momento convulso e complicato.*

Rispondo partendo ancora da 7 minuti. Nel testo c'è il personaggio di una donna di colore musulmana, la quale esprime un concetto che soltanto un mese fa non ci avrebbe colpito così acutamente, cioè che anche noi oggi conosciamo la paura. Una paura che invece lei, con la sua storia, ha dietro le spalle. Anche noi qui e ora ci rendiamo conto di cosa sia la paura. Quello che posso aggiungere io, come essere umano, è l'invito a non farci condizionare e a continuare la nostra vita, il nostro lavoro, il nostro impegno. Altrimenti vincerebbe l'odio. (l.m.)

# UN SINGOLARE «DANSEUR NOBLE»: JOHN CURRY

di Chiara Facis\*

Esistono meteore in grado di lasciare un solco più luminoso di quanto si possa immaginare nell'ambito di un momento storico, di un'arte o di una disciplina. E ci sono sacrifici che producono esempi di bellezza destinati a durare ben oltre la vita di chi li ha ideati. A tale proposito, è d'uopo ricordare, a vent'anni dalla sua prematura scomparsa, un singolare artista, John Curry, che, come per un caso di serendipità, ha intrapreso un'attività per poi realizzare un diverso progetto da sempre portato nel cuore. Vari i saggi biografici pubblicati all'occasione, il più compendiato dei quali sembra quello di Bill Jones (*Alone. The Triumph and Tragedy of John Curry*) per i tipi di Bloomsbury (2014), fonte di non trascurabile novero di dati biografici e notizie sull'exkursus della vita di Curry, nato a Birmingham nel 1949, figlio di Joseph, ingegnere, e di Rita Richards Pritchard, casalinga, ultimo di tre figli maschi. Il piccolo John denota ben presto chiare attitudini musicali e una notevole qualità di movimento. È spontaneo per lui, a sei anni, chiedere di poter prendere lezioni di danza. Ma il giudizio del padre è negativo. Certo conformismo moralista degli anni cinquanta non ritiene adatto ai ragazzi lo studio della danza classica. Considerando però le attitudini del bambino e il fatto che i due figli maggiori, Michael e Andrew, praticano attività sportive, riesce ovvio a Mr. Curry iniziare il figlio minore a una tra le discipline sportive più affini alla danza, cioè al pattinaggio artistico su ghiaccio. Da allora la vicina pista di Summerhill diviene per John la sua seconda casa. Gli istruttori notano che il bambino non sembra lanciarsi subito nelle peripezie tecniche, ma si esprime

con una certa attenzione alla qualità delle linee. A scuola, i docenti osservano dal canto loro che John è un piccolo sognatore propenso a vivere in un mondo tutto suo, ma dotato di perseveranza e tenacia non comuni, soprattutto nel conseguimento dei suoi obiettivi. Tutti dati, questi, che si riveleranno determinanti nell'evoluzione del giovanissimo pattinatore. Nel frattempo, alla famiglia Curry non mancano le vicissitudini: il padre Joseph e il secondo dei tre figli, Andrew, si ammalano entrambi di tubercolosi. Il coraggio e l'instancabilità della madre Rita, essenziali in quei momenti di prova, faranno sì che tra lei e John, in modo particolare, si crei un legame affettivo indissolubile e profondo. In ogni caso, qualsiasi cosa accada, il piccolo pattinatore trova sempre compensazione nella sua attività sportiva. Nella prima adolescenza, il ragazzino rivela ormai brillanti attitudini nel pattinaggio e anche il suo quoziente d'intelligenza non si ferma alla media. Mentre gli altri ragazzi scelgono per lo più motivi di musica leggera per le loro variazioni sul ghiaccio, il giovanissimo Curry si orienta entusiasta su Wagner e Stravinsky, già allora convinto che le grandi partiture siano a proposito perfettamente coreografabili. Ma giunge l'istante in cui il destino impone irrevocabili scelte. Il padre muore improvvisamente quando John ha solo sedici anni. Il ragazzo reagisce con incredibile determinazione e forza di carattere: decide di associare un lavoro allo studio per non gravare sulla famiglia e, nel contempo, per pagare gli allenamenti e realizzare il suo sogno. Terminati gli studi, John parte per Londra dove inizia la carriera agonistica e prende lezioni al

