

Università degli Studi di Milano
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di laurea in Lettere

Lo specchio dello specchio.

Drammaturgia e vocalità in due opere di
Salvatore Sciarrino:
Luci mie traditrici e Lohengrin

Relatore:

Chiar.mo prof. Emilio Sala

Correlatore:

Chiar.mo prof.

Tesi di laurea di

CAROLA GAY

matr. 622017

Anno accademico 2004-2005

INDICE

Pag. **4** **1. INTRODUZIONE**

2. LUCI MIE TRADITRICI

Pag. **8** **2.1. UNA FONTE LONTANA**

Pag. **11** **2.2. L'IMPIANTO DRAMMATURGICO**
Pag. **21** Appendice

2.3. UN «PERFETTO MECCANISMO FORMALE»
Pag. **46** 2.3.1. Rapporto tra parole e musica
Pag. **57** 2.3.2. Metamorfosi di un'elegia di Le Jeune
Pag. **62** Appendice

Pag. **107** **2.4. LA VOCALITÀ**

3. LOHENGRIN

Pag. **121** **3.1. LA PARODIA DEL MITO**

3.2. L'IMPIANTO DRAMMATURGICO:
Pag. **128** 3.1.1. Rapporto tra libretto e fonte letteraria
Pag. **137** 3.1.2. *Lohengrin* come rovescio della struttura di *Luci mie traditrici*

Pag. **140** **3.3. RAPPORTO TRA PAROLE E MUSICA**
Pag. **145** Appendice

Pag. **152** **3.4. LA VOCALITÀ**

4. CONCLUSIONI:

 Pag. **165** **4.1. LA RECEZIONE CRITICA DELLE DUE OPERE**
Pag. **170** **APPENDICE**

*Al mio bel paparone,
nuova luminosissima stella*

1. INTRODUZIONE

Ho pensato ad una tesi su Salvatore Sciarrino quasi all'inizio dei miei studi universitari, malgrado la musica contemporanea d'avanguardia non sia un argomento oggi così diffuso. Sin da ragazzina ho sempre preferito la contemporaneità, in tutti campi, fosse arte, storia o filosofia, perché mi è sempre stata di più facile comprensione; per la musica il discorso cambia. Infatti muoversi in questo campo può risultare faticoso e difficile, ma, per quanto mi riguarda, sono stata agevolata dal fatto di essere cresciuta in questo mondo, in mezzo ai più grandi compositori del nostro tempo e ne sono sempre stata affascinata: lo ammetto, non sempre capivo ciò che ascoltavo ma vi sentivo all'interno una ricerca di unicità, sia musicale che tecnica, che mi faceva ammirare questi lavori apparentemente astrusi. Con il Conservatorio, dove ho studiato canto e violino, ho potuto affinare i miei strumenti di analisi e le mie capacità vocali e performative, che mi hanno permesso di diventare la nuova interprete de *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, musiche di scena di Salvatore Sciarrino per l'opera dei pupi della compagnia Figli d'Arte Cuticchio¹. Sciarrino scelse me, una ragazza di 20 anni, inesperta e un po' spaventata, e mi mostrò quanto quel fascino per la ricerca che avevo subito da bambina fosse davvero il cuore della musica del nostro tempo.

La scelta dell'argomento di questa tesi, oltre che motivata dai miei interessi intellettuali, è stata forse anche un modo per ringraziare il compositore per avermi offerto l'opportunità di conoscere dall'interno questo mondo.

Di certo, all'inizio del lavoro, sapevo solo che non sarebbe stato possibile utilizzare un metodo tradizionale di ricerca e che la scarsità

¹ Nelle prime due rappresentazioni, commissionate nel 1999 dall'Accademia Chigiana, l'interprete era Ami Stewart.

di informazioni rappresentava il maggior ostacolo. E difatti è stato così. Non esistono, infatti, testi di riferimento che affrontino, in una chiave di sintesi generale, i problemi della vocalità nella musica contemporanea. Ho dovuto quindi partire da articoli e atti di convegno, non solo su Salvatore Sciarrino, che ha pubblicato una raccolta fondamentale di suoi testi e interventi, intitolata *Carte da suono*², ma su argomenti affini e, talora, fin troppo dispersivi.

Forse anche per questo motivo ho deciso di restringere il campo, cercando di dare maggiore unitarietà al mio lavoro, concentrandomi su due opere sciarriniane particolarmente significative per ciò che concerne la vocalità e legate tra loro per le ragioni che dirò.

La difficoltà di reperire studi musicologici su Salvatore Sciarrino mi ha spinto a partire dalle fonti letterarie per spostarmi poi, solo successivamente, sul piano musicale, cui ho dedicato un'analisi non troppo sistematica ed esaustiva ma legata a singoli momenti particolarmente esemplari per il mio discorso.

Delle due opere da me prese in esame, *Lohengrin* (1983) è certamente quella più nota e dunque meno bisognosa di una trattazione articolata; *Luci mie traditrici* (1998) viene invece qui, quasi per la prima volta, scandagliata nel profondo e la mia tesi, a detta dello stesso Sciarrino, è risultata essere, anche per lui, una riscoperta dei piccoli tasselli che la compongono.

Ho scelto di procedere a ritroso nel tempo, analizzando *Luci mie traditrici* prima di *Lohengrin*, poiché mi interessava osservare se gli elementi del teatro di Sciarrino, grazie ai quali si è affermato a livello internazionale, fossero già presenti nelle sue prime opere.

Ho deciso di dare questo titolo, forse un po' ermetico, alla mia tesi perché, sin dall'inizio, mi aveva affascinato il fatto che le due opere fossero strutturalmente a specchio, come ho spiegato nel paragrafo 3.1.2. Inoltre, la parola "specchio" è presente in entrambe le opere con significato metaforico molto forte: in *Luci mie traditrici* il

² SALVATORE SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, a cura di Dario Olivieri, introduzione di Gianfranco Vinay, Palermo: Novecento, Roma: Cidim, 2001.

protagonista chiama "specchio", parlando alla consorte, il cadavere dell'amante della moglie, anticipando la conclusione del dramma, mentre in *Lohengrin* Elsa chiede uno specchio subito prima della rivelazione della sua reclusione nell'ospedale e della sua malattia.

Lo specchio è l'oggetto in cui ognuno di noi si sdoppia e, secondo la mia idea, questo rappresenta anche quel processo di identificazione che il teatro di Sciarrino riesce ad attivare nella nostra mente con i suoi personaggi.

Quello di Sciarrino, come anche quello di molti suoi contemporanei, è un linguaggio fortemente sonoro, tanto che nemmeno la partitura rende l'idea di ciò che in realtà potrebbe giungere alle orecchie. Questo, ovviamente, crea un problema al ricercatore o musicologo che voglia spiegare, sulla carta, ciò che anche la parola fatica a descrivere esaustivamente.

Il primo problema del testo musicale deriva dall'essere un linguaggio che, se anche si affratella spesso alla parola poetica e se anche possiede una sua immediatezza e diffusione, è certamente meno immediato e diffuso di quello della comunicazione scritta o della parola scritta³.

³ NINO PIRROTTA, *Natura e problemi del testo musicale*, in *Poetica e musica e altri saggi*, Firenze: La Nuova Italia, 1994, p. 265.

- **LUCI MIE TRADITRICI**

2. LUCI MIE TRADITRICI

2.1. UNA FONTE LONTANA

Il testo del dramma *Il tradimento per l'onore* è stato pubblicato sotto il nome di Giacinto Andrea Cicognini, personaggio importante del barocco italiano. Nato a Firenze nel 1606 e morto a Venezia nel 1651, figlio di Jacopo, lui stesso drammaturgo, Giacinto Andrea recitò da fanciullo sotto la direzione del padre, trovandosi quindi, già nell'infanzia, nel mondo del teatro. Preferì ai modelli religiosi o classici, cari al padre, quelli spagnoli, ma con arte definita a suo tempo, secondo la tradizionale prevenzione anti-barocca della critica italiana, «grossa, pesante e stravagante»⁴.

Scrisse lavori di ogni genere: tragedie, drammi, commedie, drammi sacri, melodrammi. Non tutte le opere a lui attribuite sono da considerarsi sue: già i contemporanei, notavano come si moltiplicassero troppo rapidamente le commedie che portavano il nome di Cicognini⁵. D'altra parte lo stesso Giacinto Andrea si lamenta, nella prefazione al *Figlio ribello ovvero Davide dolente*, che altri autori si appropriano dei suoi lavori. Croce nega anche la paternità del *Convitato di pietra* in quanto considera la prima versione italiana tratta da *El burlador de Sevilla* (Tirso de Molina) di Onofrio Giliberto⁶. In realtà pure Cicognini lo adatta e lo mette in scena a Firenze.

La fortuna di Giacinto Andrea fu soprattutto postuma e si deduce proprio dal fatto che gli editori spesso stampassero a suo nome opere scritte da altri. Di ciò resta una significativa testimonianza nella prefazione dell'opera di Francesco Stramboli, *Amare e non saper chi*,

⁴ SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, 2 voll., ed. ridotta a cura di Alessandro D'Amico, Roma: Bulzoni Editore, 1982, I, p. 282.

⁵ OLGA APICELLA, *Cicognini, Giacinto Andrea*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll. (9, 1 *Ind.*, 1 *Suppl.*), a cura della fondazione Giorgio Cini, Roma: Le Maschere, 1954-60, III (1956), pp. 742-743.

⁶ Ibidem.

in cui l'autore lamenta questo genere di imbrogli. Così leggiamo alla voce «Francesco Stramboli» in un famoso repertorio del tempo:

Si lamenta l'autore dell'ingordigia de' Librari in una sua Prefazione, che per loro guadagno, ogni cosa tragica, che lor capita nelle mani stampino sotto nome di Andrea Cicognini, come adesso è intervenuto nella tragedia del *Tradimento per l'honore*, soggetto tragico, è sua propria Opera stampata sotto nome del Cicognini in Roma.⁷

Questa moda editoriale esasperata poteva verificarsi in quanto Cicognini era scomparso da qualche anno. Mentre era in vita era stato pubblicato soltanto: il *Celio* (1646), il *Giasone* (1649), l'*Orontea* (1654), *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* (1651, poi ristampato nel 1667 con il titolo *Alessandro amante*). Fra questi, non si può non sottolineare che due sono libretti (*Giasone* e *Orontea*) creati per alcuni fra i più importanti musicisti dell'epoca, cioè Cavalli e Cesti. Le opere che ne risultarono ebbero grandissima notorietà.

Giacinto Andrea Cicognini è da considerare uno dei maggiori esponenti del teatro spagnolescente in Italia⁸. Per molti dei suoi lavori si possono citare una o più fonti spagnole dirette. Tra le più significative ed evidenti ricorderemo: *La vida es sueño* e *Los cabellos de Absalón* di Calderón, rispettivamente per *La vita è un sogno* e per *Il figlio ribello ovvero Davide dolente*, e *Vergonzoso en palacio* di Tirso de Molina per *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e Rossane*. Dunque, va aggiunto al gusto comune dell'epoca per le iperboli e per il meraviglioso una forte tendenza al realismo e alla crudità che viene dalla cultura spagnola e nordica.

La notorietà di Cicognini presso i contemporanei fu grande: il suo ingegno fu dichiarato «famosissimo» e ci fu chi lo definì il «Terenzio toscano»⁹. In effetti le sue opere sono tra le più corrispondenti al gusto barocco e questo spiega anche il decadere della fortuna di

⁷ *Francesco Stramboli* in LEONE ALLACCI, *Drammaturgia*, 7 voll., Roma: Mascardi, 1666.

⁸ Cfr. AURELIA LEYVA, *Percorsi europei*, Firenze: Alinea, 1997 (Secoli d'oro, 5) e MARIA TERESA CACHO, *Spagna e dintorni*, Firenze: Alinea, 2000 (Secoli d'oro, 18)

Cicognini già nel XVIII secolo, anche se Goldoni, nei *Mémoires*, racconta di essere stato influenzato dalla drammaturgia cicogniniana.

Parmi les Auteurs comiques que je lisois et que je relisois très souvent, Ciccognini étoit celui que je préférois¹⁰.

E narra di come ebbe le prime rivelazioni del proprio istinto teatrale dalle commedie di costui, che sebbene «mescolate d'un lacrimoso patetico e d'un comico triviale» riuscivano «interessanti perché l'autore aveva l'arte di mantenere la sospensione e di piacere con lo scioglimento»¹¹.

In tempi piuttosto recenti gli studi intorno a Cicognini si sono intensificati per un interesse prevalentemente erudito. Questo fenomeno fa parte di una complessiva rivalutazione critica dell'arte barocca, un approfondimento nei vari settori dell'arte e di una nuova circolazione di esecuzioni di musica antica, a seguito dello sviluppo della musicologia.

Ed è forse in questo nuovo interesse che va inquadrato il rifacimento di Sciarrino de *Il tradimento per l'onore*. Non solo il forte sapore spagnoleggiante, ma anche le ombre e alcuni tratti shakespeariani ci immergono nel gusto barocco della letteratura del Seicento. Si può pensare che ci fossero dei testi preesistenti da cui attingere, come d'altro canto sappiamo faceva Shakespeare con alcuni testi italiani o comunque di varia origine nazionale, un qualcosa di comune, una fonte di base che poi s'intrecciava con il resto.

Ad esempio nei personaggi buffi, servi e servette che fanno da cornice a questi fatti di sangue, si va oltre la commedia dell'arte, come invece farebbero pensare il linguaggio dialettale, i loro nomi ed altre connotazioni come la fame perenne e la scarsa rassegnazione

⁹ OLGA APICELLA, *Cicognini, Giacinto Andrea*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll. (9, 1 *Ind.*, 1 *Suppl.*), a cura della fondazione Giorgio Cini, Roma: Le Maschere, 1954-60, III (1956), pp. 742-743.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, 2 voll., ed. ridotta a cura di Alessandro D'Amico, Roma: Bulzoni Editore, 1982, I, p. 282.

ad appartenere a ranghi poco comunicabili con il rango dei padroni. Per quanto riguarda i personaggi tragici, fanno tutti parte di una sfera alta, da cui la paradossale dicotomia del titolo. Federico, Alousia e Alfonso vivono di una passionalità profonda, viscerale. Ne vive soprattutto il duca, nobilissimo e nevrotico, che matura e persegue la propria vendetta attraverso morbose simulazioni e dissimulazioni, attraverso un'affinata *torture par l'esperance*. Ma impressionante è lo scatenarsi delle sensualità nei giovani amanti e la sofferenza del loro rimorso e del loro divenire progressivamente vittime di quella efferata *torture*¹². È una tragedia piena di tensione poiché lo spettatore conosce, già dall'inizio, quale sarà il destino degli amanti, forse non quello del maggiordomo, e segue, momento per momento, le tappe per la realizzazione del piano del Duca.

Già la fonte seicentesca, quindi, si presta a trasformarsi in una tragedia in musica, non solo per l'accattivante intrigo, ma soprattutto per la concertazione delle voci, tre personaggi, più un quarto (Rodrigo), tre voci (più una quarta) che è la prima attrattiva nella realizzazione del *Tradimento per l'onore*. È proprio nell'articolazione degli assoli e delle scene che si trova la continuità della tragedia con il melodramma, quella continuità che ha indotto Salvatore Sciarrino a dar vita all'opera *Luci mie traditrici*.

2.2. L'IMPIANTO DRAMMATURGICO

¹² LUCIANO ALBERTI, *Gran-guignol barocco*, in GIACINTO ANDREA CICOGNINI, *Il tradimento per l'onore*, a cura di Federico Doglio, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2002, pp. 5-6.

In una lettera pubblicata nel booklet dell'edizione discografica Stradivarius di *Luci mie traditrici*, Salvatore Sciarrino scrive una sorta di dichiarazione d'intenti focalizzando i tre obiettivi che si pone: due musicali e uno drammaturgico¹³. Per quanto riguarda quest'ultimo, Sciarrino parla di voler giungere ad «un teatro in cui lo stile non sia retorico né generico» e che susciti «la magia del rappresentare». Per raggiungere questo obiettivo la messa a fuoco del libretto diventa fondamentale anche perché il compositore afferma:

Io voglio che partecipiamo alla vicenda come se veramente fossimo lì, vicino ai protagonisti¹⁴.

Rispetto ad altre sue dichiarazioni, queste parole risultano fin troppo caute: in realtà, con il suo teatro, Sciarrino vuole che lo spettatore viva la vicenda come se fosse il protagonista, non solo rendendo il testo più fruibile e la musica evocativa, ma anche attraverso tutto l'impianto scenico, dalle luci alla disposizione degli oggetti sulla scena. Ed è per questo che prosciuga i suoi testi, per lasciare solo «la drammaturgia essenziale, attuale di eventi segnali parole»¹⁵.

Il compositore parte da *Il tradimento per l'onore*, tragedia pubblicata nel 1664, la cui trama originaria è necessario qui riassumere. Federico, duca di Poplei, regione sarda, ama teneramente ricambiato la giovane moglie Alousia, donna bella e sensibile, di cui è segretamente innamorato il maggiordomo Rodrigo. Giunge a palazzo Alfonso, marchese amico del duca, già da tempo turbato dalla bellezza di Alousia, che viene ospitato cordialmente. Al momento dell'incontro tra la duchessa e Alfonso, ella s'innamora

¹³ Il destinatario della lettera, datata 13 marzo 2003, è Tito Ceccherini, direttore dell'ensemble Risognanze.

Di *Luci mie traditrici* esistono due edizioni discografiche: SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici*, Kairos, 2001 (00012222KAI) e SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici*, Stradivarius, 2003 (STR 33645).

¹⁴ SALVATORE SCIARRINO, *Lettera a Tito Ceccherini*, in *Luci mie traditrici*, Stradivarius, 2003 (STR 33645).

¹⁵ Ibidem.

istantaneamente di lui e tra di loro ha inizio una relazione di cocente passione.

Rodrigo, il servo, si precipita da Federico e gli rivela il tradimento della moglie; allora il duca, tornato improvvisamente, sorprende gli amanti, risparmia la vita al marchese e alla moglie e, invece, si sbarazza immediatamente della spia. Mentre Alousia, pentita del suo peccato, vive intristita da terribile rimorso, il duca sembra aver perdonato non solo la moglie, ma anche il marchese colpevole di tradimento, intercedendo persino in suo favore presso il re che lo vorrebbe punire per aver disonorato Alousia, sua parente. In realtà, Federico non fa che attendere il momento propizio per ucciderlo crudelmente. L'occasione gli si offre dopo poco tempo: Federico invita il nemico a cena in una sua villa di campagna e là, durante il banchetto, a poco a poco rivela il suo implacabile risentimento che culmina in una strage sanguinosa. Allo stesso modo si comporta con la moglie: finge di voler dimenticare il suo peccato, di desiderare ancora il suo amore. Lei rimane ingannata dall'atteggiamento tenero del marito e si prepara per una riconciliazione amorosa. Ma giunti all'alcova, egli le mostra il cadavere dell'amante e la uccide crudelmente, giustificando quasi giuridicamente la sua azione ma cedendo infine sopraffatto dall'angoscia della sua vita distrutta.

Sciarrino punta dritto al cuore dell'azione, l'uxoricidio come conseguenza dell'adulterio, che potrebbe, tra l'altro, essere stato suggerito all'autore dalla vicenda, alquanto simile, di Carlo Gesualdo da Venosa avvenuta nel 1590. Com'è noto, il principe, tra i più illustri della Napoli del Cinquecento, sposa, ottenendo con fatica la concessione del Papa, una cugina, la bellissima Maria d'Avalos, già vedova di due mariti, da cui avrà un figlio. Dopo qualche anno lei diviene l'amante di un nobile napoletano, il libertino Fabrizio Carafa, anch'egli sposato, e tradisce Gesualdo. Si dice che i due si fossero incontrati in un giardino e si fossero innamorati a prima vista. La relazione finisce sotto gli occhi della gente per l'impudenza degli amanti e il principe dunque sarebbe costretto a uccidere gli amanti

attenendosi al codice cavalleresco. A questa decisione, probabilmente, lo spingono segretamente anche le autorità. Egli finge di allontanarsi per una battuta di caccia ma in realtà attende che scenda la notte e che sua moglie riceva l'amante in camera. Invece Gesualdo manda avanti i suoi servi che sparano all'impazzata, poi, quasi demente, torna indietro per infierire sui corpi con il pugnale. In questo modo i conti non vengono regolati tra aristocratici e così lui non riscatta pienamente il suo onore ed anzi offende le famiglie degli uccisi.

In effetti gli eventi della storia "vera" di Gesualdo e della narrazione secentesca hanno dei tratti in comune. In particolare il legame più evidente è l'ambientazione nel giardino, dove Maria e Fabrizio, nella storia di Gesualdo, iniziano la loro relazione; analogo è il luogo con cui si apre il primo atto di *Luci mie traditrici*. Accomuna i protagonisti anche il colpo di fulmine da cui sono colte le rispettive mogli e, legato proprio a tale evento, l'inganno ordito da entrambi i mariti ai danni di queste.

Il compositore crea un nucleo centrale sopprimendo tutti i passaggi storici, giuridici e filosofici, tutti i personaggi secondari e le scene che li riguardano che appesantiscono il linguaggio e la trama. Se si legge la tragedia del '600, ci si accorge che è farraginosa, lunghissima, piena di dottrina persino giuridica e invece il libretto di *Luci mie traditrici* è come la sceneggiatura di un film per scorrevolezza. Anche nel testo originale i personaggi sono appena disegnati e tuttavia vivissimi: dai servi, Fidalbo, Finocchio e Solfetto, spregiudicatamente dialettali, alle cameriere, Armidea e Pasquella, maliziose e ironiche sulla moralità dei padroni, non maschere, ai nobili pomposamente spagnoleschi che si esprimono con enfasi barocca; è una tragedia ricca di interessanti riferimenti al costume e alla vita signorile del tempo. Ma tutto ciò viene eliminato nel libretto di Sciarrino, dove restano solo i protagonisti e la loro psicologia.

In *Luci mie traditrici*, duca e duchessa diventano il Malaspina e la Malaspina, nomina omina, visto che Sciarrino fa iniziare il racconto

dal giardino dove i due coniugi passeggiano ammirando le rose. Lei, cogliendone una, si punge e il marito, alla vista del sangue, sviene. Rodrigo, maggiordomo nell'originale, diventa qui "Un servo" senza nome ma sempre innamorato della duchessa e delatore del tradimento al duca. Alfonso diventa un generico "Ospite".

Il lavoro di *dépouillement* operato da Sciarrino mantiene i momenti in cui le battute sono serrate, botta e risposta molto teatrali. Il compositore riduce in otto scene divise in due atti i tre atti e le quasi cinquanta scene dell'originale.

Le prime due scene di *Luci mie traditrici*, se confrontate con le corrispettive della fonte (appendice 1), hanno un linguaggio molto musicale. Il compositore ha riassunto i prolissi periodi del modello per facilitarne l'ascolto, la comprensione e per rendere, concitando il dialogo, l'idea della vicinanza tra i due coniugi. Già da subito sceglie di dipingere l'adorazione del uomo per la moglie sostituendo all'informale «signora Duchessa» un significativo, allusivo e pieno d'amore «mia vita». La seconda scena è un perfetto esempio di ciò che ha interessato Sciarrino durante la lettura della fonte; tutto il dialogo tra marito e moglie, con l'intrusione del servo, è mantenuto tale e quale anche perché già di per sé ricorda i terzetti d'opera.

Della scena XI ha omissso quei pochi versi che davano l'idea che i due amanti cercassero di sfuggire all'inevitabile innamoramento mentre la XII resta pressoché identica (appendice 2). Modifica, sempre per rendere più facile e moderno l'ascolto, i termini sfacciatamente arcaici e non musicali, come «veggio», ma ne conserva altri, come «presontuosa», per i percorsi mentali che suscitano; «presontuosa» evoca la parola "sontuosa", come le reggie del Seicento, come la musica dell'intermezzo primo, come, a volte, la poesia. La forma lirica, infatti, anche se potrebbe risultare di difficile comprensione, viene restituita in modo all'incirca uguale, sempre applicando un metodo di scelta musicale. Forse ancor più delle precedenti, queste due scene (III e IV) ci mostrano il procedimento

secondo il quale il compositore ha selezionato le scene dell'originale: i serrati dialoghi, duetti o terzetti, che tanto lo hanno affascinato.

Al fine di rendere molto più scorrevole il racconto, Sciarrino unisce la scena XV con la XIX de *Il tradimento per l'onore*, dove il servo diventa spia, ma sopprime l'uccisione del delatore (appendice 3). Il dialogo tra il duca e il servo è asciugato in modo da esaltare l'incredulità e lo struggimento del primo che, incolpando il secondo di costringerlo a riscattare il proprio onore e asserendo che avrebbe preferito non sapere, afferma e ci mostra tutto l'amore per la moglie aiutandoci a creare, già da ora, il punto di vista attraverso cui giudicare l'atto finale.

Il compositore ha praticamente eliminato tutto il secondo atto che conteneva una sola scena cruciale (scena XII) ai fini dell'evento finale dove, sia nel personaggio che nello spettatore, sembra cominciare a delinearsi il piano del Malaspina (appendice 4). Nel colloquio con la duchessa sentiamo fortemente un lato quasi infantile del duca che cerca di tenere la sua mente lontana dal ricordo mentre la donna non fa che tornare sul discorso. Nella prima parte della conversazione il duca seduce di nuovo la propria moglie, sebbene pian piano le sue parole si facciano ossessionate e vagamente schizofreniche, tanto che la stessa duchessa ne sembra spaventata. Tutti questi stati d'animo sono in realtà già presenti nella fonte, ma Sciarrino, sopprimendo molte scene e molti passaggi, riesce ad esaltarli rendendo i personaggi ricchi di psicologia.

Dell'ultimo atto de *Il tradimento per l'onore* Sciarrino mantiene, in *Luci mie traditrici*, solo le scene IV e IX (appendice 5 e 6). Nella scena VII dell'opera il duca comincia a rivelarsi un essere crudele. Sentiamo le sue parole e i suoi sentimenti farsi più rigidi e scuri. In alcuni momenti, soprattutto nell'ultima scena ci sembra quasi che abbia una doppia personalità: parole severe e toni distaccati si alternano a sprazzi d'amore puro e tormento. In queste ultime due scene è continuamente sottolineata la dicotomia vita/morte, amore/morte, che comunque pervade tutta l'opera. Dell'ultima scena,

il compositore sopprime praticamente tutte le lunghe battute per giungere alla catastrofe finale, rendendola ancora più forte ai nostri occhi. Si compie anche un mutamento nei ruoli dei personaggi: se fino a questo punto il duca è parso essere perdente, ora si erge in una crudeltà infinita, mentre lei si cala pienamente nel ruolo di vittima. Di nuovo, come all'inizio, il prosciugamento del dialogo serve ad esaltare la vicinanza, in questo caso molto più fisica che psicologica, dei protagonisti, rendendo denso di angoscia e tensione tutto l'episodio, a mo' di un thriller cinematografico.

Lo stesso mondo dei nobili, molto ben descritto nell'originale, si perde contribuendo a creare un'azione senza tempo e dei personaggi senza identità ma ricchi psicologicamente. È proprio tale spietata linearità e implacabile corsa alla catastrofe finale che ci fa pensare che Sciarrino abbia voluto risalire alla fonte originale del teatro musicale occidentale: la tragedia greca. E come nei più esemplari drammi di questa tradizione l'impianto di *Luci mie* sembra tendere a neutralizzare l'implicita spettacolarità della trama facendo in modo che nessun evento "forte", escluso l'omicidio finale, avvenga in scena.

L'azione teatrale, pur essendo unitaria, non è continua. In effetti *Luci mie traditrici* è costituita da due sistemi di blocchi alternati, indipendenti ma concettualmente affini; ha una struttura simmetrica e contemporaneamente asimmetrica per quanto riguarda il contenuto.

Infatti il primo atto è costituito da: Prologo, Scena I, Buio, Scena II, Intermezzo I, Scena III, Scena IV, Buio II, Scena V.

L'Intermezzo I è il centro di questa struttura simmetrica, ma, dopo il secondo buio, l'ambientazione cambia: nella Scena V ci troviamo all'interno, cioè dove si svolgerà tutto il II Atto. Si crea dunque una sorta di continuità asimmetrica, attraverso il passaggio verso l'oscurità e quindi dalle cicale del mezzogiorno ai grilli della notte. «C'è una chiusura dell'interno verso l'esterno, non solo narrativo, ed

è un orientamento psico-fisiologico dello spettatore»¹⁶. Le scene, alternate a momenti di buio e agli intermezzi strumentali, sono frammenti drammatici sospesi che servono a focalizzare i momenti essenziali dell'azione.

I due momenti di buio hanno una funzione narrativa ed evocativa: il primo rappresenta il venire a mancare della mente del personaggio ed infatti è in quel momento che il Malaspina sviene; il suo buio è il nostro. Questo punto è sottolineato da una musica molto concitata. Il secondo buio racchiude più cose: l'oscuramento del senso degli amanti, nell'estasi e nell'ansia dell'amore, della mente del servo, accecato dalla gelosia. Nello stesso tempo, questo è un curioso modo di cambiare scena e per passare da una coppia di personaggi all'altra. Inoltre la musica corre mentre il servo corre a riferire.

La tecnica "a blocchi" usata in quest'opera serve più a focalizzare le conseguenze degli eventi che non gli eventi stessi, aiutando il compositore a giungere a quel teatro interiore, capace di suscitare «la magia del rappresentare».

Questo particolare taglio drammatico, di non-continuità, viene a compensare l'astrattezza di tempo, di luogo e dei personaggi. essi, anziché risultare privi di psicologia perché senza una storia, appaiono anzi ingigantiti e contraddittori in tutte le loro pulsioni, turbamenti; vengono così anche a evidenziarsi i minimi passaggi e la lotta tra emozioni assai contrastanti. Dunque non è intaccata la credibilità dell'azione, ma è reso vivo e concreto anche ciò che non è rappresentato sulla scena, ma si suppone sia accaduto.

