

CHRONOS PARÁDOKSOS

Libretto per un'opera europea

di

Gianfranco de Bosio e Maria Gabriella Zen

(2007-2010)

VIII PREMIO GIACOMO MATTEOTTI DELLA PRESIDENZA DEL
CONSIGLIO DEI MINISTRI 2012

**Epilogo riscritto nell'aprile 2022 con versi di poeti
russi e ucraini a seguito delle gravi vicende che
hanno colpito l'Ucraina**

INDICE

PRESENTAZIONE <i>di Gianfranco de Bosio e Maria Gabriella Zen</i>	pag. 5
CHRONOS PARÀDOKSOS – Libretto per un'opera europea <i>di Gianfranco de Bosio e Maria Gabriella Zen</i>	pag. 7
POSTFAZIONE <i>di Maria Gabriella Zen</i>	pag. 34
1. PROLOGO.....	pag. 35
2. PERCHÉ LA STRUTTURA DELLA TRAGEDIA GRECA.....	pag. 36
3. PERCHÉ LA POESIA.....	pag. 41
4. ANALISI DELLE SCELTE POETICHE.....	pag. 44
Riferimenti bibliografici.....	pag. 51

PRESENTAZIONE

DI GIANFRANCO DE BOSIO E MARIA GABRIELLA ZEN

Nel febbraio 2007 l'Istituto Internazionale per l'Opera e la Poesia (IIOP) di Verona, con l'appoggio della Fundación Yehudi Menuhin di Madrid e dell'organizzazione Eu-Art-Network di Eisenstadt (Austria), ha partecipato con un progetto ideato dal regista Gianfranco de Bosio e dalla compositrice Maria Gabriella Zen al Bando EACEA (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency di Bruxelles) n° 09/2006, emanato nell'ambito del Cultural Programme 2007-2013, “per un'opera lirica, dotata di aspetti musicali innovativi”, il cui tema puntasse “alla trasmissione dell'identità culturale europea”.

Tale progetto è stato giudicato vincitore dalla Giuria Internazionale composta da 52 esperti ed è stato così intrapreso un periodo triennale (2007-2009) di lavoro, che ha compreso la stesura del libretto, la composizione dell'opera e l'ideazione dello spettacolo.

Chronos Paràdoksos, opera nuova su libretto animato da una forte componente ideale, creato assemblando versi di grandissimi poeti europei all'interno della struttura della Tragedia eschilea, ripercorre alcuni dei drammatici eventi storici novecenteschi che hanno portato alla decisione di creare l'Unione Europea e si prefigge lo scopo di rafforzare con l'arte l'idea, per la verità un po' languente in questi giorni difficili, della necessità di coesione fra Nazioni europee e di pace.

Nell'aprile 2022 abbiamo deciso di cambiare l'Epilogo (La Fondazione della Legge comune) sostituendo la poesia *Belfast 21 novembre* di Mario Luzi (che con "*molto fuoco nasconde questa cenere*" esprimeva le nostre vaghe inquietudini per un futuro dell'Unione Europea non ancora totalmente pacificato) con una polifonia di versi di poeti russi e ucraini ad indicare la poesia come speranza di dialogo tra gli uomini, al di sopra degli schieramenti politici e delle ideologie, testimonianza della comunanza imprescindibile di valori che devono saper superare qualsiasi occasione di scontro e di violenza.

CHRONOS PARÁDOKSOS

LIBRETTO PER UN'OPERA EUROPEA

di

Gianfranco de Bosio e Maria Gabriella Zen

(2007-2022)

DISTRIBUZIONE VOCALE

2 soprani

2 mezzosoprani

2 contralti

2 tenori

2 baritoni

2 bassi

I 12 cantanti compongono anche il coro

Il Corpo di ballo è costituito da 4 danzatrici e 4 danzatori

ATTO PRIMO

Siparietto scenico con interpretazione simboli UE

Si alza il sipario: grande fondale per back projections. Gradinata non più alta di un metro (cinque/sei gradini) parallela al fondale, con due aggetti verso il pubblico a destra e sinistra. Due praticabili di due metri per uno e cinquanta, all'inizio al centro, indi spostabili sui lati. Servono inoltre 2 schermi, a destra ed a sinistra del palcoscenico, per la proiezione simultanea dei testi poetici (a sinistra per la lingua originale, a destra per la traduzione nella lingua del Paese in cui si svolge la rappresentazione.)

Elementi scenici possono venire inseriti: copie di sculture filiformi e porta-accessori per elementi di vestiario e attrezzatura.

L'orchestra sarà collocata, a seconda del luogo di rappresentazione, o in buca sopraelevata o distribuita in varie isole.

All'aprirsi del sipario è proiettata l'immagine di una foresta labirintica. Sul praticabile centrale Atropo con le forbici e l'intervistatrice in abiti moderni.

Duetto per soprano e contralto.

PROLOGO

INTERVISTA CON ATROPO

di W. SZYMBORSKA

(trad. it. di P. Marchesani)

La signora Atropo?

Esatto, sono io.

Delle tre figlie della Necessità

Lei è quella che gode della fama peggiore.

Una grossa esagerazione, poetessa mia.

Cloto tesse il filo della vita,

ma quel filo è sottile,

non è difficile tagliarlo.

Lachesi con la pertica ne stabilisce la lunghezza.

Non sono delle innocentine.

Però le forbici sono in mano Sua.

Dato che lo sono, le uso.

(...)

Qualcuno L'aiuta? E se sì, chi?

Un paradosso niente male – appunto voi, mortali.

Svariati dittatori, numerosi fanatici.

Benché io non li costringa.

Per loro conto si danno da fare

Di sicuro anche le guerre devono rallegrarLa,

perché danno un bell'aiuto.

Rallegrarmi? E' un sentimento che non conosco.

Ma lo ammetto: soprattutto grazie ad esse

Posso stare al passo.

Non Le dispiace per i fili tagliati troppo corti?

Più corti, meno corti – solo per voi fa la differenza.

(....)

PARODO

Sul fondale proiezione di foreste bruciate. Irrompono i danzatori con impeto selvaggio. Tutti i cantanti si dispongono come coro sui gradini. Il praticabile centrale viene spostato ai due lati dai danzatori. (Musica ossessiva ed incalzante)

dalle EUMENIDI di Eschilo:

CORO DELLE ERINNI (trad. it. di M. G. Zen)

STROFE I

Una danza sfrenata vogliamo danzare, un canto di orrore vogliamo cantare; e urlando così dimostrare in che modo ai destini degli uomini imponiamo ordine e legge.

EFIMNIO

Inno delle Erinni che la mente atterrisce: inno senza lira che incendia ed arde i mortali.
Canto che toglie il senno, canto che travolge e fa andar fuor di mente
Inno delle Erinni!

STROFE II

Oh le glorie degli uomini! Anche quelle che più solenni si levano al cielo crollano miserevolmente e si dissolvono al turbinare delle nostre nere vesti e sotto il maleficio del nostro piede che forsennatamente danza e calpesta.

EFIMNIO

Inno delle Erinni!

A conclusione i danzatori si distendono sui gradini, pure il coro si accovaccia

PRIMO EPISODIO

(Evocazione della guerra di Spagna)

Una didascalia indica con frasi in vari colori gli estremi della guerra civile. Dissolvenza su materiali pittorici conseguenti alle poesie. Il tenore avanza al centro della scena e recita cantando:

GLI ARALDI NERI
di C. VALLEJO
(trad. it. di M.G. Zen)

.....Aprono ferite oscure
nel volto più fiero e nel dorso più forte.
Saranno forse le torture dei barbari Attila;
o i neri araldi che ci manda la Morte.

Mentre il coro contrappunta:

DICO PIETRA di J. Saramago
(trad. it. di M.G. Zen)

Dico pietra, questa pietra e questo peso,
dico acqua e luce triste d'occhi vuoti,
dico pozze antiche di ricordi,
dico ali fulminate, dico casi disgraziati.

Dico terra, questa guerra e questo fondo,
dico sole e cielo, dico messaggi,
dico notte senza rotta, senza fine,
dico rami attorcigliati, stupefatti.

Dico pietra nel suo interno, che è più crudo,
dico tempo, dico corda, anima debole,

dico rose decapitate, dico morte,
dico faccia putrefatta, viola, sfatta.

Seguono, a significare l'internazionalità della guerra, versi del poeta tedesco Erich Weinert e dell'americano MacLeish, entrambi volontari nell'esercito antifranchista:

Il Coro canta disposto sui 2 praticabili contrapposti, mentre i danzatori compongono varie figurazioni sulle gradinate. Contemporaneamente, con intreccio polifonico, si intersecano versi di A. MacLeish e di E. Weinert.

