

ELIDE PITTARELLO
Università di Venezia

Cervantes, Montale, Petrassi: *Il Cordovano*

0. L'occasione

Nel 2004, fra le varie celebrazioni organizzate per il centenario della nascita di Goffredo Petrassi, il Teatro dell'Opera di Roma e il Teatro La Fenice di Venezia hanno rappresentato l'opera in un atto unico *Il cordovano*, il cui libretto si basa sull'*entremés* di Cervantes, *El viejo celoso*, nella traduzione di Eugenio Montale.¹ Continua la linea di quel teatro lirico che attinge le sue storie da testi di autori prestigiosi della letteratura. Ma, in questo caso, autore prestigioso è anche chi rende disponibile nella nostra lingua l'originale del secolo XVII, cui successivamente si ispira uno dei musicisti più reputati del Novecento italiano. Il processo dell'adattamento offre interessanti spunti di riflessione.

1. *El viejo celoso*

Nel 1615, al culmine della sua fama di narratore, eppure amareggiato dal fatto di non trovare finanziatori e interpreti per il suo teatro, Cervantes pubblica *Ocho comedias y ocho entremeses*, volume di inediti che comprende anche *El viejo celoso*.² Affidare alla durevolezza disincarnata della pagina opere che non avevano mai conosciuto la vita effimera ma sanguigna del palcoscenico, fu un gesto polemico. Allora la stampa coronava, e non precedeva, la realizzazione drammaturgica. Ora, a distanza di quasi quattro secoli e con tutto il pathos del caso, uno di quei componimenti continua a vivere sulla scena, sia pure in un'altra lingua e con altri fini comunicativi.

Si tratta di una breve *pièce* comica che rivisita il topico del matrimonio diseguale fra l'anziano Cañizares e la giovane Lorenza, che istituzionalmente si

¹ V. *Il cordovano*, Opera in un atto da un *entremese* [sic] di Miguel de Cervantes Saavedra, traduzione di Eugenio Montale, musica di Goffredo Petrassi, in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita. Morte dell'aria – Il cordovano*, Venezia, Teatro La Fenice, 2004, pp. 71-88. In questo stesso programma di sala si trova una esauriente *Bibliografia* ragionata sull'autore, a cura di Daniele Carnini, pp. 101-106.

² Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Edición de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2000.

appartengono ma non si rispettano. Gli attriti generati dal binomio di denaro e lussuria sono d'obbligo. Il marito settantenne, facoltoso e pieno di acciacchi, per una forma di gelosia patologica tiene segregata la sposa di quindici anni. Questa, non paga dei gioielli e dei vestiti costosi che sfoggia solo dentro casa, vive da oppressa le conseguenze dell'unione che le era stata imposta.