\* Musicologa

Royal Ballet, in una vicenda che pare la stessa di Billy Elliott. Lo attende un periodo di grande fatica e decisivo lavoro. Suo primo coach è Ken Vickers; farà seguito lo svizzero Arnold Gerschwiler, solido trainer col quale però il giovane atleta non riesce a stabilire un dialogo. La durezza di Gerschwiler prova la pur ferrea volontà di John che, a poco a poco, dopo i primi titoli nazionali, si sta avvicinando al medagliere europeo e mondiale. L'unico problema per il campione di Birmingham è rappresentato dai salti. Ma John ha ormai quasi venticinque anni, non avrà molto tempo di fronte per l'agonismo. Ha il coraggio, però, di rimettersi in discussione. Cambia coach, inizia un nuovo, impegnativo training a Lake Placid con Gus Lussi che gli insegna a reimpostare da zero la tecnica dei salti per superare in particolar modo gli ostacoli più impervi, come lo spettacolare triplo axel – da quattro giri e mezzo – e il più insidioso triplo lutz. Per Curry, ricominciare *ab ovo* è arduo e stressante. Ma Lussi sa il fatto suo. Si tratta di articolare i salti salendo subito in verticale, come nella tecnica coreutica del danese Bournonville, autore della *Sylphide*, tutta *entrechats* e *ballon*. E viene il mattino in cui John, diretto come un siluro, salta e infila perfetti i giri dell'axel senza cadere. Solo nella tribuna deserta, Lussi applaude frenetico. La macchina da record è pronta. Dovrà solo vincere. Manca solo una cospicua dose d'autostima per rammentare a John d'essere un atleta con l'anima d'un grande artista. La personalità dotata dell'opportuna maieutica lo aspetta a New York. Carlo Fassi, milanese naturalizzato americano, è un ottimo talent-scout. Capisce che quel giovane inglese, pur provato, è un vero diamante grezzo. Più di tutti gli altri coaches che hanno allenato Curry, Fassi è dotato d'intuito e di grande, sincera umanità. Comprende lo sconforto di John, lo consiglia nel modo migliore, gli spalanca le porte di casa sua. Rincuorato e sostenuto dal suo nuovo mentore, l'atleta vede iniziare quello che sarà il suo periodo aureo. Ha già vinto cinque titoli nazionali e il bronzo ai campionati europei del '74. Sotto la guida di Fassi conquista l'argento agli europei di Copenhagen e il bronzo ai mondiali di Colorado Springs nel '75. Il 1976 sarà per lui una serie di trionfi. In gennaio, John conquista l'oro ai campionati europei di Ginevra, scegliendo

per il suo programma libero la partitura del *grand pas de deux* dal *Don Quichotte* di Ludwig Minkus, un must del balletto classico accademico. Parte tecnica senza un cedimento, parte artistica senza precedenti. Unanime il consenso del pubblico e degli esperti, anche se a un certo punto il meritato successo del campione inglese sembra offuscato dall'ombra della guerra fredda. Infatti, cinque dei nove giudici di gara provengono dal blocco sovietico. Loro obiettivo è di far vincere contro ogni evidenza il loro campione, il russo Vladimir Kovalev. Ma, alla luce dei fatti, sarebbe un'assurdità, come testimonia Sonia Bianchetti Garbato, giudice allora presente, nel suo saggio *Crepe nel ghiaccio* (2005, Editrice dello sport). In extremis Lojko, il giudice cecoslovacco, decide di votare in tutta obiettività, assegnando la vittoria a Curry. Ciò gli costerà dieci anni di sospensione. Il trionfo del pattinatore inglese, sorprendente in quello sport sino ad allora monopolio di atleti slavi o scandinavi, è destinato a ripetersi in febbraio alle olimpiadi invernali di Innsbruck. Davanti a un pubblico delirante, esperti e cronisti dichiarano che mai prima s'era visto nulla di simile: un vero artista della danza classica nel pattinaggio su ghiaccio. Rimane esemplare a proposito l'esibizione di Curry al gran gala olimpico sulle note della *Shéhérazade* di Rimsky-Korsakoff. Dopo un superbo saggio di tecnica nel tempo veloce, sull'ultimo accordo al «ff» della piena orchestra marcato dal gong, il campione esegue nel tempo lento una figura rimasta senza pari: un'amplissima «luna esterna» comprendente metà pista, protratta sull'estrema sfumatura dell'accordo, lenta, di audace perfezione. Il pubblico segue col fiato sospeso quel corpo inclinato a 60° sul ghiaccio, arti aperti a «x», sfidante le leggi dell'equilibrio in quel percorso apparentemente infinito. Poi, impercettibilmente, l'atleta flette appena il ginocchio destro e chiude la traiettoria semicircolare con un perfetto «cambère». Solo allora la tensione del pubblico si allenta in un lungo applauso, ancor prima del finale. La telecamera riprenderà poi al ralenti l'algida precisione degli axel tripli. Analogo è il trionfo riportato ai mondiali di Goeteborg in marzo. Nel giro di cinquanta giorni, Curry ha vinto tutti i titoli internazionali e decide di chiudere la sua carriera agonistica. Ma si tratta di una scelta alla Greta Gar-

