

ROBERTO LEPORATTI

*Il mottetto XIII di Eugenio Montale.
Offenbach e la primavera hitleriana*

*La gondola che scivola in un forte
bagliore di catrame e di papaveri,
la subdola canzone che s'alzava
da masse di cordame, l'alte porte
rinchiuse su di te e risa di maschere
che fuggivano a frotte –*

*una sera tra mille e la mia notte
è più profonda! S'agita laggiù
uno smorto groviglio che m'avviva
a stratti e mi fa eguale a quell'assorto
pescatore d'anguille dalla riva.*

Il mottetto XIII fu pubblicato per la prima volta, insieme a *Il balcone*, in «Corrente» il 28 febbraio 1939 con il titolo, provvisorio in quanto già in quella sede vi era annunciato che nel libro ormai in allestimento sarebbe stato contrassegnato dal solo numero d'ordine nella serie dei testi affini, *La Venezia di Hoffmann – e la mia*, con la seguente nota: «Queste poesie andranno ristampate con varie altre sotto il titolo generico di *Mottetti* e saranno distinte solo da un numero progressivo. Il titolo d'oggi, puramente possibile e indicativo, vuol essere il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave in più offerta al lettore (se pur ce ne sia il bisogno). Il 'subdolo' canto della prima poesia può essere la *canzone di Dappertutto*, nel secondo atto dei *Racconti di Hoffmann*; ma il motivo della lirica non è di maniera. Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, ricavar nulla». Nella prima edizione delle *Occasioni*, come nelle successive, eliminato il parallelo riferimento del titolo, l'autore annoterà più sinteticamente: «La 'subdola canzone' può anche essere la 'canzone di Dappertutto', nel secondo atto dei *Racconti di Hoffmann di Offenbach*», ed è datata nell'indice 1938 (cfr. ov 894-95 e 913).

Come Montale dichiarerà molti anni dopo parlando della sua seconda raccolta, «tutto è separazione nei Mottetti e altrove» (AMS 1627), e il dialogo, assurdo e insieme necessario, con l'Assente ne è il tema predominante. Anche per questo il libro è gremito di testi che parlano di partenze, ma solo questo componimento, almeno fra i mottetti, ha il compito precipuo di rappresentare il momento del distacco dall'*Only Begotten*, la donna che solo anni dopo sarà chiamata Clizia, e cioè l'ebrea americana Irma Brandeis, a cui Montale dedicherà la raccolta stessa (è suo il nome che si nasconde dietro le iniziali I.B. della dedica introdotta dalla prima edizione Mondadori del 1949), da lui conosciuta e frequentata a Firenze tra il 1933 e il 1938. In quell'anno la donna,

appassionata di Dante e della poesia contemporanea – anche italiana: è lei che ha firmato il primo articolo pubblicato negli Stati Uniti sulla poesia del nostro –, dovette lasciare l'Italia alla vigilia delle leggi razziali. I due non s'incontreranno mai più. Questo momento decisivo, contrariamente a quanto si ripete, non è descritto nel mottetto ferroviario, il V, se è vero, come ho proposto altrove, che il testo non parla di una separazione bensì di una partenza in treno del 'soggetto poetico', che innesca un contatto a distanza, quasi telepatico, con la donna che rimane «a tremila miglia di distanza» (LEPORATTI 236-41). Tanto meno ciò accade con il mottetto VI, ambientato in uno «scalo», ferroviario meglio che marittimo, che può anche rievocare una partenza della donna, ma niente fa pensare che sia stato il momento dell'addio, e comunque non lo descrive e non ne indaga il significato e le conseguenze. Fuori della serie dei mottetti sappiamo che *Verso Capua* descrive in modo relativamente realistico la partenza della Brandeis, fissata come in un'istantanea mentre si allontana in carrozza per imbarcarsi a Napoli e saluta agitando una sciarpa a stelle e strisce, con chiara allusione alla patria verso la quale sta tornando. Ma la sovrapposizione di questa partente con l'ispiratrice dei mottetti può avvenire solo sulla base di dati esterni, con alla mano le ricerche biografiche di questi ultimi due decenni, da quando cioè, dopo la morte dell'autore, ne è stata rivelata l'identità da Gianfranco Contini e dagli studi di Walter Siti e Luciano Rebay, e soprattutto ora con la pubblicazione delle lettere a lei indirizzate fra il 1933 e il 1939. Attenendosi soltanto ai dati interni al libro, nella sua prima sezione e dunque lontano dai mottetti a lei soprattutto deputati, la partenza descritta in *Verso Capua*, fra il *Carnevale di Gerti* e *A Liuba e Dora Markus* (incastonandosi dunque in un trittico ebraico) compare solo come uno degli esempi, né più né meno significativo degli altri, della varia casistica allineata nella raccolta di *altre* donne che lasciano l'Italia in fuga dal regime, e che semmai hanno la funzione di mettere in risalto, con la casualità dell'esito positivo o fallimentare della loro vicenda, l'unicità e alterità dell'ispiratrice dei mottetti e delle ultime grandi liriche, da *Nuove stanze* a *Notizie dall'Amiata*, secondo il modello dantesco vitanovistico che allo stesso modo esalta e definisce Beatrice in controcanto alle minori comparse femminili del libello, le donne dello schermo e la donna gentile. Il lettore tutt'al più potrà estendere anche alla donna che sta per imbarcarsi per l'America quanto Montale rivela in calce ad *A Liuba che parte*: «Servirà sapere che Liuba – come Dora Markus – era ebrea»; la precisazione però lì era necessaria per giustificare le ragioni della fuga rocambolesca verso la libertà dell'una e della scelta suicida di assecondare il proprio tragico destino di morte dell'altra. Insomma niente giustifica, *nel* libro, l'associazione tra *Verso Capua* e la partenza della protagonista dei mottetti. Il compito di rievocare la separazione dalla «destinataria (ma solo con le ali della fantasia) di queste folgoranti missive poetiche»¹, su cui s'impenna l'intera raccolta, è quindi riservato a questo mottetto, il XIII, che ne mette in evidenza il disperato significato: «una sera tra mille e la mia notte / è più profonda»². Da quell'istante chi resta non potrà che condurre un'esistenza priva di senso, una vita-non vita, ravvivata solo a stratti dalla forza del ricordo teso a recuperare qualche barlume del

passato dalla palude in cui d'improvviso si è trasformato il presente (lo «smorto groviglio» da Isella messo giustamente in relazione al «morto / viluppo di memorie» di *Godi se il vento* degli *Ossi* e al più prossimo «negro vilucchio» di *Bassa Marea*), come il pescatore che cattura le sue prede, memori e insieme premonitrici anguille (cfr. all'indietro *I limoni* e in avanti, appunto, *L'anguilla*).

Ma sull'interpretazione di questi versi conclusivi del mottetto, tutt'altro che lineare se indagata sotto la superficie, sarà più proficuo tornare dopo aver cercato di chiarire il significato della prima e più enigmatica strofa, quella che soprattutto caratterizza il testo e ne costituisce la parte più memorabile e originale. Nessuno finora, che io sappia, ha cercato di spiegare perché il momento del distacco è stato proiettato in questa cornice veneziana, tanto più considerando che fin dalla prima apparizione del mottetto, nelle note che lo accompagnano, si è visto, l'autore ha insistito sulla genesi non letteraria del testo, dimostrando di ritenere importante che lo si sappia ispirato da circostanze reali, anche se non si cura di rivelare quali: «ma il motivo della lirica non è di maniera. Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, ricavar nulla»; credo sia questo il significato pregnante dell'espressione: «una sera tra mille», ossia una notte precisa, vissuta, che non può essere confusa con una qualunque delle altre. Paolo De Caro, nel suo importante libro su Irma Brandeis (p. 90), arriva ad ipotizzare un incontro veneziano, e un conseguente addio, tra la donna e Montale, durante un carnevale, quello del 1936 per la precisione, «per quanto – lui stesso aggiunge – una permanenza di Irma in Italia durante il periodo invernale possa apparirci anomala». La Brandeis infatti era insegnante al Sarah Lawrence College di New York e aveva l'abitudine di trascorrere in Italia le sue estati; un soggiorno nel nostro paese nel periodo del carnevale non è documentato e si giustifica male. Inoltre il mottetto XIII non parla di *una* separazione (come, per esempio, il I del 1934: «Lo sai, debbo riperderti e non posso»), ma, come si diceva, *della* separazione, dell'addio senza ritorno: i versi «una sera tra mille e la mia notte / è più profonda» sono esattamente speculari all'immagine conclusiva della poesia eponima della *Bufera*: «Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, // mi salutasti – per entrar nel buio», da integrarsi con la precisazione fornita molto più tardi dall'autore al Guarnieri – vedi OV 939 – «Il buio è tante cose; distanza, separazione, neppure certezza che lei fosse ancora viva». La recente e attesa edizione delle *Lettere a Clizia* rivela che un viaggio a Venezia nell'estate del 1934 segnò un momento di grave crisi per la coppia dopo la drammatica rivelazione di un 'impedimento' alla loro unione, l'esistenza di un'altra donna, rievocato in un diario, scritto da Montale quasi a se stesso prima ancora che alla destinataria, nella lettera del 29 luglio 1935: «You looked furiously disappointed and deceived. I was at a loss – and frightened. I have been frightened all the summer. We had no dinner; late we went to Harris bar – and all was better. But you shut your room in my face»: «forse il 'trito fatto' che riecheggia nell'alte porte / rinchiuse su di te' del mottetto *La gondola che scivola in un forte...*», osserva Rosanna Bettarini (*Lettere* 164 e 346). Non c'è dubbio che questo episodio, rievocato più tardi anche in poesia (*Due prose veneziane* in Sa-

tura e *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...* in *Altri versi*), fu un passaggio cruciale della tempestosa relazione, quando il rapporto si incrina irreparabilmente e a cui il mottetto in qualche modo non può non alludere, ma non fu il momento del distacco: i due tornarono a Firenze insieme, dopo una stanca sosta a Padova, continuarono a vedersi fino alla partenza di lei in settembre e a scriversi fino a tutto il '35, lei in attesa di una decisione sempre rinviata da Montale, per poi restare quasi del tutto in silenzio tra il '36 e il '37. Nei mesi di luglio e agosto del '38 Irma inaspettatamente torna a Firenze, i due trascorrono altri intensi giorni assieme e si riaccendono le speranze di un ricongiungimento in America tenute vive almeno fino al gennaio del '39. Dopo alcune lettere di lucida e quasi crudele autoanalisi (come per esempio quella del 31 luglio 1938: «I am enormously full of you and horrified by my previous behaviour; but you had to consider that after the first year I felt unworthy of you, I fell in a mortal sickness and perhaps the great obstacle became unconsciously the pretext, the screen, the blind of my blindness... I have a terrible enemy to fight in myself, in that sense of self destruction who strikes me, who kills me, who compels my life in an iron-box of a few inches. I don't know if I need that unconsciously; but I had you, Irma, to kill the poet in me, KILL HIM and save the soul of the man who's praying you», *Lettere* 225-26, e si vedano in proposito le importanti osservazioni della Bettarini nella sua introduzione alle pp. XXVIII-XXXI), Montale scrive nelle lettere rispettivamente del 14 e 28 settembre 1938: «C'è un grande rumore di guerra, intorno. Ecco qualcosa di più grave di X [Drusilla Tanzi], tra noi»; «Darling, non ho ancora lasciato il posto. Ma ormai non dovrebbe tardare molto il Commissario Ministeriale che deve liquidarmi. Questo però è secondario; ed è persino diventata secondaria X! Oggi la situazione in Europa è così grave (grave *per noi* anche se l'Italia restasse neutrale, ma in questo caso rimediabile ancora), che non posso aggiungere nulla alle parole della mia precedente» (*Lettere* 238 e 244); e la stessa Brandeis con queste parole conclude la nota di accompagnamento lasciata al Vieusseux insieme alle lettere: «When I came home at the end of that summer, I knew we would not see one another again as well as I knew that there would be war» (*Lettere* 280). Molte suggestioni e occasioni si sono stratificate e infine cristallizzate nel mottetto: così il poeta risponde a una richiesta della donna nella lettera del 5 dicembre 1933: «La mia filosofia? Non ne ho. Ne hanno estratte più d'una dai miei versi, ma a torto. Per me la poesia è questione di memoria e dolore. Mettere insieme il maggior numero possibile di ricordi e di spasimi, e usare la forma più interiore e più diretta. Non ho fantasia; mi occorrono anni per *accumulare* poche poesie. L'esecuzione materiale, poi, è rapida; spesso è questione di minuti» (*Lettere* 37, e per le suggestioni eliotiane di questa dichiarazione di 'poetica' cfr. LEPORATTI 221). Fra l'episodio di Venezia e la definitiva separazione quattro anni dopo, altri eventi erano maturati ad impedire la realizzazione del progetto, a rendere persino secondarie le private resistenze del poeta, eventi da cui non si può prescindere nell'interpretazione del mottetto e che soli spiegano, in particolare, il riferimento alla subdola canzone di Dappertutto. Alla Venezia reale nel frattempo si era sovrapposta la memoria della «Vene-

zia di Hoffmann», una scenografia teatrale, una laguna fantastica ricostruita in cartapesta sulle tavole di un palcoscenico. Lo spunto biografico andrà cercato anche nella direzione già indicata da Mengaldo: «l'intera 'scena' della prima parte della poesia è inconcepibile senza quella di una qualche esecuzione dell'opera, secondo atto, sovrapposta o meno a una situazione reale: musica come occasione» (MENGALDO 59). E infatti il mottetto si ispira a una rappresentazione dei *Racconti di Hoffmann* avvenuta nel corso del IV Maggio Musicale Fiorentino, precisamente nei giorni 11, 15 e 18 maggio 1938.

Sono date che dovrebbero far subito sobbalzare l'attento lettore di Montale e ogni buon conoscitore della storia di quegli anni. A me, confesso, non è successo. Solo quando ho cominciato a sfogliare i quotidiani fiorentini di quei giorni, alla ricerca di notizie che potessero essere utili a meglio inquadrare storicamente il testo e ad aiutarne la lettura, mi sono reso conto con sorpresa che le anticipazioni su questa rappresentazione dell'opera di Offenbach e le successive recensioni si intrecciavano con la cronaca e i commenti dedicati a piene pagine nientemeno che alla visita di Hitler a Firenze, avvenuta due giorni avanti la prima dello spettacolo, il 9 maggio. L'evento, tanto decisivo per Montale dal punto di vista storico e personale da diventare addirittura emblematico, ha ispirato, com'è noto, due fra le sue poesie più importanti e impegnate: a caldo *Nuove stanze*, inclusa nelle *Occasioni*, con allusioni precise ma di necessità criptiche, vista la data; in modo esplicito e diffuso in *Primavera hitleriana* della *Bufera*, datata 1939-1946, scritta col senno del poi e pubblicata nel dopoguerra quando non c'era più timore di censura. Anche il nostro mottetto, anticipo subito, è profondamente legato all'incontro fiorentino tra il Führer e Mussolini, anche se non in modo diretto come negli altri due esempi citati, bensì obliquo e contratto, dall'angolazione decentrata, secondo è costume di questi aforismi poetici, e attraverso il filtro apparentemente leggero di uno spettacolo teatrale. Nelle pagine seguenti cercherò di ricostruire la trama che lega assieme questi avvenimenti e che, vedremo, si rivela davvero «il riflettore di un momento» che getta nuova luce sul testo, «una chiave in più», se non addirittura la chiave, per rispondere ad alcuni interrogativi che ancora non hanno trovato risposta, e che comunque consentirà di inquadrarlo nel contesto biografico e storico in cui è nato. Per far questo darò prima di tutto alcune informazioni sull'opera, i *Racconti di Hoffmann*, e sulla rappresentazione del festival, della quale ci restano molte testimonianze che ne consentono una ricostruzione dettagliata nei giornali del tempo e nell'Archivio del Maggio Musicale. Quindi ripercorrerò la cronaca della visita di Hitler a Firenze, sempre attraverso la testimonianza dei quotidiani, da cui emergeranno i legami profondi con l'opera di Offenbach e quella particolare messinscena. Illustrerò l'indagine con tutto l'agio possibile, a tratti – lo ammetto – anche lasciandomi prendere la mano dall'interesse per i singoli eventi in sé; in ricerche di questo tipo infatti non contano solo i riferimenti e i rapporti precisi, insomma i 'dati' direttamente significativi, ma è importante cercare di restituire più in generale l'aria che si respirava in quei giorni, ritrovare il coinvolgimento con cui Montale visse quegli avve-

nimenti, e le circostanze che resero ai suoi occhi tanto significativa e quasi premonitrice questa bizzarra e solo apparentemente insignificante coincidenza storica: Hitler e Offenbach a Firenze negli stessi giorni di quella tragica primavera.

* * *

Jacques Offenbach, figlio di un cantore della sinagoga di Colonia (il suo cognome era Lévy, cambiato in omaggio al paese sul Reno dove era nato), si trasferì ancora giovane a Parigi per diventare il suo più celebrato compositore, conseguendo un successo internazionale soprattutto tra il 1857 e la fine del decennio successivo, al punto di diventare il simbolo musicale del Secondo impero. Le sue popolarissime operette restituiscono di quella società un'immagine gaia e vitale ma offrono anche allo stesso tempo l'impietosa parodia dei suoi aspetti più degeneri – l'autoritarismo, la corruzione, il militarismo, l'arrivismo sociale –, che sfiora nei casi migliori la vera e propria dissacrazione: Daniel Halévy (nella sua prefazione a una monografia su Offenbach di cui diremo) aveva parlato di «un acide, une morsure» che nasce dall'«inspiration juive» di queste opere, e in un suo bel saggio gli ha fatto eco di recente Mario Bortolotto che con espressione affine ha scritto di un 'dissolvente ebraico' che corrode la superficie luccicante della sua musica. La sua produzione era orecchiabile e spumeggiante, ma anche musicalmente raffinata, al punto di meritargli la definizione – pare coniata da Rossini – di 'Mozart dei Champs-Élysées'. Il successo di Offenbach subì un vero e proprio tracollo dopo la sconfitta francese a Sedan e la caduta di Napoleone III; continuò a comporre operette di successo, ma non era più come una volta. I repubblicani (Zola in testa) cominciarono ad attaccarlo come *grand corrupteur* e negli ultimi anni della sua vita, anche in seguito ad alcune sue ingenue dichiarazioni antirepubblicane, fu coinvolto in uno scandalo che ne accelerò il declino. Mai troppo amato nella patria di origine, cominciò ad essere guardato con diffidenza anche in quella adottiva. Motivi razziali non furono estranei a questi atteggiamenti nella Francia dove di lì a poco sarebbe scoppiato l'affare Dreyfus. Fu nell'amarezza della vecchiaia che decise di realizzare il suo sogno con *Les Contes d'Hoffmann*, un *grand opéra* che può essere considerato il suo testamento spirituale, e che tuttavia non riuscì a portare a termine. Morì nel 1880 a pochi mesi dalla prevista prima.

