

«HISTORIAE MUSICAE CULTORES»

XCIV

Diretta da
LORENZO BIANCONI

VERDI 2001

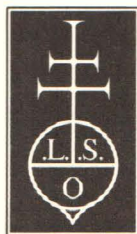
Atti del Convegno internazionale
Proceedings of the International Conference
Parma - New York - New Haven

24 gennaio - 1° febbraio 2001
24 January - 1 February 2001

II

A cura di
Edited by

FABRIZIO DELLA SETA
ROBERTA MONTEMORRA MARVIN
MARCO MARICA



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMIII

RELAZIONI LIBERE / *FREE PAPERS*

VERDI E I COMPOSITORI DEL NOVECENTO
VERDI AND TWENTIETH-CENTURY COMPOSERS

Moderatore / *Chair*: Martin Chusid

Nicholas P. McKay
Michele Girardi

MICHELE GIRARDI

IL TROVATORE NEL 1982

SECONDO BERIO, CALVINO E SERMONTI, OSSIA LA VERA STORIA*

1. Nel *Trovatore* vi è un evento da cui tutto prende origine: il rogo dell'«abbietta zingara» che voleva predire l'avvenire (trarre «l'oroscopo») del secondogenito del Conte di Luna, Garzia: la donna viene arsa per averlo ammalato con le sue arti occulte. L'infante viene poi rapito per vendetta dalla figlia della «strega», Azucena, che gli fa subire la stessa sorte della madre, prima di sparire nei meandri dello spazio e del tempo. Per anni essa viene ricercata invano dal primogenito del Conte di Luna, che aveva giurato al padre, in fin di vita, di continuare le ricerche del fratello scomparso.

È davvero questa «la vera storia» di Garzia, così come viene esposta all'inizio dell'opera da Ferrando? L'uomo d'armi, che l'ha vissuta direttamente e che, «calcolando gli anni trascorsi», sarebbe l'unico in grado d'identificare l'autrice del crimine, la narra ai famigli raccolti intorno al fuoco (n. 1, Introduzione).¹ Ma questa è soltanto una verità parziale, e lo apprendiamo nel prosieguo, quando la vicenda del rogo viene esposta altre due volte da Azucena,

* Sono grato agli amici e colleghi Giovanni Guanti, Anna Maria Morazzoni e Talia Pecker Berio per i consigli che mi hanno generosamente elargito quando questo testo era in gestazione; un ringraziamento particolare va ad Angela Ida De Benedictis, per aver rintracciato e trascritto le lettere di Berio riportate nell'Appendice 2, a Luciano Berio, per averne autorizzato la edizione e, infine, a Ulrich Mosch e alla Fondazione Paul Sacher di Basilea per aver dato il permesso di pubblicare quel materiale, conservato nei loro archivi (bobina n. 171.1, *Korrespondenz, Sammlung Berio*). Sono grato infine alla Universal Edition e a Casa Ricordi per aver consentito la riproduzione dei due stralci della partitura di L. BERIO, *La vera storia*, 2 voll., Wien, Universal Edition, 1981; 2ª ed. riveduta 1987.

¹ I riferimenti vanno al libretto e alla partitura dell'opera di Verdi: *IL TROVATORE* | *Dramma in quattro parti* | *poesia di* | *Salvatore Cammarano* | *musica del* | *Cav. Giuseppe Verdi* | *da rappresentarsi* | *nel Teatro di Apollo* | *il Carnevale del 1852 in 1853* | [...] Roma 1853. | Presso Gio. Olivieri Tipogr. Dell'Univ. Rom. | *Con permesso*; G. VERDI, "Il trovatore", "Dramma" in *Four Parts by / dramma in quattro parti di Salvatore Cammarano*, ed. by / a cura di D. Lawton, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press - Ricordi, 1993 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 18).

all'inizio della parte seconda: prima in forma di canzone ossessiva, rivolta agli altri zingari («Stride la vampa»), poi come rievocazione del supplizio diretta a Manrico che gliela sollecita non appena rimangono soli. Una rievocazione vissuta come eterno presente («mi vendica!») dovuto a uno stato quasi di *trance* (n. 5, Racconto d'Azucena). Ora l'informazione ci viene, però, dall'unica depositaria del segreto: sulle fiamme di quello stesso rogo da cui la povera madre d'Azucena aveva chiesto vendetta, ella stessa ebbe a spingere il proprio figlio.

Allora è questa dunque la vera storia di Garzia? Forse sì, ma deve proseguire il gioco delle apparenze, per necessità di sviluppo del dramma sino alla sua tragica conclusione: Manrico non è Garzia ma il proprio figlio, grida Azucena prontamente. E per provare di essere veramente sua madre, la zingara gli rammenta come lo abbia soccorso sul campo di battaglia di Pelilla, dopo che il Conte lo aveva ferito quasi mortalmente (n. 6, Scena e Duetto). A sua volta Manrico fa un altro passo indietro nel tempo e ci informa circa l'esito del precedente duello col rivale, di come, vincitore nel «singolar certame», abbia provato una «strana pietà» per il Conte, emozione che lo ha spinto a risparmiargli la vita.

Ancora un tuffo nel passato, dunque, stavolta prossimo e non remoto, poiché il duello tra Manrico e il Conte di Luna, che incrociano le spade mentre cala il sipario sulla parte I, si svolge nell'intervallo e prosegue, sempre lontano dalla nostra vista, con lo scontro successivo sui campi di battaglia «di Pelilla», dove il Conte, in superiorità numerica, ferisce quasi mortalmente il rivale. Ma nel passato prossimo ci aveva riportato in precedenza anche Leonora alla sua uscita in scena, narrando del suo incontro col misterioso trovatore (n. 2, Cavatina Leonora «Tacea la notte placida»), anche se l'informazione data all'ancella Ines trasmuta quasi subito in sublimazione dell'ideale amoroso romantico.

L'autentica cifra del *Trovatore* sta nei continui rimandi al passato più o meno ritrovato, immersi nella stasi drammatica attuata nella prima metà dell'opera, e celebrata nel *tableau* di stupore del pezzo concertato all'interno del Finale II («E deggio... e posso crederlo?... | Ti veggo a me d'accanto!»). Tale strategia lo rende capolavoro del tempo rivissuto, e si fonda su una struttura dove ogni numero rivela proporzioni perfette rispetto all'unità formale tradizionale, quadri- o pentapartita, della «scena e aria» (o altro, ad esempio «Racconto»), come il n. 5 di cui si è detto).² Tale struttura reca risvolti simbolici,

² Adotto qui e altrove per i riferimenti formali la griglia analitica proposta da H.S. POWERS, "La solita forma" and "the uses of convention", in *Nuove prospettive della ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del "Rigoletto" in edizione critica. Vienna, 12-13 marzo*

quasi che i pezzi fossero pannelli di un polittico, oppure le tavole da cui i cantastorie, antichi e moderni, intonavano i loro racconti al popolo nelle piazze.

