

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

3 · 2021



Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici



I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» - Mascalucia (CT)

Dipartimento di «Civiltà Antiche e Moderne»
Università degli Studi di Messina

CONTATTI

I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi», via Case Nuove, I-95030 Mascalucia (CT)
Tel. + 39 095 7272517
e-mail: ctis02600@istruzione.it
PEC: ctis02600@pec.istruzione.it

URL: www.classicavox.it
Corrispondenza editoriale: classicavox@gmail.com

Copyright ©
2021

Quest'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons AttributionNonCommercialNoDerivatives 4.0 International il cui testo è disponibile alla pagina Internet <https://creativecommons.org/licenses/byncnd/4.0>

ISSN 2724-0169 (*online*)

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

3 · 2021



CATANIA · MESSINA

2021

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

* * *

DIREZIONE

Nicola BASILE - Paola RADICI COLACE - Anna Maria URSO

COMITATO SCIENTIFICO

Sergio AUDANO (Genova); Mario BOLOGNARI (Messina); Loredana CARDULLO (Catania); Menico CAROLI (Foggia); Paolo CIPOLLA (Catania); Francesco DE MARTINO (Foggia); Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ (A Coruña); Giuseppe GIORDANO (Messina); Mario LENTANO (Siena); Brigitte MAIRE (Lausanne); Claudio MELLADÒ (Messina); Angelo MERIANI (Salerno); Philippe MUDRY (Lausanne); Michele NAPOLITANO (Cassino); Vincenzo ORTOLEVA (Catania); Nicoletta PALMIERI DARLON (Reims); Maria Rosaria PETRINGA (Catania); Rosario PINTAUDI (Firenze); Donatella PULIGA (Siena); Massimo RAFFA (Milazzo); Giovanni SALANTRO (Catania); Rosa SANTORO (Messina); Luigi SPINA (Bologna); Gennaro TEDESCHI (Trieste); Renzo TOSI (Bologna); Giuseppe UCCIARDELLO (Messina).

COMITATO DI REDAZIONE

Lucia Maria SCIUTO (Coordinatore); Mimma FURNERI; Eliana GUGLIELMINO; Valeria LO BUE; Rosa Alba PAPALE; Domenico PELLEGRINO; Maria Angela ROVIDA; Maria SOTERA; Maria Rosaria STRAZZERI; Maria Grazia TOMASELLI.

REDAZIONE TECNICA & WEBMASTER

Carlo MANFREDINI

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

Classica Vox è una Rivista annuale di Studi Umanistici *on-line*, consultabile e scaricabile *open access*, che coniuga in un'unica proposta editoriale la ricerca scientifica e la sperimentazione didattica per un dialettico confronto di saperi ed esperienze tra Università e Scuola.

Nasce dalla già consolidata collaborazione tra il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina e l'I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» di Mascalucia-Catania, e si rivolge, nella declinazione delle sue Sezioni, sia agli studiosi impegnati nella ricerca scientifica sia ai docenti interessati alla proposta di nuovi modelli formativi e alla sperimentazione didattica.

Si avvale di un Comitato Scientifico internazionale e della procedura di *peer review* per la selezione e valutazione anonima dei contributi da pubblicare.

Si articola nelle seguenti Sezioni:

- Saggi e note (Filologia e linguistica, testi e contesti letterari, ricezione dell'antico)
- Sperimentazione e innovazione didattica
- Recensioni

INDICE

SAGGI E NOTE

Menico CAROLI <i>Riscritture, varianti d'autore e seconde edizioni</i>	9
Silvia CUTULI <i>Oltre il Sisifo improbus sed callidus: sulle tracce di versioni 'non convenzionali' e perdute del mito</i>	31
Paola RADICI COLACE <i>L'iperbole nello spazio del teatro classico</i>	55
Rosa SANTORO <i>Il pregiudizio locrese. Riflessioni su Ovidio, Ibis 351s.</i>	73
Alfredo CASAMENTO <i>Il gravis morbus degli scolastici. Esempi tratti dalla storia (e dall'arte) nell'opera di Seneca il Vecchio</i>	89
Mario LENTANO <i>I due mirti di Quirino. L'identità vegetale di un dio romano</i>	111
Marco ONORATO <i>Trasparenza e opacità in tre carmi di Simposio (aenigm. 67-69)</i>	129
Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ <i>Recetario de medicina mūtulo en un códice no catalogado por Beccaria (Oxford, Balliol College, 367, s. XI). Editio princeps</i>	157
Stefania FORTUNA <i>La nuova versione del catalogo elettronico Galeno latino e gli studi sulla tradizione latina di Galeno nell'ultimo decennio</i>	197
Tommaso BRACCINI <i>Exotikà e Outer Ones: satiri, callicanzari e alieni in H. P. Lovecraft</i>	209
Anna Maria URSO <i>La Perséphone di Gide-Stravinskij. Ascesa e declino di una collaborazione difficile</i>	227

SPERIMENTAZIONE E INNOVAZIONE DIDATTICA

Isabella TONDO <i>Le parole sono pietre. Un racconto-laboratorio su Antigone in classe</i>	243
---	-----

RECENSIONI

SCRIBONII LARGI <i>Compositiones</i> , edidit, in linguam italicam vertit, commentatus est Sergio Sconocchia, 2020 (Rosa SANTORO)	257
---	-----

Giulio GUIDORIZZI, <i>Enea, lo straniero. Le origini di Roma</i> , 2020 (Alberto PAVAN)	261
Gianna PETRONE (a cura di), <i>Storia del teatro latino</i> , 2020 (Mario LENTANO)	265
Silvia CONDORELLI, Marco ONORATO (a cura di), <i>Verborum violis multicoloribus. Studi in onore di Giovanni Cupaiuolo</i> , 2019 (Ignazio LAX)	269
Anna Maria URSO, Domenico PELLEGRINO (a cura di), <i>I fluidi corporei nella medicina e nella veterinaria latine. Dottrina, lessico, testi. Actes du XII^e Colloque international sur les textes médicaux latins, Messine, 22-24 septembre 2016</i> , 2020 (Brigitte MAIRE)	279
M. G. IODICE, A. MARCHETTA (a cura di), <i>Delectat varietas. Miscellanea di studi in onore di Michele Coccia</i> , 2020 (Martina FARESE)	283
AUTORI	285

ANNA MARIA URSO

*La Perséphone di Gide-Stravinskij.
Ascesa e declino di una collaborazione difficile*

SOMMARIO

L'articolo ricostruisce la storia della collaborazione tra lo scrittore francese André Gide e il compositore russo Igor Stravinskij intorno alla *Perséphone*, il dramma in versi sul mito di Persefone cui Gide aveva lavorato sin dalla fine dell'Ottocento. Iniziata sotto i migliori auspici, quella collaborazione divenne col tempo sempre più difficile, approdando infine alla rottura tra i suoi protagonisti; al tempo stesso, la documentazione sulle fasi preparatorie del lavoro consente di mettere a fuoco, oltre al lavoro operato da Gide sulle fonti, in particolare l'inno omerico *A Demetra*, le opposte concezioni di Gide e Stravinskij circa il rapporto fra poesia, musica e messa in scena e i presupposti teorici cui quelle concezioni erano ispirate, illuminando così un momento significativo della cultura europea del primo Novecento.

Parole chiave: Gide, Stravinskij, Persefone, melologo, mito, ricezione.