L'opera rielabora un *drame* di Jules Barbier ispirato ad alcuni racconti del padre della narrativa fantastica, lo scrittore ebreo tedesco Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, molto amato in Francia anche grazie all'ammirazione di scrittori come Nerval, Gautier, Baudelaire. Montale, in una sua cronaca scritta in occasione di una più tarda rappresentazione scaligera (1961), definì giustamente i *Racconti* come «Press'a poco l'unica opera di carattere 'straordinario' tentata in pieno Ottocento sulle tracce di una salda tradizione letteraria» (AMS pp. 770-73). Il protagonista è lo stesso Hoffmann che rievoca una galleria di tragici amori ispirata a diversi suoi racconti, tre soprattutto, come al solito gremiti di apparizioni e situazioni surreali: *L'uomo della sabbia*, *La storia del riflesso*

perduto e *Il violino di Cremona*. Ciascuna di queste storie finisce con la perdita dell'amata per l'intervento di un essere diabolico che immancabilmente trionfa. L'opera si presta a una straordinaria galleria di doppi, in un infinito e inquietante gioco di specchi, a cominciare da quello tra compositore e protagonista, favorito dalla parziale coincidenza onomastica, HOFFmann (pronunciato alla francese, senza aspirata)–OFFenbach. Addirittura quadruplici nei vari episodi sono le successive incarnazioni dei personaggi, ciascuna delle quali dovrebbe essere impersonata da uno stesso interprete sotto nuove vesti: l'essere diabolico (Lindorf–Coppelio–Dappertutto–Miracolo), affiancato dal valletto che tradizionalmente accompagna le apparizioni sataniche (rispettivamente Andrea, il balzubiente Cocciniglia, il nano Pitinacchio e il sordo Franz); la donna amata, simbolo dell'eterno femminino (Stella nella cornice, e le tre protagoniste dei racconti: l'automa Olimpia, la cortigiana Giulietta, la cantante Antonia). Le surreali vicende della trama sono sempre giocate sul rapporto ambiguo tra realtà e illusione: la contraffazione dell'essere umano con l'automa nel I atto, la perdita dell'ombra e del riflesso nel II, il fantasma che si anima e canta nel III. Invano vi si cercherà una qualsiasi forma di catarsi tragica: «delle tre-quattro donne» protagoniste, ha scritto ancora Bortolotto, «nessuna compie il minimo gesto salvifico: un atroce realismo, anche sul versante femminile, prostra qualsiasi velleità liberatoria». Dal punto di vista musicale l'opera ha da sempre incantato per il continuo avvicinarsi di pezzi in cui Offenbach risulta spesso al suo meglio, per lo più caratterizzati da un'estrema concisione melodica. Le frasi sono brevissime e di un'icastica semplicità: caso paradigmatico quello della famosa barcarola costruita sulla ripetizione incantatoria di un unico segmento di tre note. Offenbach nei *Racconti* si conferma, al più alto grado, l'anti-Wagner per eccellenza: nessuna traccia di melodia infinita, nessuno sviluppo narrativo ma solo l'ossessivo ripetersi di una stessa situazione predestinata al fallimento. Come ha scritto Adorno in un suo memorabile saggio, che altre volte avremo occasione di citare, «I motivi sono brevi come nomi e dove sembrano *Leitmotive* conoscono appena la variazione: gli spiriti non si sviluppano e obbediscono sempre allo stesso richiamo. Non vi sono contrappunti, né polifonia né finali elaborati: la musica è una descrizione degli antecedenti rigida e improvvisamente mutevole, mai una loro riproduzione, e certo non una loro interpretazione».

Dopo decenni di relativo oblio, in cui al graffiante repertorio di Offenbach succede la più tranquilla stagione dell'operetta europea, si assiste a un ritorno di interesse per la sua produzione soprattutto in area germanica. Le sue operette raffinate e insieme irriverenti, dopo essersi guadagnate gli eccentrici apprezzamenti di Nietzsche, vennero riproposte con successo a Vienna da Mahler e suscitavano l'entusiasmo di Busoni. Ma è soprattutto per iniziativa di Karl Kraus che si assiste a una vera e propria Offenbach–Renaissance, come si intitolano alcune sue memorabili letture dei libretti del compositore (dove impersonava lui stesso le parti a più voci) e conferenze tenute in varie città europee alla fine degli anni Venti, con acute riflessioni sul genere operetta, secondo lui incarnata al meglio da Offenbach (al contrario non amava la più in-

nocua e borghese tradizione viennese), e sulla modernità del suo linguaggio, utili anche a noi per comprendere le ragioni dell'interesse di Montale alle prese con i suoi contrappuntistici mottetti: si pensi per esempio a quanto Kraus scrive sulla «inimitabile bifida lingua di questa musica, il suo dire tutto con segno positivo e negativo al tempo stesso, il suo tradire l'idillio per la parodia, la beffa per la lirica» (KRAUS 56). Negli anni '30 questo culto di Offenbach raggiunge il suo apice. Stimolato dai commenti krausiani, nel '32 Adorno scrive sui *Racconti* il suo breve ma densissimo saggio. Anche Walter Benjamin sogna di scrivere sul compositore, e il suo nome compare spesso in quella specie di enorme magazzino preparatorio al libro da fare, i *Passages* (anche lui, sulla scia di Kraus, sottolineando la dualità della sua opera, il suo continuo oscillare tra il «mondo degli inferi e di Arcadia – ambedue... categorie esplicite di Offenbach e osservabili fin nei dettagli della strumentazione»; lettera raccolta in BENJAMIN alla p. 1097). Nel '37 esce la già ricordata «biografia sociale» scritta dal sociologo e critico cinematografico Siegfried Kracauer: *Offenbach und das Paris seiner Zeit* (subito tradotta in francese: *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, traduit de l'allemand par Lucienne Astruc, préface de Daniel Haléy, Paris, B. Grasset, 1937, volume presente nella biblioteca del Vieusseux sebbene inventariato nell'aprile del '39 quando Montale ne era già stato allontanato, e che si può leggere anche in traduzione italiana nei saggi blu Garzanti, 1991), un'opera importante perché l'autore vi tenta un'operazione forse discutibile sul piano critico, ma interessantissima come documento storico e umano, in quanto instaura un parallelismo fra la Parigi di Napoleone III e la Germania di Hitler, facendo del compositore franco-tedesco una sorta di prototipo dell'intellettuale ebreo antinazista. Come dimostrano questi illustri rappresentanti della Scuola di Francoforte, l'interesse per Offenbach trasse senz'altro un nuovo e forte impulso dalla messa al bando della sua musica nella Germania nazista (il suo nome era fra i primi nella lista dei compositori di *Entartete Musik*) e dalla diaspora degli intellettuali ebrei tedeschi dopo l'emanazione delle prime leggi razziali nel '33. La maggior parte di questi esuli fecero sosta a Parigi prima di fuggire oltreoceano incalzati dall'avanzata nazista dopo lo scoppio della guerra, o per trovare una tragica morte come Benjamin nel tentativo mal riuscito di realizzare la fuga. Memorabile è la nota con cui Benjamin ritrae Kracauer, da lui incontrato ogni giorno alla Bibliothèque Nationale, «mentre anche intorno a lui sale sempre di più il livello dell'acqua», intento a scrivere il suo libro su Offenbach (BENJAMIN 1080). Questi intellettuali erano attratti dalla capitale francese in quanto per tradizione *patria dei senza patria*, come la definisce Kracauer (p. 79), città internazionale e dunque il simbolo di quella civiltà minacciata dalle dittature, ma erano intenti anche a ricercare nella storia di quell'Ottocento prossimo passato, gaudente e allo stesso tempo gravido di minacce, le radici della tragedia attuale, i presupposti che avevano generato i mostri ideologici del presente. In questo senso il caso Offenbach, con la sua «eccezionale sensibilità per la struttura della società che lo circonda» (KRACAUER 9)³, sempre in bilico tra il frivolo e il tragico, è addirittura esemplare. Con Hoffmann, Offenbach, Mahler, Kraus, Adorno, Benjamin, Kracauer siamo, co-

me si può vedere, nel cuore, non solo della 'modernità', ma anche di quella che i regimi nazifascisti consideravano l'«internazionale ebraica» (non per nulla già Wagner aveva definito Offenbach con disprezzo «l'individuo più internazionale del mondo»), ed è questo un aspetto fondamentale per l'interpretazione del mottetto. Questo interesse per Offenbach stimolò in quegli anni anche importanti rappresentazioni delle sue operette, e dei *Racconti* in particolare: nel '31 a Berlino l'opera venne proposta con una regia molto innovativa, con decisi interventi sul testo, da Max Reinhardt; nel gennaio del '37 fu rappresentata al Metropolitan di New York con due divi internazionali del momento, il soprano Vina Bovy nelle parti delle protagoniste femminili e il virtuoso baritono Lawrence Tibbett in quelle del demone, diretta dalla raffinata bacchetta di Maurice de Abranavel (noto soprattutto per le sue collaborazioni, prima in Europa, dopo la guerra a Broadway con Kurt Weill). Non è difficile che a questa rappresentazione nuovaiorchese abbia assistito anche un'appassionata di musica come Irma Brandeis; almeno non avrà mancato di ascoltare l'opera alla radio, visto che fu trasmessa in diretta: ne esiste in commercio una registrazione, particolarmente accessibile quella della benemerita casa discografica Naxos, serie Historical, che la dice *Broadcast on January 23th 1937*, molto disturbata nel suono ma bellissima per l'ottima qualità dell'interpretazione e soprattutto perché restituisce intatto tutto il colore dell'epoca e degli anni trascorsi. A questa rappresentazione americana direttamente s'ispirò, come vedremo, quella allestita al Maggio musicale fiorentino, ed è anche per questo una testimonianza importante: i documenti d'archivio, gli articoli, i bozzetti e persino le fotografie di scena che ci sono rimasti, restituiscono tante informazioni sulla produzione del festival, ma per avere un'idea concreta del *suono*, dell'atmosfera musicale dello spettacolo, bisognerà rivolgersi a questa vecchia registrazione. Montale ebbe sicuramente piacere di poter assistere a Firenze ad uno spettacolo che proveniva in qualche modo *da lei*, dalla sua New York, una boccata d'aria nei giorni in cui la città di Dante, la culla dell'umanesimo, si umiliava a ricevere Hitler come un trionfatore⁴. Potrà sorprendere il fatto che a questa data nel cartellone del Maggio, una manifestazione il cui programma era sottoposto dal sovrintendente Labroca all'approvazione diretta di Mussolini, si trovi in una grandiosa messinscena - interpreti di grido, un coro di 100 voci, il corpo di ballo invitato appositamente dalla Scala di Milano - un'opera tra le più rappresentative del decadentismo europeo e composta da un musicista considerato il campione di quella che i giornali razzisti dell'epoca bollavano come la «piovra musicale ebraica» (per esempio «Il Tevere» di Telesio Interlandi, fra i più attivi nella campagna antisemita, già latente negli anni precedenti, ma scatenata nel '38 e con particolare virulenza dopo la visita di Hitler: ricavo la citazione da TALBOT 360). L'avvertenza che si legge sul frontespizio del programma di sala - «Per disposizioni superiori sono vietate le repliche» - fa pensare che si era trattato di una concessione speciale, da non ripetersi in circostanze ordinarie. Il festival nacque vantando fin dall'inizio un prestigio internazionale, e fu usato dal regime come una vetrina per mostrare al mondo il suo volto più umano e aperto, con lo scopo anche propagandistico di far cre-

dere false le accuse di chiusura e censura che gli erano giustamente attribuite. Ciò è confermato dalla presenza tra i suoi organizzatori e collaboratori di personalità anche apertamente dissidenti, come il direttore Vittorio Gui, firmatario del Manifesto Croce e ferocemente attaccato dal giornale fascista di Firenze «Il Bargello», e soprattutto è dimostrato dall'altissima qualità dei programmi: quello stesso maggio saranno proposte in prima nazionale *Il castello del Principe Barbablu* di Bartòk, *La filanda magiara* di Kodály, passeranno sul podio del Comunale, tra gli altri, Furtwängler, Victor de Sabata, Bruno Walter già in contrasto con il regime nazista. La presenza di un'opera di Offenbach era un fatto impensabile nell'altra prestigiosa manifestazione musicale europea, il Festival della Salisburgo post-Anschluss rigorosamente chiuso ai 'degenerati' di tutti i tempi e latitudini. Nell'archivio del Maggio è conservata una rassegna stampa con le recensioni al Festival, molte anche internazionali, che ne diedero un resoconto completo: la «Frankfurter Zeitung», che da tempo ormai aveva epurato i suoi collaboratori ebrei a cominciare da quel Kracauer che aveva appena dato alle stampe il suo libro su Offenbach, elenca tutti gli spettacoli in programma ma si guarda bene persino dal nominare i *Racconti di Hoffmann*. Questo per dire fino a che punto era capace di arrivare l'inesorabile censura nazista. Queste oasi di libertà avevano però i giorni contati anche di qua dalle Alpi. È vero che ancora nel '39 il Maggio vanterà un cartellone straordinario, di respiro tutt'altro che autarchico (ci sarà la prima nazionale de *L'enfant et le sortilège* di Ravel, i balletti di Léonide Massine, verranno Hindemith, che poco dopo lascerà la Germania, e Strawinski a dirigere di persona i balletti *Persefone* e *Petruška!*), ma, con le leggi razziali del settembre, che proibivano espressamente di eseguire e rappresentare «opere di artisti ebrei», anche in Italia per compositori come Offenbach non ci sarà più spazio⁵.

I *Racconti di Hoffmann*, lasciati incompiuti alla morte dell'autore, ebbero una storia molto travagliata. In occasione della prima del 1881, lo spartito incompiuto rintracciato fra le carte del compositore fu sottoposto a radicali interventi con l'aggiunta di arie ricavate da altre opere e con l'atto veneziano, richiamato nel mottetto di Montale, addirittura abolito disperdendo le sue arie più significative negli altri atti. Da allora l'opera è rimasta un problema filologico aperto e diversissime sono state le soluzioni adottate nel tempo per la sua rappresentazione. È stato solo in questo dopoguerra che si è cominciato a ricostruire l'opera secondo le intenzioni originarie dell'autore, con vari tentativi sfociati in rappresentazioni e registrazioni famose (da quella Cluytens alla versione Bonyngge, con un'eccezionale Joan Sutherland nel ruolo delle protagoniste femminili), fino alla monumentale edizione critica di Fritz Oeser che ha introdotto novità importanti. Oeser per esempio sostiene, concentrandosi sul nostro atto veneziano, il più beffardo dei tre, che era stato concepito dall'autore come l'ultimo dei racconti, mentre tradizionalmente è stato anticipato per chiudere l'opera con la storia tragica della giovane Antonia, una soluzione più tradizionale secondo i canoni del melodramma; Giulietta alla fine dell'episodio non sarebbe fuggita in gondola ma morta vittima di un veleno preparato per Hoffmann; la stessa 'canzone' di Dappertutto è ritenuta dal filologo addirittura

ra spuria, e si potrebbe continuare. A noi, naturalmente, qui non interessa ricostruire la volontà del compositore, quanto piuttosto individuare la versione che Montale conosceva quando scrisse il mottetto, e questo si può fare. Con le rappresentazioni successive alla prima infatti, fino alla seconda guerra mondiale, l'opera circolò in una forma abbastanza stabile, in una sua vulgata per così dire, nota come versione Choudens. Possiamo ricostruirla grazie al libretto in francese, tradotto in versi in occasione della prima italiana di Bologna nel 1903 da Angelo Zanardini (morto quello stesso anno), librettista noto anche per le sue versioni da Wagner e dal Verdi francese, e dalla registrazione della rappresentazione di New York (gennaio 1937), in francese, che differisce dal libretto italiano in un solo punto: l'aggiunta di un settetto nel II atto. Sarà quindi opportuno procedere a un'illustrazione dell'opera nella forma in cui Montale poté conoscerla allora. Un'analisi ravvicinata consentirà di rilevare diversi luoghi che possono aver interferito anche con altri testi delle *Occasioni*. La versione dello Zanardini è in 4 atti (l'ultimo in due quadri), ma all'indomani della prima le cronache dei giornali (come la registrazione del Metropolitan) dividono l'opera in un Prologo e un Epilogo, la cornice che si svolge in una taverna dove Hoffmann narra agli amici le sue vicende amorose, e al centro gli atti veri e propri, I-III, ciascuno dedicato a un racconto rievocativo, e cioè nell'ordine: I l'episodio di Olimpia, II l'episodio veneziano di Giulietta (ed è per questo che Montale lo indica nella nota al testo come «secondo atto», mentre è il terzo nel libretto Zanardini, e così si spiega l'incongruenza rilevata da Isella nel suo commento), III l'episodio di Antonia. A questa scansione mi atterrò sempre nei miei riferimenti. Aggiungo infine che la versione ritmica dello Zanardini, probabilmente adottata anche al Maggio, vista la consuetudine allora in Italia di proporre in traduzione le opere in lingua straniera (devo però precisare che in questo senso non ho trovato nessuna conferma esplicita) appare, almeno a tratti, poco felice e soprattutto poco perspicua; sarà quindi necessario in qualche caso ricorrere al testo originale, facilmente accessibile a Montale.

Prologo

Interno della taverna di Mastro Luther. Il locale è vuoto e buio; nella penombra si ode un coro degli spiriti del vino (*Glu! Glu! Glu! Glu! Io sono il vin*). Entra il consigliere Lindorf (voce di basso-baritono), che corteggia la cantante Stella (soprano) al momento impegnata nel vicino teatro d'opera. Egli riesce a corrompere il servo Andrea per farsi consegnare un biglietto con le chiavi delle stanze della donna indirizzato a Hoffmann (tenore), che pure ne è innamorato. Il sinistro personaggio, la prima delle quattro incarnazioni del genio del male colpevole di tutti i fallimenti amorosi del protagonista, canta un'aria (*Nelle parti di amante – cascante*), in cui esalta le proprie diaboliche attrattive, che subito introduce il clima di artificialità tipico dell'opera e la tensione elettrica che tutta la pervade («Nelle parti di amante – cascante – / son meschino – piccino – noioso; / ma ho del diavol lo spirito brioso, / sì, del diavolo! / Dagli oc-

chi lampi schizzano, / nel far, nel dir, nel gesto / reciso, torvo, elettrico / di Satana ho l'aspetto, / che sovra i nervi al pubblico / fa d'una pila effetto!»). Sopraggiunge nella taverna un gruppo di studenti seguiti da Hoffmann e dal suo amico Nicklausse, nei panni del quale si impersonificherà la sua Musa (ed è per questo un ruolo di contralto *en travesti*). Su invito degli amici lo scrittore evoca il nano Klein-Zach (famosa aria comica dal ritmo zoppicante e dalle rime beffarde in *-ac*: *Klein-Zac / Eisenac / colbac / clic, clac*, che alludono anche alla terminazione del nome dell'autore stesso, Offenbàc alla francese, e forse memore di un feroce epigramma inventato dal nemico Wagner che termina così: «Krak! Krak! Krakerakrak! / O herrlicher Jack von Offenback»). Nel corso della canzone il giovane si astrae pensando a Stella, volgendo il suo canto a una melodia accorata. Fin dalla sua presentazione il protagonista oscilla tra i due registri che convivono nell'opera e che continuamente trascolorano l'uno nell'altro: commedia e dramma, idillio e parodia. Hoffmann si accorge della presenza defilata di Lindorf, che sinistramente lo osserva, e ingaggia con lui una lite riconoscendolo responsabile di tutti i suoi insuccessi («Non l'ho scontrato giammai faccia a faccia / che dal mal occhio non schizzi velen! / Il mal destin da lui solo mi vien!»). A dimostrazione di quanto afferma, su invito degli amici, Hoffmann decide di raccontare tre sue drammatiche esperienze amorose in attesa che Stella concluda lo spettacolo.

Atto I. Olimpia

L'atto si apre con un pomposo minuetto in stile settecentesco. Siamo nel laboratorio del fisico Spallanzani di cui Hoffmann è divenuto allievo per amore di Olimpia, sua figlia. Il giovane, in visita al maestro, scorge la fanciulla in un'altra stanza credendola addormentata perché non sa che in realtà è un automa (è una delle prime moderne rivisitazioni in chiave tecnologica dell'ancestrale mito ebraico del golem, la creatura artificiale che simula la creazione divina di Adamo e che tanta fortuna avrà nella letteratura romantica e contemporanea). L'amico Nicklausse lo mette in guardia, senza successo, cantandogli i *couplets* di una bambola parlante e un gallo meccanico (*Una smaltata bambola*). Arriva Coppelio, un commerciante ebreo di barometri, igrometri, termometri e... occhi. Gettando a terra, davanti all'esterrefatto Hoffmann, un sacco pieno della sua strana mercanzia, canta l'aria *Ho degli occhi, degli occhi vivi* (l'originale in francese prevederebbe un'enfatica pronuncia tedesca, come quella da cui il compositore davvero nella realtà non riuscì mai a liberarsi: di nuovo la parodia che tende all'autoparodia). Coppelio vende a Hoffmann un paio di occhiali che, una volta indossati, alterano la sua visione delle cose rendendo verosimile anche l'assurdo, nel caso specifico nascondendogli la reale natura di Olimpia. L'automata è un'invenzione di Spallanzani ma gli occhi gli sono stati forniti da Coppelio che è venuto a riscuotere la sua parte. Il fisico, in difficoltà economiche, lo paga con una cambiale intestata a una banca fallita. Ci trasferiamo nel salone della casa. Al suono del minuetto iniziale, arrivano gli ospiti a cui

l'inventore vuol mostrare la sua meraviglia. Entra Olimpia e canta una *chanson* (*Les oiseaux dans la charmille*) avventurandosi nei più incredibili e – è il caso di dire – disumani gorgheggi. Sul pezzo è opportuno soffermarsi un momento, perché potrebbe interferire col mottetto XIV della *Lakmé* (su cui mi riservo di tornare in altra occasione).