2. Se ho succintamente e parzialmente rimemorato la trama del *Trovatore*, sulla quale per anni e anni si sono di volta in volta e senza mezze misure appuntati gli strali dei detrattori o gli sperticati elogi degli amatori, è perché essa è l'oggetto del caso forse più singolare di ricezione verdiana del secondo dopoguerra: *La vera storia* di Luciano Berio. Quando il codice di tutti i codici, cioè il sistema tonale, sosteneva l'opera e le sue molte trame, probabilmente non sarebbe esistito un "caso" *La vera storia*, dovuto alla soluzione di continuità tra il linguaggio praticato dai compositori sino alle soglie della seconda guerra mondiale, e dagli anni Cinquanta in poi. Uno sguardo alla tradizione consente infatti di collazionare numerosissimi soggetti di particolare presa rivisitati dai musicisti nell'arco di quattro secoli (dal XVII al XX). Inoltre, tralasciando le parodie dai *Bouffes-Parisiens* di Hervé e Offenbach in poi, non mancano le opere in cui al centro dell'azione si situa una sorta di riflessione sulle convenzioni che reggono le forme, palese nella sostanza oppure esplicitamente programmatica, come in *La prova di un'opera seria* di Gnecco (1805) o *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti (1831) sino ad *Ariadne auf Naxos* (1916) e a *Capriccio* di Richard Strauss (1942). Nei primi decenni del Novecento i compositori avevano infuso nuova vita nelle forme con altre articolazioni formali e linguaggi nuovi, come Berg nel *Wozzeck* (1925), oppure utilizzato impianti tradizionali con tratti modernisti, ad esprimere rinnovamento e/o nostalgia, a seconda delle visuali critiche da cui li si guarda, come Puccini in *Turandot* (1924). O ancora si erano posti in un terreno estetico di recupero straniato delle forme, come Stravinskij in *Edipus Rex* (1927), che giunse ad esprimere punte di rimpianto per i recitativi secchi nel *Rake's Progress* (1951). Per arrivare a tempi più recenti, in cui c'imbattiamo sovente in opere dove la musica di autori celeberrimi viene ludicamente scomposta e ricomposta in nuove unità; basti citare qualche titolo di Mauricio Kagel, che da lavori non destinati alla scena ma intrisi di teatralità, come le musiche per il film *Ludwig van* (1969) o *Fürst Igor, Strawinsky* (1982), perviene a *Aus Deutschland* (1981), opera composta sui testi di alcuni tra i più celebri Lieder del romanticismo tedesco.

1983, Parma-Milano, Istituto di Studi verdiani - Ricordi, 1987, pp. 74-109; cfr. Table I, "Melodramatic Structure". *Three Normative Scene Types*, p. 106 (pubbl. anche in «Acta musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90).

3. *La vera storia* non si colloca in nessuna delle categorie sopracitate: Berio rivive in essa l'arte verdiana dentro un contesto linguistico contemporaneo, e utilizza un modello perfettamente riconoscibile, come quello del *Trovatore*, per cogliere una realtà che stia al di là delle apparenze, cioè l'archetipo del melodramma romantico. Stabilisce inoltre una nuova continuità tra il teatro in musica attuale e quello di una volta, salvato da una locazione museale, nell'impiegare una trama famosa come canale di comunicazione col pubblico tradizionale dei teatri d'opera.

Berio ha intessuto da sempre un filo diretto con Verdi (come Sylvano Busotti con Puccini), in armonia con le sue tendenze nella composizione nell'ambito della rinascita del teatro musicale italiano nel secondo dopoguerra, dopo la parentesi del ventennio fascista e i suoi condottieri trionfanti sulle scene, da Nerone a Giulio Cesare sino a Guido del popolo. Pur affiancando i compagni di strada Maderna e Nono sulle vie della ricerca, egli ha serbato una propria autonomia (insita, del resto, nel suo "fare artistico"), sempre orgogliosamente rivendicata. Basti guardare alle numerose testimonianze scritte, ed estrapolarne qualche pagina, cominciando dall'intervista rilasciata a Rossana Dalmonte, pubblicata nel 1981, quando *La vera storia* era prossima al debutto (che avrebbe avuto luogo l'anno successivo alla Scala). Dalle parole del compositore risulta chiarissimo il proposito di evitare ogni scorciatoia verso linguaggi di facile presa, e di specificare come una certa tendenza alla chiarezza fosse conaturata al suo spirito. Ad esempio, egli manifesta l'esigenza di stabilire col testo un rapporto pregnante, che così descrive:

Ho di solito degli ottimi rapporti con l'aspetto semantico di un testo perché ne ho un enorme rispetto e lo tratto sempre con tutti gli onori musicali di cui sono capace. Il linguaggio "è la casa della vita" ed è anche, come tutti sanno, una meravigliosa macchina produttrice, instancabilmente, di senso. La musica è una macchina ulteriore che amplifica e trascrive il senso su un diverso piano della percezione e dell'intelligenza, a patto di rispettare tutti gli aspetti del linguaggio, non escluso quello acustico.³

Poco prima, invece, aveva lucidamente spiegato un'idea che stava alla base dell'opera allora in gestazione:

Abbiamo sempre a che fare con modelli, anche quelli che noi stessi elaboriamo, e il nostro lavoro è di ampliare il campo e il percorso delle trasformazioni fino a riuscire, come nelle fiabe, a trasformare una cosa in un'altra. Vuoi che ti dica qual è il mio ideale di teatro? Ebbene, è quello di prendere due comportamenti semplici e banali, come "camminare sotto la pioggia" e "scrivere a macchina", e metterli in scena in

³ L. BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Bari, Laterza, 1981, p. 129.

modo tale che si trasformino e producano per morfogenesi un terzo comportamento che non sappiamo bene cosa sarà perché non l'abbiamo mai visto prima e perché non è la combinazione elementare dei due comportamenti banali. Perché questo avvenga, nel teatro come nella musica, i comportamenti devono essere riconoscibili.⁴

