



Letizia Colajanni
Soprano, musicologa

La “Vendetta slava” di Pietro Platania

In un momento di particolare sconforto culturale ed economico in cui vive il nostro paese ho scelto di investire fino ad oggi parecchi anni di studio per una delle ragioni che mi rendono orgogliosa di essere siciliana ossia restituire un briciolo degli antichi onori tributati ad un compositore il cui nome al giorno d’oggi evoca solo a pochissimi eletti lo splendore musicale della Palermo ottocentesca, Pietro Platania ed in particolare ad una delle sue opere che riscosse maggior successo, la “Vendetta slava”.¹ Grazie alla mia collaborazione con la University Minnesota Duluth nel 2011 è stato possibile dare alle stampe la versione della partitura in trascrizione moderna dell’opera.

Pur rimandando ad altra sede le nozioni biografiche sul compositore, non si può tristemente tener conto del fatto che, seppure le cronache dell’epoca gli auguravano una “gloria imperitura” ereditata direttamente da Pacini, Bellini e Coppola, nonostante Platania avesse ricoperto l’incarico di direttore del Conservatorio di Palermo dal 1863 al 1881, l’incarico di maestro di cappella al Duomo di Milano (1882-1884)

¹ Per uno studio più approfondito sul tema si rimanda a L. COLAJANNI, *L’opera di un ‘popolo senza storia’*, tesi di laurea A.A. 2005/2006, Università degli Studi di Palermo; L. COLAJANNI *“L’IMMORTALE” obliato, Ricostruzione storica della biografia e delle opere di Pietro Platania*, Ed. Panastudio, Palermo, 2008; L. COLAJANNI, *Francesco De Beaumont e la Vendetta Slava di Pietro Platania: un messaggio tra le righe*, Ed. Panastudio, Palermo, 2008; L. COLAJANNI, *La Vendetta slava*, partitura dell’opera in trascrizione moderna, UMD University Minnesota Duluth Press, Duluth, USA, 2011.

e per diciassette anni fino al 1902 quello di direttore del Conservatorio a Napoli, il compositore fu vittima dell'oblio. Ciò fu presumibilmente dovuto in parte a vicende storiche, in parte alla negligenza dei posteri, ma anche perché le nuove tecniche musicali e i nuovi ideali artistici ed estetici del XX secolo travolsero con ritmo veloce e convulso uomini e cose.

La produzione operistica

Nonostante l'apprezzabile tentativo giovanile delle "Scene liriche" tratte dal romanzo "I Misteri di Parigi" di Sue e i melodrammi "Corso Donati", "Francesca Soranzo", "La corte di Enrico III" e "Camma" (privi di datazione), senza alcun dubbio i maggiori consensi in merito alla produzione melodrammatica di Platania sono attribuibili a "Matilde Bentivoglio" (1852), "Piccarda Donati" (1856-1857) e la misteriosa "Vendetta slava" rappresentata al Real Teatro Carolino di Palermo nella stagione 1864-1865 e due anni dopo, col medesimo favore, al Teatro Argentina di Roma. Seguono poi "Giulio Sabino" (s.d.) e "Spartaco" (1891).

La produzione operistica del primo periodo è stata definita da Francesco Guardione, il primo biografo e concittadino di Platania, come emblema di ciò "che è creduto sentimento profondo della musica nazionale"² proprio per la capacità di mettere in scena, seppur mediati da opportuni artifici metaforici, soggetti chiave della storia italiana coeva. In realtà il richiamo a quel valore storico e nazionale di cui il nostro paese poteva finalmente vantarsi dopo l'Unità permea quasi tutta la produzione di Platania tant'è vero che il proemio sinfonico di "Spartaco" entrò immediatamente a pieno titolo a far parte del repertorio sinfonico sino alla seconda guerra mondiale.

Tra le opere citate la "Vendetta slava" è sicuramente tra le più emblematiche, un'opera chiave nella lettura storica dell'epoca e affascinanti misteri hanno probabilmente custodito in essa un segreto

² F. GUARDIONE, *Pietro Platania* (Milano 1908) successivamente ristampato come: *Pietro Platania. Memoria biografica dettata per l'Omaggio reso in Palermo dal R. Liceo "Bellini" il dì 21 maggio 1910*, Palermo, Amoroso, 1910.

messaggio per difenderlo dalla censura o dal silenzio. Dalla prima questo gioiello melodrammatico si è salvato, dal secondo purtroppo no.