ABSTRACT

The paper reconstructs the history of the cooperation between the French writer André Gide and the Russian composer Igor Stravinsky around the *Perséphone*, the verse drama on the myth of Persephone which Gide had worked on since the end of the nineteenth century. Begun under the best auspices, the cooperation became more and more difficult over time, eventually leading to the rupture between its protagonists; at the same time, the documentation on the preparatory phases of the work allows us to focus, in addition to the work carried out by Gide on his sources, in particular the Homeric hymn *To Demeter*, on Gide's and Stravinsky's opposite conceptions about the relationship between poetry, music and staging and the theoretical presuppositions which inspired those conceptions, thus illuminating a significant moment of early twentieth century European culture.

Keywords: Gide, Stravinsky, Persephone, melologue, myth, reception.

1. *Gide e il mito di Persefone: una lunga fedeltà*

Il melologo *Perséphone* – una forma drammatica mista di musica e parlato definita in francese *mélodrame*, che nel caso in questione partecipa anche del mimo e della danza¹ – è frutto della collaborazione tra il celebre compositore russo Igor Stravinskij e un 'librettista' altrettanto famoso qual è lo scrittore André Gide. Se la si ricorda soprattutto in relazione a Stravinskij è perché il testo costituisce una di quelle opere minori della bibliografia di un grande destinate a restare poco più di una nota a piè di pagina nella storia della letteratura: potremmo dire, anzi, che *Perséphone* sia rimasta tale persino per gli specialisti, che hanno cominciato a interessarsene solo quando Patrick Pollard ne ha finalmente

¹ In STRAVINSKIJ-CRAFT 2008, 244, il lavoro è definito «un *masque*» o «pantomima a ballo [*dance-pantomime*], coordinata con un testo cantato e parlato».

dato, nel 1977, un'edizione critica². Viceversa, con l'accompagnamento musicale il testo ha vissuto più vite in varie forme, dalla versione integrale all'oratorio fino agli adattamenti radiofonici³. *Perséphone*, però, non è solo l'unione della musica sorprendente di Stravinskij con il testo poetico, suggestivo e raffinato, di Gide. Essa è piuttosto il frutto della collaborazione cosmopolita tra figure di spicco della cultura novecentesca impegnate a confrontarsi in un'operazione sinestetica complessa, nella quale le loro concezioni, apparentemente simili, finirono in ultimo per scontrarsi.

Il testo, forse il frutto più significativo della fascinazione che su Gide esercitava il mito classico⁴, affonda le sue radici negli esordi della vita letteraria dell'autore, se non addirittura nella sua infanzia, quando, tra i racconti del secondo *Wonder Book* di Nathaniel Hawthorne, lo aveva particolarmente colpito *The Pomegranate-Seeds*, ispirato al mito di Proserpina⁵. Già nel 1893, in *La Tentative amoureuse*, Gide aveva dichiarato di voler scrivere un *Traité des grains de grenade*, poi annunciato nel 1896, nel primo numero del «Centaure», come un «drame» intitolato *Proserpine*; in seguito, il progetto riappare a più riprese nella corrispondenza datata 1901-1904, sebbene sembri che l'autore non ne abbia scritto che qualche frammento, pubblicato nel dicembre 1899 in «Le pays de France». L'idea di farne un'opera teatrale accompagnata dalla musica dovette farsi strada più tardi, nel 1909, quando Gide propose la sua *Proserpine* al musicista Florent Schmitt, alla ricerca di un testo per una *féerie* o per un balletto. Il progetto non andò in porto, così come sarebbe sfumata, nel 1912, la possibilità di mettere in scena lo stesso soggetto con il musicista Paul Dukas; tuttavia, la prospettiva di queste collaborazioni dovette spingere Gide a lavorare alla sua opera, che finì per concepire – secondo il sottotitolo con cui la pubblicò per la prima volta, nel 1933, nel quarto volume dei suoi *Opera omnia* – come una *Symphonie en quatre tableaux*, nonché a ripubblicare, nel 1912, sulla rivista «Vers et Prose», con il sottotitolo *Fragment d'un drame*, quanto era già apparso nel 1899 in «Le pays de France»⁶.

Nel giugno del 1913 dovette offrirsi allo scrittore un'altra possibilità di assicurare un commento musicale al proprio testo. Lo suggerisce una lettera del 26 giugno 1913 indirizzata all'amico e poeta Henri Ghéon, in cui egli menziona

² L'edizione, che fornisce sia, sotto il titolo di *Proserpine*, il testo delle due prime stesure (1909 e 1913), sia il testo definitivo di *Perséphone*, fu pubblicata in pochi esemplari ed è di difficile reperimento, ma in CLAUDE 2009 i testi sono ristampati con varianti e note. Sull'opera è inoltre disponibile la monumentale monografia di LEVITZ 2012, che va ben oltre l'analisi letteraria e musicale di *Perséphone*.

³ Una rassegna, seppure incompleta e datata, in POLLARD 1977, 145-149.

⁴ POLLARD 1977, 3-7, con una sintesi delle opere ispirate al mito greco. Su questo argomento cfr. TATSOPOULOS-POLYCHRONOPOULOS 1991.

⁵ POLLARD 1977, 8 ricorda che l'influenza di questo racconto si coglie in alcuni dettagli di *Proserpine*. Per le tappe che portarono da *Proserpine* a *Perséphone* cfr., oltre alla stessa LEVITZ 2012, 64-89, di gran lunga la trattazione più completa, POLLARD 1977, 25-28; CARR 2002, 154-156; CLAUDE 2009, 1306, cui rimando per i dettagli e le fonti primarie.

⁶ I riferimenti alla musica e l'espressione «décider entre nous» a proposito del ruolo di Proserpina, presenti nel *Fragment* del 1912, sembrerebbero le tracce della collaborazione con Schmitt (CARR 2002, 155). Sulla passione di Gide per la musica, in particolare quella di Chopin (Gide, peraltro, suonava il pianoforte), cfr. LEVITZ 2012, 63-64, con bibliografia.

la possibilità di una collaborazione con il famoso fondatore dei «Balletti russi», Sergej Djagilev, per la quale rielaborò la sua *Proserpine*, arricchendola di note sulla musica e l'azione scenica, leggibili nella versione manoscritta, inedita, pubblicata da Pollard⁷. Solo nel 1933, tuttavia, Gide riuscì a portare sulla scena musicale parigina un'opera su quel personaggio, della cui fascinazione era vittima da circa quarant'anni, quando mostrò il testo scritto nel 1909 per Schmitt, che proprio allora stava revisionando per la stampa, alla ballerina russa Ida Rubinstein, la quale cercava un nuovo soggetto per la stagione del 1934 della sua compagnia. La Rubinstein, che era musa ispiratrice di molti artisti del tempo e punto di riferimento del gruppo degli emigrati russi a Parigi, se ne dichiarò entusiasta e propose a Gide di affidare il commento musicale a Igor Stravinskij, con il quale aveva già collaborato proficuamente, nel 1928, quando il musicista, che allora attraversava già la fase cosiddetta 'neoclassica', aveva realizzato per la sua compagnia la partitura de *Le Baiser de la fée*⁸.