bo solo in apparenza. Infatti, da quel momento John inizia la sua carriera artistica vera e propria. Suo obiettivo è quello di fondare una compagnia di pattinatori scelti per interpretare sul ghiaccio i capolavori della musica classica; nasce così il John Curry's Theatre on Ice. La sua attività intrapresa con il Royal Ballet gli frutta la stima e l'amicizia delle étoiles Natalia Makarova ed Anthony Dowell, nonché l'elogio del critico coreutico più severo della stampa inglese, Clement Crisp. Sir Kenneth MacMillan firma per lui la coreografia sul quinto brano degli Studi trascendentali di Liszt, *Feux follets*. Collaborano con Curry anche Twyla Tharp e Peter Martins. Per lui e per la sua compagnia il Metropolitan e la Royal Albert Hall allestiscono all'occasione piste di ghiaccio sui loro palcoscenici per le sue coreografie su arie d'opera o sui grandi balletti – citiamo a volo le variazioni sulle arie dell'*Attila* verdiano o sullo straussiano *Rosenkavalier*, sullo *Spartacus* di Khachaturjan e sull'*Après midi d'une faune* di Debussy –. Una fra tutte – visibili su YouTube –, la straordinaria variazione sulle Danze polovesiane dal *Principe Igor* di Borodín (1978), in cui il campione è ripreso in ascolto nel mezzo di un'orchestra sinfonica in sala di registrazione. Poi, la telecamera si sposta sul ghiaccio, dove le varie sezioni orchestrali sono disposte su «isole» in pista. Curry esegue, pattinando fra gli orchestrali, un vero fuoco d'artificio nel pieno della sua creatività. Nella coreografia si notano un perfetto *relevè en points* e passi desunti dalle danze cosacche, con un fiammeggiante finale a «trottola reale», con le braccia à *couronne*, alte sopra la testa. Le coreografie più recenti sono poi introdotte nelle trasmissioni per la BBC da una prolusione dell'autore, come per l'Andante del Concerto per clarinetto K 622 di Mozart in cui Curry, partitura alla mano, illustra le peculiarità delle parti musicale e coreografica. Colto, affabile, cresciuto a Shakespeare e Dickens,

John è infatti un raro esempio di atleta erudito, molto apprezzato negli ambienti del jet set. Ma il campione inglese sa che, dopo essere stato acclamato da migliaia di spettatori, tornerà sempre a casa da solo, cercando la musica del suo amato Mozart. La solitudine rimarrà infatti una costante nella sua esistenza. Il nuovo appuntamento col destino sarà purtroppo inesorabile. Quel morbo descritto da Biagi nel *Sole malato*, che ha ucciso Nureyev e tanti altri artisti come lui, colpisce anche il campione inglese che lo affronta col coraggio di sempre. Ma la diagnosi definitiva non gli lascia scampo. «Chiunque vuol volare troppo vicino al sole» commenta tristemente Curry, rammentando uno dei personaggi che l'hanno ispirato, Icaro. Allora, via dalla pazza folla, John torna in Inghilterra per gli ultimi quattro anni della sua vita e li trascorre accanto alla madre adorata, in un villino a Binton, fra le querce secolari del Warwickshire, a un passo da Stratford-on-Avon, il paese natale di Shakespeare. Si spegne nel 1994, a soli quarantaquattro anni. Sua madre Rita, festeggiata da tutti, ha raggiunto i cento nel 2013. Il contributo artistico di John Curry è stato più che evidente sia nel pattinaggio, sia nella danza classica; sarebbe impensabile, senza il suo apporto, anche la singolare rilettura del *Lago* ciaikovskiano da parte di Matthew Bourne, con l'inquieto principe che trova requie solo nelle braccia del suo cigno pronto a morire per lui, un lavoro che Curry avrebbe indubbiamente applaudito. Quel ragazzo che non doveva danzare è rimasto soprattutto un esempio di coraggio e speranza che mancano alla gran parte della gioventù del nostro tempo, divenendo un prodigio che ha stupito il mondo. Possiamo quindi affermare che non come Icaro, ma come la rondine d'un indimenticabile racconto di Andersen, John abbia realizzato un primato concesso esclusivamente ai pochi eletti: quello di volare fino al sole.

## PIERO RATTALINO ANALIZZA LA SITUAZIONE DELLA MUSICA OGGI

a cura di Alberto Massarotto\*

*P*ubblichiamo un estratto dell'intervista a Piero Rattalino in occasione del premio «Educare alla musica» tenuto al Teatro Giuseppe Verdi di Pordenone in memoria di Pia Beschiera Tallon il 21 gennaio scorso. Per l'occasione il Maestro ha introdotto il pubblico al programma del concerto offerto dal pianista Maurizio Baglini.

*In che modo è stato coinvolto in questo evento?*

Mi è stato chiesto di progettare una serie di concerti che avessero un significato complessivo. Ho proposto un ciclo di sei recital sull'arte della variazione pianistica pensando a una formula capace di avvicinarsi alle esigenze culturali ma anche spettacolari del pubblico.

