

PUŠKIN ALL'OPERA: TRE CASI DI TRASPOSIZIONE MUSICALE DEL FANTASTICO. IL POTERE DELLA MUSICA SUL FANTASTICO

ELISABETTA FAVA
Università di Torino
lisbeth71@yahoo.it

Recibido: 13-06-2016
Aceptado: 07-06-2017



RESUMO

Per quanto molto presente, e anzi spesso cruciale, nella narrativa e nel dramma fantastico, la musica in questo ambito non è ancora stata oggetto di un'attenzione paragonabile a quella ottenuta invece dal fantastico letterario. L'intervento si propone di mostrare l'esistenza di un codice espressivo che la musica usa con piena consapevolezza per denotare la presenza del fantastico, di cui coglie pienamente la dimensione di inquietudine, di deroga alla normalità e di sovrapposizione simultanea di sfere reciprocamente incompatibili. A questo fine si analizzano tre casi, tutti russi, vicini nel tempo e tratti da testi pushkiniani, mostrando l'importanza dell'intervento musicale e le modalità con cui viene compiuto.

PAROLE CHIAVE: teatro musicale; Puškin; Dargomyžskij; Čajkovskij; Musorgskij; sogno; follia; incubo; scrittura musicale del fantástico.

ABSTRACT

Music is a very constant feature of the fantastic in novels and theatrical plays; nevertheless, few studies investigate the relationship between music and the fantastic; there is no comparison with the flourishing criticism about literature. The aim of this article is to show the musical strategies of the fantastic and to explain how music creates a particularly 'fantastic code': through oddities in the harmonic development, overlapping of incompatible styles or timbres, and strange and 'abnormal' solutions also in

the melodic lines. The samples I've chosen are all from Russian musical theater, written on Puškin texts almost contemporary among themselves, and show the importance and the role of music in rewriting fantastic novels as operatic plays.

KEYWORDS: musical theatre; Puškin; Dargomyžskij; Čajkovskij; Musorgskij; dream; madness; nightmare; musical writing of fantastic.



Esaminando la sterminata bibliografia relativa al fantastico, non si può non notare la sproporzione macroscopica esistente fra l'attenzione riservata alla letteratura e quella riservata alla musica. Nel primo caso, studi dedicati al singolo autore si alternano a grandiosi tentativi di sistematizzare le strutture stesse del fantastico e ricavarne i principi teorici,¹ oppure ad affreschi che ripercorrono interi secoli,² addirittura mettendo a confronto letterature diverse (francese, inglese, tedesca, americana, russa, antica, moderna...) o generi diversi (teatro, romanzo, novella, ballata...). A fronte di questa ricchezza, la musica può vantare soltanto articoli anche di notevole rilievo, ma su aspetti singoli, su titoli la cui importanza trascende il concetto di fantastico, come nel caso dell'ouverture *Der Sommernachtstraum* di Felix Mendelssohn (1826), della *Symphonie fantastique* di Hector Berlioz (1830), del *Macbeth* di Verdi (1847/65) o di *The Turn of the Screw* di Benjamin Britten (1953). Si arriva addirittura al punto che alcuni pur ottimi studiosi, concentrati sullo studio del fantastico in letteratura, neghino del tutto l'esistenza di un fantastico musicale, poiché ritengono che il centro del fantastico stia nella narrativa e ne escludono la musica in quanto priva di una semantica denotativa (Durst, 2010: 24-26; Schröder, 1994: 105-106). C'è chi ritiene che la musica sia «inospitale per il fantastico» (Beutler, 1979: 25) e chi giunge ad affermare: «La musica non rinvia che a se stessa» (Durst, 2010: 26).

Eppure la narrativa fantastica è gremita di riferimenti musicali, con i quali aiuta la razionalità della parola a uscire dai suoi cardini e suggerire qual-

1 Todorov (1970), Solmi (1978), Krolop (1981). Wunsch (1991), Charroux (1997), Lachmann (2002), Kagarlitski (1974), Antonsen (2003), Ruthner et al. (2006), Runcini e Mancini (2009), Durst (2010), Brittnacher e May (2013).

2 Castex (1951), Caillois (1965), Rabkin (1976), Döhning (1984). Freund (1999), Mangini (2006), Hömke e Baumbach (2006).

cosa che vada oltre il reale;³ quando si trova faccia a faccia col fantastico, il teatro di parola non sa quasi mai rinunciare alla musica, e altrettanto fa il cinema. Influenzati dalla fondamentale ermeneutica todoroviana, molti studiosi vedono con sospetto la materializzazione del fantastico, a cui la musica dà consistenza sonora e il teatro (verbale e musicale) dà addirittura figura visibile: a questo punto, il fantastico diventerebbe una presenza accertata e cesserebbe quindi l'«esitazione» del lettore di fronte all'impossibile. Ma l'«esitazione» in realtà è il prodotto dell'incontro fra due dimensioni parallele e incompatibili: ci sono tanti gradi di esitazione e ci sono tanti gradi di manifestazione del fantastico; quando noi a teatro 'vediamo' il fantasma di Banco, siamo semplicemente calati nella mente di Macbeth, dal momento che nessun altro dei personaggi sul palcoscenico riesce a vederlo; quanto sentiamo i melismi di Peter Quint in *The Turn of the Screw* siamo chiamati a entrare 'dentro' la percezione dei personaggi, esattamente come quando ascoltiamo un «a parte» che corrisponde in realtà a un puro pensiero interiore, o come quando, in una partitura di Wagner, l'intreccio dei *Leitmotive* ci trasmette emozioni, avvertimenti, presagi che gli eventi esterni ancora non registrano. 'Vedere' o 'sentire' il fantasma ci dà un brivido aggiunto, ma non implica di per sé necessariamente che il fantasma esista, bensì soltanto che l'autore onnisciente ci mette a parte di ciò che gli altri personaggi non possono e non devono sapere: è una delle convenzioni basilari del teatro, a maggior ragione di quello musicale, in cui la funzione narrativa è affidata all'accompagnamento, almeno dall'Ottocento in poi.

Rovesciamo per un attimo i termini del problema, ricordando l'imbarazzo di tutti coloro che hanno dovuto mettere in scena gli spiriti: lungi dal credere che materializzarlo significasse indurre gli spettatori a crederci, autori e *Dramaturgen* erano anzi stati subito ben consapevoli del rischio di rovinare completamente l'effetto con una messinscena maldestra, in cui il fantasma sembrasse un comune mortale, compromettendo la percezione del fantastico (Lessing, 1985: 236-240; Tieck, 1991: 719-720).

Potendo dunque oscillare fra un minimo e un massimo di coinvolgimento, la novellistica tende a lasciare un margine maggiore per l'interpretazione razionale dei fatti, mentre quando lo stesso soggetto viene trasposto in

3 Dell'ampia casistica ancora, stranamente, pochissimo studiata citiamo almeno gli effetti sonori cruciali in racconti come «The Fall of the House of Usher» (1839) o «The Tell-Tale Heart» (1843) di Edgar Allan Poe; mentre sulla presenza della musica vera e propria si giocano in buona parte *Das Marmorbild* di Joseph von Eichendorf (1817), *Smarra* di Charles Nodier (1821), *Pietro von Abano* di Ludwig Tieck (1824), per non parlare del ruolo determinante che la musica riveste nelle novelle di E. Th. A. Hoffmann (basti pensare a *Rat Krespel*, 1819).

musica la presenza dell'inspiegabile acquista un peso maggiore: segno della fiducia che il musicista ha nel potere della sua arte di metterci di fronte al sovrannaturale e all'inspiegabile senza renderli improbabili e distruggerne l'effetto. Nella sua novella *Der Geisterseher* (apparso su «Thalia» fra l'ottobre 1787 e il novembre 1789) Schiller parla esplicitamente dell'importanza della musica nel suggerire il fantastico: nel predisporre l'evocazione di un defunto, un prestigiatore disonesto, ma abilissimo utilizza anche «uno strumento musicale ancora sconosciuto» (Schiller, trad. it. 1994: 53), particolarmente adatto per indurre negli ascoltatori uno stato di sovraccitazione che li rende più suggestionabili. Anche Goethe riteneva di fondamentale importanza che le parti fantastiche del *Faust I* venissero accompagnate dalla musica: anzi, desiderava un tipo preciso di intonazione, il melologo, in cui si recita sopra la musica, sicché la parola risulta alonata dalla musica e acquista un risalto irreali, pur restando recitata e dunque perfettamente comprensibile.⁴ E quando alla fine del Settecento la Germania scoprì Shakespeare, i musicisti colsero al volo l'occasione propizia e furono proprio le streghe del *Macbeth* e gli spiriti della *Tempesta* a sollecitare bizzarre invenzioni e deroghe alle regole che in altri contesti sarebbero state ingiustificabili e che lì invece diventavano indispensabili: un canto sgraziato e stridulo, una scrittura musicale provocatoriamente priva di melodia, una strumentazione fuori dai canoni usuali, con effetti insoliti ed esagerazioni collaudate apposta per dosorientare l'ascoltatore.