Gide e Stravinskij si conoscevano di vista sin dal 1910, ma avevano avuto modo di confrontare per la prima volta le rispettive opinioni sul rapporto fra testo e musica nel 1917, quando lo scrittore propose a Stravinskij di comporre le musiche per l'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, che Ida Rubinstein voleva mettere in scena nella sua traduzione. La collaborazione non si realizzò poiché Gide riteneva necessaria l'adozione di un criterio storico-realistico, sia nella messa in scena, sia nella realizzazione del commento musicale, e ciò era del tutto estraneo alla visione di Stravinskij⁹. Questo precedente, però, non suscitò nello scrittore la prevedibile diffidenza, tutt'altro: all'indomani dell'incontro con la Rubinstein, il 20 gennaio del 1933, nello scrivere al compositore per programmare un colloquio in cui discutere il progetto, gli fa sapere quanto sia felice e orgoglioso all'idea di vedere il proprio nome accanto al suo in un'opera che gli sta a cuore da tempo. Entusiastici sono, poi, i toni della lunga lettera indirizzata sempre a Stravinskij l'8 febbraio, in cui è evocato, ad apertura, il clima di «entente... parfaite» che aveva caratterizzato il loro incontro a Wiesbaden, avvenuto la settimana precedente¹⁰.

La collaborazione sembra iniziare insomma sotto i migliori auspici. Gide si getta a capofitto nella revisione del testo, tanto che già il 24 febbraio scrive a Stravinskij di avergliene spedito il primo quadro e gli assicura l'ulteriore invio del secondo da lì a pochi giorni. Gli propone anche alcune scelte di messa in scena,

⁷ È il testo che Pollard chiama A1; su questo LEVITZ 2012, 73, n. 60.

⁸ A Ida Rubinstein è dedicata la stesura finale del testo, che Gide pubblicherà sulla «Nouvelle Revue Française», su richiesta della Rubinstein, nel maggio 1934, solo dopo la prima (cfr. *infra*): «À Madame Ida Rubinstein, dont la ferveur a su ranimer un projet endormi depuis plus de vingt ans». Della richiesta della Rubinstein (e della Rubinstein stessa) Stravinskij parla in CRAFT 2008, 241-242. Sulle opere greche dello Stravinskij neoclassico rinvio a CARR 2002.

⁹ Cfr. CRAFT 2008, 241: «Dissi che lo stile musicale sarebbe dipeso dallo stile di tutta la produzione, ma Gide non aveva ancora una concezione stilistica. Più tardi fu scandalizzato dalla mia proposta di un'edizione in abiti moderni, e sordo alle mie argomentazioni, che saremmo stati più vicini a Shakespeare inventando qualcosa di nuovo. Misi in chiaro che un Antonio e Cleopatra di stampo veristico era fuori questione [...]. I miei schizzi per l'Antonio progettato furono dirottati nella musica dell'*Histoire*».

¹⁰ CLAUDE 1987, 25.

sia nelle lettere sia negli abbozzi che invia, ma si dichiara più volte disponibile a rimettere in discussione tanto queste quanto il testo poetico, ove sia necessario adeguarne le esigenze a quelle della musica¹¹.

Se il confronto delle stesure precedenti con il testo definitivo permette di cogliere le linee di intervento principale che hanno guidato lo scrittore nella revisione, le lettere scambiate fra i due artisti rivelano quanto questo cambiamento debba alla concezione generale dell'opera concordata a Wiesbaden e quanto Gide abbia concesso, strada facendo, al gusto e alla personalità dominante del compositore.

2. Il lavoro sui modelli

Il modello testuale cui lo scrittore dichiara di ispirarsi è la fonte più completa e – se non si vogliono considerare i pochi versi in cui vi si fa cenno della *Teogonia* esiodea¹² – anche più antica del mito, l'inno omerico *A Demetra*, in ossequio alla quale, forse, Gide adotta per la nuova versione dell'opera il nome greco di *Perséphone*, al posto di *Proserpine* delle due stesure precedenti¹³. Poiché promette a Stravinskij di mandargli copia del testo su cui lavora, definito «une édition de la traduction de l'*Odysée* qui contient les hymnes homériques» (Gide non leggeva il testo in lingua originale; conosceva solo, e imperfettamente, il latino), si è potuta identificare la versione francese usata dallo scrittore con quella di Charles-Marie Leconte de Lisle, pubblicata a Parigi nel 1877 per i tipi di Alphonse Lemerre¹⁴.

Sul mito e sul culto di Demetra l'autore consultò inoltre il secondo volume della *Storia greca* di Ernst Curtius¹⁵ e i due saggi dedicati all'argomento da Walter Pater, letti nel 1930 nella raccolta postuma dei *Greek Studies*, nei quali trovava tra l'altro, con una versione inglese abbreviata dell'inno omerico, un'interpretazione della sua protagonista come simbolo di rinnovamento e di gioia redentrice. Gide, del resto, non leggeva il mito quale riflesso della cultura che lo ha prodotto; piuttosto, egli trattava i miti, così come il Vangelo, quali fonti di verità eterne e li usava per legittimare i propri pensieri, dando di essi una personale

¹¹ CLAUDE 1987, 27: «Je ne considère le texte comme définitif, que dans la mesure où il vous convient. [...] Madame Rubinstein se montre très satisfaite. Je voudrais que vous le fussiez aussi. Mais j'écouterai toutes vos critiques, indications, suggestions, etc.».

¹² Ovvero *Theog.* 912-914.

¹³ L'inno omerico, tuttavia, al contrario di quanto si legge in CARR 2002, 159, sembra essere stato noto a Gide già ai tempi della *Proserpine*; lo suggeriscono le citazioni dell'inno *tout court* come 'Omero' nel prologo dell'opera, pubblicato nell'edizione di POLLARD 1977, 61: «C'est la fleur [*scil.* il narciso] dont parle Homère», la questione non è messa in dubbio da LEVITZ 2012, 76, la quale sottolinea come nella Francia dell'epoca fosse la fonte primaria del racconto mitico. Ciò non toglie, naturalmente, che Gide utilizzasse anche fonti diverse.

¹⁴ La promessa si legge nella lettera dell'8 febbraio 1933, pubblicata in CLAUDE 1987, 26; cfr. *ivi*, 52 per l'identificazione della traduzione.

¹⁵ La notizia in Gide, *Journal*, 22 giugno 1930; POLLARD 1977, 23, n. 51, da cui la ricavo, identifica il passo del volume cui lo scrittore fa riferimento con 2.2.4.

interpretazione¹⁶. Per la descrizione dell'oltretomba, per la quale le suggestioni dovettero essere molteplici, Gide ricavò anche alcuni dettagli (in particolare quello dell'asfodelo come fiore infernale) dal libro XI dell'*Odissea*, un testo che, come ebbe a dichiarare egli stesso, gli era caro fin dall'infanzia, grazie alle letture che gliene faceva il padre, e al quale accedeva ora nella già citata edizione parigina¹⁷. Durante la lunga gestazione dell'opera, inoltre, lo scrittore annotò i riferimenti al mito di Proserpina/Persefone che trovava di volta in volta nelle sue letture, tra cui figurano Clemente di Alessandria, Boezio, le *Bucoliques* di Chénier, Schopenhauer, Hugo, Taine, France¹⁸.

