

## Mito e le visioni musicali di Antonio Buero Vallejo

GIADA FERRANTE  
Università degli Studi di Milano  
[giada.ferrante@guest.unimi.it](mailto:giada.ferrante@guest.unimi.it)

### *MITO*

Alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, Antonio Buero Vallejo dichiarava:

En enero 1967, un prestigioso músico español me propuso crear juntos una ópera. Hablóme de cierta posibilidad de estrenarla en el extranjero y me sugirió, porque así se lo habían sugerido a él fuera de España, que buscara el asunto entre los más universales temas españoles: Celestina, Don Quijote, Don Juan...<sup>1</sup>

Tale proposta giunse da Cristóbal Halffter, il quale si era impegnato con la Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf per la rappresentazione di un'opera basata sul *Don Quijote* cervantino.

La collaborazione tra Buero e Halffter iniziò nell'ottobre del 1967<sup>2</sup>, ma dopo vari interscambi di opinioni, il progetto si arenò a causa della mancanza di intesa fra i due:

---

<sup>1</sup> Antonio Buero Vallejo, «Del Quijotismo al “mito” de los platillos volantes», *Primer Acto*, 100-101 (1968), p. 73.

<sup>2</sup> A proposito del rapporto di Cristóbal Halffter con l'opera di Buero, ricordo che il compositore scrisse le musiche per la versione cinematografica della *Madrugada* diretta da Antonio Román, proiettato per la prima volta al cinema Lope de Vega di Madrid nel luglio 1957, e la musica per la versione bueriana del shakespeariano *Hamlet*, rappresentato al Teatro Español il 15 dicembre del 1961.

Hace 30 años intenté hacerlo con Antonio Buero Vallejo; fue imposible porque no me dejó quitar ni una coma<sup>3</sup>.

Vent'anni dopo, nel 1987, Cristóbal Halffter darà alle scene il suo *Don Quijote*, su incarico del Teatro Real di Madrid. In quest'occasione cercherà la collaborazione del professore Andrés Amorós<sup>4</sup>.

Una volta naufragato il progetto con Halffter, Buero non abbandonerà la scrittura del libretto e lo pubblicherà autonomamente nel 1968, con il titolo di *Mito (Libreto para una ópera)*<sup>5</sup>.

Per quanto concerne l'idea originaria del citato libretto operistico, uno degli effetti principali della mancata collaborazione tra drammaturgo e compositore è l'impossibile rappresentazione dello stesso. Fin da una prima lettura, infatti, appare chiaro che la versione di *Mito* pubblicata nel 1968 con il consenso del drammaturgo risulta difficilmente rappresentabile nella sua interezza; non avendo mai raggiunto la sua forma finale e definitiva di libretto operistico, *Mito* rimane sostanzialmente ancorato al modello drammatico testuale non musicato.

Lo stesso drammaturgo è consapevole di questo limite:

Sé que al libreto le sobran palabras y que mucha de ellas no son afortunadas. Si algún día llegase al escenario envuelto en música procuraría suprimir parte de ese lastre. Algunas cosas quedarían mejor sólo insinuadas, o expresadas simplemente por la atmósfera sonora y gestual<sup>6</sup>.

L'affermazione dell'autore è senz'altro condivisibile; tuttavia, questo libretto è ricco di suggestioni sonore e idee musicali che il drammaturgo dissemina in tutto il testo, grazie alle quali è possibile ipotizzare una precisa concezione musicale bueriana soggiacente alla scrittura di *Mito*, come si spiegherà in seguito<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Si rimanda alle dichiarazioni rilasciate da Cristóbal Halffter alla vigilia del debutto madrilenno della sua opera *Don Quijote*. Elsa Fernández-Santos, «Halffter pide que se vaya al estreno de su "Quijote" "duchado de perjuicios". El Real estrena mañana la ópera escenificada por Herbert Wernicke», *El País*, 22-II-2000.

<sup>4</sup> La prima dell'opera in un atto, si terrà il 23 febbraio 2000 al Teatro Real, diretta dal figlio del compositore, Pedro Halffter, con le suggestive scene di Herbert Wernicke, fotografate da José Antonio Robés e raccolte nel libro *Don Quijote. Así se hace una ópera* (2004). Nel 2003 si effettuò una registrazione dell'opera all'Auditorio Nacional de Música, poi pubblicata in due cd. Si rimanda a Germán Gan Quesada, *Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter*, in Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Ministerio de Educación y Ciencia – Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398.

<sup>5</sup> Antonio Buero Vallejo, «Mito (Libro para una ópera)», *Primer Acto*, 100-101 (1968), pp. 75-106.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Mito* è l'unico libretto operistico pubblicato da Buero, ma non è la sola incursione del drammaturgo nella scrittura musicale. Si pensi, ad esempio, al *Texto para el monodrama musical de Tilo Medek* intitolato *Pinturas negras*.

### MITO: UN «LIBRETO PARA UNA ÓPERA»

*Mito* fu composto nel corso di alcuni mesi tra il 1966 e il luglio 1967. Come detto, alla base del libretto incontriamo il *Don Quijote* di Cervantes, ma, sebbene *Mito* sia l'opera bueriana che si addentra più apertamente nel romanzo cervantino, l'utilizzo del mito chisciottesco non rappresenta l'aspetto più insolito di questo lavoro teatrale. L'influenza del *Quijote*, com'è noto, attraversa tutta la produzione teatrale del drammaturgo spagnolo:

El [asunto] de Don Quijote me atraía espontaneamente. Bajo otras formas, se había deslizado más de una vez en obras mías anteriores y era, en cierto modo, un tema mío<sup>8</sup>.

Advierto otras influencias, que creo básicas, a lo largo de toda mi obra. Una es nada menos que la del propio Cervantes. Concretamente, la de *El Quijote*. La otra es la de Calderón. [...] Así que es de estas dos grandes fuentes, y sobre todo de la de Cervantes, de donde creo que realmente procedan las impregnaciones principales de mi teatro, desde *En la ardiente oscuridad* hasta ese sueño en vida de *La Fundación*<sup>9</sup>.

Fra le altre opere dell'autore nelle quali è possibile rintracciare l'interesse per il *Quijote*, «el gran libro del cual dependemos todos»<sup>10</sup>, ricordo almeno *Las Palabras en la arena*, *La tejedora de sueños*, *Casi un cuento de hadas*, *Un soñador para un pueblo*, *Las Meninas*, *El sueño de la razón*, *La detonación*, *El concierto de San Ovidio* o *La llegada de los Dioses*<sup>11</sup>.

La singolarità di *Mito*, dunque, non risiede nel trattamento del mito letterario e chisciottesco, quanto piuttosto nella scelta del drammaturgo di confrontarsi con la scrittura di un genere estraneo alla sua produzione, qual è quello del libretto operistico. Nonostante ciò, è utile sottolineare il fascino esercitato sull'autore dalla possibilità di riferirsi ancora una volta al capolavoro cervantino per riproporlo sotto una nuova veste<sup>12</sup>:

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Antonio Buero Vallejo, «Mi teatro», in AA. VV., *Teatro español actual*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 76-77.

<sup>10</sup> Antonio Buero Vallejo, *Obra completa II (poesía, narrativa, ensayos y artículos)* a cura di Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 963.

