

La prigione nella memoria e la demitizzazione dell'eroico

di Carlo Serra

carloserrafilosofia@gmail.com

The paper focuses on three masterpieces of the twentieth-century musical production – Béla Bartók's *Bluebeard's Castle*, Luigi Dallapiccola's *The Prisoner* and Arnold Schoenberg's *A Survivor from Warsaw*. In these, the central theme of captivity is made more lively thanks to the expressive power of a dreamlike setting. The purpose is to depict the relation between the dimensions of memory and dream, for that generation of composers who witnessed the transition between the two world conflicts, which dramatically marked the last century, and the political instability that followed or anticipated them.

Introduzione

Lo scopo di questa breve digressione nell'ambito di tre capolavori musicali novecenteschi è infatti illustrare il rapporto che lega la dimensione della memoria a quello del sogno, per quella generazione di compositori che si trova a vivere la transizione fra i due grandi conflitti mondiali, e le atroci instabilità politiche che li seguono, o li preparano, che hanno segnato implacabilmente la storia del secolo scorso.

Nel Novecento molte opere vedono il luogo di reclusione passare da semplice ambientazione a protagonista di una vicenda drammatica: se il mondo dei deportati in Siberia, ad esempio incornicia, nell'opera omonima di Umberto Giordano (1903) la tragica storia di Vassili e della sua amante Stephana, e ne determina la fine, attraverso il tradimento, quello stesso mondo viene riscoperto come protagonista di un'umanità sconcertante e ricchissima, in *Da una casa di morti* di Janáček (1930).

Per poter narrare l'ambiguo legame che lega la memoria al luogo, ed alla dimensione del sogno, ho scelto tre opere che sviluppano il tema della prigionia colorandolo con la forza rappresentativa della dimensione onirica, dove con quest'espressione non vorremmo designare la prospettiva espressiva messa in gioco dalla negazione della realtà, ma dalla libera rielaborazione in termini simbolici, gli unici forse in grado di rendere

tollerabile la dimensione del ricordo, quasi a suggerire che una piatta riesposizione dell'ambito dell'orrore, in quanto tale, non riesca ad esaurire la potenza semantica dell'avvenimento.

Realtà e trasposizione immaginativa di un dato vissuto, o avvertito sulla propria pelle, si fondono tra loro e si costituiscono come concetti, o valori, giocati sul piano della musica che crea una narrazione, non una semplice rievocazione di dati di fatto, articolando, in modo silente, interi sistemi di valori, di valutazioni, forse anche mondi di bisogni, di cui si fa carico sul piano espressivo.

La musica narra e commenta, ed il sogno è la dimensione ideale per questa transizione, perché il palco dell'opera, o la sala da concerto, dopo Wagner, vengono intesi come luoghi di un sogno comune, sospeso fra il piano della realtà, ed il velo immaginativo che ci permette di pensarla: il sogno diviene così il solo lo strumento che permette di saturare la distanza fra il ricordo e l'orrore, fra l'evento storico, reale o immaginario, e la sua messa in scena simbolica, le modalità musicali attraverso cui prende forma questo binomio sono, al contrario, del massimo interesse, e si legano in modo indissolubile alla scelta del libretti, del materiale verbale che la musica, è il caso di sottolineare, interpreta in modo ambiguo, imponendo all'ascoltatore un taglio prospettico in cui la storia assume la forma di un incubo, secondo una forma di ritualizzazione della memoria, che ha più di una connessione con la tematica del sacro e del mitico. La musica, tuttavia, rimarrà laterale in questo approccio, per poterci concentrare su alcune svolte testuali, che garantiscono il senso del climax di questi brani. Per questo motivo, la distribuzione del materiale sarà asimmetrica, e concentrata su Bartók e Dallapiccola, imponendo solo un piccolo, ma ineludibile passaggio attraverso Arnold Schoenberg.

Guardando alle date di nascita dei tre compositori di cui intrecciamo le opere Arnold Schönberg (Vienna 1874, Los Angeles, 1915), Béla Bartók (Nagyszentmiklós, Transilvania, 1881 – New York, 1945), Luigi Dallapiccola (Pisino, Istria, 1904 – Firenze, 1975), notiamo subito che sono stati direttamente toccati dai eventi storici che lambiscono, o preannunciano esplicitamente il contesto drammaturgico in cui sono state elaborate le

opere, talvolta irrompendovi ferocemente in un modo esplicito, come accade per i primi due, costretti ad emigrare dall'Europa, per sfuggire agli orrori del nazismo, talvolta, invece, costituendo un tessuto metaforico di relazioni simboliche, che danno risonanza alle inquietudini che creano nel compositore istriano l'avvento delle leggi razziali, di cui sono eco prima *I Canti di Prigionia*, composti fra il 1938 ed il 1941, e poi l'opera *Il Prigioniero*, del 1949. In tali lavori, pesantemente legati all'atmosfera determinata dalle leggi razziali, vi è una partecipata mediazione simbolica, che rifiuta il gioco della rappresentazione realistica, e che si volge invece ad una trasposizione metaforica del piano della prigionia, che tende ad esplodere in una caratterizzazione dell'interiorità umana. In tutti e tre questi compositori esiste la dimensione di un cosmopolitismo, che assume i colori della messa in discussione di un'identità culturale.

