

«Dubita di Dio».
Drammaturgia delle *Villi*

GUIDO PADUANO (Pisa)

I

Prima di partire per Magonza, a raccogliervi l'eredità di una sua vecchia parente, Roberto saluta la fidanzata Anna, che ha appena anticipato la sua nostalgica solitudine nella prima aria pucciniana, «Se come voi piccina», apostrofando il mazzetto di nontiscordardimé che gli dona per il viaggio. Anna è turbata da tristi presentimenti («Mi par ch'io non ti debba più veder», e poi «Stanotte sognai che morente / t'attendevo»), e inutilmente Roberto cerca di rassicurarla sulla brevità della loro separazione, e sulle liete prospettive del loro amore. Alla successiva domanda di Anna «Ma... m'ami tu davvero?», di palpitante e disarmante inquietudine, il giovane risponde:

Mio cherubino,
Perché dell'amor mio dubiti ancor?
Tu dell'infanzia mia
I giuochi dividesti e le carezze;
Da te, soave e pia,
Imparai della vita le dolcezze;
Ero povero, e tu l'affetto mio
Più d'ogni ricco volesti pregiar...
Ah... dubita di Dio...
Ma no, dell'amor mio non dubitar!
Io t'amo! Io t'amo!

Gli ultimi tre versi sono subito dopo ripetuti da Anna, che li estrae dal contesto – s'intende assieme alla loro musica – e ne fa l'idolo della sua fiducia e della sua speranza; quei «dolci e soavi accenti» dovranno essere l'antidoto, essa dice, dei «foschi momenti / dell'attesa». La ripresa della melodia acquista di senso grazie al fatto che il tema era già presente nel preludio, anzi proprio nell'*incipit*.

Dopo che la vicenda è precipitata – Roberto a Magonza è stato irretito e ridotto in miseria da una seduttrice, Anna è morta di dolore – l'intera professione d'amore, nei termini sopra citati, torna sulle labbra della vittima, trasformata in spirito vendicatore, in una di quelle Villi che, secondo un antico motivo folclorico, si vendicano dell'infedeltà dei loro amanti, attirandoli nella loro danza frenetica, fino a ucciderli: adesso dunque i medesimi versi denunciano la vanità e l'inadempienza della promessa.

Più che dalla «note of blasphemy» di cui parla Julian Budden,¹ tutt'altro che rara nella cultura melodrammatica, e quindi non bisognosa di essere spiegata con la temperie della Scapigliatura, veniamo colpiti dalla reminiscenza di una fra le più celebri professioni amorose che siano mai state pronunciate su una scena teatrale:

Doubt thou the stars are fire;
 Doubt that the sun doth move;
 Doubt truth to be a liar;
 But never doubt I love.²

È una lettera indirizzata da Amleto ad Ofelia, che Polonio legge, non risparmiando osservazioni pedanti. Il confronto con le *Villi*, pur essendo a mio parere indubitabile, sconta subito opposizioni evidenti: l'ampiezza e la ricchezza barocca a confronto con la nudità del dubbio supremo; il passaggio dalla dimensione logica alla dimensione metafisica – in Shakespeare l'indubitabile retoricamente subordinato alla certezza dell'amore è il principio di identità di un ente con se stesso, la sua incapacità ad accogliere determinazioni contraddittorie, in Puccini riguarda l'esistenza di un canone supremo dei valori – infine, il passaggio da digressione marginale ad asse drammaturgico.

La seconda di queste opposizioni si colloca con ogni desiderabile chiarezza nell'uso romantico di Shakespeare: ce ne fornisce un esempio eloquente la dedica di Alfred de Musset «à M. Alfred T****» che precede *La coupe et les lèvres*: un bellissimo manifesto poetico-autobiografico scandito dal ritornello «Vous me demanderez», che culmina nei versi:

¹ Cfr. JULIAN BUDDEN, *The Genesis and Literary Sources of Giacomo Puccini's First Opera*, «Cambridge Opera Journal», 1/1, 1989, pp. 79-85: 83.

² *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, II.2, 116-119, in WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works*, a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 665.