È un po' come chiudere un obiettivo fotografico, uno zoom sul viso del personaggio; non è importante che questo sia dentro ad una narrazione. Noi possiamo, senza raccontare le storie, viverle dentro i personaggi. Questo primo piano psicologico è una delle idee guida del teatro musicale di Sciarrino. I suoi personaggi risultano fortemente psicologici: sono continuamente in balia dei sentimenti. Il duca è sicuramente l'esempio più lampante; l'uomo è profondamente

¹⁶ Sono parole che lo stesso Sciarrino mi ha riferito in un colloquio privato.

innamorato della moglie e la notizia del tradimento è per lui un shock totale, del quale avrebbe preferito non essere a conoscenza in quanto determina i loro destini. Egli dovrà inevitabilmente separarsi dalla sua amata ma se inizialmente non sentiamo nelle sue parole la gelosia, man mano che l'azione procede questo sentimento prende il sopravvento, svelando il "lato oscuro" dell'uomo. Ma alla fine il duca cede al dolore per la morte della moglie realizzando la sua solitudine.

La duchessa stessa è in balia dei sentimenti; nella prima scena la vediamo risplendere d'amore e tenerezza per il marito ma, al momento dell'incontro con l'ospite, sembra un'altra, non può fermare gli eventi e si lascia trascinare dalla passione improvvisa quanto funesta.

La soppressione dei personaggi secondari aiuta il compositore a rendere densi di sfaccettature e psicologia i protagonisti riscattandoli dal semplice ruolo di attori di un racconto, dando loro una propria vita.

La conclusione, come ultima pagina inaspettata – incredibile come siamo già a quel «...sempre vivrò in tormento» ch  infatti non ti conclude a quella storia – ti lascia il tormento stupendo.   crudele il narratore che, chiudendo con grandi chiavi la storia, ti costringe a dimenticare.

Invece l'opera continua in infiniti racconti dentro.

Una lampadina accesa nello spazio tra pianeti.¹⁷

Poco succede, quasi niente. Ma ogni azione lascia un'eco infinita. E dunque le sfumature, i sottintesi, le contraddizioni si moltiplicano, deviano. [...]

Oggi che la scena   affollata da tanti ibridi, si profila questa, un'opera nel pieno senso del termine. Essa non torna indietro, a modelli preesistenti, n  si sporca di retorica a buon prezzo¹⁸.

¹⁷ Sono parole scritte in una lettera a Salvatore Sciarrino, da lui prestatami, inviatagli dal compositore Giovanni Mancuso. La lettera   intestata: «Venezia, 17 giugno 2004».

¹⁸ SALVATORE SCIARRINO, nota all'incisione discografica Kairos, 2001 (0012222KAI).

L'arco del tempo giornaliero, dal mattino alla notte, la brusca interruzione fra aperto e chiuso, forniscono lo spazio a caratteri tratteggiati senza indecisione. Al suo interno si accentua progressivamente il senso di una fatalità tragica che si compie senza compiersi, come per estenuazione, per sfinimento del tempo e delle cose, il tutto realizzato attraverso una progressiva spoliatura sonora.

APPENDICE 1

Il tradimento per l'onore

Luci mie traditrici

SCENA II

Duca e Alouisia

Duca. Venite, signora Duchessa, che qua si lassano veder rose. Venite, vita mia, mirate quella là tra quelle frondi mezza nascosta, la quale meno che si fa vedere più bella anche pompeggia, e mentre del suo bel fa la ritrosa tra l'altre par più bella, e più vezzosa. Voglio o mia vita coglierla.

Alouisia. No mio cuore, lasciate che la mia mano troppo invaghita delle sue porporine bellezze vada a carpirla.

Duca. Vedransi poi l'ostro, e l'avorio accompagnati insieme.

Alouisia. Malagevole è l'impresa, so che s'è assicurata, s'è posta in luogo elevato e si è fatta una trincera di spine.

Duca. Compiacetevi adunque, o mia delizia, ch'io più pratico all'espugnare, et al vincere, la svella da quel posto.

Alouisia. Per trionfare di bella rosa, la mano di nobil dama sono promessi i trofei.

Duca. Duchessa, abbiatevi cura, là vi sono le spine.

Alouisia. Che m'hanno punta e bene.

Duca. Maledetta sia quella rosa.

SCENA I

Giardino, mattina

Il Malaspina. Venite, mia vita, mirate quella mezza nascosta. Voglio coglierla

La Malaspina. Lasciate sia la mia mano

Il M. Si vedrà insieme porpora e avorio

La M. Malagevole impresa, si è fatta una trincera

Il M. Abbiate cura, vi sono le spine

La M. Oh mi hanno punta e bene

Il M. Maledetta quella rosa

Alouisia. Anzi questa rosa ci deve essere oltre modo cara, perché oltr'ogni modo care sono quelle preziosità, che con istenti si acquistano.

Duca. Anima mia, è troppo gran prezzo pagare una rosa con la moneta del vostro rubinato sangue.

Alouisia. Se dal sangue la rosa ebbe il natale, con il sangue anche devesi d'essa farne un generoso acquisto.

Duca. E pur la mano gocciola preziose stille di sangue; o Dio, mi sento venir meno.

Alouisia. Ahimé, signor Duca, che poco cuore è il vostro. Aita, Rodrigo, correte, è svenuto il vostro signore, il mio consorte.

SCENA III

I sopradetti e Rodrigo

Rodrigo. Che occorre all'Eccellenze loro?

Duca. Lodato il Cielo, a respirar ritorno.

Alouisia. S'era un poco svenuto il signor Duca, ma con l'aita de Numi, sono tornati i spiriti vitali a gl'uffici loro. Vostra Eccellenza come più pratico all'espugnare, al vincere, voleva atterrare, atterrare, svellere, e poi una goccia di

La M. Anzi oltre modo cara

Il M. Troppo gran prezzo il vostro sangue

La M. No, se dal sangue la rosa ebbe il natale

Il M. La mano gocciola, mi sento venir meno

La M. Che poco cuore è il vostro. Aiuto, è svenuto il mio consorte

Buio primo

SCENA II

Giardino, mattina

Il M. A respirar ritorno

sangue, una stilluccia di
questo umor granato l'ha
atterrita, atterrata, e svelta gl'ha
quasi l'anima dal seno.

Duca. Mio terreno paradiso,
v'è differenza da' Campi di Marte a
quelli d'Amore. In quelli un
esercito non paventa un
coraggioso, in questi un solo
sguardo abbatte un cuore. Il
passar tra torrenti d'inimico
sangue, m'accrebbe ben spesso la
fiamma nel volto, la vigoria nella
destra; l'aver veduto spargente un
poco a voi, di cenere mi coperse le
guancie mi deblitò a tutta possa il
piede, sì che svigorito con segni
d'atra morte, convenni darvi ad
intendere gl'affetti, che hanno in
me il natale d'un verace e perfetto
amore.

Alouisia. Chi ama è
ardito.

Duca. Chi ama teme.

Rodrigo (a parte). Ah chi ama si
tormenta.

Alouisia. Son'ardita.

Duca. Io timoroso.

Rodrigo (a parte). Io
disperato.

Alouisia. Ardita perchè
v'amo.

Duca. Timoroso perchè
v'adoro.

Rodrigo (a parte). Disperato
perchè non oso.

La M. Una stilluccia di sangue
tolto v'ha quasi l'anima

Il M. Mio paradiso, v'è
differenza tra Marte e Amore

La M. Chi ama è ardito

Il M. Chi ama teme

Un servo (non visto). Ah, chi
ama si tormenta

La M. Sono ardita

Il M. Io timoroso

Un servo (non visto). Io
disperato

La M. Ardita perchè v'amo

Il M. Timoroso perchè v'adoro

Un servo (non visto). Disperato
perchè non oso

Alouisia. V'amo, e
v'amerò.

Duca. Io pure in eterno.

Rodrigo (a parte). Et io fin
ch'averò vita.

Alouisia. O contenti
amorosi.

Duca. O delizie
d'amore.

Rodrigo (a parte). O miseria
d'amante.

Alouisia. Siete mio.

Duca. Vostro sono.

Rodrigo (a parte). Io
della morte.

Alouisia. Ecco la
destra.

Duca. La stringo e
bacio.

Rodrigo (a parte). Io piango e
sospiro.

Alouisia. Andiamo, o
mia vita.

Duca. Vi seguo, o mio
bene.

Rodrigo (a parte). Va che
t'accompagno, Duchessa, con il
cuore.

La M. V'amerò sempre

Il M. Io pure in eterno

Un servo (non visto). Et io fin
ch'avrò vita

La M. O contenti amorosi

Il M.. O delizie d'Amore

Un servo (non visto). O miseria
d'amante

La M. Siete mio

Il M. Vostro sono

Un servo (non visto). Io della
morte

La M. Ecco la destra

Il M. La stringo e bacio

Un servo (non visto). Piango e
sospiro

La M. Andiamo, o mia vita

Il M. Vi seguo, o mio bene

Un servo (non visto). Va che
t'accompagno, o Duchessa, con il
cuore

APPENDICE 2

Il tradimento per l'onore

Luci mie traditrici

SCENA XI
Alfonso e Alouisia

Alfonso. O Dio?
Alouisia. Ohimé?
Alfonso. Che veggio?
Alouisia. Che sento?
Alfonso. Che beltà.
Alouisia. Che ardore.
Alfonso. Veggio un paradiso.
Alouisia. Sento nel cuore un inferno.
Alfonso. O foss'io nato senz'occhi.
Alouisia. O foss'io tra le fascie finita.
Alfonso. O che forza mi violenta.
Alouisia. O che violenza mi forza.
Alfonso. Palpita il cuor nel seno.
Alouisia. Arde nelle viscere l'alma.
Alfonso. Amor m'ha ferito.
Alouisia. Morte, perché non m'uccidi?
Alfonso. Misero, e che farò?
Alouisia. Infelice, e che farai?
Alfonso. Soffrirò?
Alouisia. Tacerò.
Alfonso. Penerò.
Alouisia. Morirò.
Alfonso. O Amore.
Alouisia. O Onore.
Alfonso. Occhi miei traditori.
Alouisia. Luci mie traditrici.
Alfonso. Levatevi da quel volto

SCENA III
Giardino, al meriggio

L'Ospite. O Dio
La Malaspina. Ohimé
Osp. Che vedo?
La M. Che sento?
Osp. Che beltà
La M. Che ardore
Osp. Vedo un paradiso
La M. Sento nel cuore un inferno
Osp. O foss'io nato senz'occhi
La M. O foss'io tra le fasce finita.
Osp. O che forza mi violenta
La M. O che violenza mi forza
Osp. Palpita il cuor nel seno
La M. Arde nelle viscere l'alma
Osp. Amore m'ha ferito
La M. Morte, perché non m'uccidi?
Osp. Misero, e che farò?
La M. Infelice, e che farai?
Osp. Soffrirò?
La M. Tacerò
Osp. Penerò
La M. Morirò
Osp. O amore
La M. O onore
Osp. Occhi miei traditori
La M. Luci mie traditrici
Osp. Staccatevi da quel volto

Alouisia. Non v'incontrate con quei sguardi.

Alfonso. Sì sì vi compatisco.

Alouisia. Sì sì sì v'ho pietade.

Alfonso. Mirate la più bella cosa del mondo.

Alouisia. Ammirate il più bel composto della natura.

Alfonso. Parlate voi.

Alouisia. Diteli voi.

Alfonso. Ch'ardo

Alouisia. Ch'adoro.

Alfonso. Taci, lingua.

Alouisia. Chiuditi, o bocca.

Alfonso. Lingua presuntuosa.

Alouisia. Bocca temeraria.

Alfonso. Non parlo più, o signora.

Alouisia. Nel silenzio mi profondo.

Alfonso. Tolgami il Ciel prima la vita.

Alouisia. Piombi un fulmine, e prima mi sotterri.

Alfonso. Vi sarò servo.

Alouisia. Io ancella.

Alfonso. Parto, o Duchessa.

Alouisia. A Dio, o Marchese.

Alfonso. Sentite.

Alouisia. Uditemi.

Alfonso. Che?

Alouisia. Cosa?

Alfonso. Nulla.

Alouisia. Niente.

Alfonso. Ohimé.

Alouisia. O Dio!

La M. Non incontrate quei sguardi

Osp. Sì sì vi compatisco

La M. Sì sì sì v'ho pietade

Osp. Mirate la più bella cosa del mondo

La M. Ammirate il più bel frutto della natura

Osp. Occhi, parlate voi

La M. Ditegli voi

Osp. Che ardo

La M. Che adoro

Osp. Taci, lingua

La M. Chiuditi, o bocca

Osp. Lingua presuntuosa

La M. Bocca temeraria

Osp. Non parlo più, o Signora

La M. Nel silenzio mi profondo

Osp. Parto, o Duchessa

La M. A Dio, o Marchese

Osp. Sentite

La M. Uditemi

Osp. Che?

La M. Cosa?

Osp. Nulla

La M. Niente

Osp. Ohimé

La M. O Dio!

Alfonso. Che confusione.
Alouisia. Che sconvolgimento.

SCENA XII
Detti, e Rodrigo.

Rodrigo. La gelosia m'è sperone.

Alfonso. Parlo, o Signora.
Alouisia. Parlate.
Alfonso. Che volete ch'io dica.
Alouisia. Quello ch'io dir vorrei.
Rodrigo. Ah fossi senz'orecchie.

Alfonso. Che dir vorreste?
Alouisia. Ch'io...
Alfonso. V'amo.
Alouisia. Io pure, ma?...
Alfonso. Ah che questo *ma* è la morte.
Rodrigo. Geloso avvelenato serpe, troppo mi rodi il cuore.
Alfonso. Giurate fedeltà?
Alouisia. La giuro per tutti i Numi del Cielo.
Alfonso. Solo a lor saran noti i nostri errori.
Rodrigo. Ah che pur troppo anch'io misero il veggio.
Alfonso. Schianterei prima la lingua.
Alouisia. Io prima cavereimi il cuore.
Alfonso. So che troppo presumo.
Alouisia. So che troppo io errarei.
Alfonso. Vostra beltà mi sforza.

Osp. Che confusione
La M. Che sconvolgimento

SCENA IV
Giardino, al meriggio

Un servo (non visto). La gelosia m'è sprone
Osp. Parlo, o Signora
La M. Parlate
Osp. Che volete ch'io dica
La M. Quello ch'io dir vorrei
Un servo(non visto). Ah fossi senz'orecchie
Osp. Che dir vorreste?
La M. Ch'io...
Osp. V'amo
La M. Io pure, ma...
Osp. Ah che questo *ma* è la morte
Un servo (non visto). Avvelenato serpe, troppo mi rodi
Osp. Giurate fedeltà?
La M. La giuro

Osp. Solo Dio ci vedrà

Un servo (non visto). Ah che purtroppo anch'io misero vedo

Osp. So che troppo presumo.
La M. So che troppo errarei.
Osp. Vostra beltà mi sforza

Alouisia. Mio destin così vuole.
Alfonso. Son vostro, o Signora.
Alouisia. Son vostra, o mia vita.
Rodrigo. Io di rabbia, e vendetta affatto sono.
Alouisia. Dietro a quei gelsomini v'è un uscio segreto, là attendetemi, ch'aprirò.
Alfonso. Vado, o mia bella. Venite.
Alouisia. V'aspetto, o mio Nume.
Alfonso. Amor m'aiuti.
Alouisia. Il silenzio m'assicuri.
Alfonso. Parto.
Alouisia. Io pur per attendervi.
Alfonso. O che gioia.
Alouisia. O che dolcezza.
Rodrigo. O che tormento.

La M. Mio destin così vuole
Osp. Son vostro, Signora
La M. Son vostra, mia vita
Un servo (non visto). Io di rabbia e vendetta affatto sono
La M. Dietro a quei gelsomini v'è un uscio segreto, là attendetemi, aprirò
Osp. Vado, mia bella. Venite

La M. V'aspetto, mio Nume
Osp. Amor m'aiuti
La M. Il silenzio m'assicuri
Osp. Parto
La M. Io pure per attendervi
Osp. O che gioia
La M. O che dolcezza
Un servo (non visto). O che tormento

APPENDICE 3

Il tradimento per l'onore

SCENA XV
Duca, e Rodrigo

Duca. E questo è vero?

Luci mie traditrici

SCENA V
Interno, al meriggio

Il M. E questo è vero?

Rodrigo. Così non fosse.

Duca. E l'avete con gli occhi propri veduto?

Rodrigo. Con questi, che mi fossero stati prima sveltì.

Duca. Ha dell'impossibile.

Rodrigo. E pure è possibile.

Duca. Era meglio, che con un pugnale mi trapassaste il cuore.

Rodrigo. Il zelo della sua reputazione m'ha fatto parlare.

Duca. Se tacevi, non ero disonorato.

Rodrigo. Se tacevo, gl'ero traditore.

Duca. Non perde l'onore quel marito, che non sa, non che acconsente gl'adulteri della moglie.

Rodrigo. Non è però, che non resti il letto marital contaminato.

Duca. M'avete posto in obbligo di uccider il Marchese, e la Duchessa.

Rodrigo. Così risarcirà l'onore.

Duca. Sì, ma perderò Alousia, ch'è la mia vita.

Rodrigo. Non si deve amar consorte disleale.

Duca. Quello che ha senno copre i falli altrui.

Rodrigo. Ho stimato far bene.

Duca. Sarà un bene, che cagionerà un gran male. Andate all'uscio de' Gelsomini, e guardatelo.

Rodrigo. Obedisco.

Un servo. Così non fosse

Il M. E li avete veduti?

Un servo. Con questi occhi

Il M. Ma è vero? Ha dell'impossibile

Un servo. E pure è possibile

Il M. Meglio mi trapassaste il cuore

Un servo. Zelo m'ha fatto parlare.

Il M. Non ero disonorato se tacevi

Un servo. Se tacevo, ero traditore

Il M. Mi costringete a ucciderli

Un servo. Così risarcirà l'onore

Il M. Ma perderò colei ch'è la mia vita

Un servo. Ho stimato far bene

Il M. Ne verrà un gran male. Andate all'uscio dei gelsomini, e vigilate

Un servo. Obbedisco (*esce*)

Il M. (fra sé) A te per primo tocca

Duca. La spia è necessaria, ma troppo odiosa. *(Bussa alla camera)*
Olà? Aprite quest'uscio. A chi dich'io, aprite, Duchessa. Tanto ne l'adulterio vi sete saporosamente assonnita, che non m'intendete? S'apri questa porta, o ch'io la getto a terra.

SCENA XIX

Duca, e Rodrigo.

Rodrigo. Eccomi.

Duca. Avete voi veduta la Duchessa?

Rodrigo. No signore.

Duca. Credo ch'ella sia chiusa in questa camera, pigliate questa chiave, aprite pian piano.

Rodrigo. Servo l'Eccellenza Vostra.

(il Duca ammazza Rodrigo).

Rodrigo. Ohimè, signore, perché son morto?

Duca. Chi troppo parla, sovente meno parla; già è spirata spia, la getterò per una di queste finestre.

Ch'al fine il saggio dice
Che per l'onore il
tradimento lice.

dopo qualche tempo il servo torna

Il M. Avete voi veduta la Duchessa?

Un servo. No signore

Il M. Credo sia in camera, prendete questa chiave, aprite piano

APPENDICE 4

Il tradimento per l'onore

ATTO II

SCENA XII

Duca, e Duchessa

Duca. Signora Duchessa, che
fate voi?

Luci mie traditrici

ATTO II

SCENA VI

Interno, all'imbrunire

Il M. Signora Duchessa, che
fate?

Alouisia. Nulla, e molto.

Duca. Come nulla e molto.

Alouisia. Nulla perch'io vivo per nulla, molto perché con la mente mai mi stanco di pensare al mancamento contro l'Eccellenza Vostra commesso.

Duca. Di ciò più non si parli.

Alouisia. Di ciò sempre si pensi.

Duca. Se l'offeso si scorda l'offesa, se la scordi l'offensore ancora.

Alouisia. Se scorda l'offesa l'offeso, perché ha più magnanimità di chi fu troppo infedele.

Duca. L'uomo prudente compatisce l'imbecillità del senso, nissuna legge umana dà la morte al primo fallo. So benissimo che gl'errori amorosi sono degni d'essere compatiti. Il discorrere sopra un fatto irrimediabile è una sciocchezza di spirito. Chi perdona una volta, perdona per sempre. Se fossi solo a questi aggravii farei di me stesso l'omicida, se per l'avvenire li permetessi, meritarei d'essere ucciso. Parliamo d'altro, signora Duchessa.

Alouisia. Sopra di che comanda l'Eccellenza Vostra che discorri?

La M. Nulla, e molto

Il M. Come nulla e molto?

La M. Vivo per nulla e molto mi stanco di pensare alla colpa

Il M. Di ciò più non si parli

La M. Di ciò sempre si pensi. Io perdonata? E come? Ah divisa tra due sogni, non vi stupisca s'io mi chiamo viva e morta.

Il M. Parliamo d'altro, signora Duchessa

La M. Sopra di che?

Duca. Discorrete sopra l'amor,
che mi portate.

Alouisia. Parlerò d'un infinito.

Duca. Non può essere, perché
l'infinito è perfetto; il vostro amore
una volta fu finito, dunque è
imperfetto.

Alouisia. Io non parlo dell'amore
passato, io discorro del presente, il
quale è immenso.

Duca. Come che mi amate voi?

Alouisia. Come ama Vostra
Eccellenza l'anima sua.

Duca. M'amate come voi stessa?

Alouisia. No, mio signore, che se
vi amassi quanto me stessa vi
odiarei.

Duca. Odate voi medesima?

Alouisia. Odio me medesima.

Duca. Perché?

Alouisia. Perché peccai.

Duca. Peccarete più?

Alouisia. Dannimi prima il Cielo al
fuoco eterno.

Duca. Fenice rinnovata.

Alouisia. Lasciva pentita.

Duca. Penitente perdonata.

Alouisia. Rea assoluta.

Duca. V'amo, Duchessa, il
credete.

Alouisia. Mi giova di crederlo.

Duca. Mi giurate fedeltà?

Alouisia. Eterna.

Duca. E io eterno vi giuro il mio
amore.

Il M. Discorrete sopra l'amor, che
mi portate

La M. Parlerò d'un infinito

Il M. Il vostro amore s'è
interrotto, dunque è imperfetto

La M. Io parlo dell'amore
presente, che è immenso

Il M. Come mi amate voi?

La M. Come ama vostra
Eccellenza l'anima sua

Il M. Mi amate come voi stessa?

La M. No, mio signore, ché vi
odierei

Il M. Odate voi medesima?

La M. Odio me medesima.

Il M. Perché?

La M. Lo sapete perchè

Il M. Peccarete più?

La M. Prima morrei

Il M. Fenice rinnovata

La M. Rea assoluta

Il M. V'amo, Duchessa, credete

La M. Mi giova crederlo.

Il M. Giurate fedeltà?

La M. Eterna

Il M. E io eterno vi giuro il mio
amore

Alouisia. La certezza di ciò?
Duca. Sia questa destra.
Alouisia. O dolcissimo nodo.
Duca. Gran maga è la bellezza.
Alouisia. Gran magia l'affetto.
Duca. Lo credete?
Alouisia. Il credo.
Duca. Sarà.
Alouisia. Cosa?
Duca. Quel ch'io devo.
Alouisia. Ohimé!
Duca. Sospirate?
Alouisia. Sospiro.
Duca. Cosa?
Alouisia. La morte.
Duca. E parlate di vita, o signora.
Alouisia. Vita?
Duca. Vita sì.

Alouisia. Avantaggiosa
generosità!

Duca. Affetto indicibile.
Alouisia. Indicibile quando sarò
reintegrata nella sua grazia.
Duca. Ella è tutta vostra.
Alouisia. Che pegno?
Duca. Me stesso.
Alouisia. Quando?
Duca. Questa notte.
Alouisia. E può essere?
Duca. Può essere sì.
Alouisia. Sole, affretta il corso.
Duca. Tenebre, precorrete.
Alouisia. Numi, grazie vi rendo.
Duca. Vado, o Duchessa.

La M. La certezza di ciò?
Il M. Sia questa destra
La M. O dolcissimo nodo
Il M. Gran maga è la bellezza
La M. Grande magia l'affetto
Il M. Credete?
La M. Lo credo
Il M. Sarà.
La M. Che cosa?
Il M. Quel ch'io devo
La M. Ohimé!
Il M. Sospirate?
La M. Sospiro
Il M. Cosa?
La M. La morte
Il M. Eh parlate di vita, signora!

La M. Vita?
Il M. Vita sì
La M. Animo nobile!

Il M. Affetto indicibile

La M. Che pegno?
Il M. Me stesso
La M. Quando?
Il M. Questa notte
La M. E può essere?
Il M. Sì
La M. Sole, affretta il corso
Il M. Tenebre, precorrete.
La M. Nume, grazie vi rendo
Il M. Vado, Duchessa

<i>Alouisia.</i> Per dove?	<i>La M.</i> Dove?
<i>Duca.</i> A Cagliari.	<i>Il M.</i> A Pietramala
<i>Alouisia.</i> Il ritorno?	<i>La M.</i> Il ritorno?
<i>Duca.</i> Sarà dopo la cena.	<i>Il M.</i> Sarà dopo la cena
<i>Alouisia.</i> Non mi colco.	<i>La M.</i> Non mi corico
<i>Duca.</i> No, signora.	<i>Il M.</i> No, Signora
<i>Alouisia.</i> V'attenderò.	<i>La M.</i> V'attenderò
<i>Duca.</i> Verrò.	<i>Il M.</i> Verrò
<i>Alouisia.</i> A Dio, mio paradiso.	<i>La M.</i> A Dio, mio paradiso
<i>Duca.</i> A Dio, mio inferno amoroso.	<i>Il M.</i> A Dio, mio inferno amoroso

APPENDICE 5

Il tradimento per l'onore

Luci mie traditrici

ATTO III

INTERMEZZO SECONDO

SCENA IV

SCENA VII

Duca, e Duchessa.

Interno, sera

Duca. Signora Duchessa, vi
averò questa notte tanto
trattenuta, che vi averò
incomodato. Per l'avvenire però

Il M. Questa notte vi tratterrò
tanto. Ma non accadrà più

non v'incomodarò più.

Alouisia. Vostra Eccellenza erra, mentre dà il nome d'incomodo a i favori. Sono queste grazie particolari, che mi piovono dal Cielo della sua generosità.

Duca. In che vi sete trattenuta, signora?

Alouisia. In questo poco di ricamo.

Duca. A che ha da servire?

Alouisia. Sarà una pettiniera per Vostra Eccellenza.

Duca. Abbi avvertenza di far il luogo più del solito grande per il pettine. Che frondi sono queste, che si ricamano?

Alouisia. È un ramo di mortella.

Duca. Ci starebbe bene appresso accompagnato un cipresso.

Alouisia. Perché un cipresso?

Duca. Perché cipressi e mortelle stanno bene accoppiati insieme.

Alouisia. Ce lo farò.

Duca. Non siete a tempo.

Alouisia. Ogni poco di tempo mi basta.

Duca. Se poco tempo volete, averete la grazia.

Alouisia. Farò dell'impossibile il possibile.

Duca. E io farò del possibile l'impossibile.

Alouisia. Vogliamo noi andar a letto?

Duca. Quel che comanda

La M. Cosa dite? Solo grazie mi piovono da voi

Il M. In che siete occupata, Signora?

La M. In questo ricamo

Il M. A che ha da servire?

La M. Sarà un guanciaie per voi

Il M. Che fronde sono queste?

La M. È un ramo di mortella

Il M. Ricamate un cipresso

La M. Perché un cipresso?

Il M. Cipressi e mortelle stanno bene vicini

La M. Sì, lo farò

Il M. Non siete a tempo

La M. Poco mi basta

Il M. Se poco tempo volete, avrete la grazia

La M. Farò dell'impossibile il possibile

Il M. E io del possibile l'impossibile.

La M. Vogliamo andare a letto?

Il M. Quel che comanda

l'Eccellenza Vostra.

Alouisia. Andrò a spogliarmi.

Duca. Andate, signora, che vi
attenderò.

l'Eccellenza Vostra

La M. Andrò a spogliarmi

Il M. Andate, Signora, vi
attenderò

APPENDICE 6

Il tradimento per l'onore

Luci mie traditrici

SCENA IX

Duca, e Duchessa

Alouisia. Signor Duca.

Duca. Signora Duchessa.

Alouisia. Amato consorte.

Duca. Cara sposa.

Alouisia. Eccomi.

Duca. Vi attendevo.

Alouisia. Vi veggio torbido.

Duca. Ho passione al cuore.

