

MICHELE DONATI

*Per un Rebora mal noto
Indagine su Rebora e il melodramma*

Sono in un eccitamento formidabile dello spirito. Mi si scatena impetuoso, dà in balzi possenti che mi annientano, rugge, si ribella, si placa improvvisamente; poi di nuovo si divincola, instabile, immenso e piccino, assurdo, irreali, terribile. Sono stato al Tristano e Isotta... È stata una combustione, una conflagrazione di tutto me stesso¹.

È il 1907, Milano corre a tutta velocità nel nuovo secolo. Agli albori di un'era tecnologica le città sono per i poeti uno spazio di tensione fra choc ed ebbrezza. Clemente Rebora ha poco più di vent'anni, viene da ideali risorgimentali, laici e massonici, studia Lettere e si aggira scapigliato; in tale contesto, un animo da sempre – più o meno consciamente – in cerca di sacro come il suo guarda all'arte come ad una forma di sublimazione dell'esperienza. È la musica il linguaggio che più di tutti affascina il giovane Rebora, e la poesia che certo sta germogliando fiorirà solo di lì a poco²: nel 1907 Clemente inizia persino a prendere lezioni di armonia dal maestro Paolo Delachi e frequenta assiduamente le stagioni concertistiche e liriche dei teatri. La testimonianza riportata in aper-

¹ Lettera inviata a Daria Malaguzzi l'1 febbraio 1907, citazione da C. Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller, 1992, p. 18

² Si veda a questo proposito la terzina in *Curriculum vitae*, testo in cui l'anziano Rebora ripercorre per intero la propria parabola biografica: "Immaginando m'esaltavo in fama / di musico e poeta e grande saggio: / e quale scoramanto seguitava!". Credo che l'ordine dei termini del tricolon non sia da ritenersi casuale ma dipenda, oltre che da ragioni metriche, anche dalla volontà di una disposizione cronologica: il periodo musicale sommerso di Rebora precede quello poetico, che a sua volta prosegue con quello mistico.

tura è tratta da una lettera inviata all'amica Daria Malaguzzi: Reborà è appena stato alla Scala, dove ha assistito ad una rappresentazione del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, opera d'arte totale che fin dalla sua prima comparsa aveva sconvolto il pubblico gettando le basi per le sperimentazioni della musica del '900. L'impatto con la rivoluzione wagneriana lascia un segno profondo anche nell'immaginazione di Reborà, curiosa di novità come quelle importate dalla Germania ma anche avida di tradizione: il suo personale canone della musica spazia infatti da Bach ai contemporanei e tocca ambiti disparati.

La forma che meglio rappresenta la genetica culturale degli italiani è però quella del melodramma. Colta ad esempio nel suo fulgore ottocentesco, l'opera lirica diventa trasfigurazione estetica del sentimento risorgimentale che fu molto caro anche a Reborà, e più in generale territorio di passioni estreme e spettacolo identitario. Nel suo saggio *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Gilberto Lonardi offre alcune soluzioni per uno studio della poesia che tenga conto del sostrato operistico ancora massicciamente presente nella cultura italiana del primo '900: la riflessione del critico parte dall'Ungaretti de *Il porto sepolto*, di cui vengono proposte le poesie *Italia* e *Veglia*. Nella prima Lonardi individua il «rinvio più veloce»³, un riferimento diretto al libretto della *Bohème* pucciniana, con lo squattrinato Rodolfo che rivendica orgogliosamente la propria condizione di poeta sognatore. Si è qui nel campo della citazione letteraria e della lingua, ma in *Veglia* entra in gioco la musica, ancora una volta quella del popolarissimo Puccini con *Tosca*: la poesia viene accostata all'aria di Cavaradossi *E lucevan le stelle*. La tangenza non si limita al piano del vocabolario e della situazione (sia il pittore dell'opera che il soldato Ungaretti, ad un passo dalla morte, sentono più forte l'attaccamento alla vita e scrivono lettere d'amore) ma si estende all'ambito dello spartito (che fonde libretto e musica) e perfino a quello delle diverse interpretazioni dei cantanti, in questo caso tenori come Martinelli, Di Stefano, Domingo: la conclusione è che non solo

³ G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il mulino, 2003, p. 13.

sono paragonabili parole e contesto, ma anche il trattamento melodico e ritmico può essere assimilato. È dunque naturale concordare con Lonardi quando dichiara l'importanza «nazionale-unitaria»⁴ del genere operistico, unanimemente ascoltato e conosciuto, e quindi citabile, reinterpretabile, versatile come qualsiasi tradizione condivisa; ancora più decisivo è riscontrare l'esistenza di «una linea della poesia [...] che, se e quando si sintonizza sull'opera, bada non anzitutto al libretto, ma senz'altro al canto»⁵, pur esercitando il primo un richiamo ineludibile per autori come Saba o lo stesso Montale, che è il vero oggetto dello studio di Lonardi.

Scoprire se anche la poesia di Clemente Reborà si sia sintonizzata su frequenze melodrammatiche – puramente linguistiche o anche musicali – è l'obiettivo di queste pagine: i riferimenti diretti dell'autore all'opera lirica sono concentrati specialmente nella sua produzione giovanile in prosa, a cominciare dalle “tesina” universitaria del 1910 *Per un Leopardi mal noto*, dedicata ad una riflessione sugli spunti di estetica musicale contenuti nello Zibaldone.

