

## **Between research and memory:**

### ***Leggenda* by Alessandro Solbiati**

Graziella Seminara

graziellaseminara@gmail.com

The article examines Alessandro Solbiati's second theatrical work, *Leggenda*, which takes inspiration from the tale "The Grand Inquisitor" included in Dostoevsky's novel *The Karamazov Brothers*. After presenting the meaning of this tale in the novel of the Russian writer, it reconstructs the genesis of the opera and the structure of the libretto. Then it analyses the musical forms, the vocal language and the composer's 'pensée sonorielle' and considers them in the light of his musical dramaturgy. Finally, it outlines Solbiati's aesthetical conception, his relationship with the musical tradition and his personal stance on postmodernism and postwebernian avant-garde.

Keywords. Dostoevskij , scenic stratification, quotations, *Steigerung*, modernism.

## Tra ricerca e memoria:

### *Leggenda di Alessandro Solbiati*

Graziella Seminara

graziellaseminara@gmail.com

#### 1. Premessa

*Leggenda* è un'opera in un atto di Alessandro Solbiati, commissionata dal Teatro Regio di Torino per la Stagione lirica 2010-2011 e data in prima esecuzione assoluta al Teatro Carignano il 20 settembre 2011 nell'ambito del Festival "MITO Settembre Musica", con la direzione di Gianandrea Noseda e la regia di Stefano Poda.<sup>1</sup> L'interesse per quest'opera è scaturito in primo luogo dalla peculiarità del suo soggetto: la "Leggenda del Grande Inquisitore" di Fëdor Dostoevskij desunta dal Libro V de *I fratelli Karamazov*, una pagina metanarrativa nella quale la densità concettuale del pensiero dostoevskiano, espressione di una riflessione filosofica audace e inesorabile quanto instabile e segnata dal dubbio, si pone tra gli esiti più alti della produzione letteraria dello scrittore russo.

Proprio per la straordinaria tensione dialettica che ne contrassegna la scrittura letteraria, Dostoevskij è presente in maniera estremamente esigua nel teatro musicale del XIX e del XX secolo, anche se in almeno due casi con risultati artistici ragguardevoli: al romanzo *Il giocatore* è ispirata l'opera omonima di Sergej Prokof'ev, messa in scena al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles il 29 aprile 1929; da *Memorie da una casa di morti* è desunta *Da una casa di morti* di Leoš Janáček, rappresentata postuma ma in versione rimaneggiata a Brno il 12 aprile 1930 e recuperata nella sua veste originale a Praga nel 1958 con la regia di Jaroslav Vogel.<sup>2</sup>

La decisione di proiettare sulla scena un testo impervio e impegnativo come quello dostoevskiano si configura pertanto come una coraggiosa scommessa drammaturgica, e al tempo stesso colloca *Leggenda* tra le poche opere contemporanee che fanno dell'"interrogazione

---

<sup>1</sup> Con L'Orchestra, l'Ensemble vocale e il Coro del Teatro Regio di Torino si sono esibiti il tenore Mark Milhofer (Ivan), il soprano Alda Caiello (Alěša), il baritono Urban Malmberg (Il Grande Inquisitore), il soprano Laura Catrani (La Madre) e il basso Gianluca Buratto (Spirito del Non Essere).

<sup>2</sup> In Italia particolare fortuna ha avuto il romanzo di Dostoevskij *Le notti bianche*, al quale sono ispirate le opere di Luigi Cortese (Milano, Teatro alla Scala, 1973) e Franco Mannino (Milano, Teatro alla Scala, 1987); inoltre Nino Rota ha composto la colonna sonora del film *Le notti bianche*, realizzato da Luchino Visconti nel 1957.

metafisica” il loro tema portante.<sup>3</sup> Inoltre la complessità delle questioni — intellettuali compositive poetiche estetiche — implicate da una scelta così audace ha costituito per Solbiati un formidabile banco di prova, nel quale il musicista di Busto Arsizio ha messo in gioco tutte le proprie risorse compositive e ha definito compiutamente il senso e la direzione del proprio percorso artistico, segnato dal suo personale rapporto con il peso della storia musicale, con i dettami dell’avanguardia postweberniana e con l’orizzonte postmoderno che contrassegna il nostro tempo.

Scopo di questo contributo è quello di ripercorrere la genesi e il processo compositivo di *Leggenda*, di indagarne la concezione drammaturgica, di ricostruirne le scelte linguistiche e formali, di valutarne gli esiti artistici.

## 2. Da Rilke a Dostoevskij

Mentre lavorava all’ideazione di *Leggenda*, Solbiati aveva ricevuto dal Teatro Verdi di Trieste la commissione per un’opera: sarebbe stata *Il carro e i canti*, tratta dal dramma di Aleksandr Puškin *Il festino in tempo di peste* (che aveva già ispirato César Cui) e affrontata dal musicista come una sorta di “studio preparatorio” a quel suo più ambizioso progetto teatrale.<sup>4</sup> Il titolo dell’opera racchiude le due immagini cardine della vicenda drammatica: la baldoria di un banchetto privato, che si svolge mentre fuori imperversa la peste, e il passaggio di un carro funebre, che squarcia la fittizia euforia dei convitati e ne vanifica l’ingannevole tentativo di esorcizzare il dolore e la morte. Solbiati aveva peraltro affrontato questa tematica anche nella *Decima Elegia* per soli, coro e orchestra (1991-1994) dall’ultima delle *Duineser Elegien* di Rainer Maria Rilke, che già agli albori del Novecento raccontava il «rumore dorato» da cui è avvolto l’uomo occidentale, la sua ricerca effimera della felicità identificata in un affannoso consumismo.<sup>5</sup>

In *Leggenda* il musicista riprende questa riflessione ricorrendo ancora una volta alla letteratura russa dell’Ottocento e rilegge la “Leggenda del Grande Inquisitore” alla luce delle nuove sofisticate forme di controllo che schiacciano gli uomini del presente su un orizzonte puramente mondano, soffocandone i bisogni più autentici e profondi. La “leggenda” è narrata da Ivan Karamazov al fratello Aljòša nel corso di un sofferto confronto intellettuale, ricolmo di risvolti emozionali. Ivan è

---

<sup>3</sup> Se si guarda al panorama musicale italiano del XX secolo, si riscontra un’analogia centralità della problematica metafisica nella ricerca drammatico-musicale di Luigi Dallapiccola, a partire dalla «sacra rappresentazione» di *Job* (1950) fino alla tormentata *quête* dell’*Ulisse* (1968); ma la riflessione religiosa è altresì presente nella produzione musicale di Goffredo Petrassi, che dall’esaltazione retorica del *Cristus triumphans*, perseguita nel *Salmo IX* (1934-36) e nel *Magnificat* (1939-40), è approdato alla visione profondamente umana di un Cristo dolente e tormentato, consegnata alla cantata *Noche oscura* su testo di San Juan de la Cruz (1950) e alle struggenti *Orationes Christi* (1974-75).

<sup>4</sup> L’opera di Cui, che faceva parte del cosiddetto “gruppo dei cinque”, venne rappresentata al Teatro Novij di Mosca nel novembre 1901; *Il carro e i canti* è andata in scena al Teatro Verdi di Trieste il 17 aprile 2009. Cfr. A. Puškin, *Festino in tempo di peste*, in Id., *Teatro*, Garzanti, Milano 1996; A. Solbiati, *Il carro e i canti*, Suvini Zerboni, Milano 2008.

<sup>5</sup> Le singole parti della *Decima Elegia*, molto diverse per organico, sono state scritte e eseguite separatamente tra il 1991 e il 1994; la prima esecuzione integrale dell’opera, programmata per il 1995, non è mai stata realizzata. Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, Rizzoli, Milano 1994; A. Solbiati, *Decima Elegia*, Suvini Zerboni, Milano 1995.

personaggio inquieto e tormentato da laceranti dilemmi morali dinanzi alle aporie del reale, alle quali – nonostante lo strenuo impegno raziocinante – non riesce a dare risposta. Aljòša, novizio presso un monastero sotto la guida del carismatico starec Zosima, è figura solare e positiva, che ha affidato la propria vita a una fede vissuta con dedizione assoluta; egli infatti possiede la medesima natura passionale del fratello, che rivolge però in direzione del bene e dell'amore. In dissenso con la religiosità semplice e spontanea del fratello, Ivan reagisce denunciando lo scandalo del male, compendiato nel dramma della sofferenza dei bambini; e per sostenere le proprie convinzioni racconta appunto ad Aljòša un «poema», inventato sulla scorta dei racconti cristiani che venivano composti e tramandati nei monasteri dell'antica Russia e «in cui agivano, all'occorrenza, i santi, gli angeli e tutte le forze terrestri».<sup>6</sup>

La sua storia è ambientata nella Spagna del XVI secolo e vede l'inopinato ritorno di Cristo sulla terra e il suo arresto su ordine del Grande Inquisitore, «un vecchio quasi novantenne [...] dal viso scarno, dagli occhi infossati, ma nei quali, come una scintilla di fuoco, splende ancora una luce».<sup>7</sup> Questi fa visita al prigioniero nel tetro buio del carcere e – lontano dalla dimensione pubblica – affronta con lui le questioni ultime, ricevendo in risposta soltanto un perturbante silenzio; e tuttavia è come se tra loro si svolgesse un intenso scambio dialogico, poiché con le sue contestazioni l'Inquisitore fa emergere il contrasto tra due discordanti concezioni antropologiche. Cristo rispetta la libertà degli uomini e li pone dinanzi a decisive scelte morali, l'Inquisitore ritiene che essi siano «deboli, viziosi, inetti e ribelli»<sup>8</sup> e che la libertà sia per loro un peso intollerabile; per preservarne la felicità egli ha deciso di impadronirsi delle loro coscienze e per questo, seguendo i «consigli del grande e terribile Spirito» del non Essere, ha scelto «la spada di Cesare» e dunque il potere terreno.<sup>9</sup> In questo nuovo ordine del mondo Cristo è portatore di disordine e deve essere di nuovo condannato; ma l'Inquisitore è sorpreso dal gesto inatteso con cui il prigioniero risponde alle sue parole d'odio («tutt'a un tratto si avvicina al vecchio in silenzio e lo bacia») e lo lascia andar via, «per “le vie oscure della città”».<sup>10</sup>

Freud avrebbe definito *I fratelli Karamazov* «il più grande romanzo che sia mai stato scritto, e l'episodio del Grande Inquisitore una delle più grandi creazioni della letteratura mondiale».<sup>11</sup> Sin dalla sua pubblicazione, la leggenda è stata oggetto di molteplici studi realizzati sulla base di

---

<sup>6</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Garzanti, Milano 1981, p. 263; d'ora in poi *I fratelli Karamazov*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 266.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 270.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>11</sup> Cfr. S. Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, in ID., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1985, vol. X: *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti. 1924-1929*, pp. 520-538: 520 (ed. originale *Dostojewski und die Vätertötung*, in ID., *Gesammelte Werke*, a cura di A. Freud, Band 14: *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Fischer, Frankfurt a. M. 1963, pp. 397-418).

approcci diversificati, perché vaste e complesse sono le problematiche poste dall'apologo.<sup>12</sup> Nondimeno il suo nucleo tematico risiede nella contrapposizione ideale tra Ivan e Aljòša, tra «il rifiuto di Dio e la confutazione di tale rifiuto», come suggeriva lo stesso Dostoevskij,<sup>13</sup> lo scontro tra opposte posizioni concettuali costituisce infatti il perno della ricerca letteraria dello scrittore russo e il suo contributo più importante allo sviluppo del romanzo ottocentesco. Come ha constatato Michail Bachtin, Dostoevskij è stato «il creatore del romanzo polifonico»,<sup>14</sup> poiché ha proposto un «modello artistico del mondo incomparabilmente più complesso»<sup>15</sup> di quello offerto dal romanzo tradizionale: laddove in quest'ultimo i conflitti del racconto sono ricomposti dal pensiero 'monologico' dell'autore, nel romanzo dostoevskijano i rapporti tra i personaggi sono espressione della loro «posizione ideologica nel mondo»<sup>16</sup> e il dialogo è concepito come contrasto tra visioni del reale irriducibili a qualsiasi conciliazione. In questa prospettiva narrativa anche i monologhi acquistano una valenza dialogica: «Ogni pensiero degli eroi di Dostoevskij – ci ricorda ancora Bachtin – sin dal principio si sente come *replica* di un dialogo incompiuto. Esso vive in uno stato di tensione ai confini di un altro pensiero, di un'altra coscienza».<sup>17</sup> Ma il conflitto dialogico si insedia anche all'interno dei singoli personaggi, la cui coscienza è dilaniata da opposte spinte interiori: le loro irrisolte contraddizioni si estendono al romanzo tutto e all'intero mondo poetico di Dostoevskij e continuano a sollecitare in noi dubbi e interrogazioni.