Tutte le informazioni sui brani musicali di cui discorro provengono dall'Oxford Dictionary of Music, Second Edition Revised, edited by Michael Kennedy and Joyce Bourne, Oxford - New York, 2006.

Bèla Bartók. Il Castello di Barbablù (1911)

L'opera che vorrei prendere in considerazione per prima è scritta nel 1911, 4 anni prima dell'esplosione del primo conflitto mondiale e viene rappresentata nel 1918, *Il Castello di Barbablù*, prodotta dall'incontro fra il compositore e Bèla Balász, importante teorico del cinema del novecento, in particolare per la tematica filosofica della funzione del primo piano, ma anche poeta drammaturgo e formidabile operatore culturale.

L'opera ha una genesi complessa: nel 1911 prima rifiutata¹ dal Ministero delle Belle Arti di Budapest, e poi, nel breve periodo di entusiasmo che accompagna la rinascita della cultura ungherese, sotto il governo guidato da Bèla Kun nel 1919, e viene portata a rappresentazione il 24 maggio 1918, per esser poi messa all'indice, dopo la sanguinosa guerra civile vinta dall'esercito guidato dall'ammiraglio Horthy. La vicenda della storia dell'opera si intreccia così con quel generale smottamento, e con la

¹ Traggo queste informazioni dalla voce compilata da Michele Girardi per il *Dizionario dell'Opera* della Baldini e Castoldi (2008).

trasformazione dei regimi politici, che sconvolgono gli equilibri d'Europa, e, in qualche modo, di questa tensione sconcertante, porta addosso le tracce. Balász, infatti, sceglie per il proprio libretto una strana fusione fra il dramma di Maurice Maeterlink *Ariane et Barbe – Bleue*, che nel 1907 aveva messo in musica Paul Dukas, e che era stato un impressionante successo teatrale, e il *Barbe Blue* seicentesco di Charles Perrault, ma a dirla tutta, l'opera non ha legami stretti né con l'una né con l'altro. Nel Castello, infatti, la protagonista si chiama Judith, ed il nome della moglie di Barbablù rimanda probabilmente immediatamente alla sconvolgimento ingenerato nel 1901 dall'erotismo del soggetto di un celebre quadro di Klimt.

La struttura dell'opera è ambigua, non facilmente decifrabile, sin dall'incipit, che vede in scena un bardo, che, senza musica, a sipario chiuso, racconta in penombra, una storia che non ha età, e che è racchiusa in una canzone, che tutti cantano come una melodia antica. La fiamma nel camino brilla luminosa, invita tutti ad imitarlo, ad aprire bene gli occhi, ad entrare in una dimensione di forte partecipazione emotiva.

La storia è dunque un mito che, per essere ricordato ha bisogno di essere rischiarato dalla luce della musica, che ne fa bruciare, ancora una volta, la temporalità (non è un caso se l'entrata della musica si affianca immediatamente all'immagine di una fiamma che brucia). Al levarsi delle tende, Balász ci fa entrare in una vasta sala, in stile gotico: sulla sinistra, scale ripide che danno su una porta d'ora, sulla destra sette porte enormi, quattro incombono di fronte al pubblico, due sono poste di lato.

La stanza è buia, disadorna, dalle pareti cade acqua e contro luce vediamo farsi avanti la figura di Barbablù e di Judith, in penombra anch'essi. Le figure sono piatte, di loro possiamo leggere solo la silhouette, e lo spazio in cui vengono immerse è senza profondità, vasto e bloccato, la via d'accesso allo sviluppo della enorme sala si arresta dalle porte, che soffocano la dilatazione dello sguardo nel luogo. Il Castello nelle intenzioni drammaturgiche degli autori sembra dunque una prigione, piattezza che ci incardina su di un'unica prospettiva, e la narrazione che seguirà consisterà nel progressivo svelarsi delle sue articolazioni interne, nello sfondamento di ciò che blocca lo sguardo. Lo svelarsi del Castello, e dei suoi segreti, prende

forma all'interno di una struttura dialogica, di un gioco, che viene portato avanti non da Barbablù, ma proprio da Judith, dalla sua richiesta di aprire le porte, di rendere quella spazialità abitabile, di fecondarla con il calore della sua femminilità, a cui risponde l'atteggiamento ora fermo, ora rassegnato, di Barbablù, più un'impersonificazione del Castello stesso, vittima e boia bloccato in una enorme struttura senza tempo.

Vi è un aspetto impressionante nel libretto, che la musica conferma continuamente: fra i due vi è un profondo, disperato, rapporto d'amore, che segue una gradazione drammatica, che partecipa di un gioco delle parti molto crudele, ma che non viene mai meno, almeno fino alla quinta porta. Di fatto, Barbablù non riesce a prendere Judith, né le ruba l'anima, si limita a metterla di fronte a questo puzzle, e Judith, di fatto, non ha scelta, deve conquistare l'apertura di ogni porta, in un aumento inquietante di presagi sinistri, che preparano alla sorpresa finale, la scoperta della ritualizzazione del tempo e della memoria.

