

La specificità delle 'traduzioni musicali' nelle opere dei compositori italiani basate su testi della letteratura russa: Gli zingari di Leoncavallo e Risurrezione di Alfano

Elena Petrushanskaya

Fin dal 1874, con *Una vita per lo zar* di Glinka, il pubblico italiano poté assistere alle prime messe in scena delle opere russe che nel corso degli anni divennero sempre più frequenti nei teatri italiani: con l'*Eugenio Onegin* (1900) e *La Dama di Picche* di Čajkovskij (1906), il *Boris Godunov* di Musorgskij (prima rappresentazione in Italia nel 1909 e in seguito con repliche quasi ogni anno), *La fanciulla di Pskov* di Rimskij-Korsakov (1912), solo per citarne alcune. Ciò favorì l'interesse dei compositori italiani per l'arte, la letteratura e la cultura russe alle quali nei primi decenni del XX secolo cominciarono ad ispirarsi per loro opere originali. C'erano già stati dei precedenti nel passato, come ad esempio il balletto *Il prigioniero del Caucaso, ovvero l'Ombra della fidanzata*, basato sul poemetto di Puškin, composto da Catarino Camillo Cavos (1775-1840) e messo in scena con le coreografie di Charles-Louis Frédéric Didelot a Pietroburgo nel 1823 e a Mosca nel 1827.

A partire dalla fine del XIX secolo le opere di Puškin, Tolstoj, Dostoevskij, Gor'kij e Čechov avevano cominciato ad essere tradotte e pubblicate in italiano. Grazie anche al crescente interesse che suscitavano tra il pubblico in generale, e quello dei musicisti in particolare, i 'soggetti russi' con la loro attenzione per la psicologia dell'individuo, le tematiche sociali e politiche e anche un certo intrinseco 'esotismo', proprio i testi di questi scrittori furono scelti dai compositori italiani, che in ciò precedettero addirittura anche i russi, per intraprenderne la trasposizione in opere musicali (Cella 1999: 84-86). In considerazione del moltiplicarsi in Italia di progetti di opere tratte

da testi della letteratura russa, appare dunque opportuno un confronto tra tali fonti e i libretti italiani (Bianconi 2013, Barlan 1972; Puccini 1958; Rostagno Tatti 2016; Sansone 1989).

In Italia si registra in questo periodo un crescente interesse per le opere di Dostoevskij, alimentato anche dalla compassione per i deportati ai lavori forzati in Siberia. La prima trattazione musicale di questo tema nel XX secolo fu costituita dall'opera tragica di Umberto Giordano (1867-1948) *Siberia* su libretto di Luigi Illica (1857-1919), che debuttò alla Scala di Milano il 19 dicembre 1903. Una seconda messa in scena del testo revisionato dell'opera fu presentata al teatro di Sarah Bernhardt nel 1905 e una terza di nuovo alla Scala nel 1927. Il libretto dell'opera, che per inciso Giordano riteneva la sua creazione migliore, era basato sulle *Memorie di una casa di morti*, pubblicate nel 1887 in italiano con il titolo *Dal sepolcro de' vivi*. Il desiderio di uscire dai confini di un territorio familiare per esplorare i problemi universali era ben illustrato dall'epigrafe del libretto: «L'amarezza e il dolore non hanno nazionalità», che sono poi le parole di un condannato sul monumento dell'aquila imperiale situato tra Russia e Siberia. In precedenza, Illica aveva proposto abbozzi d'un altro libretto sullo stesso soggetto di Dostoevskij a Giacomo Puccini, che non vi aveva trovato «né intrigo, né trama. Occorre crearli» (Puccini 1958, lett. 217, 182).

Sono molti i progetti non realizzati di opere liriche tratte dalla letteratura russa (Waterhouse 1999), ad esempio Ildebrando Pizzetti (1880-1968) si ispirò al poema *Poltava* di Puškin per l'opera *Mazeppa*, che però lasciò incompiuta, come del resto fece Giordano che progettò un'opera tratta dal *Parassita* di Turgenev e un'altra ispirata alla figura di Rasputin. Intanto che Giordano

scriveva l'opera *Siberia*, Illica propose a Puccini e poi a Mascagni il libretto de *Il marito di Akul'ka*, basato su un racconto di un prigioniero, tratto dal medesimo romanzo di Dostoevskij *Memorie di una casa di morti*. A Puccini l'idea piacque, ma poi rifiutò a causa delle somiglianze con la sua opera *Manon*.

Le nuove tendenze verso il realismo furono influenzate dall'esperienza del repertorio teatrale e dei drammi musicali provenienti dalla Russia, sempre più di frequente presenti sulle scene italiane. Ai capolavori della letteratura russa si appassionarono compositori di maniere, stili e tendenze diverse. Dall'elegante penna di Giacomo Orefice (1865-1922), autore dell'opera *Chopin* del 1901, uscì *Pane altrui*, ispirato alla commedia *Il parassita* di Turgenev (1907; Roma, 1924) e una ancor più matura interpretazione di un classico della letteratura russa come l'opera *Radda*, basata sulla novella di Gor'kij *Makar Čudra* (Milano, 1912). Anche Puccini avrebbe voluto comporre un trittico basandosi su tre racconti di Gor'kij, ed è interessante che proprio nel 1917 tornò a considerare l'idea di un soggetto tratto da *Delitto e castigo* (Puccini 1958: 80-81). Ma fu Arrigo Pedrollo (1878-1964), che durante la tournée concertistica del 1902 conobbe Sibelius in Finlandia e poi visitò anche Pietroburgo, a comporre un'opera tratta da questo romanzo. Il suo dramma lirico *Delitto e castigo* in tre atti su libretto di Giovacchino Forzano fu addirittura rappresentato, con i bozzetti disegnati da Nicola Benois, il 16 novembre 1926 alla Scala e diretto dallo stesso Arturo Toscanini durante gli ultimi anni in cui lavorò nel teatro lirico più prestigioso d'Italia (Burlan 1972: 217).