Lo scrittore rivisita il suo testo concependo la rappresentazione, secondo quanto aveva concordato con Stravinskij, nei termini di una celebrazione religiosa, in cui «des acteurs même du drame», come preciserà il programma di sala, «sont considérés comme les officiants du culte éleusinien». Non solo la vicenda è introdotta e commentata da un narratore, Eumolpo, che ha lo stesso nome del fondatore e primo ierofante dei Misteri di Eleusi, ma nei versi iniziali (1-5) che questi pronuncia essa è inquadrata nella cornice di una celebrazione rituale, nella quale anche gli spettatori appaiono coinvolti:

Déesse aux mille nomes, puissante Démèter
[...]
Célébrons ici tes mystères
Devant tout ce peuple assemblé

Gide può essere stato influenzato a questo proposito dalla lettura di Pater, che sottolinea il ruolo dell'inno a Demetra nel rito misterico e introduce nella traduzione un inciso, esplicitando che lo intonava lo ierofante¹⁹.

Per parte sua, Stravinskij scrive a Ida Rubinštein di concepire la musica come «un monument, un organisme musical indépendant, ne servant ni à embellir le texte [...] ni à colorer, ni à guider le public (Leitmusik-Wagner) dans les diverses évolutions du drame», ma a celebrare «le mystère de l'ancienne Perséphone» al pari di quanto Gide ha fatto con le parole²⁰. Per suggerire la coloritura religiosa dell'opera, inoltre, egli propose al regista – come di fatto avvenne – che Eumolpo entrasse in scena da solo, a sipario ancora chiuso²¹.

¹⁶ POLLARD 1977, 4; *amplius* LEVITZ 2012, 55-58. Gide espresse le proprie opinioni sul tema in *Considérations sur la mythologie grecque (Fragments du Traité des Dioscures)*, pubblicato nel 1919 sul n. 72 della «Nouvelle Revue Française».

¹⁷ Per la notizia sulle letture paterne, che ricavo da MASSON 2001, 409, la fonte è lo stesso Gide nei suoi *Mémoires*. Sulle riprese dell'*Odissea* cfr. *infra*. Secondo quanto osserva POLLARD 1977, 12, n. 25, non v'è invece ragione di credere che Gide abbia usato né Claudiano, che pure cita (e di cui trova menzione in Pater), né Ovidio, che tuttavia doveva senz'altro conoscere (LEVITZ 2012, 70).

¹⁸ POLLARD 1977, 8-12; 25.

¹⁹ PATER 1894, 82: «“I begin the song of Demeter” – says the prize-poet, or the Interpreter, the Sacristan of the holy places – “the song of Demeter and her Daughter Persephone”».

²⁰ Lettera del 5 marzo 1933, edita in CLAUDE 1987, 30.

²¹ Cfr. la lettera di Stravinskij a Copeau del 6 ottobre 1933, pubblicata in CLAUDE 1987, 39, e la didascalia di scena in POLLARD 1977, 91: «EUMOLPE sur le devant de la scène, avant le lever du rideau».

Nel riprendere gli snodi principali della vicenda mitica, lo scrittore suddivise l'azione in tre quadri, *Perséphone ravie*, *Perséphone aux enfers*, *Perséphone renaissante*, immaginando in questa tripartizione (e nello stesso destino dell'eroina) una riproposizione del ciclo delle stagioni, quali le concepiva la cultura greca arcaica e quali appaiono nell'inno omerico: primavera (primo quadro), estate-autunno (terzo quadro, con la maturazione delle messi) e inverno (secondo quadro). Come ebbe a scrivere a Stravinskij, secondo lui lo stesso soggetto si teneva, infatti, a metà strada fra un'interpretazione mistica (ci torneremo) e una naturalistica («rythme de saisons; la graine qui tombe en terre doit mourir pour ressusciter, à travers le sommeil apparent de l'hiver», come esplicitava in parentesi) ed entrambi gli artisti avvertivano la necessità di marcare il ciclo delle stagioni nella sua interezza²². Stravinskij propose di far iniziare la vicenda in autunno, affinché la discesa agli inferi di Persefone coincidesse con l'inverno, ma Gide rifiutò l'innovazione, obiettando che essa avrebbe tradito il mito (nell'inno omerico Persefone è infatti rapita mentre raccoglie con le ninfe fiori caratteristici dell'inverno avanzato o della primavera) e persino lo stesso personaggio di Persefone, «la personnification même du *Printemps*»²³.

Questo non deve indurre a pensare, però, che nel resto Gide sia rimasto fedele al suo modello, peraltro esplicitamente citato, nella parte iniziale di ogni quadro, attraverso la formula «nous raconte Homère», anche a dispetto della corrispondenza di ciò che avviene in scena con il modello²⁴. Al contrario, egli tratta l'ipotesto omerico con grande libertà: riprendendone solo alcune sezioni, dando ad altre sviluppi che non compaiono nel testo greco, giocando con il riuso preciso di tessere linguistiche e di immagini, che indugia a decontestualizzare e ricontestualizzare, suscitando nel lettore inattese agnizioni. Per esempio, mancano nel testo gidiano i dialoghi di Demetra con altre figure divine (Ecate, Elio, Rea...), così come è soppresso l'episodio del suo incontro, a Eleusi, con le figlie del re (*Kéléos* e *Celeus*, secondo il greco, rispettivamente in Leconte de Lisle e in Pater, che in Gide – per confusione di parole foneticamente simili? – diventa *Seleucus*); del soggiorno della dea a Eleusi restano solo il riferimento al suo ruolo di nutrice del piccolo Demofonte, compreso il suo tentativo di rendere immortale il bambino, nonché un cenno al tempio costruito per la dea sulla

²² Come nota FOLEY 1999, 97, l'associazione del mito con il ciclo delle stagioni è tuttavia posteriore all'inno, forse dovuta a influenza stoica. Al tema del ciclo delle stagioni, peraltro, Stravinskij si era già appassionato nel *Sacre du printemps*.

²³ Lettera dell'8 febbraio 1933, pubblicata in CLAUDE 1987, 26. Sui fiori che raccolgono Persefone e le ninfe cfr. CÀSSOLA 1975, 467, n. ai vv. 6-14.

²⁴ Cfr. i vv. 10-11 («Comment elle te fut ravie / C'est ce que nous raconte Homère») e 89-92 («C'est ainsi, nous raconte Homère, / Que le Roi des hivers, que l'inferral Pluton / Ravit Perséphone à sa mère, / Et à la terre son printemps»), che richiamano la situazione dell'inno omerico ma non quella gidiana, nella quale, come vedremo fra poco, Persefone scende di sua volontà agli inferi mossa da pietà; particolarmente stranianti dovevano apparire i vv. 89-92, pronunciati da Eumolpo dopo che Persefone ha preso e motivato la sua decisione, laddove «ravit» non venisse inteso in senso metaforico. Il contrario avviene ai vv. 257-260: «C'est ainsi, nous raconte Homère, / Que l'effort de Démophon / Rendit Perséphone à sa mère / Et à la terre son printemps», stavolta in contrasto con il racconto dell'inno, dove manca il riferimento a Trittolemo e al suo legame con l'agricoltura (*amplius infra*).

collina dagli abitanti del luogo, una volta svelata la sua identità²⁵. Al contrario, seguendo una tradizione diversa, la cui conoscenza può essergli stata filtrata da Pater, Gide identifica Demofonte con Trittolemo (che nell'inno *A Demetra* è semplicemente uno dei principi di Eleusi cui la dea rivela i suoi misteri) e ne ricorda il legame con l'agricoltura, nella quale, secondo una tradizione del mito attico/eleusina posteriore all'inno, Trittolemo sarebbe stato istruito da Demetra; inoltre, introducendo nel mito una innovazione personale, Gide fa di Trittolemo lo sposo terreno di Persefone²⁶. Nel complesso, le innovazioni dello scrittore si giustificano pienamente con la sua scelta di fare di Persefone, e non di Demetra, la protagonista del proprio testo, tanto che la progressione drammatica, come è stato osservato, appare scandita dalle reazioni dell'eroina alle visioni che le si offrono e ai sentimenti che esse suscitano di volta in volta²⁷.