Il carattere meccanico del canto è accentuato dalla pronuncia sillabata dell'aria, in 'staccato', che l'interprete, acconciata in modo caricaturale come una bambola, accompagnerà con movimenti di marionetta: «L'u-si-gnuol-nel-suo-bo-schetto, / L'a-stro-in-ciel-in-ter-ra-il-fior, / Tu-tto-par-la-a-gio-vin-petto / D'A-mor! / D'A-mor» ecc.; a questo punto il canto trapassa a un ritmo di valzer («Quan-do-can-ta-e-bat-te-l'a-le / E-so-spi-ra-ed-ha-ful-gor / Tur-ba-il-se-no-che-tra-sa-le, / D'A-mor!» ecc.) e prosegue infine con una serie di vocalizzi, fino al picco del *si* sovracuto, che sul più bello si affievoliscono per l'esaurimento della carica. Spallanzani, preoccupato per la riuscita dello spettacolo, sollecita il servo, il quale ricarica la molla, facendo ben sentire il rumore del meccanismo, che consente all'automa di riprendere il valzer a pieni polmoni fino al finale: «la Bambola è caricata» aveva scritto Montale in *Keepsake*, certo richiamando anche questa pagina di Offenbach, insieme ad altre operette. L'aria è uno straordinario pezzo di bravura, virtuosistica, e per questo da sempre cavallo di battaglia dei soprano di coloratura, ma allo stesso tempo anche parodia del virtuosismo nel gusto del *grand-opéra* meyerbeeriano, e forse, più in generale, dell'essenza artificiosa del canto lirico stesso (come ha osservato CASINI 289, l'idea è «di cogliere il successo del virtuosismo, smentendone il significato..., giocando in maniera molto ambigua, non soltanto con l'uditorio, ma anche con le profonde ragioni del teatro musicale»). Notevole, e modernissima come si è detto, è poi l'irruzione del reale con l'inserito rumoristico nel cuore della melodia.

Dopo la formidabile esibizione gli invitati si spostano in sala da pranzo e Hoffmann ha occasione di restare per la prima volta solo con Olimpia, che si mostra, come si può immaginare, molto riservata: alle sue effusioni risponde soltanto scandendo un monosillabico «Si! Si!» ogni volta che lui la sfiora. Quando Hoffmann, giunto al colmo dell'autoesaltazione e illudendosi che il proprio sentimento sia ricambiato, le stringe la mano, «*costei – si legge nella didascalia di Zanardini – , come fosse una molla, si alza improvvisamente, percorre la scena in varie direzioni ed esce finalmente da una porta del fondo, senza valersi delle mani per sollevare la tappezzeria*». Gli invitati rientrano nel salone e l'esibizione riprende. Olimpia deve mostrare ora la sua abilità nella danza e Hoffmann sarà il suo compagno. I due si lanciano in un valzer sempre più sfrenato finché la coppia si scioglie: Olimpia esce di nuovo e Hoffmann, spossato, dopo aver fatto qualche giro su stesso crolla su un sofà. Nella caduta si rompono gli occhiali ricevuti da Coppelio: il sogno si infrange, l'illusione è di nuovo sopraffatta dalla realtà, che non tarda a manifestarsi nel modo più cruento. Improvvisamente si sente un frastuono di cocci: Coppelio, che nel frattempo si era accorto della falsa cambiale, per vendetta ha distrutto la bambola del fisico insolvente e si compiace del risultato con un ghigno satanico. Hoffmann si precipita nel laboratorio e, dopo aver visto la bambola in pezzi, ne esce disperato al grido «Era

un automa! Era un automa», suscitando l'ilarità degli invitati che si rendono conto del tragicomico inganno di cui il giovane era rimasto vittima.

Atto II. Giulietta

Il libretto prevede che l'atto si apra con un fuori scena: la celebre barcarola cantata dalla protagonista di questo racconto, la cortigiana Giulietta, e Nicklausse, la Musa di Hoffmann, ossia i due personaggi alternativi per eccellenza. Questo ha fatto pensare a un'incongruenza, magari da attribuire all'incompiutezza dell'opera, e tale forse sarà; se però riflettiamo sulle parole del canto, risulterà meno strano che le due antagoniste si trovino per un momento in sintonia almeno con questo struggente inno all'amore e al tempo che passa (Adorno: «La barcarola emerge, per echeggiarla ostensibilmente, dalla micidiale profondità lagunare che nell'umiliazione, nella colpa e nell'abiezione sta come promessa dell'uomo giusto, perché è bella»). All'apertura del sipario si sente un fremito di violini, trilli vagamente sinistri dei flauti, i violoncelli cominciano il loro dondolio e gli archi attaccano il famoso *la, si, si, la, la, ecc.*

Dolce notte, i rai d'amor
tu versi e tante ebbrezze!
Più del dì soave ancor,
ché l'ora fugge a vol;
o notte, sei d'amor!
Sospiri e tenerezze,
brilla qui del guadio il sol,
ché l'ora fugge a vol
la dolce voluttà
versi a noi sue carezze,
e i suoi baci ci dà! ecc.

(«Belle nuit, ô nuit d'amour, / souris à nos ivresse; / nuit plus douce que le jour, / ô belle nuit d'amour! / Le temps fuit et sans retour / emporte nos tendresses / loin de cet heureux séjour; / le temps fuit sans retour. / Zephyrs embrasés, / versez-nous vos caresses; / zéphyrus embrasés / Donnez-nous vos baisers» ecc.).

Da molti considerata il capolavoro fra i mirabili epigrammi musicali che costellano l'opera, l'aria, ripresa da una precedente operetta di Offenbach, *Die Rheinnixen*, dove era il canto delle Ondine del Reno (mentre il racconto originale di Hoffmann a cui si ispira l'atto era ambientato a Firenze), fu trasferita sulla laguna e diventò per la borghesia europea uno dei più noti e convenzionali simboli di Venezia, come la gondola sotto vetro o altri *keepsakes*. Ha scritto ancora Adorno: «si potrebbe quasi credere che il Canal Grande stia sotto vetro, che non aliti alcun soffio in un'afa che è meno quella dei sensi che della scenografia»; e a proposito di questa sua ambivalenza, di aria stranamente autentica e artificiale insieme, aggiunge: «si irradia dalle pozzanghere dei caffè,

delle baracche, e degli apparecchi automatici, e tuttavia le occorrono veramente per irradiarsi così genuina nel falso, così come nessuna melodia riesce ad imitarla?».

Dopo questo prologo magico, ha inizio l'atto vero e proprio. Giulietta e i suoi ospiti, tra cui Hoffmann e l'inseparabile Nicklausse, stanno banchettando in un palazzo che si affaccia sul Canal Grande. Entra Peter Schlemil (richiamo a un altro modello della narrativa 'fantastica', il famoso romanzo di Chamisso, in cui il protagonista cede la sua ombra al diavolo), innamorato come Hoffmann della bella ospite. La donna presenta i due pretendenti con malcelato sadismo. Hoffmann risponde con un canto bacchico, in stridente contrasto con l'abbandono della barcarola, che suona come una sfida alle arti intriganti della donna e al futuro rivale («È il languido sogno d'amor / error! / È amor sol nell'orgia e nel vin / divin» ecc.). Sembra quasi l'inizio della *Traviata*, ma il seguito lo rivela piuttosto come il suo parodico rovesciamento. Tutti gli invitati si spostano in un'altra sala e dall'oscurità fa il suo ingresso il diabolico *deus ex machina* di questo atto: il dottor Dappertutto. È l'unica occasione che lo vede protagonista assoluto, solo sulla scena, ed è ora che canta l'aria citata da Montale nel mottetto. Rivolto ad Hoffmann uscente dice: «Io vo' che Giulietta / quest'oggi istesso t'abbia ad ammaliar!». Per ottenere la collaborazione della donna le donerà il prezioso anello che tiene in mano. Nell'aria Dappertutto si rivolge al diamante che vi è incastonato e che, con il suo scintillio (reso anche musicalmente da ammalianti tocchi del triangolo), piegherà la donna al suo volere come uno specchietto per le allodole e, allo stesso modo in cui gli uccelli vi lasciano la vita, lei perderà l'anima: obiettivo del maligno non è soltanto distruggere la vittima ma anche impossessarsi del carnefice.

Trattandosi del pezzo direttamente richiamato nel mottetto, e soprattutto per le importanti implicazioni di cui diremo, sarà bene riportare il testo dell'aria per intero, nella versione italiana accompagnata dall'originale.

Gira, specchio fatal – che l'allodola attira, scintilla, diamante – affascina costei!	Scintille, diamant, miroir où se prend l'alouette,
Sieno femmine o augei, al vischio traditor	scintille, diamant, fascine, attire-la!
van con l'ala, o col cor!	L'alouette ou la femme
L'un vi lascia la vita – e il senno l'altro	à cet appât vainqueur
perde.	vont de l'aile ou du coeur;
Donna od augel, il cacciator è là che spia, che mira,	l'une y laisse la vie
il nero cacciator!	et l'autre y perd son âme!
Scintilla, o diamante! O specchio, va!	Ah, scintille, diamant, miroir où se prend
Gira e rigira!	l'alouette,
Il predator è là!	scintille, diamant, attire-la, attire-la!
	Attire-la, beau diamant, etc.

Si noti intanto il particolare del «predatore», del «nero cacciatore» nella versione metrica italiana, che non trova riscontro nell'originale. Rispetto alle altre arie cantate dal genio del male, una per ciascun episodio negli stretti parallelismi che li legano fra loro (situazioni diverse in superficie, ma sempre con gli stessi protagonisti e le stesse dinamiche narrative), l'aria richiede all'interprete notevoli doti virtuosistiche per le sue escursioni dai 'bassofondi del pentagramma' fino a un arduo sol diesis sopra le righe (che nella registrazione del Metropolitan ha dato del filo da torcere anche allo straordinario Tibbett) e per il suo fraseggio morbido e insinuante che contrasta con il crudele cinismo del contenuto: ciò che è perfettamente racchiuso nell'unico aggettivo – *subdola* – scelto da Montale per qualificarla.

Verso la fine dell'aria si avvicina Giulietta, attratta dalla magia del canto e dal gioiello. Dappertutto le mette l'anello al dito e avanza la sua richiesta: «Ho già, per tua virtù, / di Schlemil l'ombra. A me piace variar. / E vorrei il riflesso / ottenere d'Hoffmann sin da oggidi». Dopo un quasi impercettibile moto di ripulsa, la donna accetta. La stessa esitazione si percepisce anche all'inizio del successivo duetto fra Giulietta e Hoffmann, quando lei lo mette in guardia del pericolo: «Sventurato! Compreso ancor non hai / che brevi istanti sol – riuscir ti pon funesti». Ma è solo un momento (Adorno: «i due estranei, il poeta e la cortigiana che lo ha imbrogliato, si sono compresi tuttavia per un secondo»); o forse anche questo fa parte della tattica per far cadere l'amante nel perfido tranello. La donna promette di donarsi a lui in cambio del suo riflesso: lo porta davanti allo specchio dove – come il libretto invita a figurarsi – le due sagome si avvicinano sempre più fino a sovrapporsi in un'unica immagine: «Quel riflesso vogl'io – che si disposi al mio» (si rammenti che, stando a quanto rivela una lettera di Montale al Vigorelli del 2 febbraio 1939 richiamata nel commento di Isella *ad locum*, il testo in origine parlava di un «riflesso di catrame» in luogo di *bagliore*, richiamando quindi con precisione la parola chiave dell'atto: cfr. VIGORELLI 30). La donna con il suo canto coinvolge Hoffmann in un trascinate duetto al culmine del quale l'uomo concede quanto richiesto: «L'immagine, al par della mia vita, / è sacra a te, per sempre a te!». Al rientro in scena gli ospiti, e fra loro anche il geloso Schlemil, si accorgono del riflesso perduto di Hoffmann e lo deridono in un settetto, *Hélas, mon coeur s'égare encore*, assente, si diceva, nella versione Zanardini. A questo punto ai subdoli registi dell'inganno basta un leggero soffio sul fuoco per portare a termine l'opera: il servo Pitinacchio aizza Schlemil contro Hoffmann («Lo freddiam?»); Giulietta rivela a questi che il rivale ha la chiave della sua camera, facendogli credere che si incontreranno lì se riesce a impadronirsene (il parallelismo con il triangolo Stella-Lindorf-Hoffmann nel prologo è patente). La donna canta «La gondola è alla riva / e l'ora dolce arriva / dei canti e degli amor» (si noti che la rima *avviva-riva* riaffiora anche nella seconda strofa del mottetto), ed esce da una di quelle «ampie porte a vòlte ad arco» previste dalla didascalia iniziale dell'atto («l'alte porte / rinchiuse su di te» del mottetto). Da questo momento la musica si dissocia dal dramma: questo precipita nudo verso l'epilogo con poche battute parlate, l'altra, di nuovo il *Leitmotiv* iniziale della barcarola, si allontana

sempre più (il libretto prevede infatti «Durante il dialogo seguente musica in orchestra»). Inutile è l'invito della Musa ad allontanarsi. Hoffmann chiede a Schlemil la chiave della stanza di Giulietta e lui rifiuta: «Non l'avrete se non con la mia vita!». Il duello è inevitabile. Dappertutto, fino a quel momento rimasto in disparte, porge la sua spada a Hoffmann che ne è sprovvisto. Ma affidiamoci ancora alla didascalia per seguire gli ultimi avvenimenti:

Hoffmann e Schlemil si battono; dopo un breve assalto, Schlemil è ferito a morte, e cade. Hoffmann getta via la spada; si curva sul corpo di Schlemil e gli ruba la piccola chiave che portava appesa al collo. Dappertutto lo guarda con riso satanico. Hoffmann, dopo un istante di indecisione, si slancia verso l'appartamento di Giulietta... Dappertutto raccoglie tranquillamente la sua spada e la rimette nel fodero; poi risale verso la galleria e indica con un gesto ironico che riconosce una certa gondola.

Hoffmann ritorna in scena, deluso, in tempo per vedere Giulietta che si allontana deridendolo: «*Giulietta (dalla gondola): Ah! Ah! Ah!... Dappertutto (a Giulietta): Ebben! Che ne fai tu! Giulietta: Te lo abbandono. Hoffmann: Miserabile! Ospiti: Ah! Ah! Ah!*»). Nicklausse trascina via Hoffmann per sottrarlo alle guardie in arrivo. Dalla gondola che si allontana giunge appena il canto culante «Dolce notte, i rai d'amor, / deh! versa a tante ebbrezze» ecc. L'atto si chiude con (*Nuovi scoppi di risa sulla scena*).

Così descrive questo memorabile epilogo un commentatore d'eccezione, Luigi Dallapiccola (parlando del rapporto tra realtà e finzione teatrale, in margine all'affermazione: «La verità può essere inventata anche *per assurdo*»): «Pensiamo al singolarissimo finale del second'atto [si noti, per inciso, anche qui la determinazione, evidentemente non ricavata dal libretto Zanardini] de *I racconti di Hoffmann*. La situazione teatrale è così interessante che vale la pena d'essere narrata. La scena si svolge a Venezia. Una allegra brigata si scioglie e si allontana a poco a poco. In primo piano due personaggi si battono a duello furiosamente. Come si comporta la musica in questa scena? Non si preoccupa minimamente dei duellanti né del loro stato d'animo – l'occhio percepisce già sufficientemente quello che è reale – e continua indisturbata la famosa *Barcarola*. Le parole dei due personaggi, brevi e nervose, sono abbastanza chiare per delineare la situazione drammatica. La *Barcarola*, che si spegne a poco a poco e che dà l'idea della brigata che sempre più si allontana, costituisce uno sfondo a contrasto che non può non produrre una profonda impressione». È il testo di una conferenza pronunciata in pubblico nel marzo del 1936, ma è lecito almeno sospettare – credo – che il brano in questione sia stato aggiunto in occasione della stampa di questo saggio negli *Atti dell'Accademia del r. Conservatorio di musica «Luigi Cherubini»*, anno LX, Firenze, La Stamperia, 1938 (purtroppo senza data d'*imprimatur*), a seguito della «profonda impressione» che anche in Dallapiccola poté suscitare la rappresentazione dell'opera al Maggio musicale di quell'anno.

Atto III. Antonia

La ventenne Antonia, seduta al clavicembalo, canta una canzone in ricordo del suo amore abbandonato (*Preso ha il vol la tortorella*). Il padre Crespel, un costruttore di violini, le impedisce di dedicarsi alla sua passione perché una malattia mortale, provocata dal canto, la minaccia: la stessa che ha ucciso la madre, una famosa cantante, il cui ritratto troneggia al centro della sala: «modello letale di ogni quadro di famiglia», scrive Adorno, come i ritratti d'oro degli antenati in cui è *scritta* la leggenda, come dire anche il destino, di Dora (e non credo che il rilievo sia casuale: si rammenti che *Dora Markus II* è del '39). Il padre teme che il suo innamorato la raggiunga nella città dove lui l'ha condotta in segreto, per sposarla e istigarla di nuovo al canto. Crespel esce ordinando al servo Frantz di non lasciar entrare nessuno. Questi, essendo sordo, capisce a fatica l'ordine impartito. Canta un'aria (*Notte e dì son sempre pronto*) con cui «anch'egli soccombe alla costrizione della casa canora, come parodia della padrona» (Adorno), fino alla memorabile nota sfiatata (*en couac* prevede lo spartito) quando il registro si alza («Tra la la, la la, tra la.. / Non è già la voce, affè! / che difetto faccia a me! / Essere de' il sistema», «c'est la méthode!»). Franz, nonostante il divieto del suo padrone fa passare Hoffmann e Nicklausse, che nel frattempo hanno rintracciato la giovane. I due innamorati, al colmo dell'emozione per essersi ritrovati, cantano insieme la loro canzone d'amore: «Ah! La canzon d'amor! – che cantavamo insieme». Anche su quest'aria è opportuno soffermarsi.

In realtà, più che una canzone, altro non è che una continua rievocazione di se stessa («ambidue cercan parole per il loro canto d'amore, essi non possono far altro che richiamare le miti, dolci movenze della sua melodia», ancora secondo la suggestiva lettura di Adorno). La versione un po' greve dello Zarnardini («È una canzone d'amor che s'appaia, / triste, o gaia, / e si perde mano a man!» ecc.) non rende il fascino sottile dell'originale con il suo intreccio quasi verlainiano di rime e assonanze:

C'est une chanson d'amour qui s'envole triste ou folle
qui s'envole triste ou folle tour à tour!

Letteralmente: 'È una canzone d'amore che s'invola triste o folle / che s'invola triste o folle volta a volta', con la contrapposizione *triste ou folle* che andrà intesa come 'triste e allegra', ma anche 'grave e frivola', e visto che i protagonisti cantano, anche in senso tecnico, 'drammatica e leggera' (Violetta, in una delle sue metamorfosi in chiave virtuosistica, con i famosi gorgheggi nel finale del I atto, dirà appunto «sempre libera degg'io / *folleggiar* di gioia in gioia»), che alterna toni cupi a toni più aerei e brillanti, i due registri su cui ruota l'intera opera. In questo suo essere la *loro* canzone, proustiana *petite phrase*, memoria e cifra musicale del loro sentimento, nel suo sfidare l'etere («s'envole») ripresentandosi continuamente e alternativamente gaia o triste («triste ou folle tour à tour») rimanendo però sempre inconfondibilmente se stessa in questa sua perenne pendolarità tra opposti – sottolineata anche dalla pronuncia grave

di *tri-ste* (fa) e acuta di *fol-le* (sol) con un intervallo di nona balzando all'estremo opposto della sua escursione tonale (e solo qui ritrovando la tonalità prescritta: cfr. POURVOYEUR 140) –, credo che sia un precedente importante della 'voce' del mottetto XI, e più a fondo della dualità su cui esso è interamente concepito: trasportata da fili o da ali, dal vento o dal caso allo stesso modo infatti quella «torna lieta o triste», senza però mai mutare, dietro questa sua estemporanea variabilità, il suo «disegno». Si tenga presente che il pezzo, pur nella sua particolarità e quasi incertezza melodica, nella sua concentrazione aforistica, è giustamente considerato, insieme alla barcarola, uno dei più memorabili dell'opera, di quelli che si canticchiano all'uscita del teatro rincasando. Riassumendo quindi, ogni atto dei *Racconti* offre suggestioni importanti per un mottetto del trittico 'musicale', garantendone così la fondamentale unità d'ispirazione: la *chanson d'amour* di Hoffmann e Antonia del terzo atto per la 'voce' del mottetto XI, l'aria di Dapperutto del secondo atto per il XIII e (chiedo per il momento di credermi sulla parola in attesa di una dimostrazione più dettagliata) l'aria di Olimpia del terzo atto per analogia con il virtuosistico sincopato dell'aria di Lakmé nel XIV.

