



Fabio Vittorini

*Il sogno all'opera.  
Racconti onirici  
e testi melodrammatici*

Palermo, Sellerio, 2010, 221 pp.

Uno dei tratti caratteristici del libretto d'opera è quello di essere un componimento quasi del tutto privo di originalità. Frutto di un più o meno mediato processo di adattamento da una precedente opera letteraria – può trattarsi di tragedia, commedia, romanzo, racconto, cronaca, fiaba – il testo melodrammatico si pone inevitabilmente come un prodotto letterario di secondo grado, una riscrittura dunque, che sembra rinunciare però ad ogni forma di tensione agonistica col modello. Chi scrive libretti è ben consapevole di non poter restituire nella voluta economicità del testo melodrammatico i meccanismi raffinati e la profondità di analisi della fonte: nell'affascinante gioco di squadra tra libretto e partitura, sarà la musica, come è noto, a farsi carico ben più delle parole di trasmettere tutta la complessità dei sentimenti e delle emozioni umane. Compito del libretto è piuttosto quello di essere funzionale alla musica stessa e di amplificare, affidandosi a un linguaggio deliberatamente enfatico ed iperbolico, quel meccanismo di tensione tra gli opposti su cui si fonda, già a partire dallo schema imposto dall'alternanza delle voci, la struttura del melodramma. Di qui la necessità di rinunciare, nel testo, alla sottigliezza di ragionamento e allo scandaglio introspettivo a favore di una rappresentazione netta e a tutto tondo di caratteri ben definiti e riconoscibili. Lungi dall'essere percepita come un limite, la non



originalità del libretto si rivela in questo senso quasi una “risorsa” che permette al librettista, dispensato dalla responsabilità di fornire spiegazioni su una trama il più delle volte già nota allo spettatore, di concentrarsi sulla pura definizione di stati d’animo incontenibili ed estremi.

Per rendere efficacemente sulla scena il contrasto delle passioni il libretto si rivela, in questo modo, come il prodotto di un significativo processo di semplificazione, di ritualizzazione e stereotipizzazione del sentimento. Procedendo per grandi pennellate, il librettista – «poeta iper-tecnologo» – «riduce l’intreccio del modello a un apparato logico essenziale» (24) e riproduce nel testo una dinamica binaria, costruita sull’opposizione netta e esplicita tra azione e reazione, bene e male, volere e potere. I personaggi, non più investigati nella loro dimensione psicologica, vengono appiattiti a mera funzione drammaturgica; privati di profondità, essi finiscono per dare vita, così, ad un vero e proprio “dramma di puri segni psichici”, simile, per la sua capacità di portare alla luce in modo schematico e immediato il mondo celato delle pulsioni, allo «spazio semantico-rappresentativo» tipico del mondo onirico.

Sono queste le premesse teoriche, solide e stimolanti, su cui si fonda il lavoro di Fabio Vittorini edito da Sellerio nel 2010. Un libro agile eppure estremamente denso che offre all’autore la possibilità di far dialogare in modo proficuo due dei suoi principali interessi di ricerca – i rapporti tra letteratura e psicanalisi da un lato e la teoria e la storia del melodramma dall’altro – già cari al suo maestro Lavagetto. Lo stimolo per un simile confronto tra melodramma e sogno nasce, per l’autore, dal riconoscimento di una significativa analogia tra il processo di “semplificazione” di cui si fa protagonista, come si è visto, il testo melodrammatico e quello messo in atto dall’inconscio nel mondo onirico. Ciò che accomuna melodramma e sogno è, innanzitutto, l’uso disinvolto, se non addirittura spregiudicato, che entrambi fanno dei simboli: per rendere un determinato stato emotivo in modo distinto e riconoscibile, essi attingono a un repertorio di simbolizzazioni «già predisposte», e dunque di indubbia e già roduta efficacia comunicativa. Nel tracciare una «mappa simbolica del reale, un diagramma che ha i

caratteri della concisione, della discontinuità e del più rigoroso manicheismo» (26), il melodramma riproduce così un campo di forze simile a quello del mondo onirico, dove “puri segni psichici” interagiscono tra loro.