Questo spiega come mai sia drasticamente ridimensionato ciò che riguarda Demetra, mentre grande sviluppo è dato alla sezione ambientata agli inferi, che ha per protagonista la ragazza. Agli inferi Gide riambienta anche, adattandola a Persefone, la scena del testo greco in cui Demetra è invano tentata a tornare sull'Olimpo da tutti gli altri dèi, che le offrono a nome di Zeus magnifici doni, scena che nell'inno omerico si svolge a Eleusi (vv. 325-330): nel nuovo testo sono invece le Ombre a offrire senza successo a Persefone «tous les trésors de la terre», perché accetti di diventare la loro regina (vv. 146-149). Quanto alla ricontestualizzazione di immagini e tessere linguistiche, mi limito a indicare pochi esempi: l'invocazione iniziale di Demetra come dea «aux mille noms» (v. 1), dove Gide applica alla dea un epiteto che nell'inno è invece riferito ad Ade (πολύονυμος, vv. 18 e 32); l'assegnazione a Trittolemo di un attributo quale la falce rilucente, in conformità con la scelta di Gide di presentarlo come discepolo di Demetra («Triptolème [...] dont la faucille reluit», recita il testo ai vv. 267-268), mentre nell'inno, o almeno nella traduzione di Leconte de Lisle, tale attributo dà invece origine a un epiteto della dea («à la faucille d'or», v. 4, ma il greco ha un controverso χρυσαόρου, letteralmente «dalla spada d'oro»²⁸); l'immagine de «le soleil qui rit sur l'onde», nella descrizione della mattina in cui è avvenuto il rapimento di Persefone (v. 16), semplificazione e variazione

²⁵ In realtà, questo dettaglio è appena accennato anche nell'inno, cfr. i vv. 270-272; 296-301.

²⁶ Cfr. i vv. 224 («Démophoon qui doit devenir Triptolème»); 239-244 («Salut, Démophoon en qui mon cœur espère! / Par toi vais-je revoir se refléurir la terre? / Tu sauras aux humains enseigner le labour / Que d'abord t'enseigne ma mère. / Et, grâce à ton travail, rendue à son amour / Perséphone revit et reparait au jour»); 255-256; 329-331 («O mon terrestre époux, laboureur Triptolème! / Démophoon, déjà le froment que tu sèmes / Germe, prospère, et rit en féconde moisson...») e PATER 1894, 106-108, dove lo scrittore poteva trovare le notizie relative all'identificazione di Demofonte con Trittolemo e al legame di Trittolemo con l'agricoltura. Il «fidanzamento mistico» fra Persefone e Trittolemo è, invece, invenzione di Gide (CLAUDE 2009, 1309). Su Trittolemo, un ricco repertorio di fonti testuali e iconografiche si legge in FEHRLE 1916-1924, 1128-1140.

²⁷ CLAUDE 2009, 1310.

²⁸ Per i problemi che ha posto agli studiosi questo epiteto rinvio agli apparati critici delle edizioni e alle note *ad loc.* dei commenti di RICHARDSON 1974, 139-140 e CÀSSOLA 1975, 467.

dell'immagine omerica «tout le large Ouranos supérieur, et toute la terre et l'abîme salé de la mer riaient de l'odeur embaumée»²⁹.

Le innovazioni più profonde che Gide apporta alla vicenda sono, però, quelle che ne toccano il cuore stesso grazie al valore simbolico nuovo che egli assegna a due elementi importanti del racconto mitico: per primo il narciso, che l'autore, facendone una presenza fissa nella *pièce*, chiama a rappresentare il legame tra mondo terreno e mondo infero, assegnandogli il potere di svelare di volta in volta quanto avviene nell'«altro» mondo³⁰. Nell'inno omerico Persefone viene rapita da Ade, che balza fuori da una voragine apertasi nel terreno quando la ragazza raccoglie un bellissimo narciso, fiore legato al mondo dei morti dal suo profumo lievemente stupefacente e dal suo nome, collegabile, quand'anche solo per paretimologia, a *νάρκη* e *ναρκάω*³¹. Nella ripresa gidiana la ragazza scende, invece, di sua iniziativa agli inferi per portare conforto alle ombre dei defunti, dopo che, raccolto il narciso perché attirata dal suo profumo e guardando nel suo calice, le ha viste errare, meste e lente, sui prati di asfodeli³². La seconda innovazione riguarda un elemento centrale dell'ispirazione gidiana, la melagrana, che diviene simbolo del desiderio e del gusto dei piaceri terreni³³. Nell'inno omerico Zeus invia Hermes nell'Ade per riportare Persefone a Demetra e porre fine alla carestia con cui la dea ha vendicato il rapimento della figlia; prima di lasciar andare la ragazza, però, Ade le fa mangiare il seme della melagrana, legandola così per sempre, per il solo fatto di aver mangiato un cibo di là, al regno dei morti, in cui dovrà tornare a vivere per una delle tre stagioni dell'anno³⁴. Diversamente, nel poemetto di Gide non è Plutone ma Mercurio (nell'inno omerico incaricato di riportare sulla terra la ragazza, qui complice del signore dell'Ade) a tentare con successo Persefone con il frutto del melograno, il quale, una volta morso, le restituisce «le goût de la terre perdue» (v. 182)³⁵. Il

²⁹ Vv. 13-14: *πᾶς δ' οὐρανὸς εὐρὸς ὕπερθε / γαῖά τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἄλμυρὸν οἶδμα θαλάσσης*. Una tabella con l'indicazione delle riprese di dettaglio dell'inno, sia nella *Perséphone* sia nelle due versioni di *Proserpine*, in POLLARD 1977, 13-17, che tuttavia non fornisce alcun commento. Su queste riprese testuali mi riprometto di tornare in altra sede.

³⁰ CLAUDE 2009, 1309.

³¹ CÀSSOLA 1975, 168, n. al v. 8; FRISK 1970, 290-291; BEEKES 2010, 997.

³² Cfr. i vv. 60-65 («Je vois sur des près semés d'asphodèles / Des ombres errer lentement. / Elles vont plaintives et fidèles. / Je vois errer / Tout un peuple sans espérance, / Triste, inquiet, décoloré») e 83-86 («Comment pourrai-je avec vous, désormais, / Rire et chanter, insouciant, / A présent que j'ai vu, à présent que je sais / Qu'un peuple insatisfait souffre et vit dans l'attente?»). Che l'immagine dell'asfodelo venga da Omero, Gide lo esplicita nella *Proserpine* (POLLARD 1977, 64-65), dove, peraltro, la *Nekyia* omerica suggerisce pure l'epiteto di «implacable» per la protagonista, una volta divenuta regina dell'Ade (cfr. *Od.* 11, 47 *ἐπαινῆ Περσεφονείῃ* e POLLARD 1977, 67: «Proserpine, qui [...] ne deviendra qu'au troisième acte "l'implacable Proserpine" d'Homère»).

³³ Sulla centralità dell'immagine del grano (di melagrana, ma anche di frumento, di sale etc.) nell'opera di Gide rinvio a MASSON 2001.