TRE CASI EMBLEMATICI IN TERRA RUSSA

Per valutare il ruolo svolto dalla musica in un soggetto fantastico preesistente, sono interessanti soprattutto i casi in cui il testo musicato sia tendenzialmente o letteralmente fedele all'originale: prendiamone tre appartenenti al teatro musicale russo e tratti da Aleksandr Puškin, autore venerato che i musicisti cercavano di modificare il meno possibile, addirittura intonandolo, se possibile, direttamente sul testo originale. Il primo esempio su cui ci fermiamo deriva da *Pikovaja dama* (*La dama de picche*), che essendo una novella ha bisogno, per diventare opera, di una trasformazione più profonda: nei limiti del possibile, tuttavia, nella sua versione operistica omonima (1890) Pjotr Il'ič Čajkovskij cerca di essere fedele alla sua fonte, anche se non resiste a modificare la fine dei protagonisti: quella di Lisa, troppo volutamente prosaica

4 Lettera al conte Brühl, 1° maggio 1815, J. W. von Goethe, WA IV/25, p. 294 (Meier p. 127)

nell'originale per poter trovar spazio in un'opera, e quella di Hermann,⁵ anch'essa rimodulata con toni più melodrammatici (pentimento e suicidio) rispetto all'asciutto epilogo puškiniano, che vede il crollo totale dell'antieroe, internato in manicomio e straniato nell'eterno presente in cui ripete ossessivamente «тройка... семерка... туз» («tre... sette... asso»).

Il secondo esempio invece è tratto da *Boris Godunov*, che essendo già in forma di dramma viene intonato da Modest Musorgskij direttamente sul testo originale, tagliando certo molte scene, ma sforzandosi di lasciare inalterati il più possibile i versi di Puškin, e dunque rifiutando la pratica del libretto e musicando la lingua di Puškin senza mediazioni: il fatto che la più vistosa fra le non molte infedeltà si verifichi proprio nell'unica scena che costeggia il fantastico è tanto più significativo. Il terzo e ultimo caso è invece *Kamennij gost* (*Il convidatodi pietra*) di Aleksandr Dargomyžskij (1868), caso pionieristico di intonazione diretta di un dramma: la fedeltà all'originale è ancora superiore rispetto ai casi precedenti, perché Dargomyžskij si propone di intonare il testo di Puškin senza apportargli cambiamenti: cosa impossibile per *Boris Godunov*, data la sua lunghezza, ma praticabile invece in questo caso, perché si tratta di un atto unico e non è necessario nemmeno operare dei tagli. L'idea era nuova e sperimentale: musicare il testo di Puškin significava soprattutto rinunciare all'idea di ,melodia' così connaturata al teatro d'opera e ricavare invece il canto direttamente dalla curva intonativa del discorso verbale; tanto che il compositore non parla di 'scrivere un'opera', bensì di scrivere «la musica per il dramma *Kamennij gost* così com'è, senza mutarne nemmeno una parola» (Findejzen, 1904: 44); un'intenzione poi ridimensionata alla prova dei fatti, visto che sono presenti piccole alterazioni e soprattutto omissioni (Cuker, 1980: 108-113; Redepenning, 1994: 200-201), ma valida comunque in linea di principio e, all'epoca, certo senza precedenti. Ci permetteremo di trattare secondo quest'ordine i tre casi di studio qui citati: è vero, infatti, che ciò comporta un'inversione cronologica; ma la soluzione consente al tempo stesso di cominciare dal testo più profondamente modificato (la novella) e concludere col testo non modificato (l'atto unico), facendo emergere quindi con maggiore evidenza il ruolo esercitato dalla musica, che nell'ultimo caso è l'unica variante rispetto all'originale.

5 Nel panorama oscillante della grafia con cui è tradotto il nome del protagonista abbiamo scelto la variante 'Hermann' anziché German o Ghermann, che pure riproducono la pronuncia russa: nel testo originale il fatto che il personaggio porti un nome tedesco è esplicitamente sottolineato, e per questa ragione rinunciamo anche alla variante italiana di Ermanno, che farebbe perdere questa sfumatura. Ci siamo tuttavia permessi di modificare, per uniformità, la grafia dei passi citati dalla traduzione italiana di Eridano Bazzarelli, che usa la grafia Ghermann.

DALLA NOVELLA AL DRAMMA: LA SCENA DELL' APPARIZIONE NELLA *PIKOVAJA DAMA*

In una lettera del 15 giugno 1880, Fjodor Dostoevskij espresse a proposito di *Pikovaja dama* un giudizio che anticipa di un secolo Tzvetan Todorov e l'interpretazione del fantastico come 'esitazione' del soggetto percipiente: esitazione prodotta dal sovrapporsi di due dimensioni incongruenti fra di loro e dall'impossibilità di decidersi ad accettare l'una o l'altra. Volendo spiegare a una giovane aspirante scrittrice, Julija Fjodorovna Abaza, come si debba trattare il modo fantastico, Dostoevskij prese come esempio proprio il racconto di Puškin: «Il fantastico deve a tal punto sfiorare il reale da costringervi *quasi* a crederci. Puškin, che ci ha dato quasi tutte le forme dell'arte, scrisse *La dama di picche* - vertice nell'arte del fantastico. (...) Voi credete che davvero Hermann abbia avuto una visione (...) Non sapete come decidervi: questa visione è un prodotto della natura di Hermann oppure lui è uno di quelli che entrano in contatto con l'altro mondo?» (Dostoevskij, 1988: 192).

Particolarmente delicato, quindi, è trasferire questa percezione così ambigua e sfumata nella dimensione teatrale: è quello che deve fare Čajkovskij nella sua opera del 1890, quando arriva alla scena in cui il protagonista Hermann è visitato dallo spettro della vecchia contessa. Mentre la novella è disseminata di espressioni che velatamente riconducono l'accaduto a uno stato di alterazione mentale (ebbrezza, sonnolenza, follia incipiente), il testo di Čajkovskij introduce, fin dalla redazione del libretto, piccole alterazioni il cui risultato è quello di farci maggiormente inclinare a credere nel fantasma, lasciando sì una riserva mentale (Hermann è nel dormiveglia), ma senza dubbio potenziando la presenza del sovrannaturale. Dove la narrativa sta in guardia, alludendo senza troppo soffermarsi sui particolari (il meccanismo dell'elusione, della 'lacuna' espositiva è uno dei migliori strumenti della narrazione fantastica), la musica sa di poter affondare senza timori, capace com'è di evocare con assoluta immediatezza l'incorporeità, sua dimensione naturale.

Il momento a cui ci riferiamo corrisponde nella novella al capitolo quinto, nell'opera alle scene 18 e 19 del terzo atto: solo nella propria camera, il protagonista Hermann si è gettato sul letto e ripensa ai funerali della vecchia contessa, la *grafinja*, da lui involontariamente uccisa. Puškin aveva articolato il capitolo 5 in due parti: descrizione dei funerali (priva di qualsiasi indicazione di natura musicale) e resoconto della serata di Hermann; Čajkovskij deve evitare un cambio di scena e incorpora quindi i funerali nella serata di Hermann. Come? Facendoci assistere al momento in cui Hermann torna col pensiero alla mattina e all'ufficio funebre a cui ha assistito. La frase «e ripensò ai

funerali della vecchia contessa», quindi, dà vita a un intero monologo: in questo modo, però, i funerali non sono più esposti oggettivamente dal narratore, ma rivissuti come un incubo dal personaggio che ne è stato la causa: dilatando a visione agghiacciante un particolare che la prosa sorvegliatissima di Puškin aveva lasciato scivolare nella descrizione dei funerali non senza ironia: «In quel momento gli sembrò che la morta lo avesse guardato ironicamente, strizzando un occhio».