Lo schema fisso, che dovrebbe sostenere l'opera, durante lo svolgimento inizia ad essere travolto: all'inizio Barbablù guida Judith, e lo fa in un modo del tutto peculiare: molte volte le chiede se essa non abbia paura, se non sia pentita di aver lasciato la luce ed il calore della casa paterna, per accompagnarlo in un luogo dove non vi è luce, dove non vi è calore. La stessa Judith, prima di entrare, ha dovuto liberarsi di un presagio inquietante, qualcosa che bloccava la sua veste sulla soglia, immagine che rievoca immediatamente il mito di Proserpina.

Ad ogni richiesta di Barbablù, che ripete poche parole, che si costringe a poche domande, essenziali, chiedendole se ha paura o se sente nostalgia del mondo diurno, Judith sa rispondere in un unico modo. Ha abbandonato il mondo della famiglia, essi appartengono ad un mondo perduto per sempre, e se Barbablù la abbandonerà, se non la farà entrare, il suo destino sarà quello di girovagare nel freddo, di starsene, per sempre su una soglia, sul piano intermedio di chi ha perso ogni funzione nel mondo²³: difficile non pensare alla mediazione di Senta nell'Olandese Volante di Wagner, altra

² Per una visione generale dell'opera, vedi C.S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1999. Per l'analisi storica del contesto, cfr. pp. 13-32.

opera vampiristica, o al senso di appartenenza ad un altro mondo, che caratterizza il modo di essere di Antigone.

Ma il destino di moglie scacciata è solo una prefigurazione del passaggio simbolico da personaggio a struttura del tempo. La vicenda corre disperatamente verso un finale ineluttabile perché Judith vuole aprire, con sempre maggiore angoscia, tutte le porte, e questo crea all'interno dell'opera una crudele, e rarissima, gradazione della linea drammaturgia. L'apertura della temutissima settima porta, infatti, condurrà all'aspetto più legato al tema della memoria, e del significato: nella settima stanza passeggiano, splendidamente addobbate, le altre mogli di Barbablù, bellissime, e sole.

Tutto questo impone a Bèla Bartók un problema caratteristico e abbastanza inedito: la rappresentazione dei suoni del Castello, che sono il vero sottofondo e commento drammaturgico al conflitto che contrappone i due personaggi, che vorremmo definire, al tempo stessi carcerieri l'uno dell'altro. Judith vuol sapere tutto di Barbablù, vuol dominare il suo passato, il suo presente ed il suo futuro. Barbablù ama disperatamente Judith, le intonazioni vocali della sua linea lo raccontano, ma la sua natura è ambigua, crudele, sofferente: chiede solo che quel percorso non abbia luogo, che non vi sia la possibilità di poter ricostruire la totalità di quel disegno.

Barbablù per gran parte dell'opera rimanda all'incarnazione di un personaggio apparentemente privo di una psicologia, dalla linea vocale scarna, essenziale il cui unico elemento affettivo è il suo profondo, direi disperato rapporto d'amore con Judith, il suo bisogno di un contatto corporeo, che lo possa scaldare. Tale aspetto si fa particolarmente avvertibile all'aprirsi della settima porta, quando ne emergono le donne che fanno il suo passato, egli si prostra di fronte a loro, ne elogia in modo struggente la bellezza, e riconosce che la più bella è proprio lei, Judith, che nell'opera, da un certo momento in poi, ha la costruzione della via di fuga, il suo implacabile avvicinarsi al luogo della quinta scenica, della profondità, dove si nasconde il senso di tutto il decorso, l'aprirsi delle relazioni di senso, che creano lo sgomento dello stesso Castello. Conquistiamo la profondità, bloccando Judith in una stanza.

Tutte le donne di Barbablù hanno voluto sapere tutto di lui tutte sono rimaste abbagliate dal fascino della sua ricchezza, tutte ora vivono perse, chiuse nella stanza del ricordo: ognuna ha voluto solo accompagnare Barbablù, sapere tutto di lui, e così abitare ogni angolo del suo Castello. Ognuna ora rappresenta una fase del giorno, la donna del mattino, del pomeriggio, della sera e quella della notte, Judith, della notte, costituiscono la trama del tempo, e vivono in quella stanza luminosa, sole e reclusa.

Ora la porta più chiudersi, lasciando Barbablù al proprio destino di buio, e di riapertura infinita del ciclo rituale. Il risolversi della trama in questa direzione mostra almeno due aspetti: il primo è che la grammatica affettiva di Barbablù, il suo bisogno di essere animato dall'amore di Judith, è ancora una maschera della sua consistenza simbolica. Barbablù è il Castello, e la stessa Judith sa già tutto, il percorso di smascheramento della quinta è da sempre già accaduto, e l'unico senso che possiamo attribuire alla trama è che in realtà. Barbablù e Judith non siano altro che due incarnazioni del Castello che sogna se stesso, ricordandosi. Il loro ciclo è così perenne, perché è un gioco da cui non si può tornare indietro, e che dà lo spessore simbolico del Castello stesso, la sua memoria.