*Quali sono le esigenze del concerto classico oggi?*

Il concerto classico è in chiarissima crisi perché ha perso innanzitutto la sua capacità di espansione sociale: difende un pubblico incapace di rinnovarsi autonomamente, costringendo la musica classica a una autoreferenzialità incontrollata. Questo è un problema molto grave poiché chi segue abitualmente il concerto tradizionale non è più in grado di sostenere economicamente i costi dell'evento. L'attività concertistica deve quindi attingere risorse economiche dalla comunità in una misura oggi troppo alta, secondo me non socialmente sostenibile. Quando un'istituzione non riesce ad incassare più del dieci per cento di quello che spende, la sua attività diviene un lusso che non possiamo più permetterci. Mentre l'interpretazione della musica barocca si è completamente rinnovata rispetto a quella di quarant'anni fa, la sinfonica continua su obsoleti

canoni del modernismo del Novecento. La musica barocca ha smesso di andare alla ricerca della realizzazione del testo secondo le intenzioni che hanno travagliato generazioni di filologi. Oggi i barocchisti hanno recuperato l'istinto del canto e della danza e si muovono in quel senso. Proprio Harnoncourt indicava la necessità di apprendere e studiare per poi abbandonarsi al proprio istinto al fine di convincere e persuadere l'ascoltatore.

*Il rapporto col pubblico si recupera dunque nell'interpretazione musicale...*

Qualche tempo fa ho commissionato uno studio finalizzato alla riscrittura della *Berceuse* di Chopin tratta dall'esecuzione di Arturo Benedetti Michelangeli. Al primo impatto la trascrizione appariva come una pagina di Stockhausen con oscillazioni di metronomo a ogni battuta. Quando Stockhausen predispone diverse gradazioni di dinamica, non fa altro che mettere in evidenza come ogni accordo eseguito al pianoforte debba essere realizzato in modo sempre differenziato. Non basta presentarsi al pubblico come se si dovesse leggere un testo scritto già preparato. Si dovrebbe invece adattare la comunicazione in base al pubblico che si ha davanti, attraverso una perfetta padronanza dei contenuti, rispondendo agli input che arrivano dalla sala al pari di un abile oratore. Bisogna recuperare tutto quello che nella musica è antropologico e poi culturale.

*Trova che la musica contemporanea abbia una grossa responsabilità in questo senso?*

La musica della seconda metà del Novecento

\* Musicologo

non ha preso in considerazione le possibilità ricettive del pubblico. L'esperienza che ha avviato si è consolidata nella pura ricerca di un linguaggio così radicale da non aver tenuto conto del fruitore. Si è sempre pensato che la dodecafonia fosse lo sbocco naturale del linguaggio musicale e che nel tempo tale rottura si sarebbe assorbita. Se dovessimo enumerare le incisioni discografiche del *Verklärte Nacht* di Schönberg ci accorgeremmo che ne sono state realizzate tante quante quelle dei poemi sinfonici di Strauss. Al contrario, i dischi delle Variazioni di Webern si possono contare sulle dita di una mano. Il motivo va riportato alla difficoltà del fruitore di investire le proprie forze in un certo tipo di linguaggio nonostante dimostri ampio gradimento di un'opera così complicata come il *Verklärte Nacht*. Un tentativo di recupero in questo senso si è visto ad esempio nella fusione della musica sperimentale con il rock e altri stilemi derivanti dalla musica di consumo. In America ci sono compositori i cui lavori vengono continuamente eseguiti. La loro musica non si rapporta infatti con quella dei compositori della rottura ma prende le mosse da quelli della continuità, della storia: Bartok e Shostakovich.

*Quali difficoltà incontra l'esecuzione di un brano di musica oggi?*

Oggi i compositori sono una specie protetta che guadagna sulle commissioni. Ecco perché alcuni lavori recenti sono stati eseguiti una sola volta facendo spesso passare per nuove una serie di opere che non lo erano, avvalendosi di trucchetti come il collage dai ritagli di opere preesistenti. In questo senso il *Catalogo è questo* di Sylvano Bussotti rappresenta un caso esemplare. Il musical detiene oggi il legame più vivido tra musica e pubblico ed è in grado di assicurare un buon rapporto economico. In questo senso Lloyd Webber è un gran compositore, come lo era negli anni venti Cole Porter oppure in Italia negli anni cinquanta Modugno.

*Come si sta evolvendo la didattica strumentale?*

Non vedo alcuna evoluzione nella didattica strumentale in Europa. Mentre in Estremo Oriente i ragazzi si sviluppano con un anticipo di almeno quattro anni rispetto a noi, sapendo già essere in grado di valutare a quattordici anni se possono