### 3. La reimpaginazione del testo letterario

Nel predisporre la trasposizione operistica della “Leggenda del Grande Inquisitore” Solbiati ha dovuto fare i conti con una sfida quasi insormontabile: quella di drammatizzare un testo del tutto statico, in quanto costituito esclusivamente dal colloquio tra Ivan e Aljòša. Per rendere teatrale l'esposizione della leggenda il musicista ha compiuto una precisa scelta drammaturgica, che ha determinato l'architettura complessiva dell'opera: ha dato evidenza scenica non solo al dissidio tra i due fratelli Karamazov, ma anche alle sfide tra l'Inquisitore e Cristo e tra questi e lo Spirito del non

---

<sup>12</sup> Gustavo Zagrebelsky constata che con la “Leggenda” «siamo di fronte, oltre che a una pagina di grande e potente letteratura, a un trattato sui massimi problemi della filosofia politica (la natura del legame sociale e l'origine dell'obbedienza), dell'antropologia politica (la disposizione degli esseri umani di fronte alla propria libertà e all'altrui potere) e della filosofia morale (la natura della felicità e dell'infelicità)» (G. Zagrebelsky, *Liberi servi. Il Grande Inquisitore e l'enigma del potere*, Einaudi, Torino 2015, p. 38).

<sup>13</sup> In una missiva del 19 maggio 1879 a Nikolaj Alekseevič Ljubimov, Dostoevskij scriveva: «Il fatto è che questa parte del romanzo è per me quella culminante; s'intitola “Pro e contra” e l'idea che ne sta alla base è il rifiuto di Dio e la confutazione di tale rifiuto. [...] La confutazione della negazione di Dio (non in forma diretta, cioè non in un dibattito tra due personaggi) viene svolta nelle ultime parole dello *starec* morente» (F. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, a cura di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 156-157). Ljubimov dirigeva il «Messaggero Russo», la rivista letteraria e politica in cui dal gennaio 1879 al novembre 1880 venne pubblicato a puntate il romanzo di Dostoevskij.

<sup>14</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 12.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 355.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 47.

Essere, sì da conferire profondità prospettica allo svolgersi del racconto. Le tre diadi di personaggi vengono infatti disposte su tre diversi piani drammatici, ai quali corrispondono altrettante dimensioni spazio-temporali: la Russia zarista del secondo Ottocento con le sue tensioni politiche e ideologiche, che fa da sfondo al dibattito iniziale tra Ivan e Aljòša; la Siviglia dei tempi dell’Inquisizione, in cui la folla assiste al ritorno di Cristo e al suo arresto per ordine dell’Inquisitore; lo scenario metatemporale nel quale Cristo rifiuta le tentazioni dello Spirito del non Essere.

La progressiva stratificazione dei luoghi e dei tempi produce un ampliamento della prospettiva teatrale, poiché ogni piano drammatico ‘contiene’ il precedente: Ivan ‘mostra’ ad Aljòša l’incontro di Cristo con l’Inquisitore, che a sua volta ‘mostra’ a Cristo la sua disputa con lo Spirito del non Essere. Collocati nel proscenio, che corrisponde al «“primo livello” di presenze sceniche»,<sup>18</sup> Ivan e Aljòša assistono come «spettatori partecipi»<sup>19</sup> a quel che avviene nei livelli superiori; dal secondo livello, situato nella sezione centrale dello spazio scenico, l’Inquisitore commenta dinanzi a Cristo le tentazioni evangeliche messe in scena nel terzo, il *luogo elevato e astratto* che si discopre alle loro spalle.<sup>20</sup> A questo gioco di specchi si aggiunge un’altra simmetria, in quanto nel secondo e nel terzo piano drammatico si rinnova la disposizione frontale dei personaggi già prevista per il primo: se Ivan e Aljòša si collocano «su lati opposti del proscenio», nello *spazio angusto* del carcere l’Inquisitore e il suo prigioniero sono *solì l’uno di fronte all’altro*, così come nel paesaggio sconfinato del deserto lo Spirito del non Essere si pone di fronte all’immagine riflessa del figlio di Dio.

Con questo complesso sistema di relazioni Solbiati non solo infonde dinamismo allo sviluppo del racconto ma dà soluzione drammaturgica a quel principio di dialogizzazione che è componente essenziale del narrare di Dostoevskij. Al tempo stesso può organizzare con agio la distribuzione della materia drammatica, che dispone tra un Prologo e un Epilogo puramente strumentali: nel primo è evocata «l’innocenza minacciata e violata», alla quale allude Ivan all’inizio dell’opera;<sup>21</sup> nell’Epilogo è messo in scena il commiato di Cristo e il suo quieto allontanarsi per le strade del

---

<sup>18</sup> Così Solbiati nel libretto di *Leggenda*, che è interamente riprodotto a inizio della partitura pubblicata da Suvini Zerboni. Cfr. A. Solbiati, *Libretto ed indicazioni sceniche*, in ID., *Leggenda. Opera in un atto da “La leggenda del Grande Inquisitore di Fëdor Dostoevskij*, Suvini Zerboni, Milano 2011, s.p. Libretto e partitura dell’opera saranno indicati in nota come “*Leggenda libretto*” e “*Leggenda partitura*”.

<sup>19</sup> *Leggenda libretto*.

<sup>20</sup> *Leggenda partitura*, p. 213. Le indicazioni introdotte da Solbiati in partitura saranno segnalate in corsivo.

<sup>21</sup> *Leggenda libretto*. Come si desume dalla didascalia iniziale del libretto, in un primo momento Solbiati aveva preso in considerazione la possibilità di proiettare un video in concomitanza con il Prologo: «Per tutta la durata del Prologo, può essere proiettato su superficie impalpabile e sfumata (acqua, tulle o altro) un video che alluda con crescente drammaticità, ma senza crudeltà, a talune terribili condizioni dell’infanzia, oggi. Il video può essere sostituito da altre scelte di regia che però permettano di comprendere con progressiva evidenza che il tema del prologo è l’innocenza minacciata e violata, in ogni epoca. Si tratta del tema dostoevskijano che precede il primo intervento di Ivan» (*Leggenda libretto*). Tuttavia questa ipotesi è stata scartata al momento della messinscena della prima rappresentazione di *Leggenda* e non è più prevista dal compositore per eventuali riprese dell’opera.

mondo. All'interno di questa 'cornice', le quattro scene dell'opera accolgono il contenuto del Quinto libro del romanzo: nella prima è messa in scena la diatriba tra i due fratelli, che innesca l'invenzione della leggenda; la seconda si svolge tra la gente di Siviglia, la terza nel carcere in cui avviene il faccia a faccia tra l'Inquisitore e Cristo, la quarta nel deserto biblico.

Per passare da questo progetto drammaturgico alla concreta stesura del libretto, il musicista ha dovuto operare un'azione di condensazione e di prosciugamento della lunga narrazione dostoevskijana. Malgrado ciò ha mantenuto una sostanziale fedeltà al testo letterario di partenza, in conformità con i principi della 'Literaturoper'; in certi casi ne ha osservato letteralmente il dettato, in altri è intervenuto con modifiche imposte da esigenze di natura musicale: più precisamente dal «bisogno di controllare [...] nel dettaglio fino all'ultimo momento la singola parola utilizzata, anche perché parola e suono, significato e immagine musicale in me si generano a vicenda».<sup>22</sup>

Solbiati ha inoltre rigorosamente rispettato il percorso narrativo disegnato dallo scrittore russo. Tuttavia per ragioni drammatiche ha inserito passi che non appartengono alla leggenda: ad esempio per dare voce alle reazioni di Aljòša durante l'ascolto del poema di Ivan, ne ha ripreso espressioni provenienti da altri libri del romanzo ma anche affermazioni che Dostoevskij riserva allo starec Zosima.<sup>23</sup> In un caso egli mette in bocca ad Aljòša una frase – «Credo, ma in che cosa non so» – che nel testo narrativo è addebitata allo starec dal dispotico e licenzioso Fëdor Pavlovič, padre dei Karamazov, nel corso di una conversazione con i figli.<sup>24</sup> E ancora, il musicista desume dalle meste considerazioni di una donna senza nome, «che viene da lontano» per incontrare lo starec, il breve passo «V'è nel popolo un dolore silenzioso, paziente» che è posto al centro della seconda scena dell'opera;<sup>25</sup> da lei Solbiati apprende anche l'invocazione «Potessi soltanto gettargli uno sguardo... non mi avvicinerei a Lui... non direi una parola...» che nella stessa scena fa pronunciare alla Madre

---

<sup>22</sup> A. Solbiati, *A proposito di Leggenda*, in ID., *Leggenda*, EMA, Firenze 2018, dvd, s.p. (d'ora in poi *A proposito di Leggenda*).

<sup>23</sup> Solbiati traspone inoltre in prima persona due riflessioni di Aljòša riportate in terza persona nel romanzo: «Perché sono tornato nel mondo? Là pace e armonia, qui tumulto e smarrimento ...» (*Leggenda* partitura, scena III, Coda di I Responsorio; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 11, p. 168); «Il mio spirito è frantumato e disperso» (*Leggenda* partitura, scena III, III Responsorio; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro III, cap. 10, p. 154). Inoltre nell'opera Aljòša canta passi provenienti da discorsi che nel romanzo sono proferiti dallo starec Zosima: «Ecco il testamento: nel dolore cerca la felicità. Lavora senza posa» (*Leggenda* partitura, scena I, Passo V-b; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 7, p. 83); «...l'uomo è creato per la felicità...» (*Leggenda* partitura, scena III, III Responsorio; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 4, p. 59); «L'amore è tesoro supremo: con lui puoi avere il mondo intero» (*Leggenda* partitura, scena IV, III Proposta; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 3, p. 56); «... rifiutate la menzogna, evitate la paura, frutto di menzogna ...» (*Leggenda* partitura, scena IV, III Proposta; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 4, p. 62); «Amate, amate sempre. Progredendo nell'amore, vi convincerete dell'esistenza di Dio» (*Leggenda* partitura, scena IV, III Proposta; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 4, p. 61). Risale invece al personaggio dostoevskijano di un altro monaco, padre Paisio, l'asserzione di Aljòša «Chi rifiuta Cristo non ha creato modello d'uomo più alto del Suo» (*Leggenda* partitura, scena III, Coda di II Responsorio; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro IV, cap. 1, p. 184).

<sup>24</sup> In questa conversazione, che occupa il Libro III del romanzo, Fëdor Pavlovič Karamazov manifesta la propria rancorosa avversione nei confronti dello starec Zosima: presenta infatti l'anziano monaco come un miscredente che «ribolle di sdegno nell'intimo suo per la parte che deve recitare ... per le arie di santità che deve darsi», suscitando la reazione indignata di Ivan. Cfr. *I fratelli Karamazov*, p. 145; *Leggenda* partitura, scena IV, I Proposta.