Per un Leopardi mal noto

Il saggio su Leopardi è il testo chiave per comprendere come nella concezione di Reborà poesia e musica si intreccino in maniera quasi indissolubile: il testo merita di essere conosciuto e studiato con attenzione nella sua completezza, ma in questa sede ritengo opportuno soffermarmi solo sui passaggi che hanno per oggetto specifico l'opera lirica. Il primo capitolo, che parte dal prendere in considerazione la periodizzazione leopardiana della musica, contiene alcune ipotesi sulla formazione del recanatese nell'ambito del pentagramma: se la dimestichezza con gli strumenti appare limitata – «ché più di far di nacchere con le dita non seppes»⁶ ironizza Reborà – ben più raffinato sembra il gusto. A questo proposito è illuminante come il fatto che, parlando degli ascolti fatti da Leopardi, Reborà sottolinei solo quelli di ge-

⁴ *Ivi*, p. 17.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. Reborà, *Per un Leopardi mal noto*, Milano, Scheiwiller, 1992, p. 49.

nere operistico: il primo incontro con l'opera (il rossiniano *Turco in Italia?*) avviene tardivamente, ma «con effetti veementissimi di commozione»⁷ che forse non sono altro che una proiezione di quanto provato dallo stesso Reborà nell'approcciarsi al melodramma. Per quanto riguarda il periodo recanatese Reborà deve arrendersi alla nebulosità degli archivi, che rendono impossibile affermare con certezza quali opere accompagnarono lo svilupparsi in Leopardi di un pensiero intorno alla musica. Le cose cambiano con il trasferimento a Roma alla fine del '22: dalla città eterna informa il fratello sugli spettacoli visti, con un sentito trasporto per *La donna del lago* di Rossini. Il ritorno a Recanati, nel '24, fa riemergere le lacune, ed in seguito la frequentazione del teatro d'opera si fa per Leopardi sempre più sporadica.

Gioachino Rossini è il compositore più citato in *Per un Leopardi mal noto*: per Reborà la sua figura illumina la storia del melodramma e funge da vero e proprio spartiacque. All'inizio del quarto capitolo, Reborà dichiara di volersi dedicare allo studio di quei «frammenti»⁸ dello *Zibaldone* che trattano la formazione del gusto musicale e i suoi mutamenti. Il gusto non è determinato in virtù di un astratto principio di armonia e bellezza, ma ha radici decisamente empiriche: dipende infatti dall'«assuefazione»⁹, dall'abitudine di individui e gruppi. In particolare, è «una certa abitudine generale intorno alla melodia»¹⁰ a ricoprire un ruolo preponderante: ne risulta che il grado più universale di comprensione (e apprezzamento) riguarda le melodie popolari, o quelle che si ricavano più o meno direttamente da esse, poiché seguono codici a cui la maggior parte del pubblico è ormai assuefatta. Reborà è d'accordo con Leopardi nel registrare una divergenza crescente nel tempo tra ciò che piace al popolo e ciò che piace a teorici e intenditori. È proprio a questo punto che torna Rossini, preso come simbolo della dicotomia tra pubblico e critica. La fortuna del compositore presso il pubblico sarebbe infatti da rintracciare nell'impiego innovativo che egli fece di materiale di schietta origine popolare: ope-

⁷ *Ivi*, p. 43.

⁸ *Ivi*, p. 83.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 84. La melodia è definita da Leopardi come «armonia nella successione de' tuoni».

razione invece scarsamente apprezzata dai critici di professione, che si concentrano sugli elementi di rottura con le tradizionali regole della musica. Un grande errore, per Reborà, perché a Rossini va invece assegnato il merito di avere assecondato il gusto del popolo senza però cedere sul terreno della sperimentazione: caratteristiche che lo rendono un operista di rara efficacia e potenza. Il compito dei musicisti, come quello dei poeti, è quello di rendere ogni volta nuovo un patrimonio universalmente e naturalmente condiviso, aderire cioè alla propria epoca senza eccedere, da un lato, nella «fredda e infeconda e ambiziosa astruseria» né, dall'altro, in una «corrotta facilità bassa»¹¹. La posizione di Leopardi, e quella su cui si attesta anche Reborà, non può che essere favorevole alle innovazioni del linguaggio artistico. Lo splendore primitivo della musica e della lingua popolare non va sterilmente replicato alla lettera, bisogna invece «servirsene come materia di elaborazione artistica»¹². Il distacco fra letterati e popolo che lamentava Leopardi risulta un ostacolo alla nascita di un'arte nazionale che si ponga come paradigma per l'intera Penisola: essere classici, aggiunge Reborà, significa scrivere e comporre in conformità con il proprio tempo, non imitare il passato né tantomeno elucubrare sul futuro. Le pagine finali del quarto capitolo vedono Reborà alle prese con una delle questioni centrali del melodramma, ovvero la funzione del testo poetico. Le parole dell'opera, per Leopardi, sono prive di valore autonomo, perché a servizio completo dello spettacolo e della musica. Tale aspetto si manifesta con particolare evidenza nella crisi del coro, che non è più in grado di descrivere i grandi e nobili sentimenti dell'animo, come nella tragedia greca. Reborà ricollega la critica leopardiana ad alcuni passi dello *Zibaldone* in cui affiora la teoria dell'indefinito: l'individuo è un elemento in se compiuto, mentre la moltitudine del coro cancella i caratteri particolari per sfumarli nella bellezza del vago. Reborà è così legittimato a concludere che «la idea medesima di individuo è troppo determinata e ristretta, per produrre una sensazione o concezione indeterminata ed immensa»¹³, proprietà poetiche che si palesano invece nel coro.