fare i professionisti, da noi il livello di preparazione che permette di vedere il futuro arriva intorno ai venti: troppo tardi. Bisognerebbe partire dal principio che alcuni studi pianistici non sono adatti a un livello elementare bensì di perfezionamento: se si eseguono alla velocità indicata dal compositore, questi acquistano immediatamente un altro senso poiché le semplici armonie sulle quali si strutturano necessitano, proprio per loro natura, di essere scandite con dinamicità. Al contrario, se si aspetta, perdono immediatamente di significato. Al pianista vengono richieste dunque grandi abilità. Gli studi di Chopin invece, essendo molto più complessi, consentono sbalzi di velocità molto grandi senza andare a intaccare il carattere musicale che questi racchiudono. Per acquisire l'arte del cantabile un bambino necessita di un percorso graduale che lo salvi dall'esposizione a shock prematuri, attraverso un percorso atto a valorizzare i fattori antropologici come gli aspetti legati alla gerarchia dei suoni, di dinamica e del ritmo. Un percorso che si assuma l'onere di esaltare i fondamenti della musica nella coscienza umana per poi accompagnarli agli aspetti culturali. Alla revisione dei testi musicali, che si pone l'obiettivo di mettere in rilievo ciò che è implicito alla musica, si contrappone dunque l'assoluta necessità di saperli leggere. Nell'edizione delle sonate di Haydn curata da Badura-Skoda, a margine del testo vengono inserite le possibili interpretazioni. Questo significa che ognuno può contribuire musicalmente con la propria interpretazione se sa decodificare il testo. È necessario superare l'oggettivismo per fondare l'interpretazione sul soggettivismo. Una missione che esprime la volontà di ristabilire un contatto col pubblico contribuendo a un inserimento sociale più ampio di quello che c'è oggi. Se il testo non viene considerato come un disegno tecnico-esecutivo ma come un codice da decodificare si apre un campo immenso di ricerca benché pericoloso poiché potenzialmente aperto alla libertà, percepita come minaccia dall'odierno accademismo. D'Alembert, sulla *Libertà della musica*, metteva in guardia sul fatto che alla libertà di cantare consegue poi la libertà di parola. Credo che un rinnovamento della didattica in questo senso possa essere determinante per una rigenerazione del concertismo.

## LUCA RONCONI ALL'OPERA

di Mario Messinis\*

*Luca Ronconi è scomparso il 21 febbraio, mentre al Piccolo Teatro si recitava il suo ultimo kolossal, la Lehman Trilogy di Stefano Massini. Gigante del teatro di prosa, altrettanto importante è stato il suo apporto registico al teatro musicale, come racconta uno dei critici che l'hanno maggiormente apprezzato nel corso degli anni.*

Curiosamente nei vari necrologi su Luca Ronconi si è parlato poco del suo apporto al teatro musicale. Eppure anche in questo ambito Ronconi è stato il maggior regista italiano (e tra i maggiori d'Europa) del dopo Strehler. Dopo i folgoranti esordi dell'*Orlando Furioso* e dell'*Oresteia* il Nostro operò con la *Valchiria* del '74 alla Scala (direttore Wolfgang Sawallisch, scenografo e costumista Pier Luigi Pizzi) una svolta decisiva nello spettacolo wagneriano. Ronconi si muove su due fronti: da un lato critica l'ascetica astrazione mitica di Wieland Wagner, il nipote dell'autore, allora scomparso da qualche anno; dall'altro contesta l'oleografia della tradizione e il rispetto letterale delle didascalie dell'autore, cariche di ridondanze. Ronconi ricostruisce l'epopea nibelungica con un'ambientazione secondo Ottocento, cronologicamente coincidente con la creazione del Ring; nel contempo crea una figuratività fantasmagorica, il teatro come sorpresa, immaginativo e fastoso, con una drammaturgia rinnovata e avvincente: il mondo degli affetti nasce nelle macchine scenografiche spettacolari. Culmine della rappresentazione, l'epilogo: l'addio di Wotan a Brunilde, reclinata nel sonno su un lungo tavolo in uno stilizzato ambiente romantico. Impresa memorabile che antici-

pava di un biennio, nelle connessioni culturali con l'età di Wagner, *L'Anello del Nibelungo* del 1976 di Patrice Chéreau. Alla Scala la proposta di Ronconi, come ben ricordo, provocò il risentimento dei loggionisti (e non solo), come del direttore Wolfgang Sawallisch, che si dissociò dalla geniale regia. L'impaginazione scenografica di Pier Luigi Pizzi contribuì lungo un decennio all'interesse di Ronconi per il teatro musicale, dalla *Valchiria* ai fondamentali esiti con il Maggio Fiorentino per la direzione di Riccardo Muti: il risorgimentale e pittorico *Nabucco*, l'araldico *Orfeo* di Gluck, il *Trovatore* non arroventato e notturno. Sono forse gli anni più personali dell'invenzione «musicale» di Ronconi, intercalati con il teatralissimo *Faust* di Gounod bolognese. Un decennio prima, nel '66, il debutto con la *Carmen* un po' macchinosa e contestata all'Arena, seguita dalla bellissima *Carmen* goyesca alla Fenice (direttore dalla leggerezza hofenbachiana Peter Maag). Nel complesso un'interpretazione della musica senza precedenti, che sconvolgeva il paesaggio registico internazionale. Nella vistosa presenza nell'opera, un momento solitario è il *Così fan tutte* per la Fenice nel 1985, con la scenografia di Lauro Crisman, che sfruttava i tendaggi del teatro. Non è il Ronconi dei marchingegni mobili e ridondanti ma il Ronconi speculativo, che libera Mozart dalla fatuità burlesca e dall'esaltata comicità, oggi molto diffusa, che scava il pensiero. Il capolavoro registico è generalmente riconosciuto nel *Viaggio a Reims* con Claudio Abbado e Gae Aulenti, con una scelta interpretativa opposta, con un brillante e sofisticata