Vous me demanderez si j'aime quelque chose.
 Je m'en vais vous répondre à peu près comme Hamlet:
 Doutez, Ophélie, de tout ce qui vous plaît,
 De la clarté des cieux, du parfum de la rose;
 Doutez de la vertu, de la nuit et du jour;
 Doutez de tout au monde, et jamais de l'amour.³

Non ho bisogno di ricordare a studiosi e amanti di Puccini la pertinenza davvero singolare di questo esempio, giacché *La coupe et les lèvres* è l'ipotesto di *Edgar*, la seconda opera di Puccini, che si avvale dello stesso librettista delle *Villi*, Ferdinando Fontana.

Più importante è rilevare che anche per l'evoluzione del ruolo drammaturgico possiamo addurre un precedente, e stavolta così preciso da rivestire tutte le caratteristiche di una vera e propria fonte. Si tratta dell'*Hamlet* di Ambroise Thomas, dove, al primo atto, il «dubita» di Amleto è scorporato dalla situazione originaria, e utilizzato come fondamento del duetto tra Amleto e Ofelia, più precisamente come rilancio di Amleto sul fervore appassionato di Ofelia, che chiama le grandi forze della natura a testimoni dell'amore di Amleto per lei:

Astre de la lumière,
 Qui sur nos fronts verses le jour,
 Esprit des cieux et de la terre,
 Soyez témoins de son amour!⁴

Amleto replica punto per punto, offrendo una testimonianza più affidabile; le voci si fondono nell'unisono, sovrapponendo parole e passioni uguali, ma separate da strutture argomentative diverse:

Doute de la lumière,
 Doute du soleil et du jour,
 Doute des cieux et de la terre,
 Mais ne doute jamais de mon amour!⁵

³ ALFRED DE MUSSET, *Poésies complètes*, Texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 157.

⁴ MICHEL CARRÉ et JULES BARBIER, *Hamlet*, Acte I.1, in *Ambroise Thomas, «Hamlet»*, Torino, Teatro Regio, 2001, p. 114.

⁵ *Ibid.*

È mia opinione che stia in questo passo anche l'origine della variante 'blasfema' di Fontana, se ammettiamo che questi abbia, più che frainteso, fatto slittare il termine «cieux» dalla designazione propria, astronomica, a quella religiosa che ne fa un sostituto perfettamente lessicalizzato della divinità; con questo significato «cieux» si ritrova appena prima nel testo di *Hamlet*: alla prima preoccupazione di Ofelia, che Amleto si sia disamorato di lei, egli risponde: «Non! J'en atteste les cieux!».

Nel secondo atto di Thomas, l'allontanamento di Amleto da Ofelia, diretta conseguenza dello sconvolgimento che in lui ha prodotto l'apparizione e la rivelazione dello spettro del padre, è commentato da Ofelia con triste ironia:

Quand des ses aveux mon âme enivrée
S'oubliait hier à les écouter,
Astres éternels, lumière azurée,
Il vous fit témoins de la foi jurée.
Ce n'est pas de vous qu'il fallait douter!⁶

Infine, e soprattutto, anche *Hamlet* contiene una ripresa puntuale della parole di Amleto, da parte di Ofelia, quale momento terminale della sua parte, e dunque in posizione corrispondente alle *Villi*: Ofelia infatti annega lasciandosi trasportare dalle acque, mentre canta:

Doute de la lumière,
Doute du soleil,
Mais jamais de mon amour, jamais!⁷

Alla coscienza dello spettatore la ripetizione suona perfettamente omologa a quella delle *Villi*, sembra cioè un nuovo rimprovero all'incostanza di Amleto, più terribile del precedente per la sua implicitezza, e soprattutto per la continuità, quasi fisica, con la morte: nella mente malata di Ofelia, invece, si è creato a quel punto uno scenario ottimistico, in cui le sembra di avvertire l'ar-

⁶ CARRÉ et BARBIER, *Hamlet*, Acte II.1, p. 125.