SCENA VIII

Camera, notte

La M. Signor Duca

Il M. Signora Duchessa

La M. Amato consorte

Il M. Cara sposa

La M. Eccomi

Il M. Vi attendevo

La M. Vi vedo torbido

Il M. Ho passione al cuore

<i>Alouisia.</i> Che vi tormenta?	<i>La M.</i> Che vi tormenta?
<i>Duca.</i> Onorata passione.	<i>Il M.</i> Onorata passione
<i>Alouisia.</i> Poss'io rimediarvi?	<i>La M.</i> Poss'io rimediarvi?
<i>Duca.</i> Anzi, solo lei da questa può guarirmi.	<i>Il M.</i> Anzi, voi sola potete guarirmi
<i>Alouisia.</i> Ecco la vita, se bisogna.	<i>La M.</i> Ecco la vita
<i>Duca.</i> Generosa liberalità.	<i>Il M.</i> Generosa
<i>Alouisia.</i> Mi sarebbe caro spenderla per voi.	<i>La M.</i> Mi sarebbe caro spenderla per voi
<i>Duca.</i> Parlate sincera?	<i>Il M.</i> Parlate sincera?
<i>Alouisia.</i> Col cor nella lingua.	<i>La M.</i> Col cor nella lingua.
<i>Duca.</i> Morireste per mia cagione?	<i>Il M.</i> Morireste per me?
<i>Alouisia.</i> Ben volentieri.	<i>La M.</i> Certo
<i>Duca.</i> Vi rammento però, che la morte è orrida.	<i>Il M.</i> Vi rammento che la morte è orrida
<i>Alouisia.</i> Per suo compiacimento mi sarebbe soave.	<i>La M.</i> Mi sarebbe soave
<i>Duca.</i> Voglia il vero: la vita è morte, e la morte è vita.	<i>Il M.</i> Invero: la vita è morte, e la morte è vita
<i>Alouisia.</i> Come, signore?	<i>La M.</i> Come, signore?
<i>Duca.</i> Il vivere è penoso, il morire è dolce, perch'esce l'alma dalle mondane afflizioni.	
<i>Alouisia.</i> A me è caro il vivere per servir lei, mi sarebbe caro il morire, se ciò fosse in suo pensiero.	
<i>Duca.</i> Orsù, parliamo di vita.	<i>Il M.</i> Orsù, parliamo di vita
<i>Alouisia.</i> Mentre lei è la mia vita, non posso parlar di morte.	<i>La M.</i> Dinanzi alla mia vita, non posso parlare di morte
<i>Duca.</i> Mentre lei è la mia morte, non posso parlar di vita.	<i>Il M.</i> Dinanzi alla mia morte...
<i>Alouisia.</i> Io la vostra morte?	<i>La M.</i> Io la vostra morte?
<i>Duca.</i> Morte amorosa.	<i>Il M.</i> Morte amorosa
<i>Alouisia.</i> Scherzate, Duca, eh!	<i>La M.</i> Scherzate, Duca...

<i>Duca.</i> Mai parlai più sensato.	<i>Il M.</i> Mai parlai più sensato
<i>Alouisia.</i> Tanto mi amate?	<i>La M.</i> Tanto mi amate?
<i>Duca.</i> Più di quello, che vi date a credere.	<i>Il M.</i> Più di quel che credete
<i>Alouisia.</i> E dove deggio far la prova di tanto vostro amore?	<i>La M.</i> E dove farò prova di tanto amore?
<i>Duca.</i> Nel letto.	<i>Il M.</i> Nel letto
<i>Alouisia.</i> Che più si aspetta?	<i>La M.</i> Che s'aspetta?
<i>Duca.</i> Che vi colchiate.	<i>Il M.</i> Che vi corichiate
<i>Alouisia.</i> Vado a letto, Signore.	<i>La M.</i> Vado a letto, Signore
<i>Duca.</i> Fermatevi.	<i>Il M.</i> Fermatevi
<i>Alouisia.</i> Eccomi ferma.	<i>La M.</i> Eccomi ferma
<i>Duca.</i> Lasciate ch'accendi questa torcia.	<i>Il M.</i> Lasciate ch'accenda una torcia
<i>Alouisia.</i> Per far che?	
<i>Duca.</i> La torcia si accende, e si tiene accesa per autenticar la fede.	
<i>Alouisia.</i> Sì, a cadaveri.	
<i>Duca.</i> Per questo parlo: pigliate.	
<i>Alouisia.</i> Signore, vi veggio cangiato nel viso, non si han da cangiare già gl'amori in esequie.	<i>La M.</i> Signore, vi vedo cangiato nel viso, non si han da cangiare gli amori in esequie
<i>Duca.</i> Fatevelo dichiarar al lume, che tenete nelle mani.	<i>Il M.</i> Fatevelo dichiarare al lume
<i>Alouisia.</i> In che modo?	<i>La M.</i> In che modo?
<i>Duca.</i> Con aprir il cortinaggio del letto.	<i>Il M.</i> Aprite le cortine del letto
<i>Alouisia.</i> Mi trema il polso.	<i>La M.</i> Mi trema il polso
<i>Duca.</i> Adesso così poco ardita?	<i>Il M.</i> Adesso così poco ardita?
<i>Alouisia.</i> Mi si gela il sangue.	<i>La M.</i> Mi si ghiaccia il sangue
<i>Duca.</i> So pur ch'altre volte correte lieta a questo letto per felicitarvi nell'altrui seno.	<i>Il M.</i> Altre volte correte lieta a questo letto

<i>Alouisia.</i> O dolenti memorie.	<i>La M.</i> O dolenti memorie
<i>Duca.</i> Verissime storie.	<i>Il M.</i> Verissime storie
<i>Alouisia.</i> Fallii.	
<i>Duca.</i> Me lo ricordo.	
<i>Alouisia.</i> O Dio, è forse arrivato il tempo di far la penitenza del peccato?	<i>La M.</i> È forse il tempo della penitenza?
<i>Duca.</i> Parlate con chi sta nel letto.	<i>Il M.</i> Parlate con chi sta nel letto
<i>Alouisia.</i> Chi è nel letto?	<i>La M.</i> Chi è nel letto?
<i>Duca.</i> Chi troppo amaste.	<i>Il M.</i> Chi troppo amaste
<i>Alouisia.</i> Ohimè, dal mio petto a questo letto sta di mezzo la morte.	<i>La M.</i> Fra me e questo letto sta di mezzo la morte
<i>Duca.</i> Animo, Duchessa, aprite il cortinaggio.	<i>Il M.</i> Animo, aprite
<i>Alouisia.</i> Signore, non mi perdonaste?	<i>La M.</i> Non mi perdonaste?
<i>Duca.</i> Sì per allora.	<i>Il M.</i> Sì, per allora
<i>Alouisia.</i> Volete ch'io mora?	<i>La M.</i> Volete ch'io mora?
<i>Duca.</i> Specchiatevi nel letto.	<i>Il M.</i> Specchiatevi nel letto
<i>Alouisia.</i> Che vi è uno specchio dentro?	<i>La M.</i> Vi è uno specchio dentro?
<i>Duca.</i> Il più vero d'ogni altro vetro.	<i>Il M.</i> Più vero d'ogni vetro
<i>Alouisia.</i> Vorrei scoprir ma non oso.	<i>La M.</i> Vorrei scoprir, ma non oso
<i>Duca.</i> L'osaste altre volte.	<i>Il M.</i> Osaste altre volte
<i>Alouisia.</i> Infausti ricordi.	<i>La M.</i> Infausti ricordi
<i>Duca.</i> Memorie vivissime.	<i>Il M.</i> Memorie vivissime.
<i>Alouisia.</i> Ah, vive per dar'altrui la morte!	<i>La M.</i> Ah, vive per dare altrui la morte!
<i>Duca.</i> Core, Duchessa.	<i>Il M.</i> Coraggio, Duchessa
<i>Alouisia.</i> Non ne ho più, che mi è morto nel petto.	<i>La M.</i> Non ne ho più, ché morto è nel petto
<i>Duca.</i> V'aiuterò io. Ecco scoperto il	<i>Il M.</i> V'aiuto io: non è un bel

letto. In esso specchiatevi. Questo è
il cadavero del vostro Alfonso; che
dite, Duchessa, non è questo un bel
spettacolo?

Alouisia. Ahimè, ahimè, già sento,
che per essersi gelato il sangue nelle
vene, mi si gelano anco le parole tra
le labbra, m'accorgo che questa torcia
non arde, che per solennizzar il mio
tramonto; leggo nel freddo sangue
di Alfonso il mio peccato, e scorgo
sottoscritta nella vostra fronte, o
Duca mio signore, la sentenza della
mia morte. Veggo sì, che ciò che mi
servì per arringo amoroso, è allestito
perché mi serva per bara; già
m'imagino, che sia riserbato questo
petto al furore d'un acuto ferro. Mi
chiamo morta, non chiedo pietà,
spiro per anco, ma con portentoso
stupore m'avvedo, che spira un
cadavero.

spettacolo?

La M. Si gelano parole sulle
labbra

Il M. Non dite nulla all'ospite?

La M. Si raggruma la sentenza

Il M. È vostra questa spina, io
voglio pungervi

La M. Lacerate dunque l'altra
immagine

Il M. Uscite voi o calici

La M. Ah divisa tra due sogni

Il M. Lavatemi nel sangue.

Duca. Duchessa, al dolce d'amore, deve seguir l'amaro della morte. Chi erra convien che paghi con la pena la colpa. Foste lasciva, contaminaste il letto maritale, maculaste il mio onore, e queste macchie non posso che levarmele se non con il vostro sangue. E questo ferro, che ha svenato il vostro adultero, svenarà adesso ancor voi, o mia troppo impudica consorte. Raccomandate adunque l'anima al Cielo, mentre io voglio consegnar il vostro petto alla punta di questo ferro, per consagrar il vostro ad una mia giusta vendetta.

Alouisia. Duca, signore, amato sposo, già che è avvicinato il termine prefisso dalla mia disonestà a questa misera vita. Già che si sono accortati gl'infelici miei giorni, e che queste luci eclissate dal velo della morte sono sentenziate a non più veder i rai del sole. Eccomi a' piedi vostri, non per impetrar da voi né mercé, né pietà, ma ben sì per supplicarvi di nuovo perdono. Credetemi, signore, che la memoria del mio peccato mi facilita in tal modo questo passaggio, che spirarò contenta, e

tanto maggiormente lieta uscirò di vita, quanto che dalle vostre mani riceverò la morte. È vero, indegna son di più mirar le stelle, di più premer la terra, troppo errai, troppo peccai, deve al fallo succedere il castigo: sì sì, mio consorte, trafigete, perforate con più colpi questo petto, trapassate questo cuore, che osò ricettar altra imagine, che la vostra. Fate in questo mio corpo con il ferro cento sanguinosi rivi, da' quali scaturisca il mio sangue per lavar le macchie, che vi ho fatte nella riputazione, non lasciate più viva questa peste di lascivia, ben sì vi prego, o signore che morta, che mi avrete, lasciandomi sommersa nel proprio sangue, facciate che questo corpo sia in degno sepolcro conservato, poichè vi assicuro, che se impudica vissi, così pudica moro, che non invidio una romana Lucrezia. Ecco il petto, attendo il colpo, amato consorte. Ecco ch'io pago l'anima per il debito commesso dal corpo.

Duca. Mori adunque, mori, o Alousia.

Alousia. Ahimé, signore, spiro.

Duca. A Dio, Alouisia, a Dio, ti lascio, che il tuo pentimento te ne renda degna, non posso con occhio asciutto rimirar la tua infelice morte. Assicurati che sempre vivrò in continuo tormento, perché da te disgiunto sarò custode, fino ch'averò vita, del tuo prezioso cadavero, e mi chiamerò ad ogni ora la morte, per unirmi teco, già che la causa dell'onore ci ha disgiunti in vita con la tua morte. O pazza Chimera, a che fine tu arrivi, e pure è necessario che chi porta il nome di Cavaliere si vesta con l'abito di questo onore, poichè al fine colui

Che si reputa saggio attesta, e dice,

Ch'il tradimento per l'onore lice.

Il fine dell'opera.

A Dio, a Dio,

sempre vivrò in tormento

2.3. UN «PERFETTO MECCANISMO FORMALE»

2.3.1. RAPPORTO TRA PAROLE E MUSICA

Una musica naturale (o, se vuoi, ecologica o biologica), che chiunque possa ascoltare come quando ci si sdraia sul prato e il mondo spalanca i suoi suoni e il tempo si trasforma in spazio e lo spazio in tempo. Certo, occorrono orecchie capaci di sentirlo, il mondo, affinché ogni piccola cosa appaia una rivelazione. Ecco che *rigenerare la percezione* diviene una prospettiva di linguaggio, e l'affinamento dell'ascolto produce tecnica compositiva¹⁹.

Questo uno dei due obiettivi musicali, oltre a quello drammaturgico, che Sciarrino si è posto nel pensare alla costruzione di *Luci mie traditrici*. Di certo la definizione a parole del concetto di «musica naturale» non è di immediata comprensione ma, durante l'ascolto dell'opera, il nodo si scioglie senza equivoci. In *Luci mie traditrici* la vicenda di amore e sangue non è che un pretesto per rappresentare un "dramma dell'ascolto" in cui la musica è ciò che, dell'ambiente in cui vivono, arriva alle orecchie dei personaggi. Ed è proprio sotto questa capacità prospettica e grazie alla sua forza di provocare immedesimazione e partecipazione che la musica si fa naturale.

L'opera, come ho già detto in precedenza, si sviluppa in due parti tra le quali, però, corre un'altra dimensione, puramente musicale: il dispiegarsi e il corrompersi di un'antica elegia di Le Jeune, del 1608, il cui testo di morte realizza una forte e singolare vanitas di erotismo

¹⁹ SALVATORE SCIARRINO, *Lettera a Tito Ceccherini*, in *Luci mie traditrici*, Stradivarius, 2003 (STR 33645).

e putrefazione. La melodia superiore, intonata nel Prologo da una voce sola che canta fuori scena, crea un poeticissimo effetto presenza-assenza. L'elegia nella sua interezza compare poi nei tre intermezzi strumentali, via via alterata. Nelle riprese strumentali, che scandiscono questa vicenda "che non ha racconto", l'elegia subisce una progressiva metamorfosi, spogliandosi delle proprie caratteristiche melodiche e assumendo sempre più fattezze stilistiche sciarriniane, rimanendo però sempre riconoscibile, anche alla fine, quando non è ormai che sospiri e silenzi.

L'orchestra crea intorno alle voci solo i suoni che i personaggi sentono, cioè i suoni dell'ambiente che li circonda, come gli uccelli nel giardino o come il vento attraverso le fessure delle finestre.

Sciarrino usa un organico ridotto all'essenziale:

- 2 Flauti²⁰:

I in Do (tiene a disposizione una testata di Flauto in Do)

II in Sol e in Do (tiene a disposizione una testata di Flauto in Sol)

- 2 Saxofoni contralti in Mi bem.
- Clarinetto basso in Si bem
- 2 Fagotti
- 2 Trombe in Do
- 2 Tromboni

Percussione:

Tam tam

Gran Cassa

Lastra d'acciaio inossidabile 1 m. x 0,5 mm. di spessore
(appesa per il lato corto)

Crotali

2 Campane tubolari

2 Campane a piastra

- Violino I (più un secondo esecutore per gli Intermezzi del II Atto)

²⁰ SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici, Opera in due atti su testo dell'autore*, partitura, Milano: Ricordi, 2000.

- Violino II (più un secondo esecutore per gli Intermezzi del II Atto)
- Viola (più un secondo esecutore per il II Intermezzo)
- Violoncello
- Contrabbasso

Come sempre accade in Sciarrino, gli strumenti mutano timbricamente la loro fisionomia. Questa musica unisce impulsi cortissimi a vibrazioni sonore, e queste, spesso, oscillano tra soffio, suono, fruscio, quasi indipendentemente dalla famiglia di strumenti che li produce. Di fatto gli strumenti vengono trattati in modo tale da produrre una tavolozza straordinaria forse più vicina alla realtà della vita (e anche al microcosmo animale) che alla musica in senso tradizionale.

L'intreccio sottile di questo genere di suoni è ovviamente una stilizzazione, in quanto tende a rappresentare la casualità della vita con pochi tratti; tuttavia riesce a captare l'attenzione e a coinvolgere l'ascoltatore nella direzione inequivocabilmente ecologica di un ambiente sonoro. In altre parole il riferimento alla realtà risulta forte ed emozionale in quanto l'esperienza d'ascolto globale è sostanzialmente divergente dal piano razionale ed estetico di un'opera o di un concerto ma è più simile al tipo di esperienza in cui si ascolta la realtà e le nostre sensazioni si mettono in allarme. L'ascoltatore dunque percepisce più di quanto percepisca normalmente. A ben riflettere, questa presa di coscienza dell'ascoltatore e le problematiche indotte risulterebbero estranee anche alle teorie ufficiali della musica d'avanguardia, venendo, inoltre, a costituire una difficoltà d'inquadramento non indifferente.

L'intenzione di questo linguaggio non è descrittiva ma scatena dei comportamenti che rimbalzano da compositore a esecutore a spettatore e, quindi, non rimanda ad una realtà in quanto ne crea i presupposti percettivi.

Gli ottoni soffiano e gemono, i flauti risuonano taglienti e generano bande di armonici naturali o miscele di suoni discontinui di estrema fluidità. Tra i fiati serpeggiano slaps e trilli microtonali, ruggiti

inquietanti. Gli archi, infine, eseguono suoni estremamente metallici, tenendo l'arco molto vicino al ponticello e con fruscii di tremoli strettissimi. Ma quello che stravolge questo panorama musicale è la presenza di suoni situati fuori dai registri di frequenza abituali alla musica da concerto: citiamo qui soltanto gli infrasuoni delle percussioni e gli archi tendenti agli ultrasuoni. Sono esperienze auditive che fin'ora erano possibili nella musica elettronica, e ovviamente in natura. Tutti questi suoni risultano inconsueti e vanno a scontrarsi e comporsi con la sontuosità tradizionale della musica barocca assunta qui dall'elegia di Le Jeune nell'Intermezzo I.

Già ad un primo ascolto è chiaro come la musica crei l'involucro e l'illusione dello spazio, dei tempi e dei luoghi in cui svolgono le scene. Per esempio, nella scena I gli strumenti sono presenti come segnali naturali e pongono anche noi spettatori al centro di un giardino e di un mattino. Infatti i suoni della natura emergono in primo piano: il fringuello fa sentire forte il suo verso quasi meccanico (viola), il ticchettio del pettirosso, mentre il suono del passaggio di stormi (di uccelli? di insetti?) suonati dagli archi e del frullare delle loro ali (tromba e trombone) ci catapultano in un giardino rinfrescato da una sorta di inquietante brezza (contrabbasso e violoncello) (vedi es. mus 1)²¹.

Come ho già osservato nei capitoli precedenti, il primo buio non è un artificio pratico per il cambio delle scene, ma è drammaturgico, nel senso che rappresenta l'oscuramento della mente del Duca svenuto, e, allo stesso tempo, della nostra mente che viene sopraffatta da una sensazione di smarrimento, e afferrata dall'improvvisa concitazione della musica.

Nella seconda scena, gli strumenti riprendono gli eventi di prima; di nuovo la musica è più limpida e rarefatta, accompagnando il risveglio del Duca, per colorarsi di una tono ansioso, o minaccioso,

²¹ Ibidem, pp. 4-5. La testa della nota bianca a rombo aperto, negli archi, indica un armonico, cioè una nota sfiorata. In queste pagine contrabbasso e violoncello eseguono un glissando di armonici, suoni metallici con l'arco sempre vicino al ponticello.

parallelamente alla gelosia del Servo (es. mus. 2, in appendice, pp. 69-70)²². Ascoltando questo brano sembra quasi che gli interventi strumentali diminuiscano, mentre non è così: tale effetto è dato dalle

Es. mus. 1

²² Ibidem, pp. 44-45.

52

note staccate e quasi impercettibili di violini e di viole che rendono queste pagine impalpabili e forse per questo inquietanti. Poiché anche questa scena si svolge in giardino, Sciarrino sottolinea continuità attraverso violoncello e contrabbasso, che, infatti, eseguono lo stesso glissando di armonici della scena precedente, ricreando lo stesso effetto di una frusciante brezza di fondo (vedi es. mus. 1, pp. 50-51).

La scena III, preceduta dall'Intermezzo I, è forse l'esempio più lampante di musica "naturale". La presenza degli archi iperacuti, per tutta la durata del brano, si intensifica e in alcuni momenti la musica assume dei movimenti avvolgenti; ci troviamo immersi in un ambiente di luce abbagliante dove insistono segnali sempre più accelerati, come delle cicale. Gli insetti, fra l'altro, sono metafora corrosiva del passare del tempo, ma qui conducono a una esasperazione sonora legata all'erotismo e all'ineluttabilità della morte (es mus.3)²³.

Es. mus. 3

The musical score for Example 3 is presented on a system of staves. The vocal parts at the top are for 'La Mal.' and 'L'Ospite'. The instrumental parts below are for Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (ff, pp, p), articulation (accents, staccato), and performance instructions like 'tra - di - to - ri' and 'traditi - ci'. A rehearsal mark '85' is placed at the beginning of the string section. The string parts feature complex rhythmic patterns and glissandi, particularly in the lower registers of the cello and double bass.

²³ Ibidem, p. 73.

Le frasi cruciali del dialogo tra la Duchessa e l'Ospite, nella scena IV, sono sottolineate da due improvvisi punti di sincronizzazione, in forte, di tutta l'orchestra che fuoriescono di colpo dal *continuum* sonoro: il primo rompe la frase dell'Ospite dopo la parola «morte» (es. mus. 4a, in appendice, p. 71.)²⁴, mentre il secondo soffoca la frase della Malaspina su «destin» (es. mus. 4b, in appendice, p. 72)²⁵. L'enfasi e l'avvicinamento di questi due fondamentali termini alimentano la tensione creata dalla presenza del Servo, dalle sue parole; parallelamente la musica raggiunge sfumature aggressive. È sorprendente come questo ambiente risulti ambiguo ed efficace proprio attraverso una maggiore articolazione musicale. Così notiamo certi ruggiti del microcosmo (già sentiti in *Lohengrin*), in *Luci mie traditrici* incomparabilmente più lavorati. Lo spettatore, quindi, non può che restare sempre più coinvolto dagli eventi e dall'inquietudine creata da questa tessitura di elementi musicali e drammaturgici.

Il secondo buio ha ancora, come nel caso del primo, anche una funzione narrativa ma spasmodica: la musica mima insieme la paura e l'estasi degli amanti, l'oscuramento delle loro menti ma anche la gelosia furente del Servo, la sua corsa precipitosa alla vendetta, per riferire al Duca del tradimento.

Ora (scena V) la musica sembra allontanarsi, in concomitanza con lo spostarsi della scena all'interno; le finestre sono chiuse, restano i violini, con il loro fondo acutissimo e indistinto, il flauto ritorna con il verso di un merlo, senza risposta. Quando si apre la scena le parole d'odio sono state già dette. Sentiamo acquietarsi il respiro del Servo. Tutta l'atmosfera è carica di tensione perché fissa; la rarefazione tocca qui il suo vertice, pochissimi suoni, quasi scricchiolii. La tensione sembrerà sfogarsi sul finire del brano con alcune battute in cui tutti gli strumenti intervengono in ondate di violenza proprio per accompagnare la dolorosa presa di coscienza del tradimento da parte del Duca (es. mus. 5, pp. 73-74)²⁶.

²⁴ Ibidem, p. 102.

²⁵ Ibidem, p. 108.

²⁶ Ibidem, pp. 128-129.

All'inizio del secondo atto gli strumenti meditano le frasi musicali che i personaggi hanno da tempo finito di intonare. La musica si confà perfettamente sia al luogo, l'interno, sia al tempo, facendosi più scura, come all'imbrunire. Si fa più lontana, esile, "soffiata"; i fiati diventano protagonisti, mentre prima lo erano gli archi, e simulano i respiri, gli ansimi e la pena dei protagonisti. Flauti e sassofoni lanciano suoni sottili e simbolici, come il balenare di pensieri, idee e disegni terribili e soffocanti (es. mus. 6, p. 55)²⁷.

La sensazione di ansia trattenuta che questa scena lascia nello spettatore non è certo smorzata dall'Intermezzo II in cui l'elegia di Le Jeune si trasforma in un susseguirsi di folate traumaticamente interrotte, spogliate dello sfarzo o della solennità con cui si era vestito l'Intermezzo I.

Ed ecco scendere la sera sui personaggi e sulla musica; gli strumenti quasi impercettibili e i suoni sempre più trasfigurati. Ci troviamo immersi totalmente nell'inquietudine dei protagonisti, nel loro mondo interiore e i soffi e gli acuti gelidi dell'Intermezzo III ci feriscono dentro, tagliano come sottili lame, però senza recidere il filo che ci tiene sospesi.

Tutto il pathos che la musica ha creato non si sfoga, anzi l'ascolto ci turba anche perché ci sentiamo completamente immersi nelle menti dei personaggi. Infine (scena VII) i richiami degli strumenti, il tappeto dei grilli ci sorprendono come a un brutto risveglio ripetuto.

Es. mus. 6

²⁷ Ibidem, pp. 173-174.

125

Fl. I

Sax. c.

Fl. II

Lastra

La Mal.

Il Mal.

Ohi - mé! So - spi - ro So - spi - ro

Quel - ch'io de - vo So-spi-ra - te? Co - sa?

Trb. I

Trbn. I

Lastra

La Mal.

Il Mal.

La mor - te La mor - te

Si spalanca la notte, i latrati lontani di *Lohengrin* prendono uno sviluppo musicale. Prima dell'ultimo spasimo vocale i due Malaspina

parlano, sussurrano e ciò, anziché aumentare il realismo, amplifica l'atmosfera, a metà tra l'incubo e la realtà raccontata freddamente.

La bellezza antica si disfa: ritornerà, la stessa musica, ogni volta mostrando su di sé le ferite del tempo. [...]

Chiudersi e aprirsi alla luce, degli occhi e dell'orecchio: eppure il compiersi del cerchio, lentamente, toglie il fiato. [...]

Quasi pare di sentire ciò che i personaggi sentono intorno a sé. Anche gli spettatori sanno ciò che succederà, conoscono l'inevitabile. Ritrovano il non luogo magico del rappresentare, l'immedesimazione che porta noi fuori di noi²⁸.

2.3.2 METAMORFOSI DI UN'ELEGIA DI LE JEUNE

²⁸ SALVATORE SCIARRINO, nota all'incisione discografica Kairos, 2001 (0012222KAI).

Come già detto in precedenza dallo stesso Sciarrino, la scelta felice di Le Jeune nasce da una necessità, quella di eliminare qualsiasi allusione a Gesualdo, ed «ha una funzione precisa: il richiamo di un'epoca»²⁹. La manipolazione di questo pezzo inizia appositamente prima di *Luci mie traditrici*; i *Quattro intermezzi* raccolti successivamente come possibilità autonome, vengono composti come capitoli da alternare ad una storia che su loro stessi si basa.

L'elegia *Qu'est devenu ce bel oeil* del 1608 si compone di tre voci e tre strofe (es. mus. 7, in appendice, p. 75)³⁰ che nascono da un testo originale di Durand: *Tombeau d'une belle et vertueuse Dame*. Le parole dell'elegia sono in un incredibile sintonia con l'opera di Sciarrino, il quale sceglie, come prologo, di far cantare la melodia superiore di Le Jeune ad una voce dietro il sipario.

Questo artificio crea un bellissimo effetto di presenza-assenza, «lascia udire questa musica già come ricordo, cantata da qualcuno (una serva?) mestamente assorto durante le sue faccende»³¹. La melodia resta uguale e le strofe utilizzate, riportate ad un francese più moderno, sono solo due su tre, la seconda interrotta bruscamente.

DURAND	DURAND	SCIARRINO
<i>Tombeau d'une belle et vertueuse Dame</i>	<i>Qu'est devenu ce bel oeil</i>	<i>Luci mie traditrici</i>
Qu'est devenu ce bel oeil, ce bel oeil de mon ame la clairté, Dont mille flames Amour et mille traits dérobaît?	I: Qu'est devenu ce bel oeil qui mon ame éclairait ja de ses rays, Dans qui l'Amour retrouvait ses fleches, flames et traits?	Qu'est devenu ce bel oeil qui mon âme éclairait ja de ses rais, Dans qui l'Amour retrouvait ses flèches, flammes et traits?
Qu'est devenu ceste bouche é ce ris	Qu'est la bouche or' devenu et ce ris si	Qu'est la bouche or

²⁹ Sono parole che cito da una lettera che Salvatore Sciarrino mi ha inviato, intestata: «Torino, 24.01.2005» e che riporto in appendice.

³⁰ CLAUDE LE JEUNE, *Airs (1608)*, 4 voll., a cura di D. P. Walker, Rome: American Institute of Musicology, 1959, III-IV: Second livre, pp. 66-67.

³¹ SALVATORE SCIARRINO, Nota di programma per i *Quattro intermezzi*, 2003 (in appendice).

gracieux, é ce parler, Dont ma Diane souloit hommes é Dieux étoner? Qu'est devenu ceste jouë é d'amour é de honte le pourpris, Où mile roses Amou sur mile lis étaloit? Qu'est devenu le fin or de ce poil prime, frizé, reluisant, Dont mile lesses Amour et mile rets façonait? Qu'est devenu ceste Main, que l'épouse de Titon avou'roit, Main bel outil amoureux, main qui la neige éfacait? Qu'est devenu de Cythere é d'Eryce é de Cypre le plus beau? Sous ceste tombe l'honneur gist é du Monde é d'Amour.	mignard, et ce discours? Dont ma maitresse atrapoit les plus farouche en amours? II: Qu'est devenu cette joue et d'amour et de honte le pourpris, Sur qui l'Amour étaloit cent mile rozes et lis? Qu'est devenu le fin or de ce poil prime frize reluizant, Dont mile Amours, mile rets sans fin aloyent façonant? III: Qu'est devenu cette main que l'épouze de Titon avouroit, Main, qui plu-blanche que lait, les nége' mesme éfacait? O maleur injurieux qui cachant ce trezor sou- le tombeau, Fais que le monde n'a plus rien de mignard ni de beau!	devenue, et ce ris si mignard, et ce discours? Dont ma maîtresse atrapait le plus farouche en amours? Qu'est devenu cette joue et d'amour et de honte le pourpris, Sur qui l'Amour étalait mille roses et lis? Qu'est devenu le fin or de ce poil prime frisé reluisant, Dont mille Amours, mille rets (<i>interruzione brusca</i>)
---	---	---

La soluzione del sipario a voce sola ha sostituito quello che in origine era il *I Intermezzo*. Perciò, nella raccolta dei *Quattro intermezzi*, c'è un pezzo in più rispetto all'opera.

Come abbiamo detto, la melodia del Prologo in *Luci mie traditrici* corrisponde a quella "alta" di Le Jeune, ma il pezzo percorre in realtà tutta l'opera.

La sua funzione di richiamo di un'epoca si fa sentire a gran voce nell'Intermezzo I (es. mus. 8, in appendice, pp. 76-85)³², corrispondente al *II Intermezzo* dei *Quattro intermezzi*. La melodia si spalanca sontuosa come una musica di corte, «con il fasto e gli echi di una musica cerimoniale, lucida e iridescente»³³; è riconoscibile in tutte le sue parti, orchestrata in modo da essere ricordo di un mondo lontano, di gesto antico, ma allo stesso tempo, il suo movimento per cromatismi e salti e l'armonia costituita di triadi lo rende un pezzo fuori da ogni tempo, quindi anche moderno: «potremmo parlare di classicismo metafisico?»³⁴.