<sup>11</sup> Carmen Caro Dugo, *The importance of the Don Quixote myth in the works of Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, Mellen University Press, 1995; Luis Iglesias Feijoo, *op. cit.*, p. 97; Maria Luisa Tobar, «Aspectos teatrales y metateatrales en "Mito" de Buero Vallejo», in AA. VV., *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, Atti del XXIV Congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani -AISPI, (Padova, 23-26 maggio 2007), in corso di stampa; Kenneth Brown, «The significance of insanity in four plays by Antonio Buero Vallejo», *Revista de estudios hispánicos*, VIII (1974), pp. 247-260.

<sup>12</sup> Antonio Buero Vallejo, *La doble historia del Doctor Valmy; Mito*, prologo di Francisco García Pavón, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 21-22.

Esta condición debió de decidirlo a tan desusada expresión en su bibliografía teatral... Pues el tema más universal de la literatura española, el de Don Quijote, de la casualidad que es una de las grandes debilidades de Buero, glosado, recreado o sugerido en buena parte de sus obras (*Un soñador para un pueblo*; el Ignacio de *En la ardiente oscuridad*; el David del *Concierto de San Ovidio*; el Loco de *El tragaluz*, el personaje femenino de *Irene y el tesoro*, etc...). De modo que escribió el libreto que le pedían, volviendo, y ahora de manera mucho más completa, a su amada fábula cervatina<sup>13</sup>.

L'argomento del libretto propone un'azione contemporanea e novecentesca, incorniciata da un quadro musicale che, come si vedrà, subisce in parte l'influsso dell'opera settecentesca e romantica. Fin dalle prime pagine siamo immersi nell'impianto metateatrale del libretto:

La embocadura de la escena [...] suscita la sospecha de que no nos encontramos en la sala de un teatro, sino en las vastas dependencias posteriores de su escenario (p. 136)<sup>14</sup>.

Il sipario si apre sul retroscena di un palco teatrale, durante la rappresentazione delle avventure di Don Quijote e di Sancho Panza: nello specifico, la prima scena ritrae il momento delle morte dell'*hidalgo*.

L'azione teatrale pensata da Buero si svolge interamente dietro le quinte di questo teatro fittizio. Il pubblico di *Mito*, di conseguenza, vedrà una parte degli attori di spalle – quelli che stanno recitando in scena nell'opera tratta dal *Quijote* – e un'altra parte frontalmente – quelli che attendono nel retro del palco il loro turno per entrare in scena –; quindi lo spettatore percepirà tutto ciò che avviene durante la rappresentazione delle avventure di Don Quijote solo tramite i suoni e i rumori che si udranno al di là delle quinte in primo piano.

Una volta terminata l'azione teatrale, al di là delle scenografie si odono gli applausi del pubblico, fra i quali si trova il Presidente del Paese. Dopo le sortite di fine spettacolo dei vari attori-cantanti, questi si riuniscono nel retroscena del teatro (ovvero, nell'azione pensata da Buero, "in scena") e commentano la felice riuscita della loro rappresentazione. Del gruppo di attori fa parte anche il baritono Eloy, che sarà il personaggio principale del testo bueriano.

Attraverso i dialoghi degli attori lo spettatore viene poi informato che la compagnia rimarrà in sala per tutta la notte, a causa del coprifuoco dovuto a un'esercitazione per la difesa atomica organizzata dal governo.

---

<sup>13</sup> Antonio Buero Vallejo, *La doble historia del Doctor Valmy*; *Mito*, cit., p. 22.

<sup>14</sup> L'edizione di riferimento da cui saranno tratte tutte le citazioni di questo breve studio è Antonio Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy*; *Mito*, prologo di Francisco García Pavón, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Comincia quindi la messinscena di ciò che succede alla compagnia e allo stesso Eloy durante questa notte di permanenza forzata nel teatro: questa narrazione sarà l'azione principale dell'opera, e occuperà la scena di *Mito* fino alla fine, quando sarà trascorsa la notte e gli attori si appresteranno a riproporre nuovamente la loro versione delle avventure chisciottesche nella recita del giorno successivo.

Nell'idea teatrale di Buero, dunque, il pubblico assiste a una doppia rappresentazione: quella in corso realmente, ossia la messinscena di *Mito*, e quella fittizia, recitata dagli attori dell'opera bueriana, che metateatralmente mettono in scena il *Don Quijote* cervantino. Ci confrontiamo, quindi, con un duplice piano della finzione.

La scelta più interessante del drammaturgo è quella di non limitarsi a proporre uno spettacolo nello spettacolo<sup>15</sup>, ma di mettere il pubblico di *Mito* nella condizione di vedere la rappresentazione chisciottesca dal lato opposto rispetto agli spettatori immaginari della stessa. Di conseguenza, il pubblico è messo nella condizione di osservare ciò che avviene dietro le quinte di un allestimento teatrale una volta terminato lo spettacolo, presenziando alle dinamiche comportamentali del gruppo di attori-cantanti, in quella che dovrebbe essere la loro vita "reale" e non "scenica". Ci misuriamo, pertanto, con un triplice piano di lettura.

A un primo livello, infatti, lo spettatore di *Mito* si confronta con la percezione chiara e cosciente della finzione rappresentata dalla messinscena chisciottesca; a un secondo livello viene posto di fronte alle relazioni che i membri della compagnia teatrale instaurano fra loro, una volta smessi i panni di attori – misurandosi con la loro vita "reale" –, mentre è solo a un terzo livello che lo spettatore sarà in grado di prendere coscienza di questi due piani e, grazie al processo di distanziamento, comprendere appieno il processo di ri-creazione teatrale che soggiace all'opera.

A questo proposito, si ricorderanno le molteplici riflessioni dell'autore, alle quali si rimanda<sup>16</sup>, in cui si dichiara a favore del processo di distanziamento del pubblico, a patto però che questo sia relativo; secondo la sua personale teoria teatrale, occorre che lo spettatore sia razionalmente consapevole del fatto che ciò che si rappresenta è fittizio, ma allo stesso tempo si senta coinvolto sul piano emotivo, così da provocare una reazione emozionale che risvegli la sua coscienza critica rispetto a ciò che viene rappresentato.

In accordo con quanto detto, l'utilizzo dell'espedito metateatrale in apertura del libretto riesce a creare un effetto di distanziamento, per l'appunto, mentre le dinamiche socio-comportamentali che si originano all'interno della compagnia di attori nel corso della notte e, soprattutto, alcuni netti parallelismi con la situazione sociale del tempo hanno l'effetto di colmare la distanza fra scena e pubblico, ottenendo il coinvolgimento emotivo auspicato dal drammaturgo.

---

<sup>15</sup> Per quanto concerne gli aspetti metateatrali del testo si rimanda a Maria Luisa Tobar, *op. cit.*

<sup>16</sup> Antonio Buero Vallejo, *Sobre teatro*, in *Obra Completa II*, *op. cit.*, p. 692; Antonio Buero Vallejo, *El público de los teatros*, in Antonio Buero Vallejo, *El futuro del teatro y otros ensayos*, Valencia, Diputación de Valencia, 1999, pp. 7-14; *A propósito de Brecht*, in Antonio Buero Vallejo, *El futuro del teatro y otros ensayos*, pp. 67-76.