<sup>25</sup> *Leggenda* partitura, scena II, Parte I-b; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 3, p. 52.

della bimba morta.<sup>26</sup> Infine proviene da Dmitrij, il maggiore dei fratelli Karamazov, il richiamo all'«orrore» con cui Ivan dà avvio alle riflessioni che condurranno alla “leggenda del Grande Inquisitore”.<sup>27</sup>

Con questa originalissima reimpaginazione Solbiati è riuscito a dare respiro drammatico al testo letterario di Dostoevskij, senza alterarne né la lettera né il senso profondo. Purtroppo la resa scenica dell'opera è stata condizionata dallo spostamento della rappresentazione dal Teatro Regio di Torino al Teatro Carignano, dovuto a sopravvenuti problemi tecnici. La nuova collocazione è stata decisa quando la composizione era ormai a uno stadio avanzato ed era stato altresì messo a punto l'impianto scenografico. Benché Stefano Poda abbia ripensato la propria regia, il venir meno della destinazione originaria della *première* ha condizionato la riuscita dell'allestimento: laddove l'ampiezza del palcoscenico del Teatro Regio consentiva di configurare visivamente la dilatazione e la stratificazione dello spazio drammatico, la compressione della scena ha prodotto un appiattimento dei tre piani rappresentativi e ha costretto il regista a spostare in avanti il secondo livello scenico e a disporre il terzo esclusivamente in senso verticale. Poda ha inoltre interpretato scenicamente la frontalità dialogica dei personaggi non presentandoli nella loro umanissima e tormentata interazione ma costringendoli a una rigida fissità; in particolare i due interpreti di Ivan e Aljòša, rispettivamente Mark Milhofer e Alda Caiello, appaiono immobilizzati su pedane inamovibili e — con l'artificialità del loro *maquillage* — si presentano più come archetipi che come individualità complesse e sfaccettate, quali sono le figure delineate da Dostoevskij.

In tal modo viene meno la dinamizzazione drammatico-musicale immaginata da Solbiati; per questo forse il regista ha avvertito l'esigenza di dare movimento al proscenio, nel quale attori (uomini e donne) nudi e talora insanguinati, dai gesti al tempo stesso rallentati e spasmodici, si avviluppano e si discostano come a raffigurare un'umanità afflitta e dolorante, immersa in un paesaggio infernale di stampo dantesco. La folla della piazza di Siviglia è rappresentata da altri mimi che trascorrono singolarmente su passerelle mobili, sicché la coralità che contrassegna in partitura la seconda scena non si trasmette alla dimensione visuale; mentre nella terza scena la prigione in cui è condotto Cristo è evocata da una grande gabbia intricata e contorta, che incombe tanto sul primo che sul secondo livello scenico. Infine nell'Epilogo il personaggio di Cristo rimane solo in scena, quando riprende il proprio mite e paziente viaggiare nel mondo; e il suo spogliarsi della tunica, che rimanda al gesto provocatorio di San Francesco, ne riafferma la scelta di condividere fino in fondo — con la nudità degli altri attori muti dell'opera — la fragilità della

---

<sup>26</sup> Cfr. *Leggenda* partitura, scena II, Parte II-a; cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro II, cap. 3, p. 53.

<sup>27</sup> Cfr. *Leggenda* partitura, scena I, Passo I-a; cfr. *I fratelli Karamazov*, p. 131: «Dio conosce il mio cuore. Egli vede tutta la mia disperazione. [...] È possibile che permetta a quest'orrore di compiersi?». Va precisato però che nel romanzo Dmitrij si riferisce alle attenzioni del padre verso Grušenka, la donna che ama; nell'opera invece Ivan fa riferimento ai soprusi inflitti ai bambini.

condizione umana. Nel suo complesso la regia di Poda riflette una lettura coerente di *Leggenda*, ma la sua drammaturgia visiva non interagisce compiutamente con la drammaturgia musicale di Solbiati; di particolare pregio è l'illuminazione (curata dal regista al pari delle scene e dei costumi), che nell'utilizzo di fasci di luce che squarciano l'oscurità dominante della scena sembra rimandare alla lezione, e alla tensione, drammatica di Caravaggio.<sup>28</sup>

#### 4. Le 'forme' dell'opera

Come emerge dalle indicazioni presenti in partitura, nella stesura del libretto di *Leggenda* Solbiati ha programmato l'articolazione del testo in funzione della messa in musica<sup>1</sup>. Così ha organizzato la prima scena in sette "Passi", che collimano con i diversi stadi della discussione tra Ivan e Aljòša; i Passi I, II, III, V e VII sono a loro volta articolati in due sezioni, corrispondenti rispettivamente ai ragionamenti di Ivan e alle risposte del fratello e indicate con le lettere *a* e *b*. Nei Passi IV e VI i due interventi non sono dati in successione ma si sovrappongono, sicché l'autore li designa con la formula *a+b*; oltre a ciò il Passo VI, che è il più ampio della scena e costituisce l'apice del contraddittorio tra i due fratelli, presenta nelle misure conclusive la successione di un tema con tre variazioni.

La seconda scena è la sola a prevedere la presenza sul palco del coro, che raffigura la folla di Siviglia. Il musicista la struttura in due parti, entrambe in forma tripartita. La prima parte è imperniata sul citato lamento dostoevskijano «V'è nel popolo un dolore silenzioso», concepito da Solbiati come «un commento su di sé del popolo stesso» (Parte I-b);<sup>29</sup> questa pagina corale è preceduta e seguita da una serie di citazioni riconducibili alla tradizione musicale spagnola – colta e popolare – del Rinascimento, che Solbiati adotta per evocare il paesaggio sonoro dell'epoca in cui la leggenda è ambientata (Parte I-a, Parte I-a'). Le modalità di recupero dei materiali storici sono disparate. Il coro a cappella a quattro parti «Peccantem me quotidie» riprende integralmente le prime 17 misure dell'omonimo mottetto di Cristóbal de Morales, distribuite in due momenti della Parte I-a e investite di una tensione tragica che rimanda ai grandi drammi della Storia.<sup>30</sup> Sono ripresi testualmente anche due brani della produzione strumentale spagnola del XVI secolo, le

---

<sup>28</sup> Dell'allestimento della prima rappresentazione è stato prodotto un dvd, con la regia di Francesco Leprino: cfr. A. Solbiati, *Leggenda*, EMA Vinci records, 40066, 2018.

<sup>29</sup> *Leggenda* libretto.

<sup>30</sup> Cristóbal de Morales (Siviglia, 1500 ca – Málaga, 1553) è annoverato tra i principali compositori spagnoli di musica vocale sacra del Cinquecento. Dal 1535 al 1545 fece parte come cantore della Cappella papale; tornato in patria, operò come maestro di cappella a Siviglia e in altre città della Spagna. Il mottetto «Peccantem me quotidie», composto sul testo del Responsorium VII dell'*Officium defunctorum*, è contenuto del vol. VIII degli *Opera omnia* del musicista. Cfr. C. de Morales, *Opera omnia (Monumentos de la música española, 11)*, vol. VIII: *Motetes LI-LXXV*, Instituto Español de Musicología, Barcelona 1971, p. 30.

*Diferencias sobre 'La Gallarda milanese'* di Antonio de Cabezón<sup>31</sup> e la *Fantasia X* di Alonso Mudarra:<sup>32</sup> nell'opera le due composizioni vengono frazionate in più segmenti, che sono affidati rispettivamente alla fisarmonica e alla chitarra in scena e ricorrono tanto nella prima che nella terza sezione della Parte I. Le altre citazioni sono invece trascrizioni strumentali di composizioni vocali, sottoposte a trasposizioni e modifiche e – nella Parte I-a' – riprese liberamente. Accanto a due canti popolari monodici – il canto di lavoro “Ah, si non fos...” e il *romance* “Gerinaldo, Gerinaldo”<sup>33</sup> – vi sono tre composizioni a più voci appartenenti alla musica d'arte: il *Tiento del Primer Tono* di Antonio de Cabezón<sup>34</sup> e due brani vocali del compositore di Siviglia Francisco Guerrero, in particolare il mottetto *Canite tuba* e la canzone *A un niño llorando*.<sup>35</sup> Diversamente dai precedenti, questi brani sono spezzati in brevi incisi, che sono dotati di precisi caratteri espressivi e vengono assegnati sempre alle stesse parti strumentali;<sup>36</sup> i diversi frammenti si danno come cenni allusivi dal carattere fortemente evocativo e affiorano gradualmente dal decorso sonoro, fino a giustapporsi nei climax delle Parti I-a e I-a'.

La seconda parte della scena II presenta anch'essa una sezione centrale, dedicata al canto della Madre che chiede a Cristo di resuscitare la figlia (Parte II-b); le sezioni ai lati sono invece destinate al coro, che con l'acclamazione «Osanna!» accoglie il ritorno del redentore (Parte II-a) e ne festeggia il miracolo (Parte II-c). Vi è inoltre una precisa corrispondenza tra le due parti della scena II: la prima si conclude con la comparsa di Cristo, organizzata in due “Presagi” in cui progressivamente i frammenti di derivazione storica si disgregano e le due orchestre convergono su un'unica ‘altezza’ (il *mi*), con un vero e proprio processo di focalizzazione sonora; la seconda parte

<sup>31</sup> Antonio de Cabezón (Burgos, 1510- Madrid, 1566), musicista al servizio di Isabella e poi di Filippo II di Spagna, si dedicò principalmente alla composizione per organo. Le *Diferencias sobre 'La Gallarda milanese'* sono variazioni su una melodia popolare italiana e fanno parte della raccolta *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*, pubblicata postuma nel 1578 a Madrid da Hernando, figlio del compositore.

<sup>32</sup> Alonso Mudarra (Palencia, 1508 ca - Siviglia, 1580) fu canonico della cattedrale di Siviglia, dove operò fino alla morte. Nel 1546 pubblicò a Siviglia la raccolta dal titolo *Tres libros de de musica en cifras para vihuela*, che contiene la *Fantasia X* citata da Solbiati.

<sup>33</sup> “Gerinaldo, Gerinaldo” è uno dei più famosi *romances*, composizioni poetiche di carattere narrativo e di derivazione orale proprie della tradizione letteraria spagnola. Nel XIV secolo vennero raccolti in antologie denominate “romanceros” e diedero luogo a intonazioni musicali monodiche e dalla struttura strofica.

<sup>34</sup> Il *Tiento del Primer Tono* di Antonio de Cabezón fu pubblicato all'interno della raccolta di intavolature *Libro de cifra nueva* ad Alcalá nel 1557.

<sup>35</sup> Francisco Guerrero (Siviglia 1528 - 1599) fu anch'egli maestro di cappella a Siviglia, dove si era formato sotto la guida di Cristóbal de Morales. Si dedicò principalmente alla musica sacra, ma coltivò anche il genere della canzone; il mottetto *Canite tuba in Sion* a quattro voci e la canzone *A un Niño llorando* a cinque voci sono contenuti rispettivamente nei volumi VI e I degli *Opera omnia* del compositore. Cfr. F. Guerrero, *Opera omnia* (Monumentos de la música española, 15), vol. VI: *Motetes XXIII-XLVI*, Instituto Español de Musicología, Barcelona 1987; vol. I: *Canciones y villanescas espirituales*, Instituto Español de Musicología, Barcelona 1955.

