

# A PROPOSITO DELLA "DONNA,, SENZ'OMBRA LIBRETTI D'OPERA

Soltanto il magistero di un grande sinfonista come Richard Strauss poteva dominare elementi, direi, addirittura caotici, sbalorditivi contrasti come quelli del libretto di Hugo von Hofmannsthal: *Donna senz'ombra*. Ma se la perizia, la prodigiosa padronanza di tutti i timbri, dalle più delicate sfumature dell'arco, dal flebile canto del clarino alle forze riunite della « percussione », riuscirono a fondere le sostanze più antitetiche in un tutto armonico, saldo, discutibile certo come modello di misura, di stile, ma splendido per ricchezza e originalità di immagini musicali, l'audacia tenebrosa del libretto non riesce certo (per fortuna nostra) a persuaderci.

Fiabesco, mitologico, filosofico si son dati convegno in un clima di opprimente nebulosità, creando, anche nei beati respiri di sereno o accorato lirismo, uno sfondo quasi sepolcrale, a cui i tuffi in pieno verismo non riescono a dare calore vivo. E' un modo di tener desta l'attenzione, di incatenare il pubblico, prendendogli il fiato.

Ora, con tutto il rispetto dovuto a un insigne autore come Hofmannsthal, non credo tale processo teatrale sia molto incoraggiante, tanto più per chi non senta di professare l'alchimia con potenza di prodigio strumentale pari a quella di Strauss. La *Donna senz'ombra* ebbe pure il merito, dopo la superba esecuzione Scaligera, di acquistarsi lungo strascico di critiche e meditazioni. Si è voluto avvicinare il simbolismo dell'opera straussiana a quello wagneriano, forse perchè nell'uno e nell'altro è in gioco il concetto della lotta fra il soprannaturale, cioè fra il mondo dello spirito e le forze della natura. Ma i personaggi del poema wagneriano racchiudono un determinato pensiero, hanno un linguaggio preciso che sembra incidersi nella stessa melodia, nell'espressione musicale e, pure rappresentando simboli, immagini filosofiche, serbano calore di vita, continuità di logico, forte rilievo nel quadro della vicenda.

Nei caratteri invece di Hofmannsthal (di questo libretto) vi è sempre qualcosa di ondeggiante, di esasperatamente incerto che sembra addirittura dissolversi ne l'impenetrabilità. Emerge, in rilievo, quello della *Nutrice*, ma anche la sua magia che è, in

certo modo, il vero moto centrale dell'azione, non spiega da quale potere (indubbiamente di malefico) provenga. Insomma si naviga in pieno tenebrore per giungere con l'undicesimo quadro ad un finale che poteva essere anticipato, in logica teatrale, di parecchie scene. Se Riccardo Strauss, come già per *Guntran* (la prima opera poco fortunata, perchè tutta pervasa di wagnerismo) avesse potuto dare parole sue alla *Donna senz'ombra* e infondere nei personaggi tanta ricchezza di sostanza viva, incandescente, soffocata invece nelle forme di ricalco per il modello di Hofmannsthal, ne sarebbe certo uscita opera d'arte perfetta.

Nella *Donna senz'ombra* l'astratto della vicenda non riesce mai ad amalgamarsi in atmosfera di efficace incantesimo con l'elemento verista e seppur fra tutti gli anacronismi musicali, nel complicatissimo groviglio dei fili armonici, i motivi conduttori risultano magistralmente guidati, annodati, l'azione rimane spesso incongruente, provocando effetti di sbalzi, di pericoloso squilibrio.

In ogni arte, ma in quella teatrale specialmente, la proporzione rappresenta elemento d'importanza capitale; la base, direi, di tutta l'espressione armonica dell'opera.

Come già accennammo, Strauss fu attratto, sin dai primi anni, dal simbolismo, dai miti wagneriani, tanto da cadere quasi in peccato di plagio. E' pure noto, tuttavia, come accanto alla tragica violenza strumentale l'autore di *Salomè*, di *Elettra*, manifestasse, negli stessi poemi sinfonici una naturale tendenza (troppo repressa!) al puro lirismo. Il libretto appunto, della *Donna senz'ombra* gli dava modo di spiegare ampiamente le due tendenze, forse già in contrasto; di riaffermare in pieno tutta la sua potenza di strumentista con la più iperbolica concezione.

Io non credo che opera di alto concetto filosofico o puramente simbolico, opera insomma di *pensiero*, possa raggiungere perfezione di chiarezza, di efficacia, ottenere cioè lo scopo di penetrazione intellettuale ed emotiva, se non è tutta creata, anche nel libretto, dal musicista per il quale l'ispirazione musicale diventa allora (come disse

Wagner): *modo di pensare*, ovvero espressione completa del pensiero.