⁷ *Ivi*, Acte IV, p. 154.

rivo dell'amato, e pensa di nascondersi per un tenero scherzo; ma sue complici di questo scherzo – a confermare quasi per eccesso la nostra *Quellenforschung* – sono proprio le Villi, nella loro variante acquatica:

Pour le punir de s'être fait attendre,
Blanches Willis, nymphes des eaux,
Ah!, cachez moi parmi vos roseaux.⁸

Poco prima, al culmine della scena di follia nel quart'atto, la medesima immagine aveva assunto il senso della minaccia e del rischio:

Pâle et blonde
Dort sous l'eau profonde
La Willis au regard de feu.
Que Dieu garde
Celui qui s'attarde
Dans la nuit au bord du lac bleu.⁹

Concludo su questo punto, fornendo quella che mi pare una conferma in negativo del rapporto specifico fra il testo di Thomas e quello di Puccini: un testo culturalmente assai più vicino come il libretto di Arrigo Boito per l'*Amleto* di Franco Faccio, se naturalmente non rinuncia al «Dubita», estendendolo anzi in una strofe cantabile, lo sposta però a rappresentare la credenza totale e ingenua di Ofelia, mentre il peso del dubbio ricade su Amleto, a rafforzare l'altro *topos*, che gli attribuisce una dimensione spiccatamente intellettuale:

Dubita pur che brillino
Degli astri le carole;
Dubita pur che il sole
Fulga, e che dalla rorida
Zolla germogli il fior,
Dubita delle lagrime,

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 153.

Dubita del sorriso,
 E dubita degli angeli
 Che sono in paradiso,
 Ma credi nell'amor!¹⁰

II

Vorrei ora considerare come la frase, o tema, che abbiamo indagato nella sua genesi, produca la drammaturgia delle *Villi*, governando con la sua ripetizione l'equilibrio tra i due atti che, nella versione definitiva, costituiscono l'opera, contrapponendo la fase della speranza, pure trepida e adombrata, all'infelicità senza riscatto del finale.

I termini di un tale equilibrio possono essere meglio riscontrati attraverso l'analisi contrastiva della fonte principale, individuata da Budden nella novella *Les Willis* di Alphonse Karr, del 1852, con tutt'altra precisione rispetto alla parentela tematica con lo scenario del balletto *Giselle*, scritto da Gautier per la musica di Adolphe Adam e tuttora celeberrimo: dove oltretutto l'amante infedele, che ha tutt'altra estrazione sociale e di conseguenza vive tutt'altra vicenda, come nota Budden, viene risparmiato dalla inesauribile generosità della protagonista.¹¹ O anche rispetto alla saga di Loreley, dove è presente il tema della donna trasformata in spirito, ma chi subisce, volontariamente, questa trasformazione è la sirena che contende l'uomo amato alla fanciulla ingenua, mentre quest'ultima muore di dolore. Dal trattamento che Catalani fece di questo tema nella prima versione della sua opera, intitolata *Elda*, deriva (come ha suggerito Michele Girardi) la suggestione del corteo funebre di Anna nell'opera di Puccini.¹²

Invece nei confronti della novella di Karr la relazione è di stretta pertinenza rispetto all'asse portante della trama e al reticolo delle interazioni fra i personaggi, in modo che consente di attribuire valore funzionale alle innovazioni e divergenze. Soltanto, tra i per-

¹⁰ ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Verona, Mondadori, 1942, p. 494.

¹¹ BUDDEN, *The Genesis*, p. 81.

¹² MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², p. 39.

sonaggi del racconto, che portano già il nome di Wilhelm Gulf, «garde-générale» e della figlia Anna (sic), mentre Henry prenderà nell'opera quello di Roberto, è presente anche Conrad, fratello di Anna e amico di Henry, che viene ucciso da lui in duello per avergli chiesto conto dell'infedeltà verso la sorella.¹³ I motivi della sua eliminazione si lasciano rintracciare nella tradizionale semplificazione melodrammatica – oltretutto, il punto culminante del ruolo di Conrad avrebbe comportato lo spostamento della scena fuori dalla significatività esclusiva della Foresta Nera, che si mantiene inalterata passando dall'idillio all'incubo. Inoltre, la sua funzione raddoppierebbe quella che già Guglielmo rappresenta in difesa dei valori familiari, per quanto fortemente sbilanciati sul versante affettivo rispetto a quello etico. Per la prima e unica volta Puccini mutua questa funzione dal pantheon operistico tradizionale, da Verdi in specie, e in particolare, direi per il *mélange* tra autorevolezza e mite tenerezza, del padre di Luisa Miller: poi, escluso dall'orizzonte di Prévost e Massenet il conte des Grieux, non vedremo più nessun altro padre fino ai due di *Turandot*, il disperato Timur e l'esile imperatore della Cina. Anch'essi, comunque, proclameranno bisogni frustrati e non valori, laddove a Guglielmo è consentito chiudere l'opera con le parole «È giusto Iddio!», cioè con la triste soddisfazione della vendetta, che aveva invocato nell'aria «Anima santa della figlia mia».