Lo schema iniziale, tuttavia, in questo gioco di attese e di illuminazioni, che trova il proprio apice nell'incredibile apertura della quinta porta, dove si preannuncia in tutta la sua bellezza, il reame di Barbablù, dove il canto degli uccelli troneggia, e dove nuvole rosse arrivano a riproporre il tema del sangue, lo stesso sangue che correva nella stanza della tortura o nella stanza dei gioielli, è andato rovesciandosi, così come il gioco polifonico delle relazioni musicali tra voci e intenzioni dei protagonisti si va rovesciando. Il Castello sembra così, ed è, in primo luogo un'immagine del tempo, e poi il prodotto di un sogno, il sogno del narratore, che spesso si incarna sul piano delle reazioni più viscerali, ed istintive, con Judith e con il suo orrore rispetto ai suoni magici, terribili, ipnotici, che giungono dalle stanze, snodi dei climax espressivi dell'opera e datrici di azione, un'azione legata all'evocazione di un ambiente, che verrà abitato solo nella settima stanza. Le prime porte, infatti, hanno una sola gradazione drammatica, se vogliamo la più ovvia, il passaggio dall'acqua che piangono le stesse mura del

Castello, al sangue. La prima stanza che Judith apre è infatti la stanza della crudeltà e dell'efferatezza di Barbablù, la stanza delle torture, dove il sangue cola direttamente dalle mura.

I rumori del Castello divengono così l'incarnazione di questo rapporto, ogni porta ha un registro espressivo, determina un climax, ad ha un colore. L'insieme delle porte, l'acquisizione del colore e della profondità scenica, costituiscono la memoria, ed il dominio completo del tempo. Ognuna ha un colore specifico, di tipo musicale, ed una qualità cromatica, legata ai colori, che da quelle porte entrano ad illuminare l'oscurità della scena. A quella cifra musicale rispondono spesso, le diverse intonazioni stupite, terrorizzate, incredule, che giungono fino all'urlo di Judith che incarna ogni piccola reazione psicologica, ogni reazione dell'ascoltatore, che con lei si deve identificare, ad ogni apertura di porta. Allo stesso modo, nel rovesciarsi degli schemi dialogici fra i due personaggi, nel passaggio in Judith dall'amore all'orrore, nelle ultime scene emerge la psicologia di Barbablù, il tema sempre più pressante del desiderio, del contatto carnale che, dall'intreccio delle mani vuol passare all'impatto con tutto il corpo di Judith, che raggela. Il conflitto scalda il personaggio, ne attiva la linea vocale, le relazioni affettive passano da un clima quasi tristaniano dell'inizio, ad una relazione sempre più straniata e rassegnata.

Abbiamo parlato dei suoni del Castello. La partitura abbonda di riferimenti rumoristici e vive all'interno di una qualità sonora molto cangiante, in cui dominano però le sonorità scure, le bande di suoni gravi, a cui si alternano timbri liquidi, legati al sangue, o meravigliosamente immoti, come accade per il lago di lacrime, dove Judith si sporge per specchiarsi e dove il compositore cerca un timbro cristallino, che si illumina dall'interno, affiancando al glissando della celesta, quello del flauto, dell'arpa e del clarinetto mentre i due protagonisti stendono la loro vocalità su due intervalli discendenti, che cadono uno sull'altro, che sono compresi un nell'altro, quasi ad indicare l'ampiezza delle loro reazioni emotive: da un lato la quarta minore di Judith, dall'altro la terza minore di Barbablù.

Il senso della vicenda ora si disvela: quanto accade, e continua ad accadere, è il sogno di un unico personaggio, il Castello che si sogna, mentre

Barbablù, più che una divinità della soglia, del trapasso, diviene l'incarnazione dell'impossibilità di un passaggio da una dimensione all'altra. Carcere e sogno e si fondono allora in una circolarità, che trova il proprio fondamento nella memoria, in una temporalità immota, che trattine presso di sé tutti i personaggi. Il lago di lacrime, nel quale ognuno si rispecchia, è l'immagine di questa dimensione del tempo, diafana, perché senza vita, consumata nello strazio ciclico dei protagonisti.

Annotazione. Tra urlo e inno: Un sopravvissuto di Varsavia (1947)

Non posso ricordare ogni cosa. Devo essere rimasto privo di conoscenza per la maggior parte del tempo.

Ricordo soltanto il grandioso momento quando tutti cominciarono a cantare, come se si fossero messi d'accordo, l'antica preghiera che essi avevano trascurato per tanti anni - il credo dimenticato! Ma non so dire come riuscii a vivere nel sottosuolo nelle fogne di Varsavia, per un così lungo tempo.

Il giorno cominciò come al solito: sveglia quando era ancora buio. Venite fuori - Sia che dormiste o che le preoccupazioni vi tenessero svegli tutta la notte. Eravate stati separati dai vostri bambini, da vostra moglie, dai vostri genitori; non si sapeva che cosa era accaduto a loro - come si poteva dormire?

Di nuovo le trombe - Venite fuori! il sergente sarà furioso! Vennero fuori; alcuni molto lenti; i vecchi, gli ammalati; alcuni con agilità nervosa. Temono il sergente. Si affrettano quanto più possibile. Invano! Molto, troppo rumore, molta, troppa agitazione - e non svelti abbastanza! Il sergente urla: «Achtung! Stilljstanden! Na wird's mal! Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jut; wenn ihrs durchaus haben wollt!» (Attenzione! Attenti! Beh, ci decidiamo? O devo aiutarvi io con il calcio del fucile? E va bene; se è proprio questo che volete!)