¹¹ *Ivi*, p. 98.

¹² *Ivi*, p. 99.

¹³ *Ivi*, p. 104.

Alcune considerazioni riepilogative concludono il sesto ed ultimo capitolo, la cui parte centrale è dedicata da Reborà all'analisi dei giudizi espressi da Leopardi intorno alla musica a lui contemporanea e delle conseguenti proposte di riforma. Si ritorna al già citato presentimento di un contrasto fra gusto popolare e gusto degli intenditori, esacerbato dallo schieramento in due fazioni opposte: Reborà parla, per il melodramma del primo ventennio dell'Ottocento, di un dualismo formato da un lato dalla scuola «classica»¹⁴ (Pergolesi, Cimarosa, Paisiello prima, Paër e Mayr dopo), e dall'altro da una tendenza «romantica»¹⁵ rappresentata dalle novità di Rossini. Gli intenditori prediligono la prima, mentre a Rossini va l'entusiasmo del pubblico. Le intuizioni di Reborà vengono facilmente confermate leggendo la critica operistica dell'epoca, percorsa da una vena di nostalgia per l'epoca d'oro dei cantori evirati ed ancora reticente a lasciarsi alle spalle gli stilemi del tardo '700. Rossini è compositore che attua il passaggio ad una nuova epoca: il suo *Barbiere di Siviglia* del 1816 compete a distanza con quello di Paisiello, composto una trentina di anni prima, e ne supera le galanti ed affettate geometrie. Reborà riconosce insomma a Rossini la paternità, benché in gran parte inconsapevole come si addice alle menti geniali, del melodramma italiano romantico, nonostante «vacuità e tradizionalismi e perversimenti e deviazioni» che talora affiorano dalle partiture o, ancora peggio, dagli «orridi libretti rissanti con la musica»¹⁶. La critica odierna si trova d'accordo nell'individuare in Rossini un protoromantico e pone l'accento su certe soluzioni musicali che prefigurano – e l'osservazione è di Reborà – «la tristezza belliniana e la non tranquilla musa di Donizetti»¹⁷. In particolare, Rossini sembra aver portato in Italia un gusto per l'orchestrazione di stampo mozartiano, piú varia e ricca di strumenti, tanto che in giovinezza si guadagnò il soprannome di “tedeschino”. Non stupisce, a questo punto, la stima nutrita da Leopardi per opere quali *La donna del lago* (fra l'altro tratta da un soggetto di Walter Scott), in cui l'elemento popolare si declina sempre all'insegna di un rinnovamento

¹⁴ *Ivi*, p. 141.

¹⁵ *Ivi*, p. 142.

¹⁶ *Ivi*, p. 143.

¹⁷ *Ibidem*.

coerente con la tradizione. Le gemme rossiniane, tuttavia, non impediscono a Leopardi di vedere i difetti del melodramma a lui contemporaneo e, conseguentemente, di avanzare alcune proposte di riforma. Proposte che agli occhi di Reborà sembrano vaticinare l'avvento dell'opera wagneriana: quella sognata da Leopardi è un'opera in cui il testo poetico si fonde perfettamente con la musica, sua «accesa interior significazione»¹⁸, e in cui il ruolo del coro torna ad essere di primaria importanza, agendo come connettivo di «mondo reale (ovvero individui dell'azion scenica) col mondo ideale e morale (ovvero musica ed espressione poetica di significato universo)»¹⁹. Nell'idea che ha Leopardi di opera, compositore e poeta sono un'unica entità, così come il libretto e lo spartito si elevano ad esprimere l'universale attraverso il sentimento individuale e l'assuefazione del popolo.

Leopardi era già pronto per l'avvento wagneriano e Rossini lo stava lentamente preparando, specie nell'ardito sperimentalismo dei capolavori napoletani (tra cui appunto *La donna del lago*), in cui le forme chiuse tradizionali si dilatano e confluiscono l'una nell'altra. Reborà commenta a posteriori tale percorso e finisce per ammettere, implicitamente ma non troppo, un debito oggi riconosciuto dalla musicologia: quello di tutta l'opera ottocentesca nei confronti di Gioachino Rossini.

Reborà alla Scala

La tesina su Leopardi non è l'unico testo di argomento musicale pubblicato da Reborà nel 1910: nello stesso anno sulla rivista *La Scala – Stagione 1910-1911* compare infatti un articolo senza firma dal titolo "Gli spettatori dell'ultimo piano". Le pagine sono attribuibili con certezza a Reborà grazie alla preziosa testimonianza di Lydia Natus, pianista russa e compagna di Clemente dal '13 al '19, che in una lettera a Vanni Scheiwiller, l'editore delle ultime raccolte, rende noto il testo e chiama in causa «ragioni di modestia»²⁰ per

¹⁸ *Ivi*, p. 145.

¹⁹ *Ivi*, p. 146.

²⁰ C. Reborà, *Arche di Noè: le prose fino al 1930*, a cura di Carmelo Giovannini, Milano, Jaca Book, 1994, p. 337.

giustificare l'anonimato dell'autore. Al di là dell'omissione (già in se perturbante pensando che dodici anni più tardi saranno pubblicati i *Canti anonimi*) "Gli spettatori" è uno spaccato vivace del pubblico scaligero, descritto con ironia da consumato melomane. Traspare ovunque una sincera passione per il teatro d'opera condita all'attitudine per il bozzetto di colore, e la sfilata della varia umanità che riempie la sala è condotta da Rebora con l'agio di chi certi ambienti li conosce bene e per abitudine consolidata. L'attenzione rivolta al pubblico, all'assuefazione e al gusto del popolo nel saggio su Leopardi è qui declinata in osservazione divertita. La lettura dell'articolo può inoltre aiutare a definire con maggiore accortezza quali siano state alcune delle reali esperienze d'ascolto di Rebora nella Milano di inizio Novecento, oltre al già citato *Tristano*.