Fatta questa precisazione, che conferma anche per questa via quale sia stata l'importanza della rappresentazione dei *Racconti* per Montale, concludiamo la trama dell'atto III. Al rientro di Crespel, Hoffmann si nasconde dietro una tenda. Franz, non contento della sua prima disattenzione, ne commette una seconda ben più grave: fa entrare, nonostante le proteste del padrone di casa, il dottor Miracolo, la nuova incarnazione del demonio, la più autenticamente diabolica, dopo quella beffarda di Coppelio e quella subdola di Dappertutto. Attribuendogli la morte della moglie, Crespel vuole impedirgli di visitare Antonia e invano cerca di metterlo alla porta. Miracolo, che è a conoscenza della malattia, fingendo di voler curare la giovane, procede ad un macabro esame medico a distanza. La porta della camera di Antonia si apre da sola e, mimando i gesti, il dottore le misura il polso (reso con «un mi ribattuto – come già del cuore in *Tristano*», precisa Bortolotto) e infine la invita a cantare: a questo punto, come obbedendo al suo comando, si sente risuonare fuori scena un acuto della giovane, infine la porta della camera si richiude lentamente. Nel terrore dei presenti, compreso Hoffmann nel suo nascondiglio, Miracolo offre la sua cura, certe fiale che tira fuori dalla tasca sfregandole insieme «come fossero castagnette». Ora anche Hoffmann conosce il pericolo che minaccia Antonia e, rimasto di nuovo solo con lei, le chiede di abbandonare il canto (mentre velenosamente riecheggia il motivo della *chanson d'amour*, quasi a ribadire che il loro amore altro non è che il canto stesso). La giovane acconsente. I due si salutano e lei resta sola davanti al clavicembalo. A questo punto Miracolo torna riemergendo dal pavimento dietro le sue spalle, e in tono subdolo le paventa un futuro borghese di madre appesantita nel fisico e di moglie presto o tardi tradita, e soprattutto fa leva sul suo orgoglio di artista (perché, deve essere chiaro, il senso dell'episodio non sta tanto, o soltanto, nella tragedia della gioventù minacciata dalla malattia, ma soprattutto nel dilemma e contrasto tra amore e vanità: «Ah! Chi mi salverà – dal demòn, da me stessa?»). Antonia scaccia da sé la voce ma-

ligna, e invoca la protezione della madre. Ed è qui che Miracolo gioca la sua carta vincente. Con i suoi poteri anima il ritratto della madre che invita la figlia a cantare, coinvolgendola in un terzetto sempre più travolgente: «Angiol mio, com'altra volta, / ti chiamo a me!... / Son tua madre, non mi negar mercé!» (come si vede, in ogni 'racconto' è sempre al culmine di una scena di parossismo musicale e canoro che si sprigiona il dramma). Miracolo afferra un violino e «*si mette ad accompagnare con una specie di furore*», come dice la didascalia, reso da violente strappate degli archi nell'orchestra, finché con un acuto finale la giovane cade agonizzante. Miracolo, ottenuto il suo scopo, scompare. Nella stanza si precipitano Crespel e Hoffmann. La giovane fa in tempo a cantare di nuovo con un fil di voce la *chanson d'amour* e muore. Crespel accusa Hoffmann di essere il responsabile della sua morte. Il giovane si piega sull'amata e chiede un dottore. Ricompare Miracolo che soddisfatto constata il decesso, lasciando Hoffmann disperato al grido «Mio solo amor!».

Epilogo

Di nuovo nella taverna di Luther. Hoffmann ha finito i suoi racconti e ormai ne è chiaro, almeno agli uditori, il significato simbolico: tutte e tre le donne non sono altro che l'incarnazione di Stella: «*Nicklausse*: Comprendo... / Tre donne in un sol dramma – fanno una donna sola... / Olimpia – Antonia – Giulietta ». La Musa esorta Hoffmann a lasciare queste avventure e a dedicarsi alla sua arte. Quando arriva Stella, che nel frattempo ha finito il suo spettacolo, lo trova ormai ubriaco e incosciente («*Stella*: Hoffmann! Addormentato! *Nicklausse*: No, ebbro morto! Troppo tardi, signora!») e non le resta che allontanarsi al braccio del trionfatore Lindorf.

Sulla rappresentazione fiorentina del '38, oltre alle recensioni dei quotidiani cittadini «La Nazione» e «Il Nuovo Giornale» che abitualmente davano largo spazio agli spettacoli del festival, ci è pervenuta una ricca documentazione conservata nell'Archivio del Maggio musicale che ho potuto consultare grazie al cortese aiuto del suo responsabile, il dott. Moreno Bucci, che ringrazio vivamente: vi si trovano il libretto di scena, i bozzetti del pittore Gianni Vagnetti (1897-1956) con le varie scene (nn. 33-35 e 668, 698; manca solo quello dell'atto veneziano che però si può vedere riprodotto nel programma e nella «Nazione») ispirati alla rappresentazione di New York (nell'incartamento infatti sono allegati anche gli schizzi delle scene utilizzate al Metropolitan a cui Vagnetti si è attenuto con una certa fedeltà); i figurini dei personaggi e del coro (nn. 670-705); 8 foto di scena (2 relative al prologo e all'epilogo nella taverna di Luther, 2 dell'atto I con la bambola e gli invitati, 2 dell'atto II veneziano con tutti gli invitati, 2 dell'atto III nel salotto di Antonia con la cantante seduta davanti al pianoforte da sola e con Hoffmann); a questi documenti si aggiungono anche le piante sceniche e le copie dattiloscritte di due lettere da New York del regista Herbert Graf datate 4 gennaio e febbraio 1938, ossia poche setti-

mane dopo la rappresentazione del Metropolitan, e dove sono le prime direttive sulla scenografia (qui trascritte in appendice); infine una rassegna stampa nazionale e internazionale.

I racconti veri e propri, ossia gli atti I-III, furono immaginati dal regista come 'fantasie' (termine non causale visto che l'opera è ispirata a Hoffmann, autore dei grotteschi e manierati *Fantasiestücke in Callots Manier*), con una scenografia stilizzata secondo una lettura convenzionale dell'epoca, come se il dramma avvenisse non in un ambiente 'reale' ma in una vecchia stampa o, se si preferisce, a teatro: l'atto I è una «Fantasia sopra il tempo Direttorio», l'atto II una «Fantasia sopra il '700» (in modo più dettagliato nella seconda lettera: «fantastico palazzo, molto ricco, a Venezia, 1700»), l'atto III con il suo acceso romanticismo una «fantasia sopra il 1820» (ambientazione: «camera civile tedesca, 1820, fantastica», ovviamente da intendersi anche qui in senso tecnico, come spettrale, 'gotica'). La soluzione adottata appare legittima, suggerita com'è dal carattere parodistico di molti brani musicali e, di più, dalla natura ambigua di tanti episodi, sempre in bilico tra falso e originale: «Nell'opera non solo il sorriso meccanico della bambola, che pure ne è in un certo senso l'emblema, bensì tutto aspira alla condizione di artificialità» (Bortolotto). Da questa ostentata 'inautenticità' nasce l'idea stessa dell'esercizio poetico di Montale *à la manière de Hoffmann/Offenbach*, la scelta di proiettare la propria esperienza sullo sfondo di una finzione teatrale. Dalle lettere in cui il regista espone le sue istruzioni colpisce l'attenzione rivolta agli 'effetti speciali' ottenuti con le luci e con il frequente impiego di oggetti meccanici. Nel prologo, per esempio, la scenografia della taverna prevedeva l'installazione «di un lume elettrico in un attrezzo (mezzo pane, brocca) postato sulla tavola di Lindorf, che getterà l'ombra enorme di questo personaggio sul muro in un certo momento»: il momento sarà stato l'autopresentazione del demone con l'aria *Nelle parti di amante cascante* che, con il suo brio elettrico – «dagli occhi lampi schizzano», «nel gesto / reciso, torvo, elettrico», «sovrà i nervi al pubblico / fa d'una pila effetto!» –, dà il tono all'intera opera ed è intelligentemente assunta dal regista come chiave interpretativa di tutta la messinscena. L'effetto, di gusto decisamente espressionistico, è visibile in uno dei bozzetti (il n° 668 pubblicato anche sul «Nuovo Giornale») e in una foto di scena con Lindorf su una terrazza all'interno della taverna, in piedi dietro un tavolo con l'enorme ombra proiettata sulla parete da un fascio di luce ravvicinato. Nell'atto I, come si deduce dalla cartella dell'allestimento scenico e si intuisce dal bozzetto con la bambola in posa, il laboratorio di Spallanzani aveva «mura e colonne trasparenti; podio centrale trasparente», probabilmente per ottenere con le luci effetti di fosforescenza. Nello spettacolo tra l'altro erano previsti anche «riflettori speciali con luce ultravioletta per le apparizioni dei personaggi»: nell'atto di Giulietta il riflesso di Hoffmann nello specchio, nell'atto di Antonia uno scheletro disegnato «con colore illuminante» sul costume di Miracolo nella sua apparizione finale e il ritratto che si anima («Il quadro della madre con installazione elettrica e con tenda nera che si apre e chiude per l'apparizione della cantante»). Ancora nell'atto III, per la scena della visita medica a distanza, erano previste del-

le «boccette piene di liquidi differenti e con installazione elettrica», o come il regista precisa più avanti, «2 gruppi di boccette mediche che si trovano prima nelle tasche del dottor Miracolo, poi lui li prende nelle sue mani e le fa scintillare (verdogne) e crepitare elettricamente». Ancora, a proposito della scena cruciale in cui Miracolo coinvolge Antonia nel terzetto letale con il caratteristico strumento del diavolo, si legge: «il violino e l'arco, i quali si trovano sul muro. Poi il dottore (Satana) li prende e suonandoli fa saltare le scintille (con batteria, senza filo elettrico)». Per quanto riguarda gli aspetti meccanici dello spettacolo, nell'atto I era previsto un gallo meccanico (per l'aria *Una smaltata bambola*), nel III un «tavolino che si muove da sé (meccanismo da sotto) da una parte all'altra». Nella seconda scena del I atto di Olimpia nel salone dove si esibisce l'automa, le istruzioni richiedevano «per i 16 meccanici (ballo) 16 strumenti diversi di forme esagerate per aggiustare il meccanismo della bambola: tenaglie, martelli, chiavi di vite, giravite...». Se ne deduce che, durante l'esibizione di Olimpia, vi sarebbe stata una 'danza dei meccanici' armati di copie ingigantite dei loro attrezzi. Infine la distruzione dell'automa doveva essere accompagnata da un'«esplosione al finale (dardo di fiamma da destra dove si trova il laboratorio)», dopo la quale in qualche modo era previsto che ne comparissero in scena i pezzi; le indicazioni di Graf prevedono infatti «Le parti della bambola distrutta: piedi, bracci, corpore con vestiti lacerati, la parrucca».

Per quanto riguarda l'atto veneziano, il bozzetto di Vagnetti, purtroppo l'unico disperso ma riprodotto sul programma di sala e in più recensioni dei quotidiani a dimostrazione di come fosse questo l'episodio più atteso dell'opera, mostra il salone del palazzo con un vasto colonnato che si affaccia sulla laguna e San Giorgio sullo sfondo; vi si distinguono i duellanti, Schlemil e Hoffmann; a sinistra c'è una scalinata che porta a una galleria e a un ampio portale, a destra un grande specchio. Dalla lettera di Graf sappiamo che Hoffman e Nicklause dovevano essere vestiti in «abito di società»; Dapperutto, ispirandosi al racconto originale di Hoffmann, era abbigliato «con abito rosso come fuoco con bottoni di acciaio, spada» (vedi la riproduzione del bozzetto); la cortigiana Giulietta «bella di stile grande. Come da un Tiziano o Rubens», appariva audacemente in scena, come anche conferma il bozzetto relativo (n° 705), con «seno e spalle scoperte» (in *deshabillé* sarebbero state anche altre comparse: «12 ragazze amorose (ballo): si vedano le linee del corpo sotto i veli»). Come per gli altri atti, le indicazioni di Graf si soffermano soprattutto sullo specchio che doveva mostrare la perdita del riflesso: «lo specchio magico (cm 200 per 120 cm) con abbastanza spazio per l'apparizione di un uomo dietro un telo di garza, che rappresenta il cristallo dello specchio, e con installazione elettrica dentro». Venendo ai particolari evocati nel mottetto, un primo interrogativo riguarda la «gondola che scivola». La messinscena conferma la presenza di «2 gondole con lanterne e remi; una gondola di gala della Curtisana con cuscini, lanterne e remo»; la pianta scenica dell'atto mostra una rotaia per gondola che attraversa il palco in tutta la sua larghezza. Il libretto esige l'uso dell'imbarcazione solo alla fine, quando Giulietta si allontana (Dappertutto «risale verso la galleria e ... riconosce una certa gondola»). È probabile però che in gondola Giulietta e Nicklause cantassero an-

che l'aria iniziale sulle note della barcarola (prevista invece dal libretto, si è visto, fuori scena), secondo una prassi che deve essersi imposta molto presto; è abbastanza eloquente la meraviglia di un conoscitore come Fedele D'Amico nel vedere tradita, in una più tarda rappresentazione fiorentina dell'opera, quella che appare come una consolidata tradizione: «E che dire di quella Venezia simboleggiata da una carrozza in avanscena, con Giulietta e Niklausse che cantano la Barcarola, anzi che in gondola, su un ponte-bilancia, al modo di due edili che intonino *Volare?*» (*Ancora su I Racconti di Hoffmann di J. Offenbach nell'edizione critica di F. Oeser*, a Firenze, 1981: vedi D'AMICO 1821); e molti avranno in mente *La vita è bella* di Roberto Benigni, dove il protagonista assiste a una rappresentazione dei *Racconti di Hoffmann* nel suo episodio più famoso, quello appunto veneziano (la scelta è dettata da ragioni affatto analoghe a quelle di Montale, richiedendosi anche nel film l'opera esemplare di un compositore ebreo, e trova nel Maggio – ignoro se a insaputa degli autori della sceneggiatura – una precisa giustificazione storica), Giulietta e la Musa cantano la barcarola su una gondola che scorre su invisibili rotaie. Non ho fatto ricerche sulle rappresentazioni storiche dei *Racconti* ma, visto che in genere tanti particolari della poesia di Montale trovano immancabilmente conferma, mi pare giusto rovesciare l'assunto: quando non specificato o contraddetto da altre testimonianze, è lecito e anzi doveroso riconoscere validità documentaria al testo. Per quanto riguarda la magnifica notazione coloristica del mottetto, il «bagliore» rosso-nero che pervade la scena, non possono esserci d'aiuto le riproduzioni in bianco e nero del bozzetto di Vagnetti (da quelli rimasti possiamo vedere che erano questi i colori dominanti, per esempio, del III atto nel salone di Antonia). Fra i ritagli della rassegna stampa conservata nell'Archivio del Maggio potrebbe offrire una conferma la recensione del «Telegrafo» di Livorno dove si parla della «scena veneziana a caldi colori notturni, di opportuna reminiscenza goiesca». Naturalmente l'espressione del mottetto ha un significato anche simbolico con il richiamo al catrame, sostanza caratteristica delle apparizioni demoniache (*Falstaff*, Atto III pt. II: *Bardolfo* «Ed or che il diavolo ti porti via» *Falstaff* «Nitro! Catrame! Solfo!!!! Riconosco Bardolfo!»), e ai papaveri che evocano un'atmosfera da allucinazioni oppiacee, se non di morte. Inoltre, ma su questo torneremo, il rosso e il nero sono allusivi anche ai colori della simbologia nazista. Altro dettaglio importante per la nostra ricostruzione dello spettacolo è l'«Anello con diamante che s'illumina e spegne (per Dappertutto)». La quadruplici parte del genio del male al Maggio fu interpretata da Emilio Ghirardini (forse a causa delle doti davvero eccezionali richieste dalla partitura non fu possibile fare altrettanto con i personaggi femminili affidati invece a cantanti diverse, rispettivamente Tatiana Menotti, Mafalda Favero e Jarmila Novotna); mentre nei panni di Dappertutto, solo sulla scena immersa nella penombra, il baritono cantava la «subdola canzone» *Gira, specchio fatal*, l'anello emanava il suo sinistro scintillio elettrico e attirava Giulietta come l'allodola allo specchietto. Non c'è bisogno di rammentare che Montale aveva studiato canto da baritono e questa era dunque una parte particolarmente vicina al suo repertorio ideale. Nulla possiamo dire delle *masse di cordame* del v. 4 (non aiuta molto la precisazione fornita oralmente dall'autore al Guarneri, citata in nota

da Isella: «Masse di cordame su una qualche proda»), in quanto nelle scure immagini superstiti s'intravedono soltanto una grande tenda che scende dal soffitto fino a terra e delle imbarcazioni in lontananza; oltre a possibili motivi di simmetria con la strofa successiva, di cui diremo, l'immagine potrebbe essere legata anche all'emozione suscitata dal canto stesso, con il suo tortuoso emergere da un cupo groviglio di note. Delle porte abbiamo detto. I documenti confermano infine l'ambientazione carnevalesca, d'obbligo in una Venezia di maniera: la scenografia prevedeva infatti «50 lampioncini di Carnevale»; in vari bozzetti (per esempio i nn¹ 670 e 672) dame e gentiluomini indossano le 'baute', le tradizionali maschere veneziane, ben visibili sul volto di molte comparse anche nella straordinaria foto di scena che ci è pervenuta (vedi la riproduzione). Da queste informazioni si deduce che la prima strofa del mottetto non è una generica allusione all'opera; oltre che una sottile interpretazione della sua atmosfera drammatica e musicale il testo offre una sintetica ma completa rievocazione dello spettacolo a cui Montale aveva realmente assistito: 1. la barcarola iniziale probabilmente cantata in gondola («La gondola che scivola...»); 2. la canzone di Dappertutto («la subdola canzone che s'alzava...»); 3. l'uscita di scena di Giulietta dal grande portale («l'alte porte / rinchiuso su di te»); 4. la fuga delle maschere che deridono Hoffmann beffato dopo l'omicidio di Schlemil («e risa di maschere / che fuggivano a frotte»).