Appassionato sostenitore di idee antizariste, Giordano già in passato si era ispirato a soggetti collegati con la Russia, come nella sua opera *Fedora* (1898), di cui era molto orgoglioso tanto da dare questo nome alla figlia e alla sua villa. Colpito dalle foto della Siberia scattate dal corrispondente del giornale «Corriere della sera» Luigi Barzini, che peraltro aveva tradotto il romanzo *Resurrezione* di Tolstoj, il compositore si recò a Venezia per incontrare l'artista Vladimir Šereševskij (1863-1943), il cui quadro intitolato «Una tappa di condannati in Siberia» si trova a Palazzo Grimani. Giordano propose al pittore di fare gli schizzi dei costumi per l'opera. In Italia altri compositori si rivolsero al tema della 'russicità', come ad esempio

Ottorino Respighi con l'opera incompiuta *Al mulino* (1904-1908), su libretto di Alberto Donini, i cui protagonisti sono dei deportati.

Fin da giovane Franco Alfano (1875-1954) amava la musica del compositore norvegese Edvard Grieg (1843-1907) e dei compositori russi, nel 1898 aveva viaggiato in Polonia e in Russia, dove aveva dato concerti di pianoforte e frequentato concerti e rappresentazioni teatrali a Mosca e San Pietroburgo. Negli anni successivi a Parigi Alfano compose i balletti *Napoli* (26 gennaio 1901), e *Lorenza* (4 novembre 1901) per le *Folie Bergères*, utilizzando convenzioni sceniche e un linguaggio adatti a soddisfare i gusti della massa degli spettatori. Ma fu proprio a Parigi che il giovane compositore «lesse d'un fiato» il romanzo di Tolstoj *Risurrezione*, di cui peraltro esistevano già tre traduzioni italiane all'epoca².

Dopo la pubblicazione del romanzo ci furono diversi adattamenti per la scena teatrale e ciò costituì per Alfano un forte stimolo per creare un'opera lirica sullo stesso soggetto. Il 4 novembre 1902 al Théâtre National de l'Odéon Alfano assistette alla rappresentazione di *Résurrection* che Henri Bataille aveva tratto dal romanzo di Tolstoj, la protagonista era interpretata da Berthe Bady (Streicher 1999: 453). Siccome Bataille esigeva un compenso eccessivo per adattare il suo dramma in cinque atti per l'opera, Cesare Hanau e Camillo Antona Traversi ne fecero una traduzione in italiano creando così il libretto di un dramma lirico in quattro atti. La prima rappresentazione ebbe luogo il 30 novembre 1904, al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, il successo dell'opera fu duraturo, tanto da arrivare alle 1000 rappresentazioni nel 1951.

Si trattò del primo adattamento del ponderoso romanzo di Tolstoj per il genere operistico: nel 1903 Albert Charles Paul Marie Roussel (1869-1937) aveva composto il preludio sinfonico ispirato al romanzo *Resurrezione*, che tuttavia si chiude con un severo tema gregoriano poco adatto allo spirito del romanzo³. Ispirandosi allo stesso testo, il compositore serbo Stevan Hristić (1885-1958) nel 1912 scrisse l'oratorio *Vaskrsenje* e nel 1960 il compositore slovacco Ján Cikker (1911-1989) l'opera *Vzkriesenie* (1962). Al romanzo si ispirarono anche l'americano Tod Machover (n. 1953) per la sua opera *Resurrection*, messa in scena alla Houston Grand Opera nel 1999, e Alexandre Tansman (1897-1986) per il suo balletto omonimo del 1962. Vale la pena accennare al fatto che nel



cinema il romanzo fu adattato una prima volta nel 1907 dal regista danese Viggo Larsen (1880-1957) e poi nel 1908 da David Griffith (1875-1948).

La trama tratta da Tolstoj si inseriva in una tendenza, piuttosto consolidata nell'opera italiana, ad esprimere compassione sociale, celebrando eroine rigettate dalla società, come la Violetta de *La Traviata*, le donne raffigurate in *Siberia* di Umberto Giordano (1903), la Madame Butterfly (1904) e la Manon di Puccini (1893). D'altro canto, la Carmen rappresentava il tema zingano che incarnava la protesta contro i divieti della civiltà e l'aspirazione alla libertà e alla natura. Per giungere al dramma lirico *Risurrezione* si passò da tutta una serie di tappe di mediazione verbale e drammaturgica, a partire dalla traduzione francese del romanzo (1900), che poi fu trasformato in una *pièce* teatrale e in uno spettacolo. In seguito, ci fu una riduzione della *pièce* a libretto d'opera mediante una traduzione libera dal francese all'italiano. A parte le diverse ri-traduzioni e re-interpretazioni, il testo artistico verbale viene interpretato in un'opera *intermediale*, e cioè l'azione teatrale è fusa con la musica e l'interpretazione dell'esecuzione musicale. La narrazione e le descrizioni sono trasformate in dialoghi e in seguito in narrazione musicale e didascalie, inoltre non ci si limita a mettere in evidenza i momenti più significativi del romanzo ma si fanno emergere alcuni significati profondi del testo.

Sono significative le operazioni di sintesi, concentrazione e spostamento degli episodi. Già nella *pièce* di Bataille il romanzo è concentrato in cinque atti e un prologo: *La notte di Pasqua*; *Il tribunale* (I atto), *Il salotto dei principi Kortchagine* (II atto), *La prigioniera femminile* (III atto), *L'infermeria* (IV atto), *Una tappa in Siberia* (V atto). Il libretto dell'opera nel primo atto si concentra sulla scena amorosa, indispensabile ai fini dello sviluppo della trama. Al posto dell'originario secondo atto ambientato nel salotto nobile, troviamo la scena *Stazione in una borgata della Piccola Russia*, basata sui ricordi della protagonista che nel romanzo occupano appena tre pagine (Tolstoj 1936: 130-132). Nell'opera questo episodio in cui Katjuša tenta inutilmente di parlare con l'amato diventa particolarmente drammatico, con il dialogo febbrile con Anna, il canto grottesco dei contadini e il lugubre fischio del treno. Nel terzo atto troviamo *La prigioniera delle donne*, mentre *Una fermata di deportati politici in*

Siberia si trova nel quarto atto.