MENZOGNA DI SPAGNA di A. MACLEISH
(trad. it. di M.G. Zen)

Le lacrime sono secche sui volti.

Il sangue è secco sulla sabbia

Le lacrime non ottennero risposta: il sangue non ottenne risposta.

Ma ci sarà una risposta.

(...)

I morti possono aspettare: hanno molto tempo

C'è tempo.

Possono aspettare.

GIOCO DI BIMBI A MADRID
di ERICH WEINERT
(da intersecare con la precedente)

(trad. it. di M. G. Zen)

Maria siede sulla pietra,
Maria, sei sola?
Vieni da me nel mio giardino!
Dov'è la porta?

Ah, cércatela!

(....)

Gli occhi dei bimbi sono dilatati dal terrore.
Si sciolgono le manine sudate.

La gamba trema a Maria.
Pedro, il bimbo accecato, si fa pallido e piccino.

(....)

Maria siede sulla pietra,
Maria, sei sola?
Vieni da me nel mio giardino!
Dov'è la porta?
Ah, cércatela!

L'Episodio si conclude con l'evocazione dell'uccisione di Garcia Lorca con soprano e mezzosoprano che cantano in ribalta.

IL CRIMINE
di A. MACHADO
(trad.it. di M. G. Zen)

III
Lo si vide camminare....
 Costruite, amici,
un tumulo al poeta,
di pietra e sogno, nell'Alambra,
sopra una fonte donde l'acqua pianga,
e dica eternamente:
il crimine fu in Granada, nella sua Granada!

PRIMO STASIMO

Proiezione di pittura moderna europea, colori della terra o del legno

CORO DISPOSTO SULLE GRADINATE

I danzatori eseguono una trenodia.

LAMENTAZIONE FUNEBRE da *I Sette a Tebe* di Eschilo
(trad. it. di M. G. Zen)

STROFE V

ANT. L'anima straziata singhiozza

ISM. E il cuore piange nel profondo

ANT. Ah, ahi, tu sei degno di tutte le lacrime.

ISM. E sei bersaglio di tutte le sventure.

ANT. Ucciso dal fratello.

ISM. E hai ucciso un fratello.

ANT. Doppio strazio da dire

ISM. Doppio strazio da vedere

ANT. Dolori accanto a dolori.

ISM. Le due sorelle accanto ai due fratelli morti

CORO

Ohi, Moira che porti doni strazianti

Livida Erinni, il tuo potere è smisurato!

SECONDO EPISODIO

(evocazione della seconda guerra mondiale in Europa)

Didascalia indica il percorso storico a cominciare dall'invasione della Polonia sino alla caduta di Berlino, con i numeri dei morti. Materiale per proiezioni: i luoghi di guerra trasposti in immagini elaborate.

L' episodio, che è strutturato come una cantata bachiana (Variazioni sul n° 4 della *Cantata BWV 115*) è basato sui versi di Paul Celan

TENEBRAE di P. CELAN

(Trad. it. di M. G. Zen)

Prega, Signore,
prega tu per noi,
siamo vicini.

Siamo vicini, Signore,
vicini ed afferrabili.

Che si intersecano con versi da *Canzonetta* di Miłosz per voce di contralto.

CANZONETTA

di C. MIŁOSZ

(trad. it. di P. Marchesani)

Qualunque sia il dolore, il dolore crescerà.
La notte è nera, ma sarà più nera ancora.
Può dirsi fortunato chi se ne è andato già.

TENEBRAE

(trad. it. di M. G. Zen)

Era sangue, era,
quello che hai sparso, Signore.

CANZONETTA

(trad. it. di P. Marchesani)

Perciò le cose umane non prenderti a cuore.

TENEBRAE

(trad. it. di M. G. Zen)

Abbiamo bevuto, Signore.

Si inseriscono Baritono e Basso cantando versi di MIKLOS RADNOTI

CARTOLINE POSTALI

di MIKLOS RADNOTI

(trad. it. di G. de Bosio)

Dalla bocca dei buoi gronda una bava di sangue
e sangue orinano gli uomini, la “compagnia”
qui sosta in due gruppi puzzolenti e feroci.
Ci soffia addosso una morte mostruosa.

Mohács, 1944 október 24

TENEBRAE

(trad. it. di M. G. Zen)

Prega, Signore,
siamo vicini.

Segue la recitazione accompagnata dall'orchestra di una poesia scritta durante
l'occupazione italiana della Grecia

DIMITRIOS

di Vittorio Sereni

Alla tenda s'accosta

il piccolo nemico
Dimitrios e mi sorprende
d'uccello tenue strido
sul vetro del meriggio.
Non torce la bocca pura
la grazia che chiede pane,
non si vela di pianto
lo sguardo che fame e paura
stempera nel cielo d'infanzia.

E' già lontano, arguto mulinello
che s'annulla nell'afa,
Dimitrios – su lande avare
appena credibile, appena
vivo sussulto
di me, della mia vita
esitante sul mare.

TENEBRAE
(trad. it. di M. G. Zen)

Prega, Signore,
prega tu per noi,
siamo vicini.

Risuonano infine, alcuni versi di Herta Kräftner, per soprano e sole percussioni

SERA
di HERTA KRÄFTNER
(trad. it. di M. G. Zen)

Vorrei svanire con il rosso della sera
Sprofondare nel rosso, lontano.
(...)
Vorrei volare via coi venti.

I danzatori saranno caduti come morti a cominciare da *Canzonetta* di Milozs.

SECONDO STASIMO

Proiezioni tratte dai quadri di Kantor e dalle sculture di Mitoraj (la NIKE).
La poesia *Nike che esita* di Herbert, viene proiettata sui due schermi di avanscena, mentre l'orchestra la interpreta ed il Coro canta lacerti della parodo dei *Persiani* di Eschilo. I danzatori interpretano la Nike di Herbert.

NIKE CHE ESITA
di Z. HERBERT
(trad. it. di P. Marchesani)

Nike è bellissima nel momento
in cui esita
la sua destra bella come un ordine
si appoggia sull'aria
ma le ali tremano

vede infatti
un giovane solitario
che segue il lungo solco
d'un carro da guerra
su una strada grigia in un grigio paesaggio
di rocce e radi cespugli di ginepro

quel giovane fra poco morirà
il piatto della bilancia col suo destino
sta appunto bruscamente inclinandosi
verso terra.

Nike ha una voglia enorme
di avvicinarsi
e baciarlo sulla fronte

ma teme
che lui ignaro
del dolce sapore delle carezze
gustatolo
potrebbe fuggire come gli altri
durante questa battaglia

perciò Nike esita
e alla fine decide
di rimanere nella posizione
insegnatale dagli scultori
vergognandosi molto di quell'attimo di commozione

capisce bene
che l'indomani all'alba
quel ragazzo deve venir trovato
col petto aperto
gli occhi chiusi
e l'obolo acre della patria
sotto la lingua intorpidita.

Il coro canta a quattro voci:

Da *I Persiani* di Eschilo
(trad. it. di M. G. Zen)

E le spose persiane,
fiaccate dalla malinconia,
desiose dei loro uomini lontani
e della calda voluttà dei giovani
abbracci frementi, non fanno
che piangere senza saziarsi.

FINE PRIMO ATTO

SECONDO ATTO

TERZO EPISODIO

(Evocazione dell'Olocausto)

Proiezione dei dati dell'Olocausto. Seguiranno materiali visivi elaborati, anche dalle opere di Zoran Music e Anselm Kiefer.

Come un pedale ostinato sotto tutto l'episodio, soprano e contralto intonano:

DA DOVE E VERSO DOVE?
di Shimon Grigoryevich FRUG
(trad. it. di M. G. Zen)

Da dove e verso dove
si trascina il mio cammino
così duro e faticoso
senza inizio e senza fine?

Via via, sulla fascia sonora di *Da dove e verso dove?* si levano da vari punti del teatro le voci che cantano, seguendo antiche melodie ebraiche, lacerti dei seguenti testi:

1) CANTO SEFARDITA per TENORE
(trad.it. di M. G. Zen)

Mamma, se io muoio,
mamma, se io muoio,
non voglio cantori.

2) NEL LAGER di G. KOLMAR (trad. it. di G. Pistoso) per voce di BARITONO, seguendo le antiche melopee liturgiche: KADDISH

Quelli che s'aggirano qui sono corpi soltanto,
non hanno più anima,
soltanto nomi nel registro dello scrivano,
carcerati: uomini, ragazzi, donne,
e i loro occhi fissano vuoti

con lo sguardo sbriciolato, distrutto

per ore in una fossa buia, soffocati, calpestati, picchiati alla cieca.
Il loro gemito tormentoso, il loro pazzo terrore,
una bestia, sulle mani e sui piedi, carponi.....