Il sergente e i suoi aiutanti colpivano tutti; giovani e vecchi, remissivi o agitati, colpevoli o innocenti.

Era doloroso sentirli gemere e lamentarsi.

Sentivo tutto sebbene fossi stato colpito molto forte, così forte che non potei evitare di cadere. Eravamo tutti stesi per terra, chi non poteva reggersi in piedi era allora colpito sulla testa.

Devo essere rimasto privo di conoscenza. La prima cosa che udii fu un soldato che diceva: «sono tutti morti».

Al che il sergente ordinò di sbarazzarsi di noi.

Io giacevo da una parte - mezzo svenuto. Era diventato tutto tranquillo - paura e dolore.

Fu allora che udii il sergente che gridava: «Abzählen!» («Contateli!»). Cominciarono lentamente e in modo irregolare Uno, due, tre, quattro -

«Achtung! » («Attenzione!») il sergente urlò di nuovo, «Rascher! Nochmals von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!» («Più svelti!». «Cominciate di nuovo da capo! Fra un minuto voglio sapere quanti devo mandare alla camera a gas! Contateli!»).

Ricominciarono, prima lentamente: uno, due, tre, quattro, poi sempre più presto, sempre più presto tanto che alla fine risuonò come una fuga precipitosa di cavalli selvaggi, e tutto ad un tratto, nel mezzo del tumulto, essi cominciarono a cantare lo Shema Ysroël.

Il testo musicato nel 1947 da Arnold Schoenberg, *A survivor from Warsaw*, op. 46 è il prodotto di una narrazione orale, il racconto fatto da un giovane superstite della strage compiuta dai nazisti nel ghetto di Varsavia. Già alla semplice lettura, il brano porta dentro di sé un'evocazione mitica del funzione del canto: mentre gli ufficiali nazisti impongono di contare, si leva spontaneamente un coro di memoria, la canzone che rivendica un'origine, ed una maledizione.

Veniamo posti di fronte ad un episodio talmente vero, da essere totalmente irreali, non narrabile, in qualche modo talmente forte, da chiedere una sorta di mediazione onirica, che vada aldilà del brutale fatto documentario: potremmo vedere in questo la potenza di una suggestione espressionistica che ancora attaglia la ricerca schoenberghiana, quasi alla fine della sua parabola creativa, colta nel momento in cui si ritrova, dopo lo straordinario sperimentalismo precedente la Grande Guerra, e dona forse i suoi frutti più potenti ed inquieti.

Vorremmo forse dire, che, anche qui, non vi è memoria senza sogno, e che non vi è mito senza memoria, che tutto il terreno delle rievocazioni di cui parleremo si colloca sul piano inquietante di queste relazioni. L'espressione narrazione sonora si rivela particolarmente pregnante: in Schoenberg gli squilli di tromba, i numeri, le immagini aggriccianti dell'esecuzione, servono a modificare lo statuto della voce narrante, che si muove dal racconto all'urlo, e dall'urlo all'inno mediante un uso violento dell'ostinato e di segnali sonori, genialmente incorporati in un tessuto musicale che li trasforma in strutture simboliche. Anche se il compositore si è spesso detto insoddisfatto della qualità del testo, il rievocato è talmente forte da spingere un orchestratore così sottile a far suonare l'orchestra al limite delle possibilità foniche. Come in Bartók, il mito si fa sogno, che procede

rapidamente verso l'incubo, come una sorta di disperato diaframma che permetta al racconto di riemergere: questa vicinanza involontaria al tema dell'emergenza del ricordo nel sogno cozza però con la durezza rievocativa degli episodi narrati, che, dal momento della conta, spalancano la porta alla dimensione del mito, che tocca nell'inno il momento più ambiguo, in cui storia, sogno e memoria si intrecciano definitivamente, diventando inscindibili nel mimetismo della voce che porta verso l'imponente corallità finale.

Il Prigioniero (1948)

Il Prigioniero di Luigi Dallapiccola sembra un'opera assai lontana dal Castello: concepita fra il 1944 ed il 1948, da un autore che vive le leggi razziali del regime fascista come strazio, e come ricordo, da sempre vissuto in un profondo meticcio culturale («Non ci si dovrebbe dimenticare che la piccola penisola istriana in cui sono nato giaceva all'incrocio di tre confini. Quando il treno si fermava nella stazione del mio paese il conduttore annunciava Mittersburg, Pisino, Pazin»⁴). La nozione di prigionia è un tema che ricorre ossessivamente nella produzione del compositore (non a caso, forse, il nome della figlia era Annalibera) istriano, e stringe fra di loro quest'opera ed i Canti di prigionia, che per molti versi le sono affini. Anche quest'opera ha una storia travagliata, a causa della trama, che Dalla piccola prescrive maniacalmente, a partire dalla lettura, nel 1939, del racconto simbolista di Villiers de *L'Isle – Adam*, *La torture par l'esperance*. La storia narra la tragica vicenda del Rabbino Aser Abarbanel, vittima dell'Inquisizione spagnola durante le guerre di religione, e la rivolta dei Paesi bassi che insanguinarono il regno di Filippo II di Spagna. Per Dallapiccola un riferimento troppo stringente alla cultura ebraica sarebbe risultato riduttivo e così l'opera parla di un personaggio anonimo, Il prigioniero, appunto, facendo confluire nell'opera molte fonti, dalla lirica de *La Rose de l'infante* di Victor Hugo alla *Leggenda* di Almme Goedzak nel paese delle Fiandre e altrove, in un minuziosissimo lavoro di drammaturgia,

⁴ L. Dallapiccola, *Selected writings*, Toccata Press, Gloucester 1987, p. 38.

teso a salvare l'universalità della vicenda⁵, ed in cui si riaffaccia il ricordo delle battaglie del 1944, per la liberazione di Firenze.