Nel libretto l'azione viene concentrata selezionando con cura gli episodi più significativi del romanzo accompagnati da un certo laconismo degli stati emotivi. Va rilevato tuttavia che, ai fini dell'adattamento teatrale, nell'opera vengono introdotti e assumono un ruolo rilevante alcuni personaggi solo accennati o addirittura assenti nel romanzo. È il caso, nel primo atto, della vecchia Serva, della Governante e della zia Sofia alla quale fa visita durante la Pasqua il giovane ufficiale Dimitri subito prima di partire per la guerra contro i turchi. Nella scena notturna alla stazione del secondo atto, oltre a Caterina compaiono personaggi che non vengono affatto menzionati da Tolstoj: Anna, i contadini e le contadine ubriachi e schiamazzanti, Nora la compagna di viaggio di Dimitri e l'impiegato.

Un altro aspetto interessante è la 'traduzione musicale' dell'intonazione e del colorito nazionale specifici del testo letterario originario, un compito che non appariva primario all'inizio del ventesimo secolo. Benché non ci siano prove che i musicisti italiani avessero studiato il folclore russo, alcune intonazioni tipiche della musica popolare russa sono tuttavia penetrate nel tessuto melodico delle loro composizioni. Alcuni temi sono ripresi nelle opere di diversi compositori, come ad esempio il canto degli alatori del Volga «Ej, uchnem!» (Ehi, andiamo!), che troviamo nel coro dei reclusi del secondo e terzo atto dell'opera di Giordano, che peraltro conosceva di persona Šaljapin. Mascagni rimproverò Illica per la coincidenza dei soggetti («Già lavori su un'opera russa, e qualcun altro sta già preparando la medesima opera russa»), temendo che risuonassero «i medesimi temi musicali nazionali presso autori diversi» (Cella 1999: 80-81).

La concezione operistica e teatrale di *Risurrezione* si differenzia radicalmente dalla narrazione romanzesca, tuttavia, nel libretto all'inizio di ogni atto troviamo didascalie estremamente dettagliate che descrivono accuratamente gli oggetti, gli arredi e la disposizione dei personaggi sulla scena fornendo così un 'quadro' preciso degli avvenimenti. La scena quasi espressionista del terzo atto ambientata nella prigioniera delle donne non può esser fatta risalire a un episodio preciso del romanzo, dove troviamo tuttavia disseminati in diversi passi della narrazione personaggi con gli stessi nomi, come la Korableva, e la descrizione

dettagliata delle condizioni drammatiche, quasi macabre, delle reclusi, del loro comportamento amorale e crudele, del loro vegetare nella prigione, come pure delle terribili sofferenze a loro inflitte. Gli autori del libretto nel terzo atto fanno emergere un aspetto fondamentale del pensiero di Tolstoj, elaborato dopo la sua crisi spirituale della metà degli anni Ottanta, ovvero quello della non resistenza al male. Il mondo dei reclusi non viene affatto idealizzato, se ne riconosce con forza la depravazione e quanto sia rovinoso il regime carcerario e della deportazione per la morale e la dignità umana. In questo caso la 'traduzione musicale' prende spunto dalle molteplici dichiarazioni scritte e orali di Tolstoj contrarie alla reclusione in prigione e all'idea della 'vendetta per il male' mediante la pena carceraria e soprattutto l'isolamento.

Dal punto di vista di un raffronto comparativo interculturale soffermiamoci ora sulle caratteristiche della 'traduzione musicale' che permettono di avvicinare e adattare i *realia* russi alla specificità della cultura del compositore e del suo pubblico. E appunto nella musica le reazioni emotive dei personaggi sono interpretate *alla maniera italiana*, e cioè apertamente, con passione e dettaglio, secondo determinati *chiché* sonori del melodramma italiano.

Per trasformare la struttura del romanzo in un libretto sono necessari dei tagli, ad esempio vengono ridotte le considerazioni dell'autore sul conflitto tra «spirituale e animalesco», e gli aspetti filosofici e sociali. La trama non viene modificata, ma resa più lineare ed essenziale, vengono cambiate la drammaturgia, la linea narrativa e soprattutto la specificità del *tempo artistico*. Nel romanzo il tempo non è lineare e procede ad intermittenza descrivendo l'entourage e le azioni di Nechljudov prima dell'incontro con Katjuša durante il processo. Lo scrittore rivela immediatamente il problema principale del libro, e in seguito il tempo del romanzo, per chiarire meglio il significato profondo di certi episodi, più volte torna indietro con dei flash back per poi ritornare al presente. Questi flash back della memoria dei personaggi in certo senso precorrono i procedimenti del montaggio nel cinema e nella narrativa del XX secolo. Nel libretto dell'opera, invece, l'esposizione degli eventi è graduale e l'intrigo viene rivelato a poco a poco sullo sfondo dei momenti cruciali dell'azione del romanzo di Tolstoj. Il linguaggio

della narrazione viene modificato, come pure i dialoghi che subiscono molte trasformazioni, mentre vengono quasi del tutto eliminati i significati ideologici e moraleggianti dell'originale; di fatto il genere romanzesco viene trasformato in quello del melodramma con qualche tratto del dramma sociale.