Scrive Iglesias Feijoo, riguardo a *Mito*:

Los espectadores reales se ven implicados en la acción y, en exacta correspondencia, ésta se proyecta sobre sus vidas. Así, los problemas de la obra les afectan directamente y se ven obligados a compartir sus supuestos: el estado policíaco que se vislumbra pasa a ser el suyo y, a partir de ahí, es posibilidad (y responsabilidad) de cada uno verificar si esa analogía existe o no, es decir, si viven en condiciones semejantes a los seres de ficción<sup>17</sup>.

Dal punto di vista della forma, Buero sceglie di inscrivere la propria narrazione all'interno delle tre unità aristoteliche. L'azione si delinea attorno a un unico tema portante e si svolge tutta all'interno del teatro nell'arco di una sola giornata; più precisamente dalla mezzanotte alle otto di sera del giorno dopo, ossia dalla fine della rappresentazione dell'opera sul *Quijote* all'inizio della sua rappresentazione la sera successiva.

Nel testo, i riferimenti temporali sono svariati<sup>18</sup>. Il primo si incontra poco oltre la fine dell'opera sul *Quijote*, quando gli attori sono già tutti riuniti dietro le quinte del teatro. Buero appunta: «Suenan las doce en una torre lejana» (p. 151).

L'azione prosegue, la compagnia si trasferisce in un'altra sala del teatro per cenare e sulla scena restano Eloy e Simón.

Simón si allontana ed Eloy, rimasto solo, riceve la visita di sei *visitantes*, i quali gli rivelano che Marta, una ragazza che lavora nel guardaroba del teatro, in realtà non è umana, bensì una di loro. Poi se ne vanno, seguiti dalla ragazza, che nel frattempo era entrata in scena.

Eloy è nuovamente solo quando entra in scena Ismael, suo amico di vecchia data. L'uomo chiede a Eloy protezione in quanto, essendo uno dei capi dello sciopero in corso per le strade della città, è ricercato e inseguito dalla polizia. Eloy lo nasconde nel suo camerino e a questo punto «Suenan las seis en la torre lejana» (p. 173).

La successiva annotazione temporale si incontra nella seconda parte del testo, al termine dello scherzo ideato da Rodolfo e Pedro, i quali inscenano un finto rapimento di Eloy e Simón da parte degli extraterrestri con la complicità di tutta la compagnia teatrale. Alla fine della scena Eloy scopre l'inganno e uno scambio di battute fra il Duque e la Duquesa ci informa che sono «las nueve de la mañana» (p. 217).

Infine, tutti gli attori escono a turno dalla scena, tranne Eloy, Simón e Marta; poco dopo questi ultimi si allontanano a loro volta, lasciando Eloy solo.

A questo punto del testo si assiste a un forte salto temporale: Eloy cade in un lungo sonno allucinatorio, scandito da una grande immagine di un orologio sul telone di fondo le cui lancette si muovono a ritmo accelerato, fino a quando, giunte alle sette e mezzo di sera, si bloccano. La narrazione riprende precisamente da

---

<sup>17</sup> Luis Iglesias Feijoo, *op. cit.*, p. 378.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

quest'ora, con l'annuncio della fine del coprifuoco e l'imminente inizio dello spettacolo teatrale a soggetto chisciottesco:

En el telón del fondo se proyecta la esfera de un gran reloj con las manecillas en acelerado movimiento. Las diez, las once, las doce... Las agujas siguen marcando la sucesión de las horas vacías. Espaciadas, se oyen las VOCES DE LOS VISITANTES, que despiertan ecos en la gran bóveda del sueño, ELOY no despierta (p. 224).

El reloj marcó horas silenciosas. Al llegar a las siete y media, las manecillas se detienen y se oye una campanada lejana. La imagen de la esfera se esfuma (p. 225).

In queste annotazioni didascaliche Buero inserisce l'ultimo riferimento temporale del testo, che si concluderà poco oltre.

Per quanto riguarda l'azione, questa si svolge interamente nel retro del teatro immaginato dall'autore senza soluzione di continuità. I salti temporali inseriti nella messinscena, infatti, sostanzialmente non interrompono lo svolgimento della storia, in quanto sono resi possibili dall'espedito delle allucinazioni e del sogno di Eloy, che dilatano il tempo dell'azione teatrale senza però frammentarlo.

#### **LE INDICAZIONI MUSICALI DI BUERO**

In apertura di *Mito*, Buero specifica che l'azione si svolge «en el Teatro de la Ópera de una ciudad de nuestro tiempo».

La prima scena è introdotta da una lunga e dettagliata didascalia descrittiva; come spiegato, nella finzione metateatrale suggerita dal testo, oltre le quinte alcuni attori stanno rappresentando gli ultimi momenti di vita dell'*hidalgo*; di questi attori-cantanti, «de ambos sexos», udiamo solo le voci, quattro, che si alternano con frasi secche e brevi:

VOZ 1°.	¡El loco va a morir!
VOZ 2°.	¡Se muere el loco!
VOZ 3°.	¡Triste es nuestro vivir!
VOZ 4°.	!Somos bien poco! (p. 136)

A queste quattro voci se ne aggiungerà immediatamente una quinta. La didascalia introduttiva propone le prime indicazioni esplicite del drammaturgo, che affida la quinta linea del canto a una voce femminile e decide di farle intonare «una vieja copla castellana» (p. 136). La scelta di utilizzare un tema musicale tradizionale spagnolo risulta chiaramente funzionale all'introduzione di un tema letterario tradizionale, qual è quello chisciottesco. Inoltre, attraverso queste cinque voci si fornisco-

no allo spettatore essenziali e importanti riferimenti che introducono l'argomento chisciottesco della rappresentazione in atto, ancora celata dalle quinte – «¡El loco va a morir!»; «Deja tu espada y tu pena»; «¡Cuerdo se halla al morir!»; «¡Ya no está ciego!» (p. 136) –. In seguito, «Ízado el telar o sumido en los laterales» (p. 136), lo spettatore può finalmente scorgere ciò che sta avvenendo sulla scena, ossia la rappresentazione della morte di Don Quijote, il quale sarà poi nominato esplicitamente: «¡Don Quijote agoniza!» (p. 137). Buero non trascura di esplicitare anche l'intensità dell'effetto sonoro che deve risultare dal canto delle cinque voci: «desde una remota lejanía hasta muy cerca» (p. 136).

L'azione continua, con scambi di battute perlopiù in rima baciata. La quinta voce intona un'altra strofa della sua canzone, questa volta in rima ABBA. Al termine del dialogo fra Don Quijote e Sancho, Don Quijote muore e la quinta voce riprende e termina il suo pezzo musicale, seguendo lo stesso schema metrico.

Una volta terminata la messinscena, si conclude la parte più esplicitamente metateatrale del libretto e Buero sottolinea questo passaggio suggerendo un cambio musicale: «la música inicia un nuevo motivo» (p. 141).

Proseguendo nella lettura del testo incontriamo una serie di puntualizzazioni che il drammaturgo inserisce nelle varie didascalie, indice di vere e proprie scelte musicali finalizzate a sottolineare di volta in volta un cambio scenico o uno scarto tematico.