Approfittando dello stile "infimo" proprio dell'*entremés*,³ Cervantes ne rivitalizza il canovaccio con modalità pungenti e perfino crude. Ideologicamente contrario alle nozze combinate, egli sfrutta al massimo le potenzialità licenziose di stereotipi tradizionalmente inoffensivi, aggiungendovi più di una punta d'amarezza. Anche se gli intenti sono scherzosi, nel malanimo dei personaggi balena comunque l'infelicità cui nessuno può scampare. Tanto meno chi cerca di prevenirla con cura, come il protagonista di questo *entremés*: un despota umiliato, ma inconsapevolmente, e dunque quasi da compatire quando subisce il danno che egli stesso ha contribuito a generare. Le responsabilità sono sempre aggrovigliate, perché sia l'innocenza che la malizia si contagiano dei loro contrari. Sul filo di questa ambiguità, di cui Cervantes è maestro, sono perciò da interpretare l'acredine, l'insolenza, l'ipocrisia che caratterizzano fin dalle prime battute la condotta femminile. Come mostrano le conversazioni fra Lorenza e Cristina – la ancor più giovane e disinibita nipote che svolge il ruolo di serva –, desiderio e morale non potrebbero essere più distanti. E allora basta una serratura lasciata aperta per distrazione perché la barriera tutelare di muri, grate e portoni mostri la sua inutilità. È la crepa da cui si infiltra la valanga: approfittando della circostanza insperata, la vicina Ortigosa penetra in casa e promette di procurare a Lorenza un amante giovane, bello, ricco e munifico: qualcuno, insomma, con cui Cañizares non può competere a nessun livello. Nel ritmo vorticoso del complotto, i tre personaggi femminili prescindono da ogni copertura perbenista del linguaggio. Anzi: la contrapposizione dei ruoli, derivante in genere dalle diverse classi sociali, si sfarina qui nell'eloquio comune. Con solidale schiettezza, spesso venata di cinismo, tutte e tre puntano con urgenza al rimedio erotico, nel totale disprezzo dell'autorità maschile. Quando perciò Cañizares entra in scena con un suo compare, mostrando nel corso di un dialogo – assai più figurato e pudico – quanto le sue deficienze virili impongano un rigido controllo sulla moglie, gli spettatori sono già al corrente di ciò che si sta tramando dentro casa. Tutta la comicità dell'opera si sviluppa nel divario crescente fra apparenza e realtà. La prima mossa dell'intrigo si deve a Ortigosa. A fatica la vicina riesce a farsi ricevere da Cañizares con il pretesto di vendergli l'arazzo di cuoio – istoriato di maschie figure cavalleresche – che proteggerà l'ingresso dell'intruso. Durante le inutili trattative, questi raggiunge

³ Avverte Cervantes, "Prólogo al lector", *ivi*, p. 94, che «el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el infimo, y el que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen».

la stanza da letto di Lorenza, che finalmente conoscerà i piaceri della carne. Ma la macchinazione innesca un'impostura ulteriore. Dietro la porta sbarrata e fra le braccia dell'amante, Lorenza apostrofa il marito con commenti piccanti, fingendo che si tratti di una messinscena. Cañizares sente, ma non vede. L'adulterio si svolge a sua insaputa, eppure in diretta: perché così vuole la logica della burla impietosa, quale giusto castigo di un vecchio dissennato. Stizzito anche dalle insinuazioni di Cristina, che invidia la sorte della zia, Cañizares sta per sfondare la porta quando riceve una bacinella d'acqua in faccia. È lo stratagemma di Lorenza. Grazie alla momentanea cecità – reale e metaforica – del marito, la donna fa uscire l'amante, mentre comincia a deplorare la propria reclusione con tanto baccano da far accorrere una guardia e il vicinato in festa, fra cui Ortigosa. Alla fine, davanti a tanti testimoni indesiderati, Cañizares si piega pure a un burbero atto di contrizione, fra le note della canzone di San Giovanni, che i musicisti intonano a suggello della riconciliazione della coppia. Tutto sembra tornare a posto, come dopo un semplice litigio coniugale. Ma intanto l'onore è macchiato e la virtù derisa, perché Cañizares ha subito il tradimento e Lorenza mantiene una rispettabilità di facciata, mentre Cristina auspica di avere presto un giovanotto con cui divertirsi, grazie ai buoni uffici della vicina. Dallo spreco di cautele di un vecchio geloso, nasce il riso dell'esemplarità rovesciata.⁴ Non c'è sanzione e l'inganno è solo cominciato.