La rappresentazione ottenne un caloroso successo, ma i critici non mancarono di sollevare alcune sottili e significative riserve. Va detto che fu ben colto il significato profondo della proposta del Maggio. Arnaldo Bonaventura, prestigioso critico musicale de «La Nazione» (nell'autunno successivo allontanato anche lui dal giornale perché ebreo), si mostra consapevole della serietà e dell'«importanza morale» delle opere di Offenbach: «'Orphée aux Enfers', la 'Belle Hélène' ed altre delle sue famose operette, colle quali non solo fece la parodia degli Dei e degli Eroi ma frustò a sangue la società del suo tempo, assumono una importanza morale ed artistica che supera quella del diletto provocato dalla loro piacevolezza e dalla loro festosa giocondità». Prosegue poi scrivendo che i *Racconti di Hoffmann* in particolare sono la sua opera più 'seria' e impegnativa per il «continuo alternarsi di parti brillanti e leggere sì da rasantare l'operetta e di parti patetiche che o sono pervase di profonda tristezza o presumono di raggiungere un'espressione ed una efficacia drammatica»⁶. Le perplessità dell'intelligente musicologo e degli altri recensori riguardavano soprattutto la regia e la messinscena, che non a caso sappiamo fedelmente ispirate alla rappresentazione americana, e in misura minore la direzione musicale. I critici avrebbero preferito una resa dell'opera in chiave più fiabesca, in linea piuttosto con un nostrano 'realismo magico', mentre gli ideatori dello spettacolo si orientarono verso un'interpretazione più spigolosa e provocatoria, di respiro internazionale e decisamente 'modernista', in sintonia con la quale invece nelle sue implicazioni più profonde si pone senz'altro la 'lettura' di Montale. I giudizi sulle scene del pittore Gianni Vagnetti, seppur contrastanti, concordano proprio sulla necessità di non scadere in eccessi caricaturali (miei i corsivi): «cinque scene... almeno nei bozzetti coerentissime all'azione e con-

dotte con quel gusto del moderno proprio a questo pittore; gusto, cioè, proveniente da una esperienza non appesantita da pedanteria *né inquinata da senso eccessivamente ironico e caricaturale*... Al *favolistico* della vicenda si addiceva, infatti, un fondale non troppo impegnativo («La Nazione»); l'anonimo critico musicale del «Nuovo Giornale» ritiene invece che «le scene del pittore Vagnetti, assai belle per sé (specialmente quelle dell'atto veneziano) tendevano piuttosto (come i costumi) a darci un'impressione *pittorica e caricaturale* del secondo impero e della Venezia di maniera, che a costruire quell'atmosfera *magica* che avremmo desiderato». Sotto accusa sono soprattutto le luci che, abbiamo visto, più avevano impegnato la fantasia del regista: Bonaventura critica «la lenta e un po' *meccanica* geometria delle luci e dell'azione»; più avanti insiste scrivendo che «le luci non hanno creato quel *magico* clima, che doveva essere in programma; quel *traslucido*, per intendersi, in cui lo svolgimento *anche se meccanizzato*, avrebbe sortito esito visivamente più acuto». Tutti sono concordi nel lamentare l'eccessiva oscurità, la «penombra diffusa», indispensabile al dispiego degli effetti luminosi desiderati: «nemmeno le luci hanno sempre compiuto a dovere questa funzione essenziale, vestendo di *fiabesca irrealtà* personaggi e cose; la scena della festa del prim'atto dovrebbe essere più sgargiante di luce, non foss'altro per far contrasto agli altri atti che si svolgono tutti al buio o quasi, cosa – come si sa – che il pubblico sopporta poco volentieri» («Il Nuovo Giornale»). Il senso dell'operazione, e cioè la scelta consapevole di accentuare gli aspetti meccanici e caricaturali della vicenda, è colto dal critico del «Nuovo Giornale», ma l'intuizione resta isolata, non si traduce, come dovrebbe, in giudizio complessivo: «tutta l'opera conserva una nota di stranezza, di magia, di 'surrealismo' (com'è di moda dire oggi) che una riproduzione intelligente deve cercare di mantenere e magari di esasperare». La direzione del maestro Gui per quanto apprezzata, fu criticata dai giornalisti per aver calcato troppo l'accento sul lato drammatico dell'opera (ma pare che nelle serate successive alla prima l'esecuzione ritrovasse un certo brio, stando alle recensioni): «Esecuzione nel complesso lodevole, se pur non molto vivace» («La Nazione»); «l'esecuzione, pur lodevole, ci parve che avrebbe guadagnato ad esser più vivace, specialmente al prim'atto [di Olimpia] che è, se vogliamo, il più operettistico e il più comico di tutto il lavoro» («Il Nuovo Giornale»). Evidentemente l'insigne maestro doveva essere poco disposto a fare dell'intrattenimento e s'impegnò a sottolineare, anche musicalmente, il senso di sinistro presagio che pervade l'opera, interpretandola non come momento di evasione ma, come poi farà Montale, quasi come un apologo morale reso attualissimo dalle tragiche circostanze storiche. Solo due giorni prima infatti nello stesso teatro proprio al maestro Gui era toccato dirigere l'orchestra per un omaggio a Hitler e Mussolini. È quindi opportuno concentrarsi ora su quest'altro evento che gli si lega profondamente. Kracauer aveva aperto la sua biografia di Offenbach con una bellissima citazione da Baudelaire, che esprime bene lo spirito con cui era accolta l'opera del compositore in quegli anni, e i *Racconti* in particolare, e che si presta bene quale epigrafe anche di questa nostra indagine: «Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole...».



La città sacra di Dante saluta il Capo della nuova Germania e il Fondatore dell'Impero italiano; Firenze insuperabile in ardore inneggia al Capo della Germania amica e al Duce, titolano a tutta pagina «Il Nuovo Giornale» (edizione della sera) e «La Nazione» il 9 e 10 maggio, alla vigilia della prima dei *Racconti di Hoffmann*. Hitler arriva a Firenze con Mussolini a conclusione di una visita in Italia di una settimana che lo aveva portato anche a Roma e a Napoli, durante la quale si svolsero colloqui e si strinsero accordi di enorme importanza per gli sviluppi della storia mondiale. Con la sosta a Firenze si voleva chiudere in bellezza la visita mostrando all'alleato il fiore all'occhiello dell'arte e della civiltà italiana, nonché una nuova manifestazione del consenso popolare al regime. L'incontro, all'indomani dell'annessione austriaca che aveva provocato un forte risentimento anche fra i fascisti più intransigenti per la questione del Sud Tirolo facendo pensare a un riavvicinamento con l'Inghilterra, rinsaldò l'alleanza tra Germania e Italia e sancì il momento cruciale di non-ritorno, in cui la sorte dei due paesi si legò in modo indissolubile fino al tragico epilogo. La stampa italiana, nel rilevare *La profonda risonanza internazionale dei discorsi pronunciati dal Duce e dal Führer*, non mancò di riconoscere nell'evento, dietro la sua facciata propagandistica e mondana, un punto di svolta: *I brindisi di Palazzo Venezia segnano la fine di un'epoca e il principio di un'altra*, titola ancora, e stavolta senza enfasi, «Il Nuovo Giornale». L'incontro e gli accordi che ne furono la conseguenza apparvero nel loro reale significato solo ai pochi che poterono e seppero interpretarli con consapevolezza e maturità, come Montale, guidato, idealmente 'illuminato' dallo sguardo fermo e lucidamente critico della sua Musa: «Oggi – ossia proprio quel preciso giorno del maggio 1938 – so ciò che vuoi», si legge in *Nuove Stanze*. È la fine dell'idillio, da tempo minacciato ma ancora pur sempre tale. Firenze, con il suo passato e il suo presente di cultura e civiltà – come doveva apparire agli occhi della colta visitatrice e del poeta che l'aveva scelta come patria – si dissolve all'improvviso; la memoria storica, la fiducia umanistica si rivelano un'illusione e lasciano il posto ad una realtà senza speranza, dove c'è spazio soltanto per una raggelante coscienza premonitrice della catastrofe: «La morgana che in cielo liberava / torri e ponti è sparita / al primo soffio; s'apre la finestra / non vista e il fumo s'agita. Là in fondo, / altro stormo si muove: una tregenda / d'uomini che non sa questo tuo incenso, / nella scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso». Ma prima di tirare le somme sulle conseguenze della visita, anche a livello personale per il poeta, seguiamo ancora le pagine dei quotidiani, corredate da un ricco apparato fotografico, dedicate alla cronaca della giornata trascorsa dai due dittatori a Firenze, che mi risulta non sia mai stata fatta in relazione a *Nuove stanze* e *Primavera hitleriana*, e che aiuta a spiegare – vedremo – alcuni passi di queste poesie più direttamente legate all'evento, oltre a chiarire i legami profondi con il mottetto.

Minacciata da alcune giornate di brutto tempo, la visita si svolse col favore di un'improvvisa apertura del cielo: «La poco, punto amichevole stravaganza celeste dei giorni scorsi, – e quel bell'azzurro e quello smagliante sole im-

provvisi, avevano messo nel suo stato d'animo l'ineguagliabile euforia elettrica, che può essere soltanto generata da una felicità esplosa di colpo sopra una troppo profonda inquietudine» («La Nazione»). Mussolini aveva preceduto di poche ore l'arrivo di Hitler a Firenze. Alle 13.45, ci informa il cronista della «Nazione», «agile e sorridente il Duce discende dal suo saloncino... Ricevuto l'omaggio delle autorità... raggiunge rapido il sedicesimo binario». Intorno alle 14.00 arriva il convoglio atteso: «S'inquadra in un finestrino il volto sorridente di Adolfo Hitler. Rapido egli scende sulla banchina e si dirige verso il Duce... Il Duce, a sua volta, muove incontro all'Ospite: una gagliarda stretta di mano suggella l'incontro fra i due Capi». Impossibile oggi rappresentarsi queste descrizioni dei due dittatori, sempre rapidi agili e sorridenti, quasi danzanti, senza la lente dell'amaro *humor* chapliniano. Il piazzale della stazione è gremito di gente: «migliaia di bandiere sul panorama formicolante della folla che non si stanca un attimo d'applaudire ed invocare i nomi di Hitler e del Duce, debbono avere ripersuaso il Führer che l'Italia di Mussolini è veramente, profondamente, in tutti i sensi, nelle armi e nei cuori, una formidabile cosa sola. Mussolini guarda con occhi d'aquila quest'altro aspetto dell'opera sua; e gli splende in faccia una fierezza divina» («La Nazione»). Dopo un primo ricevimento in onore dell'ospite alla Palazzina reale (ricordiamo che la stazione e la Palazzina stessa, appena costruite dopo aspre polemiche fra i sostenitori di una soluzione moderna, quella poi adottata, e coloro che invece avrebbero preferito un edificio più tradizionale, erano fra le opere più rappresentative della nuova architettura in Italia), Hitler e Mussolini, seguiti dalle rispettive massime gerarchie al completo, formano un convoglio di macchine che percorre fino a notte fonda le principali vie del centro fra due ali di folla festante, attraversando più volte quei ponti sull'Arno che le truppe naziste in ritirata pochi anni dopo avrebbero fatto saltare in aria (com'è noto, solo Ponte Vecchio fu risparmiato, ma al prezzo di radere al suolo le vie circostanti, fra le più antiche e belle della città). Naturalmente negli altisonanti resoconti dei quotidiani redatti da compiacenti cronisti di regime, tutto un 'vibrare' di brindisi e strette di mano, come nei filmati fatti per l'occasione non meno attenti ad offrire un'immagine il più possibile oleografica dell'«amicizia fra i due Capi», si cercheranno invano indizi sui loro rapporti reali, tutt'altro che migliorati con i recenti colloqui, e che gli storici col tempo hanno illustrato in tutte le loro tensioni, anche psicologiche. Se qualcosa trapela è solo, forse, involontariamente: «Il Führer, alla destra del Duce, è in piedi sulla macchina e resta quasi costantemente a braccio teso, volgendosi or qua or là ai più alti richiami di 'Viva Hitler!', 'Viva il Duce!'». All'inizio del percorso dunque Hitler è in piedi e Mussolini seduto al suo fianco: questa posizione di inferiorità, forse non prevista dal protocollo e che può aver colto di sorpresa Mussolini, lo porta subito a reagire: «Anche Mussolini si è ora alzato in piedi per rispondere all'amoroso imperativo che gli viene sempre più alto da quella marca umana: 'Duce!', 'Duce!'». Tornano ancora a mente le indimenticabili *gags* del *Grande dittatore* di Chaplin: l'arrivo alla stazione con Napoloni e Hynkel che indietreggiano davanti ai fotografi per conquistarsi la posa migliore finché sono colpiti dallo sbuffo di vapore del tre-

no; l'incontro con Napoloni costretto da uno studiato copione su una poltrona più bassa e che poi si siede sulla scrivania al di sopra dell'interlocutore; la scena dal barbiere con i due che cercano di alzare a gara i sedili finché alla fine crollano insieme⁷. Il corteo si muove in macchina verso il Duomo, Piazza della Repubblica, via Strozzi e via della Vigna Nuova, per raggiungere l'Oltarno e Palazzo Pitti dove Hitler si ferma per un breve riposo. Lungo il percorso è sistemata la folla delle associazioni e rappresentanze fasciste di tutta la provincia e, come già era accaduto a Roma nei giorni precedenti, le vie e le piazze sono addobbate per l'occasione con un'attenta regia che voleva offrire una degna risposta alle accoglienze ricevute da Mussolini in Germania nel settembre del 1937, con ovunque stendardi del Regno d'Italia, del Fascio e le onnipresenti croci unciniate. In punti strategici fanno sfoggio di sé architetture posticce, «abbellimenti simbolici» che richiamano un Rinascimento di facciata: in piazza Duomo la loggetta del Bigallo e la Misericordia decorate di arazzi e stendardi con i simboli delle antiche corporazioni, i palazzi di via Tornabuoni addobbati con un «tripudio di colori... del nostro più puro '400», «archi trionfali di lauri e di frutti... alla maniera robbiana» in Via Maggio, e via di questo passo. Per tutto il tracciato gli altoparlanti trasmettono senza sosta la Marcia Reale, *Giovinezza*, l'inno Germanico e l'inno Hitleriano: «gli altoparlanti riempiono il cielo dei canti della Rivoluzione», «È una sinfonia trionfale di grida entusiastiche, sulla quale aleggia continuo il portentoso canto degli altoparlanti». Un aspetto messo continuamente in risalto dai cronisti è proprio l'ostentazione tecnologica dell'apparato con le peggiori rifritture marinettiane: «rombano nell'azzurro i motori di numerose squadriglie», le macchine del corteo «sollevano echi musicali nell'armoniosità dell'ambiente», «In alto l'aria è continuamente percossa dalle vibrazioni della indimenticabile canzone di guerra, che ha accordi musicalmente perfetti col rombo dei motori e col fragore degli apparecchi che incrociano alti nel cielo». Nel pomeriggio i «due Condottieri» si recano al Giardino di Boboli, dove sfilano le rappresentanze delle antiche feste toscane, il Calcio in costume, il Gioco del ponte, la Giostra del Saracino e il Palio di Siena (uno spettacolo – scrive ancora il cronista della «Nazione» – che «profondamente ha riassunto lo spirito della toscana nella sua gloria e nella sua più schietta essenza»: quest'appropriazione di regime delle tradizioni locali forse aiuta a spiegare l'atteggiamento ostile di Montale in *Palio*), e si recano poi in visita al sacrario dei Caduti fascisti in Santa Croce. Un nuovo bagno di folla accoglie Hitler e Mussolini quando si affacciano dal balcone di Palazzo Vecchio. La cena è a Palazzo Medici Riccardi alla presenza della nobiltà e delle personalità cittadine. Alle 22.25, precisa il giornalista del «Nuovo Giornale», il corteo lascia il palazzo per raggiungere il Teatro Comunale dove verrà offerto a Hitler un saggio del festival in corso. A questo momento si riferiscono i versi di *Primavera hitleriana*, con il nuovo passaggio del corteo sui Lungarni e in Corso Regina Elena, l'attuale Corso Italia dove si trova il teatro (vv. 8-10):

Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale
 tra un alalà di scherani; un golfo mistico acceso
 e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito...

«L'Arno [già evocato all'inizio della poesia con le *spallette* del v. 2 e i *renai* del v. 7] sembra un nastro infuocato che scorre liquido e silenzioso fra i due argini fioriti e scintillanti di mille e mille fiammelle... Di bellissimo effetto sotto il fuoco dei riflettori è la decorazione rosso-nera del Corso Regina Elena per il quale si accede al Teatro» («La Nazione»). Il Comunale per l'occasione, confermano le cronache, fu addobbato al suo interno con fiori che disegnavano i simboli del Fascio e del partito nazista: «Il Teatro è gremitissimo. Tutti i palchi sono ornati con mazzi di fiori recanti i colori del Terzo Reich e la Croce Uncinata incrociati con i colori italiani» («La Nazione»). Quella sera, ovviamente, non venne rappresentato Offenbach, ma, dopo l'esecuzione di tutti le marce e gli inni del caso, alcuni brani (la sinfonia e la prima scena dell'Atto I) del *Simon Boccanegra* di Verdi che aveva inaugurato il Maggio. Dopo lo spettacolo il corteo si riforma per l'ultima parata prima della partenza di Hitler intorno alla mezzanotte. Così il «Nuovo Giornale» del 2 maggio aveva descritto i preparativi previsti per la fine della giornata: il Corso Regina Elena, «fiancheggiato a sinistra da 100 bandiere nazionalsocialiste alte 10 metri e a destra da altrettante bandiere recanti l'emblema universale del Fascismo, nonché da plotoni di carabinieri in alta uniforme in modo da avere un unico contrasto di colori rosso e nero, sarà illuminato di taglio da potenti riflettori la cui luce accompagnerà il corteo fino a Piazza Vittorio Veneto prospiciente le Cascine». Si consuma ora l'ultimo e più impressionante atto della visita: una parata militare sullo sfondo di una Firenze illuminata a giorno dai bagliori dei riflettori, dei bengala e delle candele romane. «Il Duce e il Cancelliere escono dal teatro e fuori la folla improvvisa una entusiastica dimostrazione mentre le macchine che portano i due Condottieri e quelle del seguito si avviano verso la Piazza Vittorio Veneto ... la manifestazione assume l'aspetto di un solenne rito guerriero che si celebra nella notte sotto la luce bianca dei riflettori: ondeggiano le bandiere squassate dal vento impetuoso» («La Nazione»); «Il Capo della Nazione amica sta per congedarsi dal Duce e dal popolo dell'Italia fascista. Lo saluta ancora la grande folla di Firenze che brulica dietro il fulgore della luce. I riflettori disegnano nel cielo con i loro fasci una lucente volta azzurra... Cannoni di grosso calibro, carri d'assalto e baionette di fanti dell'84.o Reggimento balenano a momenti, strisciati dai riflessi dei fasci fotoelettrici. Mentre l'automobile che reca il Führer e il Duce entra nella piazza tutti i viali delle Cascine che sulla piazza sfociano si accendono simultaneamente di centinaia e centinaia di bengala gialli che gradatamente cangiano in rosso e gettano riverberi di sogno su questa parata militare...» («Il Nuovo Giornale»). Nel resoconto della «Nazione» si legge ancora: «È una visione rapida: dietro la massa densa degli alberi s'incendiano, riflesso dei bengala, nuvole dense che si rincorrono verso l'Arno e sulla folla degli armati splendono a lettere di fuoco, i due nomi fatidici: *Führer, Duce!* [«mentre seicento bracieri di bengala illumi-

neranno con bagliori albari i giardini, due scritte di fiamma viva accenderanno nel buio della notte le parole Duce e Führer» nelle anticipazioni del «Nuovo Giornale»].... Brillano sotto il fuoco dei proiettori potentissimi le baionette e gli elmetti dei fanti: rimbombano dall'alto gli inni della patria: le masse degli alberi si avvivano di una luce verde quasi irreal: ondeggiando al vento le bandiere, balenano le croci nere... Per la cronaca sono stati necessari in Corso Regina Elena 14 grandi riflettori, in Piazza Vittorio Veneto altri 16 riflettori a luce bianca. Sono stati impiegati 600 bengala gialli che si sono accesi elettricamente tutti insieme e 600 bengala rossi, accesi allo stesso modo, appena il Führer e il Duce sono entrati in Piazza Vittorio Veneto. Poderosi altoparlanti erano stati collocati sulle case prospicienti Corso Regina Elena e la Piazza, perché accompagnassero col suono degli inni nazionali rispettivi, i Capi di governo e dei due Stati amici». Dopo la rassegna militare il corteo torna sui Lungarni, con un'ultima visione d'insieme della città illuminata, per concludersi alla stazione: «Il corteo va ora per il Lungarno che ha un aspetto di fantasia: le acque dell'Arno sono illuminate da fasci di proiettori e palpitano di luci di argento le spallette delle due rive e i ponti sono come immersi nel tremolio rossastro di oltre ventimila 'chiocciolini': è la tradizionale fiaccolata fiorentina che saluta l'ospite, mentre la folla che si accalca enorme dietro le transenne, lo accompagna con l'impeto schietto e vigoroso della voce» («Il Nuovo Giornale»); «I 'chiocciolini' brillano sulle spallette e sui ponti. I proiettori dalle due rive, formano nel cielo una volta luminosa, d'argento. Altre vivide fonti di luce rendono l'acqua del fiume opalescente... Ora le macchine imboccano dal piazzale dell'Unità Italiana nel corridoio ampio che si apre per la stazione, e contemporaneamente, mentre dai riflettori scende una luce costante e diffusa, ecco che tremila candele romane si accendono e fanno piovere una cascata multicolore che incendia ed esalta» («La Nazione»). Questo «rito guerriero che si celebra nella notte sotto la luce bianca dei riflettori» appariva agli occhi di Montale come un vero e proprio rito satanico che si contrapponeva, come una parodia blasfema, alle celebrazioni fiorentine di San Giovanni, con l'uso sacrilego della stessa simbologia tradizionale, le candele romane e i cosiddetti 'chiocciolini' usati anche per la festa in onore del patrono: *La primavera hitleriana*, «Tutto per nulla, dunque? – e le candele / romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente / l'orizzonte...».