In alcuni casi, come visto, l'autore si limita a inserire una semplice variazione musicale: «la música inicia un nuevo motivo» (p. 141; p. 151); «Nuevo tema musical» (p. 152); «La música cambia de tema» (p. 153); «La música cambia su tema» (p. 168); «un nuevo tema musical» (p. 204); «repentino contraste musical» (p. 218); «la lejana orquesta ataca un nuevo motivo» (p. 243).

Altre volte, Buero si spinge oltre e dà delle direttive precise riguardo al tono e alle modalità esecutive del tema musicale; ad esempio, quando alla fine della prima scena cala il sipario, Buero informa che quest'azione dovrà essere accompagnata da una vivace musica orchestrale – «la orquesta del fondo lanza su brillante final» (p. 141) –, mentre in chiusura della scena, i ringraziamenti degli attori al pubblico, fra il quale si trova anche il Presidente, dovranno essere completati da «un breve himno nacional que es muy, muy alegre» (p. 141).

Poco oltre ci imbattiamo in un dialogo fra Eloy e Rodolfo, baritono che ha ricoperto il ruolo principale di Don Quijote nella rappresentazione appena terminata.

Fra i personaggi di Eloy e Rodolfo esiste un profondo antagonismo, che si palesa proprio in questo primo confronto dialogico. La prima parte del dialogo vede, intercalato al canto dei due baritoni, l'intervento corale di più voci («MUCHOS»), che interpongono al dialogo principale frasi molto brevi di commento, a sostegno di quanto dice Rodolfo. Queste si interrompono quando Eloy, così come da didascalia, «se levanta» (p. 147): l'atto di alzarsi di Eloy introduce un cambio di tono e comincia il confronto vero e proprio fra i due personaggi. Questa parte del dialogo inizia con frasi abbastanza lunghe e morbide, per poi farsi più stretto, ma non serrato, nella

parte centrale, nel momento in cui traspare più esplicitamente la rivalità fra i due cantanti:

ELOY	Dando el «la» natural.
RODOLFO	¿Qué es lo que has dicho?
ELOY	Dando el «la» natural. ¿Sabes qué es eso?
RODOLFO	(Rojo.) ¡Naturalmente!
ELOY	Por si lo has olvidado, déjeme recordarlo. Es esta nota. (Lanza un limpido «la» natural.)
RODOLFO	¡Eres un solemnísimo payaso! (p. 148)

In seguito, si introduce un nuovo cambio musicale, inserito immediatamente dopo aver presentato la figura dell'Electricista: «La música inicia un nuevo motivo» (p. 151). A questo personaggio, che si dichiara fermo sostenitore della ragione e della scienza, l'autore dedica quella che appare in tutto e per tutto una vera e propria aria di sortita, che ha la funzione di presentare il personaggio al pubblico, sia vocalmente che psicologicamente, e di permettere allo spettatore di capire il ruolo che avrà all'interno dell'opera.

Successivamente, con l'irrompere in scena dell'impresario teatrale, il Señor Palma, si ha un «Nuevo tema musical» (p. 152). Segue un breve dialogo fra questi e l'Electricista, e poi nuove indicazioni musicali:

En medio de un silencio que la música subraya sordamente, los seis TRAMOYISTAS desfilan hacia el escotillón. Música de explosiones. Los TRAMOYISTAS se detienen. Los cantantes los miran entre sí y miran a ELOY. Crepitar disparos. La música cambia de tema. (p. 153)

Le scene successive si caratterizzano per una grande mobilità degli attori, che escono di scena l'uno dopo l'altro. Questo movimento è ancora una volta scandito dal variare della musica; prima che il Señor Palma dica a tutti di ritrovarsi in una saletta «Cambia el ritmo musical» (p.153), e dopo che i cantanti si sono allontanati dalla scena «La música se amansa y ahora es casi un susurro» (p. 154).

Quando Eloy resta solo e riceve la visita, nella sua allucinazione, dei sei *visitantes*: «La música se vuelve sigilosa y extraña; entre sus acordes se reiteran, con otros metales, las frescas melodías que la bacía emitió momentos antes.» (p. 162). Nel dialogo che segue, fra i *visitantes* ed Eloy, Vallejo considera perlopiù i sei personaggi come entità unica e li fa cantare all'unisono, coralmente.

Marta ed Eloy rimangono soli; Buero inserisce quindi un breve ma intenso duetto amoroso fra i due personaggi, che culmina con un bacio appassionato sottolineato da un «gran estadillo orquestal»:

ELOY           Marta, perdona mis cincuenta años.  
MARTA         Eloy, ya nunca más te sientas solo.  
ELOY           Mírame: como un niño estoy temblando  
                  y temo para ti ser solo un viejo.  
MARTA         Mírame, Eloy. También mis manos  
                  tiemblan  
                  y anhelo para ti ser una niña.

(Se miran. ELOY la besa de pronto apasionadamente, sobre un gran estadiillo orquestal.)

LOS DOS       ¡Que la luz del futuro nos devore! (p. 167)

A termine del duetto «La música se amansa» (p. 167) e Marta se ne va. Eloy è nuovamente solo sul palco, quando una voce lo chiama dal fondo della sala. È la voce di un nuovo personaggio, Ismael: l'ingresso in scena di questo personaggio segna un passaggio scenico e tematico che Buero evidenzia con un'ulteriore variazione del tema musicale, segnalata in didascalia: «La música cambia su tema» (p. 168).

Segue un lunghissimo dialogo fra i due, che si dispiega per circa sei pagine. Anche in questo caso, l'autore opta per un'alternanza tra frasi brevi e movimenti più ampi, ma senza arrivare a uno sviluppo che possa far pensare a un vero e proprio brano musicale.

Anche nella seconda parte, quando la polizia irrompe nel teatro e interrompe i preparativi per la recita imminente, il drammaturgo ipotizza un cambio ritmico in accordo con la concitazione della scena: «el ritmo musical se torna rápido, sincopado y nervioso» (p. 228). Per il drammaturgo, l'accompagnamento musicale è sempre funzionale all'azione, e ciò appare evidente nel dialogo tra Apolinar e Rodolfo. I due stanno ordendo uno scherzo alle spalle di Eloy. Questo dialogo, in tono burlone, ricorda molto gli scambi di battute fra i personaggi delle opere buffe settecentesche. L'autore vi introduce sia il tema dell'attrazione fisica per una giovane ragazza (Marta, guardarobiera del teatro, richiama la figura della serva o della contadinella in Mozart<sup>19</sup>, spesso oggetto di attenzioni sessuali da parte di personaggi più anziani)<sup>20</sup>, sia quello dell'ideazione e organizzazione di uno scherzo da parte dei due personaggi in scena a scapito di un terzo, generalmente credulone (Eloy crede fermamente all'esistenza dei *visitantes*, ed è proprio questa sua fede nella loro reale esistenza il presupposto che dà origine all'idea di Rodolfo e Apolinar di macchinare uno scherzo spietato alle sue spalle). Ad evidenziare l'atmosfera giocosa del momento, Buero suggerisce che la musica si faccia «repentinamente libera y juguetona» (p. 178).

---

<sup>19</sup> Si pensi al personaggio di Zerlina, o a quello della cameriera di Elvira, nel *Don Giovanni*, o alla serva Susanna, che nelle *Nozze di Figaro* riceve le profferte amorose del Conte d'Almaviva.