La novella di Karr inizia, come iniziano le *Villi*, con una festa da ballo: la situazione è tuttavia diversa in una misura che appare imposta dalla differenza di genere, e dunque dalle difficoltà del procedimento di transcodificazione. In Karr infatti il fidanzamento tra Anna e Henry, «le plus beau et le meilleur garçon du pays» (p. 2), è un progetto tra le due famiglie che solo Anna vive come sentimento, mentre «Henry, jusque là, n'avait presque jamais paru distinguer la fille du garde-général»: perciò Anna è turbata («devint toute tremblante») all'idea che Henry possa scegliere un'altra compagna, anche solo per il ballo. Henry si dichiara, però, proprio in quella occasione, e Wilhelm dà loro la sua benedi-

¹³ Cfr. ALPHONSE KARR, *Contes et nouvelles*, Paris, Lecou, 1852. Nel testo si darà fra parentesi tonde il riferimento alla pagina di questa edizione.

zione. Segue un periodo (indeterminato) di gioiosi preparativi, poi si presenta la necessità che Henry parta per Magonza: gli ha scritto un suo zio che abita là ed è molto malato per pregarlo di «venir lui fermer les yeux» (p. 4).

Nelle *Villi*, questi due momenti sono condensati in uno: Roberto e Anna sono già fidanzati quando si svolge la festa da ballo contestuale al congedo di Roberto; testimonianza di questa sintesi è la benedizione che Guglielmo, richiestone da Roberto, impartisce anche qui ai due promessi sposi, ma assume il senso di un viatico alla loro temporanea separazione, oltre a quello, per Roberto, di una protezione dai rischi del viaggio:

Sia propizio il cammino
Ad ogni pellegrino;
Sorrivano ai mortali
I bei sogni d'amor!

A questa situazione unitaria, che occupa interamente il primo atto delle *Villi*, è stato conferito un timbro unitario, rimuovendo rispetto alle due situazioni della novella tutti gli elementi disforici, tranne il solo presentimento di Anna, che viene comunque ben diversamente contestualizzato. Nell'opera infatti, come abbiamo visto, esso costituisce lo spunto iniziale del dialogo amoroso, ed è funzionalizzato alla sua confutazione, così convincente per Anna da diventare forma del suo medesimo linguaggio; nella novella è autonomo, non riceve risposta e diviene il fulcro di un malinconico sentenziare del narratore:

Cette nouvelle lui avait serré le cœur; les plus funestes pensées se présentaient en foule à son imagination; le bonheur est une chose si fragile, il y en a si peu de réservé à l'homme, que ce qu'il en peut avoir lui semble toujours pris sur la part des autres; qu'il se cache comme un voleur pour en jouir, et n'ose être heureux que tout bas (p. 4).

Se è ovvio che sparisca dallo scenario pucciniano l'ansia con cui l'Anna di Karr aspettava che l'uomo amato scegliesse la sua partner, è significativo che venga mutata di segno l'occasione che obbliga Roberto a recarsi a Magonza: non più la malattia di un parente affezionato, che nel racconto rende Henry «sombre et tri-

ste», ma la morte già avvenuta di una «vecchia di Magonza», la cui relazione con Roberto non viene neppure precisata, pertinentizzando la sola circostanza che il giovane ne è l'erede: la concezione del denaro come fonte e strumento di gioia, precisata dalla polemica con chi «non ne sa goder», stacca con infantile cinismo l'eredità dall'evento luttuoso che la determina, e ne fa addirittura lo spunto iniziale della festa, improntandola del suo registro:

Della vecchia di Magonza
 Roberto è ereditier!
 I tesori accumulati
 Sono molti davver!