2. *Il cordovano*

Mentre la Spagna conosceva i primi terribili anni della dittatura franchista e l'Italia stava vivendo il tempo non meno duro della seconda guerra mondiale, nel 1941 Elio Vittorini pubblica un'antologia del teatro spagnolo, in cui figura anche l'*Intermezzo del vecchio geloso* di Cervantes, tradotto da Montale.⁵ Il volume, che va dall'inizio del Cinquecento alle prime decadi del Novecento, si conclude con *Nozze di sangue* di Federico García Lorca, tradotto dallo stesso Vittorini: vista l'epoca, inserire il testo di un autore assassinato cinque anni prima dai nazionalisti spagnoli che avevano vinto la guerra civile con il decisivo appoggio di Mussolini, costituisce una scelta culturale piena di implicazioni etiche. A quell'antologia attinse Goffredo Petrassi per trovare un argomento adatto all'opera leggera che aveva in mente di comporre: una sorta di antidoto alle brutture dell'altra guerra che ancora infuriava. Fu un'iniziativa solitaria. Da un lato egli aveva in odio il «librettista di mestiere» che «conosce bene il teatro e quelli che sono, secondo lui, i canoni inderogabili, gli effetti a colpo sicuro

⁴ Su questo principio, che risale almeno alla satira oraziana, cfr. Concetta d'Angeli-Guido Paduano, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 25-26.

⁵ Elio Vittorini (a cura di), *Teatro spagnolo*, Milano, Bompiani, 1941, pp. 125-138.

(agitare bene prima dell'uso e l'effetto è garantito)»;⁶ dall'altro, era anche convinto che se un musicista contemporaneo fosse ricorso a uno scrittore avrebbe quasi certamente trovato «la più vasta ed ingenua incomprendione di quelle che sono le necessità e le aspirazioni del melodramma».⁷ In una lettera datata 14 marzo 1945, quando la realizzazione dell'opera era avviata, Petrassi ne dette notizia a Montale, uno scrittore che sapeva anche di musica:

sto lavorando all'«Intermezzo del vecchio geloso» di Cervantes, da te tradotto: ne verrà fuori una piccola opera comica in un atto. Musico il testo integralmente secondo la tua traduzione, togliendo solo pochi periodi che mal si adattano alla musica, sia perché qualche resistenza ritmica non è traducibile musicalmente (almeno per me, s'intende), oppure perché mi è sembrato indispensabile, o perlomeno utile, alleggerire il libretto per renderlo più compatibile con le esigenze dell'opera. Non appena mi sarà possibile sottoporre il lavoro al tuo giudizio vedrai che le modifiche sono poche e di poco conto. Sarebbe anche mia intenzione cambiare il titolo originale in quello di *Capriccio* poiché mi sembra che corrisponda meglio alla nuova destinazione ed ai propositi che mi sono posti per la musica tuttavia non vorrei decidere definitivamente una questione così importante senza il tuo parere.⁸

La fabula viene dunque rispettata, pur con i ritocchi necessari alla nuova modalità d'uso. Non così il titolo, che è la prima pista ermeneutica di un testo. Invece di lasciare in evidenza la maschera del vecchio geloso, quale carattere comico dalle varianti più che collaudate, Petrassi sembra propenso a creare frizioni fra un tema antichissimo e la propria inventiva musicale, dislocando i rapporti consolidati tra l'uno e l'altro elemento. Un tentativo, il suo, di misurarsi con quella tradizione del teatro lirico che, nel 1935, sentiva come «un campo ostile»⁹ e che poi affronta come bizzarria deliberata o, appunto, *Capriccio*. Con questo nome vi fa riferimento anche Montale nella lettera di risposta, che costituisce un piccolo squarcio di sociologia editoriale. Tutt'altro che adombrato per l'iniziativa dell'amico musicista, il poeta sembra preoccuparsi soprattutto dei diritti d'autore:

Ben più attento stai col *Capriccio* (metti pure il titolo che vuoi e taglia pure; se avessi saputo ti avrei riscritto ex novo il libretto, riducendolo a dieci pagine). Io cedetti quella mia traduzione per lire 300 (sic) a Bompiani, senza però far contratto e senza perciò impegnarmi a ricono-

⁶ Goffredo Petrassi, «Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro», in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita*, cit., p. 48.

⁷ *Ivi*.

⁸ Daniela Tortora, «Dall'epistolario di Goffredo Petrassi», in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita*, cit., p. 41.