Quanto a Verdi, e in particolare al Verdi della cosiddetta trilogia popolare, basti rammentare le ragioni che Berio aveva di accordare a quest'ultima la preferenza rispetto ad opere di altre stagioni creative, risalendo nel tempo sino al breve scritto dedicato al compositore di Busseto nel 1974, cioè l'anno in cui Berio aveva avuto le prime idee in merito a una nuova opera e stava per iniziare il lavoro su quella che sarebbe divenuta *La vera storia*:

È la natura della popolarità di opere come *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata* a renderle tanto solide e indistruttibili [alle "spedizioni punitive"]? Ebbene, col pretesto di rispondere a questa curiosa domanda cercherò di esaminare perché il Verdi di queste tre opere, il Verdi scolpito nella pietra greggia cioè, è quello che a me interessa di più, è quello più rivoluzionario per i suoi tempi e, sostanzialmente, quello più vicino alla nostra coscienza. Sarei tentato di dire che le ragioni di questa mia preferenza non sono necessariamente musicali ma, piuttosto, drammaturgiche e di contenuto. Il fatto è che proprio quelle sono, secondo me, le opere di Verdi all'interno delle quali non è possibile stabilire una gerarchia di funzioni tra musica, azione e contenuto.⁵

4. Le opinioni sopracitate sono state espresse in tempi che tracciano un arco creativo che, nel suo complesso, va dal 1974 al 1981, ed è quindi più lungo di quello solitamente proposto da enciclopedie, monografie e singoli saggi.⁶ Anche se lo studio che ho intrapreso necessita di ulteriori approfondimenti, posso iniziare a sciogliere quest'aporia spiegando perché compare nel titolo

⁴ *Ivi*, p. 113 sg.

⁵ L. BERIO, *Verdi?*, in «Studi verdiani», I, 1982, pp. 99-105: 100. Il testo, pronunciato come prolusione del IV Congresso internazionale di studi verdiani, Chicago, settembre 1974, era già apparso in *40° Maggio musicale fiorentino*, Firenze, Ufficio Stampa del Teatro Comunale di Firenze, 1977.

⁶ La gestazione risale al 1977-1981 secondo F. DEGRADA, *La vera storia*, in *La vera storia*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1981-1982, p. 35 (programma di sala); questa data viene ripresa anche nella monografia dedicata al compositore ligure da D. OSMOND-SMITH, *Berio*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1991, p. 33, e da *Id.*, "voce" *Berio*, *Luciano* in *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., London, Macmillan, 1992, I, pp. 422-423: 423, mentre I. STOIANOVA, *Luciano Berio. Chemin en Musique*, in «La Revue musicale», CCCLXXV-CCCLXXVII, 1985, p. 219, indica come periodo di gestazione quello che va dal 1977-1978 al 1982. F. NICOLODI, *Pensiero e gioco nel teatro di Luciano Berio*, in *EAD.*, *Orizzonti musicali italo-europei*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 299-316: 302, restringe il periodo al 1977-1978; questa datazione viene ribadita in L. GALLIANO, *Catalogo delle opere* [di L. Berio], in *Berio*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 263-298: 266.

del mio saggio il cognome dello scrittore e uomo di cultura a tutto campo Vittorio Sermonti, accanto a quelli di Berio e di Italo Calvino, visto che tale cognome invano si cercherebbe oggi negli studi su *La vera storia*. Fu proprio Sermonti, insieme al regista Mario Missiroli, ad iniziare il lavoro su un'idea drammaturgica che, con ogni probabilità, aveva maturato Berio stesso. La loro collaborazione era destinata al fallimento, come poi avvenne nel giro di un anno all'incirca di tentativi, e probabilmente il nome dello scrittore non viene citato accanto a quello di Calvino perché poco o nulla del suo lavoro è rimasto. Tuttavia le quattro lettere di Berio e Sermonti conservate presso la Fondazione Sacher di Basilea (due ciascuno, spedite tra gennaio e luglio del 1975, mese in cui la collaborazione abortì) consentono di precisare che Berio aveva chiarissima in testa un'idea drammaturgico-musicale e una precisa struttura formale per realizzarla, e che questa idea sin dall'inizio era di scrivere un'opera sul modello del *Trovatore*, tanto che il nuovo libretto viene direttamente chiamato così nella corrispondenza tra Berio e Sermonti, come accadeva per *La maledizione* o *Amore e morte* nel carteggio tra Verdi e Piave.

Le attese del compositore traspaiono chiaramente dalle missive (le si veda nell'Appendice 2): egli concepiva il lavoro come un ritorno in grande stile al teatro musicale per un palcoscenico di prestigio, dopo l'esperienza negativa di *Opera* (Santa Fe', 1970; rev. Firenze, 1977). In quest'ultimo caso Berio portava a maturazione un percorso intrapreso con *Allez-Hop* (1959) e *Passaggio* (1963): la trama scaturiva dalle convenzioni, che emergevano non solo mediante il *continuum* basato sul montaggio di forme (procedimento in qualche modo legato al teatro epico di Brecht, che allora furoreggiava nella sinistra italiana), ma anche grazie a calchi linguistici offerti al pubblico come pienamente riconoscibili. Rivivere un testo implicava anche, cioè, ripensarne l'espressione musicale originale, come accadeva in *Air* (1969) nei confronti dei versi di Rinnuccini per la musica di Monteverdi.

Nella seconda di queste lettere, che è quasi un piccolo breviario di estetica del teatro in musica a beneficio di Sermonti (che tuttavia pareva poco disposto a seguire il musicista su questo terreno), Berio mette lucidamente in rilievo quanto peso avessero le convenzioni formali nell'opera ottocentesca, e come ciò giovasse alla presa di quei lavori sul pubblico. Ne deduceva che l'impegno primario d'entrambi sarebbe dovuto essere di ricrearle *ex-novo*, e di finalizzarle all'opera allora in cantiere.