<sup>20</sup> Marta è una dipendente del teatro, e non una cantante. Non fa parte della cerchia "privilegiata" degli artisti.

Anche la parte che segue, con l'ingresso di Vicky e la schermaglia amorosa fra Apolinar e Rodolfo per la conquista della ragazza, ha un chiaro tono farsesco.

Con la successiva entrata in scena di Teresina, fra questa e Rodolfo si apre il secondo duetto amoroso dell'opera. Il tema è quello della gelosia e del tradimento e l'accompagnamento musicale si fa «tonal y romántico» (p. 180), per poi interrompersi al suono delle esplosioni esterne:

Explosiones. La música se interrumpe al tiempo. La expresión de ambos cambia: se torna reflexiva, desencantada. Se miran perplejos, extraños. Pero la música tonal se reanuda y sus caras vuelven a sonreír (p. 180).

Il duetto può quindi proseguire e concludersi con i due personaggi che cantano all'unisono, come nella migliore tradizione operistica romantica:

LOS DOS            La noche nos reserva su dulzor  
                          He (has) de librar tus (mis) labios de princesa  
                          y comulgar tu (mi) cuerpo con fervor.

(Tenía ya RODOLFO la mano en el pestillo durante las últimas notas. La música tonal se extingue....) (p. 180).

Questo tipo di atmosfera e richiamo all'opera buffa settecentesca si percepisce ancora, con l'avvicinarsi di Teresina e Rodolfo al camerino di Simón; mentre i due si accingono a entrare, la porta si apre e ne escono Pedro e Micky, che vi si erano precedentemente appartati. Segue una serie di scambi di battute fra i quattro personaggi, accompagnati da risatine e doppi sensi<sup>21</sup>.

Proseguendo, si odono nuovamente delle esplosioni e con l'apparire dell'Electricista si ritorna al presente più oscuro del coprifuoco; viene quindi reintrodotta il tema dei *visitantes*, attraverso Simón ed Eloy, ora nuovamente in scena.

Le pagine successive vedono sul palco quasi tutti i cantanti, e si concludono con l'annuncio di Eloy alla compagnia dell'imminente arrivo degli extraterrestri.

A questo punto del libretto Buero ricorre ad artifici acustici per ricreare voci multiple e metalliche, che si inseriscono nel silenzio dell'orchestra: «La orquesta calla de repente. Se oyen cantos tras el telón del fondo, emitidos por DOS VOCES de raro timbre metálico» (p. 195).

Si crea così un effetto di grande confusione sonora, rinforzata dal fuggire e dalle grida degli attori sul palco che scappano spaventati all'apparire di due strane figure. La musica «lanza sobrecogedores acordes, el telón empieza a levantarse» e «los gritos de la Compañía estallan sobre la música» (p. 196).

Così, mentre ancora le due spaventose figure avanzano sulla scena, cala il sipario e termina la prima parte dell'opera.

---

<sup>21</sup> Il richiamo non è solamente all'opera buffa, ma, come si sarà notato, anche alla *zarzuela*.

La seconda parte di *Mito* inizia esattamente dove è terminata la prima, con le due figure misteriose che avanzano sul palcoscenico. Prima che si apra il sipario, si percepiscono le stesse grida di spavento che si erano udite in chiusura dell'ultima scena del primo tempo; così facendo, lo spettatore si ritrova immerso nella scena di chiusura precedente, ancora prima dell'inizio vero e proprio dell'azione teatrale, senza avvertire la cesura tra i due tempi:

Música. Gritos de espanto, antes de que descorran las cortinas, que culminan en un estridente acorde coral. Las cortinas se descorren. El telón del fondo está terminando de alzarse. Arrodillados ELOY y SIMÓN aguardan la llegada de los nuevos visitantes. Las dos FIGURAS terminan de subir al escenario, empujando desconocidas armas de mano. Una leve vacilación se desliga en sus metálicas voces al articular las palabras (p. 197).

Assistiamo a uno scambio di battute tra Eloy e le due figure, che si dichiarano provenienti da Giove e decide a sconfiggere tanto gli umani quanto i *visitantes* di Marte, che avevano precedentemente fatto visita a Eloy. A questo dialogo si affiancano voci corali di donne e uomini, in gruppi distinti (MUJERES, HOMBRES). Infine, le due figure decidono di bendare Simón ed Eloy e di trasferirli sulla loro immaginaria navicella spaziale.

Nella scena che segue, in cui i due vengono accompagnati sull'improbabile navicella, è possibile scorgere nel personaggio di Simón echi sia della figura del servo dell'opera settecentesca, sia di quella del Sancho cervantino<sup>22</sup>.

Si ricorderà che in queste opere musicali il servo, così come Sancho nel *Quijote*, quando è coinvolto suo malgrado nelle disavventure del padrone, non dimostra affatto il suo stesso coraggio di fronte al pericolo, ma, al contrario, si mostra ben disposto a darsela a gambe di sottocchi, ad abbandonare o tradire il proprio padrone pur di salvare la pelle, nonché a dichiararsi del tutto estraneo ai fatti incriminanti. Questo è proprio l'atteggiamento di Simón:

FIGURA 1°	Probarás tu valentía viniendote con nosotros.
ELOY	¿Adónde?
FIGURA 1°	Ya lo sabrás.
ELOY	Pues vamos.
FIGURA 2°	(A SIMÓN.) También tú vienes.
SIMÓN	¡Yo, de ninguna manera!

(Escapa, pero sus mismos compañeros lo sujetan hasta que la FIGURA 2° lo aferra.)

FIGURA 2°	¿Abandonas a este otro?
SIMÓN	En nada puedo ayudarle y me encuentro muy cansado.

---

<sup>22</sup> Si pensi nuovamente a Mozart, per esempio, e al personaggio di Leporello nel *Don Giovanni*.

FIGURA 1°      ¿No eres su amigo?  
SIMÓN            No mucho (p. 199-200).

E quando la situazione precipita e si fa pericolosa per la sua incolumità, Simón è disposto a passare senza batter ciglio dalla parte del più forte, assecondandolo:

(Los vendan, SIMÓN cae de rodillas.)

SIMÓN            ¡Piedad!  
FIGURA 2°      Palabra cobarde  
                         que detestamos. ¡Levanta!

(SIMÓN lo hace en el acto) (p. 200).

Alla fine di questo immaginario viaggio, i quattro personaggi risalgono sul palcoscenico e l'autore fornisce nuove indicazioni musicali, suggerendo «un nuevo tema musical» (p. 204).

La scena prosegue per alcune pagine, e poco oltre si incontra un brano di Eloy, più lungo e corposo dei precedenti. Nelle didascalie si legge che Eloy dovrà cantarlo con voce «pura y conmovida» (p. 209).

Al termine dello scherzo, una volta scoperto l'inganno, le due figure si tolgono la maschera e si scopre che sotto le sembianze aliene si celano in realtà gli umanissimi Pedro e Rodolfo. A questo punto la tensione cresce e la grande amarezza di Eloy viene sottolineata dalla musica in sottofondo, che diventa «muy leve y prosaica, casi inesistente» (p. 212).

Poi una lunga didascalia introduce un nuovo pezzo di Eloy, che esprime tutto il suo disinganno:

ELOY comienza su imprecación. Una imprecación nada enfática, de tono sencillito y triste, hijo de su duro desengaño. Sorda y funeral, la música evita asimismo el énfasis y, en su monótona simplicidad, resulta aún más sobrecogedora... (p. 213).