<sup>36</sup> La Canzone “Gerinaldo, Gerinaldo” (*danzante*) è presente soltanto in Orchestra A nelle parti di 1° flauto e ottavino; il Canto di lavoro, “Ah, si no fos...” (*con intensità, doloroso*) è citato dai fagotti in Orchestra A ed dal clarinetto basso in Orchestra B; il *Tiento del Primer Tono* di Cabezón (*oscuro e sentito, maestoso*) è consegnato alle parti dei corni in entrambe le orchestre; il mottetto “Canite tuba in Sion” di Guerrero (*squillante*) si ascolta alle trombe in Orchestra A, ai tromboni in Orchestra B; la canzone “A un niño llorando” di Guerrero (*con leggerezza, danzante*) è eseguita dal 1° oboe in Orchestra A, da oboi e clarinetti in Orchestra B.

si conclude con l'arrivo dell'Inquisitore, che viene resa con una graduale messa a fuoco di natura visuale. La lenta azione scenica – *La presenza dell'Inquisitore è sempre più evidente. A poco a poco tutti si rivolgono verso di lui* – è accompagnata dallo sfaldamento del canto dell'«Osanna», pronunciato dal coro con tono *esitante e spaventato*, ed è quindi 'condotta' dall'orchestra fino al clamoroso gesto finale dell'Inquisitore, che *punta il dito contro Cristo e ne provoca l'arresto*.<sup>37</sup>

La segmentazione poetico-musicale della terza scena dà luogo a tre "Responsori" nel corso dei quali si sviluppa il discorso a senso unico dell'Inquisitore, riverberato da un ensemble vocale di sei voci che non deve essere visibile agli spettatori. I primi due Responsori presentano una Coda, che accoglie i commenti sgomenti di Aljòša; il terzo è tutto attraversato da interferenze del primo livello, che culminano nella ripresa poetica e musicale — indicata come *Echi in retrogrado* — delle due stringate battute che Ivan e Aljòša si scambiano nel Passo IV della prima scena dell'opera («Se il diavolo non esiste, l'Uomo l'ha creato, a propria immagine ... com'ha fatto con Dio ...»).<sup>38</sup>

Infine la quarta scena presenta una strutturazione drammatico-musicale più complessa delle precedenti: ciascuna delle tre "Proposte" dello Spirito del non Essere è seguita dalla blasfema esegesi dell'Inquisitore, che a sua volta è chiosata da Aljòša. E ancora, un Coro a otto parti – anch'esso invisibile – interviene come «eco del Cristo ancora silenzioso che fronteggia lo Spirito»<sup>39</sup> e si aggiunge al Sestetto vocale, che riverbera la voce dell'Inquisitore: la compresenza dei tre livelli scenici si traduce così in un'estrema espansione degli organici vocali e strumentali, che costituisce il culmine drammatico e sonoro dell'opera.

## 5. Orchestre e timbri strumentali

La compagine strumentale approntata da Solbiati in *Leggenda* è estremamente imponente: due gruppi orchestrali, definiti Orchestra A e Orchestra B, devono sistemarsi rispettivamente in buca e in un luogo antitetico, da definire di volta in volta in base all'ampiezza dello spazio teatrale.<sup>40</sup> Le orchestre condividono un'analogia formazione degli archi (violini I e II, viole, violoncelli e contrabbassi) e la presenza in ciascuna di due corni, mentre gli altri fiati sono ripartiti diversamente: l'Orchestra A comprende due flauti (il secondo anche ottavino), il 1° oboe, due fagotti e due trombe; l'Orchestra B il 2° e 3° oboe (il secondo anche corno inglese), due clarinetti in si bemolle, un clarinetto basso, due tromboni e un bassotuba. Ai gruppi orchestrali si affiancano la celesta, una

---

<sup>37</sup> Nella didascalia del libretto relativa a questo momento della vicenda drammatica, Solbiati suggerisce un'associazione tra «il dito puntato dell'Inquisitore verso Cristo» e «il dito di Dio verso Adamo in Michelangelo: un gesto senza imperio eppure senza scampo» (*Leggenda* libretto).

<sup>38</sup> *Leggenda* partitura, scena I, Passo IV, bb. 183-198; scena III, III Responsorio, bb. 908-923. Cfr. *I fratelli Karamazov*, Libro V, cap. 4, pp. 254-255.

<sup>39</sup> *Leggenda* libretto.

<sup>40</sup> Date le dimensioni non ampie del Teatro Carignano, in occasione della prima rappresentazione di *Leggenda* l'Orchestra A è stata collocata nella fossa orchestrale, l'Orchestra B in platea dinanzi alla buca.

chitarra e una fisarmonica nonché due gruppi di percussioni, che devono anch'essi posizionarsi in punti opposti del teatro, possibilmente nei palchi ai lati del proscenio: l'intento di Solbiati è quello di ottenere una disposizione stereofonica degli strumenti tale da produrre – come scrive lo stesso musicista – «una spazializzazione “naturale”, senza amplificazioni, del suono».<sup>41</sup>

Nella partitura di *Leggenda* la scrittura strumentale esplica una fondamentale funzione formale, dal momento che determina la successione delle quattro scene dell'opera sulla base di uno schema calcolato, che Solbiati indica come ABA'B'.<sup>42</sup> Sebbene nella Scena I egli ricorra a entrambe le orchestre, ottiene una sonorità ridotta ed essenziale, che soltanto in corrispondenza delle acmi drammatiche viene potenziata con l'ispessimento della *texture* (A); di contro nella Scena II la trama strumentale si raddensa e, in combinazione con la partecipazione del coro e degli strumenti sul palco (chitarra e fisarmonica), con la sua pienezza sonora concorre alla rappresentazione della folla sivigliana (B). Una brusca rarefazione sonora corrisponde alla circoscritta ambientazione della terza scena, poiché vi è impiegata la sola Orchestra A, all'interno della quale è isolata una più ristretta formazione strumentale formata da un quintetto di archi 'soli' (1° violino, 2° violino, 1<sup>a</sup> viola, 1° violoncello, 1° contrabbasso) (A'); infine nell'ultima scena la concomitanza dei tre piani drammatici prevede il conseguimento della massima densità sonora, con l'utilizzazione delle due orchestre, del Sestetto vocale e del Coro a otto parti che interviene nel terzo livello (B').

Il gioco degli spessori e dei timbri ha anche una funzione formale: Solbiati se ne avvale per scandire le suddivisioni interne di ciascuna scena dell'opera, predisposte sulla base di un'«alternanza di zone lente e zone veloci» che il compositore annovera tra quei «modelli radicati per secoli nella musica europea» che hanno «molto probabilmente [...] radici in componenti psico-fisiologiche dell'uomo e della cultura occidentale».<sup>43</sup> Nella prima scena il canto di Ivan è sostenuto prevalentemente da legni e ottoni, quello di Aljòša dagli archi e dal timbro caratteristico della celesta; solo nei passi IV e VI, in cui i fratelli cantano insieme, le Orchestre A e B sono impiegate integralmente. Le due parti della seconda scena mostrano una medesima configurazione sonora, poiché le loro sezioni centrali presentano una rarefazione dell'ordito strumentale che contrasta con la consistenza orchestrale delle sezioni estreme. Una meno evidente alternanza di spessori contrassegna la qualità acustica della terza scena, laddove appare ben più frastagliata l'organizzazione sonora della quarta: si estende infatti dal violento impatto acustico degli organici al completo all'improvvisa contrazione della tessitura in coincidenza con le intromissioni di Aljòša, passando attraverso una pluralità di soluzioni che comprende anche il restringersi dell'Orchestra A al quintetto d'archi solisti, in alcuni dei passi associati all'Inquisitore.

---

<sup>41</sup> A proposito di *Leggenda*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> A. Solbiati, *Sinfonia Seconda*, «Rai Nuovamusic», Auditorium Rai, Torino 31 marzo 2006, programma di sala.

Anche la relazione speculare che collega Prologo ed Epilogo è governata dalla scrittura strumentale. Il Prologo ha inizio con una struggente melopea del 1° oboe, che – muovendo dal *do*<sub>4</sub> e dal riverbero dei suoi armonici – prosegue per scivolamenti quartitonalmente e fitte ornamentazioni (trilli e acciaccature), espandendosi fino a coprire il totale cromatico.<sup>ii</sup> Dopo le prime trenta misure, sul canto dell’oboe irrompono fulminei e veementi gesti strumentali, che si ripetono uguali per tutta la durata del Prologo e che – ravvicinandosi e quindi sovrapponendosi – danno luogo a un graduale ma inesorabile riempimento dello spazio sonoro<sup>iii</sup>; con percorso inverso lo strumento solista, oppresso dall’invasione degli altri strumenti, distanzia sempre più le sue presenze sino a eclissarsi del tutto.<sup>44</sup>

Come suggerisce lo stesso compositore, si può interpretare questa minacciosa e inquietante progressione come metafora dell’infinito soccombere dei bambini dinanzi alla violenza degli uomini e della Storia; e tuttavia in *Leggenda* l’impiego del 1° oboe assume un valore simbolico più ampio, poiché ricorre in momenti tipici dell’opera. Lo riascoltiamo una prima volta nel Passo VII-b che chiude la prima scena, a conclusione della frase «Chi ha diritto di perdono c’è...», intonata da Aljòša *con grande dolcezza*: la voce pronuncia e ripete la «è» finale *giocando con l’oboe*, che espone le sei note iniziali della melopea che apre il Prologo (*do-si-sol diesis-re-do diesis-mi*) e ne riprende anche il trattamento sonoro.<sup>45</sup> Poiché il testo evoca la figura di Cristo, l’ascoltatore è indotto a stabilire un’associazione tra questa e il timbro puro dell’oboe ‘solo’ che viene confermata più avanti, quando alla fine della seconda scena l’Inquisitore attraversa la folla e si ferma innanzi al Messia: qui è la presenza fisica di Cristo a venire connotata dall’oboe, che riprende di nuovo le prime quattro note del Prologo, trasposte una seconda minore sopra (*re bemolle-do-la-mi bemolle*) e completate dall’aggiunta di due semitoni (*mi-fa*).<sup>46</sup> La stessa successione *re bemolle-do-la-mi bemolle-mi-fa* è ripetuta dal 1° oboe poco più avanti quando Gesù è condotto in carcere, mentre in partitura una didascalia recita «ECO de “L’Altro Personaggio”»:<sup>47</sup> Solbiati opera così una sovrapposizione tra l’infanzia indifesa e la figura di Cristo, che viene a identificarsi con tutti gli ultimi della terra.

Nella terza e nella quarta scena il *topos* timbrico dell’oboe, associato alle prescrizioni espressive *dolcissimo* e *sempre in evidenza*, ritorna per restituire le silenziose repliche di Cristo alle concitate

---

<sup>44</sup> Le ultime pagine del Prologo sono dominate dal massiccio urto sonoro delle due compagini orchestrali, che avanzano con la ripetizione *ad libitum* dei diversi gesti strumentali e con l’incursione – ad archi e trombe dell’Orchestra A – di energici disegni arpeggiati, dati in *ff* e animati da trilli e glissandi (bb. 83-105).

<sup>45</sup> *Leggenda* partitura, bb. 339-344, cfr. bb. 1-11. Sono ad esempio analoghe a quelle del Prologo le prescrizioni relative all’esecuzione dei ribattuti (*alternare legando due armonici differenti con la medesima risultante*) e dei glissandi (*collegare con il maggior numero possibile di posizioni intermedie*).

<sup>46</sup> *Leggenda* partitura, bb. 634-638.

<sup>47</sup> *Leggenda* partitura, bb. 654-656.

perorazioni dell’Inquisitore;<sup>48</sup> ma nella quarta scena il 1° oboe si ascolta anche in due situazioni del dramma che hanno luogo nel primo livello. Alla fine della I Proposta, Aljòša canta *assorto e pensoso* «Ivan, tu non cerchi pace, ma sofferenza. Sono come te. Credo, ma in che cosa non so», mentre l’oboe dispiega i dodici suoni della scala cromatica:<sup>49</sup> si tratta di un indizio estremamente importante per comprendere la caratterizzazione musicale del «pio novizio del Signore»,<sup>50</sup> che appare più complessa di quella del romanzo. Solbiati preserva infatti l’indole pura e amabile del personaggio di Dostoevskij, ma vi insinua il tarlo dell’inquietudine: in questo passo dell’opera l’enigmatica confessione di Aljòša è permeata da un sentimento di sgomento e l’associazione del timbro dell’oboe (*lontano e dolce*) con il totale cromatico suggerisce, forse, che la voce di Cristo è presente anche là dove vibra il dubbio. Più avanti, nella *Coda (di Scena IV)* i due fratelli commentano insieme il poema di Ivan, che ne racconta la conclusione indicando ad Aljòša il secondo livello scenico.<sup>51</sup> Sullo sfondo sonoro della celesta (e della fisarmonica ‘fuori scena’), il 1° oboe cita letteralmente le prime undici misure del Prologo,<sup>52</sup> Aljòša irradia, dispiegate su due ottave, le medesime note dello strumento, mentre Ivan ricorre per lo più a note estranee. Ma il suo «guarda...» finale è pronunciato su un *mi* ribattuto, la ‘nota’ di Cristo, sulla quale si chiudono anche – sia pure in registri diversi – la melopea dell’oboe e il canto di Aljòša: per un momento Ivan sembra avvicinarsi al fratello assumendo la prospettiva di Cristo, che impronterà l’Epilogo dell’opera.

