

ÁNTHOS

Mito e fiori nelle Metamorfosi di Ovidio

Tre variazioni (*filosofiche, artistiche, teatrali e musicali*) sulla mostra Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh.



PIRAMO e TISBE

Sala degli Affreschi
Musei San Domenico - Forlì

ÁNTHOS

Mito e fiori nelle Metamorfosi di Ovidio

Tre variazioni (*filosofiche, artistiche, teatrali e musicali*) sulla mostra Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh.

Dalle Metamorfosi di Ovidio



PIRAMO e TISBE

Presentazione

Umberto Curi

Voce recitante

Sabina Spazzoli

Musiche tratte da

‘Sei Metamorfosi di Ovidio’ di B. Britten

Oboe

Roberto Fantini

Ideazione e testi

Andrea Panzavolta

PIRAMO E TISBE

A parte le lontane origine greche, il precedente più remoto della storia a cui si ispira il dramma di William Shakespeare è un mito, di cui sono protagonisti due giovani babilonesi, Piramo e Tisbe. La loro vicenda è descritta con grande delicatezza ed efficacia patetica nel Libro IV delle *Metamorfosi* di Ovidio. Nella versione contenuta nel poema latino, a causa dell'ostilità insuperabile tra le famiglie di appartenenza, i due amanti riescono a comunicare soltanto attraverso una fessura che si apre nell'alto muro che divide le loro case. Il motivo tradizionale del "lamento dell'amante davanti alla porta chiusa", tipico dell'amante escluso dalla casa dell'amata, in questo passo del poema ovidiano diventa un lamento a due rivolto alla porta che li divide. Decidono, infine, di fuggire insieme, dandosi appuntamento nei pressi di un gelso.

Tisbe giunge per prima all'appuntamento, ma spaventata da una leonessa che ha appena azzannato una preda, fugge perdendo il velo. Sopraggiunto dopo poco, vedendo il velo di Tisbe insanguinato tra le fauci della leonessa, Piramo pensa che la fanciulla sia stata sbranata e, folle di dolore, si ferisce a morte con la spada. Il suo sangue tinge i frutti di gelso che, da quel giorno, diventano da bianchi rossi. Calmata la paura, Tisbe ritorna sui suoi passi appena in tempo per assistere da lontano al suicidio dell'amante che spira tra le sue braccia. Morto Piramo, non resistendo al dolore, anche Tisbe si toglie la vita. Molto noto durante il Medioevo nella versione proposta da Ovidio (si veda ad esempio il *Lai de Piramos et Tisbe* di Marie de France, XII sec., o i racconti anonimi confluiti nell'*Ovide moralisé*, sec. XIV), il mito dei due giovani babilonesi è ripreso, in tempi successivi, anche in un'ode omonima del Parini, nel romanzo di Luis de Góngora y Argote, e nelle opere poetiche di Gregorio Silvestre de Mesa, di Théophile de Viau e di Cristobald de Castillejo). Da notare che ai personaggi di Piramo e Tisbe lo stesso Shakespeare dedica la scena prima dell'atto quinto del *Sogno di una notte di mezza estate*. Rispetto alla storia di Romeo e Giulietta, l'archetipo antico contiene uno dei nuclei narrativi più importanti e originali, vale a dire la morte dei due amanti come conseguenza di un equivoco che si rivelerà decisivo. Su questo punto specifico, la differenza saliente tra le due storie è connessa alla diversa tipologia dell'errore commesso. Mentre, infatti, Piramo si uccide perché interpreta come indizio della morte di Tisbe il velo insanguinato, l'inganno di Romeo scaturisce da una circostanza fortuita, quale è il mancato arrivo del frate che avrebbe dovuto comunicargli il trucco della morte simulata di Giulietta. D'altra parte, tanto l'equivoco in cui cade Piramo, quanto la sfortuna di cui è vittima Romeo, svolgono una funzione rivelativa, poiché fanno emergere l'aspetto più rilevante del rapporto fra gli amanti, vale a dire l'impossibilità di vivere l'uno senza l'altro. L'errore, insomma, è funzionale alla verità: e

cioè il fatto che la vita è degna di essere vissuta solo se è possibile condividerla con la persona amata. A ciò si aggiunge che, in entrambi i casi, ci si trova in presenza di una morte apparente, la quale consente la perfetta bilateralità della condotta degli amanti. L'uno e l'altra, infatti, pongono volontariamente fine ai loro giorni in una rapida successione spinti dalla stessa motivazione: la perdita del partner. Senza l'errore, sia esso determinato da una cattiva interpretazione (Piramo), sia dovuto a circostanze fortuite (Romeo), si sarebbe verificata una simmetria nella loro condizione, nel senso che uno solo dei due avrebbe potuto suicidarsi per il dolore. Mentre le particolari vicissitudini della storia - e la singolare peripezia della morte simulata - consentono ciò che altrimenti sarebbe stato impossibile, in quanto mettono entrambi di fronte alla possibilità di scegliere cosa fare della loro vita, una volta che sia venuta meno la persona amata. Le due figure maschili, infatti, stabiliscono implicitamente con la loro scelta una sorta di regola inflessibile, alla quale si conformano successivamente le due giovani donne. Allo schema già presente in altri miti - in quello di Eco e Narciso e di Orfeo ed Euridice, ad esempio, pur narrati da Ovidio - vale a dire la contestualità della morte dei due amanti, la storia reinterpretata da Shakespeare aggiunge un elemento caratterizzante di grande rilievo. La morte di chi sia temporaneamente sopravvissuto non è un evento fortuito o comunque causalmente collegato alla morte di chi sia scomparso per primo, ma ne è piuttosto la conseguenza. Né Eco, né Orfeo, scelgono deliberatamente di condividere la sorte dei loro amati. Non è così per Piramo e per Romeo (e poi anche per Tisbe e per Giulietta), i quali cercano consapevolmente la morte, convinti che la vita non sia degna di essere vissuta senza l'oggetto del loro amore.

Un secondo tema di fondo accomuna i due miti, vale a dire l'impossibilità di realizzare l'unione tanto desiderata come conseguenza di una proibizione esterna, in particolare del divieto imposto dalle rispettive famiglie. Questa imposizione non cancella, ma al contrario rafforza, il sentimento dei due amanti, spingendoli a compiere gesti che condurranno ad un esito luttuoso. Uno spunto interessante dell'archetipo ovidiano, assente o solo parzialmente ripreso nella tragedia moderna, è infine quello che riguarda la modalità di comunicazione fra i giovani. L'alto muro che li separa, impedendo il contatto fisico, obbliga a valorizzare il dialogo sussurrato attraverso una fessura come modalità esclusiva del rapporto. Ne risulta l'idea che l'amore possa sussistere ed alimentarsi anche soltanto attraverso le parole, mentre il desiderio della congiunzione dei corpi, per assecondare il quale i giovani fuggono dalle loro case, può essere all'origine del tragico destino ad essi riservato.