³⁴ Mangiare qualunque cibo dell'oltretomba bastava a creare un vincolo con l'aldilà; cfr. *Hom.* 2, 393-394. Oltre che il legame con la morte, nel mondo antico la melagrana era simbolo di fecondità e del vincolo nuziale (cfr. le note al v. 372 di RICHARDSON 1974, 276 e CÀSSOLA 1975, 481).

³⁵ Cfr. anche i vv. 168-176: «Il le tend à Perséphone / Qui s'émerveille et s'étonne / De retrouver dans sa nuit / Un rappel de la lumière / De la terre, / Les belles couleurs du plaisir. / La voici plus confiante / Et riante / Qui s'abandonne au désir, / Saisit la grenade mûre, / Y mord». È

desiderio della vita terrena che la induce a guardare nuovamente nella corolla del narciso³⁶ e la visione, in esso, del dolore di Demetra e della desolazione della terra, piombata in un inverno eterno, spingono ora la ragazza a lasciare l'Ade. Ma tale abbandono non sarà definitivo, e non perché Persefone abbia morso la melagrana; il sorriso di Plutone che accompagna questo gesto, sottolineato dalle parole di Eumolpo, non sembra essere nulla di più che un ammiccamento dotto al mito antico, se non addirittura un suo relitto esornativo³⁷. Così come è avvenuto la prima volta, e come affermerà la stessa protagonista nell'uscire definitivamente di scena, sarà infatti l'amore a spingere Persefone a scendere di nuovo nel «perpetuo inverno delle ombre», per portarvi con la sua presenza un po' di primavera (vv. 340-350):

[...] J'irai
Vers le monde ombrageux où je sais que l'on souffre.
Crois-tu qu'impunément se penche sur le gouffre
De l'enfer douloureux un cœur ivre d'amour?
J'ai vu ce qui se cache et se dérobe au jour
Et ne puis t'oublier, vérité désolante.
Mercure que voici me prendra consentante.
Je n'ai pas besoin d'ordre et me rends de plein gré
Où non point tant la loi que mon amour me mène
Et je veux pas à pas et degré par degré,
Descendre jusqu'au fond de la détresse humaine³⁸.

È evidente come queste innovazioni approdino a una caratterizzazione della protagonista come modello di carità cristiana, la quale, peraltro, trova un *pendant* nei versi finali (vv. 359-362), ispirati a un versetto del Vangelo di Giovanni, da cui Gide ricavò l'immagine del grano che muore per rinascere³⁹:

Il faut, pour qu'un printemps renaisse
Que le grain consente à mourir
Sous terre, afin qu'il reparaisse

curioso che l'autore utilizzi i nomi *Mercur*e e *Pluton*, distaccandosi dalla traduzione francese che sposa la fedeltà al testo greco con *Hermès* e *Aidôneus*.

³⁶ Persefone non si è mai separata dal fiore che l'ha spinta nell'Ade; la prima scena agli inferi vede al suo centro la ragazza semiaddormentata, che preme sul cuore il narciso (vv. 93-99).

³⁷ Vv. 175-179: «Et riante / Qui s'abandonne au désir, / Saisit la grenade mûre, / Y mord... Aussitôt Mercure / S'envole et Pluton sourit».

³⁸ Si può dire che *amour* e *pitié* esauriscono i sentimenti di Persefone, la quale viene così a incarnare un modello di carità cristiana; cfr., oltre a quelli citati, i vv. 76-77 («Déjà ta pitié te fiance / à Pluton»); 97-99 («Elle presse sur son cœur / Le narcisse dont l'odeur / L'a conquise à la pitié»); 142-143 («Tu viens ici pour dominer / Non pour t'apitoyer, Perséphone»). Come fa notare CLAUDE 2009, 1311 – riferendosi tuttavia ai vv. 83-86, in cui Persefone matura per la prima volta la decisione di scendere agli inferi –, c'è già in questo testo il Gide che scriverà, nel 1935, nella *Nouvelle nourriture*: «Il y a sur la terre de telles immensités de misère, de détresse, de gêne et d'horreur, que l'homme heureux n'y peut songer sans prendre honte de son bonheur».

³⁹ *Io*. 12, 24: «Se il chicco di grano, caduto in terra, non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto»; come ricorda MASSON 2001, 416-418, il versetto evangelico aveva sollecitato Gide fin dal 1916, tanto da ispirargli, nel 1923, il titolo (*Si le grain ne meurt...*) dei suoi *Mémoires*.

En moisson d'or pour l'avenir.

Così trasformato, il racconto mitico finiva per corrispondere esattamente all'idea che l'autore se ne era fatto e di cui scriveva a Stravinskij:

Le sujet même [...] se tient à mi-distance entre une interprétation naturelle [...] et l'interprétation mystique par où ce mythe se rattache à la fois aux cultes de l'ancienne Egypte et à la doctrine chrétienne⁴⁰.

Il passaggio da *Proserpine* a *Perséphone* comporta per Gide una serie di rinunce. Di propria iniziativa, ma seguendo l'indicazione generale di Stravinskij di sfrondare quanto potesse apparire puro *divertissement*, eliminò il personaggio della ninfa Calipso (cui Demetra affidava Persefone), l'episodio in cui Persefone incontrava agli inferi Euridice (l'unico personaggio che nella *Proserpine* avesse un ruolo cantato) e ancora la danza della caccia infruttuosa di Ercole, la *Danse du vain désir* di Tantalo e la corsa vana di Ippomene dietro Atalanta⁴¹. Si trattava di tre episodi emblematici dell'idea di aldilà cui dava forma il poeta, quale luogo del «geste inachevé» in cui le Ombre vivono il supplizio di voler possedere ciò che resta sempre fuori della loro portata. Tuttavia, il 24 febbraio scrive al compositore:

Ainsi que vous le verrez, j'ai été amené, et sur votre invitation même, à élaguer tout l'anecdotique. Même le personnage d'Eurydice. J'ai craint que cette scène (rencontre d'Eurydice), somme toute épisodique, ne fit longueur. Mais je pourrais le rajouter si le texte ne vous paraît pas suffisant (comme il me semble) pour le développement de la musique⁴².

Solo Tantalo, sul cui capo pendono i rami del melograno di cui Proserpina morderà il frutto, così come nella *Nekyia* omerica, è presente, ma il suo ruolo è ridotto a quello di una citazione sulle labbra di Eumolpo (vv. 158-164):

Cependant Mercure espère
Qu'en souvenir de sa mère
Saura la tenter avec un fruit,
Un fruit qu'il voit pendre à la branche
Qui se penche
Au-dessus de la soif fatale
De Tantale⁴³.

⁴⁰ Cfr. la già citata lettera a Stravinskij dell'8 febbraio in CLAUDE 1987, 26. Sulla novità di questo tratto nell'evoluzione del personaggio si sofferma CARR 2002, 158-159, con riferimenti alla bibliografia gidiana. Quella in chiave cristiana non è tuttavia la sola interpretazione possibile della *Perséphone*; come ricorda CLAUDE 2009, 1311-1312, l'opera è stata vista anche come una allegoria del comunismo o dell'artista.

⁴¹ Cfr. POLLARD 1977, 63, 66, 68, 73.

⁴² CLAUDE 1987, 27.