3) Canto della tradizione sefardita (per BARITONO) (trad. it. di M.G. Zen)

Davanti alla tua porta sono passato,
l' ho trovata sprangata,
ho baciato la serratura
come se baciassi il tuo volto.

Un MEZZOSOPRANO si stacca e canta

4) IL COLEOTTERO DELLE ROSE

di G. KOLMAR (trad. it. di G. Pistoso) su un tema del musicista Klezmer Elyokum Zunser (1840-1913)

E' una creatura da nulla, appena una cosa,
una scheggia limata via dal sigillo dell'anello di Dio.

Voi lo chiamate stella di giugno, scintillio dei giorni azzurri,
io lo chiamo insetto fatato, nato dallo spirito dei fiori

che nessun botanico o stregone ci può procurare.
(...)

Segue

5) ANCORA

di W. SZYMBORSKA (trad. it. di P. Marchesani) PER BASSO
Sul tema di un Kol Nidré di L. LEWANDOWSKI, 1871

Sono piombati i vagoni
che qui trasportano i nomi,
e dove poi questi andranno
e se mai scenderanno,
non chiedete, chissà, non lo so.

Il nome Natan picchia l'impiantito,
il nome Isacco canta impazzito,
il nome Sara implora acqua per il nome
Aronne, che intanto di sete muore.

Non saltar giù, nome di Davide.

Tu sei un nome che porta alla morte,
che a nessuno è dato, spaesato,
da avere qui – amara sorte

Tuo figlio abbia un nome slavo
ché qui ogni capello viene contato,
ché qui bene o male sono distinti
in base al nome e ai lineamenti.

(...)

6) Canto sefardita (per TENORE)
(Trad. it. di M. G. Zen)

Sei mesi sono stato a Vienna,
Non ho dormito una notte,
Matilda all' ospedale,
i miei occhi rivolti a Salonicco.

Indi tutti i cantanti dicono, a più voci, sostenuti dall' orchestra:

SE QUESTO E' UN UOMO
di PRIMO LEVI

Voi che vivete sicuri
nelle vostre tiepide case,
voi che trovate tornando a sera
il cibo caldo e visi amici:
 considerate se questo è un uomo
 che lavora nel fango
 che non conosce pace
 che lotta per mezzo pane
 che muore per un sì o per un no.
Considerate se questa è una donna,
senza capelli e senza nome
senza più forza di ricordare
vuoti gli occhi e freddo il grembo
come una rana d' inverno.

Meditate che questo è stato:
vi comando queste parole.
scolpitele nel vostro cuore
stando in casa andando per via,
coricandovi, alzandovi,
ripetetele ai vostri figli.
 O vi si sfaccia la casa,
 la malattia vi impedisca,
 i vostri nati torcano il viso da voi.

Chiude, con Coro a cappella, il finale di:

AVVENIMENTO

di W. SZYMBORSKA (trad. it. di P. Marchesani)

(....)

Alla domanda – di chi la colpa,
nulla, solo silenzio.
Incolpevole il cielo, *circulus coelestis*.
Incolpevole la terra, *terra nutrix*.
Incolpevole il tempo, *tempus fugitivum*.
Incolpevole l'antilope, *gazella dorcas*.
Incolpevole la leonessa, *leo massaicus*.
Incolpevole l'ebano, *diospyros mespiliformis*.
E l'osservatore che guarda con il binocolo,
in casi come questo,
homo sapiens innocens.

TERZO STASIMO

1. Da dove e verso dove?
2. Dal LIBRO DI GIOBBE (trad. it. di M.G.Zen dalla versione in tedesco di Martin Buber)

Attendevo il bene,
Ed è venuto il male.
Agognavo la luce
Ed è venuto il Buio.

3.

Requiem.....

4.

Uomo, nato da donna,
brevi i suoi giorni, colmi di ansia.

SI VA PROGRESSIVAMENTE AL BUIO, L'ORCHESTRA ED IL CORO
SUONANO E CANTANO NEL BUIO L'INTERLUDIO, SULLE
RISONANZE DEL QUALE VIENE CANTATA DA UN TENORE SOLO
NON GRIDATE PIU'

(Oscurità che progressivamente si trasforma in vivida luce.)

NON GRIDATE PIU'
di G. UNGARETTI

Cessate d'uccidere i morti
Non gridate più, non gridate
Se li volete ancora udire
Se sperate di non perire.

Hanno l'impercettibile sussurro
Non fanno più rumore
Del crescere dell'erba,
Lieta dove non passa l'uomo.

QUARTO EPISODIO (Variazioni enigmatiche sull'*Inno alla Gioia* di
Beethoven)

(la nascita e lo sviluppo della Unione Europea con didascalia delle principali date)

Le proiezioni si orienteranno verso immagini pittoriche di città e pianure.

VERRANNO GIORNI MIGLIORI
di ENDRE ADY (trad. it. di G. de Bosio) per CORO MISTO

Verranno giorni migliori
e allora
(beato chi lo vedrà)
pieni d'orrore
ricorderemo
e fermeremo
i seduttori maligni
i tempi di ieri.

(.....)
Verranno giorni migliori?

Segue, per coro femminile

FANCIULLO D'EUROPA

di C. MIŁOSZ

(trad. it. di P. Marchesani)

(...)

2.

Tieni da conto i talenti acquisiti, fanciullo d'Europa.
Erede delle cattedrali gotiche, delle chiese barocche,
E delle sinagoghe dove risuonava il canto d'un popolo

/ oltraggiato,

Discendente di Cartesio e di Spinosa, erede della parola

/“onore”,

Figlio postumo di Leonida

Rispetta i talenti acquisiti nell'ora dell'orrore.

(...)

Segue, per coro maschile

INVOCAZIONE

di Jules ROMAINS

(trad. it. di M.G.Zen)

Dovunque t'ho cercata, Europa.

Segue, per CORO MISTO

BALLATA DELLA FELICITA' CHE E' UN'IDEA NUOVA

di Francois MONOD

(trad. it. di M.G.Zen)

Europa, antro nero della fame,
terra di lacrime e di vedove,
ecco che il tuo destino è cambiato,
la felicità è un'idea nuova.

CONGIURA
di J. ROMAINS
(Trad. it. di M.G. Zen)

Un'assemblea di giorni canta l'Europa pacificata.

Vengono proiettati o recitati versi dalla poesia di Victor Hugo durante una variazione per sola orchestra.

PIANTANDO LA QUERCIA DEGLI STATI D'EUROPA
di V. Hugo
(trad. it. di G. de Bosio)

(...)

O natura, si pensa di fare un albero enorme
che oggi cresca, sia possente domani,
simbolo per la foglia, l'altezza, la forma,
della crescita del genere umano.

Si pensa di costruire una quercia dalle immense braccia,
una grande quercia che attiri con il suo tronco nodoso
le tenebre della terra e che scacci queste ombre
a espandersi nei cieli!

Si pensa di costruire quest'opera collettiva
d'una quercia altera, augusta, da tutti sospirata:
l'uomo mette il suo respiro, l'oceano la sua sponda,
l'astro il suo sacro raggio!

Oh, che cresca! Che mostri al cielo dove sono le fiamme!
Che vi siano sempre meno ombre e invece più azzurro,
quest'albero in cui, devoti, chini, donando le nostre anime,
noi mettiamo tutto l'uomo futuro!

Segue, per Coro misto

ALLA VITA
di M. LUZI per Coro

Amici, ci aspetta una barca e dondola
nella luce ove il cielo s'inarca

e tocca il mare
(.....)
Le ragazze alla finestra annerita
con lo sguardo verso i monti
non sanno finire d'aspettare l'avvenire.

Sono possibili, nel corso dell'Episodio, figurazioni mimiche eseguite dai danzatori.

EPILOGO

(La Fondazione della Legge comune)

Polifonia di voci che cantano, sostenute dalle sole percussioni, versi di poeti russi e ucraini, intrecciati:

POESIA PER ZHADAN di Elena Nikolayevna Fanailova
(trad. it. di Paolo Ruffilli)

Sarà la tua morte questo (mio) paese
la sua militare matematica
i suoi servizi segreti
i suoi inganni e le sue macchinazioni
la sua mancanza di scrupoli
la sua abitudine a mentire.
(...)