Nella sua dissertazione del 1994, Stephan Michael Schröder ha messo in dubbio la sussistenza del fantastico all'interno delle forme teatrali: a suo parere, mostrandoci in scena il fantasma l'autore distrugge la dimensione di 'incertezza', obbligandoci a prendere posizione a favore del soprannaturale (Schröder, 1994: 100). Ma nella riscrittura musicale di questa scena risulta molto chiaro che noi siamo chiamati a vedere ciò che Hermann crede di vedere: di per sé, far raccontare da Hermann l'apparizione non implica che le si debba prestar fede; è piuttosto l'equivalente di un passaggio dalla narrazione in terza persona, preferita da Puškin anche in altri casi (citiamo almeno quello esemplare del poema *Mednyj vsadnik*), alla narrazione in prima persona. In letteratura, d'altra parte, entrambe le forme sono usate dagli autori e ammesse senza obiezioni dalla critica all'interno dei 'modi del fantastico' (per esempio Maupassant ha un netto *penchant* per la narrazione in prima persona, e nelle novelle fantastiche la adotta si può dire senza eccezioni). La visualizzazione scenica del fantasma non implica quindi una soluzione a favore del soprannaturale, ma piuttosto presuppone un «patto d'autore», in base al quale lo spettatore-ascoltatore si cala nella mente del visionario e vede ciò che lui vede. Un'altra obiezione, sollevata sia da Schröder sia da Uwe Durst (Durst, 2010: 23-24), riguarda il venir meno del narratore nel passaggio dalla narrativa alle forme teatrali: obiezione molto discutibile se rivolta anche al teatro d'opera, dove proprio la musica, segnatamente nella componente orchestrale, sa svolgere magistralmente un ruolo di commento narrativo, comunicando allo spettatore-ascoltatore cose che neanche i personaggi fanno e scopercchiando un doppio fondo di allusioni, sottintesi, contraddizioni che va ben oltre le apparenze di quel che succede in scena.

Rispetto alla novella, Čajkovskij aggiunge alla scena due particolari determinanti: il primo è costituito dai richiami militari che filtrano dalla caserma, improntando di sé soprattutto la prima parte della scena 18, che ha funzione di *entr'acte* e sancisce un'impressione realistica dell'insieme; il secondo, invece, corrisponde a un coro funebre a cappella, dislocato a distanza, che accompagna le riflessioni di Hermann. Si sommano quindi tre diversi livelli

del discorso musicale: la musica 'dell'autore', che prosegue le vicende della partitura; una musica che vi si inserisce, ma che rientra nella categoria 'intradiegetica', ossia costitutiva del racconto, interna alla vicenda (il rullo del tamburo, che dà voce all'ambientazione dentro la caserma, è infatti contemporaneo alla scena a cui assistiamo, riproduce un elemento concreto dell'azione); infine una musica immaginata, ossia il coro a cappella, che non ha alcuna rispondenza con ciò che accade concretamente sulla scena in quel momento, ma dà sostanza sonora alle sensazioni che attraversano la mente di Hermann. A proposito di questo coro, due sono le ipotesi plausibili: è un canto di spiriti, e la collocazione a distanza non serve solo a renderlo invisibile, ma anche a dargli quella sonorità più indistinta e ovattata che rientra, come vedremo, fra le caratteristiche del fantastico musicale; oppure è una musica che esiste solo nella mente ossessionata di Hermann che, avendola udita durante i funerali della contessa, se la sente risuonare nella testa senza potersene più liberare.⁶

La musica reale della caserma, quindi, che si ascolta in apertura di scena, scivola gradualmente in secondo piano, soppiantata dalla musica immaginata, dalla musica che si è annidata nella testa del protagonista. Il doppio senso di questa seconda musica è fondamentale: con la sua solennità sacrale e per giunta funeraria, il canto udito alle esequie si è associato istintivamente al trauma della morte della contessa, di cui Hermann si sa colpevole: assume quindi una connotazione particolarmente sinistra, risuona non come una semplice musica funebre, ma come un avvertimento ultraterreno. L'effetto sinistro, amplificato dal senso di colpa, ripropone il modello del *Faust* di Goethe, nella scena del Duomo, quando alle orecchie di Gretchen, tormentata dai rimorsi, il Dies irae sembra un canto di condanna rivolto specificamente a lei. Questa scena aveva avuto grande risalto nel *Faust* di Charles Gounod (IV, 3 - *L'église*); per quanto improprio e profano possa sembrare l'accostamento, data la scarsa considerazione di cui la *'Margarethe'* di Gounod ha sempre goduto in area tedesca, si sa che Čajkovskij aveva grande stima per Gounod e conosceva perfettamente il suo *Faust*, come documentano già i molti riferimenti presenti in *Evgenij Onegin*.⁷

Mettiamo ora a confronto in parallelo il passo della novella e il suo corrispettivo nell'opera di Čajkovskij. Puškin espone i fatti con asciuttezza

6 Qui Čajkovskij ha colto il suggerimento implicito di un passo del testo di Puškin: «L'ufficio funebre fu compiuto con mesta solennità»: un'annotazione quasi superflua, visto che mestizia e solennità sono i requisiti naturali di una cerimonia funebre; proprio per questo però, nella prosa asciutta ed economica di Puškin, l'osservazione colpisce; e pur non avendo una connotazione esclusivamente musicale, ma andando piuttosto al tono complessivo della cerimonia, è naturale che un compositore la metta a frutto.

7 Sull'argomento si rimanda, fra tutti, al recente e ampio studio di Braun (2014).

telegrafica: «Tutta la giornata Hermann fu straordinariamente scombussolato. Pranzando in una trattoria solitaria, bevve, contro il suo solito, moltissimo, nella speranza di soffocare l'agitazione interna. Ma il vino scaldò ancor più la sua immaginazione» (Puškin, 1992: 93): elemento importante, in Puškin, perché insinua il dubbio che quanto succederà nella notte sia il frutto di questa bevuta, che ha alterato ancor più la mente già scossa di Hermann. Čajkovskij non ne fa cenno, né potrebbe; un tenore ubriaco sarebbe stata un'offesa troppo grande al decoro dell'opera e alle sue convenzioni, e avrebbe anche troppo banalizzato il personaggio, che deve invece avere una statura tragica;⁸ senza contare che un dato così realistico avrebbe compromesso fortemente l'aspetto fantastico della scena; quello che nella narrativa funziona come indizio destabilizzante, nell'opera avrebbe prodotto il trionfo del realismo, e viene quindi soppresso.⁹

Proseguiamo con la novella: «Rincasato, si gettò, senza svestirsi sul letto e si addormentò profondamente. Si svegliò ch'era notte: la luna rischiarava la sua stanza. Guardò l'orologio: erano le tre meno un quarto. Il sonno gli era passato; sedette sul letto e pensò ai funerali della vecchia contessa» (Puškin, 1992: 95): anche in questo caso, un'annotazione asciutta, che l'opera trasforma invece in un monologo allucinato e visionario, dove il terrore cresce a livelli incontrollabili. Altra differenza importante: nella novella è una notte serena («la luna rischiarava la sua stanza»), mentre nell'opera si scatena la tempesta, che si incarica di dar voce al delirio di Hermann. E ancora: «In quel mentre dalla via qualcuno gli gettò un'occhiata attraverso la finestra e subito si scostò. Hermann non vi fece punto caso» (Puškin, 1992: 95); non così nell'opera, in cui la didascalia dice: «Battono alla finestra. Hermann alza la testa e origlia. Il vento sibila». Quindi Hermann, che nell'opera è già un groviglio di nervi tesi, percepisce il rumore e tende l'orecchio; anzi, tutta la scena, nella realizzazione di Čajkovskij, si gioca proprio su questo ripetuto 'tendere l'orecchio' che torna con insistenza nelle didascalie, indizio di un animo sovraccitato, pronto a suscitare al minimo scricchiolio. Puškin invece continua a immettere nella sua

8 L'ubriaco è una figura ricorrente nel teatro russo: quello che ha maggior risalto è senz'altro Varlaam nel *Boris Godunov* di Musorgskij, ma anche nella *Fiera di Soročincy* e in *Chovanščina* (sempre di Musorgskij), così come anche in *Mazepa* di Čajkovskij ci sono cameo dedicati a personaggi ubriachi.

