

LA RIVA DELLE SIRTÌ

di

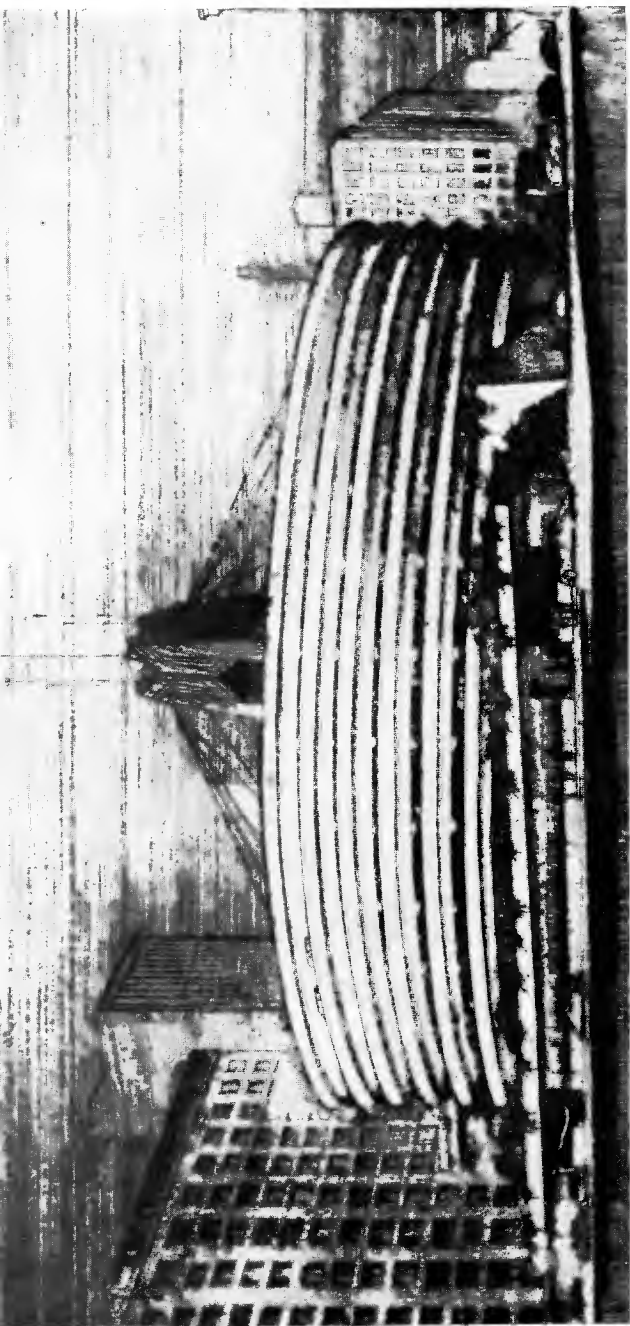
Riccardo Bacchelli

Da romanzo a dramma per musica, il trapasso, per *La riva delle Sirti*, esigea e comportava più che un adattamento e una riduzione librettistica. Ci voleva e c'è stata ad opera del librettista Renato Prinzhofer e del compositore Luciano Chailly, una trasposizione, una riduzione del romanzo di Julien Gracq dalla poesia narrativa alla poesia musicale operistica. Ed è riuscita di chiaro, preciso, cospicuo interesse estetico, proprio in quanto personaggi, posizioni, discorsi sono stati trasferiti con fedeltà stretta ed esatta, aderentissima al testo originale; per questo riguardo ancor più che una traduzione, una trasposizione. La libertà, indispensabile, ha riguardato il taglio delle scene, e la composizione drammatica, e la conclusione.

Ora, tanto la fedeltà quanto la libertà del libretto, sono state possibili e feconde, perchè il libro del Gracq, più che un romanzo vero e proprio, è una favola, anzi una « *féerie* » filosofica, adoperando questo termine nel senso che s'usava nel Settecento, quando dicevano: romanzo filosofico. Dunque, personaggi e vicenda, in quanto suggestivi, riccamente e fantasiosamente allusivi, simbolici e fiabeschi, eran nati e fatti per adattarsi a una reincarnazione operistica. La sottigliezza e le squisitezze e le sontuosità stilistiche della narrazione erano una difficoltà soltanto apparente, rispetto alla quale bastava ed è bastato sfrondare con mano rispettosamente risoluta.