Anche in quest'opera, il riferimento allo spazio, al sogno, ed alla memoria, sono forti: l'opera ha un prologo, in cui si fa avanti la Madre, che sa di vedere il figlio per l'ultima volta:

Ti rivedrò, mio figlio! Ti rivedrò... Ma una voce nel cuor mi sussurra: «Questa è l'ultima volta!».

La madre è tormentata da un sogno ricorrente, in cui vede il figlio, vestito da morto, con negli occhi il riflesso di un rogo, che attraversa un lunghissimo corridoio. Dallapiccola desiderava che della madre all'inizio si vedesse solo il volto bianchissimo, e che attraverso una rotazione, si entrasse nella scena del carcere, nella cella del figlio, che Le confessa che il carceriere che lo tormenta con continue torture, da un poco di tempo a questa parte si mostra più umano, lo chiama fratello:

Ero solo. Tutt'era buio.

Buio era in questa cella.

Buio era nel mio cuore.
No, non sapevo ancora
di poter soffrir tanto
e non morire...

LA MADRE
(*con angoscia repressa*)

Figlio... figliolo...

IL PRIGIONIERO

Temevo il sonno, quasi per timore
dovesse esser eterno;
temea la veglia, anch'essa piena d'ombre
e di visioni...

LA MADRE

Mio figlio...

IL PRIGIONIERO

⁵ Traggo tali informazioni da D. Kämper, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Sansoni Editore, Firenze 1984, pp. 105-106.

quando il Carceriere
pronunciò finalmente una parola:
«Fratello». Dolcissima parola
che mi diede ancor fiducia nella vita.

Potremmo sostenere che la trama dell'opera ruota tutta attorno a questo crudelissimo inganno: il Prigioniero, spossato dalle torture, sta per provare quella più crudele: gli verrà fatto credere che, a seguito di una sommossa contro il Re di Spagna, vi sia la possibilità della libertà, e nell'uscire il carceriere lascia la porta aperta. Il dramma contrappone il piano di questa illusione di libertà, che per il prigioniero si trasforma nella spossante attraversata di quel corridoio senza fine, che è il proprio carcere, e che è, al tempo stesso, l'oggetto del sogno della madre. Alla fine dell'attraversata, quando finalmente il prigioniero esce a vedere il cielo stellato (una doppia immagine che rimanda a Kant e a Dante), ad uscire dal lungo corridoio buio, e labirintico della prigione, Inquisitore e Carceriere, che sono interpretati dallo stesso cantante ma che non sono, fino in fondo, lo stesso personaggio, accompagnano la vittima spossata, e vittima ormai di allucinazioni verso il rogo, mentre il Prigioniero ripete, in forma interrogativa le parole: La libertà?

La fine dell'opera coincide dunque con l'interrogativo pressante del prigioniero, con l'ansia che emerge dalla tragica confusione in cui il meccanismo di tortura lo ha progressivamente coinvolto, mettendo in luce la dimensione ambigua, ed al tempo stesso necessaria, di quel concetto. Da un lato, infatti, la morte è stata invocata dal prigioniero come unica possibilità d'uscita dal regime continuo di torture, dall'altra essa appare come l'unica promessa di libertà, e ci lascia un mondo senza redenzione.

Gli aspetti visivi della partitura sono curatissimi, e tutto il lavoro mira ad una rappresentazione dell'universalità della vicenda simbolica, che possa guadagnare un terreno più ampio di quello degli immediati riferimenti storici. La madre appare davanti al Velario, vestita di nero. Soltanto il suo volto bianchissimo, illuminato spietatamente, risulterà visibile allo spettatore, scrive in partitura Dallapiccola.

Per introdurre le immagini, Dallapiccola impone immediatamente allo spettatore il primo nucleo tematico dell'opera, dove emerge in modo netto il

tema della morte. Il tema della morte è stridente, e viene presentato in modo violento. Dalla piccola vuole raccontare la graduale presa di coscienza, da parte della madre, della imminente morte del figlio. Il presagio viene evocato proprio con un espediente timbrico, e dinamico: sulle parole :ma una voce nel cuor mi sussurra, questa è l'ultima volta, si apre un'eco in pianissimo dei clarinetti, su cui crolla improvvisamente il silenzio dell'orchestra⁶. La gradazione drammatica conduce di nuovo verso l'urlo di tipo espressionista: alla seconda ricomparsa, la voce della madre si mostra continuamente fra il pianissimo ed il fortissimo, in una rappresentazione dell'aspetto del dialogo interiore e del lamento, dove le seconde rendono il contesto ancora più aggricciante il ritorno del tema della morte, che prende sempre più spessore. E con la morte, l'orrore: c'è qualcosa di terribile, da cui la madre vorrebbe distogliere gli occhi, ma che attare verso di sé, in modo irreversibile: l'immagine del figlio in farsetto nero, che avanza a fatica. Le labbra non sono più capaci di sorriso, il suo passo è un rintocco funebre. A questa dimensione onirica, che oscilla, in modo umanissimo, fra l'orrore e la tenerezza, si contrappone l'icona sanguinaria del re Filippo secondo.