⁹ Goffredo Petrassi, «Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro», cit. p. 46.

scergli alcun diritto in caso di rappresentazione. Ritengo quindi che in un caso come questo i diritti del 'librettista' tocchino a me esclusivamente; solo per la stampa, e vendita, del libretto potrebbe l'editore vantare ragionevolmente pretese; non sui futuri incassi, che ti, mi, auguro pari a quelli della *Cavalleria Rusticana*. Ma anche la eventuale vendita della trad. come *libretto* crea un fatto nuovo per me, un plus valore, direbbe un marxista, che non andrà certo tutto a Bompiani. Potresti sentire il parere di qualche competente in diritto d'autore.¹⁰

Alla fine, lasciando da parte sia il protagonista maschile che il genere musicale della *pièce*, l'opera fu chiamata *Il cordovano*, nome che designa un tipo di tappeto con figure. Così aveva tradotto Montale il cervantino «guadameci», addomesticando l'esotismo referenziale del lessema di origine araba a vantaggio di una ricezione fluida. La rottura delle convenzioni è comunque evidente: enfatizzando un oggetto, questo titolo parodico accantona l'abituale catena di relazioni causali. Snodo dell'adulterio non sono le azioni dei personaggi, ma la cosa strumentale che le rende possibili. Questa presa di distanza antiumanistica, che è in sintonia con la crisi del soggetto propria del Novecento, getta sull'intera *pièce* una luce tutta caricaturale. Del diletto amarognolo di Cervantes, già temperato da certe soluzioni linguistiche di Montale, resta poco più che un'armatura farsesca, prossima ai topici della commedia dell'arte. Ma non stupisce che la letterarietà svolga in questo caso un ruolo ancillare. Si tratta pur sempre di un libretto: un supporto verbale al messaggio prioritario della musica.

Malgrado il concorso di tanti buoni ingredienti, la creazione di Petrassi non ebbe successo né di critica, né di pubblico. La prima assoluta de *Il cordovano* fu data alla Scala di Milano, nel 1949. Snellita nella struttura orchestrale, l'opera venne ripresa dieci anni dopo alla Piccola Scala, in versione definitiva. Fu allora che Montale, esercitando quello che chiamava il suo "secondo mestiere", ovvero la critica musicale, recensì l'avvenimento sul *Corriere d'Informazione*, in termini lusinghieri:

Ridotto l'orchestrale di almeno due terzi e rimasta invariata la parte del canto, *Il cordovano* ha ritrovato subito la sua giusta cornice sonora e la commedia musicale – le voci se non sempre le parole – è riuscita a varcare il muro del suono. La musica del *Cordovano* è politonale e non disdegna qua e là di enunciare qualche «serie»; ma ci presenta un Petrassi felice, libero da preoccupazioni; e Dio sa quanto questo fatto rallegri gli estimatori di questo maestro, che alcuni vollero imbalsamare per tutta la vita nelle formule di certo barocco romano, e che altri invitano, invece, alle sirene della nuova musica semplicemente «strutturale».

¹⁰ In Daniela Tortora, "Dall'epistolario di Goffredo Petrassi", *cit.*, p. 42.

Col suo *Cordovano* Petrassi potrà, io penso, deludere gli uni e gli altri. In compenso egli ha tratto da un bellissimo *entremese* [sic] cervantino – coraggiosamente affrontato senza tagli – una gustosa raffigurazione di caratteri, ha fatto cantare, a modo suo, i suoi personaggi senza ricorrere quasi mai agli schemi e alle cadenze della nostra opera buffa (schemi e cadenze che diventano insopportabili nelle parodie) ed ha scritto una musica scevra di reminiscenze, che si ascolta con diletto continuo. Ha avuto, insomma, quella mano leggera che il testo richiedeva, e non è nemmeno ricorso, fatta eccezione per poche battute finali, ai conseguenti espedienti delle spagnolerie musicali.¹¹

Che Montale non dica di essere il traduttore dell'*entremés*, è comprensibile. Lo è meno il fatto che dichiari che il testo di Cervantes non è stato modificato, pur nell'ottica della tradizione librettistica, dove si bada più alla schematicità dei ruoli che alla sottigliezza dei discorsi.