La trasformazione e la manipolazione di questo brano segue l'idea centrale dell'opera: lentamente tutto torna ad essere natura. Ed è così il passaggio all'Intermezzo II, corrispondente al *III Intermezzo* dei *Quattro intermezzi*: qui il discorso inizia a frantumarsi, quasi a folate di vento. La melodia è ancora riconoscibile grazie agli archi³⁵ che con tremoli stretti e strettissimi in punta, con brevi crescendo e diminuendo fino al mezzoforte, vibrano il brano che sembra ghiacciare l'atmosfera caricandola di tensione. I flauti di certo non la smorzano con i loro soffi taglienti e risonanti³⁶ mentre i trilli del clarinetto basso e dei sax e i respiri e i tremoli degli ottoni con le sordine wa wa, con i loro interventi sporadici e inaspettati, danno a tratti un senso di liquidità surreale, riportandoci ad un ambiente aperto, ricordandoci di nuovo un po' il giardino e i suoi suoni (es. mus. 9, in appendice, pp. 86-106)³⁷.

Quando poi si arriva all'Intermezzo III, corrispondente al *IV Intermezzo* nei *Quattro intermezzi*, le melodie si disperdono

³² SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici, Opera in due atti su testo dell'autore*, partitura, Milano: Ricordi, 2000, pp. 50-54.

³³ SALVATORE SCIARRINO, Nota di programma per i *Quattro intermezzi*, 2003 (in appendice).

³⁴ Ibidem.

³⁵ In questo Intermezzo i violini sono raddoppiati

³⁶ La testa della nota bianca a rombo aperto, nei flauti, indica un soffio ordinario, molto tagliente e risonante. A labbra aperte, concentrare il fiato dentro il foro come pronunciando una *i*. arrotondare e amplificare con il cavo orale (altezza reale).

³⁷ SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici, Opera in due atti su testo dell'autore*, partitura, Milano: Ricordi, 2000, pp. 183-192.

diventando quasi irriconoscibili, fatte solo di soffi traumaticamente interrotti.

Il polso della musica è sceso tanto da arrestarsi tra colpi sordi e suoni di ghiaccio. Si aprono lacerazioni improvvise. Nel loro vuoto scrosciante si sospendono elementi della fisiologia umana³⁸.

Il pezzo è infatti senza tempo, lentissimo, i respiri degli ottoni sono gli «elementi di fisiologia umana» sopra citati che ci conducono per mano a quella natura a cui tutto torna nell'ultima scena. E quei colpi di lingua dei fagotti ci riportano al nostro battito cardiaco, rallentato per la tensione, raggelato da questi suoni di ghiaccio, di cui le percussioni, quasi impercettibili, sono il vuoto e specchiante fondo sonoro.

Sciarrino riesce a far evolvere questo «piccolo sconosciuto pezzo», riportandolo alla natura, con la vicenda della sua opera.

Mentre citare Gesualdo avrebbe creato raffinate allucinazioni e malinconie, la musica altrettanto strana di Le Jeune, dal passo agile, meglio si presta all'ambiguità di un uso molteplice³⁹.

Gli intermezzi non rompono la continuità né della vicenda né di tutta l'opera. Ne sono la base, il filo conduttore, catalizzatori di atmosfere e inquietudini che ci immergono e ci raccontano questa storia. Hanno quindi una funzione contraria a quella degli intermezzi in senso tradizionale, che interrompevano realmente vicenda e attenzione, creando contesti diversivi da quello dell'opera.

Quello che stupisce è la capacità del compositore di far percepire un brano che nasce come esterno, parte integrante e inscindibile in una costruzione, creando un perfetto meccanismo formale.

La genialità non sta solo nella manipolazione ma si trova allora a monte: nella scelta, quanto mai azzeccata.

³⁸ SALVATORE SCIARRINO, Nota di programma per i *Quattro intermezzi*, 2003.

³⁹ Vedi nota 1.

- APPENDICE

Torino, 24.1.2005

Carissima,

ho lasciato andare in giro *Luci mie traditrici* senza scrivere una esauriente nota di programma.

Non era nelle mie abitudini: i postumi dell'incidente forse, durante i quali strappavo questa musica all'impossibilità stessa di scrivere? O forse una consapevolezza, la più lieve e terribile, di aver composto qualcosa che non aveva bisogno di essere accompagnata? Talvolta, mentre lavoro, le mie opere mi stanno innanzi come creature vive. Così pure era avvenuto per *Lohengrin*.

Vi sono alcune precisazioni intorno a *Luci mie traditrici* e non devo tenerle per me, anzi. È tempo di riassumerle in una succinta memoria.

Nell'inverno 1988 mi fu proposto di pensare alle musiche per uno spettacolo di prosa, *Il tradimento per l'onore* di Giacinto Andrea Cicognini.

Leggendo il testo ero affascinato più che altro dai duetti d'amore, serrati quasi già in stile d'opera, eppure non di maniera. Straordinaria poi la presenza di un terzo personaggio nascosto a spiare che, puntualmente, s'aggiungeva agli amanti. Il resto era assai farragine.

La proposta teatrale rimase senza alcun seguito, invece l'idea di una costellazione di scene intorno a quei duetti continuò a fermentare dentro di me per qualche anno, fino a che mi giunse la prima commissione per il teatro di Schwetzingen.

Nel 1996 dunque si concretizzò un libretto che poco manteneva dell'originale: *Luci mie traditrici*. Non si può dire che esso sia un adattamento, semmai una drammaturgia nuova basata su materiali preesistenti.

I miei lavori, anche non musicali, non vengono ottenuti per somma di particolari (secondo come agisce la maggior parte dei compositori). La mia mente formula una immediata immagine; poi progressivamente cerco di definirne i contorni o il percorso per raggiungerla.

Mescolati nel *Tradimento per l'onore* mi parve di cogliere gli echi ancora della sanguinosa storia di Gesualdo. Perciò in primo momento avrei voluto che il personaggio del Duca diventasse il Principe di Venosa e che nella musica circolasse il riferimento ossessivo al madrigale *Moro lasso, al mio duolo*.

Un pretesto esterno offrì al progetto l'occasione di deviare, e a me per elaborare ulteriormente la drammaturgia: fu quando venni a sapere che Schnittke aveva terminato il suo Gesualdo.

Decisi allora di eliminare qualsiasi allusione a lui rimpiazzando il madrigale con un'elegia di Claude Le Jeune e modificando di conseguenza l'organico

degli strumenti. Tale mutamento di rotta pareva un ripiego, invece dette assai frutto.

Mentre citare Gesualdo avrebbe creato raffinate allucinazioni e malinconie, la musica altrettanto strana di Le Jeune, dal passo agile, meglio si presta all'ambiguità di un uso molteplice: mormorata da una donna in faccende (Prologo) può spalancarsi sontuosa come una musica di corte (I Intermezzo) per frammentarsi via via, sbiadire e dissolversi in un flusso gelato parallelo all'azione dell'opera (Intermezzi II e III).

Fra i pregi di *Luci mie traditrici*, uno è il perfetto meccanismo formale: ho sempre saputo quanto debba alla calibratura di ambienti, a cui contribuiscono fondi sonori luminosi e oscuri, insieme alla scelta azzeccata di Le Jeune, di questo piccolo sconosciuto pezzo, le cui parole sembrano porsi in assonanza ideale con la vicenda.

La presenza di Le Jeune ha una funzione precisa: il richiamo di un'epoca. Tuttavia tale funzione passa in secondo piano rispetto all'intrinseca curiosità prelibata della musica. Il sapore risulta anzi più arcaico sebbene sorretto da una astrattezza schematica, quasi proto-informatica. Le melodie infatti si muovono solo per cromatismi e salti, assoluta l'omofonia delle tre parti le cui durate (lunghe – brevi) sono dettate dalla quantità metrica della poesia, l'armonia costituita esclusivamente di triadi. Un pezzo fuori da ogni tempo e quindi anche moderno: potremmo parlare di classicismo metafisico?

In vari periodi storici, i tentativi di riesumare l'antichità hanno prodotto cose bizzarre. A questo proposito bisogna rievocare qui un precedente esempio di omofonia pure arricchita da accordi ricercati, ovvero il celebre *Edipo tiranno* di Andrea Gabrieli con cui fu inaugurato il Teatro Olimpico di Vicenza (1585). Ma di questo ho pure scritto nella nota ai *Quattro Intermezzi*.

Il testo musicato da Le Jeune non è di Ronsard (come qualcuno azzardò in occasione della prima produzione dell'opera a Schwetzingen) bensì di Durand.

Io avevo lavorato sull'unica edizione moderna del *Tradimento per l'onore*, che dava per buona una delle tante edizioni secentesche.

Tornando a Giacinto Andrea Cicognini, oggi bisogna dubitare della paternità degli spunti da me impiegati.

Cito un autorevole repertorio: Leone Allacci, *Drammaturgia*, Roma 1666.

Francesco Stramboli, veneziano

Amare e non saper chi. Opera heroica, lontanissima dalla Spagnola di questo titolo. Si lamenta l'auttore dell'ingordigia de' Librari in una sua Prefatione, che per loro guadagno, ogni cosa tragica, che lor capita nelle mani stampino sotto nome di Andrea Cicognini, come adesso è intervenuto nella tragedia del *Tradimento per l'honore*, soggetto tragico, è sua propria Opera stampata sotto nome del Cicognini in Roma.

La ricerca, come vedi, si allarga.

Affettuosamente ti saluto, Carola, ed auguro buon lavoro.

Salvatore Sciarrino

Ho trascritto fedelmente, con piacere e riconoscenza, una lettera che mi è stata inviata da Salvatore Sciarrino e che ritengo rappresenti un documento importante poiché si tratta una riflessione, con contenuti inediti, dello stesso compositore.

NOTA DI PROGRAMMA (2003)⁴⁰ PER I *Quattro intermezzi*

Se non lo trascinasse la febbre dell'attività, io credo l'uomo non avrebbe superato l'età della pietra.

⁴⁰ È qui trascritta la nota di programma distribuita durante l'esecuzione dell'orchestra della BBC di Glasgow, diretta da Emilio Romanico, del 22 marzo 2003 a Birmingham.

Tuttavia, sottoposto a ritmi forzati, ciascuno di noi è invischiato da un ritardo di secoli e non riesce più a distinguere, tra ciò che è secondario, il tessuto della dolce esistenza.

Una sera ero a Milano, uscivo in compagnia da un ristorante: mentre attraversavo la strada la mia coscienza subì una brusca interruzione. Mi svegliai supino sull'asfalto, travolto da un'auto, un istante e la mia vita è radicalmente cambiata, infranta l'integrità del mio corpo. Nel 1997 avevo giusto 50 anni. Un autunno estenuato e perfetto, senza piogge. Dalla finestra, aperta tutta la notte passava un alito di fresco. Sebbene la condizione fisica fosse la peggiore che potesse capitarmi per scrivere, fu proprio per mezzo del comporre che lentamente ho potuto ritornare verso me stesso.

A parte la scomodità delle posizioni da assumere, all'inizio non riuscivo proprio a ottenere niente: le operazioni chirurgiche, il colpo stesso alla testa, avevano costruito una barriera invisibile fra me, le mie idee, il foglio. Intanto fissavo piccoli appunti, evitando di affrontare intera la fatica del lavoro. Provai a ricominciare per gradi: prima una esile pagina per pianoforte (*Polveri laterali*); seguirono *Due risvegli e il vento*, canti per voce e pochi strumenti.

Non potendo rinviare ulteriormente l'opera nuova, posi mano ai 4 *Intermezzi*. Essi avrebbero offerto un intreccio musicale parallelo alla vicenda. Senza nulla perdere in riconoscibilità, la musica si riveste qui di suoni diversissimi, per mostrare man mano le ferite del tempo, come un essere organico in decomposizione. Fornisce la base un'elegia di Claude Le Jeune, dal titolo *Qu'est devenu ce bel oeil* (1608).

I Intermezzi. Enunciazione dell'elegia. Questo pezzo è assente in *Luci mie traditrici*, dove non c'è prologo: una voce fa da sipario all'opera, un'invenzione che lascia udire questa musica già come ricordo, cantata da qualcuno (una serva?) mestamente assorto durante le sue faccende.

II Intermezzo. Si spalanca con il fasto e gli echi di una musica cerimoniale, lucida e iridescente (corrisponde all'attuale *I Intermezzo* dell'opera).

III Intermezzo. A folate, quasi portate dal vento, il discorso si frantuma (corrisponde all'attuale *II Intermezzo*)

IV Intermezzo. Il polso della musica è sceso tanto da arrestarsi tra colpi sordi e suoni di ghiaccio. Si aprono lacerazioni improvvise. Nel loro vuoto scrosciante si sospendono elementi della fisiologia umana (corrisponde all'attuale *III Intermezzo*).

Un fenomeno costante nell'arte è il ritorno ideale a modelli preesistenti. Il mondo classico, per esempio, compare ciclicamente nell'orizzonte della nostra storia. Ogni volta, però, questi modelli vengono completamente trasfigurati. Bisognerebbe comprendere quanto ciò faccia parte integrante dei meccanismi della creatività. Essa non si volge indietro attraverso il già noto (ovvero ciò che ci sta intorno), sempre mira a quello che ancora non si conosce.

Tra gli strani richiami rinascimentali alla classicità, la tarda elegia di Claude Le Jeune non viene a trovarsi isolata. Le sue principali caratteristiche sono l'azzeramento della polifonia e una metrica anticheggiante che pilota ogni articolazione. La nudità omofonica che ne risulta offre il campo a un'armonia ricercata.

Considerando i precedenti, bisogna citare un Maestro assai illustre, Andrea Gabrieli, il quale ci trasporta nel cuore del revival classico. In occasione dell'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza (1585) Gabrieli compone i Cori per *L'Edipo Tiranno* e sperimenta, con altra solennità, una simile forma omofonica.

Le Jeune sembra appartenere al novero di coloro che inseguendo l'antico, s'imbattono in spazi inauditi. Alle nostre orecchie la sua elegia suona insieme esotica e rigorosa, quasi informatica nelle sue geometrie; melodicamente è costituita da movimenti cromatici e salti, armonicamente solo di triadi.

Racchiusa in un foglietto, questa musica sorrideva silenziosamente dieci anni, forse di più, dal leggio del mio pianoforte. Un indovinello

insolubile per i musicisti che passavano da casa mia. A loro, come sfinge, io la suonavo ora oscurata nel registro grave, ora nell'acuto, rilucente come un carillon.

(Salvatore Sciarrino)

Es. mus. 2

Il Mal.

An - dia-mo, o mi-a- vita An - dia-mo

Vni I

Vni II

Vla

Vc.

Cb.

65

Trb. I

Trbn. I

La Mal.

Un Servo

o mio be - ne Vi - segno

Va che l'accom-
- pagno.

65

Vni I

Vni II

Vla

Vc.

Cb.

71

Es. mus. 4a

15

I Fl.

II Fl.

I Sax. c.

II Sax. c.

Cl. b.

I Fg.

II Fg.

Trb. I

Trbn. I

G. C.

La Mal.
Ch'io ch'io... I o pu-re, ma...

L'Ospite
V'a-mo Ah questo ma è mor-te Ah-que-sto ma è mor-

Un servo

15

I Vni

II Vni

Vla

Vc.

Cb.

This musical score page, numbered 35, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** I and II staves. Both start with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes marked "ord." (ordinario).
- Saxophones (Sax. c.):** I and II staves. Both start with a piano (*p*) dynamic and play a melodic line with slurs and ties.
- Clarinet in B-flat (Cl. b.):** I staff. Starts with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes marked "slap".
- Flugels (Fg.):** I and II staves. Both start with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Trumpets (Trb.):** I and II staves. Both start with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Trumpet in B-flat (Trbn. I):** I staff. Starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Baritone (G. C.):** I staff. Starts with a mezzo-forte (*mp*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Violins (Vni):** I and II staves. Both start with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Viola (Vla):** I staff. Starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Violoncello (Vc.):** I staff. Starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Double Bass (Cb.):** I staff. Starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Vocal Soloists:**
 - La Mal.:** Lyrics: "o destin così vuo - le". Starts with a mezzo-forte (*mp*) dynamic and a triplet of eighth notes.
 - L'Ospite:** Lyrics: "Son vostro, Signora". Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes.
 - Un servo:** Lyrics: "Son vostro, Signora". Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *pp*, *mp*, *mf*, *p*).

Es mus. 5

[illegible]

75

Es. mus. 7

QU'EST DEVENU CE BEL CÉIL

(Repr. Expert, Extraits
des M.M. de la R.F.)

T: Durand, op. cit.

A 3.

Dessus

Haute-contre

Taille

Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - roit ja de

Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - roit ja de

Qu'est de - ve - nu ce bel œil qui mon ame é - clai - roit ja de

ses rays, Dans qui l'A-mour re-trou-voit ses fle-ches, fla - mes et traits?

ses rays, Dans qui l'A-mour re-trou-voit ses fle-ches, fla - mes et traits?

ses rays, Dans qui l'A-mour re-trou-voit ses fle-ches, fla - mes et traits?

Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce dis - cours?

Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce dis - cours?

Qu'est la bouche or' de - ve - nu et ce ris si mi - gnard, et ce dis - cours?

[k]

Dont ma mai-tresse a - tra - poit les plus fa-rouche en a - mours?

Dont ma mai-tresse a - tra - poit les plus fa-rouche en a - mours?

Dont ma mai-tresse a - tra - poit les plus fa-rouche en a - mours?

- (ii) Qu'est devenu cette joue et d'amour
[et de honte le pourpris,
Sur qui l'Amour étaloit cent mille roses et lis?
Qu'est devenu le fin or de ce poil prime
[frize reluisant,
Dont mille Amours, mille rets sans fin aloyent
[façonnant?
- (iii) Qu'est devenu cette main que l'épouze
[de Tiron avoueroit,
Main, qui plu-blanche que lait, les nége
[mesme étacoit?
O maleur injurieux qui cachant ce trezor
[sou-le tombeau,
Fais que le monde n'a plus rien de mignard
[ni de beau!

Intermezzo II

[illegible]

* In questo intermezzo i Violini devono essere raddoppiati.

FL. I
II

Sax. c. I
II

Cl. b. I
II

Fg. I
II

Trb. I
II

Trbn. I
II

Crot.

Camp.

G. C.

Violin I (Vn I): *mf* (first measure), *mf* (second measure), *f* (third measure), *mf* (fourth measure).

Violin II (Vn II): *mf* (first measure), *mf* (second measure), *f* (third measure), *mf* (fourth measure).

Viola (Vla): *f* (first measure), *f* (second measure), *f* (third measure), *p* (fourth measure).

Violoncello (Vc): *mp* (first measure), *mf* (second measure), *pppp* (third measure), *mf* (fourth measure).

Double Bass (Cb): *mf* (first measure), *mf* (second measure), *mf* (third measure), *mf* (fourth measure).

15

Fl. I II

Sax. C. I II

Cl. b.

Fg. I II

Trb. I II

Trbn. I II

Crot.

Camp.

G. C.

f *f* *pp* *f* *f*

f *f* *pp* *f* *f*

f

mf

p (ossia *p*)

15

Vni I II

Vla

Vc.

Cb.

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

f *f* *f* *mp* *f*

pppp *p* *pppp* *mf* *mf* *pppp*

p *mf* *mf* *mp*

Fl. I (a) *pp* ∞ *f* *f* (f) *f* (imb. tra i denti) *R* (ord.) *f* *mp*

Fl. II (a) *pp* ∞ *f* *f* (f) *f* (imb. tra i denti) *R* (ord.) *f* *mp*

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b. *f* *f*

Fg. I

Fg. II

Trb. I (mf) *p* (flatt.)

Trbn. I

Trbn. II

Crot.

Camp.

G. C.

Vni I *mf* *mf* *p* *mf* ∞ *ppp*

Vni II *mf* *mf* *p* *mf* ∞ *ppp*

Vla *p* *f* *f* *mf* *f* *p*

Vc. *p* *p* *pp* *mf* *p*

Cb. *ppp* *mf* *pp* *p*

25 30

Fl. I

Fl. II

Sax. c.

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trb. II

Trbn. I

Trbn. II

Crot.

Camp.

G. C.

25 30

Vni I

Vni II

Vla

Vc.

Cb.

f

f

p

f

f

p

mf

mf

mf

f

f

mp

p

f

pp

pppp

mf

pp

pp

mf

FL. I (d) f f (d) f f (d) f f (d) f f (d) mf

FL. II (d) f f (d) f f (d) f f (d) f f (d) mf

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b. f

Fg. I

Fg. II

Trb. I mf

Trb. II

Trbn. I sord. p (4) + 2° pp

Crot.

Camp.

G. C.

Vni I mf mf mf mf

Vni II mf mf mf mf

Vla f f f f

Vc. p pppp mp mp

Cb. pppp p pppp mf

40

Fl. I

Fl. II

Sax. C.

Cl. b.

Fig.

Trb. I

Trb. II

Trbn. I

Crot.

Camp.

G. C.

Fl. I: f , (f) , $<pp>$, $<f>$, f

Fl. II: f , (f) , $<pp>$, $<f>$, f

Sax. C.: p

Cl. b.: p

Fig.: p

Trb. I: p

Trb. II: p

Trbn. I: p

Crot.: p smorz.

Camp.: p smorz.

G. C.: pp

40

Vni

Via

Vc.

flaut. (pont.)

Ch.

Vni: $<mf>$, $<mf>$, $<pp>$, $<mf>$, $<mf>$

Via: f , f , p , ppp , f , f

Vc.: mf , $pppp$, $<pp>$, mf , $pppp$

flaut. (pont.): f , mp , ppp , p

Ch.: f , mp , ppp , p

45

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trb. II

Trbn. I

Crot.

Camp.

G. C.

This block contains the musical notation for measures 45 through 48 for the woodwind section. The instruments listed are Flute I and II, Saxophone (contralto), Clarinet (bass), Flute (alto), Trumpet I and II, Trombone I, Crotchet, and Gong/Cymbal. Measures 45 and 46 show the Flutes and Saxophones playing a melodic line with a forte (f) dynamic. Measures 47 and 48 show the Clarinet and Flute (alto) playing a similar melodic line, also with a forte (f) dynamic. The other instruments are silent.

45

Vni I

Vni II

Vla

Vc.

Cb.

This block contains the musical notation for measures 45 through 48 for the string section. The instruments listed are Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 45 and 46 show the Violins playing a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measures 47 and 48 show the Violins playing a similar melodic line, also with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabass are playing a harmonic accompaniment with a forte (f) dynamic. The Violoncello and Contrabass also have a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

50

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Pg. I
Pg. II
Trb. I
Trb. II
Tron. I
Tron. II
Crot.
Camp.
G. C.

50

50

Vni I
Vni II
Vla
Vc.
Cb.

50

55

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trb. II

Trbn. I

Trbn. II

Crot.

Camp.

G. C.

55

56

57

58

59

55

Vni. I

Vni. II

Vla.

Vc.

Cb.

55

56

57

58

59

Intermezzo III

Senza tempo (lentissimo)

Flauti
in Sol

Saxofoni
contralti
in Mib

Clarinetto
basso
in Sib

Fagotti

Trombe
in Do

Tromboni

Lastra

Gran Cassa

Muted (molto pressata)
ppp sempre

a soffio ord.
a 2 sord.
a 2 (senza sord.)
piegata a metà e ferma
PPPP

Senza tempo (lentissimo)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

mf sempre molto dimin.
p
pp
flaut.
pp
(d)

5

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Lastra', features a melody with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. A slur covers the next two measures, which contain a half note D2 and a half note C2. The melody continues with a half note B1, a half note A1, and a half note G1. The bottom staff, labeled 'G. C.', provides a harmonic accompaniment. It starts with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. A slur covers the next two measures, which contain a half note D2 and a half note C2. The accompaniment continues with a half note B1, a half note A1, and a half note G1. The score is written in a simple, clear style with a focus on the melodic and harmonic relationship between the two parts.

88

20

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b. I

Cl. b. II

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trbn. I

Lastra

G. C.

20

Vni I

Vni II

Via

Vc.

Cb.

25

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trbn. I

Lastra

G. C.

25

Vni I 1

Vni I 2

Vni II 1

Vni II 2

Vla

Vc.

Cb.

Measure 25: Flutes I and II play a triplet of eighth notes (F4, A4, C5) marked *f*. Saxophones C, Clarinet Bb, Fagot I and II, Trumpet I, and Trombone I have rests. Lastra and G.C. have rests. Violini I and II play a half note (F4) marked *f*. Viola, Violoncello, and Contrabasso have rests.

Measure 26: Flutes I and II play a triplet of eighth notes (F4, A4, C5) marked *f*. Saxophones C, Clarinet Bb, Fagot I and II, Trumpet I, and Trombone I have rests. Lastra and G.C. have rests. Violini I and II play a half note (F4) marked *f*. Viola, Violoncello, and Contrabasso have rests.

Measure 27: Flutes I and II play a triplet of eighth notes (F4, A4, C5) marked *f*. Saxophones C, Clarinet Bb, Fagot I and II, Trumpet I, and Trombone I have rests. Lastra and G.C. have rests. Violini I and II play a half note (F4) marked *f*. Viola, Violoncello, and Contrabasso have rests.

Measure 28: Flutes I and II play a triplet of eighth notes (F4, A4, C5) marked *f*. Saxophones C, Clarinet Bb, Fagot I and II, Trumpet I, and Trombone I have rests. Lastra and G.C. have rests. Violini I and II play a half note (F4) marked *f*. Viola, Violoncello, and Contrabasso have rests.

Measure 29: Flutes I and II play a triplet of eighth notes (F4, A4, C5) marked *f*. Saxophones C, Clarinet Bb, Fagot I and II, Trumpet I, and Trombone I have rests. Lastra and G.C. have rests. Violini I and II play a half note (F4) marked *f*. Viola, Violoncello, and Contrabasso have rests.

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trbn. I
Lastra
G. C.

The musical score for page 30 includes parts for Flute I and II, Saxophone C (I and II), Clarinet B, Flute G (I and II), Trumpet I, Trombone I, Lastra, and G. C. The Flute G parts feature a melodic line with slurs and accents, marked *pp*. The Trumpet and Trombone parts have a melodic line with slurs and accents, marked *p*. The Lastra part has a melodic line with slurs and accents, marked *(pppp)*. The G. C. part has a melodic line with slurs and accents, marked *(d-)*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trbn. I

Lastra

G. C.

pp

p

pppp

Vni I 1

Vni I 2

Vni II 1

Vni II 2

Vla

Vc.

Cb.

p

p

35

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b. I

Cl. b. II

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trbn. I

Lastra

G. C.

35

Vni I 1

Vni I 2

Vni II 1

Vni II 2

Vla

Vc.

Cb.

40
45

Measures 40-45:

- Flutes (Fl.):** I and II. Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Saxophones (Sax. c.):** I and II. Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Clarinets (Cl. b.):** I and II. Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Trumpets (Trb.):** I and II. Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Timpani (Trbn.):** I. Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Lastra:** Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- G.C. (Glockenspiel):** Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Vni I (Violin I):** Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Vni II (Violin II):** Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Vla (Viola):** Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Vc (Violoncello):** Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.
- Cb. (Contrabasso):** Measure 40: Trills on G4 and A4. Measure 41: Trills on G4 and A4. Measure 42: Trills on G4 and A4. Measure 43: Trills on G4 and A4. Measure 44: Trills on G4 and A4. Measure 45: Trills on G4 and A4.

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trb. I
Lastra
G. C.
Vni I 1
Vni I 2
Vni II 1
Vni II 2
Vla
Vc.
Cb.

55

55

pp

f

flaut.

mf

pp

pp

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trbn. I

Lastra

G. C.

60

Vni I 1

Vni I 2

Vni II 1

Vni II 2

Vla

Vc.

Cb.

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trbn. I
Lastra
G. C.
Vni I 1
Vni I 2
Vni II 1
Vni II 2
Vla
Vc.
Cb.

65

65

(flaut.)

flaut.

p

mf

p

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trbn. I
Lastra
G. C.
Vni I 1
Vni I 2
Vni II 1
Vni II 2
Vla.
Vc.
Cb.

Measures 1-4 of the score. The Flute and Saxophone parts feature triplets of eighth notes. The Bassoon part has a triplet of eighth notes marked *pp*. The Trumpet and Trombone parts have a half note marked *p*. The Lastra part has a half note marked *f*. The G.C. part has a half note marked *f*. The Violin I parts have a half note marked *f*. The Viola part has a half note marked *f*. The Violoncello and Contrabass parts have a half note marked *f*.

105

Fl. I
Fl. II
Sax. C. I
Sax. C. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trbn. I
Lastra
G. C.
Vni I
Vni II
Vla
Vc.
Cb.

80

80

flaut.

ppp

pppp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 80, contains staves for various instruments. The woodwind section includes two flutes (Fl. I and II) with triplet markings, two saxophones in C (Sax. C. I and II), a bass clarinet (Cl. b.), and two fugles (Fg. I and II). The brass section consists of two trumpets (Trb. I and Trbn. I), a trombone (Lastra), and a tuba (G. C.). The string section includes two violins (Vni I and II), two violas (Vla), a violinist (Vc.), and a cellist (Cb.). The percussion section includes a snare drum (flaut.) and a cymbal (G. C.). The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *ppp* and *pppp*. The page number 80 is printed at the top and bottom.

85 90

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Trb. I

Trbn. I

Lastra

G. C.

85 90

Vni I 1

Vni I 2

Vni II 1

Vni II 2

Vla

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems. The first system (measures 85-90) includes woodwinds (Flutes I & II, Saxophones C, Clarinet Bb, Fagot I & II), brass (Trumpet I, Trombone I), percussion (Lastra, Gong/Cymbal), and strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The second system (measures 85-90) continues the string parts. Measure numbers 85 and 90 are marked at the beginning of each system. Various musical notations are present, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *p*, *f*, *ppp*, and *mf*.