Un misterioso librettista

Contrariamente alle altre fonti Ottavio Tiby è il solo a riportare il nome di Francesco Maria Piave quale autore del testo poetico della "Vendetta slava": l'illustre librettista che aveva regalato i versi ad alcune celeberrime opere di Giuseppe Verdi.

Un cospicuo numero di altri documenti riporta invece il nome di Francesco De Beaumont e ciò viene confermato da una copia a stampa della "Vendetta slava", nella versione ridotta per canto e pianoforte edita da F. Lucca (1871), dal manoscritto autografo di Pietro Platania della partitura incompleta conservata presso la Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" a Napoli, e ancora da una copia a stampa per canto e piano del duetto "O mia Lida" (soprano-tenore), pubblicato come numero staccato dall'opera ancora nella riduzione per canto e piano edita da F. Lucca e conservato presso la Biblioteca del Civico Istituto Musicale "Gaetano Donizetti" di Bergamo. A questi dati va aggiunto il libretto stesso della "Vendetta slava", conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

Pur attestata la sua esistenza, molto scarse, per non dire pressoché inesistenti, sono le notizie biografiche su Francesco De Beaumont, personaggio certamente stimatissimo dai suoi contemporanei. Tra le varie opere del misterioso, poliedrico e colto De Beaumont, infatti, ve n'è una che diventa indispensabile per comprenderne le origini e il pensiero sulle complesse mutazioni storiche che l'Italia era impegnata a vivere soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento. Si tratta dell'ode "Dopo sei secoli" dedicata a Dante Alighieri (1865) in cui l'autore scrive:

D'italo cor anch'io,
non ultimo tra' figli dell'Oreto,
ad onorar il padre vostro e mio,
mesco ai vostri i miei versi e la mia cetra.

Beaumont è dunque senza dubbio un palermitano che, attraverso la carica espressiva degli appassionati versi che compongono l'intero

scritto, manifesta sia il forte legame che lo unisce alla sua terra natale, sia la sua esultanza per l'avvenuta unificazione dell'Italia.

Un'ulteriore conferma della "palermitanità" di Beaumont ci viene confermata nel suo "Gregorio Ugdulena: ricordi biografici" del 1872 che è l'elogio di un conterraneo nonché di un amico³. I due, verosimilmente frequentatori degli stessi ambienti, erano certamente coinvolti nella politica e nelle vicende storiche del loro tempo.

E fin qui tutto sembrerebbe essere discutibile ma abbastanza verosimile.

Nella quarta di copertina dello scritto "Pianto e riso" di Giuseppe Sapio, poeta e letterato siciliano operante nella seconda metà dell'Ottocento, nonché librettista stabile del Real Teatro Carolino (non a caso il teatro palermitano in cui fu rappresentata per la prima volta l'opera), compare tra le «altre opere dell'autore» proprio la "Vendetta slava"⁴. Sapio era, senza alcun dubbio, un esperto conoscitore delle lettere e del teatro e non sarebbe fuori luogo dunque prendere in considerazione l'ipotesi che Giuseppe Sapio avesse potuto utilizzare lo pseudonimo di Francesco De Beaumont per differenziare gli ambiti letterari che trattava, cosa confermata anche da una incredibile somiglianza nella grafia dei due. Se Giuseppe Sapio era dunque il librettista effettivo del Real Teatro, la probabile scelta dello pseudonimo De Beaumont avrebbe potuto forse avere lo scopo di abbracciare quelle opere di genere più elevato della poesia di stampo classico, evidentemente poco consono alle scene teatrali dell'epoca.

Inoltre da un attento confronto tra le datazioni delle produzioni attribuite alle opere ora dell'uno, ora dell'altro, emerge che quelle a nome di Sapio e quelle a nome De Beaumont solo raramente queste furono redatte contemporaneamente e una dei rarissimi casi in cui ciò si verifica è proprio quello della "Vendetta slava".