Se l'elemento popolare tanto caro al musicista riemerge in *La vera storia* grazie alla figura del cantastorie e al timbro di una fisarmonica (ch'è anche allusione non troppo velata al *Wozzeck*, dove lo strumento riveste una funzione analoga), Berio evita altre forme di commistione e punta direttamente su un impianto metateatrale che, nella parte I, realizza con estrema coerenza. Lo

scopo dichiarato è quello di negarla nella parte II grazie ai mezzi della musica, come dichiara il compositore stesso nel programma di sala:

La *Vera storia* è in due parti. Nella parte I viene esposta per sommi capi una vicenda, un paradigma di conflitti elementari, espressi e rappresentati coi mezzi familiari di un teatro ove le cose si raccontano cantando: arie, duetti, cori, ecc. Il testo della parte II è identico a quello della parte I ma è distribuito e segmentato in maniera diversa.⁷ Nella parte II viene dunque proposta una trasfigurazione e, per certi aspetti, un'analisi di quel paradigma di conflitti elementari, in una prospettiva musicale e drammaturgica sostanzialmente diversa. La parte I è un'opera (invece dei "recitativi" ci sono le ballate) la parte II no, [...] parte I e II espongono in maniera diversa la stessa cosa, come se due cantastorie proponessero una diversa versione dello stesso fatto dando una diversa funzione a una stessa struttura narrativa [...]. Nella parte I, fatta di pezzi chiusi, predomina l'azione scenica: nella parte II predomina l'azione musicale. Nella parte I ci sono dei protagonisti, nella parte II ci rimane solo la loro eco. Nella parte I ci sono dei personaggi vocali (la voce del Baritono, del Soprano, del Cantastorie ecc.), nella parte II c'è una collettività vocale.⁸

In questo breve scritto Berio evita di menzionare *Il trovatore*, mentre lo fa con chiarezza, nelle pagine successive del volume, Italo Calvino, quando cita il brano del Contralto, intitolato *Il ratto*, dove

[...] si allude a un proposito di vendetta, al ratto di un bambino. Il riferimento all'anefatto del *Trovatore* non è casuale: come archetipo di libretto d'opera siamo partiti tenendo presente il *Trovatore*, ma questo schema di struttura drammatica, spogliato di tutto il suo armamentario romantico, traspare solo in filigrana come rapporto tra quattro ruoli fondamentali: il Baritono e il Tenore, come fratelli-nemici che si contendono l'amore di una donna, Leonora, mentre il Contralto, Ada, è una figura materna che prende su di sé il dolore di tutti.⁹

È poi curioso constatare come nella didascalia del libretto, relativa alla scena in oggetto, Calvino usi il condizionale («potrebbe essere figlia del Condannato, che per vendicare l'uccisione del padre potrebbe aver rapito il figlioletto di Ugo, Comandante della città»¹⁰) mentre in partitura Berio mostri più certezze, scrivendo direttamente «è Ada, figlia del fucilato, che rapisce il figlioletto di Ugo, il comandante della città».¹¹

⁷ Si veda lo schema tracciato dal compositore (*La vera storia* cit., p. 23) qui riportato nell'Appendice 1 con qualche ritocco.

⁸ L. BERIO, *Opera e no*, in *La vera storia* cit., p. 27.

⁹ I. CALVINO, *La vera storia*, in *La vera storia* cit., p. 30.

¹⁰ I. CALVINO, *La vera storia*, I, 4: *Il ratto*.

¹¹ L. BERIO, *La vera storia* part. cit., p. 48.

5. Il richiamo a *topoi* verdiani è ampio, e si va dalle quattro «feste», che evocano i celeberrimi cori, alla presenza della banda in scena, sino a situazioni come quella del condannato che, prima di essere fucilato, canta: «L'ala nera si abbatte | ora su di me, forse su te domani»,¹² mèmore del nero Amonasro, quando ricorda agli Egizi che «doman voi potrà il fato colpir». Così come sono *topoi* i titoli dei numeri musicali nella prima parte (cfr. Appendice 1), fra cui la coincidenza con *Trovatore* si limita al titolo della parte I, *Il duello*, che è il n. 8 de *La vera storia*, ma comprende inoltre due concetti ricorrenti in luoghi cruciali, come 'vendetta', e soprattutto 'grido' («Acuto un grido all'aura scioglie»,¹³ «il grido, il noto grido ascolto... | Mi vendica!...»,¹⁴ «Mentre un grido vien dal cielo, | che mi dice: non ferir!»¹⁵).

Più che la tinta generale, tuttavia, balza agli occhi quella legata al capolavoro verdiano, resa mediante l'attenzione per molti dettagli della trama – non un semplice archetipo di libretto, dunque –, a cominciare dalla distribuzione dei personaggi e dai loro ruoli vocali, corrispondenti ai quattro dell'opera di Verdi sia nella parte I sia nella parte II: Luca-Manrico (Tenore), Leonora (Soprano), Ivo - De Luna (Baritono), Ada-Azucena (Mezzosoprano), cioè la maggior presenza attiva di madre nel teatro verdiano. Berio e Calvino includono nella costellazione due personaggi assenti dal *Trovatore*, quello del Condannato, voce di Basso, ch'è il padre di Ada (che corrisponde alla madre di Azucena), e di Ugo, il comandante della città e a sua volta padre di Ivo, affidato a un Tenore caratterista (il «buon Conte di Luna» verdiano). Ciò è dovuto alla scelta di focalizzare lo sviluppo degli eventi sulla messa in scena di ciò che nella prima metà dell'opera di Verdi si racconta soltanto, per riprendere la stessa cadenza del tempo “reale” della narrazione verdiana dal momento in cui Luca, capo dei ribelli (cioè «d'Urgel seguace») viene catturato, imprigionato, condannato e giustiziato.

All'interno di una cornice in cui i conflitti individuali vengono assorbiti in quello generale dell'oppressione di massa, tematica assente nel *Trovatore*, dove abbiamo però lo scontro “politico” tra l'esercito del re d'Aragona capeggiato da De Luna e le truppe del vescovo di Urgel affidate al ribelle Manrico, Berio e Calvino scelgono di disporre gli eventi in ordine diacronico, evitando ovviamente le tautologie narrative del modello. Cominciano perciò dall'antefatto, e cioè dall'esecuzione che irrompe, col suo carico di tragedia, all'interno

¹² I. CALVINO, *La vera storia*, I, 2: *La condanna*.

¹³ *Il trovatore*, I, 1.

¹⁴ *Il trovatore*, II, 1.