3. Di testo in testo

Prima di considerare come Petrassi costruisce il libretto de *Il cordovano*, è opportuno soffermarsi brevemente sulla traduzione di Montale, dai tratti ora moderni, ora arcaici.¹² L'attualizzazione più decisa riguarda la sintassi, spianata nell'ordine degli enunciati e sfrondata di qualche elemento, secondo usi colloquiali vicini alla contemporaneità. Il traduttore reinventa una dinamica comunicativa orientata verso il lettore, puntando a un effetto di naturalezza che possiamo considerare analogo a quello ricercato da Cervantes, la cui lingua risulta ancora oggi accattivante, briosa, pragmaticamente efficace anche per la sostenuta qualità ritmica. Vediamo tre brevi esempi:¹³

LORENZA. Como soy primeriza, estoy temerosa y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra (C 259)

DONNA LORENZA. In queste faccende son novellina e ho paura di porre a repentaglio l'onore per seguire un semplice capriccio (M 126)

¹¹ Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranco Lavezzi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, pp. 272-273.

¹² Sulle opposizioni addomesticare/straniare e modernizzare/arcaicizzare, v. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 177-192.

¹³ Nelle citazioni dei tre testi che saranno messi a confronto, il numero delle pagine è preceduto dalle iniziali degli autori rispettivi: C per *El viejo celoso*, M per *l'Intermezzo del vecchio geloso* e P per *Il cordovano*. Nel solo testo de *Il cordovano*, le parti omesse sono comprese fra i simboli <>, mentre vengono indicate in corsivo le rare aggiunte.

CAÑIZARES. No, no, ni por pienso, porque es más simple Lorençica que una paloma [...] (C 264)

CANNIZARES. Ma no, neppur per ombra, perché Lorenzuccia è semplice come una colomba [...] (M 130)

CRISTINA. Riñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades (C 271)

CRISTINA. Sgridala, zio, che neppur per burla s'arrischi a dir cose disoneste (M 134)

La traduzione di Montale appare, invece, più discontinua nelle scelte lessicali, che rispondono a vari registri, dal popolare al manierato. In quest'ultimo caso, l'effetto è di un preziosismo straniante, come mostrano questi casi:

ORTIGOSA. El mozo es como un ginjo verde [...] (C 259)

HORTIGOSA. Il giovane è come una giuggiola primaticcia [...] (M 126)

LORENZA. Digo que tenéis condición de bárbaro y de salvaje [...] (C 270)

DONNA LORENZA: Vi dico che vi portate come un barbaro e un uomo salvatico (M 134)

CAÑIZARES. Aunque sé que te burlas [...] (C 272)

CANNIZARES. So bene ch'è una celia [...] (M 135)

Il metaforico orizzonte del traduttore si spalanca sulla storia della lingua italiana: Montale addomestica Cervantes anche invecchiando il lessico più comune. A volte, però, alcune di queste sue negoziazioni con il passato sembrano motivate da ragioni non solo artistiche. Se l'arcaico «pulzella» (M 126) rende felicemente la «niña y muchacha» degli antichi versi del *Cantar de Gómez Arias* (C 259), viene il sospetto che la scelta di non tradurre alla lettera le tre occorrenze di «frailecico» (C 262, 275) e la variante «frailecito» (C 271) sia stata guidata da una sorta di prudenza ideologica. Che Cristina chieda a Ortigosa di procurarle non un amante generico, ma un giovane di un qualche ordine religioso, non è certo casuale in Cervantes, che esprimeva anche così le sue dissidenze. Montale, però, se ne discosta e traduce il lessema in tre modi diversi, di grande tradizione letteraria ma comunque fuorvianti, edulcorati: «fantoccino» (M 128), «garzoncello» (M 128, 138) e «giovincello» (M 135).¹⁴