Infine, a proposito del primo atto andrà ancora notata un'utilizzazione contrastiva del tema dei fiori come strumento di comunicazione fra i due innamorati – e sia pure un'utilizzazione non immediata, ma appartenente alla seconda redazione, dove è stata introdotta la cavatina «Se come voi piccina». Nel racconto è sempre Henry a significare attraverso i fiori l'amore per Anna: dapprima, in occasione della promessa e della benedizione paterna, «Henry donna à Anna Gulf un bouquet de bruyères qu'il avait à la main» (p. 3); poi una corona, sempre di «bruyères blanches» (p. 4) diventa il significante affettuoso del congedo, non però in un dialogo fra i due, ma attraverso un «détour» notturno che Henry compie partendo, per appenderlo alla finestra di Anna. In cambio «Henry rompit la branche de coudrier qui touchait de plus près la fenêtre et l'emporta» (p. 5).

La mattina dopo Anna «trouva la couronne blanche, la porta à ses lèvres et la serra sur son cœur» (p. 5). Coerentemente, quando Anna muore, «on l'enterre avec la couronne blanche que Henry avait attachée à sa fenêtre la nuit de son départ» (p. 7).

Il messaggio dei fiori si perverte atrocemente alla fine: nella tregenda delle Villi, quando il ritmo diventa di una mortale rapidità, Henry guarda per l'ultima volta Anna e «il ne vit plus qu'une hideuse tête de mort couronnée de bruyères blanches» (p. 11). L'immagine della fedeltà maschile mancata si conserva in quella spaventosa realizzazione della fedeltà femminile che è la vendetta della Villi. Che l'opera pucciniana abbia rinunciato a una così ef-

ficace corrispondenza simbolica, può forse stupire, ma rientra in un processo di riorganizzazione della relazione complessiva tra lo spazio della felicità e quello della catastrofe, che vale la pena di esaminare.

III

Prima di tutto, la dipendenza dalla struttura narrativa del libretto produce una drammaturgia per *tableaux*, mettendo tra primo e secondo atto un intervallo decisivo dal punto di vista fattuale, che viene colmato ricorrendo a uno strumento a sua volta narrativo: l'Intermezzo, diviso in due tempi, *L'abbandono* e *La tregenda*, rende conto dello sviluppo della vicenda attraverso due strofe apposte in partitura come programma del brano che a loro volta intervallano brani sinfonici. Ma occorre dire che la vicenda stessa è evoluta in tutt'altro modo.

Nel racconto di Karr, Henry trovava a Magonza lo zio insperatamente ristabilito, ma restava invischiato nel suo progetto di fargli sposare l'unica figlia, erede di tutte le sue ricchezze. In un primo momento Henry tergiversa, chiedendo alla madre di rispondere negativamente alla domanda ufficiale di matrimonio, ma poi

Il s'était habitué à sa cousine et à la fortune, et il ne fut pas médiocrement enchanté, au lieu de la lettre qu'il avai demandée a sa mère, d'en recevoir une où elle peignait tous les avantages de l'union qu'il était à même de contracter (p. 6).

Henry dunque sposa la cugina, ne ha dei figli, eredita il patrimonio dello zio quando questi muore, e vive un'esistenza serena, non intaccata da nessun rimorso, neppure per l'uccisione di Conrad. Se torna in campagna è per un periodo di villeggiatura, desiderato dalla moglie e trascorso in un castello da lui comprato «à quelques lieues du séjour du père Gulf» (p. 7), che maledice in lui l'assassino di entrambi i figli (l'opera ne estrae l'aria prima ricordata). Se torna una sera nei luoghi precisi del suo passato, tra la casa di sua madre e quella di Gulf, è per avere un sicuro punto di orientamento, essendosi smarrito in «une longue partie de chasse».

È dunque il caso che spinge Henry nella trappola, e la sua rovina realizza un violento contrasto con la sua fortuna, alla quale

succede istantaneamente, risuscitando contro di lui i fantasmi dimenticati, o, se si vuole essere più precisi, gli «engagements sacrés» ai quali ha mancato, considerandoli «comme un jeu d'enfants auquel devait renoncer l'homme raisonnable» (p. 6).