¹⁵ *Il trovatore*, II, 1.

della prima festa. Non c'è il fuoco che ossessiona Azucena, cui però allude la scena, che mostra il palazzo sullo sfondo in fiamme. Inoltre Ada non è madre ma solo una figlia che, per vendicare il padre, rapisce il figlio di Ugo. È dalla cronaca di Ferrando, perciò, che scaturiscono il *Ratto* (n. 4) e la *Vendetta* (n. 5), dove Ugo ed Ivo danno vita a un duetto, alla fine del quale il padre «s'accascia e muore»: si compie cioè lo stesso fato del vecchio Conte di Luna che, secondo Ferrando, «Brevi e tristi giorni visse».¹⁶

È poi la volta del n. 6, *Il tempo*, assolo affidato a Leonora come la cavatina della sorella verdiana. I versi non corrispondono al modello, ma evocano un «tempo delle origini | degli oceani, con la conchiglia, | il vulcano, le foglie, le meteore, | mentre il tempo di fuori è una poltiglia | nel groviglio dei secoli».¹⁷ Si tratta di un tempo mitico, dove ritrovare «un'armonia iniziale», come ricorda il cantastorie che, insieme al suonatore di fisarmonica, raggiunge il soprano in scena e intona la ballata II, promettendo un «seguito nefasto | della nostra storia».¹⁸

Nel trio del n. 7, *La notte*, che corrisponde al n. 3, scena, romanza e terzetto Conte/Leonora/Marrico del *Trovatore*, le azioni parallele delle due opere si ricongiungono per qualche istante nel tempo presente. Anche gli atteggiamenti minuti di quello scorcio vengono riflessi nelle prescrizioni sceniche determinate dalle didascalie nel libretto: «Distaccandosi da Ivo Leonora si avvicina lentamente a Luca»,¹⁹ eco dell'equivoco in cui cade, complice l'oscurità della notte, Leonora e della successiva agnizione fra i due amanti verdiani.

Tocca poi all'ultimo evento narrato dai personaggi di Cammarano e Verdi: *Il duello* (n. 8), che è centrale per la poetica stessa attuata nella *Vera storia*. La fratellanza di Ivo e Luca, e il «grido [che] vien dal cielo» vengono abilmente sintetizzati:

IVO
 Vedo che le armi
 si battono da sole
 come se si conoscessero da sempre.

LUCA
 Vedo che la mia ombra
 si abbatte su di te

¹⁶ *Il trovatore*, I, 1.

¹⁷ I. CALVINO, *La vera storia*, I, 6: *Il tempo*.

¹⁸ I. CALVINO, *La vera storia*, I, ballata II.

¹⁹ I. CALVINO, *La vera storia*, I, 7: *La notte*.

come se si staccasse dal mio corpo.
La mia arma sa fermarsi in tempo.²⁰

Ma soprattutto, l'evento fisicamente negato nel *Trovatore* qui non viene realizzato dai cantanti, bensì affidato alla mimica dei ballerini-acrobati che duellano, davanti ai due presunti fratelli che restano immoti, ed è allusione allo stile rappresentativo del *Combattimento* monteverdiano che sparge una sottile patina d'antico, e che proprio per questo ha una specifica funzionalità drammatica, in un contesto dove il gioco intellettuale si fa più spesso di battuta in battuta.

Il continuo giocare coi materiali tocca nuove vette nella *Pregbiera* (n. 9) e nelle successive ballata III e ballata IV. La declamazione corale, su cui si staglia il canto di un prete, funge da simulacro del «Miserere» nella parte IV del *Trovatore*, ma il testo utilizzato da Calvino è il *Metrum Secundum* della *Philosophiae Consolatio*, cioè uno dei classici della letteratura di carcere, cui era ricorso anche Dallapiccola nell'*Invocazione di Boezio* (n. 2) dei *Canti di prigionia*:

CORO

Heu, quam praecipiti merso profundo
mens habet et propria luce relicta
tendit in externas ire tenebras,
terrenis quotiens flatibus aucta
crescit in immensum noxia cura!²¹

Il gesto allude, con un pizzico d'intellettualismo (e qualche sbavatura nel latino rispetto al testo originale, che ho messo in enfasi), ai pericoli che corre la mente del prigioniero, immersa nell'abisso. Dal canto suo la ballata IV, intitolata *Fratelli avversi* e affidata a un mendicante con pianola, è un gesto epico di straniamento, col quale l'autore prende le distanze dalla verità di ogni racconto. Nei versi scorrono concetti ed opposizioni che reggono l'intera vicenda sin qui sviluppata, come in un catalogo di affetti, sino alla programmatica chiusura: «Anche in questo catalogo c'è però sempre | una storia nascosta»,²² ch'è quasi una confessione ironica.

²⁰ I. CALVINO, *La vera storia*, I, 8: *Il duello*.

²¹ I. CALVINO, *La vera storia*, I, 9: *La preghiera*. Questo il testo originale di Boezio: «Heu, quam praecipiti mersa profundo | mens hebet et propria luce relicta | tendit in externas ire tenebras | terrenis quotiens flatibus aucta | crescit in immensum noxia cura!» («Ahi, quanto, sprofondata nel fondo del baratro, | torpida è la mente e, abbandonata la propria luce, | tende ad andare nelle tenebre esteriori, | ogni volta che, accresciuto dalle tempeste terrene, | sorge immenso l'affanno dannoso!»); S. BOEZIO, *Philosophiae Consolatio / La consolazione della filosofia*, I, 2, a cura di C. Moreschini, Torino, UTET, 1994, p. 87 sg.

²² I. CALVINO, *La vera storia*, I, ballata IV.

La parte I della *Vera storia* si chiude con due numeri che, pur corrispondendo ad altrettanti scorci del *Trovatore*, esprimono un atteggiamento diverso dei personaggi; anzitutto di Luca, che nella lunga aria della *Prigione* (n. 11), si congeda sereno da ogni affanno, a differenza di quanto fa Manrico nel tempo di mezzo della Scena ed Aria Leonora (n. 12); e poi, dopo la quarta ed ultima festa (n. 12), di tutti e quattro i protagonisti, riuniti nel quartetto *Il sacrificio* (n. 13), che allude al Finale ultimo del *Trovatore* (n. 14), ma nega il più fulminante tra i rari momenti d'azione dell'opera, proponendo un medaglione statico di sentimenti che sfuma nell'indistinto.

6. Tralascerei per il momento *Il ricordo* di Ada, sezione conclusiva, per dedicare scarse riflessioni alla parte II. Nell'arco di otto scene assistiamo a continue alternanze di giorno e notte, a varie trasformazioni dello stesso edificio sullo sfondo, che ora è palazzo ora è carcere, e che va in fiamme come il Walhalla. Protagonista è la folla, mentre i personaggi principali riappaiono quali simulacri di ciò che erano stati nella parte I, come se entrassero in un'altra storia per viverla sino in fondo. Di fatto assume una piena centralità la tematica della repressione della libertà individuale e collettiva, già rilevante nella parte I, lasciando emergere riferimenti più o meno diretti ai tanti "misteri" della cronaca politica italiana, come la morte del ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli, precipitato dalla finestra della Questura centrale di Milano nella notte tra il 15 e il 16 dicembre 1969. Nella scena II, il cui testo viene dalla *Condanna*, da una finestra illuminata dell'edificio-carcere si può vedere un passante, catturato poc'anzi, che viene interrogato, malmenato e fatto volare giù dalla finestra.²³

La parte II della *Vera storia* sprigiona una carica di teatralità autentica, anche grazie all'affrancamento dal modello scelto per la parte I, e propone una moderna vicenda di alienazione immersa in un cupo paesaggio urbano, dove si denuncia un potere che controlla la vita dei cittadini e ne reprime ogni aspirazione a libertà e giustizia, ch'è tema verdiano *tout-court*, dopo tutto. Difficilmente lo spettatore può cogliere l'intento di Berio di affidare alla complessa rielaborazione di materiale verbale e musicale, già udito prima che calasse il sipario, il ruolo di negare l'azione operistica. Al contrario: traspaiono le simmetrie precise tra i due finali e i due inizi, che legano le due parti dell'opera come fossero due vere storie, le cui radici affondino nell'immaginario collettivo che sta alle base di tutte le storie.