1 - F. L. Wright: *Il Solomon R. Guggenheim Museum*, Fifth Avenue, New York (progettato dal 1942 e non ancora inaugurato)



2 - F. L. Wright: *Self-Service Garage* per E. Kaufmann, Pittsburgh, Pa., 1947 e *Casa David Wright*, Phoenix, Arizona, 1952 (progetti)

Ma il romanzo di Julien Gracq nasce da una penetrante, alerte, sensitiva intelligenza sensibile, tutta particolare e singolare, dell'autore, nei riguardi dei fenomeni di decadenza politica e sociale, quali si producono in tempi e fatti di decadimento lento e sontuoso, in luoghi e momenti nei quali la storia produce esempi di sospensione e d'indugio, dove e quando essa sembra consentire a una dimenticanza. Infatti, la nazione del romanzo, la fiabesca città di Orsenna, sussiste proprio in quanto dura come dimenticata dalla storia, e in quanto non turba l'inerte equilibrio di tal condizione: lume di sole tramontato, sorta di fata morgana politica, e, anche, febbre lenta crepuscolare. Il pericolo viene da tal febbre latente, che può insinuare inquietudini e tentazioni d'agire, simili ad allucinazioni deliranti e trasognate.

Orsenna e il suo Mar delle Sirti sono Venezia e il suo Levante, ma soltanto come il più evidente riferimento storiografico: sono anche Bisanzio, o un Celeste Impero cinese, o l'Atene di Alcibiade; o forse l'Italia del Quattrocento. I due inquieti turbatori della paradossale pace, della guerra non belligerata che da tre secoli dura alle Sirti fra Orsenna rifinita e il barbarico reame del Farghestan, Aldo e Vanessa, sono due personaggi alcibiadèi. D'altra parte, cotesta guerra non belligerata può essere la neutralità dell'ultimo secolo di Venezia, la politica di equilibrismo bizantino, la recessione della Cina dentro la Gran Muraglia.

Questo per dire che l'intelligenza sensibile particolare del romanziere è non meno logica che estetica, non meno storicistica che fantastica: poetica e immaginosa tanto quanto politica e realistica, soprattutto nella raffigurazione mitica e allegorica, simbolica ed emblematica, fittizia ma a ragion veduta, delle ripetizioni rituali, delle sterili contemplazioni di sé medesime, in cui si vengono a consumare arte di governo, ragion di stato, saggezza e magistero e tradizione politica, nelle decadenze protrate in decrepitezza, quasi fuor di tempo e appartate dalla storia.

È ovvio che questo lato realistico e storicistico del romanzo, prodotto d'acume speculativo, d'una anatomia delle decadenze storiche severa ed insieme simpatica, non poteva esser trasferito in dramma e tanto meno in un'opera musicale. Però dà un presupposto, un tono, uno stile; è effi-

cace e presente; dà un carattere e un significato al sentimento che pervade e regge e guida le azioni e i detti di tutti i personaggi, che si muovono e parlano come influiti, dominati e rassegnati da un senso di inevitabile fatalità, capzioso e trasognato, saturato e consunto in una cognizione di sé medesimo e della propria obbedienza, appunto fatalistica, a una sorte senza scelta, a una illusione e brama di libertà e volontà, che nei moti della passione e del capriccio, e dove più posson illudersi d'affermarsi, si distruggono, si negano, si perdono. E tale è anche la sorte finale di colui che vorrebbe opporsi ai due perturbatori dell'inerzia; tale è la sorte del conservatore della antica quiete nel Mar delle Sirti, l'onesto e patetico Capitano Marino.

Tale carattere, dei personaggi e degli eventi, nel romanzo analizzato, nel dramma musicale è espresso attivamente: la musica dello Chailly gli corrisponde e n'origina, lo aspettava, in quella predestinazione delle opere d'arte, che sempre nascono dall'incontro di tanti motivi e argomenti preordinati. Nella intima e necessaria e sincera corrispondenza del romanzo e del libretto e della musica si riceve la prima persuasione dell'autenticità di quest'opera. Autenticità anche si rivela e s'impone, finalmente, proprio nel più rilevante cambiamento e nell'unica sostanziale mutazione subita dal romanzo nell'opera. Esso infatti, il romanzo, termina, risolve e culmina in una conclusione affidata al più acuto e spietato anatomista politico, al più catastrofico ragionatore: a Danielo, in cui la sapienza logora e consunta, l'arte di governo ridotta al vuoto, la ragion di stato macerata fino all'odio di sé stessa, si eccita fino alla propria distruzione consaputa e volontaria. All'appello dell'azione e del dovere, cotesto eroico e tragico e capzioso pessimista risponde nei termini disperati di un feroce amor del fato, che accetta e provoca e profetizza una specie di palingenesi suicida.