Solbiati ne immagina l’inizio con una muta azione scenica: il docile avanzare del Messia verso l’Inquisitore e il loro lungo abbraccio, raffigurato musicalmente da un altro unisono (il *la*). L’imperioso «vattene» del carceriere, che segue lo sciogliersi dell’abbraccio, dà avvio al viaggio di Cristo, che è introdotto da una serie di otto Variazioni e che – dopo l’ultimo scambio di battute tra Ivan e Aljòša<sup>53</sup> e il venir meno del primo piano drammatico – si svolge *lentissimamente* in una «sorta di *quarto livello*»,<sup>54</sup> fino alla definitiva uscita di scena del redentore. Il musicista ne consegna gli ultimi passi, scanditi dagli arpeggi della celesta e dalla pulsazione delle percussioni (vibrafono e

<sup>48</sup> Nei Responsori I e II della terza scena, il susseguirsi delle parole dell’Inquisitore e dei silenzi di Cristo è rimarcato anche dall’avvicinarsi delle indicazioni agogiche *Grave* e *Tempo giusto*; inoltre nelle sezioni in *Tempo giusto* il timbro penetrante dell’oboe è rischiarato da quello più brillante dell’ottavino. Nella quarta scena, in due passi della II Proposta, il 1° oboe non si alterna ma si sovrappone alle ingiunzioni dell’Inquisitore «Abbiamo fatto bene? Parla! Perché taci e mi guardi?» e «Io non ti amo! Tutto sai, lo so» (bb. 1170-1175 e 1180-1184).

<sup>49</sup> *Leggenda* partitura, bb. 1078-1084.

<sup>50</sup> Così Aljòša è chiamato da Ivan in un passo del romanzo (*I fratelli Karamazov*, Libro V, cap. 4, p. 258).

<sup>51</sup> «ALIÒŠA - Il tuo poema è l’elogio di Cristo, non la sua condanna. Il tuo Inquisitore non crede, ecco il vero. IVAN - E non soffre per questo chi nel deserto smarris un’impresa, e non perse amore per l’uomo? ALIÒŠA - E il tuo poema...come finisce? IVAN - ...guarda...». Se Aliòša canta *quasi mormorando, stupito e con innocenza e verità*, la riflessione di Ivan dev’essere enunciata *quasi balbettando* (bb. 1337-1348).

<sup>52</sup> *Leggenda* partitura, bb. 1337-1348.

<sup>53</sup> Alla domanda di Aliosa «E il vecchio?», Ivan risponde che «Il bacio gli arde nel cuore, ma egli persiste nella sua idea». Le ultime parole di *Leggenda* sono affidate al giovane novizio e al suo sospeso interrogativo «E tu con lui? Anche tu?», riverberato da oboe e celesta (bb. 1477-1480).

<sup>54</sup> *Leggenda* libretto.

piatto sospeso), al canto *dolcissimo*, *ben in evidenza* delle viole, che si dispiega stereofonicamente da un'orchestra all'altra e viene riverberato da suoni isolati, sparsi tra le diverse parti strumentali; quando quel canto si estingue, i fiati man mano *tacent* e – su due lunghi accordi di tutti gli archi – emerge il 1° violoncello dell'Orchestra A, che *smette di suonare, scorda la IV corda e si prepara al 'solo' finale*. Il suo lento incedere approda infine al bicordo di armonici *si bemolle-mi bemolle*; al di sotto e al di sopra riecheggiano soltanto il *si bemolle* grave di un contrabbasso 'solo' e il *si bemolle* e il *mi bemolle* acuti di un violino 'solo', che sembrano spalancare uno spazio infinito, affacciato sul silenzio.<sup>iv</sup>

Dal punto di vista del percorso sonoro, l'ultima sezione di *Leggenda* si pone dunque come 'specchio' del Prologo: laddove questo muove dal procedere melismatico di un oboe 'solo', l'Epilogo approda al canto disadorno di un violoncello 'solo'. Simmetrica si rivela anche l'organizzazione della temporalità musicale, che a sua volta condiziona la percezione psicologica dell'ascoltatore: il Prologo trasmette un tempo che si fa vieppiù affannoso, allorché l'oboe è accerchiato e da ultimo cancellato dall'aggressione sonora delle due orchestre; il tempo dell'Epilogo sembra dilatarsi per il progressivo trascorrere da una scrittura puntillista alla staticità delle fasce degli archi e infine alla sospesa risonanza degli ultimi, prolungati rintocchi del violoncello.

## 6. Voci e personaggi

L'assetto vocale di *Leggenda* è abbastanza prevedibile per quanto riguarda le parti maschili, che sono introdotte seguendo un tragitto dall'acuto al grave: Ivan è un tenore, il Grande Inquisitore un baritono, lo Spirito del non Essere un basso. Non sorprende neanche l'assegnazione della parte di soprano alla Madre; colpisce invece l'attribuzione del medesimo registro femminile al ruolo di Aljòša, che tuttavia è giustificata dalla giovane età del personaggio e presenta importanti ascendenze nella storia del teatro d'opera, dal Cherubino mozartiano delle *Nozze di Figaro* alla figura del paggio Oscar ne *Il ballo in maschera* di Verdi. Ma nella scelta di Solbiati deve aver pesato soprattutto l'esigenza di un'equilibrata disposizione dei registri vocali nel primo piano drammatico, quello in cui si dipana il serrato dialogo tra i due fratelli Karamazov e che è alla base dello svolgimento di *Leggenda*.

Anche la concezione drammaturgica della vocalità ha radici nella tradizione teatrale europea: Solbiati si serve della scrittura vocale per tracciare la psiche dei personaggi e per registrarne – come in un sismografo – le minime vibrazioni interiori, mentre assegna all'orchestra il compito di dare spessore e profondità alla loro delineazione psicologica. Trasmettendo «mediante la musica [...]

informazioni non esplicitate nell'evento scenico o nel sistema verbale»<sup>55</sup> dell'opera, il musicista sfrutta le potenzialità narrative del teatro musicale e afferma in tal modo la propria 'presenza estetica' e la propria personale lettura della vicenda drammatica.

Esemplare è a tal proposito la raffigurazione musicale di Aljòša. Il suo canto, quasi sempre prodotto con *voce bianca*, tende spesso allo slancio melodico, è ricco di fioriture (acciaccature, mordenti, trilli e volatine)<sup>56</sup> ed è illuminato dalla sonorità dolcemente cristallina della celesta, che sin dal Prologo è abbinata anche al *melos* del 1° oboe. Inoltre assume talora inflessioni scopertamente gregoriane, come nella Coda del II Responsorio, in cui Aljòša intona «Chi rifiuta Cristo non ha creato modello d'Uomo più alto del suo».<sup>57</sup> La connotazione religiosa della figura di Aljòša è rafforzata in orchestra dalla costante inserzione di passi con scrittura a quattro parti, affidati soprattutto a legni e ottoni, che rimandano al corale luterano o sono vere e proprie citazioni di corali di Bach. Questi tratti stilistici definiscono il profilo luminoso di Aljòša e lo riconducono all'orizzonte di Cristo ma non esauriscono la complessa personalità del giovane novizio, che appare vulnerabile di fronte alla presenza irredimibile del male.

Sotto i colpi dei tormentosi ragionamenti del fratello e del torvo cinismo del Grande Inquisitore, il suo *melos* può allora irrigidirsi su una recitazione disadorna o acquistare un che di forzato e volontaristico: come nel Passo III-b della prima scena, allorché l'intonazione solenne di «E pur nell'uomo v'è molto amore» è spezzata da un controcanto dato dalla frammentazione sillabica della locuzione «simile a Cristo», che determina improvvise impennate ascendenti estese sino alla nona maggiore.<sup>58</sup> Altrove la dovizia di ornamentazioni può farsi veicolo di desolazione e di sconforto come nella Coda del I Responsorio (*Con intima agitazione*) della terza scena, in cui i melismi (dai trilli ai veloci ribattuti) perdono la loro aerea leggerezza e trasmettono piuttosto il turbamento di Aljosa dinanzi alla decisione dell'Inquisitore di condannare Cristo al rogo.<sup>59</sup>

Profondamente aderente al personaggio del romanzo è invece la rappresentazione musicale di Ivan, una delle più alte creazioni dell'arte di Dostoevskij. In lui lo scrittore intendeva ritrarre le inquietudini della gioventù russa del suo tempo, condizionata dalle correnti radicali del pensiero occidentale: «Tali convinzioni – spiegava Dostoevskij a Nikolaj Ljubimov – sono appunto ciò che io considero una *sintesi* dell'attuale anarchismo russo»;<sup>60</sup> tuttavia la disperata ricerca di senso di

---

<sup>55</sup> L. Zoppelli, *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia 1994, p. 23.

<sup>56</sup> Solbiati richiede che le fioriture siano eseguite con levità, con istruzioni come *con leggerezza* o *morbide le acciaccature, come cadenza* (b. 139, b. 141)

<sup>57</sup> *Leggenda* partitura, bb. 831-845.

<sup>58</sup> Cfr. *Leggenda* partitura, bb. 171-182.

<sup>59</sup> «È una fantasia? Un delirio? | Perché sono tornato nel mondo?»: *Leggenda* partitura, bb. 705-726.

<sup>60</sup> Così Dostoevskij in una lettera a Ljubimov del 10 maggio 1879 (*Lettere sulla creatività* cit., p. 154). Qualche giorno dopo, il 19 maggio, Dostoevskij puntualizzava: «Ho trattato il rifiuto di Dio nella sua forma più estrema [...] e cioè così come si manifesta nel momento attuale nella nostra Russia *in tutto* (o quasi) lo strato superiore della società: la negazione scientifica e filosofica dell'esistenza di Dio è stata ormai abbandonata, gli attuali *socialisti attivi* non se ne

Ivan tradisce un inconfessato desiderio «del divino e del sacro»<sup>61</sup> e rafforza la sua insanabile scissione interiore. Solbiati riesce a restituire tutte queste sfaccettature psicologiche con un sofisticato lavoro di scavo condotto sin dall'entrata in scena del personaggio, che – prendendo le mosse dal dolore infantile evocato nel Prologo – declama *cupo, quasi afono* «Così incontrano la realtà» sulle note iniziali del 1° oboe riprese in retrogrado (*si-do*). Quando Ivan domanda *con ironia* «Permette il tuo Dio quest'orrore?», i due flauti e i due fagotti dell'Orchestra A espongono le prime sei misure del Corale a quattro voci di Bach “O Mensch, schau Jesum Christum an”, citato testualmente ma con effetti di distorsione sonora prodotti dalle peculiari tecniche di emissione richieste ai legni. La stessa citazione ritorna nelle prime sei misure del Passo II-b, nelle quali il novizio sollecita Ivan ad amare la vita «più della logica; allora avrai il senso». <sup>62</sup> La ripresa del brano bachiano fa dell'esortazione ad andare 'oltre' la logica un'indiretta risposta di Aljòša all'iniziale, disperata domanda del fratello; d'altra parte la disgregazione e la distorsione del corale trasmettono il doloroso travaglio del novizio dinanzi all'onda d'urto dei dilemmi di Ivan. Un procedimento simile, che conferisce allo scambio dialogico tra i due fratelli penetranti sfumature psicologiche, si riscontra anche nel precedente Passo IIa, laddove Ivan ribatte all'esortazione ad amare la vita con l'ironico interrogativo «amarla più del senso della vita?»: *parodiando Aljòša con ottoni e flauti*, egli intona il lemma «vita» sulle stesse note (*si bemolle-re bemolle-do*) adottate dal fratello, mentre in Orchestra A corni e trombe ripetono alla lettera, e al tempo stesso manipolano timbricamente, il passaggio corrispondente del 'corale' che accompagnava l'incitamento del novizio. <sup>63</sup>

Tale richiamo blasfemo al canto liturgico può essere considerato il corrispettivo musicale dei toni provocatori e irridenti assunti da Ivan nel romanzo; Solbiati lo persegue sistematicamente in *Leggenda*, non soltanto con l'alterazione fonica delle citazioni o dei passi in stile di corale ma altresì con l'intonazione canzonatoria di sequenze vocali che rimandano al canto gregoriano. <sup>64</sup> L'atteggiamento corrosivo e sferzante di Ivan è reso inoltre da Solbiati con il ricorso vocale al

---

occupano più affatto (mentre invece se ne occupavano in tutto il secolo passato e nella prima metà di quello attuale); in compenso *viene negata* con tutte le forze la creazione divina, il mondo di Dio e il *suo senso*. È soltanto in questo che la cultura moderna riscontra l'assurdo» (*ivi*, p. 157). Dostoevskij aveva assunto queste posizioni critiche dopo un'iniziale adesione alle utopie socialiste e le aveva manifestate nelle *Note invernali su impressioni estive (Zimniye zametki o letnikh vpečatleniyakh*, 1863), una sorta di cronaca del suo primo viaggio compiuto in Europa. A impressionare lo scrittore fu in particolare il *Crystal Palace*, il “Palazzo di cristallo” edificato a Londra nel 1851 in occasione della prima Esposizione universale, che nelle *Note invernali* assurge a simbolo dell'alienazione della modernità, dominata dal razionalismo e dal tecnicismo e segnata dalla deriva nichilista del pensiero occidentale.