²³ L. BERIO, *La vera storia* part. cit., pp. 21-23.

Il ricordo di Ada-Azucena viene riproposto, con varianti testuali e musicali lievissime, nella scena IX e ultima della parte II, e occupa di fatto la posizione di una licenza, dove si esorta a non dimenticare il «male» che si è vissuto, in attesa che venga un «bene» che ripari ai torti subiti, ma che, come recitano i due ultimi versi, «non farà rivivere | quello che tu non hai più».

Ancor più stimolante è la simmetria tra l'inizio della parte I:

Es. 1 – L. BERIO, *La vera storia*, parte I, batt. 1-3.

♩ = 92 (Ansioso e sognante)
6

Arpa
mf

Pf.
p

VI. II, Cl., Sax
p

VI. II, Cl.

Vle, Cl.
p

Vle, Cl., C.I.

Vle, Ob., Cl.

VI. I, 4 Vle
ppp

e quello della parte II:

Es. 2 – L. BERIO, *La vera storia*, parte II, batt. 5-7.

C.I., Cl., Sax, VI., Vle

Vle
p *ppp*

dove Berio, traendolo dal *pattern* di otto note presentato dal pianoforte nella prima battuta dell'opera, cita la melodia comunemente nota come «tema del filtro d'amore» del *Tristan und Isolde* di Wagner. Molti potrebbero riconoscere il *Leitmotiv* ad orecchio, com'è capitato a me, benché sia concepito quale omaggio segreto dell'autore:

Es. 3 – R. WAGNER, *Tristan und Isolde*, Vorspiel, batt. 43-45.



Il *pattern* prende dunque solo una delle forme possibili, così come tante altre situazioni verranno ingenerate dalle stesse note,²⁴ innervando sottilmente l'intera partitura, ma l'assume proprio quando le vere storie hanno inizio. Nutriva forse il compositore l'intento ulteriore di creare una sorta di preambolo mitico ai due racconti, comune al *Trovatore* così come al *Tristano*? Ma allora: come ce l'ha raccontata, *La vera storia*?

ABSTRACT – If one wishes to discuss the reception of Verdi today, the views of Berio, Calvino, and Sermoniti, expressed in *La vera storia* of 1982, are among the most significant ones. The question is one of a “meta-narrative” – since the libretto traces the outline of the events from *Il trovatore* – in which, in addition, what is only narrated in Verdi's opera is actually staged, beginning with the antecedents to the action – from the rifles of the soldiers who fire on the condemned which substitute for the pyre to the political persecution that follows the sorcery. This is meta-theater through and through, even if the music is not really involved, except in the vocal distribution of the characters (heroine, protagonist, antagonist). Calvino-Berio's entire composition becomes, therefore, a reflection of *Il trovatore* as a milestone in *Ottocento* operatic culture, but the exemplar is obscured in the second part of the work, in which the text of the previous part is recomposed with new unities, in line with the music, which is also produced by a complex re-elaboration of material already heard, and free from the exigencies of the script, thus formally contradicting each «true story». From this essay emerges the true significance of the relationship – Berio, as a contemporary composer, has established with *Il trovatore*, a synecdoche not only of Verdi but also of the whole tradition that he represents – as well as reasons for this connection and its implications in terms of reception.

²⁴ Cfr. D. OSMOND-SMITH, *Berio* cit., pp. 104 sgg.

APPENDICE 1

Schema del rapporto fra parte I e II della *Vera storia* tracciato da Berio (Milano, 1982)

La vera storia	
Parte I	Parte II
1. Prima festa (coro) ■	Scena I (attori)
2. <i>La condanna</i> (Br) ■	Scena II (S e gruppo vocale)
3. Seconda festa (coro)	Scena III (<i>Encore</i>) (orchestra e gruppo vocale)
4. <i>Il ratto</i> (Mzs)	Scena IV (<i>Pas de Quoi</i>)
Ballata I (cantastorie)*	
5. <i>La vendetta</i> (T caratt., Br)*	Scena V (<i>Rondò</i>) (gruppo vocale, S II, Br, coro)
6. <i>Il tempo</i> (S) ■	
Ballata II (cantastorie)*	
7. <i>La notte</i> (S, T, Br) ■	
8. <i>Il duello</i> (orchestra, voci parlate) ■	Scena VI (attori, T, gruppo vocale)
9. <i>La preghiera</i> (T caratt., coro) ■	
Ballata III (cantastorie, Mzs)*	
Ballata IV (cantastorie)*	
10. <i>Il grido</i> (S, Mzs)	
Ballata V (cantastorie)*	
11. <i>La prigionia</i> (T) ■	Scena VII (gruppo vocale)
12. Terza festa (coro) ■	
Ballata VI (cantastorie)*	
13. <i>Il sacrificio</i> (S, Mzs, T, Br, B)* ■	
14. Quarta festa (coro)	Scena VIII (S I, S II, T, Br, B)
15. <i>Il ricordo</i> (Mzs)	Scena IX (<i>Il ricordo</i>) (Mzs)

- * testo non utilizzato
- testo usato integralmente
- testo usato parzialmente
- ritorno di elementi musicali, trasformati, dalla parte I