«L'ultimo piano» cui fa riferimento il titolo è il loggione, luogo quasi mitologico nell'immaginario operistico, sede dei cultori che conoscono i segreti dell'acustica, specialmente alla Scala, dove la qualità del suono arriva intatta a quelle altezze. Nel 1909 il teatro aveva sottoposto ad un restauro in grande stile il quinto ordine di palchi, che fu tramutato nell'attuale prima galleria, e l'episodio è considerato da Rebora addirittura paradigmatico della condizione transitoria di qualsiasi tradizione. Il passo, collocato verso la conclusione dell'articolo, è particolarmente interessante poiché costituisce l'unico momento in cui la briosità del testo lascia spazio ad una riflessione più posata:

Certo, cotesto mondo dell'*ultimo piano* perde la propria caratteristica rapidissimamente di anno in anno, in quella fretta con cui tutte le tradizioni tendono a scomparire e tutte le varietà a livellarsi; e il novissimo restauro della Scala, che ha ora ora trasformato il *loggione* angusto in una comoda *galleria* spaziosa, interpreta e simboleggia plasticamente questo passaggio necessario.²¹

Tema molto caro a Rebora, quello del tempo che trascina e muta ogni cosa. Prima di cedere a questa malinconia il loggionista ha però assistito allo spettacolo nello spettacolo, scrutando non la scena ma le poltrone accanto alla sua. Gli spettatori si dimenano per raggiungere la propria postazione, litigano, malignano, riconoscono un viso familiare, si danno

²¹ *Ivi*, p. 345.

a convenevoli, ascoltano la musica battendo il tempo con le mani, oppure si addormentano: l'opera alla Scala è un rito mondano di cui la borghesia milanese di inizio Novecento non può fare a meno. Parallelamente un altro teatro, il Dal Verme, apre le porte al popolo, che accorre numeroso «specie quando la grande anima paterna di Verdi richiama i suoi figli con l'amata sua voce conosciuta»²². Verdi è il compositore di una nazione intera, il più amato e rappresentato, padre nobile dell'unità risorgimentale: tutti sanno a memoria e cantano le sue melodie, tutti vogliono assistere ad un suo capolavoro, mossi come magneticamente dal potere di musiche e personaggi da subito immortali. In quei primi anni del Novecento l'Italia, con Milano in testa, si apriva anche alle innovazioni più sconvolgenti del teatro d'opera europeo portando in scena con frequenza i lavori di Richard Strauss e Claude Debussy, ed accettando Wagner come autore ormai canonico. Non sempre il pubblico si dimostrava propenso ad aggiornarsi e rimaneva così ancorato ad una tradizione statica: atteggiamento passatista che viene trasmesso da Reborà attraverso l'immagine di due vecchi, marito e moglie che, «per colmo di sventura, vanno a capitare (putacaso) alla Salomè»²³ di Strauss. L'esito di questo incontro con la pervertimento necrofila dell'adolescente è esilarante:

Allora può accadere che la moglie, all'annuncio del Tetrarca, azzechi male la parola e – con una certa cultura evidente – «Che cosa c'entra il Petrarca!» mormori al marito, che imbarazzato le fa un cenno tacito, come che dicesse «Te lo spiegherò poi.»²⁴

È la Scala di «certe serate popolari o tipiche come quella di Santo Stefano e del sabato grasso», affollata da spettatori non troppo avvezzi alle trovate psicanalitiche del nuovo secolo né alle lungaggini di Wagner, eccellente solo, nelle parole di un imprecisato «saggio», nel «prendere un motivo e manipolarlo per quattr'atti»²⁵.

Il riferimento a *Salome* e alle serate del 26 dicembre, in quell'epoca tradizionalmente destinata dalla Scala all'aper-

²² *Ivi*, p. 341.

²³ *Ivi*, p. 344.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

tura di stagione²⁶, consente di tentare qualche ipotesi: consultando una qualsiasi cronologia degli spettacoli²⁷ si può notare che proprio nel giorno di Santo Stefano del 1906 l'opera fu portata in scena sotto la direzione del Maestro Arturo Toscanini. È molto probabile che Reborà sia risalito proprio a questo ricordo inserendolo nel proprio articolo del 1910. Inoltre la *Salome* scaligera precede di poco più di un mese il *Tristano* apprezzato nel 1907: è l'ulteriore conferma di un Reborà assiduo frequentatore dell'opera, e per giunta particolarmente attratto da un repertorio fresco e contemporaneo. Una veloce occhiata alle stagioni della Scala di questo periodo permette di stabilire a grandi linee una serie di titoli con cui Reborà, così informato ed entusiasta, di certo venne a contatto, direttamente o indirettamente. Tra i compositori italiani, accanto all'intramontabile Verdi, brillava ad esempio Giacomo Puccini, con opere come *Tosca*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*. *La Butterfly*, battezzata il 17 febbraio del 1904 proprio alla Scala, fu tra l'altro accolta da un memorabile fiasco che costrinse Puccini ad apportare numerose modifiche alla partitura. Francesco Cilea, Pietro Mascagni e Umberto Giordano completavano il quadro nazionale contemporaneo. Wagner, fra gli stranieri, era il più rappresentato: nel primo decennio del Novecento alla Scala si poté assistere anche ad un *Ring* completo, sebbene le quattro opere (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*) fossero entrate nel repertorio distintamente. Strauss si faceva valere, oltre che con *Salome*, con *Elektra* (nel 1909) e *Rosenkavalier* (1910), mentre *Pelléas et Mélisande* di Debussy compariva per la prima volta nel 1908, ancora con Toscanini sul podio.