Nelle *Villi* invece, una volta partito Roberto, non sappiamo altro di lui se non che è caduto nelle grinfie di una «sirena» che gli ha fatto dimenticare il suo amore e poi lo ha abbandonato «in cenci», presumibilmente dopo avere sperperato l'eredità, di cui non viene più fatta parola. Torna dunque alla foresta natia per necessità, o forse per disperazione, in ogni caso con piena consapevolezza, che è anche la consapevolezza del male fatto e del rimorso: in esso si razionalizza ai suoi occhi, prima di avverarsi alla lettera, la leggenda folclorica delle *Villi*, e ne nasce la splendida preghiera:

O sommo Iddio, del mio cammino,
Del mio destino questa è la meta...
Fa che il perdono la renda lieta
Un solo istante, e poi morirò!

La melodia rimanda all'altra preghiera, la benedizione di Guglielmo nel primo atto. Se quella era destinata in prospettiva ad essere amaramente frustrata, questa lo è nell'immediato, spezzandosi in bocca a Roberto («Ah, pregar non posso!») e convertendosi in maledizione.

Nelle *Villi* dunque la vicenda segue un modello opposto a quello fondato sul ribaltarsi della fortuna al suo culmine: il modello del cumulo delle sciagure, della distruzione graduale e sistematica della persona, che «tremante di freddo e di paura» si consegna alla sua distruzione.

In maniera esattamente simmetrica all'operazione compiuta nel primo atto, nel secondo sono state generalizzate le tinte oscure, con un rovesciamento puntuale dei paesaggi, di cui Karr non era data quasi nessuna cura. Invece le didascalie del libretto di Fontana che per il primo atto dicevano «è primavera. Alberi in fiori. Festoni di fiori pendenti da ogni parte», per il secondo annotano:

Si scorge lo stesso paesaggio dell'atto primo, ma è il verno; è notte; gli alberi, sfrondati e stecchiti, sono sovraccarichi di neve; il cielo è sereno e stellato; la luna illumina il tetto paesaggio.

Anche nella romanza del tenore «Torna ai felici dì», aggiunta per ultima, per la ripresa milanese del 1885, il contatto con la natura è figura della mutazione esistenziale:

Torna ai felici dì
Dolente il mio pensier...
Ridean del maggio i fior,
Fioria per me l'amor...

Nella novella il ricordo di Anna «et de jours si heureux, si purs di son amour» (p. 8) che intacca la sicurezza borghese di Enrico, prende la forma di un ritorno misterioso e terrificante dei suoni del passato:

ce qui l'effrayait n'avait rien d'humain: c'étaient quelques mesures bien distinctes de la valse qu'il avait autrefois composée et que jouait Conrad, le jour où le vieux Gulf avait béni Henry et sa fille.

La danza delle Villi che si profila ai suoi occhi si sovrappone dunque alla festa del fidanzamento:

Des jeunes filles, vêtues de robes blanches et couronnées de fleurs, valsaient en chantant sur la mousse; mais leurs robes blanches étaient plus blanches qu'aucune étoffe qu'on eût jamais vue, leurs couronnes de fleurs semblaient lumineuses; leurs pas étaient si légers qu'on ne savait s'ils touchaient réellement la terre; leurs voix suaves et mystérieuses ne paraissaient nullement gênées par le mouvement de la valse; leurs visages surtout étaient d'une effrayante pâleur (p. 10).

È facile vedere come anche gli elementi apparentemente piacevoli siano resi perturbanti dall'iperbole che li tiene staccati dalla realtà; ma ciò che soprattutto crea angoscia a Roberto è l'alienarsi della sua propria esperienza. Esperienza pubblica, cioè già comunicata ad altri, nel caso del valzer; ma subito dopo si passa da questo livello ad uno più misterioso, per cui è un'esperienza per eccellenza intima e segreta a disporsi come scenario estraneo e, più paradossalmente e dolorosamente, a rivoltarsi contro di lui:

On chantait des paroles; c'étaient des paroles qu'il se rappelait avoir faites lui-même sur cet air, dans la nuit où il s'était éloigné d'Anna; il ne les avait jamais dites à personne, et cependant on les chantait (p. 9).