9 Si potrebbe obiettare che nella *Fiera di Soročincy* (1876-77) Modest Musorgskij aveva immaginato che il contadino Gricko crollasse ubriaco, si addormentasse e sognasse poi una ridda di streghe, per quale si sarebbe dovuta utilizzare la musica di *Noč na Lysoj gore*; a parte che in questo caso si può ipotizzare un'influenza della *Symphonie fantastique* di Berlioz, i cui due ultimi movimenti sarebbero un delirio provocato dall'oppio, la scena fantastica concepita da Musorgskij sarebbe dovuta essere un intermezzo sinfonico, in cui dunque il pubblico entrava nei pensieri dell'ubriaco, ma non lo vedeva più in scena, o lo vedeva immobile nel sonno: non si veniva a creare quindi nessun contrasto grottesco.

prosa indizi della lucidità dei pensieri di Hermann: quando sente aprire la porta in anticamera pensa «che il suo attendente, ubriaco come al solito, rientrasse da una passeggiata notturna»; poi si accorge invece che si tratta di «un passo sconosciuto» e in camera entra «una donna in veste bianca», che Hermann, sempre *compos sui*, prende per la sua vecchia nutrice, meravigliandosi solo di vederla lì a quell'ora. «Ma la donna in bianco, scivolando, gli comparve a un tratto davanti, e Hermann riconobbe la contessa!» (Puškin, 1992: 95). Čajkovskij invece crea un crescendo di terrore degno di un racconto di Edgar Allan Poe: Hermann, già sovraccitato dai suoi incubi ad occhi aperti sul funerale della contessa che l'ha tanto impressionato, trasale immediatamente e prima ancora che il fantasma entri in scena ha già capito di chi si tratti, tanto che è lui a dirci, dopo che la misteriosa figura si è affacciata per una frazione di secondo: «Che vedo! Terribile! Ecco... ecco... si avvicina... bussa alla porta... via, via, non lo sopporto!».

Va sottolineato, inoltre, che nella sceneggiatura impostata da Čajkovskij (col fratello Modest che gli apprestò materialmente il libretto) durante tutta questa scena Hermann è in una situazione *in limine* fra sonno e veglia. Mentre Puškin specifica che a Hermann «il sonno [era] passato», Čajkovskij lascia la cosa più incerta: Hermann è alla scrivania, col capo sul braccio, si appisola, poi si risveglia, come se nel sonno si fossero manifestati più forti gli incubi; infine si accascia sulla poltrona, con la testa tra le mani. Si affaccia quindi la possibilità che Hermann sogni; tant'è vero che spesso i registi lo collocano direttamente a letto,¹⁰ disattendendo sì le didascalie di Čajkovskij, ma in questo caso senza tradire lo spirito di fondo dell'opera, in cui il protagonista non diventa pazzo, come nella novella, ma si uccide; e se c'è un momento in cui davvero i pensieri rimossi, le ossessioni, i rimorsi tornano con una vivezza insopportabile a farsi strada nel ricordo, questo è proprio il dormiveglia.

Comunque si vogliano interpretare la novella e l'opera, in senso fantastico o in senso patologico, come manifestarsi del paranormale o come sintomatologia di un caso clinico, è certo che Puškin fa di tutto per tenerci con la mente lucida e narrare i fatti persino con un pizzico di ironia, mentre Čajkovskij ci trascina dentro il terrore. Da un lato una prosa nitida e asciutta, dall'altro un monologo che dà voce al panico; da un lato la notte di luna, dall'altro una tempesta di vento, in cui i rumori possono confondersi e alterarsi; infine la narrazio-

10 Per esempio quella che esordì nel maggio 2001 alla Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera (regia di David Alden); e già l'edizione del Teatro Bolšoj di Mosca in scena negli anni Ottanta (regista Bartov) risolveva la situazione con grande intelligenza, mostrando come nella sua stanza angusta Hermann stesse accanto alla scrivania sì, ma sedendo sul bordo del letto.

ne espone i fatti uno per uno, mentre la rappresentazione operistica li monta insieme, facendo letteralmente irrompere nella concretezza della caserma l'irrazionalità dell'incubo e lasciandoci nel dubbio su come interpretarlo.

Ragionando con le categorie spazio-temporali care a Michail Bachtin,¹¹ il cronotopo muta profondamente nelle due versioni: ai due luoghi e due tempi diversi della novella si sostituisce nell'opera un luogo solo (la caserma) e un tempo solo ('sera inoltrata'), aperti tuttavia nella fantasia ad altri luoghi (la chiesa dove si sono celebrati i funerali) e ad altri tempi (il momento dei funerali).

Il ricordo irrompe quindi nel presente e ricupera, da un punto di vista tuttavia totalmente soggettivo, ciò che del racconto era stato provvisoriamente omissso. Questa sovrapposizione di piani differenti (passato e presente, realtà e immaginazione) è il presupposto, nell'opera, di un'ambiguità che traduce in termini scenici e musicali i termini del fantastico narrativo così come è stato interpretato da Tzvetan Todorov (1970) e, prima di lui, nella fulminante sintesi di Dostoevskij che abbiamo già citato. Come abbiamo visto, i dati in nostra mano possono suggerire tanto una lettura sovranaturale dell'episodio, tanto una lettura razionale. Nell'opera Hermann 'si addormenta' poche battute prima che il coro invisibile cominci a cantare, dunque quel che segue potrebbe essere solo la proiezione del suo sogno; così come in Puškin l'informazione data dallo scrittore (che cioè Hermann aveva bevuto oltre le proprie abitudini e la sua eccitazione era quindi cresciuta ancor più) lascia il lettore nel dubbio: l'ostentata lucidità del racconto non sarà forse l'equivalente della millantata lucidità dell'ubriaco? non corrisponderà forse a quei momenti, così spesso colti dalla narrativa e anche dal cinema, in cui l'ubriaco, o il drogato, assicurano caldamente di non aver mai ragionato meglio in vita loro? E ancora: nella novella, quando Hermann va a svegliare l'attendente per chiedergli se abbia visto qualcosa o qualcuno, lo trova ubriaco e non riesce a cavargli nessuna informazione utile, esattamente come succede nel *Julius Caesar* di Shakespeare, quando nessuno dei servi è in grado di confermare a Bruto l'autenticità della sua visione, perché tutti dormivano (*The Tragedy of Julius Caesar*, IV, 3); particolare soppresso nell'opera, dove d'altra parte lo spettatore volentieri si lascia sedurre dallo spettro che lui stesso vede (pur ammettendo di leggere nelle emozioni di Hermann) e che soprattutto sente parlare: mai come in questi casi l'irrealtà dell'espressione cantata giova a rappresentare l'impossibile senza renderlo inadeguato; e l'intonazione monocorde del fantasma (che canta tutto sulla stessa nota, come in una lenta *cantillatio* liturgica) non può che favorire

¹¹ Specialmente nel saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo* (1979: 231-405).

l'illusione, suggerendo l'impressione di una voce senza vita. Infine, anche lo sconvolgimento della natura può essere un riflesso della presenza paranormale, che incide sugli elementi naturali e al tempo stesso sull'animo già turbato di Hermann. Impossibile quindi dare una risposta univoca allo straordinario montaggio concepito da Čajkovskij, che volge a proprio favore le esigenze del teatro d'opera: inclusa la scelta finale di non far impazzire Hermann, ma più melodrammaticamente farlo suicidare; col che si sopprime l'ultimo, decisivo indizio della novella a favore di una lettura realistica, che riconduca le anomalie della vicenda alla malattia mentale e non al paranormale.