<sup>61</sup> M. Casucci, *Figure del Nichilismo. Tra Nietzsche e Dostoevskij*, in “La Nottola di Minerva. Rivista di Filosofia e Cultura”, 1-3, 2012, pp. 1-22: 3.

<sup>62</sup> *Leggenda* partitura, bb. 147-152. In questo caso le voci del corale sono frammentate e dislocate tra gli strumenti delle due orchestre; la sequenza melodica di Aljòša si presenta come una sorta di ‘quinta’ voce, che procede in sincronia ritmica con le altre ma le ‘deforma’ armonicamente, producendo urti dissonanti di tritono e di seconda maggiore e minore.

<sup>63</sup> *Leggenda* partitura, Scena I, Passo I-b, bb. 140-141, Passo II-a, b 146.

<sup>64</sup> Nel Passo V a Ivan intona un “Credo” gregoriano (bb. 217-219); nel Passo VI salmodia con “*tono da chiesa*” *sarcastico* «Tu hai ragione, Signore», mentre flauti e fagotti dell'Orchestra A citano liberamente il corale bachiano “Ach, Gott, erhör' mein Seufzen” trasposto una quinta sopra (bb. 270-272).

falsezza e con l'adozione di specifiche tecniche strumentali come i glissandi e gli slittamenti semitonali che – applicati in particolare agli ottoni – conferiscono ad alcune parole o locuzioni una luce grottesca e sinistra. In aggiunta il compositore introduce in orchestra andamenti di danza richiamati in chiave sarcastica, in una sorta di capovolgimento ironico dell'arioso volteggiare del 1° oboe nel Prologo (*Danzando, con leggerezza e con molte inflessioni*):<sup>65</sup> così nel Passo VI le indicazioni agogiche *Più mosso. Alla danza e Alla danza - Tempo di Passo VI* sono collegate alla provocatoria evocazione della redenzione che si compirà alla fine dei tempi («Sarà l'apoteosi della conoscenza»)<sup>66</sup>.

D'altra parte la sofferenza morale di Ivan, che costituisce l'altra componente della sua personalità, si traduce in un eloquio nervoso, talora franto e ansimante, che si distende dallo *Sprechgesang* agli ampi salti intervallari e si caratterizza per la varietà delle tecniche di emissione vocale e per la ricchezza dei modi espressivi, prescritti dalle didascalie del compositore.<sup>67</sup> In un caso Solbiati ricorre a un gioco di canto e controcanto, quando nel Passo I-a Ivan ripete «io vivo» e vi sovrappone un altro disegno melodico associato alle sillabe «con-tro logi-ca»: se applicato ad Aljòša questo procedimento ne tradisce la fatica di mantenersi saldo nella fede, qui fa risaltare le profonde lacerazioni dell'animo di Ivan, dimidiato tra spinta alla vita e tentazioni nichiliste. Le complesse dinamiche psicologiche dei due fratelli sono disvelate pienamente nei passi in cui cantano insieme e in particolare nel Passo VI, che costituisce l'acme drammatico-musicale della prima scena. L'incalzare dei ragionamenti di Ivan culmina in un rabbioso rifiuto del creato («Io non l'accetto»), che suscita la reazione accorata di Aljòša («È una rivolta»): tenore e soprano intonano le medesime note *sol-la* bemolle-*sol*, che eseguono in sfasatura sì da produrre aspre sovrapposizioni semitonali.<sup>68</sup> Qui è Aljòša a essere attratto nella sfera emotiva del fratello, il cui lato scettico e sprezzante trova un corrispettivo nella tetra personalità del Grande Inquisitore.

Non è un caso che il trattamento sonoro di questo personaggio presenti molte somiglianze con la delineazione musicale di Ivan. Vi si ritrova in primo luogo il richiamo blasfemo al corale luterano, laddove l'Inquisitore dichiara con tono *retorico e "ufficiale"* che a lui sono cari «anche i deboli» e la fisarmonica (*solenne come un organo*) esegue testualmente, ma in diminuzione ritmica, il bachiano «Christus, der ist mei Leben».<sup>69</sup> Ritorna inoltre l'assunzione caustica di movimenti di danza come nel racconto della pianificazione della vita degli uomini «com'un gioco infantile»,<sup>70</sup> accompagnata dall'indicazione *Danza. Graffiante*: il canto dell'Inquisitore assume qui un'andatura

<sup>65</sup> *Leggenda* partitura, Prologo, b. 20.

<sup>66</sup> *Leggenda* partitura, bb. 249-269, 273-279.

<sup>67</sup> Si vedano in particolare le indicazioni espressive *stupito, ironico e interrogativo* (Passo II-a, b. 143); *inquieto, quasi balbettante* (Passo III-a, b. 159); *con rabbia, dolcissimo e ironico, agitato* (Passo V-a, b. 215, bb. 223-224, b. 227); *esasperato, con ira, con decisione e amarezza* (Passo VI, b. 309, b. 312, bb. 315-316).

<sup>68</sup> *Leggenda* partitura, bb. 276-278.

<sup>69</sup> *Leggenda* partitura, scena 4, I Proposta, b. 1022.

<sup>70</sup> *Leggenda* partitura, III Proposta, bb. 1287-1289.

da filastrocca generata dalla prolungata iterazione dell'intervallo di terza minore, che il Sestetto vocale ripete in eco (*dolce e imbambolato*).<sup>71</sup> Poco prima, nel corso della II Proposta, la prescrizione *Ritmico e danzante* contrassegna la sezione in  $\frac{3}{4}$  che corrisponde alle ironiche parole dell'Inquisitore «E gli uomini son lieti d'esser condotti com'un gregge», pronunciate con un controcanto su «senz'il tuo dono» che ribadisce il rifiuto radicale di Cristo.<sup>72</sup>

Il Grande Inquisitore condivide ancora con Ivan gli accenti astiosi e beffardi, trasmessi con il ricorso al falsetto e allo *Sprechgesang* e con l'utilizzo mordace dei glissandi agli ottoni; la sua contiguità con il lato nichilista del personaggio dostoevskijano è del resto rivelata dalla condivisione di un comune enunciato musicale, formato dalle note *mi-fa-si-la* diesis (due semitoni separati da un tritono): l'Inquisitore lo impiega nei due primi Responsori,<sup>73</sup> Ivan lo riprende alla fine del I Responsorio quando replica con un enigmatico «Forse» alle interrogazioni disorientate di Aljòša.<sup>74</sup> Sono invece peculiari del ritratto dell'Inquisitore il dettato vocale convulso, fatto di accelerazioni e fermate e svolto tra il *mormorio* “*strisciante*” e la dizione ampia e sostenuta; e ancora, la presenza del Sestetto vocale, che ha funzione di riverbero e di amplificazione sonora ed espressiva del canto ma si dà anche come prolungamento dei pensieri più reconditi dell'anziano personaggio.<sup>75</sup>

Nell'avanzamento verso la dimensione del male, lo Spirito del non Essere si spoglia delle inquietudini ancora vive nell'animo dell'Inquisitore e si presenta come un personaggio monolitico (*Oscuro, immobile* è la disposizione espressiva che ne segnala la comparsa). Quando nel suo discorso prevale il sarcasmo, presenta stilemi già riscontrati nella vocalità dell'Inquisitore (e di Ivan), come il falsetto e i glissandi; a sua volta l'Inquisitore ne fa proprie talune formule sonore come il *sol* associato al pronome «Tu», con il quale entrambi si rivolgono a Cristo e che ricorre più

---

<sup>71</sup> *Leggenda* partitura, bb. 1285-1289. Un passo simile si ascolta poco prima, quando l'Inquisitore canta – come in *una nenia* – «Li convinceremo che sono solo poveri bimbi»; in questo caso le terze minori sono prodotte dal Sestetto per note staccate (e alternate con la tecnica dell'*hoquetus*) e vengono duplicate da fagotti e corni in Orchestra A, dal clarinetto basso in Orchestra B (bb. 1261-1265).

<sup>72</sup> *Leggenda* partitura, bb. 1160-1169.

<sup>73</sup> Sulle quattro note, prolungate e separate da tesi interventi degli archi, l'Inquisitore declama «Sì, tu lo sai» e «Non, tu non puoi», rispondendo da sé – corrucciato – ad altrettante domande rivolte al suo silenzioso interlocutore («Chi oggi t'esalta soffierà sul fuoco, lo sai?», «Puoi svelarci i segreti di Là?»); cfr. I Responsorio, bb. 700-703, II Responsorio, bb. 739-742. Sempre nel II Responsorio l'Inquisitore riprende in diminuzione ritmica le stesse note sui primi due lemmi della domanda, condotta in modo *solenne e sottilmente ironico*, «Non dicevi: “Voglio rendervi liberi?”» (b. 745); la sua mente si volge allora alle parole di Cristo «Se resterete fedeli alla mia parola conoscerete la verità e la verità vi farà liberi», pronunciate dal Sestetto vocale con un dettato molto frastagliato, drammatizzato dagli interventi degli archi (bb. 748-759).

<sup>74</sup> «ALJÒŠA - È una fantasia? IVAN - Forse ALJÒŠA - Un delirio? IVAN - Forse»; cfr. *Leggenda* partitura, bb. 705-715.

<sup>75</sup> Quando l'Inquisitore chiede «Ricordi cosa gridavano intorno a Te, sulla Croce?», il Sestetto vocale bisbiglia «Se sei Re, scendi dalla croce! Se sei Dio, salva te stesso!» (Proposta, bb. 1125-1130). Nel II Responsorio, l'Inquisitore indica provocatoriamente a Cristo gli uomini che Lui vorrebbe “liberi”: il suo pensiero va al verdetto di condanna del popolo ebreo e le sei voci sovrappongono le ingiunzioni «Barabba, libera Barabba!», «Crucifige!» e «Cada su noi il suo sangue!» (bb. 763-780).

volte nel corso della quarta scena.<sup>76</sup> Ma l'eloquio dello Spirito del non Essere ha un preciso colore, plumbeo e greve, e genera un'impressione di staticità nonostante l'abbondanza di colorature, le escursioni di registro e l'instabilità ritmica, prodotta dalla predilezione per le sincopi; e ad esso fa da contraltare lo stile 'liturgico' delle risposte del Coro, che – con le sue citazioni evangeliche – si fa 'voce' di Cristo.<sup>77</sup>

Il solo personaggio di *Leggenda* che è sottratto del tutto all'atmosfera dostoevskiana dell'opera è la Madre della bimba morta. Il suo struggente lamento si svolge su morbide terze, intervalli giusti e semitoni replicati, che corrispondono all'iterazione insistita delle sillabe del testo e le investono di un acuto patetismo; la trepidazione dinanzi al miracolo della resurrezione è espressa invece con vocalizzi intensamente espressivi (*sognando, con leggerezza!*), sui quali si innesta infine il canto del 1° oboe.<sup>78</sup> Attraverso la figura della madre Solbiati può così introdurre in *Leggenda* una plaga di musicale 'ricomposizione' delle tragiche incongruenze della condizione umana, che ritornerà alla fine dell'opera e che viene a coincidere con lo stesso messaggio di Cristo.