Il brano è composto interamente da endecasillabi non rimati. Eloy rimane in scena per un lasso di tempo abbastanza lungo e canta con frasi molto brevi, interrotto solo da Rodolfo, per ben due volte. Al termine di questo pezzo musicale, che rappresenta una parentesi di denuncia e disillusione nel contesto della gioia spensierata e superficiale che ha caratterizzato lo scherzo, l'attenzione si concentra sul resto del gruppo, che, indifferente alle pene e alle parole di Eloy, comincia piano piano ad abbandonare la scena, annoiato.

L'interruzione del canto di Eloy e della carica emotiva di cui è portatore porta a un «repentino contraste musical» (p. 218).

Eloy riprende il suo brano, tra la confusione generale degli attori che se ne vanno di scena, per essere nuovamente interrotto da una serie di nuovi e improvvisi contrasti musicali, fino a rimanere solo in scena con Marta e Simón.

Marta se ne va, e viene introdotta una canzone per Simón composta tutta da ottonari, precisamente da dodici ottonari non rimati.

Il libretto prosegue con il lungo sonno di Eloy e l'inizio dei frenetici preparativi per la recita dell'opera sul *Quijote*, che sta per essere nuovamente rappresentata. Gli andirivieni dei tecnici, di Marta e delle donne delle pulizie vengono bruscamente interrotti dall'arrivo della polizia che irrompe nel teatro gridando. Buero accompagna e sottolinea questa irruzione con un ritmo musicale «rápido, sincopado y nervioso» (p. 228).

Nelle successive pagine i suggerimenti musicali da parte del drammaturgo si fanno più radi. Il libretto si sviluppa in frasi brevi e concitate, e si inserisce l'inseguimento della polizia di un presunto scioperante molto pericoloso, Ismael. Nel subbuglio generale, Buero suggerisce più volte l'inserimento di «gritos musicales», «musicales exclamaciones» e «risas musicales» (pp. 232-236), fino ad arrivare a una nuova indicazione musicale:

Un disparo desde el escenario efectuado casi al mismo tiempo alcanza al perseguido, que se tambalea. Se levantan en la sala musicales gritos femeninos. La música describe un efecto descendente y las miradas de los congregados en el escenario siguen la imaginaria caída de un cuerpo desde el palco al centro del proscenio, donde, con un enorme golpe que el timbal subraya, aparece súbitamente el perseguido... (p. 236).

Tutti accorrono verso il corpo del fuggiasco, agonizzante, e scoprono che l'uomo a terra è Eloy con indosso i vestiti di Ismael. Nel frattempo Ismael, che Eloy aveva nascosto e protetto nel suo camerino, esce allo scoperto e confessa di essere lui il vero ricercato; svelato l'equivoco, la musica «se torna suave y triste» (p. 237). Il regista entra in scena e tutti i cantanti escono, tranne Rodolfo.

Simón e Marta rimangono a fianco di Eloy morente. È ormai sera e la replica dell'opera sul *Quijote* è imminente: dal fondo della scena si ode infatti «el comienzo de una obertura española donde se entreverán sonos de guitarras», che ne annuncia l'inizio (p. 240). I tecnici portano via il corpo esanime di Eloy, per adagiarlo nel suo camerino, accompagnati dalla musica dell'*ouverture* chisciottesca – «Diríase que la obertura del fondo subraya, melancónica, esta muda marcha fúnebre» (p. 240) –, mentre la bacinella da barbiere, caduta a terra, sprigiona le stesse note che ne scaturivano ogni qualvolta Eloy se la poneva in testa:

La luz que ilumina la bacía caída parece brillar más; repentinamente, comienza a sonar la extraña sucesión de notas que Eloy oía en ella y que pronto gana intensidad (p. 241).

I vari personaggi cominciano a disporsi dietro le quinte, passando incuranti di fianco alla bacinella, che continua a suonare; Marta la raccoglie e la porta nel camerino dove giace Eloy, mentre «la obertura concluye y, al tiempo que la lejana orquesta ataca un nuevo motivo, el telón del fondo comienza a subir» (p. 243).

Il sipario si alza, ma la bacinella non cessa di suonare: «las notas de la bacía, trocadas ya en invasora catarata, siguen mezclándose curiosamente con las medidas tonalidades del fondo. El telón sube del todo» (p. 243).

La rappresentazione dell'opera chisciottesca è cominciata; in sottofondo si riconoscono le stesse note della melodia cantata dalla voce femminile in apertura del libretto; melodia che concludeva, nella finzione metateatrale, l'opera sul *Quijote* e alla quale ora si mescolano quelle della bacinella da barbiere:

Entre tanto se oye la segunda estrofa de la copla castellana, que alguna moza de la venta canta fuera, y su melodía también se entrama raramente con las notas incontables que parecen salir del camerino cerrado.

VOZ 5°            El caballero llegaba  
                         a la fontecita fría  
                         para aliviar su agonía  
                         y el agua no le saciaba... (p. 243)

Si aprono le quinte e Rodolfo si accinge a cantare, mentre «la música se va amortiguando y es ya un hilillo sonoro cuando terminan de cerrarse las cortinas» (p. 244).

È questo l'ultimo accenno musicale di Buero, che chiude l'ultima, lunghissima didascalia e segna la fine del libretto.

### **LE PROPOSTE MUSICALI DI BUERO**

Come si è cercato di evidenziare nel precedente paragrafo, gli interventi musicali di Buero, inseriti prevalentemente nelle didascalie, riguardano vari ambiti.

Buona parte di queste indicazioni dà istruzioni riguardo la modalità di esecuzione della musica, in simbiosi con l'azione scenica o con l'emotività dei personaggi: «la música se amansa y ahora es casi un susurro» (p. 154); «la música se vuelve sigilosa y extraña; gran estadillo orquestal» (p. 167); «la música se amansa» (p. 167); Rodolfo dovrà cantare «en sigilosas melodias» (p. 175), la voce di Eloy dovrà essere «pura y conmovida» (p. 209), mentre la scoperta di Eloy del crudele scherzo ordito alle sue spalle avrà come sottofondo una musica «muy leve y prosaica, casi inesistente» (p. 212); Eloy, sbigottito e umiliato, affida la sua profonda amarezza a un canto accompagnato da un brano che si delinea chiaramente nella mente del drammaturgo: «sorda y funeral, la música evita asimismo el énfasi y, en su monotona simplicidad, resulta aún más sobrecogedora» (p. 213).

Ancora, nell'ultima parte del testo «la música describe un efecto descendente» (p. 232) ma dopo l'uccisione di Eloy e la confessione di Ismael «se torna suave y triste» (p. 237), per poi affievolirsi lentamente in chiusura del libretto: «la música se va amortiguando y es ya un hilillo sonoro cuando terminan de cerrarse las cortinas» (p. 244).

Da una prima analisi delle didascalie, dunque, appare chiaro che Buero interviene profondamente su quello che dovrà essere l'aspetto musicale del libretto, concependolo già in stretto accordo con le note.

Tuttavia, l'idea musicale dell'autore non si esprime solamente attraverso le citate didascalie, ma è parte integrante della struttura stessa del testo, sottesa a una serie di relazioni meno evidenti.