- diramazioni miste
- diramazioni testuali parziali
- diramazioni musicali

APPENDICE 2

Due lettere di Luciano Berio a Vittorio Sermoni

10 gennaio 1975²⁵

Mio caro,

ho ripercorso la prima parte. Eccoti alcune indicazioni, pagina per pagina. Oltre a queste indicazioni vorrei anche pregarti di riesaminare il mio *schema originale*²⁶ (soprattutto musicale). Siamo in un grosso guaio, mi sembra. Sei molto gentile e generoso a dirmi che tu mi scrivi quello che voglio io, ma la lotta col tempo è ormai tale che se non mi inventi tu delle cose su binari precisi e – *per me* – coerenti, debbo confessarti che faccio più in fretta a scrivere tutto da solo. In tutta questa faccenda c'è un problema di fondo che è, mi sembra, il tuo personale rapporto con il teatro e col linguaggio che io posso usare. Ho bisogno di un linguaggio più rigoroso, omogeneo e “funzionale” (che dica cioè anche delle cose complesse e spiritualmente ardue in maniera diretta). Ricordo adesso che il primo allarme del tuo atteggiamento interiore lo avevo ricevuto leggendo le ultime parole delle tue due prime paginette dove raccontavi, con grande dovizia di particolari eleganti, la “genesi” di questo nostro lavoro, il vecchio libro ritrovato, ecc. Terminavi accennando alla nostra futile (o inutile, non ricordo) fatica. Ti ricordi? Ebbene, ti assicuro che non ci sarà nulla di futile né di inutile in tutto questo – e non voglio che ce ne sia anche l'ombra. E soprattutto, non ho nessuna voglia di nascondermi *dietro* questo lavoro, dietro la musica, dietro le parole, le luci e i costumi. Tutto deve essere spaventosamente chiaro, come in una piazza spagnola, d'estate, a mezzogiorno. Questo lavoro deve “funzionare” bene – come un paio di scarpe. Senza intellettualismi. Proprio: come un paio di scarpe, come fare un concerto, scrivere una lettera a Vittorio, fare l'amore e giocare coi figli. Stai tranquillo che, purtroppo, la dimensione intellettuale è sempre quella che, comunque, salta fuori per prima – in tipi come noi. L'importante è crederci, in quelle scarpe, in quella lettera a Vittorio e in quell'amore. Altrimenti tutto diventa un giochetto da sfaccendati. Qualche volta ho l'impressione che tu non abbia motivazioni sufficienti per un lavoro del genere (e lo capirei benissimo) e la tua eccessiva disponibilità sia semplicemente dovuta al fatto che non hai ancora trovato una tua necessità interiore. Ogni tanto mi dici che il fatto musicale non puoi immaginartelo prima che io l'abbia scritto. Hai ragione. Ma, santo cielo, vivi in Europa nel pianeta terra e ti sarai pur fatta una *tua* idea del rapporto parole/musica (da Monteverdi ai Beatles) che ti permetta di avere una linea di condotta. Basta quello. Tornando a questa I parte io insi-

²⁵ La lettera consta di 9 fogli, su carta intestata dell'Hotel De Nice di Parigi.

²⁶ Sottolineato due volte.

sterei sull'eliminare lo spagnolo e anche il francese (se lo lasci così, in bocca al Duca) – e trovare uno specifico verbale per ogni personaggio. O non preoccupartene affatto e rendere *tutto* perfettamente omogeneo, in italiano. Quasi quasi anche le ballate che saranno già molto caratterizzate musicalmente. Se ti trovi in difficoltà nella chiarificazione verbale degli eventi, usa pure brevi momenti di “recitativo”, poi me la vedo io. I suggerimenti che seguono non devi, naturalmente, prenderli alla lettera – vogliono solo essere una indicazione affrettata in una possibile direzione da prendere.

- Pag. 10 Ah! Ha rapito un bambino!
Ah! lo ha rapito così. Sì, così!
- Pag. 11 Il cuore mi dice che tuo fratello è ancora vivo
Io sto per morire e, morendo, giurami di non interrompere le indagini
- Pag. 12 Il coro che canta in prima persona, improvvisamente, non è chiaro
«Eh, Ehi tu
della vita –
non rispondi più?»²⁷

Trovatore: è tutto da riscrivere. Deve avere un carattere e una funzione precisa. Così com'è complica le cose. [...]

Manca una delle cose più importanti: il “duello” tra Duca e Santiago. Il coro dovrebbe partecipare. È una scena *fondamentale*, mi sembra: deve essere molto inventata – molto “speciale”. È piuttosto lunga. Puoi risolverla in modo molto sottile e specioso oppure violento (tipo partita di calcio). Deve essere l'emblema di un complotto anche sociale, di classe, politico. Complesso a livello dei due contendenti e più semplice a livello corale. Forse puoi semplicemente scrivermi un “poemetto” con molti monosillabi (tenendo così presente che i due non potranno articolare frasi molto lunghe *se* duellano. Ma sarà poi necessario farli muovere? Si potrebbe immaginare un duello di due persone immobili. [...]

pag. 35. Penso che debba essere completamente riscritto (senza «terrazza vivificante» e «tinello sicuro»). La scena deve essere chiarita con poche parole: *chiare e necessarie*. Non chiare e *necessarie* secondo me ma secondo te e secondo le persone che dovrebbero ascoltare quelle parole cantate – e magari capirci qualcosa. È fondamentale che in quel momento io possa proporre (e chi ascolta, ricevere) l'idea che tutto quello ch'è successo nella prima parte è, in effetti, la rappresentazione di una lunga e complessa *ballata* sulla vicenda del “Trovatore”. Per questo è importante cercare di mantenere valida la simmetria del mio schema originale. Per questo, infine (tento per eliminare una volta per tutte quella odiosa parola – ‘strutturale’ – che significa nulla o tutto), la II parte sarà una ballata scenica di una ballata, di una ballata...²⁸

²⁷ A destra, a margine del testo relativo agli incisi «p. 10» e «p. 11» c'è una graffa che rimanda a questa aggiunta: «così il testo può essere più facilmente trapiantato nella II parte. Operazione indispensabile, a questo punto».

²⁸ Nel margine sinistro si legge: «L'importante è che tutto si svolga come teatro di situazioni e non di parola. Le parole devono illuminare, confermare, analizzare (e sublimare) le situazioni».