Umberto Curi,
Miti d'amore
(Bompiani, 2009)

METAMORPHOSES

LIBER QVARTVS, VV 55.166

Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, 55
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,
contiguas tenere domos, ubi dicitur altam
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.
notitiam primosque gradus vicinia fecit,
tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent, 60
sed vetuere patres: quod non potuere vetare,
ex aequo captis ardebant mentibus ambo.
consciis omnis abest; nutu signisque loquuntur,
quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.
fissus erat tenui rima, quam duxerat olim, 65
cum fieret, paries domui communis utriue.
id vitium nulli per saecula longa notatum++
quid non sentit amor?++primi vidistis amantes
et vocis fecistis iter; tutaeque per illud
murmure blanditiae minimo transire solebant. 70
saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,
“invide” dicebant “paries, quid amantibus obstas?
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?” 75
nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,
quod datus est verbis ad amicas transitus auris.”
talìa diversa nequiquam sede locuti
sub noctem dixere “vale” partique dedere
oscula quisque suae non pervenientia contra. 80
postera nocturnos Aurora removerat ignes,
solque pruinosas radiis siccaverat herbas:

LE METAMORFOSI

LIBRO QUARTO, VV 55-166

“Piramo e Tisbe, tra i giovani il più bello l’uno, l’altra superiore in bellezza a tutte le fanciulle d’Oriente, abitavano case contigue là dove Semiramide (come raccontano) cinse d’una muraglia di mattoni la sua superba città. La conoscenza e i primi approcci furono effetto della vicinanza, col tempo crebbe l’amore; si sarebbero anche uniti col rito nuziale, ma lo vietarono i genitori; questo non poterono vietare, che ardessero entrambi con cuori egualmente innamorati. Nessuno c’è che lo sappia, essi parlano a cenni e con segni ma quanto più si copre, tanto più divampa, ricoperta, la fiamma. Una parete comune a entrambe le case era incrinata da una sottile fenditura, che s’era aperta fin dal tempo in cui il muro veniva costruito; quello spacco per lunghi anni non notato da alcuno (di che non s’accorge amore?) voi per primi o amanti vedeste, e ne faceste una via per la voce; e di là sicure, con lievissimo bisbiglio, solevano passare le vostre blandizie. Sovente stando ritti e fermi, di qua Tisbe e Piramo di là, dopo avere a vicenda aspirato ciascuno l’alito dell’altro, “Invidiosa parete” dicevano “perché ostacoli il nostro amore? Che gran cosa sarebbe stata, se ci avessi permesso di unirvi con tutta la persona o, se questo era troppo, se fossi stata aperta tanto da lasciarci baciare? Ma non siamo ingrati: confessiamo d’essere a te debitori, se alla nostra voce è concesso di giungere alle orecchie amate”.

Dopo aver così parlato invano da luoghi opposti, sul far

*ad solitum coiere locum. tum murmure parvo
 multa prius questi statuunt, ut nocte silenti
 fallere custodes foribusque excedere temptent,* 85
*cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt,
 neve sit errandum lato spatiantibus arvo,
 conveniant ad busta Nini lateantque sub umbra
 arboris: arbor ibi niveis uberrima pomis,
 ardua morus, erat, gelido contermina fonti.* 90
*pacta placent; et lux, tarde discedere visa,
 praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem.
 ‘Callida per tenebras versato cardine Thisbe
 egreditur fallitque suos adopertaque vultum
 pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit.* 95
*audacem faciebat amor. venit ecce recenti
 caede leaena boum spumantis oblita rictus
 depositura sitim vicini fontis in unda;
 quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe
 vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,* 100
*dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.
 ut lea saeva sitim multa conspescuit unda,
 dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa
 ore cruentato tenues laniavit amictus.
 serius egressus vestigia vidit in alto* 105
*pulvere certa ferae totoque expalluit ore
 Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam
 repperit, “una duos” inquit “nox perdet amantes,
 e quibus illa fuit longa dignissima vita;
 nostra nocens anima est. ego te, miseranda, peremi,* 110
*in loca plena metus qui iussi nocte venires
 nec prior huc veni. nostrum divellite corpus
 et scelerata fero consumite viscera morsu,*

della notte si dissero addio, e ciascuno dalla sua parte impresse sulla parete baci che non potevano giungere dall'altra. L'aurora del dì seguente aveva rimosso gli astri notturni e il sole coi raggi aveva rasciugato le erbe cosparse di brina: si trovarono al solito posto. Allora con sommesso bisbiglio, dopo essersi prima a lungo lamentati, stabilirono di eludere i custodi nel silenzio della notte e di tentare di sgusciare dalla porta; e una volta usciti di casa, di lasciarsi dietro anche le case della città; ma per non dover vagare incerti per la vastità della campagna, stabilirono di incontrarsi al sepolcro di Nino e di nascondersi al riparo di un albero; c'era lì un albero stracarico di candide more, un gelso che sorgeva altissimo accanto a una fresca sorgente. L'accordo piacque; la luce, che parve svanire lentamente, precipita nelle acque, e dalle medesime acque si leva la notte. Cauta nel buio, dischiusa la porta, Tisbe ne esce eludendo la sorveglianza dei suoi e col volto coperto giunse al sepolcro e sedette ai piedi dell'albero convenuto: audace la faceva l'amore. Ecco sopraggiungere una leonessa con le fauci schiumanti tinte del sangue di buoi or ora uccisi, per saziare la sete nell'acqua del vicino fonte; di lontano al lume della luna Tisbe la vide, e con trepido piede fuggì in un oscuro antro, e, mentre fuggiva, abbandonò il velo che le era scivolato dalle spalle. Come la belva ebbe spenta la sete con molta acqua, mentre tornava nella foresta, trovò per caso lo scialle sottile abbandonato dalla fanciulla e lo lacerò con la bocca insanguinata. Piramo, uscito più tardi vide impresse profondamente nella polvere le orme evidenti della belva e impallidì tutto in viso;

o quicumque sub hac habitatis rupe leones!
sed timidi est optare necem.” velamina Thisbes 115
tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,
utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,
“accipe nunc” inquit “nostri quoque sanguinis haustus!”
quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,
nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit. 120
ut iacuit resupinus humo, cruor emicat alte,
non aliter quam cum vitiato fistula plumbo
scinditur et tenui stridente foramine longas
eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit.
arbori fetus adspergine caedis in atram 125
vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
purpureo tinguit pendentia mora colore.
‘Ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,
illa redit iuvenemque oculis animoque requirit,
quantaque vitarit narrare pericula gestit; 130
utque locum et visa cognoscit in arbore formam,
sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit.
dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum
membra solum, retroque pedem tulit, oraque buxo
pallidiora gerens exhorruit aequoris instar, 135
quod tremit, exigua cum summum stringitur aura.
sed postquam remorata suos cognovit amores,
percutit indignos claro plangore lacertos
et laniata comas amplexaque corpus amatum
vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori 140
miscuit et gelidis in vultibus oscula figens
“Pyrame,” clamavit, “quis te mihi casus ademit?
Pyrame, responde! tua te carissima Thisbe
nominat; exaudi vultusque attolle iacentes!”

come poi trovò anche il velo macchiato di sangue, “Una sola notte - esclamò - perderà due amanti dei quali ella era ben degna di vivere lungamente; io sono il colpevole. Io, sventurato, t’ho uccisa, che t’ho fatta venire di notte in luoghi pieni di rischi e non ci sono venuto per primo. Il mio corpo sbranate, e con fieri morsi divorate le mie carni maledette, voi quanti leoni abitate tra queste rupi! Ma è da vile augurarsi la morte...”. Il velo di Tisbe solleva e con sé lo porta al riparo dell’albero convenuto, e dopo aver bagnato di lacrime e coperto di baci l’amata veste, “Imprégnati ora dice - anche del mio sangue!” E s’infisse nel fianco la spada di cui era cinto, e subito dalla ferita cocente la trasse mentre moriva e giacque supino al suolo: spicciasse in alto il sangue, come quando un condotto si fende per un guasto del piombo e dal piccolo foro getta stridendo lunghi schizzi d’acqua e con zampilli rompe l’aria. I frutti dell’albero bagnati dagli spruzzi cruenti si mutano in neri e la radice, inzuppata di sangue, di colore purpureo tinge le pendenti more. Quand’ecco, non ancora rimessa dalla paura, per non deludere l’amante, la fanciulla ritorna e cerca il giovane con gli occhi e col cuore, ansiosa di raccontargli il pericolo terribile al quale è sfuggita, e sebbene riconosca il luogo e la forma dell’albero già veduto, pure la rende incerta il colore dei frutti: è in dubbio, se questo sia l’albero. Mentre rimane in forse, tremante di paura vede membra umane palpitare sul suolo insanguinato: si ritrasse e, più pallida in viso del legno di bosso, rabbrivì come l’acqua del mare, che s’increspa, quando la superficie è sfiorata da un vento leggero; ma quando,

ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos 145
Pyramus erexit visaque recondidit illa.
‘Quae postquam vestemque suam cognovit et ense
vidit ebur vacuum, “tua te manus” inquit “amorque
perdidit, infelix! est et mihi fortis in unum
hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires. 150
persequar extinctum letique miserrima dicar
causa comesque tui: quique a me morte revelli
heu sola poteras, poteris nec morte revelli.
hoc tamen amborum verbis estote rogati,
o multum miseri meus illiusque parentes, 155
ut, quos certus amor, quos hora novissima iunxit,
conponi tumulo non invideatis eodem;
at tu quae ramis arbor miserabile corpus
nunc tegis unius, mox es tectura duorum,
signa tene caedis pullosque et luctibus aptos 160
semper habe fetus, gemini monumenta cruoris.”
dixit et aptato pectus mucrone sub imum
incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.
vota tamen tetigere deos, tetigere parentes;
nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater, 165
quodque rogis superest, una requiescit in urna.’

dopo breve indugio, riconobbe il suo amore, con alte grida si percosse le braccia innocenti si strappò le chio-me e, abbracciando il corpo amato, riempì le ferite di lacrime e mescolò il suo pianto al sangue, e sul freddo volto imprimendo baci “Piramo - gridò - quale sciagura a me ti ha tolto? Piramo, rispondi. La tua carissima Tisbe ti chiama: ascoltami solleva gli occhi languenti!” Al nome di Tisbe Piramo alzò gli occhi giù gravati dalla morte e, dopo averla vista, li richiuse. Come Tisbe riconobbe il suo velo e vide il fodero d’avorio vuoto della spada, “La tua stessa mano - disse - e il tuo amore, o sventurato, ti perse! Anche la mia mano è forte a questa sola impresa, forte è anche il mio amore: questo mi darà il coraggio di ferirmi. Ti seguirò estinto, e sarò detta causa infelicissima e compagna della tua morte; e tu che solo dalla morte potevi essere, ah!, da me strappato, non potrai essermi strappato nemmeno dalla morte. Ma di questo almeno a nome d’entrambi vi prego, o molto infelici mio genitore e genitori di Piramo: quelli che un sincero amore, che l’ora estrema congiunse, non rifiutate che siano composti nella medesima tomba! Ma tu, albero, che coi tuoi rami ora ricopri il misero corpo d’un solo, e tra poco coprirai le salme di due, conserva i segni della morte e abbi per sempre frutti neri che convengano al lutto, ricordo del sangue di entrambi!” Disse, e poggiata la punta della spada in fondo al petto si abbandonò sul ferro ancora tiepido di sangue. Tuttavia i loro voti commossero gli dei, commossero i genitori: il frutto del moro, quando è maturo, assume un colore cupo, e le ceneri avanzate al rogo riposano in una stessa urna”.

SEI METAMORFOSI DA OVIDIO

di Benjamin Britten (1913-1976),

Le Sei Metamorfosi di Benjam BRITTEN che, ispirandosi al poema di Ovidio, ne riproduce con suoni che sembrano brevi e intense pennellate, le trame fantastiche e i mitici personaggi: Pan che costruisce il primo rudimentale flauto, l'irruenza giovanile di Phaeton, il pianto sconsolato di Niobe, le feste licenziose di Bacco, il gioco dell'eco in Narcissus e la ondivaga Arethusa che si trasforma in fontana.

Il compositore inglese Benjamin Britten scrisse la raccolta musicale "Six Metamorphoses after Ovid" (Op. 49) per solo Oboe nel 1951.

Britten intendeva evocare immagini delle metamorfosi raccontate dal poeta romano Ovidio.

Come suggerisce il titolo, la raccolta è composta da sei movimenti; di questi ne verranno eseguiti quattro: Pan, Bacco, Narciso, Aretusa.

PAN: colui che suonava un flauto composto da canne nel quale era stata trasformata Syrinx, la ninfa da lui amata.

BACCO: la cui presenza si manifesta durante le feste, in cui si sentono lo schiamazzare e spettegolare delle lingue femminili e gli urli dei ragazzi.

NARCISO: colui che, punito dagli dei per la sua vanità, si innamorò della propria immagine riflessa nell'acqua e diventò un fiore.

ARETUSA: colei che, per fuggire dall'amore del dio del fiume Alfeo, fu trasformata in una fontana dalla dea della caccia Diana.

METAMORFOSI DELL'INCANTO.

Luoghi e figure nel cinema, nella musica e nella letteratura.

di **Andrea Panzavolta**

Parte II

Metamorfosi del mito nella musica. Il caso Richard Strauss.

1. *Tra nostalgica rêverie e monumento alla Kultur: le Metamorphosen e Capriccio.*

Nella lettera datata 5 giugno 1916, Richard Strauss scrive a Hugo von Hofmannsthal: «Dopo questa guerra, il tragico rappresentato in teatro apparirà, almeno per qualche tempo, abbastanza sciocco e puerile.»

Il passo sopra riportato deve essere inteso come il documento di una vera e propria crisi artistica.

Ma *krisis* è parola agonica che anziché sbarrare moltiplica le strade da percorrere; essa indica il tempo della decisione e, quindi, della scelta; essa è l'ora dell'urgenza, che consiste non nel *quando*, ma nel *come* ogni singolo individuo si rapporta a quell'ora.

Chi si trova nella *krisis* non vive l'istante come se fosse l'ultimo per la ragione fondamentale che l'istante, il quando, è già trapassato e *ora* bisogna solo risolversi in un senso o nell'altro. L'immane ecatombe della Prima guerra mondiale ha cambiato il mondo (Stefan Zweig intitola non a caso *Die Welt von Gestern, Il mondo di ieri* la propria autobiografia-testamento), la secolare monarchia absburgica è tramontata e con essa lo spirito di un'intera civiltà: *ora* a ciascuno si chiede di rispondere a questa *katastrophé*. La risposta di Strauss è già compiutamente delineata nell'inciso «almeno per qualche tempo». Il tempo di cui parla il compositore di Garmisch è quello delle emozioni, dell'anima, dell'uomo interiore; il tempo *lieve*, insomma, da cui rampolla quello *pesante*, che è poi il tempo della responsabilità, della fedeltà a se stessi e al proprio compito. E il tempo, si sa, in tutte le sue declinazioni e trasfigurazioni, è la vera

dimensione dell'arte straussiana. *La donna senz'ombra* e tutta la produzione successiva fino ai *Vier Letzte Lieder* - le gemme della corona - sono la risposta alla *krisis* aperta dalla Grande guerra, che neppure il secondo conflitto mondiale, ipostasi della fattura di magia nera che incombe sull'universo, riuscirà a offuscare. Paradigmi della natura cangiante, elusiva, mercuriale di Strauss dinanzi al Tragico sono le *Metamorphosen* e *Capriccio*, il suo estremo lavoro teatrale.

2. Metamorphosen

Una possibile chiave di lettura per approssimarsi al mondo doloroso delle *Metamorphosen* di Richard Strauss è offerta dal sottotitolo: *Studie für 23 Solostreicher (Studio per 23 archi solisti)*. Dunque, a ciascuno dei 23 strumenti (precisamente: 10 violini, 5 viole, 5 violoncelli e 3 contrabbassi) il Compositore impone un trattamento solistico. È sufficiente gettare un'occhiata, anche solo distrattamente, alla biografia di Strauss per accorgersi della assoluta novità che questa partitura assume all'interno del suo catalogo.