Altra coincidenza. Nel medesimo periodo in cui visse Giuseppe Sapio, si andava affermando la produzione musicale del figlio Romualdo, studente al Conservatorio di Musica di Palermo negli stessi anni in cui Platania era direttore. In una copia autolitografata dell'

³ F. DE BEAUMONT *Gregorio Ugdulena: ricordi biografici*, Roma, Tipografia di Giovanni Polizzi, 1872.

⁴ G. SAPIO, *Pianto e riso ovvero due melodrammi di Giuseppe Sapio*, Palermo, Tipografia di Michele Amenta, 1871.

"Inno popolare del Vespro" di Platania, sui versi di Antonio Ugo, Romualdo Sapio compare proprio come autore della riduzione per pianoforte.

Il valore dell'identità nella "Vendetta slava"

La "Vendetta slava" è un'opera che rispetta un'impostazione molto tradizionale sia nella suddivisione in numeri, sia nella scelta del soggetto dell'opera.

Eccone in breve la sinossi.

Atto I

Nella città di Reidgost, sulle sponde del Danubio nel X secolo, Lida festeggia l'anniversario delle sue nozze. All'arrivo in città del fratello Ivano, Lida trasale al pensiero che il fratello non approverà le sue nozze con un uomo dello stesso sangue dell'assassino del genitore Svaran, ucciso tempo addietro da un misterioso veneziano.

Veniero, lo sposo di Lida, condannato a vivere da esule in terra straniera, incontra Ivano nel tempio di Perun. Comal, un vecchio slavo vedendolo, lo riconosce come il veneto che ha salvato suo figlio e gli va incontro. Ivano intuisce che possa trattarsi dell'uccisore di suo padre. Veniero, in buona fede è disposto anche ad un atto di pentimento ma un uragano impetuoso spalanca la porta del tempio: Perun non approva quest'atto di pace.

Atto II

Ivano osserva la una veste insanguinata del padre, cimelio che non può essere sottratto alla vista fino a ché la vendetta non sia compiuta.

Lida, che nel frattempo ha raggiunto il fratello, gli dichiara di nutrire anche lei desiderio di vendetta nei confronti dell'uccisore del padre. Ivano le consegna allora il pugnale dell'assassino e col quale si dovrà compiere la vendetta.

Al racconto della donna, Veniero la incita a perseguire nel suo intento. Lida nel pieno della rabbia, estrae dal seno il pugnale consegnatole dal fratello. Veniero ne dichiara immediatamente la proprietà e rimane impietrito rendendosi conto del tragico errore commesso.

Atto III

Comal suggerisce a Veniero di fuggire, ma il solo pensiero di abbandonare la moglie ed il figlio lo strazia. Lida vede Veniero in fuga e gli chiede di partire con lui portando anche il figlioletto. Ma sopraggiunge Ivano accortosi del tradimento di Comal e ferisce a morte Veniero: la vendetta è giunta a compimento.

Una perfetta impostazione melodrammatica dunque: una eroina-soprano vittima dell'amore e degli affetti, un baritono antagonista, e un marito - tenore innamorato e intimamente lacerato, ed in ultimo (nonché forse l'elemento più interessante) un dramma familiare che si dilata fino a coinvolgere un intero popolo. Aspetti che risentono notevolmente delle tendenze del secolo e quindi delle suggestioni dell'ormai dilagante grand-opera, in cui il coro assume un'importanza fondamentale tanto da divenire spesso l'indiscusso protagonista, come Verdi e Meyerbeer ci insegnano. A questo riguardo va detto che molti letterati e musicisti ispirati alle tendenze di stampo proto-nazionalistico allora in auge, non riuscirono a non cedere alla tentazione di rivolgere la loro attenzione alla coralità dei popoli senza distinzione di razza, cultura e religione.

È questa una delle ragioni per le quali la particolarità dell'argomento scelto da Beaumont non dovette stupire più di tanto gli spettatori ed i critici che assistettero alla prima della "Vendetta slava".

*"Gli Slavi, popolazione originale, che in epoca oscura alla storia, avendo abbandonato i dintorni del mar Baltico, vennero a stabilirsi tra l'Elba, la Vistola e il Danubio, son noti per la loro indole selvaggia e caratteristica. Teneano sacra la vendetta, e non toglievansi di vista il vestimento dell'ucciso, se non dietro averlo vendicato. L'ospitalità, l'amicizia, l'amore aveano in essi quella decisa energia ch'è proprio di ogni tribù selvaggia. Nel secondo decimo i Veneziani, avendo conquistato la Dalmazia, ebbero che fare eziandio con la Slavonia, sulla quale voleano estendere il loro dominio. L'autore si è valso di questo filo storico come fondamento del presente dramma"*⁵.