Le descrizioni aiutano a spiegare l'origine di alcune immagini delle due poesie 'hitleriane', per così dire, ufficiali. Nella *Primavera*, per esempio, i versi iniziali sulla «nevicata di farfalle bianche» (secondo la nota d'autore al testo) – «Folta la nuvola bianca delle falene impazzite / turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette» –, non può non legarsi all'apparato di luci sfoggiato per l'occasione. Firenze a quel tempo era una città ancora buia; proprio in questi anni si stava cominciando a diffondere l'illuminazione elettrica, ma molte zone della città erano ancora tenuemente illuminate dai lampioni a gas (si ricorderà il memorabile inizio di *Costa San Giorgio*: «Un fuoco fatuo impolvera la strada. / Il gasista si cala giù e pedala / rapido con la scala sulla spalla»). L'impiego dei potenti riflettori lungo l'Arno, le migliaia di 'chiocciolini' sulle spal-

lette e sui ponti (forse anche a queste «fiammelle», oltre che ai lampioni, si possono riferire gli «scialbi fanali» del testo), avranno attirato nella notte primaverile un gran numero di falene causandone l'eccezionale moria. Lo stesso dettaglio, più volte richiamato nella «Nazione», del vento che si alzò a sera dopo la bella giornata, in un maggio insolitamente fresco («ondeggiano le bandiere squassate dal vento impetuoso» ecc.), trova puntuale riscontro nella *Primavera*: «l'estate imminente sprigiona / ora il gelo notturno che capiva / nelle cave segrete della stagione morta, / negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai», e più avanti il riferimento al «sinibbio» («tutto arso e succhiato / da un polline che stride come il fuoco / e ha punte di sinibbio»); ma già *Nuove stanze*, nella lezione contenuta in una copia dattiloscritta inviata a Contini poi abbandonata, alludeva a questo improvviso vento serale (cfr. OV 933): «batte il suo fioco / tocco la Martinella⁸ ed impaura / le sagome d'avorio in una fine [fine di giornata? ma forse anche fine di un dramma di cui questo è l'ultimo atto] / sferzata dal rovaio». Gli stessi versi che saranno sostituiti a questi nella versione definitiva della poesia, «[le sagome d'avorio] in una luce / spettrale di nevaio», potrebbero nascere dalla memoria di quella sera, con la folla assiepata ai bordi della strada al passaggio del corteo e i soldati allineati come pedine su una scacchiera (le *sagome d'avorio*) illuminati dalla 'luce albare' dei riflettori radenti nelle tenebre (la *luce spettrale di nevaio*). Ancora, nel «Nuovo Giornale» del 9 maggio per esempio si legge: «non meno interessante e non meno bello è lo spettacolo offerto dalle vetrine dei negozi che hanno fatto a gara a preparare mostre nelle quali, insieme ai ritratti dei due Condottieri, spiccano il tricolore, le bandiere rosso-uncinate, gli stemmi Sabaudi e i Fasci Littorini», e anche armi giocattolo a partecipare del clima guerresco della giornata, il modesto contributo dei «miti carnefici» alla riuscita dell'evento, come si legge ancora nella *Primavera hitleriana*: «si sono chiuse le vetrine, povere / e inoffensive benché armate anch'esse / di cannoni e giocattoli di guerra... ». Non vorrei fosse fraintesa questa mia attenzione alla cronaca. Montale ha più volte preso le distanze da una critica che «si comporta come quel visitatore di una mostra che guardando due quadri, per esempio una natura morta di funghi o un paesaggio con un uomo che passa tenendo l'ombrello aperto, si chiedesse: quanto costano al chilo questi funghi? Sono stati raccolti dal pittore o comprati al mercato? Dove va quell'uomo...?» come si legge nella prosa *Due sciacalli al guinzaglio* (AMS 1492-93). Nel caso, particolarmente frequente con i mottetti e in genere con le poesie più ardue tra *Occasioni* e *Bufera* – gli sciacalli di Modena insegnano –, in cui l'autore per sua ammissione «s'era forse troppo abbandonato all'antefatto, alla 'situazione'», ossia si era riferito in modo troppo preciso a dettagli reali non adeguatamente circostanziati, solo uno scavo di questo tipo permette di comprendere la genesi di un lessico tanto innovativo e la comparsa di immagini così intense e originali. S'intende che poi questi particolari fedelmente, quasi feticisticamente prelevati dalla realtà («dalla pura finzione, purtroppo, non mi riesce di ricavar nulla»), sono investiti nel testo, alla maniera di Eliot, di un significato simbolico che va ben oltre il loro valore documentario: il riferimento al vento gelido da semplice rilievo meteorologico di-

venta giudizio storico sulla durezza dei tempi e presagio della prossima 'bufèra'; le sagome d'avorio ispirate ai partecipanti alla festa illuminati dalla luce dei riflettori diventano anche le cieche pedine di un disegno sciagurato, ecc. Il percorso creativo però muove sempre rigorosamente dal concreto all'astratto, dal particolare al generale, dalla realtà verso il simbolo o l'allegoria, non viceversa.

Ma veniamo finalmente alle relazioni tra la visita di Hitler, la rappresentazione dei *Racconti* e il mottetto, che il paziente lettore avrà già cominciato a cogliere per conto suo. Intanto va detto che l'idea di collegare un evento storico di tale portata e gravità con uno spettacolo apparentemente leggero, questo gusto di giustapporre il tragico e il frivolo con uno stridente accostamento in cui paradossalmente quello è rafforzato da questo, è pure di matrice certamente eliotiana: Eliot infatti, in un suo saggio, che come al solito è insieme esercizio storico-critico e interessata affermazione di poetica, cercando di definire il *wit* degli elisabettiani e anzi più precisamente di uno di quei poeti, Andrew Marvell, quella particolare forma di *wit* a suo dire poi rintracciabile anche in Gautier, nel dandismo di Baudelaire e Laforgue, parla di una «alliance of levity and seriousness (by which seriousness is intensified)» cfr. *Selected prose* 296: idillio e parodia, commedia e dramma, cioè l'ambivalenza tipica dei *Racconti di Hoffmann* secondo l'interpretazione condivisa da tutti gli autorevoli estimatori dell'opera sopra ricordati. Rappresentare a solo due giorni dall'incontro un'opera così dissacrante, composta da uno dei compositori che meglio incarnavano l'anima musicale ebraica e lo spirito di una cultura profondamente avversata dai regimi dei due paesi, suona già come una sferzante, benché innocua, ironia della storia. Per poco a Firenze non si realizzò quello che Kraus aveva potuto soltanto sognare, lo sberleffo al dittatore: «[Offenbach] trionfa nell'arguzia demoniaca per cui, durante l'ultima parata militare davanti a Hitler, nel momento in cui la cavalleria gli sfilò davanti, l'orchestra si sentì trascinata a suonare non già, per esempio, la marcia del *Tannhäuser* ma il cancan infernale, quello del regno dei morti», alludendo all'iconoclasta cancan degli dei nell'*Orfée aux enfers* (KRAUS 56). Ma l'importanza del corto circuito non è solo nelle scintille che nascono dalla concomitanza di due eventi apparentemente inconciliabili ad ogni livello. Fu certo in occasione di quella visita che Hitler 'chiese' a Mussolini, finora ambiguo nella sua politica razziale, di allinearsi alle intransigenti posizioni tedesche sulla questione ebraica. Passarono appena tre mesi tra l'incontro e l'emanazione delle leggi razziste in Italia, giusto il tempo di infiammare sui giornali la propaganda antisemita e redigere materialmente la normativa. *L'escalation*, come è noto, fu incalzante: – 14 luglio: pubblicazione sul «Giornale d'Italia» del cosiddetto manifesto 'degli scienziati' sulla razza (*Gli ebrei non appartengono alla razza italiana*) che ebbe vasta risonanza sulla stampa nazionale; – 26 luglio: comunicato del Partito Nazionale Fascista sulla razza dove già si profilavano le prossime mosse del regime; – 7 settembre: Decreto Legge contro gli ebrei stranieri costretti a lasciare il Regno entro sei mesi; – 29-30 settembre: nuovo incontro tra Hitler e Mussolini a Monaco in cui si torna a discutere degli ebrei; – 6 ottobre: il Gran Consiglio decide la persecuzione con la normativa attuata nel Decreto Legge del 17 novembre (vedi

in proposito la lettera di Montale alla Brandeis del 7 ottobre: «È uscito oggi il decreto che impedisce a Mr. Gatu e a Miss Ratu di usufruire di italici sceriffi», *Lettere* 247, con riferimento alla norma che proibiva i matrimoni misti). Il precipitare degli eventi, le incipienti norme contro gli ebrei stranieri, porteranno Irma Brandeis a lasciare l'Italia stavolta con la prospettiva di non tornare per molto tempo, forse per sempre. Le giornate a Siena in occasione del Palio⁹, ospiti dei Vivante, amici anch'essi ebrei di Irma e Montale, furono probabilmente le ultime passate insieme prima del definitivo distacco. Niente di più naturale quindi che retrocedere la separazione dal momento in cui avvenne materialmente a quello in cui se ne crearono le condizioni oggettive, storiche e non soltanto personali. Il distacco ebbe un responsabile, un subdolo regista: ovvia l'identificazione fra il *nero cacciatore*, il *predatore* della 'canzone di Dappertutto' nella versione italiana, e più in generale fra le incarnazioni del diabolico essere protagonista dell'opera, con il «messo infernale» che aveva visitato Firenze appena due giorni prima. Analogie profonde si potevano rilevare anche nella messinscena delle due manifestazioni: la spettacolare parata (a cominciare dagli attori, *in primis* le tragiche marionette dei due dittatori, già di per sé personaggi da operetta divenuti protagonisti di un dramma) e gli ironici *Racconti*, presentavano un'affine ostentazione degli aspetti 'meccanici', che si presentavano così come l'espressione più tipica del diabolico; l'uso simbolico delle luci elettriche e il «bagliore di catrame e di papaveri» dello spettacolo trovavano rispondenza nelle luci violente dei riflettori, nelle fosforescenze del cielo e dell'Arno e nella dominante rosso-nera dei vessilli nazi-fascisti e dei bengala dispiegati nella notte in occasione della visita. Con negli occhi ancora drammaticamente impresse le immagini della parata, Montale, che in simili circostanze doveva sentire particolarmente vicina e quasi presente la sua Irma anche se lontana, assisté all'opera di Offenbach in un teatro forse ancora «pavesato di croci uncinata» (è improbabile che gli addobbi, i fiori e le bandiere, sfoggiati nella serata di gala siano stati rimossi il giorno dopo). Difficile immaginare una cornice più inquietante per un'opera già molto inquietante di per sé. Per Montale non il buon Verdi del *Boccanegra*, non gli inni sbandierati per tutto il giorno dagli altoparlanti, ma l'opera di Offenbach divenne la vera colonna sonora dell'evento, il commento musicale più pertinente, che meglio e più intimamente ne penetrava il minaccioso significato. Gli eventi dei mesi seguenti chirono il senso premonitore dello spettacolo, lo fecero crescere nella memoria, al punto di dettare a Montale la fantastica messinscena della separazione¹⁰. Un'ultima e forse più importante analogia riguarda il ruolo degli 'spettatori'. I due dittatori, nonostante l'aggressività dei discorsi e lo sfoggio bellico, continuavano ad essere presentati dalla stampa italiana, difficile dire fino a che punto ingenua o pilotata, come benefattori universali. Nell'articolo citato dal titolo *L'enorme ripercussione mondiale del viaggio di Hitler in Italia* nel «Nuovo Giornale» del 4 maggio si legge che «Gli scrittori più seri si dicono persuasi che il convegno romano si rivelerà, anzitutto, come un contributo alla pacificazione dell'Europa». Alle comprensibili preoccupazioni dei paesi liberi di fronte alle allarmanti dichiarazioni di Hitler e Mussolini (dopo che i nazisti

avevano già fatto il loro ingresso a Vienna e a Praga!) così rispondeva la tranquillizzante «Nazione» del 10 maggio: «Il viaggio del Führer in Italia non ha avuto, né poteva avere, scopi reconditi. Nulla è stato affermato che possa preoccupare altri Stati od altri popoli; anzi, la conferma dell'amicizia italo-tedesca e la rafforzata solidità dell'asse Roma-Berlino ha dimostrato unicamente che nazisti e fascisti vogliono la pace e sono più che mai pronti a lavorare per la pace; per la pace vera e feconda – come disse il Duce al Maifeld – che non ignora, ma risolve i problemi della convivenza fra i popoli»). L'obiettivo non era semplicemente la pace, che com'è noto non basta mai, ma la «pace vera», sempre invocata – si è visto anche alla vigilia del recente conflitto in Medio Oriente – quando già si affilano le armi. Questione di pochi mesi e sarebbe stato chiaro a tutti quali 'soluzioni' stavano maturando. Quel giorno però nulla doveva turbare il sonno dei fiorentini. L'incontro fra i due «Costruttori», così gravido di conseguenze catastrofiche, con il suo potenziale propagandistico si rivelò un vero e proprio «appât vainqueur», un «vischio traditor» nella cui trappola tutti caddero allegramente («e risa di maschere / che fuggivano a frotte»...); questa cornice di una grande festa di popolo («la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue») ne rese ancor più beffarde e sinistre le circostanze, come sempre accade quando la tragedia si consuma in un generale clima di commedia.

Si potrebbe obiettare che questa associazione fra il mottetto e la visita di Hitler a Firenze attraverso la rappresentazione dei *Racconti di Hoffmann* al Maggio, per quanto suggestiva, resti tuttavia legata alla biografia dell'autore e dunque irrimediabilmente fuori del testo. In realtà, a ben vedere, il legame è anche di ordine squisitamente testuale. I mottetti nella loro concentrazione affondano di taglio nelle esperienze biografiche e culturali da cui nascono; ciò che è scritto sulla pagina è la punta di diamante di un testo più ampio e stratificato, che affida anche a quanto resta sommerso, al paratesto (si veda qui il ruolo essenziale delle note e, aggiungerei senz'altro, della stessa data 1938) e talvolta persino al 'sottotesto', elementi fondamentali per la sua piena comprensione. Le fonti letterarie o musicali, talvolta addirittura citate come qui o per esempio nel mottetto seguente, sono parte integrante del testo poetico. Il complice lettore leggendo, non attraverso la fredda consultazione di erudite note a piè di pagina allegate dal commentatore di turno ma per antica e comune consuetudine con la cultura dell'autore, dovrebbe automaticamente richiamare alla memoria le parole e i suoni evocati: cominciando *La gondola che scivola...* dovrebbe subito modulare dentro di sé le note della barcarola con quel tanto di convenzionale che caratterizza l'aria, altrettanto a suo agio se suonata dall'orchestra di un raffinato festival d'avanguardia come dall'organetto di un caffè di provincia, e che determina il 'tono' inconfondibile di tutto il mottetto; giunto alla «subdola canzone» dovrebbe sentire riecheggiare dentro di sé la voce di basso che intona l'aria di Dappertutto, le cui note, e parole, in questo modo diventano parte della poesia a tutti gli effetti. Il riferimento non sta quindi fuori o dietro, ma propriamente *dentro* il testo. A ben vedere infatti le poesie direttamente dedicate al dramma personale e collettivo (i due aspetti so-

no inseparabili) di questa 'primavera hitleriana' sono tutt'e due contrassegnate dall'immagine centrale dell'aria offenbachiana: «Gira, specchio fatal – che l'allodola attira, / scintilla, diamante – affascina costei! / Sieno femmine o augei, / al vischio traditor / van con l'ala, o col cor! / L'un vi lascia la vita – e il senno l'altro perde. / Donna od augel, / il cacciatore è là che spia, che mira, / il nero cacciatore!». L'aria divenne per Montale emblema dell'evento, una sorta di suo 'correlativo oggettivo'; ciò che resta implicito fra le righe del mottetto si ritrova come asse portante delle poesie ufficialmente dedicate alla visita di Hitler: alla 'canzone di Dappertutto' si ispira l'immagine verso cui converge *Nuove stanze*, l'amara scoperta cui la poesia perviene nel finale, con la solitudine della coppia io-tu in contrasto con la moltitudine vittima del subdolo inganno propagandistico, lo specchio per le allodole che «accieca» le pedine a cui invece sa opporsi chi può contare sullo schermo protettivo della propria guida spirituale (come Dante attraverso lo sguardo di Beatrice: *Par. I* 52-4 «così de l'atto suo, per li occhi infuso / ne l'immagine mia, il mio si fece E fissi li occhi al sole oltre nostr'uso»):

... Ma resiste
e vince il premio della solitaria
veglia chi può con te *allo specchio ustorio*
che accieca le pedine opporre i tuoi
occhi d'acciaio;

è ancora la memoria dell'aria di Dappertutto che dà spessore simbolico alla potente immagine iniziale di *Primavera hitleriana* (in grado ormai di offrire un bilancio retrospettivo dell'evento e delle sue conseguenze perché scritta dopo la guerra e per questo della prima e più ellittica poesia un po' la continuazione e per certi aspetti persino la 'chiosa'), con le «falene impazzite» che si sono bruciate le ali attratte dall'illusione della luce trovandovi invece la morte, come le folle accorse a festeggiare i dittatori abbagliate dal luccichio della festa e divenute così inconsapevolmente corresponsabili dei futuri massacri di cui saranno esse stesse le vittime:

Folta la nuvola bianca delle falene impazzite
turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette,
stende a terra una coltre su cui scricchia
come su zucchero il piede...

... la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue
s'è tramutata *in un sozzo trescone d'ali schiantate*
di larve sulle golene, e l'acqua séguita a rodere
le sponde e più nessuno è incolpevole.