Nato nel 1864 a Monaco - città capitale della Baviera divenuta sotto il regno di Ludwig II uno scrigno di tesori d'arte e una fucina di intellettuali - Strauss nell'arco della sua lunga vita fu Kapellmeister (proprio come Bach secoli addietro) al Teatro Granducale di Weimar, conobbe di persona Brahms, ebbe contatti con Liszt, fu legato da tumultuosa amicizia con von Bülow, celebre pianista e ispirato interprete di tante opere wagneriane. Le sue radici, pertanto, affondano tutte nella grande tradizione musicale tedesca di cui egli si sentì, se non proprio l'epigono (la ricerca di una precisa identità musicale fu una preoccupazione costante di Strauss), almeno l'austero custode. Quando, però, si parla di tradizione musicale tedesca si parla di composizioni tutte accomunate da una medesima ossessione, quella della compattezza. Per cui non era rilevante che il concerto - solo per ricordare un genere musicale che

proprio in Germania toccò insuperate e insuperabili vette artistiche - fosse un *cum-serere* o un *cum-certare* (come vuole la sua ancipite etimologia) tra gli strumenti: l'importante era che questi dialogassero, sia pure contraddicendosi (ché tale è, infatti, la cifra del dialogo), tra loro.

Questa ossessione, a cui Strauss fu sempre fedele, riceve una paurosa spallata con le *Metamorphosen*. E non importa il fatto che le partiture successive (il *Duett-Concertino* per clarinetto e fagotto, *Capriccio* e i *Vier letzte Lieder*) siano tutte percorse da soffuse, cerulee e malinconiche luminosità mozartiane: di fatto una crepa si era prodotta sullo smalto brillante della musica straussiana.

Le *Metamorphosen* ebbero una gestazione piuttosto lunga. Il loro nucleo originale risale all'ottobre del 1943, quando Monaco fu distrutta dai bombardamenti alleati. Sconvolto da quella catastrofe che lo toccava da vicino, Strauss abbozzò un tema, accompagnato dall'appunto «*Trauer un München*» («Lutto per Monaco»), che divenne poi uno dei temi principali. La partitura, però, fu ultimata solo nell'aprile del 1945, dopo il terribile bombardamento di Dresda, città straussiana d'elezione (all'Opernhaus della "Firenze del nord" Strauss consegnò tante sue primizie, da *Feuersnot* a *Elektra*, dalla *Salome* al *Rosenkavalier*, da *Arabella* a *Die schweigsame Frau*). Ma Monaco e Dresda non erano solo inclite città della Germania: erano *la* Germania, erano quanto di meglio questo grandissimo Paese avesse donato all'umanità nella musica, nell'arte, nella scienza. Le loro macerie, allora, erano quelle di un mondo o meglio di un principio spirituale che Strauss vide dapprima violentato dalla Grande Guerra e poi colpito a morte dal secondo conflitto mondiale. Le *Metamorphosen* riproducono questo mondo in frantumi. *Solostreicher*: i ventitre archi sono atomi che, dissociandosi e allontanandosi l'uno dall'altro, distruggono l'antica *morphé* della tradizione musicale tedesca. È illuminante che Strauss abbia intitolato la sua partitura *metamorfosi* e non *variazioni*. La

variazione, infatti, risponde pur sempre a uno schema, a una geometria, e anche se la ricompone in modo irriconoscibile, restituisce sempre alla musica una spietata, feroce, geometrica, appunto, pulitezza di forma. Non così la metamorfosi, dove è spezzata qualsiasi dialettica tra l'*alius* e l'*aliud*: quale nesso logico, infatti, vi potrebbe mai essere tra le macerie di Monaco e Dresda e la nobiltà dello spirito di cui esse erano simbolo, che proprio quelle macerie avrebbe dovuto impedire? A questa prima, sommaria lettura se ne può affiancare, tuttavia, un'altra, che parte da un'analisi più approfondita del concetto stesso di metamorfosi.

Lungi dal creare la coppia oppositiva identità-alterità, la metamorfosi è l'ultimo stadio della realizzazione della propria identità. Le grandi metamorfosi del mondo classico e, per venire a tempi più vicini a quelli di Strauss, la *Verwandlung* di Gregor Samsa (la più celebre trasformazione di tutto il '900), poggiano proprio su questo assunto: non si diviene compiutamente ciò che si è se non attraverso la propria mutazione. Orbene: se è vero che alla base delle *Metamorphosen* vi è la *Trauer* per la distruzione di Monaco e Dresda, e se è vero che la metamorfosi produce, sì, un mutamento della *physis*, ma lascia persistere, in ciò che si è metamorfosato, la sua essenza (anzi, semmai addirittura la esalta, portandola a perfetto compimento), allora si deve concludere che le macerie delle due auguste città siano soltanto la specie sensibile di un disastro morale consumatosi prima dei bombardamenti. In altri termini, esse sono divenute ciò che già erano da tempo: una landa desolata messa a ferro e a fuoco da bande di feroci assassini.

A questa lettura se ne può affiancare, infine, una terza che la innerva. *Metamorphosen* è un lavoro denso di reminescenze: vi si trovano riferimenti a Goethe (pare che il titolo dell'opera fosse mutuato dalla parola che più ricorre nella produzione poetica del grande artista di Weimar, di cui Strauss rilesse l'opera omnia poetica durante la guerra), echi di Bach

(precisamente il Corale 105 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*), prestati da Wagner, atmosfere di Mahler, suggestioni da Bruckner e soprattutto la citazione, affidata ai contrabbassi, del tema beethoveniano della *Marcia funebre* dalla *Eroica*. Ne risulta un “canto antico”, a tratti austero come una polifonia dal sapore antico, un *threnos* venerabile e solenne, che dice la totale irrecuperabilità del passato. Così la dicitura *In memoriam* posta in epigrafe alla partitura, non è solo un tributo ai morti della Germania, ma anche la lastra sepolcrale posta sopra un mondo, una civiltà, un modo di intendere e di affrontare il torbido dell’esistenza.

3. Capriccio

DOCERE, DELECTARE, MOVERE - Secondo la retorica classica tre sono gli obiettivi che una *oratio* degna di questo nome deve raggiungere. Prima di tutto essa deve *docere*, rendere edotto l’ascoltatore del tema assunto a oggetto della discussione; poi deve *delectare* il medesimo, procurandogli occasione di piacere e non di tedio, al fine di *movere* - ecco il terzo e ultimo obiettivo - il suo animo, di persuaderlo circa la bontà della tesi da lui sostenuta¹.

Questi *tria oratoris officia* si ritrovano, perfettamente assecondati, in *Capriccio*, l’estremo *opus* teatrale che Richard Strauss rappresentò al Nationaltheater di Berlino nell’ottobre del 1942. Non sorprenda l’accostamento della retorica, dell’arte di parlare (e dello scrivere) in modo ornato e efficace, a un’opera lirica, perché *Capriccio* è l’ipostasi dell’opera lirica, è l’opera che ricapitola tutte le altre, è il *Wort-Ton-Drama* nel cui profondo s’interna, legato con arte in un volume, ciò che si squaderna per la storia del melodramma.

Prima la parola o prima la musica? Questa è la domanda che incombe

¹ «*Quia non docere modo, sed movere etiam ac delectare audientis debet orator.*» Quintiliano, *Institutio oratoria*, Liber XII, 2, 11.

e sempre incomberà sull'opera lirica. A essa non poteva certo sottrarsi Richard Strauss, autore di alcuni dei lavori teatrali più alti di sempre. Questi, infatti, si getta nella *vexata quaestio*² con un ardore che non ci si attenderebbe in un uomo di quasi ottant'anni e la risolve, approfondendo come non mai la sua indole ironica e mercuriale, fin dal sottotitolo che recita: *Ein Konversationstük für Musik*, «una conversazione per musica», dicitura che in appena quattro parole compendia, come meglio si vedrà in seguito, lo stigma della civiltà europea, il suo essere grumo 'arcimboldesco' di *philia* e di *xenia*, apertura all'altro fino alla possibile catastrofe, cammino dell'*hospes* insieme all'*hostis* che mai si arresterà e mai si ridurrà allo stesso³.