Gli anni che precedono la pubblicazione dei *Frammenti lirici* rappresentano per Reborà il periodo dell'apprendistato poetico, svolto in rapporto simbiotico con la musica: i due semi diedero un'unica pianta. La prima scelta di Clemente fu dunque la poesia, ma la raccolta del 1913 contiene comunque espliciti riferimenti musicali, spesso a sostegno della

²⁶ Solo nel 1951, con *I vespri siciliani* di Verdi, la data di inaugurazione passò al 7 dicembre, giorno di Sant'Ambrogio.

²⁷ Cfr. Giampietro Tintori, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)* – *Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, Milano, Ricordi, 1964.

meditazione filosofica: questa presenza calerà con il passare degli anni senza però scomparire del tutto, e si può così osservare preliminarmente che l'intera produzione del poeta contiene testi in cui la musica è un argomento su cui riflettere.

Tre esempi

Una volta appurato che la profonda passione musicale di Reborà va di pari passo con una preparazione non scontata in campo operistico, resta da sondare l'eventuale presenza di reminiscenze del melodramma nella sua poesia. Saranno qui di seguito presi in esame tre testi, rispettivamente da *Frammenti Lirici*, *Canti anonimi* e *Prose*. Trascrivo per intero il *Frammento LIII*:

In un cofano azzurro
 Traluce la gemma dei monti
 Con iridi di valli
 E baleni di prati:
 Avesse la terra una mano
 Da inanellare e far mia!²⁸

L'antropomorfizzazione del paesaggio che così spesso compare in *Frammenti Lirici* resta in questi versi soltanto un desiderio: l'ambiente, contenuto dal «cofano» celeste, è un insieme scintillante di gioielli e suscita un ottativo di fusione panica, di pieno possesso della bellezza. Credo che su questi versi abbia agito la memoria di uno dei brani più celebri dell'*Andrea Chénier*²⁹ di Giordano: mi riferisco alla prima parte dell'improvviso del protagonista maschile (fra l'altro poeta egli stesso), *Un dì all'azzurro spazio*. Il libretto di questo dramma ambientato ai tempi della rivoluzione francese fu scritto da Luigi Illica, nome di spicco del teatro musicale a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento. Il più autorevole contributo di Illica all'arte del melodramma consiste (in collaborazione con il drammaturgo Giuseppe Giacosa) nella trilogia di *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, ma

²⁸ C. Reborà, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2008, p. 41.

²⁹ Per le citazioni cfr. U. Giordano, *Andrea Chénier* (Milano, 08/01/1955), Warner Music, 2017.

vanno ricordati anche i libretti per Mascagni ed in particolare *Iris*, onirico esperimento giapponese che precede di sei anni la creazione pucciniana. *Andrea Chénier* andò in scena per la prima volta alla Scala di Milano il 28 marzo 1896 conseguendo un successo strepitoso ed entrando immediatamente in repertorio senza più uscirne fino ai giorni nostri. Si tratta senz'altro dell'opera di Giordano più rappresentata³⁰, ricca com'è di momenti che si sono sedimentati nell'immaginario del pubblico. Uno di questi è appunto l'improvviso di Chénier nel primo quadro, in cui il poeta francese racconta agli invitati di una festa (ma soprattutto alla bella Maddalena di Coigny) dell'emozione provata un giorno nel guardare l'«azzurro spazio» del cielo e, sotto di esso, «i prati colmi di viole». Tutto il paesaggio è illuminato da un sole abbagliante, tanto che «parea la terra un immane tesoro / e a lei serviva di scrigno il firmamento». È a questo punto che dal terreno pare levarsi una mano, «una carezza viva» che fa gridare, al colmo dell'estasi, l'amore per la splendida patria. In entrambi i casi la natura è un tesoro lucente all'interno di uno «scrigno» o di «un cofano», il colore predominante è un intenso «azzurro», i «prati» brillano di «baleni», «viole», ed infine si fa largo un trasporto fisico che vorrebbe fare propria («mia!» esclamativo in chiusura) la terra. Il movimento descritto è il medesimo, e con modalità tali da far credere che Rebora abbia avuto in mente l'improvviso dell'*Andrea Chénier* mentre componeva il frammento.

«Del mio e tuo tesoro»: un'eco mozartiana nei Canti anonimi

Una delle poesie di Rebora più misteriose e commentate è sicuramente *Dall'immagine tesa*: la forza della poesia sta proprio nell'ansia senza risposta che impedisce di formulare un'interpretazione definitiva, ma più volte si è tentato di precisare l'oggetto dell'attesa reboriana, individuandolo ora in Lydia Natus, ora nella fede in Dio. Chi preferisce la prima

³⁰ Una certa fortuna arrise anche a *Fedora*, che tuttora resiste in alcune stagioni liriche, e *Siberia* e *Madame Sans-Gêne*, ormai quasi del tutto ignorate. *Andrea Chénier* ha invece ricevuto una definitiva consacrazione inaugurando la stagione scaligera 2017/18, sotto la direzione di Riccardo Chailly, da tempo impegnato nel recupero di questo repertorio.