RIMORSI E FOLLIA

Certe volte la follia funziona come porta verso un mondo che ai sani è precluso; proprio lo stato di alterazione mentale, di oblio della propria identità mette in condizione di vedere qualcosa che si trova su un altro piano ontologico (Janssen, 1986: 115-117, 165). Sovente il passo è breve: per rendersene conto basta mettere a confronto due scene quasi uguali, quella del *Boris Godunov* di Puškin (Царские палаты, Alloggi dello zar) in cui Boris si fa assicurare da Šujskij che lo zarevič è veramente morto, e la sua corrispondente nell'opera omonima di Modest Musorgskij.¹² Rispetto al dramma originale, Musorgskij introduce due cambiamenti, formalmente poco appariscenti, ma giganteschi per conseguenze espressive. Il primo è l'inserimento voluto da Musorgskij del rintocco della pendola (assente in Puškin), che sembra spalancare una fenditura sull'aldilà: il suono realistico della pendola casalinga, sovrapponendosi alla normalità dell'orchestra regolare, crea un brivido e paradossalmente sembra un'irruzione del sovrannaturale. Questo puro effetto acustico si sovrappone all'aggiunta di una battuta che il testo di Puškin non prevede: la battuta in cui Boris si rivolge effettivamente allo zarevič come se in quel momento lo stesse vedendo. L'aggiunta, per quanto minuscola, produce conseguenze determinanti, perché comporta il passaggio da una scena fondamentalmente razionale, in cui lo zar esamina i fatti con lucidità e prende atto dei propri incubi ricorrenti, frutto di incancellabili sensi di colpa e non di apparizioni, a un'altra in cui non c'è più possibilità di una disamina razionale: nell'opera di Musorgskij (secondo cambiamento) Boris non è soltanto turbato in sogno dal ricordo del bam-

12 «Quasi uguali» non solo perché corrispondono allo stesso episodio del dramma, ma perché Musorgskij adotta il principio della *Literaturoper*, componendo direttamente sulle parole di Puškin e limitandosi a operare i tagli dove necessario.

bino assassinato, ma vede in pieno giorno, in stato di veglia e davanti ai nostri occhi di spettatori qualcosa sul palcoscenico che cerca invano di scacciare.

Il Boris di Puškin non è folle, tantomeno ha le visioni; a tormentarlo sono i sensi di colpa che lo inseguono in ogni momento della giornata, producendo in lui incubi notturni ricorrenti che finiscono col turbare anche le sue giornate e dargli una percezione alterata dei fatti; e lui allora si ferma a ragionare e sceverare questi fatti, per dimostrare a se stesso l'inconsistenza dei suoi timori. Al suo Boris, invece, Musorgskij dà un 'giro di vite' in più: Boris è ormai preda di allucinazioni che non è assolutamente più in grado di controllare; non si sofferma più ad analizzare i fatti, come in Puškin, ma intreccia un monologo disperato con un fantasma che non può rispondergli. Se poi il fantasma ci sia davvero o se siano i suoi occhi folli a vederlo, è volutamente lasciato in ombra: oggettività e soggettività si sovrappongono in modo inestricabile, la stessa pendola che suona è al tempo stesso memoria (delle campane del prologo, nel momento più alto del trionfo di Boris), dato concreto (l'orologio è presente nella stanza) e prodotto del delirio (nella mente alterata di Boris i rintocchi si amplificano a rintocchi del giudizio). Andrà osservato, inoltre, che Musorgskij cerca di essere fedele il più possibile al testo di Puškin; prendendo a modello il Glinka di *Ruslan i Ludmila* (che aveva usato il più possibile i versi dell'originale, anche in questo caso puškiniano) e ancor più il teatro di Dargomyžskij, Musorgskij musicò *Boris Godunov* mettendo in atto i tagli necessari, ma senza operare interventi sostanziali sul testo.¹³ Proprio il momento del delirio è uno dei pochi punti che fanno eccezione: ed è significativo che la discrepanza si collochi proprio in un passo dove l'originale sfiora il fantastico e lo accantona con un ragionamento obiettivo. Riversandosi dalla prosa alla musica, la scena recupera invece l'allusione al fantastico e si guarda bene dal rimuoverla dimostrandone l'inconsistenza, come nell'originale, ma anzi vi costruisce sopra un assolo memorabile, dove piani differenti di osservazione e di percezione si intersecano, producendo il gioco di prospettive multiple tipico del fantastico. Si direbbe quasi che, pur nella comune adorazione per Shakespeare, Musorgskij scavalchi addirittura Puškin, trasferendo nel monologo dello zar tutta la disperazione e la sconvolta incredulità di Macbeth: un elemento che nel dramma originale manca quasi completamente (pur essendo presenti numerosi riferimenti a *Hamlet*).¹⁴

13 Che la *Literaturoper* sia un'idea prima di tutto dei compositori russi, nata dalla fascinazione assoluta esercitata da Puškin e coltivata con una sistematicità che altrove fu raggiunta solo molto tempo dopo, è un'idea ancor oggi scarsamente recepita.

14 Sulla presenza di Shakespeare nella cultura russa dell'Ottocento citiamo almeno Davidovič Levin (1988).

Musorgskij agisce secondo un meccanismo ricorrente nel passaggio da un testo recitato a un testo da cantarsi: scorcia l'originale per fare spazio alla componente musicale, un linguaggio sopra il linguaggio che andrà a completare l'elemento puramente verbale. Il lunghissimo monologo che in Puškin occupa quasi per intero la scena VII non è trasponibile in musica nella sua interezza: ritenendo però essenziali gli elementi psicologici che contiene, Musorgskij lo usa per dar vita a due momenti distinti. Di questi, il primo, che corrisponde alla prima parte del monologo, va a costituire la grande aria di sortita di Boris, il soliloquio con cui lo zar si presenta alla folla sulla Piazza del Cremlino (Atto I, quadro II); il secondo, che corrisponde invece alla conclusione del monologo, viene integrato nel finale del II atto, quando Boris, congedato Šujskij, resta solo (si vedano i due testi a fronte nella tabella riportata poco sotto). In questo modo Musorgskij ottiene una riflessione puramente politica ed esistenziale, sulla quale presenta il suo personaggio, e poi, in un secondo tempo, uno squarcio di puro disagio psichico, che risulta così accentuato da sfiorare le regioni del fantastico, assente invece nell'originale. Musorgskij non inventa nulla, ma sottolinea due elementi sui quali la musica può fare miracoli: l'idea del rimorso che martella le tempie («Как молотком стучит в ушах упрек», «il rimprovero pulsa nelle orecchie come un martello»,¹⁵ scena VII; «Иль звук лишит детей моих наследства?», «un suono priverà i miei figli dell'eredità?», scena X) e quella del bimbo morto che visita i sogni di Boris («И мальчишки кровавые в глазах...», «e bambini insanguinati davanti ai miei occhi», scena VII; «Так вот зачем тринадцать лет мне сряду / Всё снилося убитое дитя!», «Ecco a che scopo per tredici anni di seguito / ho continuato a sognare il bambino assassinato», scena X). L'idea del suono che rintocca nell'anima come un'ossessione (potremmo trovarle tanti paralleli nei racconti di Edgar Allan Poe) prende corpo in partitura attraverso la citata pendola, che comincia a scandire l'ora trascinando Boris in uno stato di allucinazione crescente; al tempo stesso, la partitura istituisce un implicito collegamento fra questi rintocchi e le campane della cattedrale che avevano salutato l'incoronazione dello zar. L'oggetto domestico, che il caso fa mettere in moto proprio nel momento in cui Boris è da solo e colto da tutto il peso dei suoi rimorsi, si deforma nella mente sconvolta dello zar in una forma mostruosa, in un segnale d'oltretomba e fa esplodere il delirio che da lì a poco lo condurrà a morte. La narrativa può costruire un crescendo di terrore e di angoscia evocando anche i suoni per dare più forza alla propria capacità evocativa; ma non ha il potere

15 Le traduzioni degli estratti contenute in questa parentesi sono mie.

di fermarsi tanto a lungo su un singolo suono, di distillarlo nel silenzio facendolo percepire direttamente in tutta la sua devastante ossessività.