Le questioni interlinguistiche e interculturali, quelle filologiche e scenico-drammatiche vengono risolte in modo lineare nel libretto: i *realia* vengono adattati alla percezione nel contesto teatrale; singole frasi vengono tagliate o riformulate in modo da formare un insieme diverso; viene operata una selezione di lessico e situazioni comprensibili e attuali per il pubblico; i dialoghi sono costruiti secondo la specificità vocale dell'italiano e la semantica del contrappunto dell'azione teatrale, delle parole e della musica.

Per quanto riguarda la tematica e l'atmosfera, la musica di ciascun atto è caratterizzata in modo diverso sottolineandone i contrasti: all'atmosfera primaverile della notte di Pasqua del primo atto si contrappone quella notturna e invernale colma di dolore del secondo atto. Nel primo atto troviamo le sfumature impressionistiche e le estasi della lirica amorosa; nel secondo gli impeti espressionistici; nel terzo l'aggressività scioccante dei suoni e il carattere quasi documentario delle scene della prigione femminile; e infine nel quarto atto ci si avvicina al sinfonismo russo pur con un finale melodrammatico.

Tra le differenze introdotte dalla 'traduzione musicale' va sottolineato il cambiamento dell'aura simbolica, che a volte è radicale. Ad esempio, nel romanzo la notte di Pasqua «gettava una luce fosca su qualcosa di nero e di pauroso» (Tolstoj 1936: 101), mentre nella musica, invece di questo senso di oscurità, troviamo un senso di dolce «romanticismo». I suoni dell'*Introduzione* all'opera, nello spirito del sinfonismo russo diventano il leitmotiv della via Dolorosa che sta a significare, anche musicalmente, il motivo centrale nell'opera del lungo e tormentoso cammino verso la rigenerazione e la risurrezione morale e spirituale. Un lontano coro a cappella, come un'eco dei cori pasquali russi («Cristo è resuscitato»), rende la tradizione sacrale russa attraverso lo stile di Čajkovskij e ricorda il coro dal balletto *Lo schiaccianoci*.

Nel disegno musicale e nell'agitazione e impotenza dell'eroina nel secondo atto («Verrà? Lo rivedrò?») »



si possono inoltre ravvisare delle somiglianze con le opere di Puccini e in particolare con i suoni e il dramma della *Madama Butterfly* che era stata rappresentata pochi mesi prima, il 17 febbraio del 1904. Nel secondo atto troviamo un esempio importante di originale 'traduzione musicale': alla stazione, tra i gemiti di Katjuša abbandonata, la crudeltà del mondo è resa dalle trovate musicali di Alfano accostate in modo paradossale. Le grida d'uno sforzando di ottoni nell'orchestra rendono il rombo del treno simile al ruggito minaccioso del drago ne *Loro del Reno* di Wagner: la voce del mostro mitologico e quella di un'allucinazione industriale sono entrambe ostili alla natura e all'umanità. Oltre a ciò, una coppia di contadini ubriachi schiamazzanti berciano un'antica canzone popolare russa *Vo sadu li v ogorode* (Nel giardino e nell'orto, nel ritmo di un'allegria danza popolare). Esistono diverse varianti questa canzone popolare, apparentemente gioiosa, in tutte però compaiono una «fanciulla che passeggia» e un «giovane audace», dopo di che lei «perde» qualcosa di importante mentre «il giovane ride allegramente e la fanciulla piange amaramente». I contadini che berciano il motivo di questa canzone disputandosi la vodka e ridendo spensierati sembrano prendersi gioco della disperazione di Caterina.

Questo grottesco *guignol* sonoro sottolinea la disperazione nelle parole di Katjuša «Eppure ha dovuto sapere lo stato in cui mi trovo! Ch'egli parta così per non vedermi? [...] (singhiozzarlo) Oh Dio! Dio di Bontà! Quest'ora è eterna! Non passa mai...» (*Risurrezione* Libretto). Nel libretto non ci sono parole che sottolineino lo stato della povera fanciulla sedotta e abbandonata e riflettano la devastazione e disperazione dell'eroina che, come scrive Tolstoj «da quella terribile notte cessò di aver fede in Dio e nel bene» (Tolstoj 1936: 206). Tuttavia proprio il contrasto con la vacua e grottesca allegria dei contadini e l'ululato del fischio del treno sottolinea questo momento fatale di svolta nel destino della protagonista. Per contro, l'aria di Katjuša del secondo atto, *Dio pietoso, fa ch'egli velga alfin*, come in altre traduzioni nelle opere italiane delle preghiere russe, riporta il pubblico alla più familiare variante cattolica della preghiera.

L'inizio del quarto atto, un triste quadro orchestrale dell'enorme vastità della Siberia, è vicino alla musica russa sia dal punto di vista timbrico (assolo di oboe), sia per i tratti

dell'armonia e della melodia. Prevalgono suoni arcaici, insoliti per l'armonia occidentale, come gli accordi con connessioni plagali tipiche della musica popolare russa: tonica - subdominante - tonica. Nel contenuto melodico del quarto atto troviamo elementi dell'inno funebre «Siete caduti vittima della lotta fatale» (*Vy žertvoju pali v bor'be rokovoj*). La storia di questa melodia potrebbe essere definita come una vera e propria serie di rinascite e trasformazioni avvenute attraverso le diverse traduzioni musicali e verbali. La melodia proviene da una ben nota canzone del 1826 «Ne bil baraban pered smutnym polkom» (Non batteva il tamburo davanti al reggimento) basata sulla traduzione dei versi del poeta irlandese Charles Wolfe (1791-1823) *The Burial of Sir John Moore after Corunna* fatta dal poeta russo Ivan Kozlov (1779-1840)⁴. In seguito, in Russia, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento diventerà un canto rivoluzionario con i versi di Anton Amošov (pseudonimo di A. Archangelskij) «Siamo caduti vittime della lotta fatale» (*My žertvoj pali v bor'be rokovoj...*) cantato dai deportati e dai soldati. I tratti che rimandano alla russicità nell'opera *Risurrezione* sono brevi e ne ombreggiano appena lo stile squisitamente italiano. Nella versione finale del 1909 troviamo il tema declamato della risurrezione delle anime dei protagonisti in cui domina un maggiore patetico che riprende il coro del primo atto «Cristo è resuscitato», inoltre nel melodramma la concezione del romanzo viene modificata grazie a un lieto fine ambivalente ma potente.