## 7. La scrittura musicale tra ricerca e memoria

Sin dal primo ascolto si coglie nella partitura di *Leggenda* quella coniugazione di «chiarezza» e «complessità», che Solbiati ha sempre indicato come finalità del suo comporre: «Ho sempre pensato – ha scritto parlando proprio di quest'opera – che la migliore musica europea, in ogni epoca, sia quella che trova un punto di equilibrio tra chiarezza e complessità, e che permette quindi differenti livelli di ascolto».<sup>79</sup>

Se la complessità appartiene anche all'orizzonte estetico dell'avanguardia postweberniana, è distante dal modernismo l'attenzione di Solbiati per la dimensione dell'ascolto, che condiziona le sue strategie compositive. Come chiarisce nei suoi scritti, egli concepisce infatti gesti sonori dotati di icastica evidenza e dunque gestalticamente riconoscibili, che – nella misura in cui sono sottoposti a processi di evoluzione – acquistano un valore figurale.<sup>80</sup> Costruendo eventi sonori «che abbiano

---

<sup>76</sup> «*Tu vai al mondo a mani vuote*» canta su un prolungato *sol* iniziale lo Spirito del non Essere al suo esordio nell'opera (b. 977); a sua volta l'Inquisitore pronuncia il pronome «tu» sulla stessa altezza *sol* alla b. 1011 («*Tu rifiutasti*»), alla b. 1030 («*Tu lo sapevi*») e per due volte alle bb. 1054-1055 («come se *Tu*, proprio *Tu*, non l'amassi affatto»).

<sup>77</sup> Mentre i soprani del Coro rispondono alla prima tentazione («Non di solo pane vive l'uomo»), affiora il canto *dolcissimo* del 1° oboe, riecheggiato dal corno inglese (bb. 1002-1010). La risposta alla terza tentazione («Solo il Signore Dio tuo, Lui solo adorerai») è un *CORALE* a quattro parti (bb. 1214-1222).

<sup>78</sup> *Leggenda* partitura, bb. 570-619. La formula in aramaico «*Talitha kum!*» («Alzati, fanciulla!»), pronunciata da Cristo nel Vangelo di Marco (5-41), è qui affidata al Coro sulla sonorità ovattata di celesta e chitarra.

<sup>79</sup> *A proposito di Leggenda*.

<sup>80</sup> «Il gesto è l'istantanea' della figura, la figura nel suo immediato apparire; nel gesto non cogliamo né un passato né un futuro, solo un veloce presente. La figura è lo svolgersi e l'eventuale evolvere del gesto; quindi essa ha passato, presente e futuro»: così Solbiati in *Ah, lei fa il compositore? E che genere di musica scrive? Quattro saggi su un'esperienza*, a cura di C. De Incontrera, in «Quaderni di cultura contemporanea», 3, 2002, p. 30.

una complessità interna forte eppure dicano chiaramente la loro storia»,<sup>81</sup> Solbiati ritrova la linearità del discorso musicale e con essa la funzione della memoria:

Questa mia esigenza di “evidenza complessa” ha sempre più coinvolto l’intera forma musicale: ma una musica il cui gesto sia ben identificabile nel suo immediato apparire quanto nel suo successivo evolvere è di fatto una musica in qualche modo “narrativa”, sia pur astrattamente. La “narratività” della musica, la sua possibilità di dipanare i miei percorsi immaginativi in modo riconoscibile e memorizzabile, ma mai totalmente esplicito, è divenuta sempre più importante, per me, il mio vero centro d’interesse.<sup>82</sup>

La valenza ‘narrativa’ della scrittura è data in primo luogo dall’armonia. Solbiati lavora su precisi campi armonici, le cui altezze e i cui intervalli possono agire come centri di attrazione benché svincolati dalle tradizionali funzioni del linguaggio tonale. Le varie costellazioni possono essere costruite su triadi dal «sapore diatonico» o estendersi al totale cromatico e soprattutto possiedono una «direzionalità interna»,<sup>83</sup> una tendenza alla processualità che tuttavia non è sufficiente per creare delle ‘vicende’ sonore. Come riconosce il compositore,

[...] per creare la tensione alla risoluzione di un campo su un altro, le sole scelte armoniche, pur importanti, non bastano, poiché al di fuori della tonalità ci troviamo in assenza di logiche funzionali universalmente note all’orecchio. Ma il supporto dato da gesto e figura può ben sostituirsi alle tensioni insite nella funzionalità armonica.<sup>84</sup>

Solbiati lavora pertanto sulle trasformazioni delle figure, realizzate non con procedimenti variantivi ma con azioni di *Steigerung* (“intensificazione”) applicate a materiali sostanzialmente statici e timbricamente bloccati: il progressivo riempimento della *texture* è generalmente associato a un *accelerando* agogico, a un *crescendo* dinamico e a uno spostamento verso l’acuto, dando luogo a tragitti simbolici dall’‘oscurità’ alla ‘luce’ che nell’immaginario del compositore assumono una valenza archetipica.

Tracciati di tal fatta si riscontrano in due grandi pagine orchestrali di *Leggenda*: il Prologo che apre l’opera e il Prologo che introduce alla tesa drammaticità della quarta scena; se il primo Prologo è costituito da un’unica grande arcata sonora, il secondo presenta due più concisi *crescendo*,<sup>85</sup> tra i quali si ascolta – in una breve ma percettivamente espansa sezione centrale – il canto *dolcissimo e*

---

<sup>81</sup> *Alessandro Solbiati: Der neue Tag. Introduzione e concerto*, Sky Classica, documentario, 1997.

<sup>82</sup> *A proposito di Leggenda*.

<sup>83</sup> Così Solbiati in un’intervista rilasciata il 12 luglio 2011 e pubblicata nel sito “Limen music. Web tv of Music and Arts” ([http://limenmusic.info/wordpress/?page\\_id=3225vv](http://limenmusic.info/wordpress/?page_id=3225vv)). Il compositore si riferisce in particolare ai *Sette pezzi* per quartetto d’archi (1995), dei quali ha realizzato anche una versione per orchestra d’archi (1999).

<sup>84</sup> A. Solbiati, *Ah, lei fa il compositore?*, cit., p. 39.

<sup>85</sup> *Leggenda* partitura, bb. 931-939 (primo *crescendo*), bb. 951-975 (secondo *crescendo*).

*molto fraseggiato* del corno inglese (con l'eco del 1° oboe).<sup>86</sup> La successione ravvicinata di due *crescendo* orchestrali di impressionante impatto drammatico sembra quasi una citazione dell'Interludio tra la seconda e la terza scena dell'atto III del *Wozzeck* di Alban Berg, che è però interamente costruito sulla progressione sonora di un'unica altezza.<sup>87</sup>

Solbiati non ricorre qui all'unisono, ma se ne rammenta in due momenti nodali di *Leggenda*, dotati di grande pregnanza drammatica: la comparsa di Cristo nella piazza di Siviglia, consegnata a un *mi* che dalle voci del coro si propaga agli strumenti sino a monopolizzare lo spazio sonoro;<sup>88</sup> e l'abbraccio tra Cristo e l'Inquisitore, che è immobilizzato su un *la* dislocato in tutti i registri delle due orchestre ed è sottoposto a un energico potenziamento della dinamica.<sup>89</sup> Le 'intensificazioni' dei due unisoni sono entrambe seguite da una repentina contrazione dell'ordito strumentale; in altri passi invece il processo di *Steigerung* è interrotto da una pausa generale di tutti gli strumenti, che sembra rimandare alla lezione stravinskiana del *Sacre du printemps*.<sup>90</sup> È quel che accade ad esempio nel corso della III Proposta al culmine di un travolgente *crescendo* delle due orchestre, prodotto sulla frase «Si spegneranno in pace nel Tuo nome»: l'indicazione *IMMOBILI! SILENZIO* è associata a una vera e propria voragine sonora, mentre l'Inquisitore declama *sottovoce* «oltre tomba |troveranno |sol la morte»<sup>v</sup> sull'ipnotica ripetizione del semitono *fa-sol* bemolle, lo stesso del secondo brano di *Musica ricercata* di Ligeti.<sup>91</sup>

Questi procedimenti sono adottati in tutta la partitura e concorrono alla demarcazione, più o meno evidenziata, tra i diversi segmenti drammatico-musicali di *Leggenda*. La grande forma si configura così come una successione di campate dal diverso clima sonoro ed espressivo, che sono sempre direzionate e possono venire retoricamente orientate verso un'acme; la distribuzione dei diversi climax è dettata da ragioni drammaturgiche e nello svolgimento dell'opera presenta una gradazione ascendente che culmina nella sentenza «Domani ti brucerò! Dixi», pronunciata

---

<sup>86</sup> Il gioco di echi di questa sezione centrale (bb. 940-950) è reso più suggestivo dalla spazializzazione sonora, poiché il corno inglese risuona in Orchestra B, il 1° oboe in Orchestra A.

<sup>87</sup> Berg costruisce i due *crescendo* sul *si*, la nota che simboleggia la 'morte' di Marie, che nel primo è ancorata al registro centrale, nel secondo si diffonde in tutti i registri strumentali. Cfr. ALBAN BERG, *Wozzeck*, revisione di Hans Erich Apostel, Wien, Universal Edition, 1955, atto III, bb. 109-121.

<sup>88</sup> *Leggenda* partitura, scena II, Parte I-c, bb. 457-484; il *mi* si impone come unica altezza nelle ultime sei misure. È degno di nota il fatto che nella Parte II-a il Coro nel rivolgersi a Cristo canti il vocativo «Tu» proprio sul *mi*, raddoppiato da vari strumenti dell'orchestra («Tu sei angelo in Terra! Tu ascolterai, tu giudicherai, tu perdonerai!»), cfr. bb. 498, 504, 50, 510); il *mi* ritorna più avanti, cantato questa volta dalle voci del coro in sovrapposizione omoritmica, sul pronome «Te» («perché sol da Te posso saper la Verità!»), b. 523).

<sup>89</sup> *Leggenda* partitura, bb. 1384-1389.

<sup>90</sup> Ci si riferisce alla tendenza stravinskiana a indirizzare ciascun quadro del *Sacre* a un vertice parossistico al quale segue sempre una vertiginosa crepa sonora; da questa massa negativa, che irrompe come una sorta di 'grado zero' della scrittura, il musicista riprende ogni volta il suo percorso, consegnando all'ascoltatore informazioni del tutto nuove – come nel passaggio dall'*Introduction* agli *Augures printaniers* – o riprendendo le informazioni precedenti per sovrapporvi altro materiale tematico.