Si potrebbe pensare che questo doppio riferimento al ballo e alla canzone fosse particolarmente predisposto a tradursi in linguaggio operistico: la «musica di scena», o musica di secondo grado, che pretende di inerire alla vicenda e non alla sua rappresentazione, e insomma resterebbe cantata anche in un'ipotetica riduzione dell'opera a dramma recitato, ha sempre quel fascino o meglio quel *sensus additus* che riconosciamo alle grandi evidenze metateatrali: per citare davvero a caso le prime due che mi vengono alla mente, «Libiam ne' lieti calici» e la *Habanera* di Carmen. Non basta: dal fatto che Henry sia presentato come l'autore, sia dei versi che della musica, discende che una drammatizzazione fedele della novella su questo punto consentirebbe il cumulo delle due tipologie che si distinguono spesso nel termine 'metateatro': accanto alla rappresentazione di secondo grado o 'teatro nel teatro', la rappresentazione delle poetiche, ovvero il 'teatro sul teatro' (o, se si vuole 'musica sulla musica'), che pure innerva la storia dell'opera lirica dall'archetipo-*Orfeo* fino alla *Gioconda* o a *Sly*.

Nulla di tutto ciò: la seconda fattispecie è esclusa perché il Roberto delle *Villi* non ha la minima caratterizzazione culturale, la prima perché tra la festa da ballo iniziale e la ridda delle *Villi* la parentela si ferma a un promettentissimo suggerimento del libretto: le parole «Gira! Balza!», con varie ripetizioni e intrecci, che ricorrono in entrambe le situazioni. Ma la musica è totalmente divergente: un valzer solo nel primo caso, una tarantella che Budden ha altamente apprezzato, chiamandola «a miniature 'Walkürenritt'», nel secondo.¹⁴ In questo contesto la reminiscenza verbale sortisce l'effetto opposto, di distinguere con la massima nettezza l'innocente danza di paese da quella infernale che travolge il colpevole, come abbiamo visto opporre le tinte scure del secondo atto a quelle chiare del primo.

Possiamo provarci a concludere: quanto nel secondo atto delle *Villi* si è rinunciato, difformemente da Karr, a riprendere dal primo, è sacrificato alla ripetizione massima e unica, che ha valore non simbolico, ma ontologico: ciò che torna, infatti, ribaltando il proprio senso, non è un'icona che sta al posto dell'esperienza, co-

¹⁴ BUDDEN, *The Genesis*, p. 84.

me la corona di fiori, o il valzer o la canzone, ma è l'esperienza medesima: le parole di Roberto hanno valore fondante per la sua relazione con Anna, per il destino di Anna, e infine per il suo.

Ciò nonostante, sono trasportabili nel tempo drammatico, e il loro ritorno, lungi dal marcare staticità o immobilità, marca precisamente il trascorrere del tempo e l'intervento della mutazione che ha portato dalla scommessa metafisica di Roberto alla sua falsificazione. Questa mutazione coincide con la catastrofe tragica, in quanto la ripresa antifrastica della professione amorosa costituisce in bocca ad Anna la prova necessaria e sufficiente alla condanna dell'uomo.

Parallelamente è mutato il senso delle stesse parole per Anna, da massima rassicurazione a massima frustrazione e constatazione dolorosa del tradimento: in tal modo si perpetua la condizione che ha condotto Anna alla morte, e non viene neppure intaccata dal trionfo della vendetta, il cui spazio è rigorosamente confinato al ritmo della tregenda:

Ma è tremendo dolor
In silenzio soffrir!
Senza speranza in cuore
Mi facesti morir.

Se l'onda melodica che accompagna queste parole ha tale intensità da comunicare un degnissimo presagio di *Manon Lescaut*, il prevalere del *pathos* sulla vendetta sortisce l'effetto di mimare un dialogo amoroso, apparentemente simile a quello in cui quelle parole erano state pronunciate per la prima volta. Ma stavolta sarà Roberto a morire «delirando d'amor», come è già accaduto ad Anna, e si inverte la relazione tra carnefice e vittima.

L'espressione concorde di due solitudini e due disperazioni realizza il paradossale compimento del più forte fra i miti amorosi, l'immortalità: «Sei mio», sono le ultime parole di Anna.