⁴³ Cfr. *Od.* 11, 582-592, in particolare 589, dove tra gli alberi che lasciano pendere i frutti sulla testa di Tantalo sono nominati pure i melograni (ῥοῦαί). Il dettaglio è già nella *Proserpine*; cfr. POLLARD 1977, 70-71.

Con Tantalò sopravvivono alla revisione di Gide anche le Danaidi, emblema per eccellenza, del resto, di quel mondo sotterraneo i cui abitanti ricominciano senza sosta l'azione imperfetta della loro vita; sono rappresentate secondo tradizione, mentre attingono l'acqua del Lete con vasi destinati a svuotarsi, poiché, come spiegano a Persefone, là dove ora si trovano nulla ha fine⁴⁴.

Abbiamo citato Mercurio. Poiché la presenza di un'azione coreutica imponeva di considerare i movimenti sulla scena di ballerini, mimi e cantanti, Gide accetta di ridurre la presenza di questo personaggio a due sole apparizioni mimiche⁴⁵, come accetta di cancellare persino il ruolo di Plutone, che nella lettera del 24 febbraio aveva suggerito di affidare a un basso, «de plus basse possible», mentre nella versione definitiva il signore degli inferi non è che un personaggio muto: la sua presenza si riflette solo sull'atmosfera della scena, che al suo apparire assume tinte fosche. Lo scrittore deve rinunciare anche al suo progetto di assegnare un ruolo parlato a Eumolpo (la fonte è ancora la lettera del 24 febbraio), poiché Stravinskij vuole che la pura recitazione sia limitata alla sola Persefone; il ruolo del celebrante, in conformità con il suo nome (formato da εὖ e μολπή, 'che canta bene'), resta dunque esclusivamente cantato, con l'inevitabile conseguenza, tuttavia, di alternare «ricerche mirabili di espressione melodica [...] a lunghi tratti di recitativo artificioso» nei punti in cui Eumolpo deve solo informare⁴⁶; inoltre, anziché a un baritono, come sarebbe piaciuto a Gide, la parte viene affidata a un tenore. Un passo indietro l'autore deve farlo anche rispetto ai cori, che aveva previsto esclusivamente femminili⁴⁷. Resta tale, invece, solo il coro delle ninfe del primo quadro; il coro delle ombre nel secondo quadro è misto, mentre nel terzo, che si svolge dinanzi a un tempio dedicato a Demetra, dove la gente di Eleusi porta offerte votive per far risorgere Persefone dall'Ade, al coro delle ninfe si aggiunge un coro di bambini. In realtà, Stravinskij non poteva non insistere su questo punto, visto che all'epoca è sul canto corale che si concentrano maggiormente il suo interesse e il suo sperimentalismo. I cori del primo quadro, in particolare, «dall'espansione melodica ampia, leggera, largamente libera sopra le consuete limitazioni tonali», hanno incontrato l'approvazione degli specialisti; qui, come osserva Massimo Mila, «la poesia di Gide e la musica si sposano in un difficile matrimonio» per rendere «il senso di stupefazione primordiale di quel mattino del mondo in cui Persefone sarà tentata dall'avventura infernale»⁴⁸.

⁴⁴ Vv. 110-121; 102-105 (ripresa): «Attentives / Sur les rives / De l'éternité / Vers les ondes / Peu profondes / Du fleuve Léthé / Taciturnes / Dans nos urnes / Pisons tour à tour / Cette eau vaine / Des fontaines / Qui s'enfuit toujours. / Ici rien ne s'achève / [...] / Chacun poursuit sans trêve / Ce qui s'écoule et fuit...».

⁴⁵ Ovvero, quando tenta Persefone con il melograno (secondo quadro) e quando la riporta agli inferi (nel terzo).

⁴⁶ MILA 1983, 176.

⁴⁷ Per questa e per le altre scelte iniziali di Gide qui citate, presenti nella lettera del 28 febbraio, cfr. POLLARD 1977, 27. Per non intralciare la danza, il coro doveva restare immobile, al centro, davanti al palco in cui si svolgeva l'azione.

⁴⁸ MILA 1983, 176. Stravinskij, tuttavia, preferiva «i flauti nel discorso finale di Persefone» e «il coro finale (quando viene suonato in tempo, e quietamente, senza crescendo generale)», che traducono musicalmente proposizioni chiave nel testo; insieme con la ninna nanna *Sur ce lit elle*

3. *Naufragio senza spettatore*

Gide lavora alacremente, facendo regolarmente partecipare il compositore dei suoi progressi. Parecchi incontri si tengono tra i due a Parigi nella seconda metà di marzo; i preparativi fervono. Per la regia, lo stesso Gide suggerisce il nome di Jacques Copeau, attore e drammaturgo che nel 1909 era stato con lui tra i fondatori della «Nouvelle Revue Française». Per la scenografia, è lo stesso Copeau a suggerire alla Rubinštein di sostituire il pittore muralista José Maria Sert, suo collaboratore abituale e già scenografo di Djagilev, con il giovane André Barsacq. Alla fine di maggio, Gide e Stravinskij si recano insieme a Saint-Louis des Invalides per ascoltare un coro di bambini, che Stravinskij vorrebbe scritturare per il terzo quadro, per il quale alla fine si scelse invece la corale Zanglust di Amsterdam.

A luglio Gide ha terminato, e sembra soddisfatto. Ma proprio il 23 luglio si stabilisce che la messa in scena, prevista per l'autunno 1933, non avrà luogo che a marzo dell'anno successivo. Lo scrittore ne resta contrariato e forse già allora comincia a prendere le distanze dal progetto, proprio mentre si definiscono in modo più netto le scelte musicali di Stravinskij (i taccuini e le bozze del libretto mostrano fino a che punto con ricadute sul testo⁴⁹), nonché quelle della messa in scena, nelle quali il compositore, come rivelano le sue lettere a Copeau, è sempre più parte attiva, mentre Gide sente di essere progressivamente tagliato fuori.

In effetti, a Gide dispiacque la grandiosità della rappresentazione e il ruolo preponderante che lo spettacolo finiva per assumere sul testo poetico: sembrava che i coristi dell'Opéra sarebbero stati non meno di ottanta, cui si aggiungeva il coro di bambini; si prevedevano una decina tra figuranti e solisti e ventisette ballerini, dodici uomini e quindici donne⁵⁰. Per inciso, a tre settimane dalla prima la coreografia era stata affidata a Kurt Jooss, esponente dello Ausdruckstanz tedesco, che concepiva una danza lontana dalla tradizione del balletto russo e francese, in cui erano mescolate forme accademiche e danza espressiva.

Ma non era la spettacolarità la sola riserva dello scrittore; esisteva un problema molto più sostanziale. Egli aveva composto un poema di gusto parnassiano nel quale operava un interessante lavoro di cesello poetico sul verso francese, donandogli una semplicità, raffinata quanto naturale, che aveva entusiasmato la Rubinštein; proprio per questo la ballerina aveva pensato per la musica alle ampie e serene tessiture melodiche e alla nitidezza delle armonie dello Stravinskij neoclassico. Lo scrittore aveva composto per lo più i suoi versi in alessandrini e ottosillabi di buona fattura e mal tollerava di vederne alterata la sillabazione dalla musica di Stravinskij: il nome di Persefone, per esempio, non aveva sempre lo stesso valore, ma ora veniva scandito in quattro sillabe, con una

repose, che precede il risveglio di Persefone nell'Ade all'inizio del secondo quadro, scritta originariamente per la moglie, Vera de Bosnel, su un testo russo (VLAD 1983, 151-152).