Questa l'importante avvertenza che De Beaumont premette al libretto.

Com'è stato dimostrato nel paragrafo precedente, il librettista (chiunque egli fosse) era un uomo estremamente colto e poliedrico, che sicuramente aveva raccolto parecchio materiale sull'argomento da trattare, anche per non correre il rischio di relegare le vicende storiche dei suoi slavi a mero strumento di un gusto esotico ormai *dépassé*.

⁵ Libretto dell'opera, F. DE BEAUMONT, *Vendetta slava/Melodramma in tre atti da rappresentarsi nel Real Teatro Bellini di Palermo nell'anno teatrale 1864-65*. Palermo, Stabilimento tipografico di Fr. Lao, Salita Crociferi num.86., 1865.

Sensibile a quello che nel corso del XIX secolo era noto come "Rinascimento slavo" o "Panslavismo", egli ben conosceva quel sentimento nazionalista risvegliatosi dopo la rivoluzione del 1848 che animava quelle genti e che anelava a tutti i costi di ricercare origini culturali (e folkloriche) per individuare i punti di contatto che avrebbero funto da aggreganti delle diversità etniche racchiuse nel riduttivo termine "slavi".

Una forte componente del patrimonio culturale di quelli che Engels ha tristemente definito "popoli senza storia", infatti, compare in modo prepotente nella "Vendetta slava". L'elemento religioso per esempio, si manifesta continuamente attraverso riferimenti al dio Perun, dio del fulmine e della luce, in cima al pantheon slavo. Intorno a Perun la comunità slava si riunisce in preghiera sul finale del I atto della "Vendetta slava" ed all'interno del suo tempio i due protagonisti maschili sono in procinto di dichiararsi reciprocamente, pur controversia, pace, ma il dio non approva il patto e scaglia sulla terra i suoi fulmini.

Un'altra divinità slava era Radigost, protettore delle città, dei commercianti, degli stranieri e dell'ospitalità. Il suo culto ha lasciato tracce nella toponomastica tedesca, come nel caso della cittadina di Alt Rehse, anticamente chiamata Redigast, Radigast, Redigost o Rethra da slavi e tedeschi, verosimilmente "l'amenata campagna sulle sponde del Danubio" in cui è ambientata la "Vendetta slava". D'altro canto, quale migliore ambientazione avrebbe potuto scegliere il saggio De Beaumont per parlare di ospitalità tradita e per portare avanti il valore metaforico che l'opera possiede? E soprattutto, perché questi temi hanno sposato perfettamente sia il genio di Platania che quello del librettista della Vendetta slava?

Una risposta ce la fornisce indubbiamente la storia.

Nel 1848 l'unico stato slavo indipendente era la Russia, mentre le altre popolazioni erano ancora sottomesse all'impero asburgico o all'impero ottomano. Il desiderio dei popoli sottomesi, sia dalla prospettiva slava che da quella italiana, entrambe vittime delle culture dominanti, era unico e prepotente: trovare una risposta al concetto di patria.

La problematica della nazionalità come simbolo culturale dell'identità e dell'appartenenza territoriale divisa tra i sentimenti di nazionalismo e cosmopolitismo, è una costante nella storia di quest'angolo dell'Adriatico, definita per comodità Mitteleuropa: austriaca dal 1798

al 1918, da sempre considerata una terra di confine, in bilico tra tre mondi e tre civiltà (italiana, tedesca e slava), una sorta di barriera contro l'invasione dello straniero, del diverso, ma contemporaneamente cerniera che favorisce l'incontro e lo scambio.

Il contesto storico nel quale la "*Vendetta slava*" andò in scena potrebbe suggerirci il suo valore metaforico di sensibilizzazione degli italiani nei confronti della situazione del popolo slavo, sottomesso all'impero asburgico e che attende di essere liberato, esattamente come gli italiani delle terre irredente. Se in più si considera che in quegli anni acquistò credito la teoria sulla progenitura baltica dei popoli slavi, secondo la quale pare che gli slavi discendessero dai Veneti (nei quali a loro volta si è voluto vedere dei protocelti), l'opera di sensibilizzazione toccava lo spirito nazionalistico ancor più nel profondo e la relazione italiani/slavi appariva ancora più chiara.