Secondo Jürgen Mahder, specialista dell'opera italiana, Alfano in *Risurrezione* non esce dai confini dello stile di Catalano e Mascagni e non riesce ad esprimere nella musica il pathos sociale di Tolstoj e i tratti specifici nazionali (Mahder 1986: 32f). Anche Hochrander (2013: 2019) è dello stessa opinione, tuttavia, noi non siamo d'accordo con questo giudizio. Un'analisi attenta del materiale musicale dell'opera di Alfano rivela infatti significative origini intonative nella musica russa. Non concordiamo nemmeno con l'opinione secondo cui la emotività e la melodicità di *Risurrezione* sono dovute unicamente al desiderio del compositore di avere successo. Inoltre, la critica quando tratta del grande interesse per 'il tema russo' in Italia a cavallo tra il XIX e il XX secolo, loda l'opera di Alfano definendola «Literatur-Opern» (Orselli 1999: 67f), ma a nostro giudizio

questa definizione non è corretta in quanto l'opera di Alfano è basata non tanto sul testo letterario di Tolstoj quanto sulla trama del suo romanzo.

Attraverso il prisma dell'opera italiana, le tragedie russe, il tema della notte e della notturna trasformazione del mondo e la visione del mondo come prova e pellegrinaggio, nonché le origini zingane di Katjuša, figlia illegittima di una lavandaia e di uno zingano, sono elementi che l'opera *Gli zingari* di Leoncavallo condivide con *Risurrezione* di Alfano. In questo periodo i compositori avevano una netta preferenza per trame con un 'colorito zingano', ad esempio, Giacomo Orefice (1865-1922) nel 1912 scelse per la sua opera un soggetto analogo basato sul racconto di Gor'kij *Radda*. Anche Guido Bianchini (1885-1971), amico di D'Annunzio, scrisse delle «scene zingane» dal titolo *Radda*. E Puccini per il finale del suo trittico basato su tre racconti di Gor'kij presentò il racconto *Lo zingano* (Puccini 1958, lettere nn. 395, 396: 282). Tutto ciò mette in evidenza non soltanto la ricerca dell'esotico, ma anche l'importanza simbolica per quell'epoca del tema zingano, particolarmente significativo per il *Trovatore* e la *Carmen*, che acquista una nuova sfumatura e intensità come rappresentazione di prossimità alla natura e di spensierata libertà dalla civilizzazione.

Nel 1892 Sergej Rachmaninov diede al suo lavoro composto sulla base della seconda parte del poemetto di Puškin *Cygane* (*Gli zingari*) il titolo *Aleko*, e tre anni dopo compose il *Capriccio zingano* (*Cyganskoe kapriččo*); nel 1919 l'ancora adolescente Dmitrij Šostakovič scrisse l'opera *Cygane* (*Gli zingari*), il cui tema ricorderà nella parte «Immortalità» del suo ciclo più tardo *Sonety Mikelandželo* (*I sonetti di Michelangelo*) (op. 145, 1974).

Quale fu il motivo per cui Ruggiero Leoncavallo si interessò a questo tema ispirandosi al poema di Puškin? Il contrasto tra la civilizzazione europea e la furia delle 'passioni cruenti' ci sembra avere molto in comune con l'accostamento tra gelo razionale e fuoco che all'epoca era centrale nell'arte verista. Molto importante era anche il tema del vagabondaggio e del pellegrinaggio. Gli zingani essenzialmente sono simili a selvaggi «pagliacci», ad artisti girovaghi che hanno spezzato le catene della civilizzazione; la trama della popolarissima opera di Leoncavallo *I pagliacci* coincide di fatto con quella del poema puškiniano: un triangolo amoroso sullo sfondo della vita dei reietti e la

passione per la libertà e l'indipendenza.

Con la «morte di Dio» era invecchiata la morale cristiana regolamentata dalla Chiesa e si erano risvegliati antichi principi etici, in particolare, il diritto alla libera scelta morale. Se Wagner trovò un nuovo sistema di comportamento umano nella sua interpretazione della mitologia scandinava, forse per la stessa ragione gli italiani erano attirati dalle scene di vita libera e pagana degli zingani. Per un certo periodo Leoncavallo si appassionò alla musica e alle idee di Wagner, in particolare un riflesso del tema del crepuscolo degli dei si scorge nell'opera lirica *Gli zingari* (1911-1912). Oltre a Ruggiero Leoncavallo, autori del libretto de *Gli Zingari* furono Enrico Cavacchioli e Guglielmo Emanuel⁵. Com'è noto, la lettura del poemetto *Cigany* (*Gli zingari*) di Puškin ispirò a Mérimée la novella *Carmen* (1845)⁶. Sullo stesso poemetto è basata l'opera *Aleko* di Rachmaninov, nella quale si narrano gli eventi di due anni dopo l'incontro dei protagonisti del poemetto. L'opera di Leoncavallo *Gli Zingari* del 1912 rappresenta invece una diversa lettura e un diverso saggio di 'traduzione musicale' di un capolavoro letterario.