Una di queste è senz'altro il legame tra musica e rumore, che affiora più volte nel corso del testo; ci imbattiamo in una «música de explosiones» (p. 153) o nella rappresentazione sonora della città deserta e violenta: «La música estalla en nuevos tiroteos y explosiones lejanas».

Si assiste, in questi casi, a un uso dell'elemento musicale come "riproduttore di rumore": il rumore non si genera con comuni oggetti o artifici scenici, ma viene interpretato musicalmente e ricreato tramite il suono degli strumenti musicali. Nel testo, ciò avviene nel caso del rumore di un'esplosione, di uno scoppio, di un tonfo, ecc.

Buero evita di utilizzare il rumore fine a sé stesso, ma preferisce riprodurlo con l'ausilio della musica. Quando ciò risulta irrealizzabile, tenta costantemente di renderlo il più possibile affine a un suono; da questa concezione nascono i «gritos musicales», le «musicales exclamaciones» e le «risas musicales» (pp. 232-236).

Appare evidente che uno dei compiti affidati alla musica, in questo libretto bueriano, è quello di trasformare il rumore e rappresentarlo.

Questo processo è rintracciabile in tutto il testo, ma subisce un'importante evoluzione quasi in chiusura del libretto, quando Buero affianca all'idea di sostituire il rumore con la musica, quella di associare rumore e musica.

Nell'esempio riportato in precedenza, si può osservare che il rumore dello sparo non viene reso con un suono musicale, bensì sottolineato dalle note del timpano, suonato contemporaneamente al rumore prodotto dal corpo che tocca il suolo:

Un disparo desde el escenario efectuado casi al mismo tiempo alcanza el perseguido, que se tambalea. Se levantan en la sala musicales gritos femeninos. La música describe un efecto descendente y las miradas de los congregados en el escenario siguen la imaginaria caída de un cuerpo desde el palco al centro del proscenio, donde, con un enorme golpe que el timbal subraya aparece súbitamente el perseguido (p. 236).

Con l'arrivo in scena dei sei finti marziani si assiste a un'altra associazione fra rumore e musica, grazie all'inserimento di alcuni suoni metallici fra gli accordi emessi dalla bacinella:

La música se vuelve sigilosa y extraña; entre sus acordes se reiteran, con otros metales, las frescas melodías que la bacía emitió momentos antes (p. 162).

L'indicazione potrebbe far pensare alla timbrica degli ottoni, ad esempio, ma potrebbe trattarsi, verosimilmente, di un suono metallico ottenuto dalla percussione di oggetti metallici che non siano strumenti musicali, o dalla distorsione elettronica del suono o, ancora, da suoni creati elettronicamente. Un espediente di questo tipo si accorderebbe con il suono di latta emesso dalla bacinella e creerebbe un legame con un altro punto del testo, in cui si ricorre ad artifici acustici al fine di riprodurre voci metalliche, inframmezzate al silenzio dell'orchestra:

La orquesta calla de repente. Se oyen cantos tras el telón del fondo, emitidos por dos voces de raro timbre metálico (p. 195).

Ma è poco oltre che si ha, forse, una fra le direttive sonore più interessanti di tutto il libretto, quando Buero specifica che la bacinella percossa da Eloy emetterà «doce notas cristalinas» che «componen una frase sonora» (p. 159).

Oltre alla meticolosa indicazione musicale, che prevede l'emissione di note «cristalinas», non può sfuggire il suggerimento di costruire una frase sonora con «doce notas» e non con le sette note alla base del sistema tonale. Questo nuovo suggerimento pare un esplicito riferimento alla musica dodecafonica il cui utilizzo, fra l'altro, si accorderebbe con l'iniziale collaborazione fra Buero e Halffter, musicista che si è ripetutamente confrontato con la dodecaфонia nel corso della sua carriera compositiva.

Basandosi in parte sulla dissonanza, inoltre, la dodecaфонia si coniugherebbe assai bene con il concetto di suono che traspare dalle disposizioni bueriane, in cui, come si è detto, si assiste sovente alla rappresentazione musicale del rumore – le citate «explosiones musicales» o il suono di latta della bacinella che lentamente si trasforma e diventa frase musicale –. Questa teoria potrebbe essere avvalorata, inoltre, dal fatto che la musica dodecaфонica può dare luogo a combinazioni dissonanti che risulterebbero estremamente rappresentative del clima contemporaneo e marziale dell'opera e delle distorsioni allucinatorie di Eloy.

Proseguendo nell'analisi del testo, si rilevano altri passaggi significativi che permettono di scorgere ancor più chiaramente la complessità del discorso musicale bueriano.

Con l'entrata in scena di Teresina, nella prima parte, si apre il secondo duetto amoroso dell'opera, fra questo personaggio e il tenore Rodolfo. L'accompagnamento musicale, di cui si è già avuto modo di parlare, sarà bruscamente interrotto dal rumore delle esplosioni esterne al teatro:

Explosiones. La música se interrumpe al tiempo. La expresión de ambos cambia: se torna reflexiva, desencadenada. Se miran perplejos, extraños. Pero la música tonal se reanuda y sus caras vuelven a sonreír (p. 180).

Questa didascalia è particolarmente importante, in quanto Buero non solo menziona espressamente la «música tonal», ma indica che «la música se vuelve tonal y romántica»<sup>23</sup>. Ciò porterebbe a pensare non solo a un cambiamento dell'espressione musicale, ma a un vero e proprio passaggio di sistema musicale.

Alla luce di quanto osservato precedentemente, Buero potrebbe addirittura aver supposto un utilizzo combinato della musica tonale e dodecafonica, a seconda delle esigenze testuali e sceniche. In questo senso, la resa del sentimento, specie se amoroso, si paleserebbe con più coerenza espressiva nella melodia del sistema tonale, mentre tutto ciò che afferisce alla contemporaneità politica, al mondo extraterrestre, alla componente militare, alle visioni allucinatorie di Eloy, così come al rumore, potrebbe trovare uno strumento espressivo più efficace in un uso meno tradizionale del mezzo musicale, ossia nel sistema dodecafonico.

Nella didascalia presa in considerazione poc'anzi, infatti, sarà solamente con la ripresa della musica tonale che il duetto amoroso, interrotto dalle esplosioni, potrà proseguire e concludersi; si osservi che in chiusura del brano, quando la musica si fa «tonal», per l'appunto, i due personaggi cantano all'unisono, come nella tradizione operistica romantica. Ma una volta terminato il duetto, e con esso la parentesi passionale e amorosa, Buero ci avvisa che «la música tonal se estingue».

Il supposto utilizzo dei due sistemi musicali, secondo lo schema che si evince da questo specifico passaggio testuale, potrebbe trovare applicazione più ampia nel corso del testo.

Al termine della prima parte, ad esempio, due voci fuori campo introducono l'ingresso in scena di due strane figure, due improbabili *visitantes*, accompagnati sul palco da una musica che «lanza sobrecogedores acordes»; anche in questo caso si potrebbe ipotizzare, nuovamente, l'uso della dissonanza.

In apertura del secondo atto, Buero indica «Música. Gritos de espanto, antes de que descorran las cortinas, que culminan en un estridente acorde coral» (p. 197). Un accordo stridente, dunque disarmonico, ottenuto dal connubio di voce e musica, che affianca l'arrivo dei marziani con «metálicas voces al articular las palabras» (p. 197).