PARLA CON ME, ERBA! di Aleksandr Nikolayevich Karpenko
(trad. it. di Paolo Ruffilli)

Vorrei che tu parlassi con me, erba verde.
Mi chiedo dove trovo la forza ancora -
Ricordo solo tutto ciò che ho ormai perduto,
Non posso dimenticare il doloroso mio passato.
Dimmi che ore mai hai tu trascorso
E qual è il tuo più grande desiderio -
Vedi, anch'io ero finito dentro il fuoco,
E anch'io, come te, tutto bruciato!
Ho pagato un prezzo alto:
Pensavano che fossimo già morti -
Ridotti tutti in cenere -
Ma dal blindato di guerra che era distrutto,
Come un'altra fenice, noi ci siamo rialzati.
Acccontentati dunque dei giorni che trascorri
Aspettali tutti, festivi o feriali che siano.
Non trattarmi in modo severo.
Vorrei che parlassi con me, cara erba!

CHE SIA LIEVE di Lina Kostenko
(trad. it di Paolo Ruffilli)

Che sia lieve. Come un tratto della penna.
Che sia eterno. Come splendida memoria.
(...)
Che resti amaro. Come il ricordo che ho di te.
E sia però lucente, come il più vivo tra i ricordi.
(...)
Che sia lieve. Pur essendo solo un sogno
che ha sfiorato la memoria con le labbra.

PENSO CHE SARA' INVERNO di Vera Anatolyevna Pavlova
(trad. it. di Paolo Ruffilli)

Penso che sarà inverno, quando arriverà.
Dal candore insopportabile della strada
apparirà come un punto così nero che lacrimano gli occhi;
il punto si avvicinerà per molto e molto tempo;
la sua assenza sarà commisurata alla sua venuta,
e per molto tempo il punto rimarrà un punto.
Un granello di polvere? Bruciore agli occhi?
E ovunque ci sarà la neve, nient'altro che neve;
per molto tempo non ci sarà nulla;
poi tirerà su la cortina di neve,
acquisterà volume e le sue tre dimensioni,
continuerà ad avvicinarsi, sempre più vicino...

NIENTE di Ol'ga Aleksandrovna Sedakova
(trad. it. di Paolo Ruffilli)

Impotente,
assolutamente impotente
come il niente
ancora non sfiorato dalle mani creatrici,
mani di speranza,
al cui effetto calamita
si solleva il virgulto dalla terra nera,
si solleva Lazzaro morto da quattro giorni
avvolto mani e piedi
nel suo sudario funebre
il sudario più morto della morte:
il niente, assolutamente niente,
anima mia! taci,
finché anche tu non ne sia toccata.

AMORE di Oksana Stefanivna Zabuzhko
(trad. it. di Paolo Ruffilli)

Come l'acqua scorrono gli abbracci,
Una luce notturna ci divide le ombre...
Non c'è sacrificio o passione né dono -
Lo sforzo soltanto per restarsene in vita.
(...)
Infrangendo gli specchi notturni
Come ritratti dalle cornici fuori usciamo -
Il respiro è cenere calda che raschia
uscendo di bocca...
(...)
Di dove mai viene, e come, e perché.
Questa pallida luce al soffitto?
"Guarda, amore, dalla finestra: che c'è fuori?"
Ho guardato e risposto: "Il deserto".

Le Erinni irrompono in scena danzando sui ritmi barbarici e forsennati della Parodo.

(Proiezione astratta di ordine geometrico)

Entra la Pace (la Poetessa)

RESPONSORIO ALTERNATO GRECO/LATINO FRA I TESTI DI ERASMO DA
ROTTERDAM E VERSI DALLE *EUMENIDI* DI ESCHILO.

QUERELA PACIS di Erasmo da Rotterdam
(trad. it. di M.G. Zen)

Se dunque io sono davvero la Pace tanto esaltata dagli dei e dagli uomini, la fonte, la madre, la nutrice, la sostentatrice, la protettrice di tutte le cose buone che hanno cielo e terra...

(Mentre la Pace canta, le altre 5 soliste femminili si staccano dalle Erinni e si riuniscono in coro attorno a lei, iniziando la trasformazione in Eumenidi. Il ballo ed i solisti maschili restano ostili Erinni)

Dalle *Eumenidi* di Eschilo (per Coro Femminile a 6 voci):
(trad. it. di M. G. Zen)

ANTISTROFE I

Mai più nella nostra città si odano

minacce di discordia civile, fonte di tutti i mali.
Né mai la polvere delle nostre strade
si abbeverì di nero sangue di cittadini
strappando alle case,
in collere vendicatrici di morti,
altri morti.

Ultimi sussulti violenti delle Erinni. La Pace si stacca dalle Eumenidi per cantare in mezzo alle Erinni la parte finale della *Querela pacis* di Erasmo da Rotterdam.
(trad. it. di M.G. Zen)

E se, al contrario, la guerra è il seme di tutti i mali e se, per sua colpa, tutto ciò che è in fiore marcisce d'un tratto, tutto quanto è sviluppato cade in rovina, se essa sconnette quanto sta in piedi saldamente stabilito e rende ripugnante ciò che è amabile...

Echi di spari, un ragazzo cade ucciso.

Il CORO, sommessamente, canta i versi tratti da *Bagaglio del ritorno* di W. SZYMBORSKA:

KOSMOS MAKROS
CHRONOS PARADOKSOS

(trad. it. di M.G. Zen)

GRANDE L'UNIVERSO
PARADOSSALE IL TEMPO

La Pace si unisce al Coro per concludere con l'ultimo ammonimento tratto da Erasmo:

Quaesio, per Deum immortalem, quis credat istos homines esse?

(trad. it. di M. G. Zen)

Vi chiedo, per Dio immortale, chi può credere che questi siano uomini?

SIPARIO

POSTFAZIONE
DI MARIA GABRIELLA ZEN

1

Prologo

La composizione di un'opera nuova è sempre una sfida. La composizione di un'opera nuova che parli del progetto di costruzione dell'Europa Unita è una sfida al quadrato, specie se punta al coinvolgimento emotivo dello spettatore e alla comunicazione di un'idea “politica”.

Selezionare una cretomazia di versi di ventinove grandissimi poeti europei (ed uno americano) e costruire con essi un libretto che risultasse “giusto” sia per scrivere la musica sia per sollecitare la risposta emotiva del pubblico, è stato forse il lavoro più lungo e difficile, ed è continuato fino all'ultimo giorno con aggiustamenti anche millimetrici, ma determinanti. Decine e decine sono stati i testi poetici presi in esame, tagliati e ricomposti a suggerire significati nuovi, intarsiati in contrappunto tra loro e, soprattutto, tesi ad indicare un percorso comprensibile, quasi di trama.

Le varie versioni provvisorie del libretto (il cui lavoro di stesura, antecedente all'inizio della composizione musicale, è durato circa un anno) sono state innumerevoli; durante il lavoro di composizione della parte musicale, il libretto ha poi subito ulteriori tagli, inserimenti ed aggiustamenti, arricchendosi anche delle note di regia del M° de Bosio.

Parte integrante di questo lavoro è stata la traduzione dei testi che abbiamo voluto curare personalmente in tutti i casi in cui le lingue straniere ci erano accessibili: abbiamo fatto le traduzioni con cura particolare, cercando di trasmettere al testo italiano la peculiare musicalità insita nei versi di ciascun poeta. Queste traduzioni non sono state utilizzate per la stesura dell'opera, che è stata composta sui testi nelle lingue originali, ma hanno rappresentato una lunga marcia di avvicinamento al cuore della poesia da musicare e potranno, un domani, servire al pubblico per comprendere nella propria lingua ogni sfumatura del libretto.

2

Perché la struttura della tragedia greca

Nel febbraio 2007, allo scopo di preparare il progetto per il bando di concorso EACEA per un'opera nuova, raggiunsi il Maestro Gianfranco de Bosio a Mantova, dove era impegnato nell'allestimento dell'“Orfeo” di Claudio Monteverdi al Teatro Bibiena, in occasione dei 400 anni dal debutto (24 febbraio 1607).