C'è poi il secondo elemento, quello del fanciullo morto: qui la divergenza è ancora più forte, almeno sotto il profilo testuale. Musorgskij inserisce infatti tutta la parte conclusiva del monologo, sostituendo alle frasi affrante, ma acutamente razionali del Boris di Puškin una vera e propria allucinazione, scatenata dall'imprevisto sovrapporsi dell'innocua pendola e dei rimorsi per la «macchia» che offusca la coscienza del monarca. Nel testo di Puškin, Boris si fa forza e dimostra a se stesso l'inconsistenza dei propri terrori: non può temere di vedere il bimbo, perché il bimbo è stato ucciso, non è che «un vuoto nome, un'ombra» («Пустое имя, тень»); come Lady Macbeth, anche Boris argomenta che «chi morì non surse ancor».¹⁶ «Basta che soffi su questo spettro - e non c'è più», conclude il Boris di Puškin, tentando di confortarsi con la ragione: «È deciso: non mostrerò paura» (Puškin, 1995: 175). Non così accade al suo omologo nell'opera di Musorgskij, che a questo punto comincia invece a vedere l'ombra animarsi e dall'angolo una figura «spettrale» ingrandirsi e avvicinarsi, tremando e supplicando:¹⁷ la didascalia ci avverte: «come scacciando un fantasma», e sulla parte della voce si legge, in corrispondenza del grido: «Чур, чур» («Via, via»): «Говорком» («parlando»): un effetto, quello del parlato sopra l'orchestra, che spesso nella storia della musica è stato associato al fantastico o a un terrore oscuro, e che per esempio Goethe desiderava fosse realizzato nelle sezioni del suo *Faust I* che costeggiavano il sovrannaturale (Goethe, 1901: 294). Di colpo l'armonia del canto si rompe, andando a contribuire all'addensarsi di indizi che suggeriscono una situazione fantastica: dunque, ricordiamolo, né realistica né meravigliosa, ma in bilico fra due realtà parallele di cui una nega l'altra e la annienta.¹⁸

Entriamo più da vicino nella partitura, per vedere come la musica rilega la pagina: che, ribadiamolo, pur riutilizzando in buona parte i versi di Puškin, risulta alterata in primo luogo dal montaggio di passi ricavati da due scene distinte, e poi dall'aggiunta di tutto il tratto conclusivo, «Чур, чур». Musorgskij dosa quindi un crescendo di terrore: prima la constatazione del proprio malessere e dei propri rimorsi; poi il pensiero corre al bambino morto,

16 Citiamo qui la resa poetica di Piave e Verdi (*Macbeth*, IV, 2) del monologo in prosa di Shakespeare (*Macbeth*, V, 1).

17 «Кольшется, растёт... / Близится, дрожит и стонет...».

18 Mentre tra il realistico e il meraviglioso si istituisce un rapporto gerarchico, in cui il meraviglioso è la rivelazione di un mondo superiore che completa l'altro e in cui si ha fede, il fantastico accosta due mondi sullo stesso piano, ma tali che uno rappresenti per l'altro qualcosa di incompatibile, irreali e potenzialmente distruttivo.

così come lo ha descritto di proposito nei dettagli Šujskij; infine il pensiero sembra acquistare forma, anche se la ragione si rifiuta di accettarlo, e nasce un vero e proprio dialogo (ecco la parte aggiunta di Musorgskij) con lo spettro. Questo crescendo è accompagnato dal rintocco della pendola, vera e propria forma di ossessione, paragonabile alle monomanie di certi personaggi di Poe (si pensi al «Cuore rivelatore»); armonicamente, poi, il rintocco della pendola è sghembo, collocato com'è su una quinta diminuita, intervallo instabile quant'altri mai (e omofono del famigerato tritono, che nella semantica musicale sta a indicare il male e la disarmonia per eccellenza). Sulla scena si fa scuro, come indica la didascalia «На сцене темнеет» (Musorgskij, 1970: 229); l'oscurità è una premessa indispensabile al realizzarsi del fantastico, perché proprio dove i contorni non sono netti l'occhio cade vittima delle suggestioni. La musica prosegue in *pp*, altro elemento che si associa volentieri al fantastico e che si presta al gioco d'ombre, al sussurro, al profilarsi di false apparenze. Sempre in pianissimo comincia a volteggiare una figura rapidissima e sgucciante dei soli violini: un cromatismo che scende e sale a più riprese, creando una sorta di sfondo indecifrabile, immateriale, atematico, a cui collaborano poi anche i tremoli dei bassi (quindi non note ferme tenute, fisse, precise, ma un'oscillazione rapida e continua). La tonalità è stata fin qui molto instabile, tuttavia in chiave non erano presenti alterazioni; subito dopo che la pendola ha finito di suonare le otto, Boris crede di vedere un'ombra «là nell'angolo», «там в углу» (Musorgskij, 1970: 234): ecco di colpo comparire in chiave tre bemolli; dal si maggiore che sta sostanzialmente dietro la sezione appena precedente si passa quindi a mi bemolle maggiore, ossia si mettono l'una contro l'altra due tonalità lontanissime: un modo attraverso il quale la musica esprime il sovrapporsi di due sfere diverse e incompatibili, quell'«irruption» di cui parla Caillois e dalla quale scaturisce, appunto, il fantastico.

TESTO MUSORGSKIJ

(in grassetto sono evidenziate le aggiunte rispetto all'originale, tra parentesi le omissioni)

Уф, тяжело! Дай дух переведу...
 Я чувствовал, вся кровь
 Мне кинулась в лицо...
 И тяжело опускалась.
 О совесть лютая,
 Как тяжело ты караешь!

Ежели в тебе пятно единое...
 Единое случайно завелось, (...)
 Душа сгорит, нальётся сердце ядом,
 Так тяжко, тяжко станет,
 Что молотом стучит
 В ушах Укором и проклятьем...
 И душит что-то...
 (Глухо.) Душит...
 И голова кружится...
 В глазах... дитя... окровавленное!
 Вон... вон там, что это?
 Там в углу...
 Кольшется, растёт...
 Близится, дрожит и стонет...
 (Говорком.) Чур, чур...
 Не я... не я твой лиходей...
 Чур, чур, дитя!
 Не я... не я...
 Воля народа! Чур, дитя!
 Господи!
 Ты не хочешь смерти грешника,
 Помилуй душу преступного
 Царя Бориса!¹⁹

TESTO PUŠKIN

(scena VII, conclusione monologo)

Но если в ней единое пятно,
 Единое, случайно завелось,
 Тогда беда: как язвой моровой

19 Traduzione italiana: «Oh, che peso!... debbo riprendere fiato.../ Ho sentito il sangue salirmi tutto al volto / e ripiombare giù pesantemente.../ O cattiva coscienza, / com'è angosciosa la tua punizione! / Se anche una sola macchia, / una sola, per caso la contamina, [...] / l'anima brucia, il cuore si riempie di veleno, / tutto diventa così angoscioso, così angoscioso, / negli orecchi martellano rimorso e maledizione, / e qualcosa ti soffoca... / (cupo) ti soffoca... / E la testa gira... / negli occhi... il bambino... insanguinato! / Ecco... ecco là, che cos'è? / Là nell'angolo... / Ondeggia, cresce... / si avvicina, trema e geme... / (parlato) via, via... / non sono io... non sono io il tuo assassino... / via, via, bambino! / non sono io... non sono io... / È stata la volontà del popolo! Via, bambino! / Signore! / Tu non vuoi la morte del peccatore, / abbi pietà dell'anima colpevole / dello zar Boris!».