Cronologicamente orientato a ritroso, non meraviglia che certo lessico obsoleto risulti poi congeniale a un libretto d'opera destinato a fornire solo una storia divertente, disimpegnata, visto che anche una parola fuori moda può

¹⁴ Traduce invece «fraticello» Gabriella Milanese. Cfr. Miguel de Cervantes Saavedra, *Il vecchio geloso*, in Franco Meregalli (a cura di), *Tutte le opere*, Milano, Mursia, 1971, vol. I, p. 1301 e *passim*.

servire la causa della comicità. Il realismo, si sa, non è che l'effetto di determinate convenzioni discorsive, e Cervantes le dominava alla perfezione. Ma il suo *entremés* era anche legato a un vissuto storico di cui, nel Novecento, si è ovviamente persa l'esperienza. Del testo del *Siglo de Oro* spagnolo resta la traccia colta, letteraria, che Montale esalta con le sue coloriture d'epoca. E che Petrassi, con i suoi interventi, ulteriormente limita al campo della fantasia amena, sconnessa da ogni realtà databile.

L'intreccio e il discorso de *il cordovano* prescindono, infatti, dagli stridori più cupi dell'*Intermezzo del vecchio geloso*. Vengono scorciati soprattutto i dialoghi femminili, nelle parti che esprimono il male sotto forma di atteggiamenti aggressivi, propositi violenti e rimandi troppo espliciti alla sessualità. Oltre a qualche dettaglio non essenziale alla fabula, Petrassi elimina tutto ciò che può turbare il corso univoco di un'azione improntata allo spasso. Egli rispetta quasi alla lettera la traduzione di Montale, per l'ampia parte che utilizza; apporta però delle modifiche che riguardano fondamentalmente la struttura drammaturgica e la natura dei contenuti. L'atto unico viene diviso in sei scene, «ognuna con le proprie caratteristiche musico-drammatiche»;¹⁵ inoltre, viene ridistribuito il dialogo di un personaggio fra più battute concise e intercalate, con una maggiore intensificazione della retorica della comicità: si tratta delle ipocrite e altisonanti proteste di innocenza di Donna Lorenza, che attacca il marito dopo aver fatto fuggire l'amante. Si aggiusta poi l'età di questo personaggio femminile, che qui ha vent'anni, e si eliminano dai dialoghi le uscite più triviali e le considerazioni fataliste. L'entità delle soppressioni varia. Può riguardare anche un solo lessema, se questo è troppo irrispettoso nei confronti di Cannizares:

CRISTINA. Señora Ortigosa, váyase, no venga el gruñidor y la halle conmigo (C 261)

CRISTINA. Andate, signora Hortigosa, che non venga <quel grugno> qui e vi trovi con me (M 127, P 76)

CRISTINA. [...] más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante, y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo (C 258)

CRISTINA. Per conto mio preferirei andarmene fasciata di stracci e avere un marito giovane che trovarmi al sicuro <ma infangata da> con quel <sozzo> vecchio che avete preso per marito (M 125, P 73-74)

¹⁵ Questo osserva Daniele Carini, nella nota 1 del libretto de *Il cordovano*, in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita, cit.*, p. 73. Oltre alla guida all'interpretazione curata da questo autore, per altri commenti sul rapporto fra testo e musica, v. Virgilio Bernardoni, "Le articolazioni sceniche di un teatro virtuale", nel medesimo *Omaggio a Goffredo Petrassi...*, pp. 15 e 18-19.

Assai più frequente è il taglio di intere sequenze, come quella in cui Cristina mostra un atteggiamento troppo sguaiato nei confronti dello zio, insinuando pure che egli abbia torbide inclinazioni sessuali. Rettificato il testo in questo punto, su Cannizares non pesa più la doppia onta della ripugnanza fisica e della moralità depravata. Resta soltanto la sua ridicolaggine involontaria di vecchio malandato e geloso:

CRISTINA. Así suceda, aunque me costase a mí dedo de la mano: que quiero mucho a mi señora tía, y me muero de verla tan pensativa y angustiada en poder deste viejo, y reviejo, y más que viejo; y no me puedo hartar de decille viejo.