<sup>91</sup> *Leggenda* partitura, III Proposta, b. 1305 bis. Le note *fa-sol* bemolle sono enarmonicamente coincidenti con quelle – *mi* diesis-*fa* diesis – sulle quali è costruita la composizione del musicista ungherese.

dall'Inquisitore alla fine della quarta scena su accordi massicci delle due orchestre, dalle livide sonorità espressioniste.<sup>92</sup>

Si può cogliere in queste scelte una personale assimilazione delle esperienze musicali più avanzate del primo '900; ad esse va aggiunto l'insegnamento di Mahler, ravvisabile nella ricchezza delle combinazioni orchestrali (che vanno da 'solo' al 'tutti' passando per una pluralità di formazioni cameristiche) e nella propensione a una concezione 'lineare' delle 'voci' strumentali, che tuttavia non esclude la verticalizzazione della scrittura nei passi drammaticamente cruciali dell'opera. Appare invece debitrice di talune esperienze degli anni '60, come quelle di Ligeti e Berio, la 'pensée sonorielle' che impronta la partitura di *Leggenda*. Sin dal Prologo, Solbiati persegue una timbrica 'spuria', perturbante e visionaria, che genera un clima sonoro *étrange* e inquietante e che è messa in atto con una molteplicità di soluzioni compositive: dal ricorso ad armonici e quarti di tono alla scordatura degli archi, dai riverberi tra voci e strumenti – generati da raddoppi 'sfasati' e sovrapposizioni semitonalità – alle ripetizioni libere e quasi aleatorie di rapide sequenze di note, dalle varie tecniche strumentali di attacco ed emissione dei suoni al ruolo coloristico delle percussioni, dallo sfruttamento in funzione timbrica degli abbellimenti e del ribattuto all'impiego 'sonorale' dello spazio, potenziato dalle interferenze prodotte dalla pluralità delle fonti sonore. Questa ricerca è sempre subordinata alle esigenze del dramma e non implica alcuna concessione alla contaminazione e all'ibridazione dei linguaggi propria del postmodernismo. Solbiati mantiene al contrario l'atteggiamento 'purista' dell'avanguardia post-weberniana e rifiuta qualsivoglia eterogeneità stilistica, anche se accoglie i richiami al passato: le disparate citazioni che attraversano la partitura sono infatti assimilate alla peculiare scrittura dell'opera che, se da un lato si presenta distante dalle reminiscenze neotonali del postmodernismo, dall'altro ritrova l'eloquenza comunicativa di gesti e figure, di archetipi formali e nessi sintattici radicati nella musica d'arte europea.

Vanno viste in questa luce le ripetizioni – ravvicinate o a distanza – di incisi melodici, frasi e intere sezioni, che possono essere considerate un vero e proprio stilema nella partitura di *Leggenda* e che appaiono sempre drammaturgicamente giustificate. Tra le ripetizioni a distanza basti rammentare la ripresa integrale del Passo IV della prima scena (*Grottesco e inquieto*) a conclusione del III Responsorio (*Eco di Grottesco, Inquieto*),<sup>93</sup> o ancora la ricorrenza – in tutte e tre le sezioni della Parte II nella seconda scena – dell'interiezione biblica «Osanna», con variazioni che

---

<sup>92</sup> *Leggenda* partitura, bb. 1333-1336. Apici drammatico-musicali concludono i Passi IV e VI della prima scena; nella seconda scena i climax delle Parti I-a e I-a' e delle Parti II-a e II-a' si contrappongono ai toni più raccolti del coro 'dostoevskiano' nella Parte I-b e del lamento della madre nella Parte II-b; alla sostanziale continuità sonora delle sezioni della terza scena subentra nella quarta il succedersi di tre acmi collocate alla fine di ciascuna delle tre Proposte.

<sup>93</sup> *Leggenda* partitura, bb. 183-198, 908-923. Il richiamo non è del tutto fedele: le parti vocali sono mantenute testualmente, mentre le due orchestre presentano una diversa distribuzione del materiale sonoro tra le parti strumentali; anche il tono espressivo è diverso, agitato e drammatico nel Passo IV, più raccolto e meditativo nel III Responsorio.

trasmettono le variegata emozioni del Coro. Le ripetizioni ravvicinate talora sono date alla lettera,<sup>94</sup> talora invece interessano non le altezze ma il profilo sonoro sì da produrre quasi un'impressione di simmetria fraseologica;<sup>95</sup> più spesso sono associate ad azioni di ampliamento diastematico o a progressioni, cioè a repliche di un eguale modulo melodico trasposte in senso ascendente.<sup>96</sup> Non meno rilevante è l'adozione sistematica dell'intervallo di seconda minore: Solbiati riscopre infatti la spinta tensiva del semitono così come la sua forza espressiva che – nel linguaggio di *Leggenda*, del tutto estraneo all'armonia tonale – acquistano un'efficacia affatto nuova. Nel cromatismo delle pagine corali si avverte altresì l'influsso dei madrigali di Gesualdo da Venosa; più in generale il trattamento dei diversi cori dell'opera rimanda alla polifonia tardo-rinascimentale, per l'ampio spettro delle tecniche contrappuntistiche (dall'omioritmia all'imitazione, dalle varie forme di incastro alla frantumazione delle voci) e per la ricorrenza dei 'madrigalismi', intesi come traduzioni sonore delle immagini del testo poetico: lemmi come «lacrime e lamenti», locuzioni come «ai nostri piedi», intimazioni come «gettati» e «scendi dalla croce» sono resi da disegni discendenti che ne rendono plasticamente le connotazioni visive e simboliche.<sup>97</sup>

L'adozione di intervalli, aggregati sonori, procedimenti compositivi e modelli formali – come la danza e il corale – densi di storia non confligge con la modernità del linguaggio musicale di Solbiati, profondamente segnata dai retaggi dell'avanguardia postweberniana: il compositore si propone infatti di «riannodare i fili con la tradizione culturale e musicale occidentale [...] *attraverso* e non *contro* quei mutamenti del pensiero e dell'artigianato che gli anni '50 e '60 ci hanno consegnato»<sup>98</sup> e in tal modo di «dare spessore e profondità alle nuove frontiere»<sup>99</sup> raggiunte dalla musica d'arte del XX secolo. Considerata questa prospettiva *Leggenda* si pone come una *summa* dell'itinerario artistico di Solbiati e della sua concezione estetica: nella partitura dell'opera la vastità della concezione formale e la complessità del linguaggio sono poste al servizio di un ritrovato rapporto con l'ascoltatore e la rinnovata coscienza della storia si intreccia con il rigore compositivo e con l'attitudine sperimentale e speculativa propri dello strutturalismo. In questo gioco tra ricerca e

<sup>94</sup> Così accade nel Passo VI della prima scena, laddove Ivan dichiara *con decisione e amarezza* «Accetto Dio | ma gli rendo | il biglietto», replicando per tre volte – e in progressiva aumentazione ritmica – la scala ascendente *re diesis-mi-fa diesis-sol* (bb. 315-320).

<sup>95</sup> Nel II Responsorio L'Inquisitore formula la duplice interrogazione «Non ci credi? | Non t'indigni?» replicando non le altezze ma il gesto sonoro, che riflette l'intonazione di una domanda (bb. 793-796).

<sup>96</sup> Ad esempio nella Parte II-b della seconda scena le due sillabe dell'articolo «una» sono cantate dalla Madre sull'accrescimento intervallare *do-si | re diesis-si | fa diesis-do-si* (b. 556); nella quarta scena la replica in trasposizione ascendente dell'intervallo discendente di semitono (*fa-mi | sol-fa diesis | la bemolle-sol*) è pronunciata dall'Inquisitore in *falsetto*, e con *accentuata ironia* sulle parole «[avresti cre]ato il Regno della [Pace]» (II Proposta, bb. 1225-1226).

<sup>97</sup> Si vedano le bb. 437-438, 815-817, bb. 1093-1098, 1126-1127.

<sup>98</sup> A. Solbiati, *Riflettendo*, in "La musica", I/2, 1985, p. 46.

<sup>99</sup> A. Solbiati, *Per una nuova modernità*, in "Musica/Realtà", 36, 1991, pp. 6-13: 7.

memoria sta la personale risposta di Solbiati all'estetica del postmodernismo, il suo «essere d'avanguardia, oggi».<sup>100</sup>

---

**i STRUTTURA FORMALE DELL'OPERA:**

**PROLOGO**

**SCENA I - Sette Passi**

**Passo I** *a, b* (Ivan, Aliòša)

**Passo II** *a, b* (Ivan, Aliòša)

**Passo III** *a, b* (Ivan, Aliòša)

**Passo IV** *a+b* (Ivan+Aliòša)

**Passo V** *a, b* (Ivan, Aliòša)

**Passo VI** *a+b* (Ivan+Aliòša)

**Passo VII** *a, b* (Ivan, Aliòša)

**Coda**

**SCENA II - SEVILLA**

**Parte I-a** Coro

**Parte I-b** Coro

**Parte I-a'+c** Coro

**Parte II-a** Coro

**Parte II-b** Coro e Madre

**Parte II-c** Coro e Madre

**SCENA III - Tre Responsori**

**I Responsorio** Inquisitore, sestetto vocale - **Coda** Ivan e Aliòša

**II Responsorio** Inquisitore, sestetto vocale - **Coda** Aliòša

**III Responsorio** Inquisitore, sestetto vocale - *Echi in retrogrado* Ivan e Aliòša

**Scena IV -Proposte**

**Prologo**

**I Proposta** Spirito del non Essere, Inquisitore, Sestetto vocale, Coro a otto parti, Aliòša

**II Proposta** Spirito del non Essere, Inquisitore, Sestetto vocale, Coro a otto parti

**III Proposta** Spirito del non Essere, Inquisitore, Sestetto vocale, Coro a otto parti, Aliòša

**Coda** Ivan e Aliòša

---

<sup>100</sup> A. Solbiati, *Riflettendo*, cit., p. 46.  
414

---

## EPILOGO

<sup>ii</sup> Prologo, pagina iniziale

- 1 -  
**PROLOGO**

a mio padre  
che ha potuto conoscere questo progetto

Tempo giusto (♩=60)

*rigorosamente a tempo, sequenza di video*

**EXTRAMUSICA**

Alfiosà (voce femminile)  
Ivan (Timore)  
Grande Ingegnatore (baritone)  
Spirito di Non Esiste (basso)  
Donna (soprano)  
CORO MISTO  
Fisarmonica  
Chitarra

**Scena aperta**  
Alfiosà e Ivan sul proscenio, immobili -  
Aspirano all'oboe, parte la proiezione del video -  
Ma lo schermo deve essere invisibile, oppure... non deve esserci -  
Tema del video deve essere l'innocenza violata, cioè le infinite differenze  
dei bambini nel mondo d'oggi -  
Ma in tono assolutamente sfumato, non documentaristico \*

**ORCHESTRA**

1.° Oboe  
2.° Oboe  
Fagotti  
Corni  
Trombe  
I. & II. Violini  
Viola  
Celli e Cb.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Cassa  
Ob.  
Cl. alto  
Cl. basso  
Cr.  
Trombe  
Tuba  
I. & II. Violini  
Viola  
Celli e Cb.

*delicissimo, sempre*  
*N.V. --- vis. (alternare legando due elementi differenti con la massima visibilità)*  
*mp* *p* *mp* *legatissimo* *pp* *mp* *mp*

\* si dà comunque la possibilità, al regista, di sostituire il video con eventi scenici alle spalle di Ivan e Alfiosà che alludano in modo via via più drammatico alla condizione dell'infanzia oggi -

Ciascuno ripete liberamente e irregolarmente la sequenza -

L'uscita dalla scena

1555 **BUIO**

Fl  
Ob  
Fg  
Cl  
Cl  
Fg  
Tr  
Tr  
Tbn  
Tbn  
Tub  
I  
II  
Vc  
Vc  
Ccl  
Cb

Tutti 2° solo  
(1° solo)  
(p immobile)  
TACENT  
con nostalgia e dolcezza  
con archetto  
molto p ma sentito, sullo sfondo  
no dim.  
solo  
(p immobile)  
(p immobile, sentito)

*Nenad Petrović*  
completato in molti luoghi  
fra il 13 maggio 2010  
e il 22 marzo 2011

1305 1305 bis — 283 — 4 *Luminoso* (♩ = 40)

20" ca.

ORCHESTRA

SOBRI

Id

II

ve

Coll.

Cb

S

M

C

T

Bar

Bs

SUBITO

VOCALE

INQUIRITA

Tris

perc

Ob

Cl

Cl

Cr

Trom

Id

II

ve

Coll.

Cb

Indica il cluster compreso tra la e do, con le note

not tuo no-me  
oltre tomba  
p, sotto voce  
trove-ranno  
sola morte  
profeta

immobili sul ben-zi-o  
A-ma-te, a-ma-te  
con maxuista

subito!  
f

Empezza  
con maxuista

3/8

4

4