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trbn. I
Lastra
G. C.

Measures 95-99 of the score. The Flute I and II parts have triplets in measures 98 and 99. The Saxophone C, Clarinet Bb, and Fagott parts have rests. The Trombone I and Trumpet I parts have triplets in measures 98 and 99, with dynamic markings *p* and *f*. The Lastra (strings) part has a melodic line in measures 95-99. The G. C. (cello/contrabasso) part has a rhythmic pattern in measures 95-99.

Vni I
Vni II
Vla
Vc.
Cb.

Measures 95-99 of the score. The Violin I and Violin II parts have triplets in measures 98 and 99, with dynamic markings *p* and *pp*. The Viola part has a melodic line in measures 95-99. The Violoncello and Contrabasso parts have rests.

Fl. I
Fl. II
Sax. c. I
Sax. c. II
Cl. b.
Fg. I
Fg. II
Trb. I
Trbn. I
Lastra
G. C.
Vni I 1
Vni I 2
Vni II 1
Vni II 2
Vla
Vc.
Cb.

100

flaut.

pp *mf* *(mf)*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 100, contains staves for various instruments. The woodwind section (Flutes I & II, Saxophones, Clarinet, Bassoon) has mostly rests, with some notes and triplets in the final measure. The brass section (Trumpets, Trombone, Euphonium, Tuba) also has rests, with some notes in the final measure. The percussion section (Lastra, Gong/Cymbal) has rhythmic patterns. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass) is more active, with various notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mf*, and *(mf)*. A 'flaut.' marking is present above the Violin II staves. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I

Fg. II

Detailed description: This system contains staves for Flute I, Flute II, Saxophone C I, Saxophone C II, Clarinet Bb, and Fagot I and II. Measures 105-108 are shown. Flutes and Saxophones have a triplet of eighth notes in measure 106, marked with a forte (f) dynamic. The Fagot I part has a quintuplet of eighth notes in measure 105, marked with a pianissimo (pp) dynamic.

Trb. I

Trbn. I

Detailed description: This system contains staves for Trumpet I and Trombone I. Measures 105-108 are shown. Both parts have a melodic line with slurs and accents. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Lastra

G. C.

Detailed description: This system contains staves for Lastra and Guitar (G. C.). Measures 105-108 are shown. The Lastra part has a melodic line with slurs and accents. The Guitar part has a rhythmic accompaniment.

Vni I 1

Vni I 2

Vni II 1

Vni II 2

Vla

Vc.

Cb.

Detailed description: This system contains staves for Violin I (1 and 2), Violin II (1 and 2), Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 105-108 are shown. Violin I parts have a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (f) dynamic. Violin II parts have a rhythmic accompaniment. Viola, Vc., and Cb. have a melodic line with slurs and accents.

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b.

Fg. I *pp*

Fg. II

Trb. I *p*

Trbn. I *f*

Lastra

G. C.

Vni I (15).....

Vni I 2 (15).....

Vni II (flaut.)

Vni II 2

Vla

Vc.

Ch.

115 120

Fl. I

Fl. II

Sax. c. I

Sax. c. II

Cl. b. I

Cl. b. II

Bg. I

Bg. II

Trb. I

Trb. II

Lastr. I

G. C. I

G. C. II

115 120

Vni I

Vni II

Vla

Vc

Cb

2.4. LA VOCALITÀ

Dei tre obiettivi che, nella lettera a Tito Ceccherini⁴¹, Sciarrino si proponeva, uno riguardava la vocalità:

Un canto espressivo che non guardi indietro né balbetti insensatezze. Un canto che sia veicolo intellegibile della parola, per creare anche le basi dell'espressione teatrale.

La vocalità, in *Luci mie traditrici*, è caratterizzata da una linea di canto di estrema, raggelata stilizzazione, con un profilo a zig-zag, con intervalli di solito non grandi, come se la voce, partendo da una determinata nota, se ne distaccasse con salti ascendenti e discendenti che consentono di caratterizzare, con minuziosa adesione, la piega di ogni inflessione verbale⁴².

Sciarrino ha scritto una musica che va dall'ampiezza lirica dei melismi vocali a una sorta di declamato asciutto che sembra parlato, proprio in quanto ricostruito con il canto, con una linea frammentata piena di fascino crudele e ambiguo che va dal sussurro quasi afono al grido, qualcosa di veramente personale e nuovo.

Uno degli artifici di questo stile vocale è la generazione degli intervalli. Il cantato è costruito in modo da poter usare tutti gli intervalli, anche quelli più semplici, quelli più sentiti, ma facendo sì che non suonino vecchi o banali. Gli intervalli non vengono fissati preliminarmente, ma vengono generati, quasi organicamente, così da instaurare una sorta di memoria interna; è attraverso di essa che la ricomparsa di combinazioni analoghe e continuamente variate accumula relazioni che progressivamente arricchiscono gli intervalli. In effetti, se si ascolta sempre lo stesso intervallo la propria percezione tende a chiudersi in questo spazio, ma, nel momento in cui tale distanza si amplia o si riduce, improvvisamente lo scarto risulta nuovo. Esso suona come sconosciuto, anche se fatto di

⁴¹ SALVATORE SCIARRINO, *Lettera a Tito Ceccherini*, in *Luci mie traditrici*, Stradivarius, 2003 (STR 33645).

⁴² PAOLO PETAZZI, *L'onore secondo Sciarrino*, «L'Unità», 1° giugno 1998.

elementi semplici, degli intervalli più piccoli e tradizionali, il semitono, la terza maggiore o minore, le seste.

Un esempio efficace è forse la scena III, apice del lirismo dell'opera: i due amanti inizialmente si rincorrono attraverso piccoli canoni e alla fine riescono a raggiungersi, sovrapponendosi in un unità lirica.

Nell'esempio musicale 10 (vedi p. 110)⁴³ riporto un momento della scena in cui le voci si sfiorano con brevi interventi di tipo imitativo, ed è una chiara provocazione di crescendo erotico-emotivo.

Nell'esempio musicale 11⁽⁴⁴⁾, le voci si uniscono omofonicamente (tra l'altro sulle parole che costituiscono il soggetto principale dell'opera), esibendo degli incontri intervallari di carattere consonante (ma di effetto inusitato in questo contesto) come la terza e la sesta.

Es. mus. 11

The musical score for Example 11 is a page from a score for Salvatore Sciarrino's opera *Luci mie traditrici*. It features several staves: Fl. II, Trbn. I & II, La Mal. (soprano), L'Ospite (soprano), Vni I & II (violins), Vla (viola), and Cb. (basso continuo). The vocal parts have lyrics in Italian. The instrumental parts include woodwinds, strings, and basso continuo. The score is marked with various dynamics and includes a rehearsal mark 90.

La scelta del timbro vocale dell'Ospite, prescritto da Sciarrino per una donna *en travesti* o per un controtenore, vuole suggerire il lato narcisistico dell'amore della Malaspina. L'Ospite diventa quasi uno

⁴³ SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici*, Opera in due atti su testo dell'autore, partitura, Milano: Ricordi, 2000, p. 56.

⁴⁴ Ibidem, p. 74.

specchio che duplica il personaggio femminile nelle sue componenti; passione, reticenza, ingenuità, leggerezza, edonismo. Tutto tranne che la femminilità in sé. Questa identità esasperata e tuttavia parziale esaspera la loro differenza.

Tornando alla musica, la novità non sta solo nel trattamento degli intervalli ma nella loro percezione, nell'accuratezza con cui il compositore costruisce la drammaturgia sonora. Parliamo adesso della drammaturgia teatrale, in relazione alla manipolazione del testo.

Le asimmetrie metrico-ritmiche, le dissonanze melodiche, le veloci cascate microtonali di parole rendono la linea vocale prossima fisicamente all'intonazione parlata. C'è un'intenzionalità fortissima nella recitazione, che è evidente proprio da come vengono presentate le frasi.

La scena V rappresenta l'apice dell'intensità drammatica: vi intervengono pochi elementi ma con una tale tensione e dilatazione che tra loro sembra che passi un tempo infinito; Servo e Duca ripetono continuamente le loro parole e questo li rende ancora più distanti nello spazio e nel tempo. Come se tra loro non si sentissero, tanto che quasi ci si dimentica chi e cosa l'uno o l'altro stia dicendo. La scena si apre senza parole, solo la musica che produce gli scricchiolii e i rumori dell'interno e quelli dell'esterno, i suoni del mezzogiorno filtrati dalle finestre. Le ripetizioni delle frasi avvengono drammaticamente e liricamente; la stessa frase viene cambiata a seconda di come viene letta, consumata.

5

I Fl.

II Fl.

La Mal.

L'Ospite

Vni

Vla

Vc.

più *p* poss.

mp *pp*

Che sen - to? Che

pp *pp* *pp* *p*

Che ve - do? Che bel - tà

(15)

(15)

soffio di vetro

p

flaut. (eco)

pp *ppp*

I Fl.

II Fl.

La Mal.

L'Ospite

Vni

Vla

mf *pp* *mp*

ar - do - re

p *p* *p* *ppp*

Vedoun pa-ra-di - so

p *pp* *mf* *pp* *pp*

Sen - to nel cuo-re un in - fer - no

pp

O Di-o

soffio di vetro

p

ppp

pp

Ad esempio:

IL MALASPINA
Non ero disonorato se tacevi
Se tacevi
Se tacevi
Non ero
Non ero disonorato

A queste parole così drammatiche, proprio perché ribadite e svuotate,
il Servo risponde, quasi strozzandosi:

UN SERVO
Se tacevo
Se tacevo, ero traditore

E il Duca, risoluto:

IL MALASPINA
Mi costringete ad ucciderli
Mi costringete
Mi costringete

E subito il Servo si giustifica, affrettato:

UN SERVO
Così risarcirà l'onore

Qui il Duca tocca un apice lirico irresistibile, disperato:

IL MALASPINA
Ma perderò
Coei
coei
coei
ch'è la mia vita
ch'è la mia vita

Non solo manipolando il testo, ma anche con la musica, con figure
strette, di note ribattute in glissando, fiotti di parole dall'effetto quasi

recitativo, Sciarrino riesce a far esprimere al personaggio tutto il suo turbamento. (es. mus. 12)⁴⁵

Es. mus. 12

The musical score for Example 12 consists of four staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Il Mal.' on the left. It begins with a measure number '40'. The vocal line features a triplet of eighth notes, followed by a series of long, sustained notes with a crescendo hairpin. The lyrics 'Non e-ro di-so-no-ra-lo se ta-ce-vi se ta-ce-vi' are written below the notes. The second staff is for the first violin, labeled 'I', and the third staff is for the second violin, labeled 'II'. Both violin staves show long, sustained notes with a crescendo hairpin. The fourth staff is for the cello, labeled 'Vc.', and it shows a series of notes with a crescendo hairpin. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'mp' and 'ppp'.

Sicuramente la sospensione è accentuata dalle cosiddette messe di voce, che si combinano con gli altri elementi, come i glissandi, i gruppi veloci e i "recitativi" a cui prima accennavo. Queste messe di voce, note lunghe in crescendo, caricano la voce di una straordinaria tensione e, anche in questo caso, non percepiamo qualcosa di artefatto ma cogliamo perfettamente il fine di questo procedimento: permetterci di sentire in noi il turbamento del protagonista. Nell'esempio musicale 13⁽⁴⁶⁾ è stata isolata solo la linea vocale della Malaspina, da leggersi in chiave di violino.

Es. mus. 13

The musical score for Example 13 shows a single vocal line in violin clef. It begins with a measure number '40'. The vocal line features a triplet of eighth notes, followed by a series of long, sustained notes with a crescendo hairpin. The lyrics 'Lu ci mi e' are written below the notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'ff' and 'pp'.

Proseguendo in un'analisi dei momenti cruciali per comprendere, o quanto meno illustrare, la ricerca sciarriniana nell'ambito della

⁴⁵ Ibidem, p. 125.

⁴⁶ Ibidem, p. 75.

vocalità, prendiamo in considerazione la scena VI. La luce e la musica si stanno scurendo, respiri ansimanti dei fiati descrivono un interno mentre fuori insetti e animali fanno da tappeto sonoro a questo dialogo teso in cui i personaggi svelano, anche nelle pause, le più piccole sfaccettature della loro psicologia. Una precisa misura dell'esitazione le rende comprensibili.

Lei sembra voler fare la "candida" e, infatti, alla richiesta del marito di parlargli del suo amore, sperando di dimenticare il suo tradimento, risponde con queste parole:

LA MALASPINA
Parlerò d'un infinito

Ma egli è profondamente risentito e ci mostra la ferita che porta:

IL MALASPINA
Il vostro amore
Il vostro amore
Il vostro amore
Il vostro amore
Il vostro amore s'è interrotto
S'è interrotto
S'è interrotto dunque è imperfetto

Nel dichiarare il suo amore alla Duchessa vuole, deve essere falso, perciò mente. È in continua lotta con se stesso perché certamente l'ama, ma è talmente preda del suo amore che non lo può neanche dichiarare; nel momento in cui lo fa mente. È così posseduto da questo amore che è già morto, l'istante in cui il servo gli ha raccontato il tradimento l'ha ucciso, e dunque, in questa scena, finge. È per questo che, recitando, egli cerca di sedurla di nuovo e lei ci casca e gli giura fedeltà eterna, come però l'aveva giurata all'Ospite, anzi, con le stesse note (da leggersi sempre in chiave di violino):

Es. mus. 14a (scena IV)⁴⁷



⁴⁷ Ibidem, pp. 105-106.

Es mus. 14b (scena VI)⁴⁸



La Malaspina, in questo passaggio, ci mostra il suo lato di ingenuità e di passiva femminilità, perché ama veramente due persone diverse; in realtà di entrambi subisce la passione.

Il Malaspina invece ha due voci, una profonda e decisa, l'altra confusa e più dolce. Sono i due sentimenti che sconvolgono e dividono il suo animo: l'amore e il bisogno di vendetta. Ce lo mostra il momento in cui egli parla con se stesso, lasciando sfuggire la determinazione di ucciderla:

IL MALASPINA

Sarà

LA MALASPINA

Che cosa?

IL MALASPINA

Quel ch'io devo

Ma subito dopo sembra ancora cedere all'amore per la sua sposa. O alla pena della situazione?

LA MALASPINA

Ohimé!

IL MALASPINA

Sospirate?

Alla fine della scena, con la sua ultima battuta, il Duca non mente più e saluta la sua sposa con una frase ossimorica che dice tutto il suo dolore. Gli opposti si congiungono:

IL MALASPINA

A Dio, mio inferno amoroso

⁴⁸ Ibidem, p. 160.

Nella scena VII i due protagonisti sembrano giocare a gatto e topo.

Lui le consiglia di ricamare un cipresso, l'albero che nella tradizione pagana è la pianta sacra di Venere, mentre in quella cattolica cresce fra le tombe: che si riferisca all'una o all'altra, la seconda valenza prevale in quanto il Duca suggerisce di accostarlo alla mortella che lei già ricamava, nome che contiene in sé la parola "morte".

Con il suo stile vocale Sciarrino intende davvero rifondare una sorta di "recitar cantando", o meglio "cantar parlando", dove il cantato sembra ancora più parlato del parlato vero, della parola detta. Questo fa sì che, nell'ultima scena, si riscopra improvvisamente il valore del parlato, cogliendolo come qualcosa di estraneo, di nuovo sconosciuto.

In questa scena, quando ormai è scesa la notte, latrano i cani, cantano i grilli e gli amanti sussurrano. Si alternano interventi sulla voce e sul fiato (es. mus. 15, p. 117)⁴⁹.

La donna non capisce quello che l'aspetta e si vanta di morire d'amore; diventa dunque irritante, si rende un poco ridicola, tanto che lui comincia quasi a sopportarla. Come già sottolineato, è donna in senso un po' superficialmente passivo, bamboleggia, e cerca di farsi grande agli occhi di lui, pensando di giocare, di reggere ancora la chiave del gioco:

LA MALASPINA
Che vi tormenta?
IL MALASPINA
Onorata passione
LA MALASPINA
Poss'io rimediarvi?
IL MALASPINA
Anzi, voi sola potete
Voi sola potete guarirmi
LA MALASPINA
Ecco la vita
IL MALASPINA
Mi sarebbe caro spenderla per voi

⁴⁹ Ibidem, p. 246.

Ad un tratto egli fa dell'ironia e il suo sarcasmo si esplica proprio nell'uso del testo, nelle volute ripetizioni:

IL MALASPINA
Morireste?
Morireste per me?
Morireste?
Vi rammento che la morte è orrida

In questa scena si ha una dissociazione tra primo piano e fondo sonoro e durante i silenzi si può sentire il mondo che li circonda. C'è una scissione tra umano e naturale che qui si viene a ricomporre e a confondere; nel loro sussurrare, tutto diventa natura.

Ora, sia la musica strumentale, sia gli interventi vocali cominciano a slittare verso il basso (es. mus. 16, pp. 118-119)⁵⁰. Queste sono due delle pagine più significative della partitura: il clarinetto basso fornisce la base di un «glissando impercettibile», soprattutto rispetto alla forza degli interventi degli altri strumenti, in particolare dei tromboni. È un esempio di come elementi che non si sentono possano modificare i suoni che gli si sovrappongono. Ciò è uno dei limiti estremi e significativi di siffatta drammaturgia sonora. A partire da queste pagine, i due personaggi intervengono cantando, mentre quasi tutta la scena, fin ora, era parlata o sussurrata. Anche le loro parole sono pietre, acquistano concretezza: è questo il momento di svelamento dell'esito tragico e qui la forte tensione prende corpo anche negli interventi musicali, e per brevi tratti, quasi punte, la dinamica si sposta veramente verso il forte. Tutto dà l'idea di precipitare, gli eventi scivolano. Paradossalmente l'intimità, la vicinanza e l'intesa tra i due protagonisti non è mai stata così avvertibile, ma non sono solo i dialoghi a renderla tale. È proprio la musica, la natura, il loro potere unito che affiora, si fa sentire e, seppur impercettibile, sembra coprire le parole: i grilli, la notte sono dilagati all'interno.

⁵⁰ Ibidem, pp. 256-257.

Es. mus. 15

123

Lo stile vocale di Sciarrino ha un valore decisamente drammaturgico: l'emissione, l'intonazione, la scelta dei timbri, anche il testo, tutto si muove in funzione della manifestazione del personaggio, serve a renderlo vivo, senza il supporto di alcuna immagine, se non sonora.

Es. mus. 16

The musical score for Example 16 is divided into two systems. The first system includes parts for Saxophone (Sax. c. I), Clarinet (Cl. b.), Flute (Fg. I), Trumpet (Trb. I, II), Horn (G. C.), Maracas (La Mal.), Violin (Vni I, II), and Viola (Vni I, II). The second system includes parts for Clarinet (Cl. b.), Trumpet (Trb. I), Horn (Trbn. II), Maracas (La Mal.), Violin (Vni I), and Viola (Vni II). The score features various musical notations, including dynamics (ppp, mp, f, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "a svanire", "senza sord."). The lyrics are in Italian and are written below the vocal parts.

System 1:

- Sax. c. I: (medio) ppp
- Cl. b.: mp sub.
- Fg. I: mf
- Trb. I: mp
- Trb. II: mp
- G. C.: pppp
- La Mal.: f
- Vni I: ppp, dimin., a svanire
- Vni II: pp, dimin., a svanire

System 2:

- Cl. b.: 70
- Trb. I: p, mp
- Trbn. II: senza sord.
- La Mal.: f, p
- Vni I: 70
- Vni II: (pau.)

Lyrics:

gnò-re, vi ve-docan-gia-to nel vi-so, Non

s'han da cangia-re gli amorin e-se-que Non s'han da can-gia-re in e-

Fl. I

Sax. c.

Cl. b.

Fg. I
II

Trb. I
II

Trbn. I
II

Tam tam

G. C.

La Mal.

Il Mal.

Vni I
II

Vla

Vc.

Cb.

se - que

Fa - te - lo di - chia-ra-re al lu-me

8

- **LOHENGRIN**

3. LOHENGRIN

3.1. LA PARODIA DEL MITO

Jules Laforgue, poeta e prosatore francese, nasce a Montevideo, in Uruguay nel 1860 e muore a Parigi nel 1887. All'età di sei anni viene mandato in Francia a studiare a Tarbes, ma a diciassette si trasferisce a Parigi dove pubblica i suoi primi versi su riviste aperte alle correnti letterarie del simbolismo e del decadentismo. In ristrettezze economiche, ottiene la carica di lettore di francese dell'imperatrice Augusta di Germania trasferendosi a Berlino, dove rimane dal 1881 al 1886. Qui conosce e sposa un'istitutrice inglese, Leah Lee.

Quando, rientrato a Parigi, viene prematuramente stroncato dalla tubercolosi, Laforgue ha pubblicato tre raccolte di versi: *Les Complaintes* (I compianti, 1880-85), *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (L'imitazione di Nostra Signora la Luna, 1881-86) e *Le concile féerique* (Il concilio delle fate, 1886). Postume appaiono le *Moralités légendaires* (Moralità leggendarie, 1887), *Ultimi versi* (1890), racconti di prosa poetica, cronache d'arte e pagine di critica letteraria, tra cui due saggi di grande interesse su Baudelaire e Corbière⁵¹. Traduce inoltre *Leaves of Grass* di Walt Whitman.

Laforgue canta la provincia più che la periferia. I suoi vagabondaggi sono piuttosto viaggi interiori che disvelano paesaggi dell'anima, mai tetri eppure terribili perché senza speranza di nascita: la solitudine e la prigionia che si avvertono sono rinvivate da un umorismo sottile, da un linguaggio fantasioso, anticonformista e ricco di neologismi: un'abile ironia sdrammatizzante si lega alla vena sentimentale⁵².

⁵¹ *Laforgue Jules*, in *Enciclopedia universale*, 15 voll., Milano: Rizzoli Larousse, 1966-71, VIII (1968), p. 547.

⁵² SERGIO ZOPPI, *Laforgue Jules*, in *L'Enciclopedia*, 20 voll., Torino: U.T.E.T., 2003, XI, p. 794.

In realtà, il primo tentativo di Laforgue è una raccolta di versi filosofici, *Il singhiozzo della Terra*, ispirati da Baudelaire e Prudhomme. Successivamente l'autore trova un linguaggio proprio e una poesia originale influenzata da Schopenhauer e Hartmann.

Nelle ultime raccolte abbandona il verso regolare per diventare uno degli creatori del verso libero.

Di particolare interesse sono le *Moralités légendaires*, raccolta di sei novelle, testo originale e precorritore del gusto Art nouveau: *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, *Le miracle des roses*, *Lohengrin fils de Parsifal*, *Salomé*, *Persée et Andromède*, *Pan et la Syrinx*⁵³.

Lo stile di Laforgue non si rifà a nessun modello letterario preciso ma, nel raccontare temi difficili come il mal d'amare e il mal d'essere, riesce a mescolare un altissimo numero di riferimenti letterari e culturali. Si potrebbe anche dire che l'autore si prende gioco dei grandi miti e delle opere celebri alternando il gusto per la parodia, a tratti "sacrilega", al linguaggio poetico e al repertorio dell'immagine pittorica. C'è una chiara volontà, nella configurazione dell'opera, di inscrivere il racconto in uno spazio specifico, di riunire in una sola raccolta i personaggi appartenenti ad orizzonti culturali diversi, di abbracciare tutti i generi. Infatti mescola l'antichità greco-romana (*Persée et Andromède et Pan et la Syrinx*), i tempi moderni (*Hamlet ou les suites de la piété filiale*, *Lohengrin fils de Parsifal*), l'epoca contemporanea (*Le miracle des roses*). Fa lo stesso anche per ciò che concerne il *mélange* dei generi: il dramma (*Hamlet et Lohengrin*), il racconto edificante (*Le miracle des roses*), il racconto storico (*Salomé*), il racconto e la fiaba (*Persée et Andromède et Pan et la Syrinx*)

Quello che interessa ai fini della nostra ricerca, tra questi racconti, è *Lohengrin*. Laforgue viene certamente a contatto con quest'opera durante il suo soggiorno a Berlino, quando cioè si avvicina all'opera di

⁵³ *Laforgue Jules*, in *Enciclopedia universale*, 15 voll., Milano: Rizzoli Larousse, 1966-71, VIII (1968), p. 547.

Wagner. Nell'aprile 1886 conosce i Germani i fondatori della *Revue wagnérienne*, uno dei breviari della generazione simbolista, ed è probabile che questo incontro l'abbia incoraggiato a scrivere la sua moralità, visto che il numero successivo della rivista si sarebbe intitolato «La question Lohengrin».

Lohengrin offre quindi a Laforgue un soggetto iscritto nel dibattito, e dunque di attualità, che si accordava alle sue preoccupazioni intime: l'amore per Leah Lee e il pensiero del matrimonio. L'autore parte dallo scenario dipinto da Wagner ma fa subire alla storia molti cambiamenti.

Per il compositore tedesco Elsa è accusata dell'omicidio del fratello dal conte Federico. Spinta a sottomettersi al giudizio di Dio, ella chiama in suo soccorso un cavaliere che le è apparso durante questi giorni di sconforto. Le trombe suonano ai quattro angoli dell'orizzonte quando una navicella trainata da un cigno giunge a portare l'eroe. Il giovane prende le difese di Elsa a condizione ch'ella non gli chieda mai il suo nome, le sue origini né il luogo da cui proviene. Elsa promette e il cavaliere combatte, vincendo, Federico che decide poi di risparmiarla (Atto I).

Federico e sua moglie Ortrude sono decisi a far rompere la promessa ad Elsa. L'uomo la interroga pubblicamente sull'identità del suo futuro sposo ma, malgrado l'insistenza di Federico, lei resiste alle sollecitazioni (Atto II).

Tormentata dalla curiosità, Elsa, nella stanza nuziale, inonda di domande il suo sposo condannandosi a perderlo. Lohengrin cede rivelandole la verità ma in quell'attimo il suo destino è deciso: si allontana verso l'infinito su una navicella trainata da una colomba, dopo che Elsa ritrova il fratello, che Ortrude aveva trasformato in cigno (Atto III)⁵⁴.

Tutto l'apparato dei personaggi storico-fiabeschi usato da Wagner si trasforma in Laforgue in una società di perbenisti. La sua Elsa è, dunque, una vestale infamata dall'accusa di aver avuto rapporti

⁵⁴ Ibidem.

impuri. Il Gran Sacerdote minaccia di bruciarle gli occhi se nessun uomo si farà avanti dichiarando di volerla prendere in sposa. Elsa, dunque, invia una preghiera al cavaliere che le è apparso «in una notte fatale e memorabile». Ed egli si presenta, congeda il cigno che cavalcava, e si dichiara come Lohengrin, figlio di Parsifal e come cavaliere dell'emancipazione delle donne giunto con l'intento di sposare Elsa. Mentre lo svelamento del nome costituisce il meccanismo dell'opera di Wagner, qui è la satira sulla società contemporanea che pilota la versione di Laforgue.

La seconda parte della moralità si svolge nella villa nuziale dove la giovane mostra l'ineluttabile fraintendimento tra uomo e donna. Alla sensualità ingenua ma prorompente della ragazza, il cavaliere risponde con dubbi e perplessità stringendo il suo cuscino che infine si trasforma in cigno portandolo «verso le altitudini della Metafisica dell'Amore».

Dagli appunti dell'autore apprendiamo che ciò che voleva fosse il centro del racconto è proprio questa totale lontananza del mondo femminile da quello maschile. Prende quindi le distanze dal suo modello, sopprimendo i personaggi e l'intrigo di Federico e Ortrude e il nucleo del racconto di Wagner, l'occultamento dell'identità di Lohengrin⁵⁵.

L'originalità rivendicata, anche tramite la parodia, indica una volontà verso l'invenzione poetica, ansiosa di riconquistare l'autonomia della letteratura, lontano dalle convenzioni e dalle seduzioni troppo facili della poesia.

Laforgue compie un ricamo di temi conosciuti e di temi inventati, liberamente seguendo l'ispirazione di una fantasia sempre oppositiva, anche a rischio di perdersi in divagazioni. E infatti mantiene sempre una visione corrosiva della sua società e una chiave pre-psicanalitica dei personaggi.

Le *Moralités légendaires* rappresentano la raccolta più originale e completa di Laforgue, alla quale consacrò gli ultimi anni della sua

⁵⁵ Ibidem.

vita; bisognerà però aspettare molto tempo prima che un Ezra Pound o un Marcel Duchamp ne segnalino la modernità.

Tutte le novelle rinviano a opere della tradizione: sono quindi parole scritte su motivi già conosciuti, variazioni su scenari preesistenti che aprono orizzonti su altri scritti. L'invenzione, però, non sta nella scelta del soggetto e alla tradizione alla quale si riferisce, ma nelle modifiche che apporta e nella sua costruzione.

La moralità è un genere proprio del teatro medievale e si tratta di soggetti presi in prestito dai racconti dei martiri o dalle cronache dei monasteri in cui vizi e virtù vengono personificati per scopi edificanti. Questo genere drammatico non ebbe che un'esistenza limitata nel tempo, ma ad oggi ha conosciuto varie trasformazioni; un esempio può essere rappresentato da *Virginie et Paul* di Villiers, in cui due giovani, il cui nome evoca l'amore, non parlano che della loro carriera e dei loro guadagni, mostrando la fine di ogni relazione in un tempo in cui il denaro corrompe qualsiasi valore.

Ma se in Villiers il testo vuole avere ancora uno scopo moralizzatore, in Laforgue questo viene completamente ignorato. Le *Moralités légendaires* costituiscono un tipo di racconto di cui l'autore stabilisce in modo empirico la natura e le regole strutturali.