La schematizzazione simbolica dei contrasti tra le passioni determina in questo modo, tanto nella struttura del melodramma quanto nello spazio del sogno, un uso particolarmente brusco degli “strumenti di transizione” da una situazione all’altra dell’intreccio e dunque in un certo senso la messa in discussione dei concetti di spazio e tempo. Il secondo elemento di vicinanza tra libretto d’opera e mondo onirico consiste allora, per l’autore, nel simile ripresentarsi di “salti immotivati” e “decisioni sconcertanti”.

Oggetto dell’indagine di Vittorini si rivela però, a ben guardare, non genericamente il confronto tra melodramma e sogno quanto invece la più precisa relazione, annunciata nel sottotitolo del libro, tra i testi melodrammatici e i racconti onirici che il repertorio operistico accoglie in forme e modi assai vari nei quattro secoli della sua storia. Se considerare il sogno nel suo inevitabile rapporto col linguaggio è, secondo Freud, l’unico modo per analizzare la struttura interna del mondo onirico, occuparsi del “racconto di sogno” significa chiamare in causa i meccanismi stessi della narrazione di cui la letteratura si nutre. Di qui la necessità di dedicare un intero capitolo del libro all’analisi del patto narrativo che si instaura, nel sogno raccontato, tra paziente e analista, tra analista e lettore (come non pensare a questo punto ai *Racconti analitici di Freud* recentemente curati da Lavagetto per la preziosa edizione Einaudi), infine tra personaggio e spettatore, nel caso in cui il racconto onirico approdi sulla scena. Sulla scorta degli studi ormai classici di narratologia – da Barthes a Genette a Brooks – l’autore propone così una dettagliata tipologia delle forme che il racconto di sogno può assumere in contesti diegetici e mimetici, lasciandosi andare ad una vertigine tassonomica che potrebbe apparire eccessiva se non si rivelasse, invece, strumento di analisi puntuale ed efficace nella seconda metà del lavoro, dedicato al confronto ravvicinato con tre gruppi di opere liriche in cui il racconto di sogno gioca un ruolo significativo.

Dopo i primi due capitoli di natura teorica, certamente necessari ma forse a tratti eccessivamente densi e non sempre scorrevoli nell'argomentazione proposta, in questa seconda parte del libro la scrittura si distende e si fa più chiara, conducendo il lettore lungo un affascinante percorso di racconto onirico in racconto onirico e di palco in palco. L'articolazione in quattro capitoli, riuniti intorno a specifiche coppie tematiche – sogno e follia, sogno e sonnambulismo, sogno e fantastico, sogno e psicanalisi – risponde a ben guardare anche ad un disegno di tipo cronologico che ricostruisce in quattro tappe il percorso del sogno all'opera dall'origine seicentesca del melodramma fino ai suoi recenti esiti novecenteschi, figli ormai delle conquiste della psicanalisi.

Da *La finta pazza Licori* di Monteverdi a *Death in Venice* di Britten, passando per le opere di Weber, Verdi, Berlioz, Strauss, Stravinskij, il sogno raccontato sulla scena svela, di volta in volta, funzioni specifiche ma sempre determinanti per la piena riuscita del meccanismo melodrammatico. Se nelle opere del Sei e Settecento, particolarmente attratte dal tema della follia, il racconto di sogno si rivela strumento indispensabile alla rappresentazione della pazzia, vera o presunta, del personaggio e si comporta da vero e proprio catalizzatore dell'azione, quando entra in relazione con il fenomeno, vicino ma distinto, del sonnambulismo il racconto di sogno rivela la sua capacità di portare alla luce l'inconscio e di far emergere, nel sonno, tutta la verità che la veglia quotidianamente cela. Riportato direttamente dalla voce di colui che sogna e mentre sogna, quando inserito in un episodio di sonnambulismo il monologo onirico, privo di ogni mediazione cosciente, mostra tutto il suo valore "aletico", ossia rivelatore della verità, e insieme "metonimico", in quanto in grado di riprodurre e ricapitolare, nel racconto di sogno, il senso dell'intero dramma. È quanto avviene nelle tre opere ottocentesche prese in esame da Vittorini, e in primo luogo nel *Macbeth* di Verdi, a cui l'autore, da sempre interessato alle sorti di quest'opera dall'originale shakespeariano alla versione di Orson Welles, dedica non a caso alcune delle pagine più intense e pregnanti del lavoro. Nel monologo di Lady Macbeth, affetta da sonnambulismo, considerato dallo stesso Verdi

come «la Scena capitale dell'opera», l'autore legge «un vertiginoso 'stream of (un)consciousness'» (113) in cui «frammenti di esperienze e di discorsi passati si sovrappongono disordinatamente, senza alcun riguardo per le categorie strutturanti del tempo e della casualità» (112).