Душа сторит, нальется сердце ядом,
Как молотком стучит в ушах упрек,
И всё тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.²⁰

(scena X, conclusione, Boris solo)

Ух, тяжело!.. дай дух переведу —
Я чувствовал: вся кровь моя в лицо
Мне кинулась и тяжело опускалась...
Так вот зачем тринадцать лет мне сряду
Всё снилось убитое дитя!
Да, да — вот что! теперь я понимаю.
Но кто же он, мой грозный супостат?
Кто на меня? Пустое имя, тень —
Ужели тень сорвет с меня порфиру
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуи — и нет его.
Так решено: не окажу я страха —
Но презирать не должно ничего...
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!²¹

MUSICA DELL'IGNOTO: ESPERIMENTI PER UN FANTASMA

Veniamo al terzo e ultimo esempio, il *Kamennyj gost* di Puškin nell'intonazione a cui Aleksandr Dargomyžskij lavorò dal 1866 fino alla morte nel 1869,

20 Traduzione italiana: «Se anche una sola macchia, / una sola, per caso la contamina, / allora guai! come per effetto di una pestilenza / l'anima brucia, il cuore si riempie di veleno, / negli orecchi martella il rimorso, / e sempre nausea, sempre capogiro, / e la visione di bimbi insanguinati... / E vorrei fuggire, ma dove?... che orrore! / Sì, misero è colui che ha la coscienza impura»; Puškin, *Boris Godunov* (1995: 117).

21 Traduzione italiana: «Oh, che peso!... debbo riprendere fiato... / Ho sentito il sangue salirmi tutto al volto / e ripiombare giù pesantemente... / Ecco perché per tredici anni di seguito / vedo in sogno un bambino assassinato! / Sì, sì - ecco cos'è! ora capisco. / Ma chi è lui, il mio minaccioso avversario? / Chi mi viene incontro? Un vuoto nome, un'ombra - / Possibile che un'ombra mi strappi via la porpora, / o un suono privi i miei figli dell'eredità? / Sono folle! di che mi sono spaventato? / Basta che soffi su questo spettro - e non c'è più. / È deciso: non mostrerò paura, / ma nulla deve essere trascurato... / Oh, quanto sei pesante, corona del Monomaco!»; ivi, pp. 173, 175.

senza riuscire a completarla: la scena che ci interessa è quella in cui la Statua fa visita a Don Giovanni, portandolo poi con sé nell'aldilà. Si tenga presente che l'opera fu strumentata da Nikolaj Rimskij-Korsakov e che una parte (la fine del I atto) fu completata da Cesar Kjuj per espresso desiderio di Dargomyžskij stesso. Il passo in cui appare la statua, però, nelle sue linee fondamentali era già stato messo per iscritto dall'autore, quindi possiamo senz'altro ascrivere a lui le sue singolarità. Si sente bussare tre volte alla porta, riprendendo l'idea del *Don Giovanni* di Mozart (derivata, a sua volta, dal *Convitato di pietra* di Bertati e Gazzaniga, 1787). Questa volta però è subito Don Giovanni in persona ad andare ad aprire, per rientrare poi precipitosamente con un grido di spavento: dietro a lui si avvanza infatti la statua, che nel dramma di Puškin non corrisponde al padre, bensì al marito di Donna Anna. Dal momento in cui la didascalia prescrive: «Статуа входит» («La statua entra») l'accompagnamento strumentale riprende un'idea che aveva fatto la sua prima comparsa nella breve scena al cimitero, quando la statua accennava col capo, e che qui si espande in maniera molto marcata: l'idea, cioè, di costruire i bassi sopra scale esatonali, ossia scale basate sopra una ripartizione della tonalità in sei gradi tutti di uguale ampiezza, mentre nella tonalità occidentale dal Seicento al Novecento la tonalità si snoda su sette gradi, ordinati secondo sequenze ben precise di gradi più ampi (toni) e meno ampi (semitoni). In questo passo di *Kamennyj gost* si verifica quindi un fenomeno tipico della ricezione del fantastico in musica: come il linguaggio della narrativa evoca l'irreale attraverso strategie verbali sorvegliatissime, così la musica ricorre spesso ai più moderni ritrovati dell'armonia o del timbro: essendo la logica armonica un segno di razionalità, o perlomeno l'emanazione di un linguaggio condiviso, uscirne di proposito indica anche una deviazione verso l'ignoto. D'altra parte la pagina di Dargomyžskij si riallaccia a un'invenzione precedente: nel *Ruslan i Ljudmila*, infatti, Michail Glinka aveva associato la figura del nano e stregone Černomor a una scala per toni interi, facendone addirittura il suo motivo caratterizzante (Redepenning 1994: 204, 274); un motivo che coglie proprio la sua estraneità rispetto al mondo dei mortali, la sua natura eccezionale e sorprendente, e che infatti come tale fu subito recepito, diventando così uno dei segni musicali del fantastico, almeno in ambito russo.

Va detto che a sua volta il motivo esatonale riprende e amplifica un arco melodico già comparso pochi istanti prima del manifestarsi della statua, precisamente quando Don Giovanni, che è sinceramente pentito e altrettanto sinceramente innamorato di Donna Anna, le chiede, nel congedarsi da lei: «Quando ci rivedremo?» («Когда увидимся?»); la musica rileva già un mira-

colo, la trasformazione dei due protagonisti rinnovati dal loro amore (Dargomyžskij, 1932: 161-165); sul quale l'arrivo della statua piomba veramente come una condanna, con un'attitudine implacabile e vendicativa per la quale si potrebbe azzardare il paragone, date le circostanze drammaturgiche analoghe, con Ruiz de Silva nell'*Ernani* di Hugo-Verdi. Nel momento in cui la statua si materializza, infine, Dargomyžskij ha ancora un'intuizione degna di nota: l'esatonalità che marca la presenza dell'anomalo si va infatti a sovrapporre a una serie di accordi costruiti invece secondo le normali regole dell'armonia. Ci troviamo quindi di fronte a due piani tonali differenti e simultanei, esattamente come sulla scena assistiamo all'incontro del reale con l'«impossibile», con ciò che va oltre la logica.



Esempio 1 (Dargomyžskij, 1932: 167)

In questo caso, dunque, non abbiamo solo l'«intrusion brutale du mystère» (Castex, 1951: 8) o l'«irruption de l'inadmissible» (Caillois, 1965: 61), bensì una compresenza di due piani differenti: l'incompatibilità sul piano armonico segnala la non congruità delle due dimensioni ontologiche.

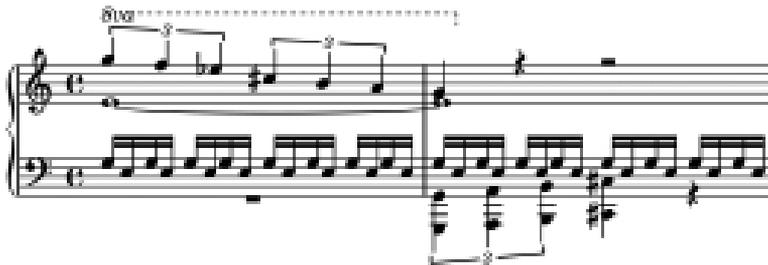
Fra l'altro, la genialità di questa soluzione (per meglio dire del suo modello nel *Ruslan i Ljudmila* di Glinka) non sfuggì nemmeno a Čajkovskij che, nella citata scena dell'apparizione della contessa, affida al clarinetto (partitura per orchestra: 580) una linea che discende per toni interi esattamente come nella scala esatonale: a riprova del costituirsi di una *koinè* comune nel lessico fantastico della musica russa. Čajkovskij però smozzica questa linea, raggrup-

pando le note a tre a tre e quindi introducendo un'esitazione intermittente, con la quale riprende il ritmo di tre note che fin dall'inizio dell'opera ha identificato l'ossessione di Hermann per le tre carte, facendo leva sul fatto che anche nel canto le parole ricorrenti «tri karti» sarebbero state intonate di necessità su tre note, una per sillaba, creando così una rete di corrispondenze.²²



Esempio 2 (Čajkovskij, 1950: 580-81)

Gli schizzi di Dargomyžskij proseguono accennando, mentre la statua comincia a parlare, a diversi inserti di nuove scale esatonali che occhieggiano a intermittenza, ora discendendo dalle zone sovracute, ora salendo con frammenti minacciosi dal basso:



Esempio 3 (Dargomyžskij, 1932: 168)