\* Critico musicale

to gioco di corte ottocentesco, la celebrazione di una paradossale leggerezza iperbolica. Di Rossini Ronconi privilegia l'aspetto comico: la comicità abnorme della *Cenerentola*, piuttosto che il teatro serio, il *Guglielmo Tell* come il *Moïse*; *La donna del lago*, con Daniele Gatti, è proiettata verso il Romanticismo tedesco, senza nostalgie meridionali. In Richard Strauss decisivo è l'incontro con Hofmannsthal negli agghiaccianti scandagli mortuari dell'*Elettra*, come nello stile di conversazione di *Arianna a Nasso* con l'intrigo di commedia che si risolve nell'evocazione mitica: leggerezza e so-

lennità. Poi l'acre *Affare Makropulos* di Janáček, scenografie di Margherita Palli – purtroppo in italiano, ma con la profondità recitativa di Raina Kabaivanska – e *Capriccio* di Strauss, dalle sapienti riflessioni letterarie.

Ho ricordato soprattutto le regie più sperimentali e innovative che ho avuto occasione di vedere in teatro. Negli ultimi anni la normalizzazione (ma soltanto negli spettacoli musicali, non in quelli di prosa) di un perfetto esercizio di stile come nell'*Armida* pesarese, con cui si è concluso il capitolo dell'avventura rossiniana.

## RONCONI, LA PAROLA E LA SCENA

di Leonardo Mello

La grandezza di un maestro come Luca Ronconi è impossibile da riassumere in poche righe. L'apporto che ha dato al teatro è enorme, universalmente e internazionalmente riconosciuto. Non mi provo nemmeno a dipanare il corso degli spettacoli che ha magistralmente diretto, e che sono stati analizzati da generazioni di critici militanti e studiati dalle più importanti università, non solo italiane. La dimensione che mi preme sottolineare qui (a prescindere dai titoli che ho potuto gustare di persona, da *Lolita* ai *Due gemelli veneziani*, con uno strepitoso Massimo Popolizio, da *Infinities* negli spazi della Bovisa alla stupenda versione del *Panico* di Rafael Spregelburd, per citarne alcuni) è legata a doppio filo alla sua attitudine di «lettore». Nel magico cantiere teatrale di Santacristina – nell'Umbria profonda, dove si era insediato per l'estate e conduceva, insieme a Roberta Carlotto, un laboratorio unico nella sua particolarità – poteva con estrema libertà sviscerare i testi prescelti, complice la disponibilità assoluta dei suoi giovani attori, immersi in quel boschivo e ascetico eremo laico. Lì si poteva intendere appieno l'elaborazione intellettuale degli spettacoli a venire (ma senza che questa trasformazione in materiale scenico fosse ineluttabile e necessaria). «Non mi interessa tanto quello che poi porterò in scena, quanto i passaggi intermedi, le tappe di avvicinamento alle parole che leggiamo insieme. In questo senso non sono io a insegnare, mi arrivano suggerimenti silenziosi da parte degli attori, e io me ne cibo» diceva nelle conversazioni a latere. Ed effettivamente è soltanto in questa prospettiva che si può comprendere il senso del suo lavoro. Emblematico risulta l'esca-

vo costruito su *Pornografia* di Witold Gombrowicz nel 2012. Ridotta all'osso, la vicenda è questa: durante un viaggio due signori di una certa età, il cui rapporto è intriso di malizie e ambiguità, attuano una diabolica seduzione a danno di una giovane coppia, portando questo gioco pericoloso fino alle estreme conseguenze dell'omicidio. Nel suo dipanarsi il libro chiama dunque in causa tematiche complesse che imbrigliano e complicano il rapportarsi reciproco dei personaggi. Quando Luca leggeva e spiegava il testo al gruppo pensavo spesso che sarebbe stato giusto, anzi fondamentale riprendere in qualche modo (attraverso una registrazione video o una trascrizione minuziosa) le sue parole – così chiarificatrici – per farne materia di studio a vantaggio degli studenti delle nostre scuole. L'ambientazione sentimentale e romantica che tutti noi davamo di questo libro sulfureo, quasi a leggere negli atteggiamenti dei protagonisti una qualche nostalgia proustiana, veniva contraddetta dal regista-lettore con un vigore e una sicurezza che lasciavano assolutamente interdetto l'uditore. E aveva ragione lui. Lo stesso capitò l'anno successivo, quando Ronconi scelse come banco di prova per i suoi giovani allievi una delle pièce più complicate e impervie da affrontare, *Il cuore infranto* di John Ford: «Non so se sia scenicamente possibile, ma l'idea di un cuore girovago che va di corpo in corpo mi appassiona. Del dramma mi interessa la parte che si riferisce alle relazioni tra i personaggi: nessuno incontra mai il proprio amore, in un gioco perverso e teatralmente geniale». Di Ford, tra l'altro, aveva messo in scena l'ambiguo *Peccato che fosse puttana*, altra vetta del Seicento inglese che indaga con brutalità il concetto di incesto.