Solo una raccolta di racconti può aver avuto un ruolo influenzante: *Les Bas de Monseigneur* di Robert Caze, pubblicato nel 1884. In tutti i racconti il principio satirico converte gli eroi in personaggi derisori ma, dedicando il volume a un discepolo di Zola (H. Céard), Caze ridicolizza gli scrittori che non sanno far altro che inventare storie difendendo quel principio che proprio Zola chiamava «sens du réel»⁵⁶. Ma lo schematismo di questi racconti e la monotonia dell'intreccio situano il testo, in realtà, lontano da quelle che erano le ambizioni di Laforgue per il suo progetto. Questo appartiene sicuramente al genere della parodia che le teorie del tempo ritenevano però uno dei gradini più bassi della letteratura. Molti termini, infatti, venivano

⁵⁶ *Le sens du réel* è il titolo del primo capitolo dedicato al romanzo in *Le Roman expérimental* (1880) di Zola.

utilizzati per denigrare e screditare la parodia: le burlesque, le grotesque, le fumisme, l'incohérence. D'altro canto, du Marsais nel suo *Traité des tropes* (1730), rifacendosi ai paradigmi aristotelici della *Poetica*, sottolinea, della parodia, l'operazione intertestuale, d'imitazione. Il testo parodistico prende quindi senso solo dal rapporto con l'originale; per questa ragione la parodia veniva considerata come una pratica poco rispettabile, un genere minore che, non avendo come vocazione la rappresentazione del reale ma la contraffazione di testi, è guardata con sospetto.

Colui che riabilita il genere è Victor Hugo che, nella prefazione al *Cromwell* (1827), rivendica una combinazione del tutto naturale tra il sublime, il bello, il bene, la luce e la bassezza, il brutto, il male e l'ombra, secondo il principio per cui, in natura, il deforme vive accanto al grazioso. La parodia restituisce il lato basso e vile alle aspirazioni elevate: «Les hommes de génie ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence»⁵⁷.

Agli inizi degli anni '70 comincia a diffondersi nei *cabarets* parigini un gusto per la mistificazione e l'humor nero che però rimase sempre all'interno del circuito artistico. Lo spirito di derisione crebbe senza voler imporre un progetto o un movimento riconosciuto: romantici, parnassiani, decadenti, poeti intimisti o popolari, tutti sono implacabilmente e impietosamente caricaturati.

L'inventario delle esperienze eccentriche dell'ultimo quarto di secolo permette sicuramente una rivalutazione della fantasia che esercita sui modelli dominanti una forte pressione critica: da questo momento si può dire che tutte le forme di contorsione e di "brigantaggio" letterario inizino a spingere verso un riconoscimento dei principi parodistici.

Le *Moralités légendaires* si possono allora considerare un'opera di congiuntura, iscrivendosi nel dibattito contemporaneo e,

⁵⁷ DANIEL GROJNOWSKI, *Jules Laforgue et l'originalité*, Neuchatel: à la Baconnière, 1988, p. 192.

determinando un nuovo modo di leggere, sono ugualmente iniziatrici di una modernità che raggiunge anche il lettore di oggi.

Lungo tutto il XIX secolo il pubblico si è sensibilizzato sul problema dei miti che, dopo essere stati considerati una sorta di "impostura religiosa" dagli Illuministi, ritornano in auge grazie a Richard Wagner che li ha divulgati ad un pubblico di scrittori, artisti ed amatori. Ritroviamo infatti l'influenza wagneriana nei pittori idealisti e in tutti coloro che cercano di rendere sensibile una verità astratta⁵⁸. La dottrina simbolista, prima di essere teorizzata negli ultimi anni del secolo, si è a poco a poco sviluppata a partire dall'esegesi che gli ammiratori del compositore tedesco hanno fatto delle sue opere e dei suoi scritti teorici.

In questo contesto si può asserire che Laforgue, come i suoi contemporanei, è attratto dal prestigio dei miti e dall'opportunità di utilizzarli. Tratta con spirito derisorio e fumista i drammi e i racconti a cui si ispira e rifiuta i principi dell'estetica realista e naturalista.

Contro quella critica che ritiene la parodia un genere "parassitario", Laforgue, nelle *Moralités légendaires*, rende fiabe, racconti o novelle degni di attenzione e di stima quanto un dramma, un romanzo o un poema. I suoi racconti possono esistere in maniera autonoma ed essere letti senza necessariamente conoscere i testi di riferimento. Questa promozione di un genere implica una trasformazione profonda: la parodia si modifica, determina in maniera autonoma le regole del suo funzionamento e legittima la sua esistenza senza bisogno di un genere corrispondente. Non si può più ridurla a un semplice sistema di relazioni intertestuali ma bisogna riconoscerne le implicazioni storiche e la precisa destinazione. La parodia imita l'atto di imitazione, rifiuta l'adesione al verosimile e di ricostituire il contratto con il lettore.

Nelle *Moralités légendaires* la scrittura diventa quindi produzione affermata, non riproduzione simulata⁵⁹.

⁵⁸ Ibidem p. 245.

⁵⁹ Ibidem pp. 248-249.

3.2. L'IMPIANTO DRAMMATURGICO

3.2.1 RAPPORTO TRA IL LIBRETTO E LA FONTE LETTERARIA

Salvatore Sciarrino, per scrivere il suo *Lohengrin*, si impossessa e manipola il testo di Laforgue, non rifacendosi assolutamente a quello di Wagner. Il nucleo centrale, infatti, resta l'impossibilità di Lohengrin di "prendere" Elsa e, ancor di più, la pena che questa difficoltà comporta sul personaggio femminile. Se già in Laforgue la vena lievemente folle di Elsa viene a galla, Sciarrino la amplifica fino a renderla chiave di lettura dell'opera. Nella sua versione, la protagonista presta voce a due personaggi, Elsa e Lohengrin.

Parlando del testo, il compositore rovescia il racconto originale facendo iniziare la storia nella Villa Nuziale, scenario della seconda parte in Laforgue, in cui immediatamente si delineano i profili dei personaggi.

Il delirio di Elsa sta veramente nella sua animata solitudine, nell'ambiguità fra sé ed altro, veglia e sonno, dentro e fuori, prima e dopo. [...] il capovolgimento prospettico non è solo una trovata drammaturgica, bensì un capovolgimento reale, una tecnica di linguaggio che azzerà ogni convenzione e pone lo spettatore al centro del mondo⁶⁰.

Più che una tragedia dell'abbandono è una tragedia dell'incompatibilità che si consuma nelle prime due scene; i due giovani sembra che non siano nello stesso luogo in questi dialoghi, le domande e le risposte non sono pertinenti. Si ha la sensazione che i due non si ascoltino e non si guardino, anche se è un'immagine nella nostra mente visto che, sulla scena, sono entrambi interpretati dalla stessa persona. Questa lontananza dei discorsi crea forte

⁶⁰ Nota di programma per *Lohengrin 2, disegni per un giardino sonoro*, nuova produzione Ravello Festival 2004.

l'impressione che Elsa stia realizzando un rapporto immaginario, rivivendo un sogno lontano di cui ricorda a sprazzi le frasi che risultano senza continuità.

La terza e la quarta scena si svolgono di fronte al mare e corrispondono alla prima parte nel testo di Laforgue. Elsa è accusata di essere impura e il corno suona ai quattro venti perché arrivi qualcuno a liberarla. La donna prega per l'arrivo del cavaliere e dall'orizzonte viene un efebo che cavalca un cigno. È nell'epilogo che tutti i dubbi, che le immagini astratte e le accennate allusioni hanno creato in noi, si dipanano: la dimensione onirica che permea l'intero lavoro si svela quando lo scenario palesa crudamente la casa di cura in cui la folle Elsa è ricoverata⁶¹.

«Elsa è malata di irrealtà, si identifica nelle cose, nella notte, nei suoni della notte, e non potremo più discernere se essi siano veri, o quale barlume sia rimasto nel fondo dei suoi occhi»⁶².

Il prologo, la prima, seconda e terza scena sono una sorta di sogno che viviamo con Elsa, la scena quarta è invece già ricordo, mentre l'epilogo ci fa piombare nella realtà.

È proprio l'inversione dell'originale di Laforgue, il flashback, che insinua sin dall'inizio, nel pubblico, il dubbio, molto più "sicuro" che nella fonte, che lei sia matta; è fuori discussione la certezza che Lohengrin non arriverà mai. In questo modo Sciarrino rende molto più vive l'amarezza e il dolore di questa donna. Quello che gradatamente si svela è il luogo della follia, non la follia stessa.

In realtà lo "svelamento" del luogo non avviene solo nell'epilogo: lungo il testo si colgono piccoli indizi che alludono all'ospedale del finale.

Ad esempio nella scena terza:

- Un cucchiaino soltanto
- Ah! ogni due ore...

⁶¹ ANDREA DI PAOLO, *Lohengrin di Salvatore Sciarrino*, «Il musicante, musica e cultura on-line», www.ilmusicante.net.

⁶² SALVATORE SCIARRINO, *nota all'incisione discografica Ricordi*, 1984, (CRM 1001).

Ed anche, nello stesso punto, l'indicazione scenica:

Bianche figure la trascinano sul fondo

ci fa immediatamente pensare a degli infermieri.

I due versi che ho citato non provengono, in realtà dal *Lohengrin* di Laforgue ma fanno parte di una serie di inserimenti di altri testi dello stesso autore. In particolare, questi due si trovano nella poesia *Les linges, le Cygne* (I lini, il Cigno)⁶³ che fa parte della raccolta *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (L'imitazione di Nostra Signora la Luna, 1881-1886).

Il verso, nella scena prima:

- Via, prenderete freddo.

sebbene molto simile in *Lohengrin* («Vieni, vieni o prenderai freddo»), è preso dalla composizione intitolata *Complainte des formalités nuptiales* (Lamento delle formalità nuziali)⁶⁴ contenuta nella raccolta *Les Complaintes* (I Compianti, 1880-85), come anche le parole del Coro nella scena quarta:

- Vuoi tu vestirti del mio Essere smarrito?

nella seconda scena:

- Ahi con un giglio insidiare la violetta di Iside!...

sono tratte dalla poesia *Avis, je vous prie* (Avviso, per favore)⁶⁵ che fa parte della raccolta, già citata, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*.

Infine, il riferimento al corno, già presente in *Lohengrin*, si può leggere in *Complainte des formalités nuptiales* e quello alle campane in *Complainte des cloches* (Lamento delle campane)⁶⁶, entrambe nella raccolta *Les Complaintes*.

L'immagine della follia di Elsa ci viene data dal dialogo stesso. Il compositore sembra cogliere le frasi del testo originale come fiori in un campo, scegliendo le battute in un modo apparentemente casuale per poi creare un dialogo assolutamente irrealista ma quasi credibile,

⁶³ JULES LAFORGUE, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Roma: Grandi tascabili economici Newton, 1997, pp.140-143.

⁶⁴ Ibidem, pp. 90-95.

⁶⁵ Ibidem, pp. 144-145.

⁶⁶ Ibidem, pp. 102-105.

onirico, serrato ed incisivo. In alcuni casi assegna una frase ad Elsa mentre in Laforgue era di Lohengrin. Ad esempio nella prima scena:

Laforgue⁶⁷

Elsa – E sulla mia bellezza, che effetto fa il chiaro di luna?

Lohengrin – Le volute dei vostri capelli scuri non sono meno calde.

E. – Ah! il cuore lo è altrettanto. Ma perché non mi date più del tu?

L. – È che mi state diventando un personaggio, un personaggio con cui dovrò fare i conti.

E. – Nevvero! Ma...patti chiari amici cari.

L. – Quanta magia nelle siepi di questi sentieri scoraggianti.

Sciarrino

ELSA

- E sulla mia bellezza che effetto fa il chiaro di luna?

- Quanta magia nelle siepi di questi sentieri scoraggianti!

- Perché non mi date più del tu?

In altri casi trasforma le parole del narratore esterno in un racconto in prima persona di Elsa, sintetizzando e rendendo le immagini ancora più surreali, come vediamo sempre nella prima scena:

Laforgue

Si avventurano dunque senza esitare, in preda al disagio e al silenzio, coi piedi spossati dalle tiepide ghiaie, e si affrettano verso qualcosa come dei salti d'acqua là intorno, - ancora attraverso scoranti labirinti di tassi potati a corridoio e per ammassi curiosamente plastici tra i balsamizzanti spruzzi opalini dei cloffete-clop solitari, nel mezzo di rotonde piazzuole e terrazze di marmo concentriche, dove bianchi pavoni ancheggiano nel loro strascico immacolato al chiaro di luna.

Erano proprio delle cascate quelle che loro sentivano, un circo di cascate ininterrotte attorno a una vasca la cui acqua, profonda un piede appena e translucida, offriva alle magie lunari le

Sciarrino

Ci avventurammo in preda al disagio e al silenzio, i piedi spossati da tiepide ghiaie. L'acqua delle cascate, profonda un piede appena, si offriva alle magie lunari.

⁶⁷ JULES LAFORGUE, *Moralità leggendarie*, traduzione di Nelo Risi, prefazione di Sergio Solmi, Parma: Guanda, 1977, pp. 59-79.

miche brillanti del suo fondo di sabbia
pura.

O nella seconda scena:

Laforge

Entrano. È la villa invasa d'erbe folli.
Facciata con garofani a spalliera
bendisposti, scalinata di mattoni rosa,
balcone maiolicato a fiori, tetto di canne,
una banderuola a forma di gatta che
miagolerà. Corridoi a eco, troppe scale a
chiocciola. Stanze vuote. Nomi e date
incisi col diamante sugli specchi. Piani,
salita, discesa: aveva ragione lui, tuttociò
puzza di fossa comune.

Sciarrino

ELSA
Entrammo nella villa invasa
d'erbe folli. Corridoi a eco. Stanze
vuote. Nomi e date incisi sugli
specchi.
LOHENGRIN
Questa villa nuziale puzza di fossa
comune.

La riduzione delle descrizioni, attente e molto dettagliate di Laforge, a semplici schizzi fa sembrare le parole di Elsa il tentativo di ricordare un luogo immaginario visto in un sogno o proprio parole dette nel sonno, rendendo ancor più significative le immagini da lei dipinte e gli spunti a noi offerti.

Impossibile confrontare con l'originale, lungo tutto il libretto, le singole frasi scelte da Sciarrino; alcune della scena quarta, che costituiscono un breve testo di qualche riga, discendono da ben tre pagine di Laforge. Interessante tuttavia notare che anche all'interno della singola frase il compositore restringe e taglia, per esempio nella scena terza:

Laforge

«Elsa! Elsa! Elsa!» squilla tre volte
con le sue canne di perfetto settario.
La Vestale isolata in prima fila, la
donnina dal seno vergognosamente
celato, viene avanti a testa bassa sul
palco, davvero afflitta

Sciarrino

ELSA
- Elsa! Elsa! Elsa, vestale perduta,
il tuo seno conosce altre carezze
da quelle lontane della luna; mani
profane hanno sciolto la cintura e
infranto il sigillo delle tue piccole

«Elsa, Vestale giurata, guardiana dei misteri, dei filtri, delle formule e del frumento delle focacce nuziali, che ne hai fatto della chiave del tuo registro? Ah! ah! il tuo seno conosce altre carezze da quelle così lontane della luna, la tua carne s'è imbevuta d'una scienza ben diversa dal culto; mani profane hanno sciolto la tua cintura e rotto il sigillo delle tue piccole solitudini! Che cosa sai rispondermi, per esempio?»

Elsa articola angelica: «Credo di essere innocente. Un crudele equivoco!»
- (e a bassa voce: «Mio Dio quanti pettegolezzi!»)

solitudini!

Elsa! Elsa! Elsa!

- Un cucchiaino soltanto

- Ah! ogni due ore...

Che silenzio!...

- Elsa! Elsa! Elsa!

- Credo di essere innocente. Un crudele equivoco – mio Dio, quanti pettegolezzi!

Nel successivo confronto, oltre alla consueta operazione di prosciugamento essenziale del testo, si inserisce un ulteriore fattore: la crudele punizione, l'accecamento, a cui viene condannata Elsa secondo Laforgue, rimane un enigma sospeso in Sciarrino che, paradossalmente, riesce, in questo modo, ad esprimere maggior orrore.

Laforgue

Ora, vedova Elsa, contemplate per l'ultima volta la Dea: se, come il rito vuole, dopo tre intimazioni il vostro fidanzato non si presenterà per assumervi, i vostri begli occhi saranno abbruciati per contatto e con la massima delicatezza compatibile con l'Aerolite del Sacrilegio sceso tra noi al tempo della prima luna dell'Egira, aerolite che riposa, come sapete bene, sulle bende nell'ipogeo della Dea, nel più segreto della Basilica del Silenzio. – Popolo! passeremo alle tre intimazioni di rito.

Sciarrino

- Elsa, ora contemplate per l'ultima volta la Dea, secondo il rito.

Se al terzo richiamo il vostro fidanzato non comparirà per difendervi, i vostri occhi saranno...

Come già segnalato, la scena quarta si compone di una decina di righe che risalgono a ben tre pagine del lavoro di Laforgue; confrontiamo quindi soltanto le frasi parallele:

Laforge

p. 64

«Buon Cavaliere che in una notte fatale e memorabile m'apparisti cavalcando un gran cigno luminoso!

«Abbandonereste voi la vostra ancella? Fatale Cavaliere voi sapete bene che i miei occhi succosi sotto le vantate sopracciglia e la mia bocca triste sono alla vostra mercé, e che con sguardi folli io vi verrò dietro dappertutto. [...]

p. 65

«Grazioso Cavaliere, non ho ancora diciottanni. Venite dunque ad assumermi non vi morderete certo le mani. [...]

«Come può l'adorabile Cavaliere tollerare ch'io invecchi cieca e paria in mezzo a questa società borghese?

Io sono bella, bella, bella! come uno Sguardo incarnato! Se vi seguirò? ma dappertutto con occhi folli! Voglio tenermi così perennemente sospesa alla luce della vostra fronte che mi scorderò perfino d'invecchiare, saprò incastonarmi nella vostra scia di luce al punto di divenire un piccolo diamante che l'età non potrà più intaccare!

[...]

p. 66

Veniva dall'orizzonte sul filo delle onde remissive e nell'incanto della Luna Piena sgranata, mirabilmente e con il collo atteggiato a aprua, un luminoso cigno badiale cavalcato da un efebo in raggianti armatura che, sublime d'ignota fiducia, tendeva le braccia diretto alla Riva tribunalizia...

Sciarrino

ELSA

Buon cavaliere che una notte m'appariste cavalcando un gran cigno luminoso!

Voi abbandonare così la vostra ancella? Fatale cavaliere, i miei occhi sono alla vostra mercé, con sguardi folli io vi sarò vicina...

Grazioso cavaliere, non ho ancora diciott'anni.

Io sono bella, bella, bella! come uno sguardo incarnato! Vi seguirò. E resterò sospesa al chiarore della vostra fronte, mi scorderò d'invecchiare. Incastonata nella vostra scia di luce, oh brillarvi quasi un piccolo...

(Dall'orizzonte, sul filo delle onde rassegnate, nell'incantesimo della luna piena, viene meravigliosamente e con il collo a prua un grandissimo cigno luminoso. Lo cavalca un efebo che protende le braccia, sublime per ignota superbia).

Con l'epilogo Sciarrino raggiunge il massimo dell'ambiguità, da lui sempre ricercata, riuscendo a prendere frasi dello scritto di Laforge e magicamente trasformarle per chiarirci il luogo dove l'azione

invisibile si è svolta: nell'ospedale dove Elsa è ricoverata, ospedale mai nemmeno immaginato da Laforgue.

Laforgue

Allora, che si suoni mortalmente a nozze! campane campane della Città! Campane delle belle domeniche sulle province tranquille! Gioia della biancheria pulita come se durante la settimana non ci si fosse sporcati! Allegrìa decorosa di collegiali a festa sotto la porta grande del duomo! Campane! Campane! Giovani sacre frementi e tutte senza risparmio avvicinandosi in un solo inno avveniristico! Ah! le campane che proprio così suonano

Sciarrino

(Mutazione: il giardino, la villa, la riva del mare, che in stillicidio d'immagini parziali hanno celato la loro natura, svelano ora crudamente l'ospedale)

ELSA

Campane delle belle domeniche sulle province tranquille!

Gioia della biancheria pulita come se durante la settimana non ci si fosse sporcati!

Ah, le campane che proprio così suonano...

Campane etc...

Elsa è come in balia di più personalità, di voci che le parlano all'orecchio. In alcuni momenti sembra ritrosa, in altri ha una sensualità prorompente, in altri ancora rivela il suo lato molto infantile: il susseguirsi di tutti questi caratteri è sottolineato anche dall'intonazione della voce.

Lohengrin debuttò nel gennaio 1983 con scene e regia di Pier'alli ed ebbe sin da subito una certa fortuna; in Europa, nel 2001, giravano ben tre allestimenti diversi. Nell'estate 2004 si è allestita una nuova versione, *Lohengrin 2*, dove:

i suoni della notte interiore vengono trasformati simultaneamente tramite un apposito programma informatico, e dislocati nello spazio di un giardino reale, quello di Ravello.

Lo spettatore è libero di muoversi lungo i possibili percorsi della villa. Spostandosi, sarà egli stesso a miscelare i suoni acustici con i suoni artificiali, meglio di qualsiasi sofisticata apparecchiatura.

Perciò lo spettacolo viene replicato due volte nella stessa sera, in modo da offrire, a chi lo vorrà, una varietà maggiore di situazioni sonore.

Anche Elsa si sdoppia, saranno due le interpreti, in punti lontani fra loro: una nella selva degli strumenti d'orchestra, l'altra sprofondata nel pozzo della sua piccola solitudine⁶⁸.

3.2.2. *Lohengrin* COME ROVESCIO DELLA STRUTTURA DI *Luci mie traditrici*

⁶⁸ nota di programma per *Lohengrin 2, disegni per un giardino sonoro*, nuova produzione Ravello Festival 2004.

Se mettiamo a confronto *Lohengrin* e *Luci mie traditrici* ci rendiamo immediatamente conto delle forti somiglianze tra queste due opere. Entrambe raccontano, attraverso la musica e la voce, mondi reali, fatti di suoni ed elementi conosciuti, e allo stesso tempo onirici, perchè ci sorprendono nella loro novità, personaggi con una forte psicologia e con profondi turbamenti; entrambe sono rappresentazione di una rappresentazione, quindi creazione dell'immedesimazione tra personaggio e spettatore.

Ma, se proseguiamo e ci inoltriamo in un'analisi approfondita della loro struttura vera e propria, scopriamo che le due opere, per molti versi, si specchiano diventando l'una il rovescio dell'altra.

Iniziando da *Lohengrin*, la prima caratteristica che salta all'orecchio è che l'opera sia interamente parlata; indubbiamente non si tratta di un parlato convenzionale, fatto di sole parole, ma di un intreccio di suoni umani e animali, rappresentazione del mondo all'interno di Elsa e della di lei follia.

Una follia che sfocia, nell'ultima scena, in un'ebete canzoncina, un canto originale, di una tristezza infantile sciupata .

Luci mie traditrici, invece, è l'esatto opposto: l'opera è tutta cantata, anche in questo caso un canto per nulla tradizionale, anche perché l'intento drammaturgico è lo stesso che in *Lohengrin*, rappresentare il mondo in cui si trovano i personaggi e i loro turbamenti. Proprio per questi stati d'animo l'ultima scena è parlata, anzi sussurrata, al fine di far partecipare lo spettatore della vicinanza e dell'intimità tra i due protagonisti, ma anche lo scendere dell'oscurità e della notte.

Si può, come dicevo, approfondire ulteriormente l'analisi: in *Lohengrin* la filastrocca viene cantata dalla protagonista fra sé, con voce infantile. C'è quindi una citazione ad un preesistente, l'infanzia di Elsa.

A questa scena corrisponde il Prologo di *Luci mie traditrici*, costituito da una voce fuori dalla scena che canta, tra sé, l'elegia di Claude Le Jeune, in maniera tradizionale. Visto che il cantato dell'opera è

tutt'altro che convenzionale, si tratta, anche qui, di una citazione di un preesistente, il canto manierato e barocco.

Schematizzando, osserveremo:

<i>Lohengrin</i>	<i>Luci mie traditrici</i>
Dal prologo all'ultima scena: parlato	Prologo: cantato tra sé in maniera tradizionale
Epilogo: cantato tra sé in maniera tradizionale	Dalla prima alla scena VII: cantato Epilogo: parlato

Un'altra somiglianza "a rovescio" è costituita dal susseguirsi della luce e dell'ombra: *Lohengrin* inizia con il buio e finisce nella luce, quella luce che, all'interno di una notte che potremmo definire infinita, perché è l'oscurità che avvolge il senno di Elsa, svela l'ospedale dov'è ricoverata.

Luci mie traditrici, invece, inizia nel pieno della luce del mattino e man mano si scurisce per arrivare al buio della notte e della vita, cioè alla morte fisica di lei e a quella psicologica di lui.

In realtà non si può dire che l'autore abbia concepito *Luci mie traditrici* partendo dal presupposto che dovesse risultare rovesciata rispetto a *Lohengrin*. Certo sapeva di voler costruire un'opera in cui cantato e parlato, si susseguissero in un preciso ordine e proporzione, con la volontà dunque di lavorare su tali modi di espressione. Ovvio anche che *Lohengrin* sia uno dei capisaldi dell'esperienza teatrale sciarriniana e non si può non vederlo come ideale punto di partenza o comunque tappa fondamentale di un percorso. Lo stesso compositore ha più volte ribadito quanto sia impossibile prescindere dai lavori precedenti, quando si comincia una nuova opera, e quanto a volte si parta proprio da questi, in particolare dalla loro funzione strutturale.

È stato forse così nel caso *Lohengrin/Luci mie traditrici*.

3.3. RAPPORTO FRA PAROLE E MUSICA

Nel *Lohengrin* Laforgue ha fornito al libretto di Sciarrino il materiale verbale e una sottaciuta premessa, l'idea centrale

dell'impossibilità del rapporto tra Elsa e Lohengrin: ma in Sciarrino tutto ciò si configura come proiezione della follia della protagonista, sogno, ricordo o allucinazione di una Elsa da cui Lohengrin è fuggito aggrappato ad un cuscino-cigno. La voce di una sola attrice definisce dunque il percorso drammatico attraverso le frasi dei due personaggi e i suoni che ambientano le parole. Gli interventi musicali sono rari ed esilissimi e la loro rarefazione è usata per esprimere il vuoto interiore e la solitudine notturna. Soltanto alla fine il delirio di Elsa approda al canto vero e proprio con una demente canzoncina.

In quest'opera le cose parlano, ma si sentono solamente attraverso la voce di Elsa. La musica è già in sé teatrale tanto che i suoni non hanno bisogno di un accompagnamento visivo; linguaggio e memoria danno la conoscenza delle cose.

La forza di *Lohengrin* è il ruolo giocato dalla fisicità sia di Elsa, al limite del fastidioso, che con le sue parole sottolinea e rimanda continuamente alle rotondità e alle bellezze del suo corpo, sia della musica, che riesce, con suoni "teatrali", a descrivere il mondo fisico che è tutto dentro la protagonista. Il rapporto con la parola è diretto, di immediata evocazione, e rappresenta uno dei principali motivi di fisicità e di coinvolgimento dell'ascoltatore.

L'inconfondibile linguaggio di Sciarrino predilige la ricerca timbrica ricavando i suoni da zone marginali attraverso tecniche al limite del virtuosismo (armonici degli archi e dei fiati, risonanze secondarie, registri inconsueti). Sciarrino concepisce il suono come entità inscindibile e nella maggior parte dei casi instaura un rapporto mimetico con la natura; la sua musica evoca ronzii, sibili, registri e frequenze al limite dell'inudibile.

La musica ha il compito di evocare ogni minimo frammento di pensieri e luoghi. Gli strumenti dell'orchestra sembrano ricostruire il paesaggio desolato dell'anima di Elsa.

L'organico di *Lohengrin* è semplice:

- 2 flauti (mutano in sol)
- 1 oboe

- 2 clarinetti in Sib (il II muta in La)
- 2 fagotti
- 1 corno in Fa
- 1 tromba in Do (con sordina wa wa)
- 1 trombone (con sordina wa wa)
- violino I e II
- viola
- violoncello
- contrabbasso

Coro (tenore, baritono, basso)

Ruolo a parte hanno la voce e le percussioni. Infatti, come già in precedenza detto, Lohengrin ed Elsa sono interpretati dalla stessa attrice, che, con cambi di timbro, simula la voce dell'uno e dell'altra. Le percussioni, formate da crotali, campane, timpano grave con piatto rovesciato, lastra d'acciaio, tam tam e gran cassa del massimo diametro, sono sempre quasi impercettibili, suoni della natura filtrati attraverso la mente di Elsa.

Di certo risulta molto difficile, quasi impossibile, fare un'analisi di ciascuno strumento poiché, alla prima lettura della partitura, è immediatamente visibile che non esistono parti singole ma che ogni suono, ogni atmosfera evocata, nasce da una visione d'insieme. Come ho già accennato, gli interventi musicali sono veramente rari ma sono assolutamente indispensabili, non solo alla creazione di un'atmosfera, ma anche alla comprensione dei luoghi e dei fatti.

Sciarrino ci fa ascoltare il mondo con orecchie diverse, con le orecchie della protagonista [...]. Ai limiti estremi del percepire, il mondo si fa vuoto e notturno: il silenzio non sottrae, anzi accresce il potere della musica; i suoni divengono suggestioni e richiami di realtà, che formano intorno a noi una costellazione mentale e dunque invisibile, e questo crea una speciale magia di teatro, che non ha bisogno di scena⁶⁹.

⁶⁹ Nota di programma per *Lohengrin 2, disegni per un giardino sonoro*, nuova produzione Ravello Festival 2004.

Non sono solo il testo e le scene, infatti, a suggerirci dove si stia svolgendo ciò che vediamo: nelle scene in giardino gli strumenti simulano suoni e versi degli animali, mentre, man mano che si avvicina lo svelamento dell'ospedale, i suoni si fanno più "umani".