Nell'opera si segue piuttosto da vicino la trama del poemetto puškiniano, con l'aggiunta di scene e dettagli pittoreschi. Ci sono tuttavia delle modifiche importanti rispetto al poemetto: innanzi tutto i nomi: quello del protagonista Aleko, di origine greca, è sostituito con il rumeno Radu, di origine persiana, il giovane inoltre diventa un principe. La puškiniana Zemfira, dal nome di origine turca si trasforma in Fleana, un nome artificiale analogo al nome rumeno Ileana, da Elena. Diventa più importante il ruolo del giovane amante, il poeta-zingano dal nome inventato Tamar, di etimologia ebraica o georgiana. Invaghitosi di Fleana, Tamar è pronto a ucciderla assieme al prescelto, ma un anno dopo le nozze (e non due come in Puškin) diventa l'amante di Fleana che nel frattempo si è stancata di Radu.

Vengono aggiunti inoltre degli episodi e coloriture stilistiche estranei al poemetto, le citazioni di Puškin sono spesso modificate.

La trama è ridotta all'intrigo amoroso senza le numerose descrizioni e riflessioni che troviamo nel poemetto, come ad esempio il racconto dell'Anziano sull'esilio di Ovidio, che il compositore ignora del tutto.

Nell'opera Tamar e l'Anziano esprimono l'etica della libera scelta e del libero amore della tribù



degli zingari. Il cambiamento dei nomi equivale dunque a un cambiamento di contenuto.

Estraneo al poemetto puškiniano è l'episodio iniziale, quando il coro degli zingari presso il fiume Danubio glorifica il sacro tramonto e il fuoco ardente. Nelle didascalie assai estese, di sapore wagneriano, del libretto de *Gli Zingari*, troviamo i dettagli della scenografia, del dinamismo scenico e la simbologia dei colori e della luce. Ad esempio nel testo si insiste sulle parole «crepuscolo», «grande fiume», «fuoco», tutte molte vicine alla poetica di Wagner.

Per quanto riguarda la musica, tuttavia, il referente è un altro. La base di questa scena per Leoncavallo è il genere della *polonaise*, decisamente lontano dalle tradizioni musicali degli zingari, e al limite del comico. Una possibile ragione di tale scelta apparentemente incongrua potrebbe essere ricercata nel fatto che all'epoca l'inno nazionale russo «Grom pobedy razdavajsja» (Suoni il tuono della vittoria), musicato dal compositore polacco Józef Kozłowski (1757-1831), era appunto una *polonaise*. Peraltro, delle *polonaise* risuonano anche nell'opera di Glinka *Una vita per lo zar* e in quella di Čajkovskij *Evgenij Onegin*, come pure nel *Boris Godunov* di Musorgskij. Quindi, non conoscendo di prima mano la musica zingara, Leoncavallo probabilmente riteneva che nella percezione degli occidentali la *polonaise* potesse essere associata all'esotico mondo russo. Solo una volta nella sua opera si ode il colorito musicale zingano nella breve e peraltro poco convincente imitazione delle *Zigeunerweisen*, ovvero le *Arie gitane*, Op. 20, scritte nel 1878 dal compositore spagnolo Pablo de Sarasate (1844-1908).

Nell'opera sono inserite due scene d'amore, la scena del matrimonio con la danza della protagonista e il rito delle nozze, cioè lo scambio del sangue. Il rito della Fratellanza era un rito leggendario, un topos della mitologia zingana molto popolare all'epoca⁷. Con esso vengono sottolineati i segni simbolici dell'«eco delle nozze», vale a dire il coltello usato per il rito che appartiene a Tamar. Nelle intenzioni dell'Anziano l'unione è per sempre, ma il coro degli zingari lo smentisce: «Uno zingaro, col suo cuor vagabondo! E la sua libera anima al vento!» (Libretto *Gli Zingari*: 22).

Cambia anche il finale: Radu dà fuoco al carro dove si trovano la moglie e l'amante. Dall'esaltazione del crepuscolo alla morte nel fuoco la linea della drammaturgia svolta qui decisamente verso

Wagner, della cui tetralogia Ruggiero Leoncavallo era entusiasta. Tutto ciò era decisamente estraneo all'estetica e alla visione del mondo puškiniano, come del resto lo erano i tratti del verismo che prevalgono nella drammaturgia e nel linguaggio musicale dell'opera.

A proposito del finale dell'opera, in cui Radu appicca il fuoco al carro dove si svolge l'incontro amoroso della fedifraga Fleana con Tamar, mentre i due infelici periscono tra le fiamme, Radu viene circondato dagli zingari sconvolti dal suo gesto, ma, in una variante del finale del libretto, riesce a fuggire. L'Anziano zingano esige che lo lascino andare e si rivolge a Radu con queste parole «Non eri nato per queste azzurre immensità dell'orizzonte! A te solo hai pensato! Per te solo cercasti libertà!» (Libretto *Gli Zingari*: 36). Tuttavia, si ha notizia anche di un altro finale dell'opera nel quale Radu dopo aver appiccato il fuoco al carro dove si sono ritirati i due amanti, al colmo della follia e privato dell'amore di Fleana si toglie la vita ai piedi del carro in fiamme dell'amata, morendo vicino al fuoco, come Brünnhilde nell'*Anello del Nibelungo* di Wagner. Purtroppo, non v'è traccia nel libretto del bellissimo verso conclusivo del poema di Puškin «I vsjudu strasti rokovyje, i ot sud'by zaščity net» (E dovunque ci sono passioni fatali, e contro il destino non v'è difesa). Si può però ravvisare una analogia con il finale di Puškin dove l'Anziano prega Aleko «lasciaci, uomo orgoglioso» e questa condanna all'esilio e a una solitudine infernale risuona anche nel racconto di Gor'kij.