IN UN CASTELLO ROCOCÒ NEI PRESSI DI PARIGI - La trama, in un cenno. In un castello rococò nei pressi di Parigi⁴, «al tempo in cui Gluck iniziò la sua riforma dell'opera. 1775 circa», seduti sulle soffici *bergères* ora della biblioteca ora della sala da musica, avvolti dalle aromatiche fragranze che provengono dalla vicina *Orangérie* (che non poteva mancare, ovviamente, in un'opera che ha l'ambizione di ricapitolare la specie sensibile dell'occidente; tanto che, mescolati agli odorosi effluvi,

² La discussione circa il primato della musica sulla poesia e viceversa ha sempre appassionato i grandi ingegni dei due opposti schieramenti. L'idea di un'opera su questo tema fu suggerita a Strauss da Stefan Zweig, che subentrò a Hugo von Hofmannsthal (autore dei capolavori lirici straussiani) dopo la sua tragica morte. Zweig trasse ispirazione dal libretto dell'abate Giovanni Battista Casti *Prima la musica poi le parole* che, messo in musica da Antonio Salieri, fu rappresentato alla corte di Schönbrunn il 7 febbraio del 1786 insieme al *Der Schauspieldirektor* di Mozart. Strauss stesso, nella lettera del 23 marzo 1939 indirizzata a Joseph Gregor, sintetizza le diverse scuole di pensiero che si contendevano il campo: «prima le parole, e poi la musica (Wagner); oppure prima la musica, poi le parole (Verdi); oppure soltanto parole, niente musica (Goethe); oppure soltanto musica, niente parole (Mozart).»

³ Cfr. M. Cacciari, *L'arcipelago*, Adelphi, Milano 1997, pp. 143-154.

⁴ Ci piace pensare che in questo castello rococò sopravviva una eco del palazzo dei conti von Schinzberg, che fa da sfondo alla stupenda novella *Mozart in viaggio verso Praga* di Eduard Mörike.

par quasi di udire il suono di antichi versi: *Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?*⁵), alcuni personaggi discutono del primato delle parole sulla musica e viceversa. È il compleanno della padrona di casa, la contessa Madeleine, giovane e attraente vedova, di cui due artisti, il poeta Olivier e il musicista Flamand, si contendono i favori.

All'apertura del sipario la nobildonna, un poco distante dal proscenio, sta assistendo all'esecuzione di un sestetto per archi composto da Flamand e a lei dedicato.

Avvolto dalla morbidezza cerulea di quei suoni, La Roche - il sanguigno direttore teatrale su cui Strauss ha riversato una tale ricchezza di *verve* caricaturale da farne uno dei personaggi più riusciti del proprio teatro - si addormenta. Mentre la Contessa ascolta, rapita, il sestetto, Olivier e Flamand danno inizio alla *querelle* che continuerà, irrisolta, per tutta l'opera: *Wort oder Ton?* Alla discussione, una volta terminata la musica, si uniscono anche La Roche e il Conte, fratello di Madeleine e innamorato della fascinosa attrice Clairon (con la quale sta provando la *pièce* scritta da Olivier per il compleanno della sorella), il quale ritiene che la parola sia senza meno superiore alla musica. La Contessa entra proprio quando il Conte legge il sonetto che suggella il lavoro teatrale e che è una manifesta dichiarazione d'amore per lei da parte del suo autore. Dopo averlo ascoltato, Flamand si ritira per trasporlo in musica e poco dopo lo esegue, scatenando la viva irritazione del rivale, che

⁵ «Conosci tu la terra dove crescono i limoni?» È l'incipit della celeberrima poesia cantata da Mignon in apertura del Libro III del *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato* di W. Goethe (Adelphi, Milano 2006, pp. 127 e 128), che divenne per il romanticismo tedesco un vero e proprio testo sacro. Soprattutto per i musicisti: Beethoven, Schubert, Schumann e Wolf composero su di essa *Lieder* di fattura squisita. Il desiderio di raggiungere il paese dei limoni e degli aranci - paese che, secondo Mario Bortolotto «nessuno ha mai conosciuto, verso cui è impossibile partire» perché «esiste solo nella coscienza di non appartenervi» (M. Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, Adelphi, Milano 1984, p. 52) - a suo modo potrebbe assurgere a metafora del viaggio-erranza dell'Europa, che fa il proprio cammino con il suo stesso andare (come dice Machado in versi dal ritmo salmodiante: «*caminante, no hay camino, / se hace camino al andar*»).

però è trascinato via da La Roche per discutere con lui i dettagli di uno spettacolo. Approfittando del momento, anche Flamand si dichiara alla Contessa, che gli dà appuntamento per l'indomani, alle ore undici, nella biblioteca del castello: lì ella deciderà per la poesia o per la musica, ovvero per l'uno o per l'altro.

Dopo la prova tutti si riuniscono di bel nuovo, e di bel nuovo riprende, ancora più accanita, la discussione. A questo punto al Contessa, per smorzare i toni, propone di collaborare tutti insieme per la realizzazione di un'opera, il cui argomento, scelto dal Conte, consisterà proprio negli eventi del giorno appena trascorso.

Ormai è sera. La luna splende nel cielo e nel castello la servitù accende le candele. Gli ospiti sono partiti alla volta di Parigi. Il maggiordomo informa la Contessa che Olivier si presenterà l'indomani, alle ore undici, in biblioteca (dunque nello stesso girone, ora e luogo di Olivier) per conoscere l'esito dell'opera progettata (ovvero, fuor di metafora, per sapere se la nobildonna sceglierà lui o il rivale). Rimasta sola, la Contessa medita sui due pretendenti, ma si rende conto che la scelta è per lei impossibile: parola e musica sono per lei irradiazioni di un'unica, inscindibile bellezza.

MONUMENTUM-MEMENTO - Orbene, su questa esile trama (*Capriccio* deve essere rubricato al genere *Kammertheater*, dove più che l'azione rileva il conflitto dialogico tra i personaggi) Strauss realizza un sontuoso arazzo, un'opera-mondo, un autentico monumento a quanto di bello e di vero - il platonico «il bello è lo splendore del vero» percorre in filigrana l'intera partitura - ha prodotto la civiltà occidentale.

Ma il monumento, come rivela la sua radice etimologica, rimanda a qualcosa che non esiste più, ma di cui si deve conservare il ricordo (*monumentum-memento*).

Ma il rammemorare il tempo felice, scrive Ernst Jünger nel folgorante

incipit di *Sulle scogliere di marmo*, provoca una «selvaggia tristezza»: «oh, fosse questa tristezza almeno d'insegnamento per ogni nuovo attimo di felicità!»⁶ L'*opus magnum* di Strauss è, pertanto, anche un *planctus*, sia pure trattenuto entro una raffinatissima tessitura musicale, su una civiltà ormai tramontata. Che *Capriccio* non fosse un'opera per tutti i palati era consapevole il suo stesso Autore. Nella lettera indirizzata il 23 marzo 1939 a Joseph Gregor (che in un primo tempo affiancò Strauss nella redazione del libretto e che fu poi sostituito da Clemens Kraus), egli scrive: «*Capriccio* non è un lavoro per il pubblico, o per lo meno per il pubblico di milleottocento persone per sera. È forse una ghiottoneria per buongustai della cultura.» E infatti con le sue dottissime discussioni, con le sue ricercate citazioni (si passa da Gluck a Lulli, da Rameau a Piccinni, da Corneille a Goldoni, da Pascal a Metastasio), con la sua carambola di stili (dalla teatralità buffa dei due cantanti italiani al lessico aulico), con la sua ridda di sentenze gnomiche e di precetti estetico-filosofici, con il suo enciclopedismo musicale, *Capriccio* è davvero un'opera per *gourmet* della cultura.

Ma sia detto senza albagia, senza insopportabile vezzo snobistico: *Capriccio* è per pochi semplicemente perché pochi sono coloro che di notte, per citare il celebre racconto di Kafka, si preoccupano di tenere acceso un legno in mezzo all'accampamento.⁷

A queste scelte notturne Strauss indirizza la sua ultima orazione per *docere, delectare e movere* in un tempo in cui la più cupa delle notti trionfava su tutta l'Europa.