Ma quello che colpisce dell'approccio ronconiano alla scena, sia quando lavora a produzioni in grande stile (come i cinque spettacoli torinesi concepiti in occasione delle Olimpiadi, oppure i diversi allestimenti creati negli anni per il Piccolo Teatro), è la certezza che per lui qualsiasi tipo di parola fosse «teatrabile». Se si guarda al foltissimo catalogo delle opere (per la prosa ma anche per la lirica utilissimo è il sito ufficiale [www.lucaronconi.it](http://www.lucaronconi.it)), ci si rende subito conto che accanto a testi teatrali veri e propri (da Eschilo a Shakespeare a Strindberg; da Aristofane a Ibsen a Pasolini; dagli esperimenti goldoniani a Pirandello, di cui si ricordano almeno i recenti e magistrali *Sei personaggi in cerca d'autore*, nati proprio nella libera cornice di Santacrastina; dai molti avvicinamenti al teatro barocco fino all'interesse più volte dimostrato per le nuove generazioni di drammaturghi, tra cui il menzionato Spregelburd e Stefano Massini, con il quale ha chiuso la carriera con un kolossal al Piccolo, *Lehman Trilogy*) si incontrano molte altre «forme» letterarie, che vengono metabolizzate dal regista in termini scenici. Il filone più ricco, in questo senso, è certamente quello del romanzo, da Dostoevskij, con la maratona romana dei *Karamazov*, a Gadda (memorabile *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* messo in scena all'Argentina nel '96), a James (cui era ritornato a Milano con *Quel che sapeva Maisie* dopo la precedente riduzione di *Nella gabbia*), fino, andando a ritroso nel tempo, a uno degli spettacoli più famosi del Novecento teatrale, quell'*Orlando furioso* che vede come collaboratore Edoardo Sanguineti. Ma la narrativa, certamente assai frequentata, non era l'unica fonte di ispirazione. Poteva essere una favola, un'epistola, un saggio, come nel fortunato caso del citato *Infinites*, dove attraverso il libro di John Barrow Ronconi metteva in dialogo scena e scienza, interrogandosi in realtà su temi controversi e difficili come il rapporto tra vita e morte. Insomma, qualsiasi cosa conteneva in sé le potenzialità di un trattamento drammaturgico, che partiva sempre dall'analisi capillare, forse addirittura «maniacale», delle parole

e di tutte le sfumature, anche le più recondite, che esse si portano dentro. Poi ovviamente partiva il certosino lavoro con gli attori, che il regista amava moltissimo, e guidava con affetto e mano sicura.

Parallela a questa nasce un'altra considerazione, che pongo in chiusura di queste brevi note, e che riguarda l'atteggiamento di Ronconi nei confronti degli autori e dei testi che sceglieva (spesso tra i meno noti al pubblico). Non credo sia possibile, nel suo caso, distinguere fra classicità e contemporaneità. Il suo modo di porsi rispetto alla drammaturgia era sempre lo stesso, partiva dai concetti che ogni particolare tessitura verbale esprimeva, e dalle relazioni in cui si riversavano questi concetti. A questo proposito, credo sia emblematica un'intervista di qualche anno fa, che mi sembra rappresenti la chiusura più appropriata. In occasione dei trecento anni dalla nascita di Carlo Goldoni, Ronconi, parlando dei suoi *Due gemelli veneziani*, mi disse: «Non credo che questa commedia debba solo far ridere per gli equivoci che si creano: mi rifiuto di pensare che un autore come Goldoni non si sia reso conto che stava trascinando la sua trama ai limiti dell'incesto. Di questo si può di certo sorridere, ma siamo pur sempre di fronte a un incesto evitato. Probabilmente questi sono schemi interpretativi distanti dalla commedia, ma allo stesso tempo la commedia li può contenere. Sicuramente sono venuti dopo, ma si può dire che un autore è nostro contemporaneo non quando lo vestiamo in giacchetta, ma quando riusciamo a inserirci dentro degli schemi narrativi, dei rapporti intersoggettivi che nella letteratura e nell'arte sono venuti dopo di lui. In Menandro, o nei *Menecmi* questo tipo di lettura non è concesso. Non ci sono gli appigli, e sarebbe una forzatura, perché al di là del gioco degli equivoci non c'è quasi niente: è la ripetizione di una serie di schemi, peraltro efficacissimi, come avviene anche nella *Commedia degli errori* di Shakespeare. Nei *Due gemelli veneziani* invece c'è qualcos'altro, siamo lontanissimi dall'applicazione delle regole della commedia dell'arte. Goldoni è un grande autore perché riesce a contenere tutti gli autori che l'hanno seguito».