Nelle pagine riprodotte nell'esempio musicale 17(in appendice, pp. 146-149)⁷⁰, siamo avvolti dai suoni di una natura presente e a tratti inquietante: il picchiettare regolare degli slaps del primo fagotto e quello rapido e furtivo di quelli del secondo, l'alternarsi dei trilli dei flauti e degli archi, il verso della tortora, acuto e intenso, emesso dall'attrice, fanno da sfondo, sono il dipinto sonoro del giardino della Villa Nuziale.

Nelle pagine riprodotte nell'esempio 18(in appendice, pp. 150-151)⁷¹, come dicevo in precedenza, l'ambiente sonoro sembra più "umano": l'ospedale dov'è rinchiusa Elsa si palesa sempre più prima alle nostre orecchie che alla vista. I trilli degli archi e dei legni vengono percepiti più come veri e propri interventi strumentali che come suoni "ambientali", mentre gli slaps del fagotto, sempre regolari ma rallentati rispetto all'esempio precedente, evocano un battito cardiaco o dei passi lenti. Gli stessi suoni emessi dall'attrice risultano meno animali, avvicinandosi ad una riso-pianto isterico, meno bestiale ma ugualmente "mostruoso".

In entrambi i casi la musica risulta inquietante poiché crea la sensazione che ci siano delle presenze estranee al pubblico e all'orchestra e, allo stesso tempo, ci immerge nel luogo dell'opera, nella mente di Elsa dove ciò che ci angoscia è il fatto di trovarci in uno spazio sconosciuto e indecifrabile ma, allo stesso tempo, nostro. Il sogno non si finge mai realtà ed è per questo che non ci è del tutto estraneo né difficile da seguire.

È la stessa musica a creare il senso della solitudine e della tensione. I silenzi spesso non risultano tali: l'attesa di un suono, a

⁷⁰ SALVATORE SCIARRINO, *Lohengrin, azione invisibile per solista, strumenti e voci (da J. Laforgue)*, partitura, Milano: Ricordi, 2005, pp. 18-21.

⁷¹ Ibidem, pp. 94-95.

tratti snervante, produce in noi la percezione di rumori, dà suono a questi silenzi, e ciò accade per la tensione e per l'ansia.

Sciarrino [...] lavora su tutt'altro livello di esperienza acustica, cioè sul modo di percepire. Una tematica fortemente ecologica è insita nel suo concepire uniti il suono e il silenzio, nello spalancare in chi ascolta una percezione globale⁷².

In realtà non è certamente la musica a portare sollievo: durante un po' tutta l'opera i flauti squarciano l'aria e l'ansia con suoni secchi e metallici, i violini producono armonici vibrati, sottili e taglienti come lame, la tromba e il trombone, con l'effetto della sordina wa wa, ci sorprendono con suoni rapidi e "slabbrati", oboe e clarinetto suonano soffici bicordi con molta aria e poca pressione dando la sensazione dello spostamento d'aria provocato dal passaggio furtivo di qualcosa di sconosciuto. Violoncello e contrabbasso producono suoni difficilmente associabili al loro tradizionale timbro che sembrano extraterrestri, comunque extra-ordinari.

Sono i rumori di un mondo animale, bestiale, spesso mostruoso, abitato da esseri multiformi; un universo che ci attrae, per la sua novità e curiosità, ma ci spaventa, sia perché ambiguo sia perché non del tutto a noi sconosciuto.

I due interventi del coro non fanno che aumentare la tensione: le lunghe pause tra una sillaba e l'altra, le parole di sapore vagamente mistico, con il riferimento ad Iside e all'Essere, e la scelta di timbri bassi e accordi dissonanti possono ricordare cori di riti esoterici che sono presenti nel nostro immaginario.

Non c'è dubbio che Sciarrino, facendo muovere la sua musica in queste aree marginali e facendo produrre agli strumenti suoni extra-ordinari, riesca a traghettarci pienamente nelle «piccole solitudini»⁷³ di Elsa, nel suo mondo interiore, nel luogo di questa tragedia

⁷² Nota di programma per *Lohengrin 2, disegni per un giardino sonoro*, nuova produzione Ravello Festival 2004.

⁷³ Vedi libretto

dell'incompatibilità. Le allucinazioni della protagonista sono perfettamente descritte dalla musica, il suo tormento è essenzialmente dipinto da questi suoni lontani e profondi, per quanto leggeri.

Seguendo la partitura è però indubbio che sia la voce la vera protagonista dell'opera e che i suoni più eccezionalmente descrittivi siano quelli da lei prodotti.

■ **APPENDICE**

ES. MUS. 17

28

Fl.

Ob.

Cl.

Eg.

Ct.

Tr.

Trbn.

Elsa

Tcn.

Bat.

Bs.

Vni I

Vni II

Vlc

Vc.

Cb.

simile

4

4

(fp)

f

(fp)

p

pp

p

pp

a poco a poco

This musical score page, numbered 154, features a large ensemble of instruments and a vocal soloist. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings in the upper half and brass and lower strings in the lower half. The vocal soloist, Elsa, is positioned in the middle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass) have complex passages with many notes and rests. The brass (Trumpet, Trombone, Tuba) and lower strings (Double Bass) have simpler parts. The vocal soloist, Elsa, has a melodic line with some lyrics. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The page is numbered 154 in the bottom right corner.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Ct.

Tr.

Tbn.

Elsa

Tcn.

Bar.

Bs.

I

Vni

II

Vlc

Vc.

Cb.

Es. mus. 18

1

2

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Tr.

Trbn.

T.t. Gr. t.

Elsa

Tcn.

Bar.

Bs.

I

Vni

II

Vcl

Vc.

Cb.

(1)

16

5

4

pp

f

ff

mp

p

tr

acc

sempre

sim.

ff (come prima.)

[Bianche figure lo trascinano sul fondo]

prima uno specchio

Ira pianto o riso è incerto, ma come un labrato violento

3.4. LA VOCALITÀ

Se, come definizione di “nuova vocalità”, si assume quella data da Cathy Berberian, *Lohengrin* è sicuramente uno degli esempi più compiuti ed originali di questa.

Cosa è la nuova vocalità che appare tanto minacciosa alla vecchia guardia? È la voce che ha a propria disposizione una gamma infinita di stili vocali che abbracciano la storia musicale, e in più, aspetti sonori, marginali, rispetto alla musica, ma fondamentali per gli esseri umani. [...] la voce è qualcosa di più di uno strumento proprio perché non si separa mai dal suo interprete. Si presta continuamente alle innumerevoli incombenze della nostra vita quotidiana. [...] La voce s’esprime con “rumori” comunicativi, come i singhiozzi, sospiri, gli schiocchi di lingua, i gridi, i gemiti, i gorgoglii, le risate. Inoltre la voce è capace di diversi tipi di emissione vocale [...] ⁷⁴.

Questa posizione allargava gli orizzonti di quei tempi e, sebbene parta da un atteggiamento eclettico, possiamo prenderla anche a proposito delle posizioni di Sciarrino che, al contrario, ha un atteggiamento impegnato proprio verso i meccanismi del linguaggio e dell’espressione.

In *Lohengrin*, ciò che colpisce da subito l’ascoltatore sta nel fatto che Elsa e Lohengrin siano interpretati da una sola voce femminile che, con cambi di timbro, intona anche quella maschile; Elsa si sdoppia e si identifica con Lohengrin, il personaggio diventa unico, e l’identità manifesta la follia di un rapporto impossibile. Attraverso l’intonazione della voce Elsa e Lohengrin esauriscono il loro personaggio, rendendo possibile e reale quel teatro in cui i suoni non hanno bisogno di alcun accompagnamento visivo, obiettivo primario di Sciarrino.

⁷⁴ CATHY BERBERIAN, *La nuova vocalità nell’opera contemporanea*, «Discoteca», n. 62, luglio-agosto 1966, pp.34-35.

Questa scelta forte ha una funzione in primo luogo narrativa: serve al compositore per suggerire all'ascoltatore che Lohengrin non esiste, ma si trova nella testa di Elsa, ma non solo. Il compositore vuole anche esprimere la sua estetica: nella musica contemporanea, infatti, il parlato è qualcosa di rigido e impacciato. La parola è, invece, per Sciarrino qualcosa di oggettivo, come fosse quasi un oggetto, una pietra.

C'è in lui, ed in particolare in *Lohengrin*, il bisogno di un recupero del suono, della fisiologia e dell'associazione di questa con la parola, dell'erompere di una fisiologia pura, umana o animale, con fonazioni meno articolate della parola, ma sempre ad essa associate. Questo fa sì che sembri che siano degli animali a parlare, dando vita a qualcosa di mostruoso ed onirico; Elsa non è un essere "normale" ma è, infatti, un essere mostruoso, multiforme, polimorfo.

La scelta del parlato ha però anche una componente di necessità: la destinazione originaria dell'opera. Quando si vuole dar vita ad una nuova produzione, si hanno già i nomi degli interpreti e, nel caso di *Lohengrin*, Sciarrino non scelse una cantante ma un'attrice, Gabriella Bartolomei. Ovviamente questo è già un indirizzo di strumento e di possibilità.

L'attrice non canta ma nemmeno parla: la sua declamazione si pone su un'ideale via di mezzo; «Sciarrino crea un'inesausta gamma di immagini fonetiche e canore, mai fatte di canto, bensì di timbri che intrecciano suoni esasperati di reazioni fisiche all'ansia e alla delusione, o spietate onomatopее di aspri uccelli esotici, di poveri pennuti da cortile, di agghiaccianti cani latranti»⁷⁵.

Immediatamente l'interprete rende palese che il suo non sarà certo un "cantare tradizionale": la sua nuda voce, strano organo di fonazione a mezza via tra l'umano e il bestiale, rappresenta la follia del personaggio, ma allo stesso tempo tutto il mondo si racchiude in lei, nella sua voce. Il corpo di quest'ultima reca il suo melodramma,

⁷⁵ LUIGI PESTALOZZA, *Sogni d'amor perduti*, «Rinascita», n. 4, 28 gennaio 1983, p. 27.

uno spettacolo popolato dalle innumerevoli figure che fanno ressa alla sua frontiera, provenienti dalle regioni più sparpagliate del vissuto acustico e aneddotico, artistico e biologico. Mettere tutto il mondo nel personaggio di Elsa è rappresentare una rappresentazione e quindi crearla, perché lo spettatore sente quello che sentono i personaggi e si istituisce l'immedesimazione tra questi, che è fortissima. Un'immedesimazione prima fisiologica che psicologica.

In lei si rispecchia tutto il mondo, anzi lei lo emana dalla voce. Di questo è come se facessero parte anche gli strumenti; il loro uso è allora così anomalo per indicarci che sembrano fare più parte di questo universo di rumori della vita che non del mondo degli strumenti e della musica.

I primi suoni che emette, tra i grilli della notte sono latrati lontani che repentinamente si trasformano in respiro di donna, ansimante. Subito dopo entriamo sempre più nell'atmosfera e nel luogo dell'azione che è definita «invisibile», sia perché nulla accade, trovandosi tutto nella protagonista, sia perché questo linguaggio suscita pure illusioni, di grande immediatezza.

Dopo il rintocco di campane in un turbine di suono (Prologo), sentiamo voci di uccelli mostruosi e di tortore, che l'interprete emette sonorizzando, ad esempio, la deglutizione, e suoni di insetti che popolano un giardino sotto la luna. Ciò che disarmo è soprattutto il fatto che il sogno non nasconda la propria incoerenza, ma si presenti proprio come tale, senza spacciarsi per realtà, rendendo possibile all'ascoltatore di immergersi nel racconto e immedesimarvisi.

Elsa, all'inizio, parla lentamente, la sua voce è scura e sensuale, spesso quasi sussurrata. Ogni tanto la declamazione si affretta per poi rallentare nuovamente e concentrare l'attenzione su quell'inaspettatamente infantile: «Sapete, non ho ancora diciott'anni» che punge di nuovo lo spettatore con l'idea della triste follia di Elsa. I suoni del giardino si muovono nel dialogo dei due strani amanti, tra la reticenza, la malizia, l'infantile dispetto, ma anche la smania e il terrore.

Elsa continua a risvegliarsi con sussulti, ma sempre nello stesso sogno, e ora all'interno della villa (Scena II), stillante, si intromette Lohengrin: l'attrice scurisce la voce e si cala nei panni del protagonista. Ogni suo intervento è annunciato da uno sbadiglio che, da un lato, simboleggia la noia che si sta consumando in quella notte, notte d'amore sciupata, ma, allo stesso tempo, ci suggerisce che Lohengrin è parte del sogno. I suoni dell'interno, lo sgocciolare forse di un lavandino, si alternano ai grilli esterni ed Elsa singhiozza il suo tormento mentre Lohengrin si aggrappa al suo cuscino, a metà tra bambino e animale.

Ancora un risvegliarsi (Scena III) ma in un sogno anteriore, forse un ricordo così doloroso da farle vivere un momento di totale oscuramento e distacco dalla realtà. Elsa sembra, infatti, perdersi nell'ossessiva ripetizione del suo nome, prima sussurrato, poi intonato, urlato, sillabato. Sono le voci nella testa di Elsa, che la chiamano, la interrogano e ripetono quell'accusa di non essere pura. Dopo un nuovo risveglio, le voci tornano e si ode annunciare la pena: «i vostri occhi saranno...». Elsa chiede uno specchio ma è poi colta da un'improvvisa crisi animalesca di pianto che si trasforma in riso.

Il respiro è soffocato (Scena IV) e le parole possono solo essere vomitate come bolle nella solitudine. Lei vede arrivare il suo cavaliere e un flusso di musica, non più trattenuto, porta il canto e insieme le parole disperate.

Dopo il frastuono, appiattita lungo un ronzio delle orecchie, Elsa intona l'ebete e monotona cantilena delle campane, svelando la sua follia insieme al luogo del suo ricovero (Epilogo)⁷⁶.

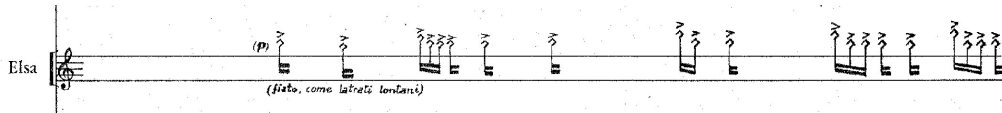
La partitura di *Lohengrin* si incarna tutta nella scrittura fonemica della voce che fonde fanciulla e cavaliere, fino alla totale perdita di identità, in un unico strumento che si fa trascrizione lucida di gesti psicopatici; e, come ho sottolineato, è l'accento a possedere carica

⁷⁶ Questa analisi si sviluppa a partire da SALVATORE SCIARRINO, *Le immagini dell'ascolto*, in *Lohengrin*, Milano: Ricordi, 1984.

espressiva e a lasciar cogliere il gioco sogno-follia nella sua credibilità drammaturgica.

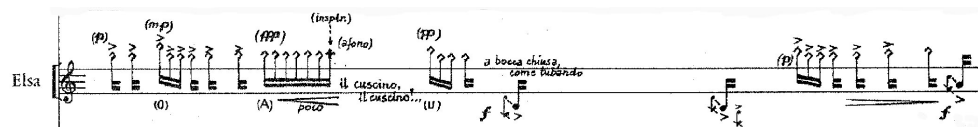
La linea vocale è composta, per la maggior parte, da suoni che si possono definire "di fisiologia corporea", sia questa animale o umana. Sto parlando dei colpi di fiato, come latrati lontani, udibili già nel Prologo:

Es. mus. 19⁽⁷⁷⁾



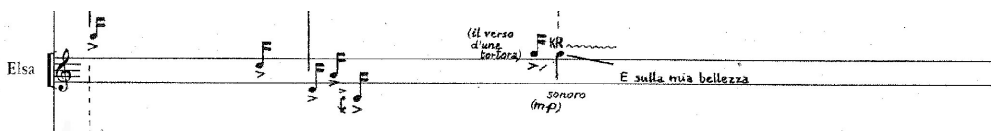
Colpi di glottide, a bocca chiusa, come tubando, assieme al pigolio pungente, nella scena I:

Es. mus. 20⁽⁷⁸⁾



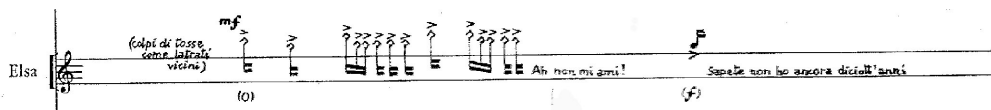
Il verso della tortora, acuto e inaspettato, sempre nella scena I:

Es. mus. 21⁽⁷⁹⁾



I colpi di tosse, come latrati vicini:

Es. mus. 22⁽⁸⁰⁾



Il batter di denti come galoppo lontano e i sussulti del risveglio:

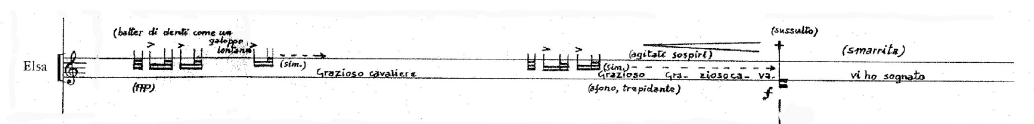
⁷⁷ SALVATORE SCIARRINO, *Lohengrin, azione invisibile per solista, strumenti e voci (da J. Laforgue)*, partitura, Milano: Ricordi, 2005, p.4.

⁷⁸ Ibidem, p. 6.

⁷⁹ Ibidem, p. 13.

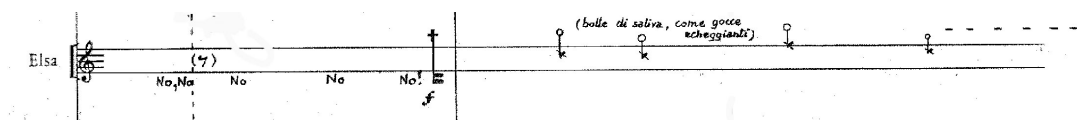
⁸⁰ Ibidem, p. 27.

Es. mus. 23⁽⁸¹⁾



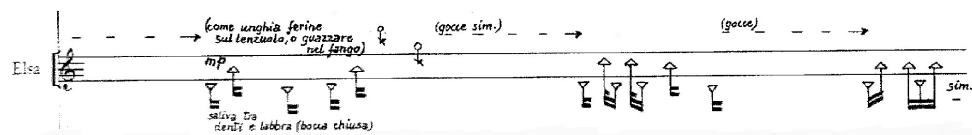
O ancora le bolle di saliva, come gocce echeggianti:

Es. mus. 23⁽⁸²⁾



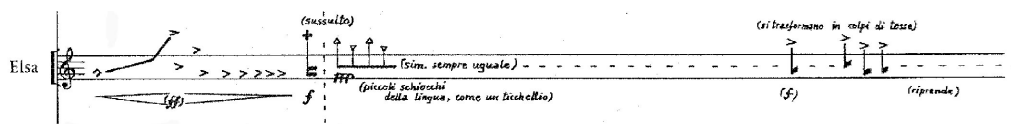
E anche quando, a bocca chiusa, con la saliva tra denti e labbra, riproduce il suono di unghia ferine sul lenzuolo, o guazzare nel fango:

Es. mus. 24⁽⁸³⁾



Gli schiocchi della lingua, come un ticchettio:

Es. mus. 25⁽⁸⁴⁾



Tutto questo catalogo di suoni, animali e non, svanisce nel canto tradizionale della filastrocca delle campane:

⁸¹ Ibidem, pp. 32-33.

⁸² Ibidem, p. 41.

⁸³ Ibidem, p. 48.

⁸⁴ Ibidem, p. 82.

EPILOGO

90

Fl.

Ob.

Cl.

Eg.

Cr.

Tr.

Trbn.

La.

Elsa

Ten.

Bat.

Bs.

I

Vni

II

Vlc

Vc.

Cb.

pizz. (senza tr.)

sf

più p poss.

f

(smorz. sub.)

Pi fra sé
ton infantile e balzidine

(stentando)

Cam- pa-ni-e delle bel-le do-

[Mutazione: il giardino, la villa, le riva del mare, che in stillicidio d'immagini parziali hanno celato la loro natura, svelano ora ov-damente l'ospedale.]

Suono reale

⁸⁵ Ibidem, pp. 126-131.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Tr.

Trbn.

Elsa

Ten.

Bar.

Bs.

I

Vni

II

Vlc

Vc.

Cb.

(sempre s'm.
- dandosi l'uno all'altro riposo)

più p poss.

più p poss.

sospirando

men- che sul-le provin- ce tran-qui- le! Gioia della biancheria pul- li- ta come se duran- te la set- ti- ma- na

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Tr.

Trbn.

Elsa

Ten.

Bar.

Bs.

I

Voi

II

Vle

Vc.

Cb.

Cam-pa-n-e delle bel-le do-meni-che sulle provin-ce Tran-quil-le! Gioia della biancheria più-le-

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Tr.

Trbn.

Elsa

Ten.

Bär.

Bs.

I Vni

II Vni

Vle

Vc.

Cb.

(susp.)
 -ta come se durante la settimana non ci si fosse sportati! Ah le campane che sempre così suonano... Cam-pane delle belle

parlando *(par.) leggera* *(sonoro)*

Fl.

Ob.

Cl.

Eg.

Cr.

Tr.

Trbn.

Elsa

Ten.

Bar.

Bs.

I

Voi

II

Vle

Vc.

Cb.

do-meri-che sulle province tranquil-le! Gioia Ah, le campane che sempre così suonano... Gioia della biancheria pu-ù- ta

(>) (>) (*parl. leggero*) *sonoro* (>)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Tr.

Tbn.

Elsa

Tcn.

Bar.

Bs.

I Vni

II Vni

Vle

Vc.

Cb.

②

③

(mf)

p

(sosp.)

part.

(sonoro, diradandosi)

come se du-rante la settimana non ci si fosse sporcati? Cam- pa-n-e dello bel-le do-me-ni-che Gioia

①

fp

f

fp

f

fp

f

fp

f

fp

f

fp

f

4.CONCLUSIONI: LA RECEZIONE CRITICA DELLE DUE OPERE

In questo paragrafo riporto antologicamente alcune recensioni giornalistiche, italiane e non, che ritengo utili a comprendere la recezione e l'impatto di queste opere.

Per *Luci mie traditrici*, prodotto dal Wiener Festwochen nel 1998, ho riscontrato sostanzialmente solo pareri positivi, anche se in numero minore rispetto alla ingente rassegna stampa di *Lohengrin*, che ha suscitato pareri discordanti.

Entrando nel dettaglio, Paolo Petazzi, su «L'Unità» del 1° giugno 1998, scrive:

Il percorso dei due brevi atti di *Luci mie traditrici* riesce dunque di assoluta coerenza e di stringata, coinvolgente evidenza drammatica, e costituisce un momento importante nella ricerca teatrale di Sciarrino. [...] A Vienna si è imposto all'ammirazione di un pubblico attentissimo grazie anche alla qualità dello spettacolo.

Sostanzialmente in linea con Petazzi, Carmelo Di Gennaro scrive, sul «Sole 24 ore» del 31 maggio 1998, sempre riferendosi alla rappresentazione di Vienna:

Sciarrino ordisce un testo essenziale, ottenendo dai dialoghi un'ascetica purezza carica di forte suggestione drammaturgica, sempre conferendo alla parola la massima importanza. Il maestro siciliano utilizza un'orchestra da camera, mai però impiegata a pieno organico, all'interno della quale i musicisti sono chiamati a impiegare i loro strumenti verso una straordinaria ricerca timbrica, che in quest'ultima opera raggiunge esiti memorabili. [...] Da sottolineare l'enorme successo di pubblico ottenuto dal compositore.

In entrambi gli articoli viene sottolineata la profonda sinergia tra le varie componenti drammaturgiche che conferisce all'opera una pregnanza emotivo-musicale che rapisce nell'intimo lo spettatore.

Il pubblico americano, che ha potuto ascoltare l'opera nel 2001 a New York al La Guardia High School, ha ancora sottolineato l'unità psicologica tra l'orchestra e il palcoscenico, evidenziandone l'inusualità che crea un teatro ad effetto. Scrive Bernard Holland sul «New York Times» del 4 luglio 2001:

It is a very effective theatre. The sparse vocal lines and instrumental tics are like cues, inviting the listener to heed the silences between them.

The psychology between orchestra and stage is unusual. [...] Here the collusion is between instruments and singers, with listeners straining to overhear their conversation.

Mr. Sciarrino's characters wander between rising and descending walls topped with serrations.

L'8 luglio 2001, sempre dalle pagine del «New York Times», commenta Alan Ridding:

[...] Mr. Sciarrino reduced the drama, in this case to just four characters (Duke, Duchess, Lover and Servant) and a voice offstage, with no performer singing more than a short sentence or a phrase at a time. The effect is almost cinematic, with hurried dialogues that ratchet up the tension.

Come già accennato, la rassegna stampa di *Lohengrin* è più consistente. La prima rappresentazione è avvenuta a Milano, alla Piccola Scala, nel 1983. L'opera ha suscitato molteplici pareri; in particolare tra chi ne è rimasto affascinato troviamo Luigi Pestalozza, il quale sintetizza l'opera, su «Rinascita» (28 gennaio 1983), scrivendo:

In altre parole uno spettacolo dove ogni elemento è complementare all'altro in un'immagine sonora e visiva unica.

Duilio Courir, su «Il Corriere della Sera» del 17 gennaio 1983, si entusiasma sottolineando che

[...] l'oggetto sonoro [...] diviene in Sciarrino la stessa ragion d'essere del far musica [...] non solamente si è ispessito il suo suono, sempre dotato di un'eleganza senza pari, ma si è fatto più eloquente, più drammatico [...] Sciarrino riesce sempre a tenere il discorso teso ed a sollevare la musica fino alle vette abbaglianti dei capolavori [...] assolutamente nuova l'aggressività esistenziale che costituisce la stilistica profonda dell'opera.

Enzo Restagno, da «La Stampa Sera» del 17 gennaio 1983, rimane affascinato dall'opera descrivendola così:

Lo spettacolo è molto bello, elegante e misuratissimo [...] ma su ogni cosa impressiona lo spettatore il prodigioso risultato musicale, o meglio, il clamoroso superamento di qualsiasi *impasse* di drammaturgia musicale. [...] I fremiti della materia sonora non sono mai stati così perspicaci e penetranti, capaci di incidere con tanta profondità sui nervi sulla fantasia degli spettatori che seguono questo *Lohengrin* col fiato sospeso.

Paolo Petazzi, su «L'Unità» del 19 gennaio 1983, esprime la sua approvazione con questa parole:

[...] la musica [...] porta agli estremi il processo di interiorizzazione della vicenda nel ridurla alla dimensione del sogno. [...] I suoni che ambientano le parole e quasi le fanno nascere assumono così un peso evocativo essenziale: [...] in un illusionismo sonoro che Sciarrino non aveva mai spinto a tal punto e che fa addentrare nella sfera del surreale [...] il libretto stravolge per molti aspetti il senso della narrazione di Laforgue.

Claudio Tempo, dal «Secolo XIX» del 19 gennaio 1983, scrive:

[...] E nel caso dell'opera di Sciarrino, contenuta nei "mezzi" quanto sconfinata nel loro uso, si può dire, infine, questo: al di là di ogni qualificazione di "musicalità" dei particolari in gioco, musicale in modo sconvolgente, incatenante, è il respiro che li trascina e ad essi dà perfetta coerenza espressiva. Un successo quello tributato dal pubblico foltissimo, che non lascia dubbi in merito.

Pareri che rimangono un po' più incerti, rispetto a quelli presentati or ora, sono quelli di Rodolfo Celletti, da Epoca del febbraio '83, e quello di Bruno Cernaz, dalla Gazzetta di Mantova. Il primo commenta:

[...] L'attenzione di Salvatore Sciarrino sembra appunto essersi concentrata, questa volta, sulle possibilità espressive della voce umana, alla quale ha dato un contorno strumentale deliberatamente esile, a tratti efficace, ma anch'esso ripetitivo e prolisso. [...] convinti applausi hanno approvato tutto e tutti.

Bruno Cernaz si dimostra ancora più perplesso, scrivendo così:

Lohengrin '83 suscita riflessioni: la prima induce ad analizzare il curioso senso di manierismo presente nelle punte più avanzate della musica d'oggi; la seconda che, in qualsiasi modo, questo delirio d'Elsa ci appartiene, nella sua inappagata realizzazione, ben più che l'intera, suggestiva, eppure inafferrabile leggenda wagneriana. Caloroso successo.

Fedele D'Amico, dalle pagine dell'Espresso del febbraio 1983, elogia la qualità della realizzazione scenica, attribuendole il successo di pubblico, ma è categorico nel giudicare musica ed esecuzione:

[...] il risultato è epigonicamente ben modesto, non certo al livello dello Sciarrino migliore. E soprattutto generico. Nel migliore dei casi vale a recuperare un poco – molto poco – di quell'ironia che nella novella di Laforge scintilla da cima a fondo. [...] l'intera esecuzione è amplificata, con l'effetto di agguagliare anzi che differenziare. [...] al fascino di questo "teatro", tra i più raffinati che le nostre scene abbiano ospitato negli ultimi anni, questa partitura di gridolini e colpi di glottide non reca un contributo apprezzabile.

Anche un giornalista che, su Musica Viva del febbraio 1983, si firma L. A. [probabilmente Lorenzo Arruga] evidenzia il successo di pubblico ma, sottolineando che questo è composto di appassionati, si interroga sull'accoglienza che potrebbe avere l'opera su una platea di inesperti.

[...] autore [...] molto festeggiato, come d'altra parte tutti gli altri, da un pubblico di appassionati e addetti ai lavori; sarà interessante sapere un pubblico normale come accoglie questa deliziosa operazione, così fragile, che cosa ci può trovare. Perché il problema non è tanto il meraviglioso oggetto di design che, pur non eccessivamente diverso da altri, ci si presenta; il problema è se davvero, dopo tanto impegno e tanto lavoro dei musicisti d'oggi, dobbiamo ancora accontentarci di queste cosucce.