opzione si affida innanzitutto alla biografia e alla cronologia: la storia con Lydia, che aveva sopportato anche l'immenso dolore di un aborto proprio mentre Reborà era partito da poco per il fronte, si esaurisce alla fine del '19, senza aspettare la stagione dei fiori come invece fanno Rodolfo e Mimì nella *Bohème*. I due personaggi del melodramma insegnano però che ci si può lasciare pur continuando ad amarsi: anni più tardi Don Clemente confesserà all'amico Enzo Fabiani di aver scritto *Dall'immagine tesa* proprio aspettando una ragazza³¹. Le parole pronunciate da un autore sulle proprie opere, e ancora di più quelle di Reborà sacerdote, vanno prese con cautela, ma chi opta per l'ipotesi amorosa potrebbe comunque trovare una sorprendente sponda niente di meno che in Mozart e nel suo librettista Da Ponte. C'è infatti un punto in *Dall'immagine tesa*, che citerò più avanti, nel quale sembra di ascoltare un'eco distorta di una nota aria tratta dal *Così fan tutte*³², *Un'aura amorosa*, cantata dal personaggio di Ferrando. I senari di Da Ponte respirano in una melodia larga ed elegante che l'interprete, un tenore, deve cesellare con finezze di fraseggio e tenuta di fiato. Ferrando e Guglielmo hanno avviato con il cinico filosofo Don Alfonso una scommessa pesante, che riguarda la fedeltà delle loro amanti, rispettivamente Dorabella e Fiordiligi: dopo aver finto di partire all'improvviso per il fronte, dovranno camuffarsi da stranieri e mettere alla prova la dedizione delle due belle. L'aria arriva in un momento apparentemente positivo per i giovani, poiché le lusinghe dei finti albanesi sono appena state rifiutate, anche se Don Alfonso li invita (a ragione) a non cantare vittoria troppo presto. Deve ancora passare l'intera giornata ed il tempo può scorrere molto lentamente, specie per Guglielmo che non vede l'ora di chiudere la questione per organizzare una cena succulenta. Ferrando, invece, carica di tenerezza la propria attesa:

Un'aura amorosa
del nostro tesoro
un dolce ristoro
al cor porgerà.

³¹ Cfr. E. Viola, *Mania dell'eterno*, a cura di E. Fabiani, Vicenza, La Locusta, 1980.

³² Per le citazioni cfr. W.A. Mozart, *Così fan tutte* (*Karl Böhm*), EMI, 2000.

Al cor che nudrito
 da speme, da amore,
 di un'esca migliore
 bisogno non ha.

Il solo respiro di Dorabella e Fiordiligi sarà sufficiente a risarcire la coppia di amici di tutta l'ansia provata. Cosa ha in comune quest'aria distensiva con la poesia di Rebora? Si leggano i seguenti versi:

[...]
 Verrà quasi perdono
 Di quanto fa morire,
 Verrà a farmi certo
 Del suo e mio tesoro,
 Verrà come ristoro
 Delle mie e sue pene,
 Verrà, forse già viene
 Il suo bisbiglio.³³

Rebora aspetta qualcuno che dovrà compensare con il proprio arrivo tutti i patimenti provocati dall'assenza, confermando la preziosità di un bene comune, l'amore.

I verbi in terza persona vengono coniugati al futuro, e se davvero il poeta aspetta Lydia, il «bisbiglio» corrisponde all'«aura» di cui è in attesa Ferrando. La rima baciata «tesoro-ristoro» è il segnale più forte, anche se nel testo reboriano si osserva un ondeggiamento fra senario e settenario, che d'altra parte contraddistingue gran parte della poesia. Se si dà uno sguardo un po' più approfondito al metro, ci si accorge che fino ai due punti del verso 13, esattamente a metà del componimento, l'oscillazione è molto più ampia e comprende anche (ed in quantità notevole) ottonari e quinari: questi ultimi in seguito scompaiono sino alla chiusa, dove si trova «Il suo bisbiglio». La prima parte della poesia presenta quindi un soggetto isolato, tra il nevrotico e l'indeciso, mentre nella seconda metà qualcosa cambia, si introduce un agente esterno, in terza persona, e la certezza che qualcosa deve accadere rende il ritmo più regolare, speditamente diretto verso la conclusione, complice l'anafora di «Verrà» ripetuto ad inizio di verso per ben sei volte: con uguale sicurezza Ferrando si ferma per cantare una splen-

³³ C. Rebora, *Le poesie*, cit., pp. 161-162.

didata aria. Quello di cui si prospetta l'arrivo ha valore inestimabile, è un «tesoro» che istituisce legami tra le persone: sommando gli aggettivi possessivi del verso «Del suo e mio tesoro» si ottiene «del nostro tesoro» intonato da Ferrando, che però si rivolge a Guglielmo, sulla scena, mentre Rebora comunica più che altro con se stesso. Mi sposto infine sull'altro polo della rima, la parola «ristoro», sintatticamente legata a «Delle mie e sue pene». Forse bisogna qui registrare una sovrapposizione ulteriore, sempre nel segno di Mozart e Da Ponte, ma questa volta dal *Don Giovanni*: «a ristorar le pene» ci vanno infatti il leggendario libertino e Zerlina, volubile fidanzata di Masetto, al termine di un duetto che era stato condotto in bilico tra il partire ed il restare.