⁶ E. Jünger, *Sulle scogliere di marmo*, Guanda, Parma 2007, p. 5.

⁷ F. Kafka, *Di notte*, in *Racconti*, Mondadori, Milano 2006, p. 436. «Sprofondato nella note. [...] Gli uomini intono dormono. [...] E tu sei sveglio, sei uno dei custodi, trovi il prossimo agitando il legno acceso nel mucchio di stipe accanto a te. Perché vegli? Uno deve vegliare, dicono. Uno deve essere presente.»

SPECCHI - L'accusa che sovente si muove al compositore di Garmisch è quella di essere stato una sorta di Nerone che, mentre Roma bruciava, traeva diletto a comporre versi sulle corde dell'arpa (e proprio accompagnata dall'arpa la Contessa, nell'ultima scena di *Capriccio* - una delle pagine musicali più alte del '900 - canta il sonetto composto da Olivier e messo in musica da Flamand). Come è stato possibile - si è chiesta parte della critica - comporre un'opera dalle tinte così soavemente madreperlacee quando l'Europa era messa a ferro e fuoco dalla barbarie nazista? Mentre altri musicisti (Anton Webern, solo per fare un nome) scrivevano partiture in cui vibrava con accenti straziati il lutto della ragione che cresceva nella sensibilità europea e che toccava in particolare il cuore della musica, Strauss invece si ritirava nel tepore dell'*Orangérie*, in un cantuccio di sogno dove anche nel più gelido inverno è possibile gustare i frutti solari del Mediterraneo: più o meno così suonano i rimbrotti dei suoi oppositori. Queste critiche, pur non difettando di solidi argomenti a loro suffragio, potrebbero essere tuttavia ridimensionate se solo si considerasse che Strauss era un musicista e che inevitabilmente agiva *juxta propria principia*. Forse si poteva pretendere da lui un po' più di coraggio o una presa di distanza meno ambigua dal regime hitleriano⁸, ma è certo che *Capriccio*, se solo lo si osserva senza le lenti deformanti dell'ideologia,

⁸ Come scrive Quirino Principe nel suo mirabile saggio dedicato al grande compositore di Garmisch, «al lato peggiore di Strauss negli anni del nazismo fu in ciò che egli non disse e non fece, non in ciò che disse e fece. [...] Strauss fu colpevole in un tempo in cui era difficile non essere colpevoli» (Quirino Principe, *Strauss. La musica nello specchio di Eros*, Bompiani, Milano 2004, pp. 855-859). Comunque siano andate le cose, almeno un dato appare incontrovertibile: forse nessun musicista come Strauss ha elevato un canto d'amore altrettanto appassionato alla cultura d'Occidente proprio nel momento in cui essa era negata. Le sue ultime opere (da ricordare, insieme a *Capriccio*, le *Metamorphosen*, il *Duett-Concertino* l'*Oboe-Concerto* e i *Vier letzte Lieder*), oltre che raggi serotini di una inesausta energia creativa, sono un vero e proprio testamento culturale. Sulle compromissioni dei musicisti con il nazismo, si veda anche il film di István Szabó *torto o a ragione* (Austria/Francia/Germania/Gran Bretagna, 2002), dove il coriaceo maggiore americano Steve Arnold è incaricato di prendere in esame il caso di Wilhelm Furtwängler, il grande direttore d'orchestra sospettato di connivenza con il regime hitleriano.

contiene una radicale critica del tempo che Strauss stava vivendo. Così, se si fa attenzione ci si accorge che, per contrappasso, la soave *allure* settecentesca, il fruscio sommesso di eleganti marsine, gli amabili conversari, il dotto florilegio musicale e, sopra tutto, quell'irresistibile non so che di sprezzatura e insieme di ironia (cifra inconfondibile dell'arte straussiana), sono quanto di più eversivo si possa immaginare. Così la villa di Garmisch, anziché splendido rifugio di un settantottenne che volge le spalle alla storia, diviene un osservatorio privilegiato non solo per dare un nome ai mostri che impazzavano nel Vecchio continente, ma anche per capire come si erano fatti e come avrebbero potuto non farsi. Si deve pertanto respingere l'accusa di una fuga all'indietro. Non si dimentichi che l'amabile (e a suo modo folle) *journée* trascorsa nel castello della Contessa precede di poco la Rivoluzione francese: entro breve tempo, dunque, sulla *Orangérie*, sulla sala da musica, sulla biblioteca e sull'arpa di Madaleine si abatterà *le déluge*. Strauss realizza, dunque, un formidabile gioco di specchi: il *milieu* storico di *Capriccio* è molto più vicino di quanto si possa pensare agli eventi del 1942, e non solo per la tragicità che li accomuna. La corrispondenza tra le due epoche, pur distanti tra loro oltre un secolo e mezzo si storia, riguarda soprattutto il fallimento del tentativo, tutto illuminista, di rendere produttivo il conflitto attraverso il dialogo tra diversi: in ultima analisi, è a questo tentativo che *Capriccio* è dedicato. Il terrore giacobino che da lì a pochi anni irromperà sul castello della Contessa è già una prima forma di religione politica che, *mutata specie*, assumerà poi i nomi di fascismo, nazismo e comunismo.⁹ Totalitaria, infatti, e quindi sommamente pernicioso, è la devozione di Fla-

⁹ Sul progressivo sfaldarsi dei principi dell'età dei Lumi si vedano le belle pagine de *Lo spirito dell'Illuminismo* di Tzvetan Todorov, Garzanti, Milano 2007, pp. 54-62.

mand e di Olivier alla Contessa: il loro duello non potrà che risolversi se non con la vittoria di uno solo. *Reductio ad unum*, appunto: ecco l'antica e sempre nuova tentazione europea, i cui esiti terrificanti, soprattutto nell'autunno di quel 1942, erano ormai di palmare evidenza.

ENTZWEIUNG - Contro la minaccia di un deserto omologante si oppone invece la Contessa, la quale riconosce nella necessità sia della musica sia della poesia e nel loro reciproco integrarsi l'unica via per costruire la propria identità. Così, al posto della disperata, impossibile, omicida utopia di separare i diversi con muraglie cinesi, la Contessa sceglie di non scegliere, giacché «qui scegliere, / perder sarebbe.»¹⁰

Ma si badi: la non-scelta della nobildonna non è oscitanza o, peggio ancora, incapacità (kafkiana) di recitare una parte sul palcoscenico di questo mondo, sottraendosi così alla vita¹¹, ma «indugio pensante nella dimensione della ricerca»¹², chiara coscienza della *Entzweiung*, della divisione-in-due dell'essere. Non è un caso che la Contessa sia vedova: ella si è così sottratta all'*eidolon*, alla vana ombra, all'illusione dell'Uno, per abbracciare il duplice (Olivier e Flamand). E può abbracciarlo solo perché intrattiene con il Due un dialogo. Neppure una volta ella tradisce nostalgia verso il marito defunto: la sua dimensione, dunque, non è il rimpianto, ma il riconoscimento della *Entzweiung*.

Nella Germania del 1942, all'apogeo di una banda di criminali che voleva trasformare il globo terraqueo in una sola nazione dominata da un solo popolo, la non-scelta di Madeleine era quanto di più provocatorio

¹⁰ R. Strauss, *Capriccio*, p. 111, in *Capriccio*, libretto pubblicato dalla *Fondazione Teatro la Fenice di Venezia*, da cui sono tratte anche le citazioni che seguono.

¹¹ Per tutti si rimanda all'affascinante saggio *Castelli* di M. Cacciari in *Hamletica*, Adelphi, Milano 2009, pp. 41-74.