Dall'opera in musica, Danielo è escluso e sparisce, senza mezzi termini. E, intanto, questo era il modo verace di riconoscerne e rispettarne l'importanza nel romanzo. Ma non è soppresso soltanto per motivi di convenienza e necessità drammatiche ed operistiche. È che il musicista, originariamente, è sollecitato e animato da un bisogno di pietà e di speranza, di trascendentale razionalità, di religiosa abnegazione, che esigono un'espressione ascetica. È quella in cui l'opera culmina e risolve, con l'epicedio corale di Marino,

e coi cori sacri e penitenziali della chiusa, e con una potente inserzione parlata. Insiti nel romanzo, questi argomenti ed accenti d'ascetismo cristiano, d'abnegazione remissiva e violenta, di spirituale violenza, non terminano il romanzo; concludono invece, e trascendono, e trasfigurano il dramma musicale, ispirando al compositore una musica che ha l'alta e geniale capacità di suggerire e di postulare e d'animare nell'uditore un canto dell'anima, che va al di là della musica, in un silenzio ultimo dello spirito assorto in sé stesso.

Così la tragedia, l'illusione, l'errore della volontà individuale, si purifica annullandosi asceticamente nella mistica invocazione della folla cristiana invocante pietà e perdono della colpa originaria, dalla misericordia di Dio. E in ciò sta la ragione intima estetica del fatto che il lavoro non termina con un finale d'opera ma con un rito chiesastico.

E a questo, finalmente, pienamente perviene la musica, una musica d'operista che si vale delle più diverse ed ardite e sottili e violente possibilità espressive e dinamiche, scrutative e costruttive, dei procedimenti ritmici ed armonici e contrappuntistici più nuovi, più sperimentali, più aggressivi, per comporsi in forme e scritture di potente architettura musicale e operistica, di dialogo e di soliloquio, di orchestra e di coro. Musica, ho detto, aggressiva; aggiungo, introspettiva, ma animata e avvivata da un continuo respiro, che si allarga in espansioni di tenerezza e di pena e di pietà. E lo Chailly non rifiuta, anzi cerca e adopera gli strumenti e le forme dell'odierno tecnicismo e scientismo musicale, in quanto gli riescono espressivi e drammatici.

Ed ecco che, più spiegata e più imperiosa che nel romanzo, la favolosa, la feèrica Orsenna non è più soltanto Venezia e Bisanzio e la Cina o l'Atene immaginarie: è immagine ed espressione, simbolo e parola poetica di una condizione umana odierna, quotidiana, realissima, nostra.

Non esco dall'argomento, anzi me n'investo a pieno e ultimamente, se vengo a parlar da uomo della generazione che nel 1914 sollecitò una scelta attiva, accolse l'appello del destino, si fece alla vita rispondendo ad una chiamata alle armi. Non esco dall'argomento, se dico che patimmo l'inquietudine che si manifesta, misteriosa e trascinante, nei tempi di pre-

monizione storica e di storiche mutazioni. Ansia e catastrofi, pericoli e sospensioni fatali, da allora han travolto l'Europa e incombono sul mondo, in una sorta, anche, di guerra non belligerata.

Non esco dall'argomento, anzi mi par d'esaurirlo criticamente, se dico di ravvisare nella musica di quest'opera, d'uno che ai tempi di cui ho detto non era ancor nato, una forza d'espressione e di conoscenza acre, pungente, strenua, che consegue un lume di bellezza e di pace e di consolazione contemplativa, nell'approfondimento di se medesima e della realtà, fino a trovare, a scavar dall'intimo, una affermazione religiosa ed estetica, artistica ed umana: una catarsi tragica corroborante, perché caritatevole e fraterna. Non credo d'ingannarmi né d'eccedere, ma in ogni caso non mi saprei perdonare, di fronte a quest'opera, la incomprensione e la frigidità.