L'interpretazione proposta per il quadro iniziale della poesia potrebbe ripercuotersi sulla lettura dei versi conclusivi. Come spesso accade nei mottetti, anche in questo caso le due parti di cui si compone il testo si legano fra loro in un rapporto insieme di specularità e opposizione. Ciò è evidente anche dal punto di vista formale: concentrandosi sulle riprese foniche a cavallo fra le due strofe, si osserva che queste si saldano prima di tutto in forza della rima ribattuta tra il verso finale della prima (unico settenario fra tutti endecasillabi, quasi ad evocare una frattura, un'interruzione del discorso...) e, dopo la brusca svolta di senso, quello iniziale della seconda, (vv. 6-7) *frotte // notte*, per poi propagarsi come in cerchi concentrici con le rime interne *fuggivano* del v. 6 con *avviva - riva* dei vv. 9-11 (ipermetra) e *bagliore* del v. 2 (sacrificando, credo soprattutto per queste ragioni prosodiche, la parola chiave dell'atto veneziano dei *Racconti* in una precedente variante, *riflesso*, e perfezionando la rima a un livello interstrofico a scapito della semplice consonanza con 4 *masse*) con *pescatore* del v. 11, ambedue le parole in forte *enjambement* («forte / bagliore», «assorto / pescatore»), come se la rima, per poco elusa nella sede deputata, fosse simmetricamente dilazionata a capo del verso successivo con saldatura fonica degli estremi opposti del mottetto (un discorso analogo si potrebbe fare anche per le assonanze e consonanze di maggior rilievo: dalla tenue replica a breve distanza di 5 *maschERe* – anticipata in sdrucchiola da 2 *papavERi* – con 7 *sÉRa*, fino all'unione di elementi più distanti come la già richiamata rima *fÓRTte - pÓRTe* ai vv. 1 e 4 con *assÓRTò* del v. 10 preceduto dalla rima interna *smÓR-Tò* al v. 9, o con 2 *gÓNDola* – riecheggiato nello stesso verso da *scivOLA* e al v. 3 da *subDOLA* – con 8 *profÓNDa*, fino, se vogliamo, a 1 *scìVòla* e 11 *rìVà*, ecc.): come si può vedere, cercando di cogliere oltre il pulviscolo delle continue interferenze il «disegno» fonico attorno a cui si struttura il testo, si tratta di un procedimento di tipo non perfettamente – si parla di una poesia orgogliosa di essere tale e non di una sequenza di suoni in libertà o di un'equazione matematica – ma comunque essenzialmente retrogrado (per intendersi, secondo lo schema esemplificativo ABC-CBA), che la dice lunga sull'importanza del modello musicale contrappuntistico nella composizione di questa serie non a caso intitolata alla forma suprema della tradizione polifonica. Questo rispecchiamento e ribaltamento formale tra le due strofe trova riscontro anche nei contenuti: mi pare evidente il parallelismo tra le *masse di cordame* della prima e lo *smorto groviglio* di anguille-memorie nella seconda (ciò che forse spiega la possibile forzatura dei dati realistici sopra rilevata, con un dettaglio che non trova riscontro nella messinscena dell'opera, ma che per Montale evidentemente bastava ad evocare un paesaggio portuale anche nel suo significato simbolico di luogo di oscurità e perdizione: cfr. mottetto I, «Paese di ferrame e alberature / a selva», così corretto per implicazione con il nostro mottetto dalla redazione apparsa in rivista che leggeva «Paese di catrame...»); lo stesso *bagliore di catrame* del v. 2 può riverberarsi nel viscido luccichio delle anguille catturate che si contorcono fuori dal loro elemento. Mi chiedo se, per questa

via, non ci si possa spingere più a fondo fino a insinuare un parallelismo anche tra il diamante-specchio ustorio della ‘canzone di Dappertutto’ e la pesca che si presume notturna dell’*assorto pescatore*, nel caso esercitata con lampade che attirano le prede in trappola. Questa inattesa comparsa, dopo il quadro iniziale offenbachiano, del poeta in veste di pescatore, al di là del contesto lagunare, si può spiegare forse con una possibile suggestione dallo Shelley di *Lines written in the Bay of Lerici*, un testo che mi ha sempre fatto pensare a *L’Assenza* di Gozzano: «She left me at the silent time / When the moon had ceased to climb / ... / She left me, and I stayed alone / Thinking over every tone / Which, though silent to the ear, / the enchanted heart could hear / ... / And thus, although she absent were, / Memory gave me all of her / that even Fancy dares to claim...»; nei versi che seguono lo sguardo del poeta tornato solo con se stesso («But soon, the guardian angel gone, / The demon reassumed his throne / In my faint heart...») spazia come stranito sulle cose e sul paesaggio della famosa baia, immutato eppure stranamente diverso: «I sat and saw the vessels glide / Over di ocean bright and wide» ecc. (*L’Assenza*, nella cornice meno scenografica di un giardino borghese: «Un bacio. Ed è lungi... / Risalgo qui dove dianzi / vestiva il bell’abito grigio: / rivedo l’uncino, i romanzi / ed ogni sottile vestigio... // Mi piego al balcone. Abbandono / la gota sopra la ringhiera. / E non sono triste. Non sono / più triste. Ritorna stasera. // E intorno declina l’estate. / E sopra un geranio vermiglio, / fremendo le ali caudate, / si libra un enorme Papilio... // ... // E non sono triste. Ma sono / stupito se guardo il giardino... / stupito di che? Non mi sono / sentito mai tanto bambino... // Stupito di che? Delle cose. / I fiori mi paiono strani: / ci sono pur sempre le rose, / ci sono pur sempre i gerani»). Questo per dire che si tratta di un testo che ha tutte le carte in regola per essere stato nelle grazie e nella memoria del ligure Montale ammiratore di Gozzano. Alla fine del bellissimo frammento shelleyano troviamo una scena di pesca che nel testo si giustifica non solo naturalisticamente, come quadretto descrittivo, ma soprattutto in quanto investita di un’oscura ma essenziale funzione simbolica, come conferma l’affermazione generale che segue: «And the fisher with his lamp / and spear about the low rocks damp / crept, and struck the fish which came / to worship the delusive flame. / Too happy, they whose pleasure sought / Extinguishes all sense and thought / Of the regret that pleasure [leaves] / Destroying life alone not peace» (secondo la traduzione offerta in Shelley, *Opere*, edizione presentata e annotata da Francesco Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995: «e il pescatore con la sua lanterna / e la sua fiocina, fra i bassi umidi scogli / strisciava, e trafiggeva il pesce che veniva / a adorar la fiamma ingannatrice: / troppo felici quelli il cui piacere conseguito / estingue ogni senso e ogni pensiero / e quel rimpianto che il piacere [lascia] / distruggendo la vita solamente, non la pace». L’immagine è presentata oggettivamente; al lettore l’onere del suo collegamento al contesto. L’interpretazione più comune vi legge una proiezione del poeta nel pesce vittima della ‘fiamma ingannatrice’, ma non si può escludere una certa ambiguità che potrebbe consentire anche la sua identificazione nel pescatore (come esplicitamente nel mottetto: «e mi fa

eguale a quell'assorto / pescatore»¹¹. In gioco insomma, qui come nel testo montaliano, sarebbe la natura del rapporto tra il poeta e la sua poesia e tra questa e gli eventi vissuti. È un rapporto pacifico o a suo modo anch'esso subdolo quello che corre fra il poeta/pescatore, eventualmente armato anche lui come Dappertutto della sua «delusive flame», e i ricordi/anguille catturati con la poesia? La rievocazione poetica nel mottetto non assume i tratti di un vittorioso recupero dell'istante perduto, di un'intermittenza del cuore, ma si presenta piuttosto come il cupo riemergere di un groviglio di ricordi, forse anche di oscuri sensi di colpa; cfr. la lettera del 29 luglio 1935: «Forse tu credevi che io potessi scrivere, su questo argomento [i fatti del fatidico luglio 1934], qualche cosa di buono, e invece non trovo che un ammasso di ricordi senza linea né corpo» (*Lettere* 165), dove traspare già l'idea di un'analogia tra i ricordi e un viluppo quasi invertebrato di esseri dall'aspetto serpentino. In questa atonia memoriale l'ispirazione si manifesta in modo convulso, per scatti improvvisi, «a stratti» appunto: lettera del 31 dicembre 1938: «Io ho un senso della vita (come dire?) filiforme. Non sto nemmeno male. Sono atono, con qualche frisson d'orrore» (*Lettere* 265). Il mottetto, nonostante la sua struttura adamantina, si direbbe dar forma proprio a uno di questi «frissons d'orrore». Espressione di una profonda duplicità (anche nel senso di doppiezza), e forse neppure pienamente spiegabile in modo razionale, il testo, con la sua deformazione degli eventi, con luoghi e volti reali e fittizi che si sovrappongono e si confondono gli uni con gli altri come in un incubo, non sarà a suo modo anch'esso un esercizio ingannevole, come la 'canzone di Dappertutto' di cui si presenta allo stesso tempo come l'eco e il controcanto? Non è necessario procedere a una meccanica sovrapposizione tra la vicenda teatrale e l'esperienza reale, poniamo fino a pretendere di identificare l'ambigua Giulietta con la donna suo malgrado costretta ad abbandonare l'Italia. Comunque sia, è difficile leggere il testo come un omaggio innocente: sarà un caso che la Brandeis abbia tradotto in inglese gli altri due mottetti 'musicali', l'XI e il XIV, ma non questo dal retrogusto tanto più amaro? Nel mottetto la donna appare del tutto destituita di quella funzione salvifica che le è riconosciuta come tratto distintivo nei più proverbiali testi a lei dedicati nella raccolta, non complice (come in Offenbach) ma certo vittima anche lei passiva e ignara dell'inganno demoniaco («l'alte porte / rinchiusse su di te»). Questo spiega la scelta di compensare l'apice negativo rappresentato da questo mottetto XIII, il meno consolatorio della serie, con l'introduzione nella seconda edizione dell'attuale XII, dove si assiste alla più visionaria manifestazione della donna-angelo, ormai prossima ad assumere le forme di Clizia (la tecnica del contrappunto funziona anche a livello strutturale): «Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose; hai le penne lacerate / dai cicloni...», seppure anche qui provata, lacerata da cosmiche forze avverse, costretta ad esprimere la sua vitalità ancora «a stratti» – «ti desti a soprassalti» – e infine racchiusa entro i limiti di un angusto «riquadro» («Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo / l'ombra nera...»), anonima 'proiezione ortogonale' del claustrofobico spazio interiore nel quale ormai soltanto le è consentito sopravvivere.

APPENDICE

Lettere di Herbert Graf¹²

[Prima lettera]

New-York 4 Gennaio 1938

Soprintendente Mario Labroca

Teatro Comunale
Firenze

La ringrazio della Sua lettera del 21 Dicembre. Sono molto contento che Lei ha incaricato Ansaldo della messainscena dei "Racconti" e sto aspettando i disegni definitivi e le piante in misura delle scene.

Riguardo al quantitativo delle masse, non posso dare il numero definitivo senza sapere le misure (secondo le piante) delle scene. Penso che un coro di 36 uomini per il prologo ed Epilogo e 16-20 coppie (uomini e donne) sulla scena per gli atti della bambola e di Venezia basteranno; ma il numero definitivo deve naturalmente dipendere dalle misure delle scene (ed anche dall'accordo del maestro)

Preferirei un numero piccolo come sopra, ma avrei bisogno dei migliori attori del coro. Per il ballo ci occorrono, circa, 12 donne e 6 uomini.

Le accludo la lista dei costumi.

Quanto agli attrezzi, i più importanti si vedono dalle spiegazioni delle scene che Le ho dato per il Sign. Ansaldo a New York. Una lista completa Le invierò fra poco.

D'una grande importanza la questione delle truccature e delle parrucche ed i disegni dei costumi prima della loro esecuzione al più presto possibile.

La prego anche di accordare l'onorario conveniente per Sign. Horner, che ha eseguito i disegni che Le ho dato a New-York

Lui potrebbe anche mandarLe i disegni per i costumi se lo desidererebbe.

Quanto alle prove vorrei ancora darle il minimo che indispensabile: propongo di fare prima le prove delle scene e delle luci. Poi 4 prove al piano sul palcoscenico per tutti, per fare il primo "Arrangiamento" dell'opera. Poi potrei andare per alcuni giorni in altra sala. Poi 4 altre prove al piano sul palcoscenico con tutti (Queste 8 prove sul palco naturalmente prima delle prove d'orchestra).

Le invio accluso il contratto firmato osservando che esso non contiene il permesso dell'esportazione delle valute all'estero (Cecoslovakia) e La prego di arrangiarlo come m'era promesso a Venezia.

Mi permetto anche di ricordarLa all'invito di mio padre, professore Dr. Max Graf, redazione "Tag", Vienna.

Le interesserà che sono stato nominato membro del comitato per gli spettacoli alla New York World Fair (sotto Sign. Krimsky)

In attesa delle copie dei disegni definitivi e delle piante in misure delle scene e dei costumi

Le porgo i più cordiali saluti.

firmato Herbert Graf

“RACCONTI d’HOFFMANN”

Lista dei costumi e delle truccature

Prologo ed Epilogo: realistico, storico. Germania 1820

Atto I°, II°, e III°: i racconti fantastici:

Atto I°: fantasia sopra l’epoca Direttorio

Atto II°: fantasia sopra 1700

Atto III°: fantasia sopra 1820

Si deve specialmente pensare dei veloci cambiamenti dei costumi (3 minuti) per Hoffmann e Lindorf dal Prologo al Atto I° e dal Atto III° al Epilogo.

PROLOGO

Cantina tedesca storica 1820

E.T.A. Hoffmann	consigliere alla corte d’appello e poeta fantastico · 45 anni · Come figura storica. Mantello e cappello
Lindorf	assessore comunale, brutto ma elegante, mantello, cappello, bastone (55 anni), parrucca grigia.
Andreas	Lacchè della prima donna, Stella, 50 anni) mantello, cappello.
Nicklaus	amico di Hoffmann, studente. (cantato da una donna).
Lutter	padrone della cantina.
4 camerieri	
Hemann e Nataele:	due studenti come il coro
Coro dei studenti:	circa 36 coristi uomini, vestiti alla maniera storica dei studenti tedeschi, con berretti e stivali.
Spiriti del vino e della birra:	16 ballo (uomini e donne) Figure e capelli fantastici; colori dei costumi oscuri come muri, dai quali essi sbucano e spariscono in modo fantastico.

Cambiamento di circa 3 minuti di musica massimo intervallo per andare all’atto I°

Atto I° (atto della bambola, stile fantastico del meccanismo)

Fantasia sopra il tempo Direttorio

Hoffmann abito di società

Lindorf come Coppelius: mercante di occhiali, figura trascurata, spalle larghe e corte, costume bruno, sporco

Borsa da portarsi a tracolla con occhiali. Lui è addobbato di termometri di forme varie. Capelli rossi. Faccia gialla, bocca obliqua.

Andreas come Cochenille: servitore di Spalanzani, idiota, costume giallo, capelli paglierini diritti rigidi.

La bambola: come il nome.

Spalanzani: Professore di fisica. Figura come un meccanismo: costruttore fantastico della bambola. Capelli lunghi bianchi o grigi, staccati o come un riccio (come Einstein) Prima con un mantello di la-

boratorio, poi cambiamento rapido al frach.
 Gli invitati 16 -20 coppie (uomini e donne) del coro in abito di società.
 12 servitori.
 16 meccanici (ballo) con strumenti (tanaglie), martelli, chiave di vite etc per aggiustare il meccanismo della bambola.

PAUSA

Atto II° Fantasia sopra Venezia, romantica, 1700

Hoffmann e Niclaus: abito da società.
 (Lindorf come) Dappertutto: Nel racconto originale descritto così: uomo con abito rosso come fuoco con bottoni di acciaio, spada. (Figura dominante di quest'atto.)

(Andreas come) Pitinacchio: buffone della Giulietta, nano con gobba. Brutto. colore vivo.

Giulietta Curtisana bella di stile grande. Come da un Tiziano o Rubens. Seno e spalle scoperte. Costume con pieghe ricche, gioie.

Controfigura di Hoffmann: Ballerina che apparisce nello specchio.

Schlemil L'uomo che ha perso la sua anima; nero, pallido come un'ombra, spada.

Gli invitati della Giulietta: 16-20 coppie (uomini e donne) del coro gentil uomini e gentil donne Veneziane

12 ragazze amorose (ballo) si vedano le linee del corpo sotto i veli.

6 ragazzi giovani (ballo) in camicia.

1 negro grande con petto nudo (porta una larga sventola di palma)

3 schiavi giovani con buccia e vino.

6 servitori

3 gondolieri

PAUSA

Atto III° (Germania 1820, semplice, civile)

Hoffmann e Nicklaus: vestiti da viaggio, mantello, cappello.

(Lindorf come) Dottore Miracolo: apparisce prima come un sinistro medico, completamente avvolto di un mantello nero, capelli lunghi neri, cappello nero. (Tasche nelle quali si trovano le boccette elettriche). Borsa con istrumenti. Poi lui apparisce come Visione della morte scheletro, testa di morto --- tutte queste linee dipinte con colore illuminante.

(Andreas come) Francesco: cameriere antichissimo, tremante, sordo, pochi bianchi capelli, vecchio frack, logoro, oscuro.

Antonia poetica, giovane, ammalata, semplice (in fin di vita)

Crespel: suo padre vecchio, 60 anni, fuor di moda, capelli grigi (quasi come Miller)

La madre (nel quadro) uguale alla pittura del quadro che diventa vivo.

Cambiamento durante circa 3 minuti di musica, massimo intervallo per iniziare l'epilogo

EPILOGO

Tutti come nel prologo e

Stella: prima donna (come una Tosca) ricca teatrale, con mantello e cappello.

[Seconda lettera]

COPIA

Herbert GRAF

“I Racconti di Hoffmann”

Lista degli attrezzi

Prologo ed Epilogo

Carattere e tempo: cantina tedesca 1820, Stile realistico.

Tavola molto lunga, dove sarà abbastanza posto per tutto il coro di uomini.

Panche ai lati, sgabello e grande poltrona (per Hoffmann).

2-3, altre tavole piccole con sedie.

1 tavolo con sedia per Lindorf, sul quale si trova un attrezzo (un pezzo pane o una brocca) con istallazione elettrica (vedi più giù) per gettare l'ombra sul muro.

brocche di birra (5) e coppe di birra tedesche per tutto il coro uomini (circa 50)

3-4 vassoi da portare le coppe.

Una grande terrina di ponce (100/50 cm.) con coperchio, con istallazione elettrica (vedi più giù).

Un grande cucchiaio di ponce.

bastone }

borsa } (per Lindorf)

bastone (per Hoffmann)

pipa lunga (per Hoffmann)

Circa 20 pipe di lunghezza diversa per gli studenti.

Effetti elettrici

Un candeliere molto largo, rotondo, tedesco-antico, sospeso dall'alto sopra la tavola lunga, con molte candele (elettriche) che saranno accesi dai camerieri particolarmente.

2 bastoni con candela, abbastanza lunghi per accendere il candeliere.

Istallazione di un lume elettrico in un attrezzo (mezzo pane, brocca) postato sulla tavola di Lindorf, che getterà l'ombra enorme di questo personaggio sul muro in un certo momento.

Luce a vapore del ponce che sarà portato sulla tavola lunga e sarà attaccato ad un contatto elettrico che deve trovarsi in mezzo alla tavola.

Atto I°

Carattere fantastico, meccanico, l'epoca Direttorio

Scena I (Laboratorio)

Tavola esperimentale con piccolo scaffale portando dei tubi di vetro (eprouvettes) piccolo fornellino per farli bollire, valvole etc. su questa tavola si trova anche un gallo di rame, plastico (ca. 60 per 40 cm.) che può essere rotato intorno a se stesso e può essere aperto da un lato dove dentro c'è un meccanismo di ruote la quale sarà preso fuori (staccato dal cantante).

Tavolino coll'occorrente per scrivere, pacchi di libri vecchi.

Sul muro c'è una tavola verticale (commutatore) con un manometro, la lancetta del quale può essere rotata da dietro, e luci trasparenti (le resistenze) (vedi più giù)

Carta murale (e pittura) col disegno anatomico del corpore umane.

(le tavole e la sedia in forme fantastiche, inclinate)

Borsa da portarsi a tracolla con occhiali di colori diversi (fra questi occhiali rossi e senza colore) per Coppelio che è anche addobato di molti termometri di varie forme.

Occhiali neri (per Spallanzani)

Effetti elettrici

Il commutatore con lampadine trasparenti (resistenze) che si illumineranno e spegneranno particolarmente da dietro (trasparenti).

Scena 2° (Sala da ballo)

16 sedie alte

sgabello (per Spallanzani)

1 arpa

Ventagli per tutte le donne del coro (circa 24)

il manometro eguale a questo del laboratorio (scena I) che può essere rotato da dietro.

per i 16 meccanici (ballo) 16 strumenti diversi di forme esagerate per aggiustare il meccanismo della bambola: tenaglie, martelli, chiave di vite, giravite, spolveracciolo, cencio, bottiglia di colore rosso con pennello, pettine, spazzola.

Le parti della bambola distrutta: piedi, bracci, corpore con vestiti lacerati, la parrucca.

Effetti Elettrici

muri e colonne trasparenti.

candelieri.

podio centrale trasparente.

le luci (lampadine) trasparenti sul commutatore da illuminarsi e spegnersi da dietro.

l'esplosione al finale (dardo di fiamma a vapore da destra dove si trova laboratorio)

Atto II°

Carattere: fantastico palazzo, molto ricco, a Venezia, 1700

2 gondole con lanterne e remi

1 gondola di gala della Curtisana con cuscini, lanterne e remo.

Lo specchio magico (ca 200 per 120 cm.) con abbastanza spazio per l'apparizione di un uomo dietro un velo di garza, che rappresenta il cristallo dello specchio, e con installazione elettrica dentro (vedi più giù).

Il giaciglio della Curtisana, molto ricco, rialzato su una piattaforma, con cuscini, tappeto.