Il testo del libretto viene dunque radicalmente rielaborato ed è il più delle volte lontano da quello originale. Purtroppo, prevalgono frasi manierate e banali e con rime scontate, tipiche del periodo verista. Nei rari frammenti che si basano sul testo originale di Puškin si possono rintracciare curiosi errori di traduzione. Un esempio per tutti, l'invito dell'Anziano a Radu: «Останься до утра / под сенью нашего шатра... я готов / с тобой делить и хлеб и кров» diventa «rimani all'ombra della tenda, che pane e sangue teco volentieri dividerò» (Libretto *Gli Zingari*:13). È evidente la confusione tra la parola «кров» (tetto, rifugio, dimora) e quella simile, ma con consonante debole finale «кровь» (sangue). Si tratta di un errore casuale del traduttore? Oppure il traduttore interpreta le parole dell'Anziano come un invito a scambiare il sangue? Il desiderio del principe Radu di diventare membro a tutti gli effetti della tribù degli zingari

culmina nell'episodio dello scambio del sangue e anche, nel finale, quando dà fuoco alla «dimora» (krov) e al «sangue» (krov') dell'Anziano, cioè a sua figlia.

Insomma, nel libretto de *Gli Zingari* prevale non la ri-traduzione letteraria bensì una radicale modificazione dei *realia* che permette di creare una comprensione interculturale nel contesto linguistico dato. È sintomatico, ad esempio, che il protagonista dell'opera, che per gli zingari è uno straniero, esalti l'amata lodandone «gli occhi azzurri» (Libretto *Gli Zingari*: 15), mentre in Puškin Zemfira ha gli occhi neri. Ma tanto nel poemetto russo, scritto in un paese dove prevalgono persone dagli occhi azzurri, quanto nel libretto italiano, quel che è importante è rendere il tratto di esoticità e unicità della donna, così come è percepito dalla ciascuna cultura.

Viene da chiedersi allora se nelle opere degli italiani prevalgano le trattazioni «riduzioniste» della letteratura russa. È troppo semplicistico parlare di impossibilità di fare una traduzione adeguata quando si passa dal genere romanzesco o poetico a quello dell'opera musicale. Occorre concepire l'interpretazione come libera variazione, fantasia, trasformazione in qualcosa di proprio, di vicino del capolavoro 'preso a prestito', pur allontanandosi dall'originale. Il tessuto musicale dell'opera qui trattata include, seppur di rado, motivi orientali piuttosto comuni, e benché il titolo sia *Gli Zingari* e la fonte indicata del libretto sia il poema di Puškin, si tratta essenzialmente di un'opera lirica verista che in Italia, come i *Pagliacci* dello stesso autore, nel periodo prebellico, quando ormai prevaleva lo spirito del futurismo, era invecchiata perché incarnava uno stile della fine del XIX secolo; tuttavia, negli anni Venti fuori dall'Italia, ad esempio a Londra e negli USA, le sue messe in scena continuarono senza interruzioni.

Le 'traduzioni musicali' sono in grado di rendere in modo non verbale particolarità importanti e gradite al pubblico della ricezione dei capolavori della letteratura. Ad esempio, nel gennaio del 2020 nel teatro del Maggio Musicale Fiorentino è stata presentata con successo una nuova messa in scena italiana di *Risurrezione* di Alfano con la regia di Rosetta Cucchi e il maestro Francesco Lanzillotta sul podio a dirigere l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Ciò vuol dire che questa lettura di un classico russo, questa 'traduzione musicale' è ancor viva e necessaria, ed

esprime qualcosa di essenziale, pur non potendo esprimere tutta la forza del pathos sociale e la consapevolezza dei motivi e dei meccanismi del male e della tensione degli esseri umani verso la perfezione del romanzo originale.

Negli esempi di opere selezionati abbiamo notato due modalità di adattamento e interpretazione di soggetti tratti dalla letteratura russa da parte di musicisti italiani. Da una parte, con Leoncavallo osserviamo il massimo avvicinamento di eroi 'forestieri' a tipologie di personaggi e di musica consuete per la cultura di arrivo. Dall'altra Alfano, che tenta di rendere la specificità nazionale, crea un modello 'intermedio' paneuropeo.

Come avviene nell'opera *Evgenij Onegin*, il ruolo di protagonista viene trasferito sul personaggio femminile, al centro dell'opera non è dunque Eugenio, ma Tat'jana, così in *Risurrezione* non è Nechljudov ma Katjuša, e ne *Gli Zingari* non è Aleko (ovvero Radu), ma la sua innamorata. All'epoca, lo scopo principale dell'arte non era riprodurre fedelmente i tipici suoni nazionali, e i tentativi osservati nelle opere prese in esame erano spesso timidi e a volte inconcludenti. La 'liricizzazione' e la trasformazione della base letteraria avvicinavano il linguaggio musicale, la drammaturgia e il sistema dei personaggi delle interpretazioni della letteratura russa a ciò che era più familiare e vicino all'estetica europea, pur se ormai obsoleto. Tuttavia è indubbio l'influsso positivo che ebbero queste nuove fonti letterarie, la cui trattazione da parte di compositori italiani permette persino di scoprire qualità e tratti che i parlanti madrelingua non avevano colto. Potremmo addirittura dire che il desiderio dei maestri italiani di «tradurre musicalmente» le lettere russe all'epoca fu molto più audace che in Russia.

Abbiamo qui analizzato alcuni esempi di prime 'traduzioni musicali' di testi della letteratura russa in opera italiana. In particolare, gli esempi di *Risurrezione* e de *Gli Zingari* forniscono due modalità di adattamento e interpretazione dei soggetti tratti dalla letteratura russa. Come abbiamo visto, il libretto di *Risurrezione* è ripreso dalla versione teatrale di Bataille e non direttamente dal romanzo di Tolstoj, inoltre, cosa singolare per l'opera europea dell'epoca, è in prosa e non in versi. Alfano costruisce una struttura drammaturgica selezionando solo gli episodi chiave per la concezione lirica e disponendoli in un ordine che rispetti la verosimiglianza con alcuni tentativi di



rendere la specificità nazionale, creando tuttavia un modello 'intermedio' europeo di ritratti sonori. Si può dire che il metodo di assimilazione della letteratura straniera di Alfano sia simile a quella di Donizetti nella *Lucia di Lammermoor*: lo schema della trama viene trasformato seguendo piuttosto il cliché del melodramma. In Leoncavallo abbiamo invece l'omologazione degli eroi 'forestieri' a tipi di personaggi e a caratteristiche musicali più familiari per il pubblico italiano. Neanche i rari elementi di 'colore locale russo', né gli episodi à la zingaresca cambiano il carattere italiano di questa opera che è più vicina al modello drammatico già sperimentato dall'autore nei *Pagliacci* e quindi al verismo.