Durante le prove, che seguirono nelle pause del lavoro di progettazione, il regista induceva spesso la compagnia di canto a riflettere sul fatto che la nascita dell'opera lirica si deve al tentativo di riportare in vita la tragedia greca con la sua magica unione di testo poetico, musica e danza e ricordava che attraverso il “Recitar cantando” nel tardo 1500 la Camerata dei Bardi cercò di accrescere l'espressività e il senso più profondo della parola poetica grazie alla musica e di ricreare uno spettacolo cui concorressero a questo scopo tutte le forme d'arte. Nacque così in me l'idea di tornare alla preziosa fonte del teatro greco e, dato che Eschilo per primo aveva sottoposto argomenti storici e politici alla riflessione collettiva attraverso la tragedia, rilessi innanzitutto *I Persiani*, l'unica tragedia storica giunta fino a noi, incentrata sulla battaglia di Salamina, evento che aveva sancito per sempre la libertà del mondo occidentale dal dispotismo orientale. La carica emozionale della riflessione poetica del Coro sugli avvenimenti storici narrati mi colpì profondamente e mi convinsi del fatto che quella struttura poteva essere perfetta anche per un'opera lirica contemporanea: la missione del teatro “propagatore dei valori fondamentali della polis” [Luciano Canfora, 2008: pag. 134] poteva probabilmente essere vantaggiosamente aggiornata in “propagatore dei valori fondamentali dell'Europa Unita”

L'epitaffio che Tucidide fa pronunciare a Pericle in difesa di Atene quale laboratorio politico/culturale della Grecia [II, 41: “siamo il luogo di educazione dell'Ellade”], il fatto che ad Atene “fare teatro” fosse un'attività pubblica strettamente e formalmente connessa al funzionamento dello Stato, sostenuta da finanziamenti sia riguardo la produzione che la fruizione (la città pagava il teatro ai meno abbienti mediante una sovvenzione chiamata *theorikòn*, sussidio di due oboli, equivalente del salario quotidiano di un lavorante non specializzato, introdotta da Pericle per mettere tutti i cittadini, anche i nullatenenti, in condizione di prendere parte agli spettacoli), la frase pronunciata dall'Eschilo personaggio delle *Rane*: “ Per i fanciulli c'è il maestro, per gli adulti ci sono i poeti tragici” [vv. 1054-1055] sono tutti elementi che hanno contribuito a rafforzare la convinzione che ritornare allo spirito ed alla struttura portante della tragedia greca poteva essere la strada giusta per parlare del progetto politico dell'Europa Unita.

L'illuminante considerazione di Louis Gernet, tratta dai suoi corsi universitari rimasti inediti, citata da Canfora [2008: pag. 143]: “la vera materia della tragedia è il pensiero sociale proprio della città, specialmente il pensiero giuridico in pieno travaglio di elaborazione”, ha rafforzato l'ipotesi che anche le dolorosissime vicende storiche che determinarono “il travaglio di elaborazione” di coloro che concepirono la nascita dell'Europa Unita avrebbero potuto essere argomento del libretto.

Nostri modelli ideali sono quindi stati *I Persiani*, unica tragedia storica rimastaci (drammatica cronaca in diretta dalla reggia di Susa dell'arrivo della notizia della sconfitta della flotta persiana nella battaglia di Salamina) e *Oresteia* (magistrale percorso di riflessione sulla colpa, sulla responsabilità soggettiva e sul valore fondante della legge per una comunità civile) messa in scena nel marzo 458 a.C., con il preciso scopo “politico” di giustificare e difendere la riforma dell'Areopago (462/461 a.C.)

Soprattutto la *Trilogia*, per come riesce a dare dignità di poesia a vicende politiche contingenti, è stata oggetto del nostro studio: Pericle ed Efielte avevano voluto ridurre il potere politico dell'Areopago, perché col tempo questo consiglio di anziani Arconti aveva accumulato peso eccessivo ed esercitava un pesante “potere tutorio” sullo Stato e sulla stessa legislazione. La riforma aveva drasticamente limitato il potere dell'Areopago ai soli reati di sangue, scatenando così la vendetta degli oligarchi, che nel 461 a.C. assassinarono Efielte. Pericle richiese quindi a Eschilo una trilogia che, a forti tinte e con trama appassionante, coinvolgesse lo spettatore nel processo di legittimazione del nuovo Areopago e nobilitasse questa sua nuova funzione e, indirettamente, la memoria di Efielte: nella scena finale delle *Eumenidi* sarà addirittura Atena che, con un ampio e articolato intervento, proprio nel momento in cui sta per essere

pronunciato il verdetto su Oreste, istituirà l'Areopago, ne definirà i poteri, ne esalterà l'importanza etica prima ancora che politica. Le illuminanti riflessioni in proposito di Louis Gernet, [Luciano Canfora, 2008: pag. 143] che nota la presenza, nella *Trilogia*, di un vocabolario tecnico-giuridico e vi vede un indizio di “affinità” tra i temi prediletti della tragedia e la materia “di competenza dei tribunali”, sono state fondamentali per farci intuire che anche i sanguinosi e dolorosi eventi che hanno portato alla decisione di unificare l' Europa allo scopo di scongiurare tali sciagure, potevano essere trattati con la stessa ottica. Nella *Trilogia* scorre molto sangue: l'*Agamennone* tratta dell'uccisione di Agamennone e della sua schiava Cassandra ad opera della moglie adultera Clitemnestra, le *Coefore* culminano nel matricidio da parte di Oreste che vendica l'assassinio del padre uccidendo la madre, ma diviene per questo preda della furia assillante delle Erinni, divinità della vendetta tribale. Le *Eumenidi* si aprono a Delfi, dove per Oreste si è rivelata vana la consueta purificazione di origine arcaica attraverso il sangue di animali. Per volere di Apollo, allora Ermes accompagnerà Oreste ad Atene dove finalmente troverà i giudici “che hanno parole capaci di lenire questa vicenda” [v. 81]. Questo tribunale è il tribunale dell'Areopago: istituito da Atena, secondo l'invenzione di Eschilo, proprio in questa occasione, esso dovrà giudicare in modo nuovo delitti di sangue secondo giustizia e non più secondo la legge tribale [vv. 681 – 684]. Evidentemente ad Atene non bastava più ciò che l' antica saga raccontava della potenza di Apollo, che permetteva al matricida di purificarsi con riti di espiazione o gli dava l' arco per difendersi dalle Erinni.

La trasformazione delle Erinni, furie vendicatrici, in Eumenidi, equilibrate portatrici di giustizia e quindi di concordia è, a mio avviso, il momento più emozionante di tutta la trilogia ed ho ritenuto opportuno inserire nel libretto dell'opera la loro presenza, mediante vari versi tratti dall'*Oresteia*: evidentemente Eschilo aveva colto nell'Atene sua contemporanea, e non a torto, i prodromi di un possibile conflitto civile e con la sua opera cercò di scongiurarlo.

Anche la nostra Europa è in bilico per motivi politico-economici e ripercorrere tragedie recenti mediante i drammatici versi composti dai poeti contemporanei (la guerra di Spagna, il secondo conflitto mondiale, l'Olocausto, il conflitto fra cattolici e protestanti in Irlanda) confrontandoli con la costante riflessione corale di versi provenienti da stasimi eschilei (tratti, oltre che dai già citati *Persiani* e dalle *Eumenidi*, anche da *I Sette a Tebe*, altra tragedia in cui l'accento batte sulla sciagura provocata da lotte e vendette incrociate fra gente dello stesso *ghenos*) mi è sembrato un modo legittimo di ripensare il passato e di orientare la riflessione sul presente.

Il senso di terrore che nella *Trilogia* viene instillato nello spettatore attraverso

l'impressionante catena di cruenti delitti della famiglia degli Atridi, che sostanzia di sé, in particolare, oltre a tutto il terzo stasimo dell'*Agamennone*, anche i personaggi di Cassandra e Clitemnestra nella parte finale della tragedia e che costituisce uno dei *Leitmotiv* più appariscenti delle *Coefore* e, attraverso le Erinni, anche delle *Eumenidi*, non è fine a se stesso ma, nelle intenzioni di Eschilo, doveva assolvere a una precisa funzione. Questa paura era la base su cui Eschilo intendeva proporre una rifondazione dello Stato e della convivenza civile: è proprio in questo che risiede la “politicità” dell'*Oresteia*. La presenza di allusioni a fatti politici contemporanei (per esempio il probabile riferimento alla campagna ateniese in Egitto nei vv. 292-295 delle *Eumenidi*, alla già citata riforma dell'Areopago o all'alleanza con Argo) non limita però ai fatti contingenti la politicità dell'*Oresteia*. Il carattere dell'*Oresteia* si pone a livelli più profondi e coinvolge le nervature essenziali della creazione poetica eschilea.

L'equilibrio su cui si reggeva la *polis* ateniese aveva subito scosse profonde a causa di forti spinte per una diversa distribuzione del potere all'interno dello Stato ateniese. L'assassinio di Efialte era stato il segno più evidente delle profonde lacerazioni che agitavano la *polis* ateniese e che sembravano mettere in discussione la possibilità stessa della sua sopravvivenza.

Di fronte a questo stato di cose Eschilo vuole proporre al suo pubblico un messaggio che miri al consolidamento delle strutture sociali e della convivenza civile ad Atene e a questo fine egli utilizza la forte carica religioso-emotiva di cui era dotato l'istituto della famiglia come nesso di consanguinei. È in questo ordine di idee che si colloca anche la valorizzazione dell'Areopago che nelle *Eumenidi* Eschilo opera: non c'è dubbio che per Eschilo l'Areopago doveva rimanere rigorosamente dentro le competenze che gli erano state attribuite con la riforma di Efialte. Del resto è impensabile che un'opera rappresentata a cura dello Stato potesse apparire in dissenso nei confronti di una legge dello Stato così rilevante, quale era la riforma di Efialte. E d'altra parte il fatto che l'alleanza con Argo venga a più riprese esplicitamente approvata nelle *Eumenidi* conferma che nell'*Oresteia* non sono da ricercare prese di posizione critiche nei confronti della politica seguita dallo Stato ateniese. Eschilo va oltre il mero sostegno ideologico e vuole impostare un discorso suo, che intende trasmettere un messaggio di concordia e di stabilità di fronte alle fortissime tensioni che in quegli anni agitavano Atene.