Il libretto, dunque risulta essere sia allegoria dello slavo oppresso dall'Austria, ma anche allegoria degli italiani che vivevano in quelle terre e che ancora attendevano di unirsi alla madrepatria.

Sotto questa prospettiva, inoltre, ammesso che la figura di De Beaumont e quella di Sapio si equivalgano, sarebbe allora comprensibile l'atteggiamento del librettista del Teatro Carolino, che sotto lo pseudonimo di De Beaumont ha fortemente urlato il valore dell'identità nazionale e ha diplomaticamente tutelato se stesso e il suo messaggio politico, mantenendosi al di fuori di qualsiasi tipo di equivoco. Il librettista, e con lui certamente anche Platania, in quanto italiani consapevoli dei mutamenti che stavano profondamente modificando l'Italia, si auguravano che i loro connazionali residenti nelle terre irredente potessero far parte della nuova Italia, senza però ignorare le aspirazioni dell'altra componente etnica.

Le fonti

L'analisi della "*Vendetta slava*" che qui si propone si basa sullo studio della partitura manoscritta conservata presso la Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli, ove è stato possibile consultare anche bozze ed appunti autografi dell'autore⁶. Un'attenta

⁶ PIETRO PLATANIA, *La Vendetta slava*, Ms., 1865. Napoli, Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella". Segnatura - I-Nc. Platania 24.3.

analisi rivela che la partitura differisce in taluni particolari a causa dei cambiamenti apportati nella suddivisione delle scene rispetto alla copia del libretto rintracciata alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

In un abbozzo dell'opera⁷, e nel pezzo corale "Vel dissi quel vecchio" (III, 2), il compositore fornisce come riferimento la locuzione "Lida slava" che presumibilmente doveva essere il titolo originario dell'opera. La donna slava infatti è colei che in sé assume il contrasto dell'intera vicenda: il travagliato amore per Veniero, il nemico del suo popolo e la brama di vendicare il padre Svaran ucciso da quel misterioso veneziano che verrà identificato proprio nel suo consorte. A ciò si aggiunge la pressione che esercita su di lei il fratello Ivano, il quale la richiama costantemente a questo dovere, anche quando la donna sarebbe propensa al perdono.

Osservando il manoscritto originale allo stato attuale, al preludio segue immediatamente l'ingresso del coro che intona il marziale "Già perduto si credea", che occupa la scena 4 del I atto e che nel libretto è invece preceduto da un pezzo corale ("Come ride l'Oriente"), in cui si assiste ai festeggiamenti dell'anniversario delle nozze di Lida (I, 1) e alla presentazione del suo stato emotivo (I, 2). E' plausibile pensare che la prima scena, in cui tra le altre cose era presente anche la cavatina di Lida "O care e liete immagini" sia andata smarrita o non assemblata ai fascioletti staccati che completano il manoscritto. Fortunatamente possiamo conoscere l'aria di Lida insieme a quelle degli altri protagonisti e ad alcuni duetti, grazie alle riduzioni per canto e pianoforte pubblicata da F. Lucca⁸.

Da un confronto con i numeri pubblicati da Lucca e il manoscritto, l'altra aria che risente di profonde modifiche in partitura è quella di Veniero "O mia Venezia", cassata nel manoscritto addirittura da alcune cuciture di spago. In corrispondenza di questo numero compaiono dei segni (i riferimenti personali di Platania) che rimandano ad alcuni appunti in cui si ritrova la cavatina di Veniero in una forma molto

⁷ Si tratta di appunti riguardanti il duetto Lida - Veniero "Venier mi fuggi? E il puoi?" (III, 4).

⁸ *Vendetta slava: melodramma tragico in tre atti* di F. De Beaumont, musica del Maestro Cav. P. Platania; riduzione con accompagnamento di pianoforte, Milano, F. Lucca, 1871 ca.

simile a quella presentata dalla versione edita.

L'altro dato importante riguarda l'aria di Ivano "Per ignoti estranei lidi". Non un'omissione, ma un'integrazione del libretto; questo, privato di due versi («Ombra del padre irata / Ah placati, sarai tu vendicata!»), è stato farcito della splendida aria.