E cosa succede – siamo ormai alla terza tappa del percorso – quando «nel tessuto del sogno» irrompe il fantastico, ovvero quando il racconto onirico è inserito nel contesto di un'opera di ambientazione fantastica o fiabesca? La mancanza di transizioni già tipica del melodramma viene in questo caso portata all'estremo, finendo per annullare gradualmente la distinzione tra reale e finzionale, tra vissuto e sognato, tra sognato e raccontato: se «il melodramma fiabesco è una sorta di melodramma al quadrato – suggerisce efficacemente l'autore – il melodramma fiabesco con inserti onirici [è] un melodramma al cubo» (130). È il caso dei frammenti di sogno inseriti nell'*Oberon* di Weber, nella *Giovanna d'Arco* verdiana e nella *Damnation de Faust* di Berlioz in cui, in un'inversione del normale nesso di causa-effetto, l'onirico giunge persino a «predeterminare l'esperienza del reale» (155).

Il percorso si chiude con tre intriganti opere del Novecento musicale – *Elektra* di Strauss, *The Rake's Progress* di Stravinskij e la già citata *Death in Venice* di Britten – nelle quali il richiamo al mondo onirico è ormai legato all'emergere di dinamiche di tipo psicanalitico e il sogno si pone come il territorio privilegiato di scontro tra potenti pulsioni contrapposte, razionali e irrazionali, vitali e mortali, mettendo in scena il conflitto lacerante che tormenta l'interiorità dei personaggi. È senza dubbio questo il capitolo più interessante del libro, non soltanto perché mostra come sogno e psicanalisi, fatti prima dialogare a livello teorico, si incontrino finalmente nella complessa drammaturgia novecentesca, ma anche perché esso offre l'opportunità – senz'altro ghiotta per il comparatista – di aprire una finestra sul complesso processo di adattamento che le tre opere hanno dovuto percorrere prima di giungere sul palco. La collaborazione tra Strauss e Hoffmansthal per l'*Elektra*, il lavoro a quattro mani Stravinskij-Auden per tradurre le immagini di un ciclo pittorico in musica e versi, infine il sudato lavoro di adattamento dal romanzo di Thomas Mann che Britten dovette compiere con la sua librettista Mifanwy Piper negli

stessi anni in cui, in Italia, per una delle fortuite coincidenze che l'arte ci regala, Visconti avrebbe firmato il suo celebre adattamento cinematografico: il merito, laterale ma non secondario, di queste pagine è dunque anche quello di restituire, sulla pagina, il fascino che emana dal dialogo inesauribile e fecondo tra le arti.

Due "ameni" intermezzi posti tra i capitoli, dedicati rispettivamente al Sogno di Scipione mozartiano e al *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, e un Prologo iniziale – di tono assai diverso dal resto del lavoro e forse colpevole di ritardare un po' troppo la sospirata alzata del sipario – chiudono il quadro come a voler riprodurre ironicamente nell'articolazione interna del libro la struttura tipica del melodramma.

## L'autrice

### **Elisabetta Abignente**

Dottore di ricerca in Letteratura e Cultura Europea (SUM – Università "Sapienza" di Roma) e Docteur en Littérature Comparée (Université de Paris Ouest Nanterre).

Email: [elisabetta.abignente@gmail.com](mailto:elisabetta.abignente@gmail.com)

## Recensione

Data invio: 29/03/2012

Data accettazione: 16/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

## Come citare questa recensione

Abignente, Elisabetta, "Fabio Vittorini, *Il sogno all'opera. Racconti onirici e testi melodrammatici*", *Between*, II.3 (2012), <http://www.between-journal.it>