Bibliografia

- Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Northeastern University Press, Boston 2007.
- Bianconi, Lorenzo, *Melodramma e letteratura tra poetica ed estetica*, «Studi Comparatistici», 11-12, VI, n. I-II, 2013: 9-16.
- Barblan, Guglielmo, *Toscanini e La Scala*, Edizioni della Scala, Milano 1972.
- Cella, Franca, "Siberia, «santa terra di lacrime, e d'amor»": soggetti russi nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento", *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, ed. Johannes Streicher, ed. IZMER, Roma 1999: 79-124.
- Figes, Orlando, «Gli europei». *Trev vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*, Mondadori, Milano 2019.
- Hochradner, Thomas, *Revived is the Lord...: Two Readings of a Dramatic Approach in Music*, «Musicological annual (Muzikoloski sborni)», L/2, 2013: 213-221.
- Mahder, Jürgen, "Franco Alfano. Risurrezione", *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, ed. Carl Dahlhaus, vol. I, Piper, München/Zürich 1986.
- Morini, Mario, "Ritorno di Franco Alfano", *Risurrezione, Programma di sala* del Teatro Massimo di Palermo, Aprile 1990.
- Orselli, Cesare, "«Risurrezione» e «Cyrano de Bergerac»: quasi due «literatur-Opern»", *Franco Alfano. Presagio di tempi nuovi con finale controcorrente*, Eds. Rino Maione - Francesco Canessa Rugginenti, De Musica 4, Milano 1999: 67-88.
- Petrushanskaya, Elena, *Priključenija ruskoj opery v Italii*, Agraf, Moskva 2018.
- Puccini, Giacomo, *Carteggi pucciniani*, ed. Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958.
- Reschert Alexander, *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, vol. 1, Barenreiter, Kassel et al. 2001.
- Risurrezione* Libretto <https://www.flaminioonline.it/Guide/Alfano/Alfano-Risurrezione21-testo.html>
- Sansone, Matteo, *The «verismo» of Ruggero Leoncavallo. A source study of «Pagliacci»*, «Music & letters», vol. LXX, n. 3, agosto 1989: 342-362.
- Rostagno, Antonio - Tatti, Silvia (Eds.), *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Bulzoni, Roma 2016.
- Streicher Franco Alfano, "Cronologia", in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, ed. Johannes Streicher, ed. IZMER, Roma 1999: 447-510.
- Tatti, Silvia, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- USN: <https://www.amicidelmaggio.it/content.php?page=93> (06.12.2019)
- Tolstoj, Lev, "Voskresenie" [1899], in *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, t. 32. Cudožestvennaja literatura, Moskva 1936.
- Waterhouse, John C. G., "Da *Risurrezione* a *La leggenda di Sakùntula*: dal 'verismo' degli esordi allo stile personale della maturità", in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, ed. Johannes Streicher, ed. IZMER, Roma: 523-548.
- Zidaric, Walter, *Sujets russes dans l'opera italien, des XIXe - XXe siècles de Il falegname di Livonia (1819) a Risurrezione (1904)*, «Slavica Occitania», 23, 2006: 70-78.
- Zingari (1912) / Due episodi di Enrico Cavacchioli e Guglielmo Emmanuel; musica R. Leoncavallo [dal poema di Puskin]. Milano, ed. Edoardo Sonzogno, 1912. Fondo Ghisi, N 253. Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia. URL: <http://www.rodoni.ch/VERISMO/zingari.pdf> (29.01.2020)
- <http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/pdf/ghisi253.pdf> (28.01.2020)

1 * Traduzione dal russo di Gabriella Imposti.

2 *Risurrezione*: versione dal russo di Augusto Carelli, Tipografia dell'Avanti, Roma, 1899; la traduzione di Nina Romanowsky, Treves, Milano, 1900; la traduzione dal russo di Sofia Puritz ed Ettore Fabietti, A. Salani, Firenze, 1901. Tolstoj era ancora in vita quando a Torino nel 1904 venne messa in scena per la prima volta l'opera di F. Alfano.

3 È improbabile che Alfano conoscesse questo componimento.

4 *Na pogrebenie anglijskogo generala Sira Džona Mura* (traduzione dei versi del poeta irlandese Charles Wolfe (1791-1823) *The Burial of Sir John Moore after Corunna*. Già nella prima metà dell'Ottocento i versi di Kozlov furono trasformati in una romanza dal suo amico il compositore dilettante Aleksandr Varlamov (1801-1848). Molto prima della rivoluzione del 1905 la melodia con questi versi accompagnava le cerimonie funebri delle «vittime dello zarismo», con le parole «Vy žertvami pali v bor'be rokovoj» (Siete caduti vittime nella lotta fatale). Dopo l'ottobre del 1917 la canzone migrò in Germania. Nel 1931 il primo verso fu ripreso anche nella poesia di Marina Cvetaeva «Net, bil baraban pered smutnym polkom...».

5 La partitura e il libretto dell'opera di Leoncavallo furono pubblicati per la prima volta a Milano dall'editore Sonzogno nel 1912 e nel 1913 <http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/pdf/ghisi253.pdf>

6 Cfr. (Figs 2019).

7 Negli anni Venti Aleksandr Bogdanov si farà promotore dell'emoscambio come segno dell'uguaglianza tra i cittadini sovietici.