Al di là di queste annotazioni, la partitura manoscritta è estremamente fedele al libretto e dalla scena 4 del I atto alla 10 il testo del librettista è rispettato quasi appieno. Di tanto in tanto Platania apporta qualche modifica ai versi per adattarli ad esigenze strettamente musicali che gli impongono di variare la struttura metrica. L'ingresso di Ivano (I, 5), per esempio, che riporta nel libretto il verso "O cara terra! O cielo!" viene invece sottolineato dal più diretto "O patria! O cara patria!" per dare sicuramente maggiore rilievo a quel concetto d'identità e di appartenenza alla patria tanto caro sia al librettista che al compositore. La "patria" è il valore primario ed assoluto che dominerà gli ideali del prode slavo, e attraverso la sua mediazione, anche il più alto valore di un intero popolo. Questo è solo un esempio, di come Platania sappia abilmente impiegare tutte le componenti del linguaggio musicale al fine di 'tradurre' con incredibile chiarezza ciascuna indicazione temporale, spaziale e scenica fornitagli dal libretto di Beaumont.

La "Vendetta slava" si apre con un preludio, secondo la prassi del XIX secolo, quasi un "avvertimento ai lettori" in cui vengono fin dall'inizio stabilite le finalità timbriche. L'organico è immediatamente molto ampio poiché, nel presentare le atmosfere che saranno poi sfruttate nel corso dell'opera, esso deve necessariamente comprendere al suo interno gli strumenti che connoteranno con la loro tinta determinati aspetti descrittivi, gestuali e psicologici.

Il preludio si apre con l'enunciazione di quello che definiremo "tema della vendetta", che comparirà infinite volte, trasferito da uno strumento all'altro e con variazioni dell'impianto armonico obbedienti a precise finalità espressive.

The image shows a page of a musical score for the prelude of 'Vendetta slava'. The title 'PRELUDIO' is at the top left. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Oboe, Flute, Clarinet (in B-flat), Bassoon, Trumpet (in F), Trombone (in F), and Percussion (Tamburi). The music is in a minor key and features a prominent chromatic motif in the lower strings and woodwinds.

ES. 1 - Tema della vendetta (Preludio atto I)

Ancora nel preludio si può rintracciare non un vero e proprio tema ma il principio tematico del cromatismo che sarà più avanti alla base della preghiera corale "O formidabile possente Nume" (I, 8).

This image is a close-up of the musical score, focusing on the chromatic motif mentioned in the text. It shows the staves for Flute, Clarinet, Bassoon, and the string section (Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass). The motif is characterized by a series of half notes moving stepwise up and down, creating a sense of tension and movement. The woodwinds play a similar melodic line, while the strings provide a rhythmic and harmonic foundation.

ES.2 - Cromatismo in funzione di 'colore locale' (Preludio atto I)

Il tema della vendetta viene sottoposto da Platania a continue variazioni melodiche e timbriche come a voler sottolineare un avvenimento che è stato interiorizzato dalla comunità e che anche ogni strumen-

to, esponente timbrico di un preciso ruolo attribuitogli, ha fatto proprio. Questo materiale tematico appare dunque come già consumato in tutte le sue possibili varianti fin dall'inizio dell'opera, esattamente come consumato è già stato il delitto di Svaran di cui la vicenda drammatica è conseguenza. Il cromatismo della preghiera, invece, non viene sviluppato ma accennato come richiamo al "colore locale" di cui la pratica religiosa della collettività slava (I, 8) si tinge nella mente di Platania. Esso resta una cellula di minuscole proporzioni, un assaggio di ciò che accadrà più avanti come conseguenza e maturazione dell'assassinio non perpetratosi in scena, ma nella mente dell'ascoltatore attraverso la reiterazione del tema della vendetta nel prelude.

Una volta che l'autore ha effettuato la sua dichiarazione d'intenti nel prelude, viene dato il via a quello scambio comunicativo fra i personaggi, attraverso il quale il compositore invia un messaggio diretto allo spettatore.