Per quanto riguarda la critica straniera i pareri sono tutti concordi e favorevoli. Il più esaustivo ed emozionante è quello di Pierre Petit, da Le Figaro del 1993, che, riferendosi alla rappresentazione a Parigi (gennaio 1993) allo Châtelet, si dimostra entusiasta soprattutto del coinvolgimento sonoro che le componenti drammaturgiche e musicali sono in grado di creare:

Voici une œuvre à l'étrangeté fascinante, qui m'a installé pendant trois quarts d'heure dans un univers d'une totale irréalité, traversée par les flammes d'une sensualité omniprésente. [...] Le compositeur, Salvatore Sciarrino, a tissé des entrelacs sonores d'une aveuglante luminosité, qui

soudain s'obscurcissent pour nous introduire au tréfonds d'une âme tourmentée par un amour impossible. [...] Une œuvre insidieuse, évoutante, forte [...].

In conclusione mi permetto di esprimere il mio parere su entrambe le opere. Tra tutti gli autorevoli commenti proposti sulle testate giornalistiche, quello che più corrisponde al mio è sicuramente quello del francese Pierre Petit, che oserei estendere anche a *Luci mie traditrici*. Ciò che più mi ha affascinato delle due opere è l'atmosfera che la musica riesce ad evocare; non ho avuto la possibilità di vederle in scena, ma, malgrado possa sembrare un paradosso, la limitatezza del supporto audio non mi ha impedito di cogliere questo aspetto e di venire sopraffatta dalla forza rappresentativa di questa musica avvolgente e "ambientale". Mi ha entusiasmato la capacità di Salvatore Sciarrino di dare vita, attraverso una partitura così essenziale, a personaggi ricchi di psicologia ed a suoni talmente originali da risultare unici. Già ad un primo ascolto è evidente la maestria nel saper creare una forte convergenza tra tutti gli elementi in campo, quindi non solo musicali, e trovo che queste due opere siano le più simili tra loro, se non addirittura considerabili come un inizio ed uno straordinario crescendo, all'interno della ricerca di una propria poetica e di un proprio suono da parte del compositore. La sua è una musica che si "appiccica" addosso tanta è la sua forza evocativa e presenza fisica, e, avendo potuto ascoltare le opere più recenti di Sciarrino, posso affermare che la crescita e l'evoluzione promettono nuove emozioni ed esperienze.

- **APPENDICE**

In questa appendice ho voluto riportare due testimonianze, da me raccolte, che ritengo importanti per definire ancor meglio la vocalità e il teatro di Salvatore Sciarrino. Si tratta di due interviste, una al compositore e una ad una famosa interprete di molte opere sciarriniane, il mezzosoprano Sonia Turchetta.

Le due testimonianze sono state raccolte tra aprile e maggio 2005.

INTERVISTA A SALVATORE SCIARRINO
(Milano, aprile 2005)

Dichiari spesso che l'intenzione del tuo teatro è quella di rendere partecipe il pubblico al punto di identificarsi con il protagonista. Come si sviluppa questo processo di identificazione?

L'identificazione nei personaggi non è una mia invenzione, bensì il meccanismo primo del teatro, e non ha senso pretendere di censurarlo. È per questo che io continuo ad insistere su questo punto.

La musica d'avanguardia, negli anni del secondo dopoguerra, ha mostrato una forte prevenzione nei confronti del teatro e della narrazione drammatica; ma io dico qual è il discrimine per cui non si può più? Non è forse più una sorta di superstizione? O di preconceito? Bisogna, invece; bisogna servirsi appieno del potere intrinseco del teatro, perché è proprio attraverso il teatro che la società vive questo momento di identificazione in una realtà altra e si ricompatta tramite il teatro.

Ritornare ad attingere a questa forza primigenia, la partecipazione collettiva al racconto teatrale, è una componente ciclica in tutta la nostra cultura. Non si può essere artisti e non credere alla forza sociale del teatro; il teatro è un momento in cui la cultura è viva dentro la società e comunque è avvertita una sorta di coscienza, nasce una coscienza collettiva, anche se, talvolta, in maniera confusa.

Il potere dionisiaco è una delle chiavi della nostra cultura, soprattutto nei momenti di crisi perché è allora che abbiamo bisogno di rappresentarci o proiettarci nel percorso di un altro.

Io avverto di essere più portato per il teatro, proprio per la drammaturgia sonora che mi contraddistingue, come se il teatro ne fosse punto di partenza e di arrivo; quindi è inevitabile che io debba dedicarmi di più al teatro. Avendo avuto più risultati devo ottenere

ancora di più. Vorrei rifondare il teatro musicale: questa la mia intenzione.

Forse sbaglio, ma la tua musica sembra volersi spingere ai limiti dell'impercettibile. Come riesci a conciliare la pulviscolarità della tua musica con lo svolgimento di un dramma?

Innanzitutto il concetto di pulviscolarità è un concetto in realtà sovrapposto alla mia musica, ma la mia musica non è mai stata pulviscolare. È una musica fatta di piccole catastrofi; se l'universo è tutto microscopico, una piccola catastrofe è come uno tsunami!

Fin dall'inizio, mentre tutti mi dipingevano come neo-impressionista, io dicevo: «Proviamo a immaginare questa musica come un vulcano in eruzione; viene vista a distanza ma è un'eruzione!». C'è dentro anche una grande forza disgregatrice, violenza, nervosismo, tensione, malinconia e stupore incontenibile; io non credo che potrei dipingere caratteri così tragici se la mia musica, allo stesso tempo, non avesse un potere di gioia.

La conciliazione in realtà non avviene perché microcosmo e dramma non sono in contrapposizione. Il mio approccio al dramma è nato da una serie di passi non teorici ma fatti di opere, che quindi hanno costruito un mondo e lo hanno popolato.

Io però non posso girarmi indietro. Porto sempre, soprattutto ai miei allievi l'esempio del progenitore dei musicisti: Orfeo, quando si volta indietro perde Euridice e noi non dobbiamo, non ce lo possiamo permettere, quindi dobbiamo sempre guardare in avanti. Se desideri tornare indietro, ti sei fermato.

La creazione è un'operazione femminile; con il calcolo non si riesce a far centro, perché il calcolo serve a concretizzare l'errore, per approssimazione, mentre invece far centro è come generare un figlio, è un'azione di tipo organico, la sua coerenza non è predisposta dalla logica.

Da un punto di vista del racconto, considero che, sia in *Luci mie traditrici* sia in *Lohengrin*, ben poco succeda; eppure si è spesso travolti dal dolore o dalla passione dei protagonisti. È forse questo ciò che molti critici definiscono “dramma dell’ascolto”?

No. Il “dramma dell’ascolto” riguarda più la drammaturgia sonora che non è solo un meccanismo dei nostri tempi. Beethoven è un grande drammaturgo sonoro, cioè crea delle situazioni per poi contraddirle e sorprenderti andando in un’altra direzione.

C’è un momento, nella musica contemporanea, in cui Luigi Nono ha preso coscienza di questa forma di drammaturgia, che ha come presupposto virtuale una sorta di racconto sonoro. Il “dramma dell’ascolto” è la drammaticità del discorso sonoro in sé, proprio rappresentativo di sé, non specchio del mondo.

Per quanto mi riguarda c’è una notevole differenza: contrariamente agli altri compositori dell’avanguardia, io non temo un possibile collegamento della musica con il mondo della realtà o con il mondo della psicologia dell’uomo così com’è. Anzi, io lo cerco questo collegamento necessario. Per me il “dramma dell’ascolto” è proprio il dramma del farsi nuovo dei suoni vecchi e della vicenda dei suoni, un rinnovamento sostanziale.

C’è allora un collegamento con la “tragedia dell’ascolto” di Nono?

La tragedia dell’ascolto è il sottotitolo del *Prometeo* di Nono che, non a caso, è una creatura nata dopo lo sviluppo e la diffusione del mio stile ecologico e psicoacustico; di fatto nelle mie composizioni il discorso sul “dramma dell’ascolto” è anticipato alla fine degli anni sessanta, cioè quasi vent’anni prima di *Prometeo* e dell’ultimo Nono. Questo compositore, a me molto caro, attraverso il *live electronic*, ma anche attraverso il ridurre ai minimi termini il suo modo di trattare la voce, la melodia, crea una specie di convergenza nei miei confronti,

anche se comunque su piani diversi. I punti di contatto sono desideri, utopie che ruotano intorno al considerare vivo il linguaggio sonoro, nei suoi percorsi e nelle sue contraddizioni. L'emozionalità è la forza di questo linguaggio.

È evidente che tu non temi la tradizione ma il chiamare la tua opera *Lohengrin* potrebbe sembrare una sfida verso Wagner.

Io non ho paura della tradizione perché la tradizione è la terra in cui ogni pianta cresce. L'esempio che porto sempre è quello dell'albero di Natale: senza radici, dura poco!

Se il nostro bisogno di tagliare i rapporti con la tradizione serve a svecchiare dalla retorica, dagli orpelli, da tutte le cose decorative, ben venga, perché ci fa respirare aria nuova! Ma se dovessimo perdere le nostre origini perdiamo anche la nostra identità.

Certo che ho rispetto della tradizione e ugualmente anche io posso aver paura, devo rendere conto ad un padre severo; è una mia esigenza a cui mi ha educato la tradizione stessa. È però molto importante "sporcarsi le mani" con la tradizione e non avere paura di metterci le mani dentro. Avere un rapporto quasi museale è assolutamente inutile.

Vivere nella tradizione e con la tradizione vuol dire anche farla rivivere; però nutrirsi di una cosa vuol dire distruggerla per trasformarla.

In quegli anni, chiamare l'opera *Lohengrin* appariva come una sfida e una polemica; in realtà ero convinto che questo non fosse del tutto giusto e il fatto che l'opera non sia invecchiata ti fa capire che sarebbe stato meglio non considerarla solo una sfida. Altrimenti, esaurita la carica polemica, si sarebbe esaurita anche l'opera.

Era sbagliato il titolo: doveva chiamarsi *Lohengrin 2* ma questo titolo è arrivato oggi, cioè troppo tardi.

«Di fatto l'arte consiste non nell'appartenere a qualcuno, bensì nell'assoggettarsi allo spirito della propria indipendenza»⁸⁶. Non mi ha mai sfiorato il dubbio sulla tua indipendenza anche dall'avanguardia del '900; ti è costato rinunce questo comportamento?

Certo che costa rinunce: prima di tutto di tipo carrieristico. Se tu cerchi il successo, ci sono dei veicoli di linguaggio che te lo portano e altri che non te lo portano. Non è in questione il campare o no della propria arte ma riuscire ad essere qualcosa di unico nel panorama odierno, per quanto appartato, invisibile e minuscolo tu sei te stesso e quindi insostituibile. Il valore della creatività e l'immensa varietà degli esseri organici sta proprio nel raggiungere questa unicità.

Nella creatività artistica, come nella vita, bisogna rinunciare a una cosa per ottenerne un'altra: questo si chiama principio della scelta, ed esso realizza la libertà umana.

Nella mia vita ho fatto delle scelte perché intravedevo delle possibilità complesse e problematiche, che mi possono essere costate la tranquillità dell'Establishment nel mondo dell'avanguardia; affermare delle cose che non sono condivisibili da altri è duro e difficile.

Devo dire che con il tempo non si è ridotto l'aspetto di sofferenza della creazione; si è in qualche modo raffinato, si è concentrato e si è ridotta invece la dispersione creativa. Posso dire che oggi il lavorare può sembrare semplificato e però basterebbe sentirsi soddisfatto un momento per perdere tutto.

La ricerca in direzione "ambientale", sia nella musica sia nella vocalità, è una tendenza caratteristica perfino in ambito pop. Qual è lo specifico sciarriniano?

Perché io verificassi che le emozioni profonde erano il potere più forte e ancestrale della mia musica, ci sono voluti anni. In realtà io

⁸⁶ SALVATORE SCIARRINO, *Diario parigino, appunti per un*, in SALVATORE SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, a cura di Dario Olivieri, introduzione di Gianfranco Vinay, Palermo: Novecento, Roma: Cidim, 2001, p. 250.

l'ho innescato da subito questo potere, fin dalle prime composizioni; ascoltare la mia musica vuol dire entrare in un mondo, così caratterizzato da rendere inconfondibile a tutti il mio stile.

Tutto ciò è ottenuto, dicevo, a prezzo di lavoro e di grande fatica; ma questa rimane un mio fatto privato: io so che la fatica va dissimulata e non dichiarata; l'opera non deve avere cicatrici, deve poterti parlare delle tue ferite ma se è lei stessa ferita non ti serve, perde il suo valore metaforico ed emblematico.

Lo specifico sciarriniano è allora il far muovere gli elementi come se fossero una vicenda vivente di cui lo spettatore è il centro: questo significa per me creare un ambiente. È dunque evidente che la mia esperienza d'ascolto è problematica, opposta alle atmosfere prefabbricate della musica commerciale.

INTERVISTA A SONIA TURCHETTA
(Milano, maggio 2005)

Sonia Turchetta, grande interprete di molte composizioni di Salvatore Sciarrino. Prima di tutto vorrei chiederti: com'è nato e come si sviluppa il tuo rapporto di lavoro con il compositore?

Il lato forse più bello della personalità di Salvatore è la facoltà di capire ed intuire le capacità di un giovane artista e di fidarsi ed affidarsi ad un interprete anche sconosciuto, come è accaduto nel mio caso. Invitato da Maurizio Pisati il quale sapendo che stava cercando un mezzosoprano e avendogli già parlato di me, Salvatore venne ad una prova e dopo avermi ascoltato mi scelse per interpretare *La perfezione di uno spirito sottile*.

Abbiamo iniziato subito a lavorare a stretto contatto, anche perché Salvatore ha molta pazienza e disponibilità, ma, come ho detto prima, non essendo un cantante, spesso stava a me capire o "inventare" il modo di esaudire certe sue richieste.

Salvatore è un compositore estremamente cosciente della sua musica e delle sue scelte e, a volte, succede che all'esecutore sembri impossibile produrre ciò che lui scrive ma che provando poi risulti più facile di quel che poteva sembrare. Questo avviene anche perché Salvatore è un compositore molto logico, nella sua scrittura nulla è improvvisato, e molto coerente, cosa che io apprezzo moltissimo.

Parlando con Salvatore Sciarrino ed ascoltando le sue opere ho capito che l'identificazione nel personaggio è il meccanismo teatrale su cui insiste di più. Sicuramente avviene per lo spettatore, ma come avviene per l'interprete?

Io lavoro sempre sui personaggi che devo interpretare, fin quando non mi sento completamente calata nel ruolo, cerco sempre l'immedesimazione.

Delle opere teatrali di Sciarrino, ho interpretato *Infinito nero*, che è proprio coevo di *Luci mie traditrici* e che vedo un po' come uno studio preparatorio a quest'ultima opera, *Perseo e Andromeda*, in cui

impersonavo un ruolo musicalmente molto meno sviluppato di quello di *Infinito nero*, e *Macbeth*, in cui avevo ben quattro personaggi, tutti maschili.

Sicuramente quello di *Infinito nero* è stato il ruolo più importante che ho interpretato nel teatro di Sciarrino; l'opera consiste in un monologo, di 35 minuti, e si basa sulla vita di un personaggio storico, Maria Maddalena dei Pazzi, divenuta santa, che aveva delle visioni mistiche. Questo ruolo è stato particolarmente interessante perché, naturalmente, mi sono andata a documentare, ho letto il libro *Le parole dell'estasi*, da cui è partito anche Salvatore, che racconta di questa santa, vissuta nel '500, entrata in convento a 8 anni e che ha avuto le prime visioni a 12 anni. A differenza di molti altri mistici non ha scritto le sue visioni ma le sue consorelle si erano organizzate in modo che 4 ripetessero ciò che Maria diceva e altre 4 lo trascrivessero; questo perché Maria Maddalena aveva delle visioni, che potevano durare ore come giorni, durante le quali cadeva in *trance* e parlava molto veloce, come una cascata di suoni.

Salvatore quindi scrive una partitura in cui la cantante deve dire le parole in modo rapido, una scrittura che sembra, per molti versi, stilizzata e un po' astratta, non naturalistica ed espressionistica, che pone appunto il problema all'interprete di come immedesimarsi nel personaggio. Nel caso di Maria Maddalena l'astrattezza trova però un riscontro nella realtà, perché davvero parlava così, e ciò mi ha aiutato molto a immedesimarmi, attraverso lo studio, in lei.

È questo modo rapido di parlare che probabilmente ha colpito Salvatore, anche perché era in sintonia con il suo processo di evoluzione della scrittura vocale; nei primi anni Salvatore scriveva in modo virtuosistico e per voci molto acute ma, pian piano, la sua vocalità è diventata da un lato più melodica, con un lavoro sugli intervalli, su colore, timbro e dinamiche del suono, e dall'altro lato si è evoluta verso quello stile che è stato definito "nuovo recitar cantando", con i glissati di parole. Trovo che *Infinito nero* si possa considerare uno studio preparatorio a *Luci mie traditrici* proprio

perché, nella seconda opera, viene sviluppato ulteriormente questo stile, anche grazie al maggior numero di personaggi e di timbri vocali a disposizione da far interagire, ma si è ancora più evoluto nel *Macbeth*.

Sciarrino, nella sua musica, si spinge spesso ai limiti dell'impercettibile: come riesci ad impadronirti di questi suoni riuscendo a dare credibilità al personaggio?

Inizio sempre da un lavoro di tipo documentario, come ho già detto. Il punto di partenza per un cantante, soprattutto in una musica dove il testo ha una importanza fondamentale, sono proprio le parole e la loro comprensione, problema storico dei cantanti, anche dell'opera lirica. Bisogna quindi lavorare sul testo che, nel caso di *Infinito nero*, ha il problema di dover essere scandito velocissimo, sulla fonetica e sulla dizione.

Sempre sul testo, bisogna fare poi un lavoro sui colori che si lega indissolubilmente allo studio della partitura musicale e al padroneggiare tutti gli aspetti tecnici. In particolare, oltre ai già citati glissati di parole, che rappresentano il lato "di recitativo" dell'opera, ci sono le messe di voce, il lato più "di canto", suoni che partono dal nulla e che hanno dei crescendo che, a volte, vanno dal nulla al pianissimo. Salvatore poi chiede quasi sempre il diminuendo e si pone la difficoltà di non perdere le ultime parole. Anche se spesso in Sciarrino il piano è già sonoro, il problema della gestione del crescendo e diminuendo è di non facile soluzione e quindi il lavoro sui colori richiede molto studio.

Sciarrino non teme la tradizione, come compositore, ma un interprete si pone in modo diverso davanti ad un pezzo di musica classica piuttosto che davanti ad uno di musica contemporanea?

Io mi baso sempre sul bel canto come tecnica, come mi riconosce anche Salvatore, poiché con questa tecnica hai la padronanza totale

del tuo mezzo e puoi così anche lasciar uscire le tue emozioni in modo da immedesimarti e interpretare ancora meglio il personaggio.

Tra la musica di tradizione e quella d'avanguardia, dal punto di vista tecnico, credo che alla base non ci sia differenza, nel senso che se un cantante ha una buona tecnica la può usare per il bel canto, per il Lied, per la musica barocca o contemporanea. Questo è importante ai fini di mantenere sana la propria voce, prima di tutto.

Per interpretare la musica contemporanea è richiesta, innanzitutto, una preparazione musicale superiore a quella per la musica classica. È fondamentale una buona conoscenza del Novecento storico e dei grandi maestri; ritengo che per cantare bene Sciarrino, Nono o Berio sia necessario conoscere Shöenberg, Berg e Webern, ma anche Debussy, sebbene sia ancora più lontano temporalmente. Quando si ha una consapevolezza tecnica ed una storico-culturale non è così pericoloso per la voce, come si pensa spesso della musica contemporanea, azzardarsi ai limiti delle proprie capacità, ma importante è conoscerli questi limiti, il che si può fare solo attraverso la tecnica. Allo stesso modo, però, si potrebbe dire che i compositori dovrebbero documentarsi a loro volta su che cosa sia una voce, perché si può scrivere in modo difficile ma vocale, come si può comporre musica facile ma non adatta alla voce.

La differenza di approccio tra i due generi è quindi mentale, deve essere più da musicista e simile a quella dello strumentista.

INTERVENTO DI KLAUS – PETER KEHR
(Schwetzingen, maggio 2005)

Con Luci mie traditrici, Salvatore Sciarrino ha rifondato l'opera tradizionale. Egli ha ridefinito il ruolo della musica nell'opera e ha

attribuito il ruolo principale al canto vocale. Il libretto presenta situazioni teatrali chiare ed esatte, ci sono occasioni per la musica senza che essa debba rinviare esclusivamente a se stessa. Il tema apparentemente è tratto dall'eterno fondo dell'opera: un dramma triangolare intorno all'amore e all'onore, un servo che ama senza speranza la Contessa Malaspina e che rivela l'infedeltà di lei al Conte Malaspina. Quest'ultimo perdona solo in apparenza e si prepara all'atto d'amore. Una volta a letto, la contessa scorge l'amante ucciso e viene a sua volta assassinata dal marito. Il plot proviene da un dramma di Cicognini, *Il tradimento per l'onore* del 1664, che riflette la tragedia di Gesualdo.

Nel suo linguaggio conciso e preciso il libretto libera il tema operistico per eccellenza: l'amore. L'amore nella sua forma più radicale come distruttore della vita, come felicità e catastrofe incontrollabile dagli uomini. Il ruolo dell'amore è interamente affidato alle voci, gli strumenti rendono lo spazio vivibile in modo acustico; essi creano «costellazioni frammentarie in quanto incarnazioni di flussi di coscienza. Come se si potesse sentire ciò che i protagonisti intorno a sé percepiscono».

La musica è tema e contenuto dell'opera, in nessun punto essa è descrittiva. Non si subordina né all'azione esteriore né al libretto. Il linguaggio del libretto fornisce soltanto le etichette per i gesti musicali e libera la musica da qualsiasi funzione servile. Essa apre alla musica degli spazi liberi, quasi sconosciuti all'opera del XX secolo. Il tema dell'amore compare come madrigale di Claude Le Jeune cantato a cappella da una voce dietro il sipario. In tre intermezzi questo materiale musicale viene sempre più radicalmente ossificato dagli strumenti, registrando così in modo sismografico le scosse che portano alla catastrofe.

Luci mie traditrici è un'opera in dialoghi e ogni dialogo tratta esclusivamente dell'amore. Dell'amore di una coppia di conti, che sembra essere incorruttibile e che il Conte non sa affrontare. Egli sviene di fronte al duomo quando si ferisce con la spina di una rosa e

vede il proprio sangue. Rinvenendo risponde all'affermazione della Contessa «Chi ama è ardito» con «Chi ama teme».

Dell'amore della Contessa verso l'ospite, suo amante: Ospite: «Occhi, parlate voi». La Malaspina: «Ditegli voi». Ospite: «Che ardo». La Malaspina: «Che adoro».

Dell'amore della Contessa verso il Conte dopo l'adulterio. Il Malaspina: «Discorrete sopra l'amor che mi portate», la Malaspina: «Parlerò d'un infinito». Il Malaspina: «Il vostro amor s'è interrotto, dunque è imperfetto». La Malaspina: «Parlo dell'amore presente, che è immenso». Il Malaspina: «Come mi amate voi?». La Malaspina: «Come ama vostra Eccellenza l'anima sua».

Le voci e gli strumenti qui non descrivono, come siamo abituati di solito, delle situazioni. Essi sono le situazioni. Ciò assegna alla scena un ruolo differente che probabilmente per questa opera deve essere inventato. Il palco e gli strumenti sono la forma vuota per la voce.

«non sappiamo se e come si andrà avanti dopo Luci mie traditrici ma ci troviamo nella situazione privilegiata di coloro che assistono a una rinascita della tragedia musicale»

RINGRAZIAMENTI

Uno speciale ringraziamento invio certamente a Salvatore Sciarrino, il mio Salvo, per tutto l'aiuto e gli insegnamenti che mi ha saputo dare con amicizia, amore e saggezza, uomo dai pensieri trasparenti come un tovagliolo di un bar, tanti anni fa, che conservo

da qualche parte nello spazio e nella memoria; talvolta il ricordo e l'oggetto riemergono, ma quello dentro di noi è più brillante.

Ringrazio mia madre, amica, guida e compagna, per avermi fatto fare i compiti, sin dalla prima elementare, ascoltando tutte le note della stoia della musica e per avermi permesso di essere quella che sono.

Un grazie speciale alle mie sorelline, Raffaella e Rossana, che mi hanno più volte aperto la strada e facilitato la vita con il loro affetto.

Non può mancare un abbraccio a tutte le mie amiche e ai miei amici; a Lucia, compagna di ogni passo, a Milena, per i nostri caffè, alla mia socia Charlie, per il suo entusiasmo, a Luca, per l'amore che mi sa dare e a Francesco, per il nostro rapporto speciale di vita e di musica.

Grazie ad Adriana e Alberto Martinelli, miei sostenitori e "sostentatori", per la comprensione e l'amicizia e per aver regalato al mondo tre bambine meravigliose, Giulia, Francesca e Alessandra, delle quali sono fiera di essere baby sitter e amica.

In ultimo ringrazio Emilio Sala, per aver meticolosamente corretto le mie frasi, spesso troppo stringate e poco chiare, e per aver capito ed essermi stato vicino, con la sua inconfondibile riservatezza, in questo difficile momento.

BIBLIOGRAFIA:

Francesco Stramboli in LEONE ALLACCI, *Drammaturgia*, 7 voll., Roma: Mascardi, 1666.

OLGA APICELLA, *Cicognini, Giacinto Andrea*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, 11 voll. (9, 1 *Ind.*, 1 *Suppl.*), a cura della fondazione Giorgio Cini, Roma: Le Maschere, 1954-60, III (1956).

CATHY BERBERIAN, *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, «Discoteca», n. 62, luglio-agosto 1966.

Laforge Jules, in *Enciclopedia universale*, 15 voll., Milano: Rizzoli Larousse, 1966-71, VIII (1968).

JULES LAFORGUE, *Moralità leggendarie*, traduzione di Nelo Risi, prefazione di Sergio Solmi, Parma: Guanda, 1977.

SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, 2 voll., ed. ridotta a cura di Alessandro D'Amico, Roma: Bulzoni Editore, 1982, I.

ENZO RESTAGNO, *Il Lohengrin di Sciarrino*, «La Stampa Sera», 17 gennaio 1983.

DUILIO COURIR, *Un Lohengrin fuori dal mito*, «Corriere della Sera», 17 gennaio '83.

CLAUDIO TEMPO, *L'inconscio mette le ali di cigno*, «Secolo XIX», 19 gennaio 1983.

PAOLO PETAZZI, *Lohengrin? Non esiste più, è morto negli anni 80*, «L'Unità», 19 gennaio 1983.

BRUNO CERNAZ, *Lohenrin con successo*, «Gazzetta di Mantova», 20 gennaio 1983.

LUIGI PESTALOZZA, *Sogni d'amor perduti*, «Rinascita», n. 4, 28 gennaio 1983.

RODOLFO CELLETTI, *Alla Piccola Scala Lohengrin diventa un'ossessione*, «Epoca», febbraio '83.

L. A. [probabilmente Lorenzo Arruga], *Milano: Lohengrin di Sciarrino*, «Musica Viva», febbraio '83.

FEDELE D'AMICO, *Lohengrin ha la tosse*, «L'Espresso», 6 febbraio 1983.

SALVATORE SCIARRINO, *Le immagini dell'ascolto*, in *Lohengrin*, Milano: Ricordi, 1984.

SALVATORE SCIARRINO, *Lohengrin*, nota all'incisione discografica Ricordi, 1984, (CRM 1001).

DANIEL GROJNOWSKI, *Jules Laforgue et l'originalité*, Neuchatel: à la Baconnière, 1988.

PIERRE PETIT, *Envoûtant*, «Le Figaro», 20 gennaio 1993.

NINO PIRROTTA, *Natura e problemi del testo musicale*, in *Poetica e musica e altri saggi*, Firenze: La Nuova Italia, 1994.

JULES LAFORGUE, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Roma: Grandi tascabili economici Newton, 1997.

AURELIA LEYVA, *Percorsi europei*, Firenze: Alinea, 1997 (Secoli d'oro, 5).

PAOLO PETAZZI, *L'onore secondo Sciarrino*, «L'Unità», 1° giugno 1998.

CARMELO DI GENNARO, *Monteverdi e marionette*, «Sole 24 ore», 31 maggio 1998.

MARIA TERESA CACHO, *Spagna e dintorni*, Firenze: Alinea, 2000 (Secoli d'oro, 18).

SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici, Opera in due atti su testo dell'autore*, partitura, Milano: Ricordi, 2000.

SALVATORE SCIARRINO, *Luci mie traditrici*, nota all'incisione discografica Kairos di, 2001 (0012222KAI).

SALVATORE SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, a cura di Dario Olivieri, introduzione di Gianfranco Vinay, Palermo: Novecento, Roma: Cidim, 2001.

BERNARD HOLLAND, *Conflating cause and effect, and reducing all to bare lines*, «New York Times», 4 luglio 2001.

ALAN RIDDING, *An opera just as unconventional as its (anti) hero*, «New York Times», 8 luglio 2001.

LUCIANO ALBERTI, *Gran-guignol barocco*, in GIACINTO ANDREA CICOGNINI, *Il tradimento per l'onore*, a cura di Federico Doglio, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2002.

SALVATORE SCIARRINO, *Lettera a Tito Ceccherini*, in *Luci mie traditrici*, Stradivarius, 2003 (STR 33645).

SALVATORE SCIARRINO, Nota di programma per i *Quattro intermezzi*, 2003.

SERGIO ZOPPI, *Laforgue Jules*, in *L'Enciclopedia*, 20 voll., Torino: U.T.E.T., 2003, XI.

Lohengrin 2, disegni per un giardino sonoro, nota di programma, nuova produzione Ravello Festival 2004.

ANDREA DI PAOLO, *Lohengrin di Salvatore Sciarrino*, «Il musicante, musica e cultura on-line», www.ilmusicante.net.

SALVATORE SCIARRINO, *Lohengrin, azione invisibile per solista, strumenti e voci (da J. Laforgue)*, partitura, Milano: Ricordi, 2005.