A questo concetto potrebbe dare ampia smentita tutta la produzione stupenda di Rossini (per attenerci a quella italiana) Bellini, Donizetti, Verdi. E' noto, tuttavia, come tali celebri musicisti guidassero e, in molti casi, forzassero la mano ai loro librettisti. L'esigenza culturale, il gusto ci spingono oggi verso forme letterarie più degne, già per se stesse fattori artistici, ma spesso, ahimè, più di nocumento che di aiuto al compositore. Si direbbe che anche il musicista di genio si trovi, alle volte, in imbarazzo o addirittura smarrito innanzi a certi prodigi di bellezza letteraria, quasi preso da trepido affanno per tema di guastare il fulgore di una gemma incastonandola con errore d'arte. Questo potremmo dire, per esempio, della *Parisina* di Gabriele d'Annunzio, musicata da Mascagni o della *Fedra*, affidata a Pizzetti ove la parola bella del poeta (di cui si adorna un'azione brutale, rivoltante) sovrasta sempre a l'inutile fatica del musicista. Guai poi se al lavoro manca la vera poesia dello spirito. Gounod non avrebbe certo saputo trovare per *Fedra*, l'incanto che profuse nel *Faust*. Si è che Goethe, che poté prestare tanto ardore d'ispirazione a Gounod, Berlioz, al nostro Boito serbò sempre i contrasti del suo concetto filosofico in un'atmosfera di suggestiva meraviglia per cui su l'azione, anche nei momenti di torbida passione, vi è sempre un alitare di spiriti puri. Incanto di poesia che rende oggi ancora il *Faust* di Gounod così chiaro alla comprensione, così vicino al cuore del popolo. Raggiungere il massimo dell'espressione poetica, dell'efficacia drammatica, emotiva con il minimo delle necessità tecniche, spettacolari, io credo sia condizione essenziale per creare il « buon libretto ».

E, poichè abbiamo preso l'abbrivo dal regno delle favole pensiamo (senza soffermarci al *fiabesco* della produzione mozartiana o a l'*Oberon* di Weber, delicatissimo modello dell'epoca), a quella gemma di semplice incantesimo di *Haensel e Gretel* di Humperdinck. Quale festa di leggiadra irrealtà! La favola deve serbare leggerezza; velature accorte che ne difendono l'incantesimo anche ove i tocchi del verismo ci allontanano dal prodigio. Guai a voler ricalcare i modelli stranieri, sieno pure i grandi modelli!

Bisogna notare però che libretti i quali

seppero far vibrare *live* prodigiose come quella di Giuseppe Verdi non riuscirebbero oggi forse a ispirare una sola pagina di *buona musica*.

Pensate a Francesco Maria Piave, Cammarana, Solera (per non citare che i più in voga allora) che legarono il loro nome a capolavori di celebri musicisti e a quel Rossi che, con l'ingenua vicenda come quella della *Linda di Chamonix*, poté far nascere tanta ispirazione a Donizetti. Quale dovizia di musica per libretti semplici, spesso poveri, assurdi nella forma, ma chiari nel concetto! Il libretto italiano proclama il felice risveglio con Illica. L'Illica elegante, vivace, geniale di: *Bohème, Iris, Wally, Andrea Chénier*. L'italianissimo Illica. Ed ecco il mirabile accordo musico-letterario fra Verdi e Boito: Il *Falstaff*.

Ma già spaziamo in pieno fervore di eleganze letterarie quali: *Adriana Lecouvreur* di Cilea e *Fedora* di Giordano con libretto di Colautti. Presto, però, le eccessive esigenze di gusto letterario, la moda della « forma nuova » fecero perdere ai poeti librettisti la nozione esatta degli elementi teatrali.

Nacquero così tutte le bizzarrie, le assurdità del realismo e si ripeteva che mancavano libretti buoni. E, mentre in Italia si ricorreva al modello tedesco, in Germania Wolf Ferrari ritornava alla fresca grazia goldoniana; oggi finalmente possiamo rilevare i segni di un salutare risveglio anche nell'arte del librettista. Vi è un gusto nuovo per l'impressionismo forte, originale, ispirato a un nobile concetto del quadro scenico. Mi piace citare Cesare Meano appunto per il suo modo di *sentire* il carattere teatrale, di stagliare le scene con audacia sicura, di incidere il dialogo con scultoria espressività, di dare un rilievo, direi quasi scheletrico a tutta l'opera. Arte originale, robusta, caratteristica pure delle geniali concezioni di un altro giovanissimo librettista: Tullio Pinelli autore del *Re Hassan* musicato da Federico Ghedini.

Sapere avvincere il pubblico con le armi più nobili dell'arte, con vigore di mente e di cuore, liberare il teatro da l'ipertrofia spettacolare, dalle forme malsane, creare opere semplici e *forti*: ecco il compito dei librettisti.

N. GARELLI