Platania spesso riesce sapientemente a trasformare la musica in scena da credibile paradosso (come può esserlo un dialogo tra due o più personaggi che anziché parlare cantano!) in elemento riconosciuto dall'intera collettività nella sua funzione di evento sonoro autentico, che quindi risuona ai personaggi esattamente allo stesso modo in cui risuona agli spettatori. Ciò accade per esempio nella preghiera corale "O formidabile possente nume" (I, 8), l'intima preghiera d'invocazione al dio Perun in cui l'intera comunità slava può riconoscersi esattamente come il popolo ebreo ritrova la sua unione spirituale nel "Nabucco" verdiano. Nella "Vendetta slava", inoltre, Perun interagisce con la comunità di fedeli e risponde alla preghiera scagliando la sua arma, il fulmine. Il tema dominante dell'episodio corale si identifica in questo caso con una cellula melodica che risuona a diversi e molteplici livelli timbrici, una scaletta cromatica discendente, da intendersi anche come la personalissima idea del compositore di caratterizzare un popolo attraverso uno squarcio di "colore locale" soggettivo.

76
SCENA VIII. Coro:
"O formidabile possente nume"
Andante maestoso

Atto Primo

Ort.
Fl.
Cl.
Cl.
Fagot.
Coro in Fa
Coro in Do
Tbn.
Tbn.
Timp.
Tam.

ES.3 - Introduzione strumentale "O Formidabile possente Nume" (I, 8)

S'ode tuonare in lontananza

O for - mi - da - bi - le
e - ter - no - lu - me O for - mi - da -
O for - mi - da - bi - le
O for - mi - da - bi - le - pos - sen - te

776
 pos-sen - te Nu-me, dall' - oc - chio vi - gi - le e - ter - no lu - me!
 bi - le o for-mi - da - bi - le pos - sen - - - te Nu - me, dall' - oc - chio vi - gi - le!
 pos - sen - te Nu - me, dall' - oc - chio vi - gi - le e - ter - no lu - me!
 Nu - - - me, dall' - oc - chio vi - gi - le e - ter - no Nu - me.

ES.4 - Coro: "O Formidabile Possente Nume" (I, 8)

Altro interessante elemento che Platania utilizza per sottolineare timbricamente la sacralità di un particolare momento scenico è l'harmonium, spesso impiegato come succedaneo dell'organo nelle composizioni di Rossini e Richard Strauss.

Hmn.
 Andante marcato
 Vln. I
 Vln. II
 Vcl.
 Cb.

ES. 5 - Primo intervento dell'harmonium
 nella preghiera "O formidabile possente Nume" (I, 8)

In corrispondenza del sesto verso dell'invocazione («Tu all'alme suscita la speme ardita») all'harmonium si sostituisce il suono cristallino dell'arpa, altro topos timbrico nella storia del melodramma ottocentesco da Verdi a Bellini, da Gluck a Donizetti, carico di una connotazione antica o ancestrale.

The image shows a musical score for a scene. It consists of six staves. The top staff is for the Arpa (harp), which has a continuous, flowing melodic line. The second staff is for the Hrnm. (harmonium), which is mostly silent, indicating it has been replaced by the harp. The third staff is for Lida, with lyrics: "Tu all' al - me, all' al - me su - sci-ta la". The fourth staff is for Iv., with lyrics: "do. Tu all' al - me su - sci-ta". The fifth staff is for Com., with lyrics: "do. Tu all' al - me su - sci-ta". The sixth staff is for Donne, with lyrics: "do. Tu all' al - me, all' al - me su - sci-ta la". The music is in a minor key and has a 3/4 time signature.

ES. 6 - L'harmonium viene sostituito dall'arpa

L'arpa, lo strumento che per antonomasia connota la dimensione onirica, accompagna spesso il ricordo dei protagonisti che vivono lo stato di una mente straniata dalla dimensione reale. E' quanto accade a Lida ("O care e liete immagini") rapita dal ricordo di un passato felice, a Veniero che ricorda la sua Venezia e nel duetto Comal-Veniero ("Vieni ti seguò intrepido").