¹² M. Cacciari, *Geofilosofia dell'Europa*, cit., p. 162.

si potesse immaginare. Provocatorio perché democratico, perché quella non-scelta diceva che, se vi è una salvezza, questa poteva passare solo attraverso la convivenza con il diverso, con lo *xenos*, con l'altro-da-sé.

Ma questa scoperta, con la conseguente accettazione, dell'alterità è la testata d'angolo della *polis* democratica fin dalle origini, la quale, come ricorda Barbara Spinelli, è «innanzitutto una lotta fra pretendenti (pretendenti a Penelope, pretendenti al comando, pretendenti alla realtà svelata): dunque è lotta fra diverse interpretazioni del vero, del bello, del giusto, non per ultimo del buon governo. È il primo esercizio di *selezione democratica*.»¹³ Una lotta fra pretendenti, come è quella tra Olivier e Flamand. Solo che i due sono impazienti e l'impazienza è la mortale nemica della democrazia, la quale procede invece per tempi lunghi. Infatti, ciò che è insopportabile per il poeta e il musicista non è l'idea di poter essere respinto, ma il fatto che Madeleine non si decida a scegliere. Nessuno dei due nutre dubbi sulla superiorità della propria arte (oggi diremmo: sulla superiorità della propria cultura di appartenenza o della verità in cui crede), ma fin qui *nulla quaestio*, giacché il dialogo, se è tale, conserve sempre una insopprimibile *vis* polemologica. Il problema, piuttosto, sorge dal fatto che ciascuno dei due artisti vuole annichilire l'altro, toglierlo dalla mente della Contessa, affermare l'imperio dell'Uno (*Wort* oder *Ton*), visto come verità inalterabile e suprema che mai e poi mai si deve intrecciare con altri valori, mettendo da parte la discussione, la dialettica e la *parresia*.

Alla medesima conclusione, in fondo, giunge anche La Roche. Il suo alluvionale monologo è un'appassionata difesa del teatro contro uomini come Olivier e Flamand che «irridono al vecchio, ma non creano il

¹³ B. Spinelli, *Una parola ha detto Dio, due ne ho udite. Lo splendore delle verità*, Laterza, Bari, 2009, pp. 37 e 38.

nuovo.»¹⁴ Il vecchio, vale a dire l'Occidente quale luogo di una *aeterna inquisitio*, dell'insonne dibattere. Il teatro, dunque, metafora del più autentico spirito europeo, che vede i diversi quali (contraddittori) protagonisti del medesimo dramma (*dran*, essenza dell'idea tragica).¹⁵ E che fanno sulla scena le *dramatis personae*? Dia-logano tra di loro, quindi si ascoltano contra-dicendosi, mantenendo, sì, la propria identità, ma mantenendola anche sempre in dubbio. Essi, insomma, sono antagonisti di nessuno, ma com-petitivi (*cum-petere*, 'andare insieme verso un fine' ma ciascuno con le proprie gambe) con tutti.¹⁶

La corrusca immagine del teatro riceve in *Capriccio* la sua massima celebrazione con la proposta del Conte di tradurre in un'opera gli eventi di quella tumultuosa giornata: «è realtà», dice la Contessa, «ciò che le scene ci svelano. / Come in uno specchio magico mostrano noi a noi stessi. / Toccante emblema è il teatro di ciò che è la vita.»¹⁷ Solito teatro nel teatro, si dirà. Senz'altro; ma anche raffinata capacità di leggere i tempi e di tradurla in autentico magistero (ancora una volta *docere, delectare, movere*) attraverso la forza trasfigurante (*Verklärung*, termine caro a Strauss) dell'arte.

¹⁴ R. Strauss, *Capriccio*, cit., p. 134.

¹⁵ Il teatro è il luogo di nascita della politica. A rivelarlo è la sua stessa radice etimologica. Teatro deriva dal verbo greco *theaomai*, che significa, sì, 'vedere', ma vedere con gli occhi della mente, quindi 'esaminare', 'cercare di riconoscere'; in ultima analisi 'giudicare', azione politica per eccellenza. Scrive a riguardo Ekkehart Krippendorf: «il teatro costituisce uno specchio, uno sdoppiamento che sviluppa la sua autonoma dimensione di vita e che presuppone e sollecita la capacità di giudizio, il che valeva per le prime tragedie come per le odierne. La fine della vicenda degli Atridi narrata da Eschilo nel luogo di incontro dei cittadini d'Atene consiste in un appello a giudicare, e in tal modo giudicare diviene un carattere essenziale del politico» (in E. Krippendorf, *L'arte di non essere governati. Politica etica da Socrate a Mozart*, Fazi, Roma 2003, pp. 22-29).

¹⁶ Sul conflitto reso produttivo dal dialogo si rimanda al commento che M. Cacciari fa del Libro del gentile e dei tre savi in *Geofilosofia dell'Europa*, cit., pp. 149-159.

¹⁷ R. Strauss, *Capriccio*, cit., 126.

«Se scegli l'uno, tu perdi l'altro, / ché sempre si perde quando si acquista! / Non c'è nel tuo sguardo forse ironia?»¹⁸, si domanda Madeleine poco prima che cali, rapido, il sipario. Ma non c'è forse ironia – nel significato etimologico di ‘finzione’ – anche nello sguardo di Strauss? Oltre due ore di *actio* melodrammatica per accorgersi alla fine che la decisione della Contessa era già svelata nel sottotitolo: *Ein Konversationstück für Musik*, che è poi un altro modo per dire *Entzweiung*.

APPUNTAMENTO ALLE UNDICI, IN BIBLIOTECA - Dunque, Madeleine ovvero Europa. E se l'Europa, come sostiene Karl Jaspers, è un «principio spirituale»¹⁹, esso consiste prima di tutto nella sua attitudine a *sopportare* le diversità e gli inevitabili conflitti che queste possono provocare, nel senso dialogico del termine: «ozioso tentar di dividerli in due. In uno fusi / son musica e versi in una entità nuova»²⁰, dice la Contessa. Certo, l'unione continua a essere una forza prodigiosa, ma per divenire tale deve raffinarsi nel crogiolo del plurimo: questa è stata da sempre la forza dell'Occidente.²¹

Madeleine compie una sola azione, la più importante: *Verhaltenheit*, parola che indica, come ricorda Cacciari in *Geofilosofia dell'Europa*, un «sostare che *resiste* alle forze che vorrebbero distrarlo, dunque un *resistere*, un *resistere pensante*.» Ma poiché *Verhalten* significa anche ‘condotta’, ‘comportamento’, ‘ethos’, ecco allora che la *Verhaltenheit* non indica solo uno

¹⁸ R. Strauss, *Capriccio*, cit., p. 144.

¹⁹ K. Jaspers, *Dello spirito europeo*, in *Verità e verifica. Filosofare per la prassi*, Milano 1996, p. 125.

²⁰ R. Strauss, *Capriccio*, cit., p. 143.

²¹ Per tutte, si rileggano a proposito le considerazioni sviluppate da Machiavelli nel Capitolo IV, Libro I dei suoi *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, dove si sostiene che la grandezza romana nasce dal conflitto tra patrizi e plebei: «le leggi che si fanno in favore della libertà nascono dalla disunione loro» (in N. Machiavelli, *Il Principe e pagine dei Discorsi e delle Istorie*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 207-209).

stare-contro, ma, conclude Cacciari, «il fondo stesso del sé.»