LORENZA. Pues en verdad que te quiere bien, Cristina.

CRISTINA. ¿Deja por eso de ser viejo? Cuanto más, que yo he oído decir que siempre los viejos son amigos de niñas. (C 261)

CRISTINA. Così sia. <anche se dovesse costarmi un dito della mano; perché voglio tanto bene alla mia signora zia, e mi sento morire a vederla così preoccupata e accorata, in potere di questo vecchione, di questo decrepito che davvero non posso accontentarmi di chiamare vecchio.

LORENZA. A dire il vero a te vuol bene, Cristina.

CRISTINA. E sarà men vecchio perciò? Ho sentito dire, anzi, che i vecchi stan volentieri con le ragazze.> (M 128, P 77)

Altre omissioni riguardano le insofferenze più radicali del carattere di Cristina, per esempio quando ipotizza di eliminare fisicamente lo zio, se questi rappresentasse una minaccia per la realizzazione del piano. La sua brutalità di adolescente inesperta ma subdola resta perciò circoscritta alle aspettative erotiche trasgressive, che sono colpa assai meno grave dal punto di vista morale. Eliminato interamente il passaggio, viene espunta anche ogni possibile proiezione tragica della storia:

CRISTINA. Mire tía. Si Ortigosa trae al galán y a mi frailecico, y si señor los viere, no tenemos más que hacer sino que cogerle entre todos y ahogarle, y echarle en el pozo o enterrarle en la caballeriza.

LORENZA. Tal eres tú, que creo lo harías mejor que lo dices.

CRISTINA. Pues no sea el viejo celoso, y déjenos vivir en paz, pues no le hacemos mal alguno, y vivimos como unas santas. (C 262)

<CRISTINA. Guardate zia: se Hortigosa vi porta l'amoroso, e a me il garzoncello, e se il padrone li vede, non ci resta altro che da fare che buttarglisi addosso e soffocarlo, e poi gettarlo nel pozzo o seppellirlo nella scuderia.

DONNA LORENZA: Sei una che credo lo faresti meglio di quanto non lo dica.

CRISTINA: E dunque lasci star la gelosia, il vecchio, ci lasci vivere in pace, perché non facciamo del male a nessuno e viviamo come sante.> (M 128, P 77)

Fin qui si tratta di situazioni che i personaggi immaginano soltanto. Ma se passano all'azione, Petrassi diventa più attento anche in campo amoroso. Toglie, infatti, l'ingiuria di sapore boccaccesco che Donna Lorenza scaglia contro Cannizares, mentre è ancora in corso la sua prima esperienza sessuale. Anziché venire denunciata, l'impotenza del vecchio resta così sottintesa. Il libretto si limita a conservare l'aggraziato equivoco che è reso possibile dalla porta sprangata della camera da letto, la barriera che dissocia il vedere dall'ascoltare: il marito trema di nervosismo perché la moglie nomina Ortigosa e la moglie, grazie a Ortigosa, trema invece di passione. C'è da dire, però, che avendo Montale tradotto il sintagma «me tiemblan las carnes» con il più sofisticato sinonimo «mi vacillano le gambe», la malizia della battuta si spegne in partenza. Né la rinvigorisce la ripresa di Donna Lorenza «E a me tremano per amor della vicina», in cui si impiega il verbo corrispondente all'originale. La forza dell'anafora che esprime, con il medesimo enunciato, le opposte e inconciliabili esperienze del marito e della moglie, risulta indebolita a livello logico. Vediamo dunque il risultato complessivo:

CAÑIZARES. Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

LORENZA. También me tiemblan a mí por amor de la vecina.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!

LORENZA. ¡Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo! (C 270)

CANNIZARES. Lorenza, di' quel che vuoi; però che non ti senta in bocca il nome di vicina, ché a sentirlo mi vacillano le gambe.