Cori a bocca chiusa da Nagasaki al Carso

Concludo questa breve rassegna di interferenze poetico-opericistiche con un caso evidente ma di complessa risoluzione. Il corpus delle prose liriche di Rebora conta fra gli esiti poeticamente più elevati un testo dal titolo *Coro a bocca chiusa*, la cui prima apparizione risale al maggio 1917, quando fu pubblicato su «La Riviera Ligure» insieme a *In orario perfetto*. Il pensiero corre obbligatoriamente alla *Madama Butterfly* di Puccini, battezzata alla Scala nel 1904 con gli eclatanti sberleffi del pubblico e della critica: uno dei momenti più celebri ed originali dell'opera è appunto il coro a bocca chiusa che divide in due parti il secondo atto. La prima, superficiale impressione è che una prosa di argomento bellico c'entri ben poco con l'orientalismo della tragedia pucciniana, ma qui la correlazione è in realtà più profonda che altrove: per spiegarla inizierò dalla prosa di Rebora. L'incipit cala istantaneamente il lettore nell'incubo della guerra, dove regna un silenzio terrificante:

Afonia infusa d'occhio nemico che punta a due passi. La cosa cade recisa dal tempo: così tutto accade.³⁴

Nessuno osa fiatare, gli uomini sono paralizzati dalla paura. Il nemico è vicino e potrebbe colpire da un momento all'altro, come un segugio che calcola pazientemente l'attimo

³⁴ *Ivi*, p. 225.

perfetto per azzannare la preda. La prima, fulminea parte della prosa lascia attoniti: i soldati sono carne da macello, i loro corpi sono statue immobili e stordite dall'imminenza della fine. Il consueto asterisco segnala l'inizio della seconda sezione, contraddistinta da agghiaccianti immagini di morte. L'attacco è avvenuto ma Reborà lo tace pietosamente, per lasciare ai caduti almeno la dignità dell'ultimo istante e al cosiddetto nemico («che è noi», come ricorda in *Senza fanfara*) la possibilità di non essere considerato un assassino, bensì una pedina sulla scacchiera dei potenti. Quello che bisogna raccontare a imperitura memoria è il risultato finale, la «mutila fossa» scavata dai becchini, la «gran fossa squarciata, tumefatto rotolamento colmato» che confonde con la terra ciò che resta di un essere umano. Il perenne viavai di salme è ormai qualcosa di terribilmente abitudinario, un «nonsense metodico», e restare menomati è diventata una grazia concessa dal destino: «Con normale altalena, barelle per chi fortuna trasporta». La guerra trasforma l'apocalisse in routine e si può concludere una giornata di strazio con un algido bollettino, «Nulla di nuovo: situazione invariata»³⁵.

Reborà non vuole però arrendersi alla disperazione, non accetta di restare indifferente alla barbarie e nemmeno al ricordo di ciò che di bello c'è nella vita. La terza ed ultima parte si apre nel segno di una memoria positiva: «Eppure due labbra una bocca baciata lasciava; e il fiore colto era un fiore». In un tempo nel quale le carneficine vengono considerate ordinaria amministrazione, tenere a mente la semplice verità di un bacio o di fiore (si pensi anche al disegno di Ina di *Bizzarria e corale di retrovia*) significa la salvezza della propria umanità. L'orribile presente è «una croce di terre su acque sfatte» ma chiunque può immaginarlo diverso, un sentiero che arriva ad «una soglia di casa», e allora l'unica scelta che resta da prendere è quella di credere fino in fondo al miracolo, bussare forte per farsi aprire da qualcuno che nonostante tutto è rimasto ad aspettare:

Ma busseremo noi se avanzerà anche sola una mano busseremo: atroci bussare, accorati bussare. E forse qualcuno aprirà: chi aveva schiusa l'attesa. Forse una donna, se spalancato avesse il suo cuore.³⁶

³⁵ *Ivi*, p. 226.

³⁶ *Ibidem*.

Madama Butterfly non parla certo di guerra, anche se vi compare un tenente della marina statunitense: è il mellifluido F. B. Pinkerton che, giunto a Nagasaki, acquista per novencentovanove anni (con la possibilità di rescindere mensilmente il contratto) una geisha quindicenne, Cio Cio San, la protagonista dell'opera. Non si tratta solo di colonialismo, ma di autentico turismo sessuale ante litteram, e la sventurata Butterfly, innamoratasi perdutamente del baldanzoso *yankee*, rinnega le tradizioni giapponesi e la propria religione, venendo così ripudiata dall'intera famiglia. Un giorno Pinkerton decide di tornare in patria dalla moglie, vera americana, e abbandona Cio Cio San: la sua ultima perfidia è di farle credere che sarebbe tornato nella stagione in cui i pettirossi fanno il nido. I due hanno però concepito un figlio, che la geisha cresce da sola attendendo il ritorno di Pinkerton, forse per amore, forse per ingenuità, per ben tre anni. Alla fine il marinaio torna, ma solo per prelevare il figlio e portarlo negli Stati Uniti: messa di fronte alla verità, Cio Cio San decide di togliersi la vita con il pugnale del padre, su cui sono incise le parole «con onor muore chi non può serbar vita con onore».