Sgomenta, caccio un grido:
Mio figlio! Mio fi...

L'urlo della madre non si chiude, perché a esso si sovrappone un fugato e solo dopo questo riferimento al sacro, con una citazione del libro dei Salmi (Sia la tua misericordia sopra di noi, Signore,... i tuoi sacerdoti si rivestano di Giustizia), che in questo contesto ha il valore di un contrappasso e di una invocazione, che rimanda allo Shemà Israel di Schoenberg, può aprirsi il velario e l'opera, dove il prigioniero parla con se stesso, perso forse in quell'incubo, in quella dimensione intermedia fra cielo e terra a cui lo condannano, senza speranza, tortura e prigionia. Anche qui l'elemento onirico è fortissimo, anche perché, come in un sogno, il figlio sta dialogando con la madre che, sino ad ora, stava sulla soglia della scena. Ma prima che l'opera inizi, dalla piccola ci regala un'altra idea drammaturgia:

⁶ Cfr. le attente osservazioni di Luca Mancini nel suo "Il Prigioniero: il ruolo dell'orchestra", in AA. VV., *Studi su Luigi Dalla piccola*, a cura di A. Quattrocchi, LIM, Lucca 1993, pp. 84-85.

nell'evocazione del gufo, di Filippo Secondo, appare un nuovo tema, quello che potremmo chiamare il tema della morte: costruito giustapponendo delle forti dissonanze, tecnicamente dei semitoni contrapposti, esso illumina due aspetti scabrosi. Da un lato, porta a rappresentazione l'ambiente della prigione⁷, che è un irraggiamento della figura del sovrano, e del suo stile. I tratti musicali che caratterizzano l'evocazione fosca del personaggio, le piccole irregolarità ritmiche, entrano infatti, con natura molto diversa, tanto nel canto dell'Inquisitore, che in quello del Prigioniero. Si tratta di una scelta impressionante, perché tutto questo ci parla del modo con cui il potere impregna di sé tanto la vittima, che il carnefice.

Tale aspetto va fortemente rilevato, perché il modo in cui questi materiali vengono trattati è profondamente diverso: il canto del Prigioniero, infatti, sembra muoversi, come scrive Dallapiccola nella partitura, come continuando una narrazione, con un registro che passa continuamente dal narrativo al metanarrativo. Un personaggio che avverta la consapevolezza della propria posizione narrativa, e diviene struggente, perché Il Prigioniero vive costantemente fra il piano della consapevolezza della propria situazione, della totale disumanità che lo circonda, del corpo piagato, e del sapersi in una situazione senza uscita, che lo tiene incollato alla realtà, e quello della speranza, dalla tenerezza per l'umano, del riscatto. La figura è deformata così da un doppio livello finzionale, da un tendersi verso che non allontana mai, ma che è l'unica difesa dal delirio, dalla perdita: il suo bisogno di autonarrarsi è così un antidoto da sogno e delirio.

Il carceriere vuol proprio far saltare quest'ultima difesa, che permette al Prigioniero il distacco rassegnato della narrazione, e la consapevolezza della propria posizione nel mondo d'orrori di cui è vittima. In questo modo, da quando inizia la speranza, da quando la parola Fratello, usata ingannevolmente, viene da lui rievocata, la voce sale di registro, creando una situazione vocale, una citazione che è per metà rievoca un tono commosso, in cui la voce si spezza per l'emozione, lasciando emergere tutte le intonazioni nascoste, che il timbro plumbeo e sofferto del metanarrativo non permetteva, e che rimanda ad una identificazione emotiva, alla

⁷ M. Venuti, *Il teatro di Dalla piccola*, Edizioni Suvini Zerbin, Milano 1985, pp. 34-35.

speranza della libertà, per un altro aspetto la voce sale, rievocando un timbro falso, una sorta di falsetto che nella partitura cambia il carattere della occorrenza quando si fa citazione. La calibratura con cui Dallapiccola lavora in questa caratterizzazione cellulare del materiale musicale incanta.

L'ascoltatore è catturato da questa ambiguità, sottolineata dal fatto che la serie del prigioniero e quella dei commenti increduli della madre (significativo il fatto che egli ricominci a pregare, a vedere cioè il ritorno del sacro nel luogo in cui la stessa Inquisizione lo desacralizza), che inverte la serie usata dal prigioniero, inverte cioè la direzione degli intervalli che egli intona, dove la voce sale del prigioniero sale, quella della madre scende, creando un doppio speculare, che contrappunta, e rovescia in forma interrogativa, quanto il prigioniero enuncia (l'inversione della serie significa appunto rovesciare la direzione degli intervalli usati).

IL PRIGIONIERO

(come continuando una narrazione)

Ero solo. Tutt'era buio.
Buio era in questa cella.
Buio era nel mio cuore.
No, non sapevo ancora
di poter soffrir tanto
e non morire...