DONNA LORENZA. E a me tremano per amor della vicina.

CRISTINA. Dio che pazzie, che sciocchezze!

<DONNA LORENZA. E ora vedo chi sei, vecchio maledetto; e che con te ho finora vissuto ingannata!> (M 134, P 84)

Infine, altri piccoli ritocchi mirano a smorzare l'enfasi barocca di strutture lessicali trimembri, ridotte in genere di un elemento:

CRISTINA. [...] mi duelo, mi yugo y mi desesperación [...] (C 257)

CRISTINA. [...] il tormento, <il giogo,> la disperazione della mia vita [...] (M 125, P 73)

ORTIGOSA. La buena diligencia, la sagacidad, la industria [...] (C 260)

HORTIGOSA. La diligenza, <la sagacia,> la scaltrezza (M 127, P 75)

Ne guadagna la dinamica del dialogo, stilisticamente e ideologicamente alleggerito. Petrassi, infatti, toglie anche altri elementi caratteristici della Spagna secentesca: per esempio, l'allusione al *desengaño*, fatta all'inizio della prima scena da Donna Lorenza, nonché i paradossi ingegnosi, del tutto correnti all'e-

poca di Cervantes, con cui questo personaggio chiude, verso la fine della scena V, la sua veemente protesta nei confronti del sospettoso e già ingannato marito:

LORENZA. Mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones! (C 272)

DONNA LORENZA. Guardate *un po'* in che conto tiene <il mio onore e> la mia reputazione! <lui che dei sospetti fa altrettante certezze, e delle menzogne fa verità, e delle burle cose vere e degli scherzi fa cose diaboliche!> (M 136, P 85)

L'idea della Spagna cara a Petrassi, che ammirava Falla e Ravel, è quella dovuta alla recente storia della musica, più che alla tradizione della letteratura del *Siglo de Oro*. Non a caso, nella composizione de *Il cordovano*, il colore andaluso filtra soprattutto dalle fugaci citazioni musicali degli autori che avevano rivisitato il folclore iberico alla maniera novecentesca.¹⁶ Comprensibilmente, in casi come questi, le parole contano meno delle note.

4. Conclusioni

Il senso ultimo di un libretto lo dà la musica. Ma sull'interpretazione de *Il cordovano*, che eccede l'ambito puramente verbale, i critici non si sono ancora messi d'accordo. C'è chi ritiene che Petrassi abbia assecondato le istanze comunicative del testo teatrale e chi, invece, è convinto che le abbia tenute in scarsa considerazione.¹⁷ Resta il fatto che il libretto punta a una comicità condivisibile e immediata: quella che provoca il «riso d'accoglimento» e la ricomposizione sociale nel segno di un'appartenenza comune, favorita appunto da stereotipi che fanno ridere tutte insieme un gran numero di persone.¹⁸ Goffredo Petrassi ne ebbe l'idea in un periodo tragico per l'Italia e per se stesso. Quello in cui aveva composto, tra l'altro, il dolente *Coro di morti*, da un testo di Leopardi, e il balletto *Ritratto di don Chisciotte*, ennesima evocazione dell'eroe illuso per eccellenza. Anche da questo punto di vista, l'avventura tutta terrena de *Il cordovano* non fu impresa da poco.

¹⁶ V. le note specifiche di Daniele Carnini, *ivi*, pp. 73-88.

¹⁷ Afferma Daniele Carini, *ivi*, nota 3, p. 74.: «La musica del *Cordovano* non si tira mai indietro nel sottolineare, in un modo, certo, rarefatto ed estremamente allusivo, le malizie di Cervantes». Ma per Virgilio Bernardoni, «Le articolazioni sceniche di un teatro virtuale», cit., p. 23, Petrassi «rivela un orientamento di per sé indifferente alle ragioni della narrativa drammatica».

¹⁸ Lucie Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 16-17 e 20-21.