Il coro a bocca chiusa sottolinea il momento topico del dramma, quello in cui Butterfly, saputo dell'imminente ritorno dell'amato, indossa l'abito da sposa e aspetta immobile e silenziosa fissando l'orizzonte per una notte intera: questa attesa è il culmine rituale dei tre anni precedenti, in cui si condensano i sogni e le illusioni dell'eroina pucciniana. Tutti i personaggi del dramma sono consapevoli della cruda realtà dei fatti, tranne lei, che continua a sperare nell'amore di Pinkerton. Puccini sceglie di affidare il commento musicale ad un coro senza parole, l'atmosfera è delicata, introspettiva, il tempo *moderatamente mosso*, l'organico orchestrale ridotto al minimo: solo un'arpa, un flauto ed un violino con sordina entrano a sostegno della nostalgica melodia. Chi o cosa rappresentano queste voci mormoranti? Il libretto non dà nessuna indicazione a proposito, limitandosi a specificare «*interno, lontano; a bocca chiusa*»³⁷, e così tocca a chi ascolta il formulare le ipotesi. Credo che la soluzione vada ricercata, piuttosto che nella presenza di entità esterne e

³⁷ G. Giacosa, L. Illica, G. Puccini, *Madama Butterfly*, in *La grande opera italiana*, XII, Milano, Skira, 2013, p. 80.

compassionevoli, nella psicologia di Cio Cio San: il coro a bocca chiusa è la musica che fanno i suoi pensieri mentre immagina di ricongiungersi allo sposo assente da tre anni, il padre di un figlio chiamato Dolore ma da ribattezzare Gioia al nuovo giorno. Musica che esprime un'attesa colma di speranza e fiducia verso il genere umano. Ammesso che sia questo il significato del coro di Puccini, qual è invece il senso delineato dall'omonima prosa di Rebora? Ritengo che vi siano due possibili risposte. La prima è la più semplice, forse perfino troppo ovvia e letterale: la donna con il cuore aperto ed in attesa perenne di qualcuno che bussi alla porta è una Butterfly catapultata nell'Europa in guerra, una sposa paziente di tutti i soldati partiti per il fronte. La seconda alternativa implica invece un capovolgimento di prospettiva ed una variazione rispetto all'originale. I protagonisti del *Coro a bocca chiusa* di Rebora sono i soldati, mentre la casa e la donna che la abita sono solo proiezioni mentali che permettono di salvarsi da una realtà disumanizzante e statica: ad intonare la malinconica melodia di illusione e desiderio sarebbero dunque i fanti, che infatti sono incapaci di articolare parole fin dall'inizio. Il risultato è in questo caso speculare rispetto a quello del melodramma pucciniano, con Rebora ed i compagni che si trasformano in un reggimento di Cio Cio San in attesa del miracolo, mentre il miraggio della casa da raggiungere diventa un Pinkerton in cui riporre la propria fede. Il più grande errore di Madama Butterfly è la mancanza di consapevolezza e Rebora lo dice chiaramente: «Colpevoli fummo per non sapere»³⁸. Questa lettura getta una luce di ulteriore pessimismo su una prosa tetra il cui finale era stato però interpretato in chiave liberatoria: ma d'altra parte per Cio Cio San è impossibile salvarsi.

Gli esempi riportati descrivono tre possibili modi di interazione fra poesia e melodramma. Nel caso del *Frammento LIII* la reminescenza operistica agisce a livello puramente linguistico e contestuale, mentre in *Dall'immagine tesa* il contatto sembra essere più stretto attestandosi anche sul piano ritmico e per così dire musicale: mi pare che qui si possa registrare almeno un'interferenza dell'aria di Mozart sul testo di

³⁸ C. Rebora, *Le poesie*, cit., p. 226.

Reborà. Il *Coro a bocca chiusa*, infine, rappresenta il punto di maggiore vicinanza tra l'opera poetica di Reborà e il modello operistico – in questo caso la *Butterfly* di Puccini – poiché instaura con quest'ultimo un rapporto di sintonia concettuale, al di là di un'omonimia già di per sé evocativa.

L'uso che Reborà fa del materiale preso in prestito dall'opera lirica è parsimonioso e di rado il poeta si spinge fino alla citazione esplicita come accade ad esempio in Saba, Montale o Caproni: il mondo del melodramma agisce sotterraneamente portando talvolta in superficie alcuni elementi, ma agisce. Uno studio approfondito della scrittura di Clemente Reborà dovrà perciò concentrarsi con cura anche su aspetti di carattere musicale: se ormai è chiaro che una raccolta come i *Frammenti Lirici* è animata da un ordine-disordine che ricorda la struttura di una sinfonia tardoromantica, meno evidente – ma reale – è la parentela di versi e prose con il glorioso repertorio del melodramma, che merita dunque una maggiore attenzione in sede critica.

BIBLIOGRAFIA

- M. Carlino, *Le parole maledette di un musicista mancato*, in «Studi Novecenteschi», 23, 1982.
- G. De Santi, E. Grandesso (a cura di), *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, Venezia, Marsilio, 2000.
- G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il mulino, 2004.
- C. Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller, 1992.
- Id., *Arche di Noè: le prose fino al 1930*, a cura di Carmelo Giovannini, Milano, Jaca Book, 1994.
- Id., *Epistolario 1893-1928. L'anima del poeta*, Vol. I, a cura di Carmelo Giovannini, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2004.
- Id., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2008.
- G. Tintori, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963) – Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, Milano, Ricordi, 1964.

DISCOGRAFIA*

- U. Giordano, *Andrea Chénier (08/01/1955)*, Warner Music, 2017.
- W. A. Mozart, *Così fan tutte (Karl Böhm)*, EMI, 2000.
- G. Puccini, *Madama Butterfly*, Warner Music, 2014.

* L'anno riportato in discografia è naturalmente quello di pubblicazione del cd. L'edizione presa in considerazione per *Così fan tutte* è stata registrata nel 1962, mentre quella di *Madama Butterfly* nel 1955, come *Andrea Chénier*.