La grandezza inarrivabile dell'*Oresteia* – e, analogamente, dei *Persiani* e dei *Sette a Tebe*, nonché del *Prometeo* (tanto amato da Luigi Nono, che ne trasse la sua magistrale “tragedia dell'ascolto”) – da cui ho umilmente cercato di trarre esempio eleggendo Eschilo a colonna portante del libretto dell'opera, sta a mio avviso nello sforzo costante del poeta che, con estremo rigore intellettuale, cerca di chiudere nelle sue strutture di pensiero una proposta che va al di là di

esse e di renderla intuitivamente comprensibile a tutti: nell'*Oresteia* il rapporto con gli spettatori si fa estremamente diretto e la materia mitica viene profondamente sfruttata per dare densità drammatica al messaggio che egli intende trasmettere.

3

Perché la poesia

“Quella che in senso poiziore noi chiamiamo poesia appare per la prima volta in Grecia e si presenta come una dimensione a sé dell'esperienza: una nuova dimensione che penetra nella tragedia e invade la scena attraverso le pause dell'azione e la meditazione del Coro. (...) E' la dimensione della lirica come effusione del cuore, fatta di riflessione, di nostalgia e di sogno, nel seno di una natura che, nel vuoto della solitudine esistenziale, prende con la mobilità delle apparenze, sciolta in suono e colore, il posto della sacralità che a un tale livello dell'essere viene meno.” [Carlo Diano 1970: pag. XXI]

La scelta di creare il libretto attraverso una cretomazia di versi di grandi poeti che hanno scritto sugli eventi del Novecento europeo ci è sembrata intuitivamente la strada migliore. Rileggere alcuni saggi di T.S. Eliot e George Steiner ha rafforzato questa scelta stilistica ed è servito da viatico:

“Quando penetrano dentro di noi, il quadro, la sonata o la poesia ci fanno quasi toccare la nascita della nostra coscienza. Questo avviene ad una profondità irraggiungibile con altri mezzi. La letteratura e le arti sono la testimonianza tangibile di quella libertà di cominciare ad esistere che la storia non può spiegare in alcun modo”. [George Steiner, 1989, trad. it. 1992: pag. 175]

Il pensiero storico-politico può essere il contenuto della poesia e scaturirne sublimato: la grande poesia fa sì che la verità si affacci al lettore come visione, apparizione e non come concetto o descrizione.

La grande poesia sa trasformare una sua ritrovata verità in qualche cosa che può essere percepito dall'intuizione, prima ancora che dall'intelletto raziocinante, in un qualcosa che si assimili *estheticamente*.

Essa è rarissima e a buon diritto T.S. Eliot si richiama spesso a Dante che di

questa varietà di artisti è il modello massimo. (*Dante I, Dante II, Che cosa significa Dante per me*).

Anche Giovanni Reale, nella relazione tenuta in Campidoglio il 20 giugno 2002 nell'ambito della cerimonia inaugurale del Convegno europeo dal titolo "Verso una costituzione europea?", si richiamò al giudizio di Eliot sui rapporti di Dante con l'Europa, citando sia il saggio *Dante II* del 1929 ("Dante è il poeta più universale che abbia scritto in una lingua moderna. [...] Dante, pur essendo un italiano e un uomo di parte, è prima di tutto un europeo. [...] *La sua cultura non era quella di un determinato Paese europeo, ma quella dell'Europa.*"), sia il saggio *Che cosa significa Dante per me* del 1950 ("Dante è, rispetto ai poeti del nostro continente, *di gran lunga il più europeo*"): evidentemente *il più europeo* per universalità di cultura, vastità dei campi di ricerca e passione profusa nell'impegno etico-politico.

E che la necessità della ricerca e dell'impegno facciano parte dei doveri dell'artista creatore, che deve continuamente portare avanti l'evoluzione del linguaggio a fini espressivo-conoscitivi, è detto in maniera inarrivabile nel saggio *La funzione sociale della poesia* che Eliot scrisse nel 1945: "La nostra lingua continua a modificarsi, il nostro modo di vita a mutare sotto la pressione di ogni sorta di cambiamenti materiali che avvengono attorno a noi e, se non possiamo contare su quei pochi uomini che ad una sensibilità eccezionale uniscono una eccezionale padronanza della parola, vedremo decadere non solo la nostra capacità di esprimere ogni emozione, ma finanche di provarla. (...) Un poeta dal rapido successo è alquanto sospetto: ciò fa temere che in realtà egli non produca nulla di nuovo, ma solo ciò che al pubblico è ormai familiare, perché lo ha ricevuto già dai poeti della generazione precedente."

E ancora, nel già citato saggio del 1950 *Che cosa significa Dante per me*: "Trasmettere alla posterità il proprio linguaggio sviluppato ad un grado più alto, più raffinato e più preciso di quanto non fosse prima, è il massimo traguardo possibile per un poeta in quanto tale. Il grande poeta percepisce delle vibrazioni emotive che sono al di là della portata degli uomini comuni ed è capace di farle vedere e sentire agli altri che senza il suo aiuto non le avrebbero viste né sentite. L'artista ha quindi *l'obbligo* di esplorare, scoprire suoni e parole per ciò che è inarticolato, di afferrare quei sentimenti che la gente è talvolta persino incapace di sentire perché non ha i mezzi per esprimerli. Tale lavoro (rendere comprensibile ciò che è incomprensibile) richiede immense risorse linguistiche; sviluppando il linguaggio e spingendolo oltre, l'artista fa sì che anche tutti gli altri uomini dispongano di una gamma molto più vasta di emozioni e percezioni, perché fornisce loro lo strumento con il quale possono essere meglio espresse."

C'è poi l'altra grande lezione che Eliot apprende da Dante e che viene definita

ampliamento della sfera emotiva: “Forse il concetto sarebbe meglio espresso usando l'immagine dello spettro o gamma. Servendomi di questa immagine, posso dire che il grande poeta non dovrebbe soltanto percepire e distinguere più chiaramente degli altri uomini i colori o i suoni nell'ambito della normale visione o dell'ascolto; dovrebbe percepire le vibrazioni al di là della portata degli uomini comuni ed essere capace di farli vedere e sentire, alla fine, più di quanto avessero mai potuto vedere e sentire senza il suo aiuto (...) Il lavoro dell'artista, per rendere comprensibile alla gente ciò che è incomprensibile, richiede immense risorse linguistiche; e sviluppando il linguaggio, arricchendo il significato delle parole e mostrando di cosa sono capaci, fa sì che gli altri uomini dispongano di una gamma molto più vasta di emozioni e percezioni, perché fornisce loro lo strumento con il quale possono essere adeguatamente espresse. Io mi limito a suggerire come esempio ciò che Dante fece per la propria lingua – e per la nostra, da quando abbiamo preso ed anglicizzato la parola – con il verbo *Trasumanar*:

(...) L'italiano di Dante diventa in qualche modo la *nostra* lingua, dal momento in cui cominciamo a cercare di leggerlo; e le lezioni di mestiere, di linguaggio e di esplorazione della sensibilità sono lezioni che ogni europeo può fare proprie e cercare di applicare alla sua stessa lingua.” [1950, trad. it. 1986: pag. 1040]

4

Analisi delle scelte poetiche

PROLOGO: Nel Prologo di *Götterdämmerung (Il crepuscolo degli Dei)*, Richard Wagner immagina che le 3 Norne (le Parche nordiche) mormorino memorie e vaticini sulla collina delle valchirie, presso il frassino del mondo da cui Wotan aveva ricavato la sua lancia. Il filo d'oro del destino che stanno filando a un certo punto si spezza. E' il segno che il regno degli dei è alla fine. Per analogia sono stati scelti alcuni versi da *Wywiad z Atropos (Intervista con Atropo)* di W. Szymborska: versi in cui Atropo, la Moira che recide il filo della vita degli uomini, parla alla poetessa che la sta intervistando dell'aiuto non richiesto che dittatori e fanatici le forniscono dandosi da fare per loro conto a troncane quante più vite possibile, riferimento inequivocabile ai milioni di morti provocati nel XX° secolo in Europa dalla follia delle guerre.