Nelle pagine che seguono questo passaggio, le indicazioni di Buero si fanno più rade ma, nonostante ciò, continua a trasparire l'idea di impiegare una musica più intimamente legata al concetto di melodia nei momenti di maggior sentimentalismo, come nell'aria del disinganno di Eloy – «una imprecación nada enfática, de tono sencillo y triste, hijo de su duro desengaño. Sorda y funeral, la música evita asimismo el énfasis» (p. 213) – e l'uso di una musica meno tradizionale nei passaggi connessi al tema dei *visitantes* e alle visioni oniriche e allucinatorie.

Ma la supposta alternanza dei due sistemi musicali registra, alla fine del libretto, un'ultima e interessante dinamica.

In chiusura dell'opera, infatti, Buero si congeda con una lunghissima didascalia nella quale ritroviamo accorpate i due sistemi musicali che hanno sorretto la sua

---

<sup>23</sup> La sottolineatura è mia.

visione musicale fino a questo momento, tonale e dodecafonico, ora sovrapposti e fusi insieme.

Si ricorderà che dopo la tragica morte di Eloy «llega del fondo el comienzo de una obertura española donde se entreverán sonos de guitarras» (p. 214).

Buero introduce un tema musicale tradizionale spagnolo, che sottolinea «melancólico» il piccolo corteo funebre che accompagna la salma di Eloy verso il camerino sulla destra della scena. La bacinella, simbolo di tutte le illusioni del protagonista, giace abbandonata al suolo e «repentinamente, comienza a sonar la extraña sucesión de notas que Eloy oía en ella y que pronto gana intensidad» (p. 214). Ancora una volta, quindi, si può ipotizzare un uso dissonante dell'accordo, per evidenziare l'elemento visionario in contrasto con la melodia di chitarra dell'*ouverture* che sottolinea, invece, il patetismo della morte in scena del protagonista.

Marta raccoglie la bacinella e la porta nel camerino in cui è stato adagiato il cadavere di Eloy, e questo ricongiungimento provoca un rinnovato intensificarsi del motivo musicale che Buero associa a questo oggetto, mentre continua in sottofondo l'*ouverture* spagnola, in una sovrapposizione finale di suoni e melodie:

las notas de la bacía, trocadas ya en invasora catarata, siguen mezclándose curiosamente con las mesuradas tonalidades del fondo...

Entre tanto se oye la segunda estrofa de la copla castellana, que alguna moza de la venta canta fuera, y su melodía también se entrama con las notas incontables que parecen salir del camerino cerrado (p. 243).

## CONCLUSIONI

L'analisi proposta delle puntuali, costanti e precise indicazioni sceniche di Buero, così come la costruzione di alcuni dialoghi e addirittura la possibilità di basare tutto il libretto sull'alternanza dei sistemi tonale e dodecafonico, permettono di affermare che Buero concepì il testo di *Mito* secondo una chiara visione musicale d'insieme. Ciò testimonia la profonda coscienza musicale del drammaturgo, offrendo una diversa e nuova prospettiva per apprezzare la scrittura di questo autore e il valore di *Mito*, essendo questi interventi parte integrante del libretto e pressoché inscindibili dal testo stesso.

*Mito* risulta dunque una valida testimonianza della sensibilità musicale del drammaturgo e delle potenzialità della sua scrittura musicale.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brown, Kenneth, «The significance of insanity in four plays by Antonio Buero Vallejo», *Revista de estudios hispánicos*, VIII (1974), pp. 247-260.
- Buero Vallejo, Antonio, *La doble historia del Doctor Valmy; Mito*, prologo di Francisco García Pavón, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- , *Obra Completa I (Teatro)*, a cura di Luis Iglesias Feijoo e Mariano de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- , *Pinturas negras. Texto para el monodrama musical de Tilo Medek*, a cura di Luis Iglesias Feijoo e Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- , *A propósito de Brecht*, in Antonio Buero Vallejo, *El futuro del teatro y otros ensayos*, Valencia, Diputació de Valencia, 1999, pp. 67-76.
- , *El público de los teatros*, in Antonio Buero Vallejo, *El futuro del teatro y otros ensayos*, Valencia, Diputació de Valencia, 1999, pp. 7-14.
- , «Del Quijotismo al “mito” de los platillos volantes», *Primer Acto*, 100-101 (1968), pp. 73-74.
- , «De rodillas, en pie, en el aire», *Revista de Occidente*, 44-45 (1966), pp. 132-145.
- , «Sobre teatro», in *Obra Completa II (poesía, narrativa, ensayos y artículos)* a cura di Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 692.
- , «Mi teatro», in AA. VV., *Teatro español actual*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 69-81.
- , *Obra completa II (poesía, narrativa, ensayos y artículos)* a cura di Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- Caro Dugo, Carmen, *The importance of the Don Quixote myth in the works of Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, Mellen University Press, 1995.
- De Paco, Mariano, *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.
- Doménech, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973.
- Fernández-Santos, Elsa, «Halffter pide que se vaya al estreno de su “Quijote” “duchado de prejuicios”. El Real estrena mañana la ópera escenificada por Herbert Wernicke», *El País*, 22/02/2000, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/HALFFTER/CRISTOBAL/MUSICA/HALFFTER-CARO/PEDRO/COMPOSITOR/Halffter/pide/vaya/estreno/Quijote/duchado/prejuicios/Real/estrena/manana/operas/escenificada/elpepicul/20000222elpepicul\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/HALFFTER/CRISTOBAL/MUSICA/HALFFTER-CARO/PEDRO/COMPOSITOR/Halffter/pide/vaya/estreno/Quijote/duchado/prejuicios/Real/estrena/manana/operas/escenificada/elpepicul/20000222elpepicul_12/Tes) (data consultazione: 10/06/2011).
- Gan Quesada, Germán, «Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter», in Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Ministerio de Educación y Ciencia – Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398.
- Halffter, Cristóbal, *Don Quijote: ópera en un acto sobre el mito cervantino*, Madrid, Glossa Music, 2004 (2 CD).
- et al., *Don Quijote. Así se hace una ópera*, Barcelona, Lunwerk, 2004.
- Halsey, Martha T., «Buero's “Mito”: a Contemporary Vision of Don Quijote», *Revista de estudios hispánicos*, VI (1972), pp. 225-235.
- Iglesias Feijoo, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- Monleón, José, «“Mito”, un libro de Buero para una ópera», *Primer Acto*, 100-101 (1968).
- Pajón Mecloy, Enrique, *Buero Vallejo y el antihéroe: una crítica de la razón creadora*, Madrid, Imprenta Nácher, 1986.

- Santiago Bolano, Marifé, «Mito: El “Quijote” de Buero Vallejo», *ADE Teatro*, 107 (2005), pp. 184-186.
- Shakespeare, William, *Hamlet (Príncipe de Dinamarca)*, versión de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Alfil, 1962.
- Tobar, Maria Luisa, «Aspectos teatrales y metateatrales en “Mito” de Buero Vallejo», *Atti del XXIV Congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani – AISPI, (Padova, 23-26 maggio 2007)*, Roma-Madrid, AISPI-Instituto Cervantes. In corso di stampa.