Interessante, infine, è anche il modo in cui è trattata la voce della statua: il timbro è di basso (che s'immagina profondo, data la tradizione dei bassi russi), le note oscillano ipnoticamente su una terza maggiore ripetuta lungo tutto il testo, peraltro breve (naturalmente il ritmo, che vuole aderire alla pro-

²² Un'altra coincidenza stuzzicante si trova nella partitura di *Noč na lysoj gore* (*Una notte sul Monte Calvo*) di Modest Musorgskij, scritta proprio durante la stesura di *Kamennyj gost'* nel 1867 e ispirata a una notte di sabbia, con tanto di apparizione del demone. Proprio in un punto centrale, che poi nelle rielaborazioni successive venne eliminato (forse perché omaggio troppo scoperto a Dargomyžskij?), compaiono due scale a toni interi per moto contrario, affidate a fiati e archi (la seconda volta la scala ascendente tocca all'ottavino e quella discendente al fagotto); cfr. Musorgskij (1968: 69).

sodia da vicino, è invece più duttile, benché lento e quindi pochissimo profilato): «Я на зов явился. (...) Брось её, всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан. (...) Дай руку» («Mi hai chiamato, eccomi. (...) Lasciala, tutto è finito. Tu tremi, Don Giovanni. (...) Dammi la mano»; Dargomyžskij, 1932: 168-172).

Allineando questi tre casi, vicini tra loro per fonte, area geografica e periodo di composizione, si può constatare dunque il ripetersi di alcune costanti: la musica espande le zone di fantastico presenti nelle fonti letterarie, drammatiche o narrative che siano, nella consapevolezza di riuscire a dar loro, paradossalmente, consistenza proprio attraverso l'immaterialità del proprio linguaggio e dunque senza farsi violenza e senza rischiare di sciupare l'effetto stesso che si vuole ottenere. Al tempo stesso, questa espansione avviene secondo alcune direttive ricorrenti, ossia utilizzando anomalie nel linguaggio armonico o nell'impiego dei timbri, tanto vocali quanto strumentali; e, cosa ancor più straordinaria, in cui si rivela l'istintiva comprensione e adesione della musica alla sostanza del fantastico letterario, riuscendo a restituire allo spettatore la percezione della compresenza enigmatica di due sfere in contrasto fra di loro e dell'intrusione sconcertante di un elemento estraneo dentro le categorie note del linguaggio musicale. La musica può quindi a buon diritto rivendicare non solo un ruolo di riflesso nella declinazione del fantastico, ma una partecipazione consapevole, che si appropria con piena maturità delle strategie messe in atto per dar vita al fantastico letterario.

BIBLIOGRAFIA

Fonti musicali e letterarie usate nel testo:

ČAJKOVSKIJ, Pjotr Il'ič (1990): *Pikovaja dama*, Moskva-S.Petersburg, Jurgenson (spartito per canto e pianoforte).

— (1950): *Pikovaja dama*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 9, Muzgiz, Moskva (partitura).

DARGOMYŽSKIJ, Aleksandr (1932): *Kamennyi gost'*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Moskva.

MUSORGSKIJ, Modest (1970): *Boris Godunov, Complete Works*, ed. by Paul Lamm, vol. III, 2 (Atto II - partitura), Kalmus, New York.

— (1968): *Noč na lysoj gore*, a cura di Georgij Kirkor, Muzyka, Moskva.

PUŠKIN, Aleksandr S. (1992): *La donna di picche*, intr. Eridano Bazzarelli, trad. Silvio Palledro, Rizzoli, Milano.

— (1995): *Boris Godunov*, a cura di Clara Strada Janovič, Marsilio, Venezia.

— (2005), *Teatro e favole*, trad. di Tommaso Landolfi, Adelphi, Milano.

Letteratura critica:

- ANTONSEN, Jan Erik (2003): *Das Fantastische*, Verlag, Freiburg.
- BACHTIN, Michail (1979): *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica, in Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, pp. 231-405.
- BEUTLER, Maurice (1979): «Fantastico», in *Enciclopedia Einaudi*, volume sesto, Einaudi, Torino, pp. 3-37.
- BRAUN, Lucinde (2014): «*La terre promise*»: *Frankreich im Leben und im Schaffen Čajkovskijs*, «Čajkovskij-Studien» 15, Schott, Mainz.
- BRITTNACHER, Hans Richard, & Markus MAY (2013): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Metzler, Stuttgart-Weimar.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris.
- CHARROUX, Robert (1997): *Unbekannt, geheimnisvoll, phantastisch. Auf den Spuren des Unerklärlichen*, Econ+List Taschenbuchverlag.
- CUKER, Anatolij Mojsevič (1980): «“Kamennyj gost”“ kak muzykal'naja koncepcija», *So-vetskaja Muzyka*, 5, pp. 108-113.
- DAVIDOVIČ LEVIN, Jurij (1988): *Šekspir i russkaja literatura XIX veka*, Leningrad, Nauka.
- DÖHRING, Ulrich (1984): *Wahrnehmung und Sinnlichkeit in der phantastischen. Literatur Frankreichs im 18. und 19. Jhr.*
- DOSTOEVSKIJ, Fjodor (1988): *Pis'ma 1878-1881*, in *Polnoe sobranie socinenij v tridzati tomach. Tom tridzatyj*, Leningrad, Nauka, pp. 191-93.
- DURST, Uwe (2010): *Theorie der phantastischen Literatur*, LIT, Berlin.
- FINDEJZEN, Nikolaj (1904): *Aleksandr Sergevič Dargomyžskij. Ocerk' ego žizn' i muzykal'noj dejatel'nosti*, Jurgenson, Moskva.
- FREUND, Winfried (1999): *Deutsche Phantastik: Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*, Fink, München.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1901): *Briefe 28. Juli 1814-21. Mai 1815*, Weimarer Ausgabe, Böhlau, Weimar, IV/25.
- HÖMKE, Nicola, & Manuel BAUMBACH (2006): *Fremde Wirklichkeiten: literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg.
- JANSSEN, Brunhilde (1986): *Spuk und Wahnsinn; zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik*, Peter Lang, Frankfurt.
- KAGARLITSKI, Julij (1979): *Was ist Phantastik? Ein Essay*, Das neue Berlin, Berlin (ed. originale russa: *Čto takoe fantastika?*, 1974).
- KROLOP, Bernd (1981): *Versuch einer Theorie des phantastischen Realismus : E. T. A. Hoffmann u. Franz Kafka*, Peter Lang, Frankfurt am Main / Bern.
- LACHMANN, Renate (2002): *Erzählte Phantastik: zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Suhrkamp, Frankfurt.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1985): *Hamburgische Dramaturgie*, in *Werke und Briefe*, Bd. 6 (Werke 1767-1769), hrsg. Klaus Bohnen, DKV, Frankfurt am Main, pp. 181-694.
- MANGINI, Angelo M. (2006): *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, Allori, Ravenna.

- RABKIN, Eric S. (1976): *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- REDEPENNING, Dorothea (1994): *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik, Band 1: Das 19. Jahrhundert*, Laaber.
- RUNCINI, Romolo, e C. BRUNA MANCINI (2009): *Universi del fantastico. Per una definizione di genere*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- RUTHNER, Clemens, Ursula REBER & Markus MAY (eds.) (2006): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Francke, Tübingen.
- SCHILLER, Friedrich (1994): *Il visionario, libro primo*, Theoria, Roma.
- SCHRÖDER, Stephan Michael (1994): *Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*, Freie Universität Berlin, Berlin.
- SOLMI, Sergio (1978): *Saggi sul fantastico: dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi, Torino.
- STÖCKL, Ernst (1974): *Puškin und die Musik*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- TIECK, Ludwig (1991): *Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren*, in *Schriften in zwölf Bänden, Band 1 (Schriften 1789-1794)*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, pp. 685-722.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- VINOKUR, Nadežda, & Raisa KAGAN (1974): *Puškin v muzyke*, Sovjetskij Kompozitor, Moskva.
- WÜNSCH, Marianne (1991): *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930): Definition; Denkgeschichtlicher Kontext; Strukturen*, Fink, München.