PARODO: Le Erinni appaiono come esseri mostruosi, orrendi. Si tratta di donne, ma in realtà non sono donne, ma Gorgoni, e più che Gorgoni, Arpie ributtanti. Esse, nella parte iniziale delle *Eumenidi*, russano emanando un lezzo puzzolente che non permette ad alcuno di avvicinarsi, e sono vestite in un modo che non è lecito né nelle case degli uomini né nei templi degli dei.

Appartengono a quella che Rohde chiamava la “mitologia inferiore” di origine magico-primitiva. E' significativo che il loro linguaggio, all'inizio solo cupo mormorio che resta in una dimensione anteriore all'articolazione di un linguaggio vero e proprio, diventi, nel ritornello con il quale esse fanno l'incantesimo ad Oreste, ossessiva paratassi attraverso cui la parola acquista (o recupera) un puro valore evocativo, diventa strumento magico: nello stasimo primo intonano il pauroso *hymnos dèsmios*, ossia un canto destinato ad “incatenare” magicamente il perseguitato (vv. 307-96), da cui sono tratti i versi

in greco antico che costituiscono la parodo, introduzione all'atmosfera tellurica ed incandescente che sfocerà negli episodi cruenti che seguono.

PRIMO EPISODIO: versi in varie lingue sono stati scelti ad indicare l'internazionalità della guerra di Spagna e la violenza assurda e straziante sulla popolazione civile. Versi molto drammatici, a volte in versione integrale, come la dura poesia *Digo pedra* di Saramago, a volte troncati bruscamente, come quelli tratti da *Los heraldos negros* di César Vallejo a volte intrecciati nella composizione con versi di altri poeti a far sprigionare dall'accostamento un significato inedito, come nel contrappunto fra quelli dalla poesia *The spanish lie* dell'americano Archibald MacLeish e da *Kinderspiel in Madrid* del tedesco Erich Weinert.

Per finire con i versi tratti dalla poesia *El crimen* di un poeta spagnolo (Antonio Machado) sull'esecuzione del Poeta Spagnolo per antonomasia, Garcia Lorca.

PRIMO STASIMO: per piangere la guerra fratricida di Spagna, prodromo della guerra fratricida che scoppierà di lì a poco fra tutti gli Stati Europei, sono stati scelti alcuni versi dalla *Trenodia dei Sette a Tebe* (vv. 967-978) di Eschilo: il lamento funebre delle due sorelle Antigone e Ismene sui corpi straziati dei due fratelli Eteocle e Polinice che si sono uccisi a vicenda, ad indicare come ogni guerra sia fratricida e lasci solo sorelle piangenti sui corpi di fratelli che si sono assurdamente combattuti.

SECONDO EPISODIO: rievocazione della seconda guerra mondiale.

La struttura di base è fornita dai versi in tedesco (tratti da *Tenebrae* di Paul Celan, una poesia quasi blasfema nella sua drammatica e aggressiva invocazione a Dio) che si intersecano con versi in polacco (da *Piosenka* di C. Miłosz, a memento del fatto che l'invasione della Polonia, il 1° settembre 1939 fu l'inizio della tragedia) in ungherese (da *24.10.1944*, poesia tratta dal taccuino di versi intitolato *Cartoline postali* miracolosamente ritrovato, dopo la riesumazione da una fossa comune, addosso al cadavere del poeta Miklos Radnoti, ucciso dalle SS nel 1944 durante una marcia di trasferimento da un campo di deportazione ad un altro), in italiano (*Dimitrios* di Vittorio Sereni sull'occupazione della Grecia) per finire con altri versi in tedesco (*Abend*, della poetessa austriaca H. Kräftner).

Il *Leitmotiv* di questo episodio è la parola Blut (sangue, vères) che compare spesso a significare l'immensa strage di milioni di vittime.

SECONDO STASIMO: Zbigniew Herbert fa parte, assieme a Miłosz e

Szyborska, entrambi vincitori di Premio Nobel, del grandissimo trio di poeti polacchi del Novecento. In un saggio su Herbert del 1992, Josif Brodskij scrisse: “Ogni società designa solo un grande poeta per ogni secolo, poiché la presenza di due o più potrebbe imporre alla società stessa un carico di lettura e, di conseguenza, un grado di sensibilità etica e di intelligenza sentimentale superiore a quello che essa ritiene di poter sopportare. Ma è questo, secondo ogni apparenza, ciò che la Natura vuole da noi, e la Natura è crudele. Con un minimo intervallo di tempo essa ha affibbiato alla Polonia non solo Czesław Miłosz (e Wisława Szymborska!, n.d.r.) ma anche Zbigniew Herbert. Che cosa ha cercato di fare, che cosa aveva in mente? Preparare la nazione al suo fosco avvenire, in modo che i polacchi potessero reggerlo? Fare di loro il popolo più sensibile, più intelligente d'Europa? Forse entrambe le cose, ma in ogni caso le poesie di Zbigniew Herbert sono una testimonianza del sostanziale successo dei disegni della Natura per il popolo polacco, perchè lui non si è risparmiato per eseguirli. (...) La sua tecnica dell'anticlimax informa implicitamente il lettore della possibilità di superare il dramma della propria esistenza, di portare le cose un passo più avanti, fino a liberarsi, per così dire, della storia.” [pag.16](...) “Questa capacità fa di Zbigniew Herbert un poeta di eccezionale importanza etica: poeti come lui rendono tollerabile la storia”. [pag. 21]

Il tributo di sangue versato dalla Polonia alla storia del Novecento europeo è stato impressionante: un esempio per tutti la strage di Katyn dove, nel marzo 1940, oltre 20.000 fra i migliori uomini della Polonia, tutti gli ufficiali e sottufficiali dell'esercito polacco, vengono trucidati uno a uno e gettati in fosse comuni dai sovietici, col deliberato intento di sopprimere l'anima della nazione, i migliori laureati e la classe dirigente del paese in vista della sua annessione al sistema comunista. Uno zio di Herbert, il capitano Edward Herbert, fu ucciso a Katyn ed egli lo ricorda nella meravigliosa poesia *Bottoni*. Anche il padre di Andrzej Wajda, allora ufficiale dell'esercito polacco, fu ucciso a Katyn. Solo nel 2007 l'ottantaduenne regista è riuscito a raccontare quei fatti in un film, *Katyn* (Polonia, 2007, 118'). E lo ha fatto senza insistere troppo sulla morte fisica, senza sommare sangue a sangue, se non nell'ultima sequenza. Il film sembra avere un modello narrativo grande e straziante come l'*Antigone*: al pari di quel che accade nella tragedia di Sofocle, l'universo appare diviso fra il potere che uccide e la fede che ha pietà. Per fede, naturalmente si intende una fedeltà all'amore e alla memoria, oltre che a una giustizia che non si piega al diritto della forza. Ancora come in *Antigone*, sono le donne le portatrici di questa fedeltà: le madri, le mogli, le sorelle dei morti. Antigone rivive nella pietà ostinata di una ragazza che non accetta la menzogna del nuovo regime sovietico e, come la fanciulla di Tebe dà sepoltura al corpo del fratello Polinice, così lei pretende di deporre sulla tomba vuota del fratello la verità scritta nel

marmo: anche in questo caso i grandi modelli classici aiutano a dire l'indicibile. E anche nella poesia di Herbert *Nike ktòra się waha (Nike che esita)* è una donna, Nike, a provare un attimo di commozione e di umana compassione per il destino del ragazzo soldato che deve andare a morire ignaro delle dolcezze d'amore.

Alla raggelante compostezza di Nike fa da contrappunto il lamento straziante delle giovani spose che, nei *Persiani* [vv. 541-545] di Eschilo, rimpiangono l'amore degli amati mariti lontani.

TERZO EPISODIO: per il Terzo Episodio (Olocausto) la prima idea è stata quella del silenzio associato ad immagini-documento. Nessun suono sembrava adatto.

L'unica via percorribile è stata offerta da un prezioso testo di Abraham Zvi Idelsohn, *Storia della Musica Ebraica*: scorrendo i canti sinagogali, la musica dei Chazzanim e dei Chazzanuth, la musica chassidica, la musica popolare ashkenazita, il canto dei Klezmerim dell'Europa Orientale, abbiamo pensato che nel buio più agghiacciante dei campi di concentramento, queste melodie risuonarono forse nel cuore dei martiri: la Bibbia è piena di Canti e di Cantici, che in ogni momento hanno accompagnato il millenario cammino del popolo d'Israele.