A questo punto la domanda è: riuscirà Madeleine a sopportare la conflittualità tra Octavian e Flamand che l'indomani, senza alcun dubbio, si riaccenderà di nuovo e forse addirittura con maggiore veemenza? Con un autentico colpo di genio Strauss conclude Capriccio con una inaspettata sospensione: cosa succederà l'indomani in biblioteca, alle ore undici, quando i due rivali, l'uno all'insaputa dell'altro, si ritroveranno faccia a faccia? Riuscirà la nobildonna a guardarsi dalle lusinghe dell'uno e dell'altro? Detto in altri termini: ce la farà l'Europa a stare all'erta, a vigilare su se stessa, a rimanere fedele - per dirla ancora con Barbara Spinelli - allo splendore *delle* verità? (Perché l'Europa è pure questo: è instancabile *curiositas*, ma anche consapevolezza di non poter conoscere tutto; è apertura all'*hospes* che sente tuttavia come irriducibile *hostis*; è volontà di potenza che ben conosce, però, l'eterogenesi dei fini.) Dunque l'interrogazione che mai si arresta («E io? Lo scioglimento... Doveri scioglierlo, / deciderlo, disporlo? / È la parola che commuove il cuore o la musica / che con più vigore parla?»²²) è la vera dimora della Contessa, e quindi dell'Europa. L'aver intuito questo nel 1942, in un'epoca in cui si tentò di riedificare la Torre di Babele (ipostasi dell'idolatria), è tutto fuorché nostalgica *rêverie*: è coraggio di fare il proprio turno di veglia quando la notte è più profonda, è chiaroveggenza, è profezia.

²² R. Strauss, Capriccio, cit., p. 143.

Umberto Curi

È professore ordinario di Storia della Filosofia e Direttore del Centro Interdipartimentale di ricerca in Storia e Filosofia delle Scienze (CIRSFIS) dell'Università di Padova. Fra il 1994 e il 2008 è stato Presidente del corso di laurea in Filosofia della stessa Università. Visiting Professor presso le Università di Los Angeles e di Boston, ha tenuto lezioni e conferenze presso le Università di Barcellona, Bergen, Berlino, Buenos Aires, Città del Messico, Cordoba, Lima, Lugano, Madrid, Oslo, Rio de Janeiro, San Paolo, Sevilla, Vancouver, Vienna.

Ha diretto per oltre vent'anni la Fondazione Istituto Gramsci Veneto. Dal 1985 al 1995 è stato membro del Consiglio direttivo e della Giunta esecutiva della Biennale di Venezia.

Ha diretto per tre anni il progetto televisivo "Mondo3" per Rai Educational. Attualmente, è membro del Comitato scientifico dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli e del Consiglio Scientifico del Centro di Ecologia Umana dell'Università di Padova.

È anche membro del Comitato scientifico della rivista internazionale "Iris" e della rivista "Paradigmi". Fra le sue numerose pubblicazioni, *Endiadi. Figure della duplicità e La cognizione dell'amore. Eros e filosofia* (entrambi presso Feltrinelli, 1995 e 1997), *Pensare la guerra. L'Europa e il destino della politica*, Dedalo, Bari 1999; *Polemos. Filosofia come guerra e La forza dello sguardo* (presso Bollati Boringhieri, 2000 e 2004); *Il volto della Gorgone: la morte e i suoi significati e Filosofia del Don Giovanni* (presso Bruno Mondadori, 2001 e 2002); *Variazioni sul mito: Don Giovanni* (Marsilio, Venezia 2005). Ha dedicato numerosi saggi ed alcuni volumi all'analisi del sistema politico italiano: *La politica sommersa.*

Il sistema politico italiano tra terrorismo e massoneria, Franco Angeli, Milano 1989; *Lo scudo di Achille. Il PCI nella grande crisi*, ivi, 1990; *L'albero e la foresta*, ivi 1991; *La Repubblica che non c'è*, ivi 1992; *Terrorismo e guerra infinita*, Città Aperta, Enna 2007. Ai rapporti

fra cinema e filosofia ha dedicato finora quattro volumi: *Lo schermo del pensiero* (Raffaello Cortina, 2000), *Ombre delle idee* (Pendragon 2002), *Un filosofo al cinema* (Bompiani, 2006), *L'immagine-pensiero* (Mimesis 2009). Nel 2008 è stato pubblicato, presso Bollati Boringhieri, un suo libro dal titolo *Meglio non essere nati*.

La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche e nel 2009, presso l'editore Bompiani, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*. È editorialista politico del "Corriere della sera", edizione del Veneto e collabora ad altre testate giornalistiche nazionali.

Sabina Spazzoli

Nata a Milano il 24/7/1966, consegue la maturità linguistica, quindi si laurea "cum laude" in Lettere e Filosofia presso il D.A.M.S. dell'Università di Bologna, con una tesi sul "Riccardo III" di Shakespeare. Nel 1994 inizia a collaborare con i docenti Arnaldo Picchi (Regia ed Iconografia teatrale) e Giuseppe Liotta (Storia del teatro moderno e contemporaneo e Metodologia della critica dello spettacolo).

Come attrice, matura numerose esperienze di teatro amatoriale e professionistico, incluse attività di animazione e teatro di strada.

Come autrice e regista, si occupa di organizzazione, drammaturgia e regia di vari progetti teatrali sul territorio regionale, curando l'adattamento e la traduzione dei testi, o scrivendone di originali.

Prende parte al Cantiere Internazionale "Teatro Giovani", organizzato dal Comune di Forlì e l'Harvard University.

In diverse occasioni pubblica articoli su riviste teatrali ed è chiamata, in qualità di giurata, presso Festival teatrali di respiro nazionale.

Negli anni si perfeziona frequentando, anche all'estero, stages e laboratori di regia, danza, canto e recitazione, e oggi conduce lei stessa corsi di dizione, teatro di base, drammaturgia e analisi del testo.

Attualmente è impegnata nell'ideazione e nel coordinamento di corsi di teatro nelle locali scuole di ogni ordine e grado, e collabora atti-

vamente con le compagnie teatrali “Malocchi & Profumi” di Forlì e “Trame Perdute” di Bologna.

Roberto Fantini

Ha cominciato gli studi al liceo musicale “A. MASINI” di Forlì. Nel 1987 ha conseguito il diploma in oboe, presentandosi come privatista, presso il Conservatorio di Musica “G. B. Martini” di Bologna con votazione 9 su 10. Dal 1986 fa parte del “QUINTETTO MALATESTIANO” col quale prende parte a concerti e a concorsi piazzandosi 3° al concorso internazionale di Stresa (1986) e 1° al ACADAMUS di Genova (1989). Dal 1987 al 1989 collabora con la cooperativa Euphonia con la quale si reca in Francia (Bourges) per un gemellaggio musicale. Nelle estati del 1989-90-91 frequenta i corsi orchestrali di Lanciano sotto la guida di Alberto Negroni. Durante questi corsi ha partecipato a concerti con i docenti e all'incisione di un CD; oltre a quello ha inciso due CD con i “Giovani Artisti Italiani”.

Ha collaborato con i “Filarmonici di Bologna”, “Erlebnis” di Rimini, “Orchestra Sinfonica di San Marino”, “B. Maderna” di Cesena, “G. Verdi” di Milano, “Filarmonica di Roma” con la quale si è recato in Etiopia nel 1999 e nel 2000 per recital lirici sinfonici.

Dal 1990 è insegnante di Teoria e Solfeggio presso il Liceo musicale “A. MASINI” di Forlì, dal 1999 ricopre lo stesso incarico nella scuola di musica “VASSURA-BARONCINI” di Imola; per la stessa materia ha prodotto due libri didattici. Dal 2000 è insegnante di Oboe presso il liceo musicale “A. MASINI” e la scuola musicale “VASSURA-BARONCINI” di Imola. Nel 2003 si classifica 1° assoluto al 4° concorso nazionale di esecuzione musicale di Riccione nella categoria cameristica (quintetto a fiati). Ha seguito corsi con P. Pierlot, I. Goritzki e P. Pollastri.



ÁNTHOS
*Mito e fiori
nelle
Metamorfosi di Ovidio*

venerdì 28 maggio 2010

ECO e NARCISO

venerdì 4 giugno 2010

PIRAMO e TISBE

venerdì 11 giugno 2010

FILEMONE e BAUCI

Tutti gli eventi avranno inizio alle ore 16.00

Circolo ACLI
Lamberto Valli
Forlì