E ancora l'impiego dell'arpa, che Platania ha scelto di alternare all'harmonium nelle scene di preghiera è non a caso lo strumento che accompagna frequentemente i momenti d'incontro tra Lida e Veniero, i due esponenti di una morale positiva: il cristiano e sua moglie, la slava presumibilmente cristianizzata. Il cristallino ed etereo suono dell'arpa che si associa timbricamente alla positività, talvolta ingenua se vogliamo, dei personaggi, scompare per lasciar spazio alla tempestosa irruenza di ottoni, legni e percussioni che accompagnano gli ingressi in scena di Ivano, prototipo classico del baritono ottocentesco: l'antagonista che non teme gli oppressori, il raggiratore mefistofelico, il barbaro traditore degli affetti, a cui, nell'intimità dei pensieri, fa da eco il timbro caldo e suadente del violoncello.

The image shows a page of a musical score for Wagner's opera. It contains five staves of music. The top staff is for Violini I, followed by Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabbassi. The music is in G major and 4/4 time. The cello part is the focus, with a strong, rhythmic pattern. Dynamics include 'Prima di alzare il sipario', 'fp', and 'f'.

ES.7 - Incipit atto II Tema della vendetta in modo maggiore affidato ai violoncelli

Dopo la prima frase di Ivano (“Il doppio oltraggio alla paterna tomba”) comincia un gioco di intarsi: il tema della vendetta diventa martellante, quasi ossessivo, si modifica seguendo il flusso della coscienza, compare variato e trasportato, per ben sei volte solo nel recitativo, risuonando nei contrabbassi, nei fagotti e poi nel coro di uomini in lontananza, quasi con la funzione motivica inconsapevole del Leitmotiv wagneriano.

Se un particolare timbro può fungere da tratto identificativo di un personaggio ed essere ad esso associato, una precisa scelta timbrica può sottolineare anche la descrizione dello spazio, elemento tuttavia imprescindibile dal personaggio che lo occupa. Nel caso di Veniero si tratta di uno spazio vitale negato che può solo realizzarsi attraverso l’evasione mentale in un mondo, Venezia e la sua laguna, che non può più appartenergli, e che rappresenta la sua utopia di libertà. Veniero in Slavonia è completamente solo, perché vive la condizione umana e sociale dell’emarginato; l’immagine della laguna veneta gli offre uno spazio mentale in cui egli può trovare conforto.

Profondamente diversa è la solitudine di Ivano (II, 1), pienamente integrato socialmente, lo slavo pone invece la sua forza proprio nelle sue radici, ribadite ossessivamente dal coro attraverso la riproposizione del tema della vendetta che espleta la funzione della sua coscienza, il suo ‘luogo mentale’.

Lo spazio della “Vendetta slava” è costituito in prevalenza da un paesaggio esterno sereno in contrapposizione ad uno spazio interno che,

come nel caso di Ivano nella squallida solitudine della sua stanza (II, 1) funge da metafora rivelatrice circa lo stato di turbamento dei personaggi in esso calati. L'eccezione si ha durante il tentativo di fuga da parte di Veniero (III, 4) in cui l'ambiente notturno esterno è il funesto presagio del triste epilogo. La musica risponde con estrema coerenza alle indicazioni fornite dal libretto: una cellula melodica formata da tre quartine di bisrome fluttua attraverso le viole, i violoncelli (con i violini secondi) e i violini primi, dipingendo il moto delle onde sulle quali sta viaggiando l'imbarcazione che sarebbe servita a Veniero per la fuga.

ES. 8 - Moto delle onde (III; 4) - Ed. Lucca per canto e pf.

La funzione di accompagnamento strumentale alla gestualità dei personaggi è qui quanto mai esplicitiva. La dimensione temporale

sembra autonoma e concepita secondo un sistema musicale atto a consentire l'espletamento dei tempi scenici e a rendere credibile l'evoluzione psicologica dei personaggi coinvolti.

La musica, che non possiede né forme verbali che definiscano un tempo dell'azione, né strumenti che precisino lo spazio, costringe l'ascoltatore all'unica dimensione possibile: il presente. Lo scarto cronologico è possibile solo grazie all'impiego della reminiscenza, che pur non essendo rappresentazione chiara di un passato, di un ricordo o di un proposito, si offre all'orecchio attento in forma di segmento di un 'mondo parallelo' rispetto a quello in cui i protagonisti si muovono: una dimensione che scorre in sincronia con il presente; un passato che, in questo caso, risuona ostinatamente nel tema della vendetta e che attraverso le sue continue apparizioni annulla la distanza tra i piani temporali dell'intera opera.