Abbiamo quindi costruito una struttura cui fa da base una poesia di quattro versi sull'Ebreo Errante di Shimon Grigoryevich. Frug, *Woher und wohin? (Da dove e verso dove?)*, alla quale si intrecciano antichi canti dalle tradizioni sefardita e ashkenazita (che dovrebbero provenire da punti diversi del teatro, intersecandosi, e i solisti che li eseguono dovrebbero restare celati, per evidenziarne il significato profondo di struggenti lacerti della memoria musicale collettiva del popolo ebraico), versi tratti dalle poesie *Im Lager* e *Der Rosenkäfer (Il coleottero delle rose)* di G. Kolmar e da *Jeszcze (Ancora)* di W. Szymborska. Alla fine viene recitata integralmente da tutti i protagonisti la poesia-simbolo dei deportati nei lager nazisti: *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

La raggelante riflessione finale di *Zdarzenie (Avvenimento)* di W. Szymborska sulla presunta mancanza di responsabilità dell'”uomo comune” nei grandi massacri chiude l'episodio.

TERZO STASIMO: in questo caso per il commento corale all'Olocausto i versi prescelti non provengono da tragedie di Eschilo, ma dal Libro di Giobbe. Non vengono recitati nell'originale, ma nella traduzione tedesca di Martin Buber. Sentire le parole della Bibbia nella lingua parlata dai nazisti, ma prima

ancora che da loro, da milioni di Ebrei che da secoli vivevano in Germania, perfettamente integrati, può provocare un impatto emotivo molto forte.

Sulle risonanze finali dello stasimo viene cantata *Non gridate più* di Giuseppe Ungaretti.

QUARTO EPISODIO: questo è l'episodio positivo, in qualche modo “celebrativo” dell'idea di Europa Unita. Versi dalla poesia *Jönnek jobb napok* (*Verranno i giorni migliori*) dell'ungherese E. Ady, da *Dziecię Europy* (*Fanciullo d' Europa*) di C. Miłosz, da *Invocation* e da *Conjuration* di J. Romain, da *Ballade du bonheur qui est une idée neuve* di F. Monod, da *En plantant le chêne des États-Unis d'Europe* di V. Hugo e da *Alla vita* di M. Luzi, sono tessuti insieme a formare un inno alla nascita dell'idea di Europa.

EPILOGO: nella prima stesura dell'opera, terminata il 24 aprile 2009, il finale era costituito da un ultimo Stasimo e da un Esodo, come in tutte le tragedie eschilee. Il Quarto Stasimo intendeva celebrare la fondazione della legge comune e della pace duratura mediante i seguenti versi dalle *Eumenidi* di Eschilo, affidati al coro che li avrebbe intonati in una atmosfera di grande consonanza armonica:

Strofe I

Lungi da qui le morti
che troppo giovani vite recidono!
E a vergini amabili
vita di nozze felici
concedano gli dei
e anche voi, Moire,
sorelle che regolate giustizia,
che in ogni casa abitate,
che in ogni momento con il vostro peso
di giustizia accorrete,
che in ogni luogo siete
di tutti gli dei le più venerate

Antistrofe I

Mai nella nostra città si odano

fremiti di discordia civile, insaziata di mali.
Né mai la polvere delle nostre strade
si abbeverì di nero sangue di cittadini
per strappare alle case,
in collere vendicatrici di morti,
altri morti.

ANTISTROFE II

Benigne siate
e a questa terra propizie,

o sante dee.

L'Esodo era stato invece affidato ad un soprano che, accompagnato dal Coro, intonava la *Querela pacis* di Erasmo da Rotterdam.

Nei mesi successivi, però, il M° de Bosio, sempre più dubbioso su questo finale ottimistico e celebrativo che non lo convinceva affatto (e l'attualità sta dimostrando che le sue intuizioni erano giuste) volle rivedere radicalmente testi e struttura conclusiva. Percepiva inquietudini sotterranee serpeggianti all'interno del disegno dell'unificazione europea, inquietudini fino a quel momento solo vaghe e che identificammo con conflitti irrisolti e sanguinosissimi sia ai margini dell'Unione Europea (Ex-Yugoslavia) che al suo interno (scontri fra cattolici e protestanti in Irlanda).

Questi versi della bella poesia di Mario Luzi *Belfast 21 novembre* ci fecero optare per la seconda ipotesi, che scegliemmo come metafora del fatto che il futuro non è scevro di rischi e temibili sfide e che la concordia e la pace non sono date per sempre:

Sono queste vampate che mi dicono: molto fuoco
nasconde questa cenere.

Nessuno avrebbe potuto immaginare, circa dodici anni fa, che ci fosse un vero fuoco nascosto sotto la cenere e che questo fuoco sarebbe divampato in una tremenda guerra che brucia oggi il cuore dell'Europa.

Ad aprile 2022 abbiamo quindi deciso di riorganizzare ancora una volta l'Epilogo: ai versi inquietanti e premonitori di Mario Luzi abbiamo sostituito una crestomazia di poeti russi e ucraini (Fanailova, Karpenko, Kostenko, Pavlova, Sedakova, Zabuzhko) intrecciati polifonicamente su ossessive

percussioni. Fa seguito il rientro delle Erinni al suono del loro canto barbarico e aggressivo, fino a che la Pace di Erasmo (“L'Europa diventa entità culturale con Enea Silvio Piccolomini e con Erasmo da Rotterdam” ha scritto Gennaro Sanguiliano nell'articolo *Alle radici dello jus europeo* pubblicato l'11 dicembre 2011 sul Sole 24 ore), in abito di Poetessa del Prologo, porta un respiro nuovo, rilassando il clima forsennato e violento e favorendo la trasformazione delle Erinni in Eumenidi.

Si intrecciano infatti, per concludere, la *Querela pacis* di Erasmo e i versi di concordia delle Erinni trasformate in Eumenidi dopo il monologo di Atena [vv. 978-984]

L'idea registica di Gianfranco de Bosio di drammatizzare improvvisamente il finale (“Echi di spari. Un ragazzo cade ucciso”) provoca la riflessione del coro intonata sui versi della Szyborska tratti dalla poesia *Bagaż Powrotny* (*Bagaglio del ritorno*) da cui è tratto il titolo dell'opera:

KOSMOS MAKROS
CHRONOS PARADOKSOS

“Chronos paràdoksos”: tempo incomprensibile, bizzarro, strano, paradossale, ad indicare l'imprevedibilità del futuro e la necessità di cure e attenzioni costanti per salvare la pace. Le Erinni, infatti, con la loro spaventevole parvenza, avevano in realtà una funzione stabilizzante nei confronti delle istituzioni. Questa contraddizione colpisce in Eschilo anche a livello visivo, dal momento che, alla fine delle *Eumenidi*, dopo che le Erinni si sono impegnate a dimostrare benevolenza nei confronti di Atene, trasformandosi in Eumenidi, custodi perenni della concordia e della pace all'interno della società civile ateniese, esse continuano a portare le stesse spaventevoli maschere con cui erano comparse all'inizio della tragedia. La cosa è esplicitamente sottolineata da Atena, la quale osserva che dal timore che questi visi “paurosi” incutono, deriveranno per i cittadini di Atene grandi vantaggi.

Ciò che sembra contraddittorio in realtà costituisce una chiave di lettura chiarissima: il finale delle *Eumenidi* acquista il carattere di una corallità totale, nel cui contesto gli spettatori devono sentirsi partecipi. In questo contesto abbiamo collocato gli appelli di Eschilo e di Erasmo alla concordia interna e il riconoscimento di una saggezza dolorosamente acquisita, che deve rendere possibile una vita civile pacifica.

E con un ultimo intervento la Pace/Poetessa fa risuonare la domanda di Erasmo, drammaticamente simile a quella posta cinque secoli dopo da Primo Levi: “Queso, per Deum immortalem, quis credat istos homines esse?”

Riferimenti bibliografici

- Brodskij I. (1992), “Lettera al lettore italiano”, in Herbert Z. (1993) *Rapporto dalla città assediata*, Milano, Adelphi.
- Canfora L. (2001), *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari, Laterza.
- Diano C. (1970), “L' evento nella tragedia attica”, in Diano (a cura di) *Il Teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni.
- Di Benedetto V. (1980), “Introduzione” e “Premessa al testo” in Eschilo (1980) *Oresteia*, (Traduzione di Manara Valgimigli), Milano, Rizzoli.
- Eliot T.S. (1986), *Opere*, Milano, Bompiani.
- Idelsohn A.Z. (1994), *Storia della musica ebraica*, Firenze, La Giuntina.
- Miłosz C. (1985), *La mia Europa*, Milano, Adelphi
- Reale G. (2003), *Radici culturali e spirituali dell'Europa*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Steiner G. (1965, 1992), *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti.
- Steiner G. (1990), *Le Antigoni*, Milano, Garzanti.
- Steiner G. (1992), *Vere presenze*, Milano, Garzanti