## LE RECENSIONI

di Giuseppina La Face Bianconi\*

Angela Ida De Benedictis, curatrice dei fondi musicali italiani del Novecento nella Fondazione Paul Sacher di Basilea, ha raccolto per Einaudi gli *Scritti sulla musica* di Luciano Berio, usciti nel decennale della morte. Vi figurano, quasi al completo, gli scritti editi e inediti concepiti negli anni dal 1952 al 2003. Senza la pretesa di essere una vera e propria edizione critica, la raccolta si appoggia su testi-base selezionati con acribia. Lì dove Berio a distanza di tempo ha introdotto nel testo «cambiamenti più o meno sensibili sul contenuto o sul

suo dettato», l'edizione privilegia talvolta le ragioni storico-documentarie più che l'ultima volontà dell'autore; in certi casi si offre la prima stesura nella sezione principale, l'adattamento successivo nell'appendice; in altri, soprattutto per testi più recenti, concepiti per occasioni particolari, si dà solo l'ultima versione. Certi testi nacquero come lezioni, o interventi a convegni, o conferenze per istituti stranieri. In quattro sezioni («Riflettere», «Fare»,

\* Università di Bologna

LUCIANO BERIO,

*Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, introduzione di Giorgio Pestelli, Torino, Giulio Einaudi, 2013, XLI-569 pp., ISBN 978-88-06-19958-6, 30 euro.

LUIGI ESPOSITO,

*Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, con oltre sessanta interviste e una prefazione di Sandro Cappelletto, Milano, Edizioni Bietti, 2013, 614 pp., ISBN 978-88-8248-291-6, 25 euro.

MARIO EVANGELISTA,

*Teatri nascosti. Gesto, segno e drammaturgia nell'opera di Sylvano Bussotti*, Firenze, LoGisma, 2013 («Civiltà musicale», XXIII, n. 67/68), 254 pp., ISBN 978-88-97530-20-6, 20 euro.

RICHARD TARUSKIN,

*Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2014, 387 pp., ISBN 978-88-340-1671-8, 32 euro.

«Dedicare», «Discutere»), il volume dà un'immagine vivida del pensiero in perenne fermento di un intellettuale onnivoro, che scrive perlopiù in funzione del proprio lavoro e, pur consapevole della tradizione storica insigne alla quale sente di appartenere, è costantemente attratto dalla contemporaneità e dalla ricerca di strade nuove. Come scrive Giorgio Pestelli nell'acuta introduzione al volume, nella prosa di Berio ricorre spessissimo l'avverbio «oggi», ossia il segmento temporale al quale il compositore rapporta le situazioni e le problematiche culturali che lo toccano. Questo volume d'alto livello consente anche al lettore non musicologo di accostarsi a una personalità di grande spicco, e più in generale di penetrare molte vicende complesse della musica del secondo Novecento.

Da qualche anno assistiamo a una crescita dell'interesse critico per l'opera di Sylvano Bussotti, forse il più poliedrico tra i compositori italiani viventi. Ho sotto gli occhi la monografia di Luigi Esposito, *Un male incontenibile*, che si può considerare la prima biografia ufficiale del musicista. Il volume ripercorre le tappe della vita artistica e umana di Sylvano, tratta i suoi vari lavori, *in primis* teatrali, svela il contesto variegato nel quale Bussotti operò e opera. Esposito si basa su interviste e su una documentazione a largo raggio, talvolta inedita, proveniente dall'archivio personale di Bussotti. Completa il volume un ricco apparato iconografico e il catalogo delle opere. Di poco anteriore è il saggio di Mario Evangelista, *Teatri nascosti:*

*gesto, segno e drammaturgia nell'opera di Sylvano Bussotti*, che colma un numero doppio della rivista «Civiltà musicale». L'autore scandaglia l'opera di Bussotti secondo cinque parametri, Suono Tempo Spazio Segno Drammaturgia, combinati di volta in volta per meglio evidenziare le peculiarità delle diverse creazioni. In appendice, oltre al catalogo delle opere, il lettore trova un utilissimo repertorio della semiografia bussottiana, così particolare e suggestiva.

L'editore Astrolabio Ubaldini persiste nella meritoria impresa di porgere al lettore italiano saggi critici stranieri assurti al rango di classici. È benvenuto il *Musorgskij* di Richard Taruskin, uscito nel 1993 negli USA, arricchito ora di un poscritto *ad hoc*. Alcuni degli otto fulgidi saggi trattano opere singole, sviscerando le tortuosità e le imbricature dei processi ideativi e compositivi musorgskiani: è il caso di *Piccola stella*, una melodia per canto e piano che si rifà bensì alle ricerche di Balakirev sul canto popolare slavo, ma più per amor di sperimentazione stilistica che non per spirito nazionalistico; o della *vexata quaestio* del *Boris Godunov* uno e due, che giustamente Taruskin considera come opere diverse se non addirittura antitetiche nella drammaturgia. Altri saggi sollevano questioni generali di poetica: il fascino esercitato da Händel e Shakespeare sul musicista, per esempio, sta alla base della sua strenua ricerca di un realismo musicale fondato sul canto declamato.