Gran vaso con fiori su un postamento dietro il giaciglio.

Una grande sventola di palma.

Cuscini e tappeti da distribuirli per tutti i gruppi del coro sdraiati sulla terra e su i gradini.

Uno sgabello per Hoffmann.

Per la Curtisana: un boccale.

1 brocca ricca di vino

1 piatto con frutta, ricco e largo (ca. 110/50 cm.)

6 mandolini

50 lampioncini (di carnevale)

Effetti elettrici

lanterne delle tre gondole

lanterne sulla scena.

Lo specchio magico: installazione elettrica per fare apparire e sparire il personaggio (la controfigura di Hoffmann) dietro il velo.

50 lampioncini illuminati.

Anello di diamante che si illumina e si spegne. (per Dappertutto)

Atto III°

Carattere e tempo: camera civile tedesca [sic], 1820, fantastica.

1 sofa

1 clavicembalo con musica e

1 sedia

1 paravento

Il quadro della madre con installazione elettrica (vedi più giù) e con tenda nera che si apre e chiude per l'apparizione della cantante

1 tavolino con libro e 1 coltello e sedia.

2 violini e 1 gamba di forma antica sospesi sul muro. Oltracciò

1 violino ad arco con installazione elettrica (vedi più giù)

1 camino con fuoco e pezzi di legno davanti.

1 (altro) tavolino che si muove da sé (meccanismo da sotto) da un posto all'altro.

Per il dottore Miracolo: una borsa con istrumenti medici, fra questi un stetoscopio.

due gruppi di bocchette (ogni 4, o, 5 - bocchette) dipinte come piene di liquidi differenti e con installazione elettrica.

1 lampada di petrolio (elettrica)

Effetti elettrici

2 gruppi di bocchette mediche che si trovano prima nelle tasche del dottore Miracolo, poi lui li prende nelle sue mani e le fa scintillare (verdogne) e crepitare elettricamente.

Il violino e l'arco i quali si trovano sul muro. Poi il dottore (Satana) li prende e suo-

nandoli fa saltare le scintille (con batteria, senza filo elettrico).

Il quadro della madre: luce dietro il velo di garza per fare apparire e sparire la cantante.

Il camino con fuoco

Riflettori speciali con luce ultravioletta per le apparizioni dei personaggi e le parti rispettive delle scene come indicati nelle spiegazioni delle scene.

Epilogo come Prologo.

(firmato: Herbert Graf)
New York, Febbraio 1938

BIBLIOGRAFIA

Per le opere di Montale citate vedi AMS, ISELLA, *Lettere, OV, Prose*

ADORNO = Theodor Wiesengrund Adorno *I «Racconti di Hoffmann nei motivi di Offenbach»* (titolo originale *Hoffmanns Erzählungen in Offenbachs Motiven* dal volume *Moments musicaux*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964, pp. 47-51, citato nella traduzione italiana in CASINI 319-22

AMS = E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996

BENJAMIN = Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a c. di Rolf Tiedermann; edizione italiana a c. di Enrico Ganni, Einaudi, 2002, 2 voll.

BORTOLOTTO = Mario Bortolotto, *Empire d'outré tombe*, in Id., *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 287-294

CASINI = Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann...*, a cura di Claudio Casini, Torino Unione Tipografico-Editrice Torinese («Opera. Collana di guide musicali») con una lettura dell'opera del curatore (pp. 201-313)

DALLAPICCOLA = Luigi Dallapiccola, *Di un aspetto della musica contemporanea*, in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi e con introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1970, pp. 207-22

D'AMICO = Fedele D'Amico, *Tutte le cronache musicali: «L'Espresso» 1967-1989*, a cura di Luigi Bellingardi con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico e Caterina D'Amico, prefazione di Giorgio Pestelli, Roma, Bulzoni, 2000, 3 voll.

DE CARO = Paolo De Caro, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*. Parte prima: *Irma, un "romanzo"*. Nuova edizione accresciuta, Foggia, Matteo De Meo stampatore, 1999

Eusebio e Trabucco = *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997

ISELLA = E. Montale, *Le Occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996

KRACAUER = Sigfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Milano, Garzanti, 1991 (trad. di Id., *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976, 1ª ed. 1937)

KRAUS = Roberto Calasso, Introduzione a Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, 1992, p. 56

- LEPORATTI = *Intorno ai «Mottetti» IV-VI di Montale*, in *Per Domenico De Robertis. Un augurio dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 287-341
- Lettere = Eugenio Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, con un saggio introduttivo di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori, 2006
- MENGALDO = Pier Vincenzo Mengaldo, *Situazioni di Montale*, in «Antologia Vieuxseux», n.s., II, 6, 1996, poi raccolto in Id., *La tradizione del Novecento*. Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 53-65
- OV = Eugenio Montale, *L'opera in versi*, ed. crit. a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980
- POURVOYEUR = Roberto Pourvoyeur, *Offenbach: idillio e parodia*, presentazione e traduzione di Ludi Della Croce, Milano, EDA, 1980
- Prose = E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, 2 voll., a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996
- Selected prose* = *Selected prose of T. S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1975
- TALBOT = George Talbot, *Montale sulla scia di Stravinski: il contesto musicale della «Primavera hitleriana»*, «Studi Novecenteschi», LIV, 1997, pp. 353-65
- VIGORELLI = G. Vigorelli, *Lettere inedite di Montale, e la prima stesura di «Gli orecchini»* in «Nuova Rivista Europea», a.V, n. 24 (agosto-settembre 1981), pp. 30-34.
- ZANARDINI = *I Racconti di Hoffmann*, opera in quattro atti. Testo di Jules Barbier riveduto da Pierre Barbier. Musica di Jacques Offenbach (1819-1880). Versione ritmica italiana di Angelo Zanardini. Prima rappresentazione: Parigi, Teatro dell'Opéra Comique, 10 febbraio 1881, Milano, Ricordi, 1903 (I ed.)

NOTE

¹ Così nella prosa *Due sciacalli al guinzaglio* (AMS 1492-93), ma in realtà la recente pubblicazione delle lettere ha rivelato che una parte delle poesie, e tra queste un buon numero di mottetti, furono in realtà inviati oltreoceano e commentati dall'autore e dalla destinataria nelle sue risposte purtroppo perdute. Limitandosi a questi ultimi (ma vorrei ricordare almeno l'interessante gruppo di lettere in cui Montale parla di *Costa San Giorgio*), dopo l'invio dei primi tre mottetti pubblicati nella «Gazzetta del Popolo» nel 1934, per cui vedi le lettere del 10 dicembre '34 e 15 gennaio '35 (*Lettere* 115-16 e 122), nella lettera del 20 novembre '38 Montale aveva allegato il mottetto X *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...* («nella quale ti presento come fulmine che dorme nella nuvola») e trascrive, con varianti rispetto al testo edito, il IX *Il ramarro, se scocca...* (*Lettere* 258); nella lettera dell'8 novembre 1938 si legge che vi aveva accluso il «9° dei Mottetti», forse il XVIII *La canna che dispiuma...* (*Lettere* 254 e 363); nella lettera del 14 gennaio 1939 altre «due cosette pubblicate da pochi giorni» e cioè il mottetto XI *L'anima che dispensa...* e *Verso Vienna* (*Lettere* 267 e 366) e in quella del 22 gennaio 1939 una non specificata poesia che secondo la Bettarini potrebbe essere un altro mottetto (*Lettere* 268 e 366): sarà il XIII *La gondola che scivola...*, o *Il Balcone*, visto che saranno già a stampa il mese successivo?

² DE CARO 138 riconduce invece a questa occasione *Verso Capua* e i mottetti V e VI: «Alle prime ore di un giorno della metà di settembre – l'alba non è ancora spuntata –, Irma saluta Eugenio alla stazione di S. Maria Novella ('Addii, fischi nel buio...'). A un cenno del capotreno, il convoglio si muove a stratonni, si allontana a fatica; da un finestrino si agita una sciarpa – gli sembra una bandiera, stellata. Poi, come se il treno sui binari battesse il ritmo di una sardonica carrioca (sembra così anche a lei?), il rapido fila via verso Roma, verso Napoli, dove ancora una volta (l'ultima per Montale) Irma si imbarcherà per la Nuova Inghilterra. Immagina il poeta che Irma dalla nave, per ingannare il senso di vuoto che l'afferra nell'attesa che il transatlantico lasci

la banchina, provi un po' a seguire il saliscendi delle rondini dal palo del telegrafo al mare. È spiovuto da poco. Il cielo della prima sera ora è terso: 'Se non hai la forza di raggiungermi...'

³ La citazione prosegue così: «La sua ascesa incomincia soltanto nel momento in cui si sono creati tutti i presupposti perché l'operetta possa affermarsi. Si vedrà che l'operetta è legata alla durata della dittatura, al dominio del capitale finanziario, all'esplosione dell'economia internazionale, al *boulevard* e alla *bohème* mondana che lo frequentava». E più avanti, ancora a proposito dell'operetta come 'fenomeno sociale': «Per mancanza di un clima sociale adatto, Offenbach al tempo di Luigi Filippo non poteva ancora sbocciare in pieno; per cause simili dopo la catastrofe dell'Impero rientrò nell'ombra».

⁴ La passione per la musica e per l'opera emerge in molte lettere a Clizia: «Dimmi che libri leggi, che musica (horror!) senti, che spettacoli hai visto...» (lettera del 29 gennaio 1934, *Lettere* 52). Si vedano i riferimenti alla *Manon* di Massenet e ripetutamente al *Don Giovanni* del da lei amatissimo Mozart rappresentati a Firenze nella stagione lirica del 1934 nelle lettere del 14 febbraio, 7 aprile, 17 e 25 maggio, 1 giugno, con l'idea di una sorta di dialogo fra le serate al Comunale di Firenze e quelle al Metropolitan di New York: «Unica novità: il Don Giovanni al teatro Rossini. Invece stanno in piedi Norma e il Trovatore che tu forse (orrore!) non ti sei curata di sentire al Metropolitan...» (1 giugno 1934, *Lettere* 85); dopo l'ascolto di Berlioz alla radio con il baritono Giuseppe De Luca, «Last night I heard De Luca's performance of Dannazione di Faust, through the radio. He has been twenty years at the Metropolitan and he is still an excellent singer» (14 febbraio 1936, *Lettere* 201). Nella lettera dell'8 maggio 1935 si trova persino un elenco delle rappresentazioni della II edizione del Maggio (*Lettere* 148), ma in quelle del '38-'39 non vi è alcun cenno ai *Racconti*. Si deve tener presente che la rappresentazione cadde nel periodo di silenzio tra i due (quando Montale ormai quasi disperava persino di rivedere la donna: «La speranza di pure rivederti / m'abbandonava...», mottetto VII del 1937) ed è probabile che gli spettacoli del festival, e la visita di Hitler, siano stati argomento di conversazione quando i due si frequentarono di nuovo a Firenze nei mesi estivi.

⁵ Almeno ufficialmente... Le coreografie presentate da Massine erano «*Prova d'Amore* e *Gaîté parisienne*, la prima su musica di Ciaikosky e la seconda su musiche popolari» (così «La Nazione», maggio 1939), ma in realtà la seconda è notoriamente di Offenbach. Evidentemente gli artisti stranieri non rinunciavano a provocare la censura di regime e il pezzo fu ammesso al Maggio ma ora a patto di tacere il nome dell'autore.

⁶ Di diverso avviso il critico del «Bargello» (22 maggio): «Il valore intrinseco ci è apparso scarso e di dubbia consistenza... Ritmi saltellanti, melodiette garbate e spiritose vanno ad unirsi con brani di più intenso sentimento formando un connubio non sempre spontaneo e necessario» (ma vi riconosce anche una «nobiltà che di rado scade nel volgare»).

⁷ Proprio in quei giorni a Firenze, dopo essere stato a lungo trattenuto dalla censura, veniva finalmente programmato *Tempi moderni*. Nel «Bargello» del 15 maggio si legge: «Un po' ingialliti dalla lunga attesa trascorsa in magazzino sono tornati i manifesti dell'ultimo film di Charlot. La nostra città, come in altre occasioni, se l'era visto soffiare dalla censura, quando altrove lo si poteva già vedere nei locali di seconda visione. Grande era l'attesa. E il pubblico, nella sua quasi totalità si è divertito quanto si era ripromesso». Il recensore non ne apprezza il tono «polemico contro il macchinismo del XX secolo», e pur ritrovando nel film «l'eterno malinconico ritornello chapliniano contro la società», vi rinviene «segnî di stanchezza», concludendo: «speriamo che il prossimo – che poi sarà *Il grande dittatore* – sia migliore...»

⁸ Ecco un altro dettaglio che non trova riscontro nelle cronache. Ma in proposito si può ricordare quanto Montale scrisse a Contini: «è la campana di Palazzo Vecchio; suona solo, secondo Palazzeschi, per indicare 'vituperio'. Inter nos l'ho sentita anche in certe occasioni che comprendi...» (*Eusebio e Trabucco* 48)

⁹ Montale assisté al Palio del 16 agosto, come ha precisato DE CARO 134-36. Anche a questo proposito colgo l'occasione per segnalare un'altra prova della sua puntigliosa fedeltà alla cronaca, ricavata dalla «Nazione» del giorno seguente: «Verso le 18, il tempo si è fatto minaccioso. Il venticello è cessato: cade qualche spruzzo di pioggia. Il corteo prosegue... Purtroppo, un po'

in lontananza, il tuono brontola. Ci sono ormai pochi minuti all'epilogo... Un raggio di sole, un po' scialbo, fa la sua apparizione mentre i cavalli prendono i loro posti. Ormai non ci sono più paure per lo spettacolo: la corsa si svolge in una atmosfera di vivissimo entusiasmo»; si veda il riferimento alla tempesta e a qualche goccia di pioggia prima della corsa ai vv. 11-14 di *Palio*: «ultimi annunci / quest'odore di ragia e di tempesta / imminente e quel tiepido stillare / delle nubi strappate»; le nubi poi si diradarono lasciando scorgere gli ultimi raggi di sole e una pallida luna, descritta invece ai vv. 21-23: «la malcerta / mongolfiera di carta che si spicca / dai fantasmi animati...».

¹⁰ Stupisce che nella sua recensione scaligera del 1961 – dove tra l'altro l'opera è affidata alle cure dello stesso regista!: «le veramente belle scene girevoli di Veniero Colasanti e di Herbert Graf (autore pure dei costumi) sono stati i punti di forza della serata. Non meno riuscita la regia dello stesso Graf», AMS 772 –, non faccia parola della rappresentazione del 1938, anzi mostri addirittura un certo distacco critico nei confronti di un'opera amatissima e che aveva segnato così a fondo la sua vita («L'intrinseco valore musicale dei *Racconti di Hoffmann* resta... piuttosto modesto, limitato ad alcune graziose melodie e all'ottima definizione dei tre caratteri del personaggio femminile: Olimpia, Giulietta e Antonia», AMS 771): è questa forse la più sconcertante fra le reticenze di Montale che non a caso riguardano soprattutto gli scritti dedicati alla venerata Clizia.

¹¹ Non ho fatto ricerche approfondite nella letteratura critica sul testo. Mi limito a citare quanto osserva William Keach nel suo saggio *Shelley's Last Lyrics* raccolto in *Shelley*, edited and introduced by Michael O'Neill, Longman, London and New York, 1993, pp. 198-217, in particolare alle pp. 210-215: «To say that, however, is to see Shelley not as most commentators have seen him here, in the role of the helpless fish lured to destruction by the 'delusive flame' (a refiguring of the coquettish moon from the beginning of the poem, as well as a variation on the opening image from 'when the lamp is shattered'), but rather as the fisher with his lamp and spear – or perhaps as the fisher and the fish – luring the reader, Jane and himself towards a grim ending» (p. 214).

¹² Copie di due lettere di 5 fogli dattiloscritte ciascuna. Mi limito a correggere alcuni evidenti refusi di battitura, mentre conservo errori che potrebbero essere dovuti al dattilografo (vedi, per esempio, forme come *istallazione*) ma anche a qualche incertezza linguistica del regista tedesco (come, per esempio, *corpore* per *corpo*).



Gianni Vagnetti, bozzetto di Dappertutto per il II atto dei "Racconti di Hoffmann",
Maggio Musicale Fiorentino, 1938 (Firenze, Archivio del Maggio Musicale)

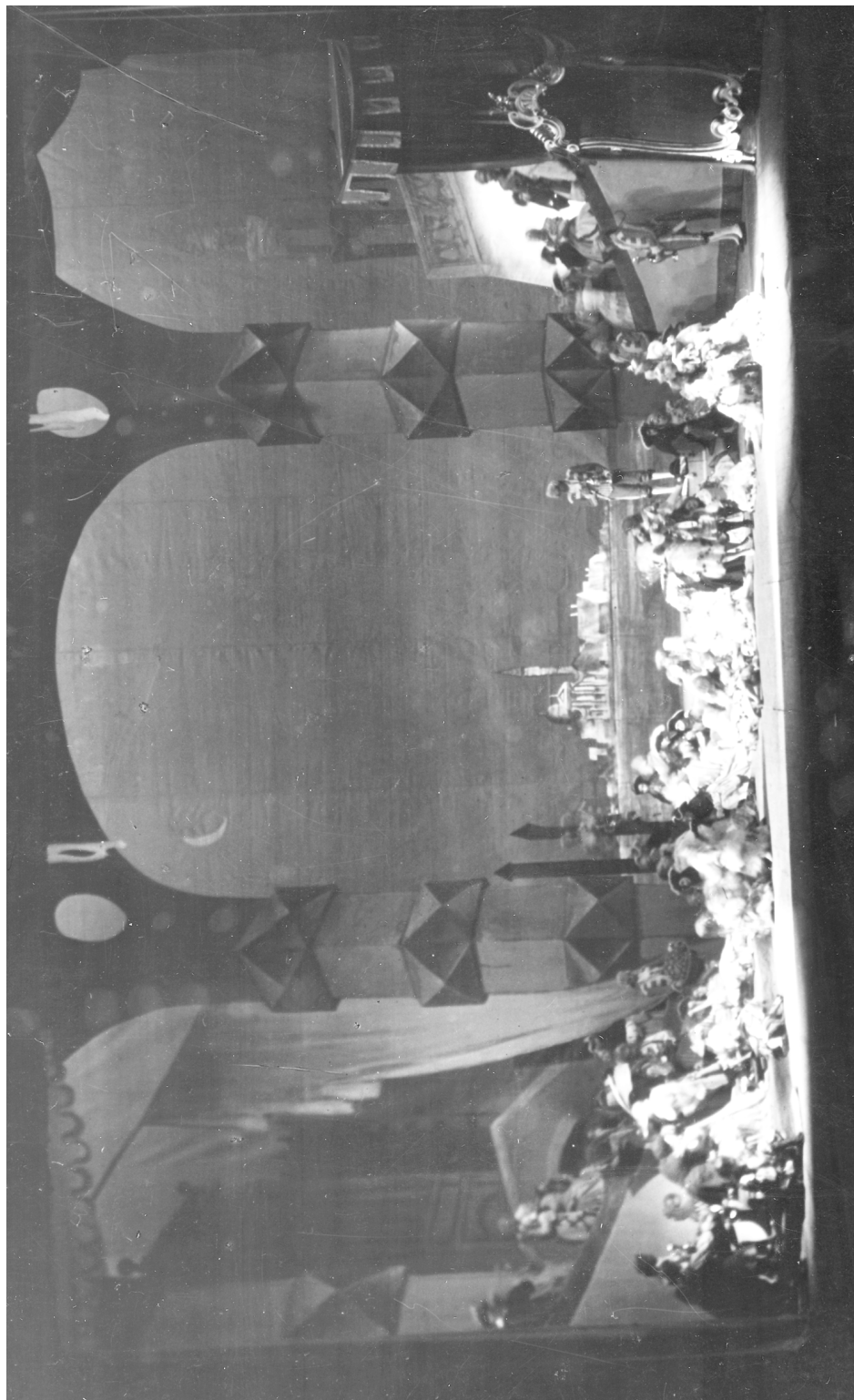


Foto di scena del II atto dei "Racconti di Hoffmann",
Maggio Musicale Fiorentino, 1938 (Firenze, Archivio del Maggio Musicale)