LA MADRE

(con angoscia repressa)

Figlio... figliolo...

IL PRIGIONIERO

Temevo il sonno, quasi per timore
dovesse esser eterno;
temea la veglia, anch'essa piena d'ombre
e di visioni...

LA MADRE

Mio figlio...

IL PRIGIONIERO

quando il Carceriere
pronunciò finalmente una parola:
«Fratello». Dolcissima parola
che mi diede ancor fiducia nella vita.

LA MADRE

(fra sé)

... che ti diede ancor fiducia nella vita?»-

IL PRIGIONIERO

Come dire
di dove venga la speranza! Come
s'insinui nel nostro cuore!
«Fratello». Dolcissima parola
che mi ridiede il senso della luce.

LA MADRE

che ti ridiede il senso della luce?»-

IL PRIGIONIERO

Dopo torture che non so narrare,
dopo che corda e morsa e cavalletto
tutto il mio corpo avevano piagato...

LA MADRE

Figlio, figliolo mio!...-

IL PRIGIONIERO

Udivo infine una parola amica:-
«Fratello». Dolcissima parola...+
Da quella sera ho ripreso a pregare...

LA MADRE

da quella sera hai ripreso a pregare?»-

IL PRIGIONIERO

E prego sempre, quando cade il giorno:-
«Signore, aiutami a camminare...
Così lunga è la via che mi pare
di non poterla finire.
Signore, aiutami a salire.»

LA MADRE

(fra sé)

Che mi ricordano queste parole?
Mi fan pensare ad un tempo lontano:
Così pregavi quand'eri bambino...
Triste è riandare al tempo tuo felice...-

(abbraccia il Prigioniero)

Figlio! figliolo! che più ci è rimasto
di allora?

Proprio sul tema della preghiera, e della risalita dall'inferno della prigione, sui due nodi più terribili ed illusori della vicenda, profondamente ambigui (in quest'opera pregano vittime e carnefici, ed il latino tende a diventare il linguaggio tecnico, secolarizzato della tecnica di espiazione nei carcerieri, e dell'immagine della fede nei cori fugati) riemerge il passato, l'infanzia, come dimensione irrevocabilmente perduta.

Nella madre non vi è più dolcezza, ma solo un'incontenibile disperazione, non isterismo, ma lacerazione fra la tenerezza e l'orrore, perché la madre è davvero l'unica spettatrice di un inganno, che avverte, ma non può risolvere rispetto alla perfida ed anonima struttura del potere. Riemerge così un senso tragico dell'esistenza, che si scontra con una visione della redenzione che porta a morte il Prigioniero, ipocritamente consolato dai suoi stessi torturatori anche quando viene accompagnato al rogo, forma estrema e ripugnante di una visione redentiva del potere.

Questa coerenza, caratterizzata da un'altissima forma di pudore, non vennero compresi: come racconta Dieter Kämper nell'opera citata⁸, Il Prigioniero fu accolto con molta freddezza dal partito comunista, che, nel 1950, in piena guerra fredda, teme che il lavoro abbia di mira le prigioni ed i campi di lavoro sovietici. Dall'apiccola, d'altra parte, aveva da poco firmato un articolo polemico, dal titolo Musica pianificata, contro la censura che imponeva ai compositori del blocco orientale programmi e forme grammaticali. Dall'altra parte, i gruppi cattolici insorsero contro un'opera che trattava dell'Inquisizione, proprio durante la celebrazione dell'Anno Santo (il provincialismo italiano è, da sempre, profondamente bipartisan) e Dall'apiccola fece proprio il motto dantesco a «Dio spiacenti ed ai nemici suoi»⁹, ma non fu certamente l'ignavia ad abitare questa pagina di Dall'apiccola.

Eppure proprio in questa opera si celebra, in profondità, l'idea di una impossibilità del tragico, neppure nella forma di un teatro epico, che ancora

⁸ Cfr. D. Kämper, *Luigi Dall'apiccola. La vita e l'opera*, cit., p. 123.

⁹ Dante, *Commedia*, Inferno 3, 63.

lambiva la disperazione della composizione schoenberghiana: vorremmo dire che una delle forme della consapevolezza del moderno si installa proprio qui, dove il conturbante che emerge dalla parola Fratello, non può essere riscattato da nessuna forma di tragicità, e la libertà diventa una forma interrogativa, più che una istanza epica. La modernità della prospettiva di Dallapiccola è un doloroso fardello, che occupa i nostri sogni e la nostra memoria.

L'idea di una sottrazione del desiderio fa certamente parte di una immensa visione perversa della storia, che oggi risuona tragicamente più attuale, di quanto già non fosse ai tempi di Dallapiccola: il tema dell'avvilimento del nemico e della colonizzazione del desiderio implica infatti il tramonto di qualsiasi forma di eroismo, o cdi contrapposizione frontale, spalancando l'abisso di una metanarratività, di una prospettiva allucinatoria, che va a toccare la totalità della dimensione politica: qui ormai nessuna memoria, nessuna mitologizzazione può arginare il movimento delirante della pratiche identificatorie. Il coraggio di Dallapiccola non lo ha reso amabile, né al moderno, né al postmoderno: forse è il momento di riprenderne con maggior consapevolezza la poetica disperata, e rivolgerla, per una volta, verso se stessi.