Carissimo – a questo punto, travolto dalla stanchezza (il mio lavoro qui a Parigi è molto pesante) non mi resta che augurarti buon lavoro. Pensa che Lorenzo da Ponte ha scritto tre libretti in una settimana: uno era il Don Giovanni per Mozart. Ti prego, lavora per me, per noi, per loro – ma fai esattamente quello che sei, non l’“operatore culturale”. E, scusa, non dimenticare che qui mi perseguitano per il lavoro di Anger per il quale ci siamo impegnati. Ho promesso un testo definitivo entro *due* mesi. Scrivi una cosa che ti interessa scrivere e, soprattutto, che ti diverta scrivere: sono sicuro che interesserà e diventerà anche me. Ti telefonerò tra una settimana – oppure scrivimi qui a quest’albergo dove starò fino al 24 gennaio. [...] Data la situazione, prima di prendere un impegno definitivo con la Scala, vedi se quanto ti scrivo ha, per te, un senso. Se non lo ha ti prego di telefonarmi. Purtroppo non c’è molto tempo per discutere. Io devo scrivere alcuni milioni di note, una per una. E devono *avere* un *senso* – per me –

Ti abbraccio. Luciano

14 gennaio 1975

Mio caro,

avrà ricevuto la mia lettera espresso, spero. Eccone un’altra – perché penso continuamente all’empasse in cui ci troviamo, ripercorro gli eventi, ripenso a quello che ci siamo detti e, per di più, vivo nel terrore che nascano malintesi fra di noi (forse un malinteso c’è stato – e riguarda il nostro rapporto con il teatro in genere): ma poi penso che fra di noi c’è troppa stima e affetto perché questo possa succedere. Dovessi raccontare a qualcuno quello che sta accadendo, lo direi così:

Da parecchi anni avevo in mente di ritornare finalmente al teatro con un lavoro che, per forza di cose, è e sarà la sintesi di molti anni di lavoro musicale, di lavoro sulla voce umana, sulle tecniche vocali e sulla drammaturgia implicita in ogni esperienza musicale. Il lavoro, da presentarsi in un grande teatro, si svolge in due parti. Nella prima parte viene presentata una storia il cui percorso narrativo si può seguire senza difficoltà, anzi, con una certa ansia e aspettativa da parte del pubblico. Si tratta di una successione “logica” e concreta di situazioni, corroborata da un uso abbastanza libero degli ingredienti tipici della rappresentazione operistica (soli, coro, ballo, banda ecc.). Un ingrediente fondamentale è il contrasto, l’opposizione non dialettica delle cose, persone e situazioni, proprio come un “vecchio melodramma”. La musica, il rapporto orchestra/scena, l’uso di cantastorie con tecniche vocali molto disparate e sostanzialmente estranee all’*opera*, l’aspirazione degli “esterni” in genere (luce/buio, parossismo sonoro/silenzio, discorso musicale “colto”/discorso musicale “popolare” ecc.) provvedono, in questa prima parte, a mettere tra virgolette l’apparente semplicità dell’assunto, e gli stessi ingredienti operistici.

Nella seconda parte, forse meno concreta e più aerea, la storia e la musica sono completamente diverse ma la *struttura* del racconto e della musica restano identiche. Si tratta di proporre in due ore e mezzo di spettacolo quello che normalmente avviene nella storia delle forme e nel rapporto tra sintassi e grammatica. Più precisamente, tra struttura del significato e struttura del discorso. Infine: tra parola e musica. È un po’ come se due musicisti diversi e con diverse concezioni teatrali mettessero in musica (e in scena) la stessa situazione, uno accanto all’altro.

Non è certo un'operazione semplice. Per questo ho chiesto aiuto alla persona forse giusta dal punto di vista letterario, della consapevolezza dei "generi" e dell'intelligenza pratica: Vittorio Sermonti. Sperando anche che, col suo aiuto (e di Mario M.[issiroli]), si potesse procedere alla svolta e si potessero inventare e suggerire altri "livelli" di significato, chiarire i meccanismi espressivi del progetto e, perché no, approfondire la dimensione spirituale dell'operazione (la trasformazione di un dato reale e concreto – svelandone i processi della trasformazione – è sempre un fatto anche spirituale, quando la trasformazione ha un senso e una funzione). Io lavorerò per un anno e mezzo per scrivere della musica piuttosto complessa e dotata di una sua coerenza. Il testo deve essere dotato di una sua reale complessità (anche se apparentemente semplice), di una sua coerenza e di una sua carica di invenzione. Un libretto per Donizetti era a suo modo rigoroso perché doveva rispettare un certo codice e certe convenzioni (recitativo, aria, concertato ecc.), utilissime, d'altronde, ad agganciare l'attenzione nel pubblico. Con questo lavoro, invece, il codice e le convenzioni dobbiamo inventarle noi: ma devono esserci e funzionare. Il mio schema musicale ha appunto questa funzione: non deve però essere riempito di discorsi e parole che saltabeccano da un "modo" all'altro, da una lingua all'altra senza vera necessità poetica e drammaturgica. Debussy, col *Pelléas et Melisande* di Maeterlinck ha fatto un'operazione di incredibile intelligenza e poesia, tagliando come ha fatto e usandolo, musicalmente, in quella incredibile maniera (si tratta, infatti, di un continuo monologo: le voci si sovrappongono per pochi istanti una volta sola, quando *Pelléas* e *Melisande* stanno per morire). L'incredibile poesia di quel lavoro è anche basata sull'estremo rigore del testo. Io, per abitudine, scrivo una musica dove tutte le sue parti hanno un senso musicale: è necessario che V. Sermonti scriva un testo ove tutte funzioni come nella musica – ove tutte le sue parti abbiano una ragione d'esser in rapporto all'insieme. Invece questo continua a non accadere. Perché? Il problema non è quello della riga e della parola da cambiare. Non è neanche un problema di eccessi di parole, di lingue diverse o di dialetti. Il problema vero, mi sembra, è che VS ha, nei confronti di questo lavoro, una crisi di significati. Se uno passa le ore e i giorni da infelice, non si tratta di cambiar-gli ore e giorni, ma di modificare qualche cosa di fondamentale nella sua vita in modo che le ore e i giorni acquistino un altro senso. Cioè, se la cosa avesse veramente un senso, per VS, le parole, le lingue e i dialetti andrebbero a posto da soli. Come dice "Alice nel paese delle meraviglie": «Take care of the meaning, the sound will take care of themselves».

Ecco cosa volevo ancora ripeterti, caro Vittorio, per esser sicuro che mi capisci. Dobbiamo tirarci fuori *subito* da questa situazione. Ti prego, prova a riscrivere e a ripensare il lavoro. Sono sempre più convinto che il testo della II parte deve essere quasi identico a quello della prima.

Ti abbraccio tanto [...]

Luciano



VERDI 2001

*Atti del Convegno internazionale /
Proceedings of the International
Conference Parma - New York - New Haven
(24 gennaio - 1° febbraio 2001)*

A cura di F. Della Seta, R. Montemorra
Marvin, M. Marica

Historiae Musicae Cultores, vol. 94

2003, cm 17,5 x 24,5, 2 tomi di xxiv-980 pp.
con 2 fig. n.t. e 105 es. mus. n.t. e 12 tavv. f.t.
di cui 8 a colori. Rilegato.

ISBN: 9788822251961