⁴⁹ CARR 2002, 167.

⁵⁰ CLAUDE 2008, 227.

valorizzazione della *e* muta finale, ora in tre, e con inflessioni diverse a seconda delle esigenze dell'espressione musicale. Scelte come queste comportavano, come nota Maureen Carr, che «in order to perform some of the musical passages in *Perséphone* “correctly”, it is necessary to pronounce the words of Gide’s text “incorrectly”»⁵¹. Spiegando anni dopo il dissidio con il poeta al direttore e suo biografo Robert Craft, e minimizzando le ragioni di Gide, Stravinskij affermerà:

Gide [...] si aspettava che il testo di *Perséphone* fosse cantato esattamente con gli stessi accenti che avrebbe usato recitandolo. Credeva che il mio scopo musicale fosse di imitare o sottolineare il disegno verbale: avrei dovuto semplicemente trovare le note giuste per le sillabe, dato che il ritmo riteneva di averlo già composto lui⁵².

Ma l'intento del musicista era del tutto opposto; come aveva dichiarato alla vigilia della prima sul quotidiano parigino «Excelsior», egli non voleva «per *Perséphone* che [...] delle sillabe belle e forti, e poi un'azione». Il testo di Gide, che definiva «altamente poetico ma libero di sussulti», era chiamato a fornirgli semplicemente «una struttura sillabica eccellente»⁵³.

È questo, del resto, l'intento che Stravinskij aveva manifestato già nel 1927, realizzando la musica dell'opera-oratorio *Oedipus Rex*, per la quale commissionò a Jean Cocteau il libretto, che poi fece tradurre in latino da Jean Daniélou. Anche in questo caso, affidando la drammatizzazione esclusivamente alla musica, egli cercava nel testo «una materia puramente fonetica» che rendesse possibile «scomporlo a volontà», così da «accentrare tutta l'attenzione sull'elemento originario, vale a dire la sillaba». Proprio il latino, in quanto «linguaggio [...] convenzionale, quasi rituale», poteva ai suoi occhi liberare il musicista dal vincolo della frase e del significato letterale delle parole, conferendo nel contempo, ai personaggi della tragedia, «una plastica monumentale, una sovrana andatura perfettamente armonica con la maestà che caratterizza l'antica leggenda»⁵⁴.

Si scontravano su questo punto, nell'alveo dell'annoso dibattito sul rapporto tra parola e musica, due concezioni opposte, che lo stesso Stravinskij espone (dal proprio punto di vista e in modo un po' troppo ingeneroso per Gide) in una delle conversazioni con Robert Craft. La prima, che attribuisce a Beethoven e nella quale si riconosce, è quella che considera «un tutt'uno» musica e parole: «combinare con la musica», precisa Stravinskij, «le parole perdono rapporti

⁵¹ CARR 2002, 161-167. La studiosa segnala una serie di esempi del trattamento non ortodosso da parte di Stravinskij delle sillabe francesi a partire dalle annotazioni manoscritte apposte dal compositore sul libretto. Stravinskij alterò anche, in alcuni punti, l'ordine dei versi, secondo quanto aveva già fatto con il testo di Cocteau-Daniélou nell'*Oedipus Rex*.

⁵² STRAVINSKIJ, CRAFT 2008, 247.

⁵³ «Excelsior», 29 aprile 1934: «Je ne voulais pour *Perséphone* que des syllabes, de belles, fortes syllabes, et puis une action. Dans ce désir, je me félicite d'avoir rencontré Gide, dont le texte, hautement poétique mais libre de sursauts, devait me fournir une structure syllabique excellente». L'intero testo si può leggere su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4610400w/f4.item>. Nel riportare il passo, CLAUDE 1987, 35 si confonde, sostituendo l'aggettivo usato da Stravinskij, *excellente*, con *intéressante*.

⁵⁴ STRAVINSKIJ 1999, 125.

ritmici e sonori che valgono quando sono soltanto parole; o meglio, li scambiano con una nuova “musica”. Continuano a significare le stesse cose [...] ma diventano magiche oltre che significative». La seconda è quella che reputa compito del compositore «mantenere o imitare in musica gli effetti di rapporti puramente verbali». Secondo Stravinskij, Gide – che a suo dire non capiva nulla di musica né di storia della poesia per musica – non comprenderebbe «che poeta e musicista collaborano nel produrre una sola musica» e perciò, come scrive, «era inorridito dalle discrepanze tra la mia musica e la sua»⁵⁵. Ma tali discrepanze erano davvero abissali; infatti Stravinskij drammatizzò la superficie levigata del testo gidiano mescolando idiomi quanto mai differenziati (ritmi di boogie-woogie e di tango con sonorità modaleggianti, marcette «quasi verdiane» con «scalette hollywoodiane...»), tanto che Gianfranco Vinay ha potuto definire l'operazione compiuta dal compositore sul testo poetico un «lifting radicale»⁵⁶.

Le divergenze con lo scrittore permisero a Stravinskij di approfondire e definire meglio le proprie opinioni sui rapporti fra testo e musica e sulla sillabazione musicale di un testo; tali riflessioni, in parte pubblicate sulla pagina già citata dell'«Excelsior», nutrono il suo corso di poetica musicale a Harvard e divennero un libro, apparso nel 1942 con il titolo di *Poétique musicale*. Ma Gide, che nell'intera vicenda fu parte soccombente, ne ricavò soltanto la sgradevole sensazione che il suo testo fosse stato snaturato, al punto da temere che non se ne potessero distinguere le parole: per questa ragione fu tentato di pubblicare il libretto prima del debutto e solo un telegramma della Rubinštejn lo fece desistere da questa idea⁵⁷. Come se non bastassero i tagli e l'alterazione della versificazione, venne cambiata anche l'ambientazione da lui data alla vicenda, che nelle sue intenzioni avrebbe avuto come sfondo un ambiente naturale: il primo quadro doveva svolgersi sulla riva del mare, così come nell'inno a Demetra, il secondo nell'aldilà, sulla riva del Lete, il terzo su una collina. Viceversa Copeau, sostenuto da Stravinskij e dalla Rubinštejn, voleva ambientare l'azione interamente in una cattedrale (l'episodio nell'Ade in una cripta), lasciando che il colore diverso degli arredi e le parole di Eumolpo, all'inizio di ogni quadro, evocassero i luoghi originali del libretto. Il cambiamento non piacque a Gide, anche perché faceva virare il mito antico in modo troppo preponderante verso il simbolismo cristiano, al punto da fargli apparire l'intero spettacolo, come ebbe a dire, la celebrazione di una messa⁵⁸.

Quasi vent'anni dopo, Gide racconterà la vicenda nelle prime pagine di *Ainsi soit-il*, dove scriverà anche di come l'entusiastico accoglimento delle proposte di Copeau da parte degli altri collaboratori lo avesse persuaso di non poter in nessun modo vincere quella battaglia: è per questa ragione che, quasi alla vigilia dell'inizio delle prove, decise di imbarcarsi per Siracusa, alla ricerca della «scena» antica, preferendo allo scontro un aristocratico distacco. Non partecipò a

⁵⁵ STRAVINSKIJ, CRAFT 2008, 246.

⁵⁶ VINAY 1987, 115-120, 117 per la citazione.

⁵⁷ CARR 2002, 166-167; 335 per gli estremi della corrispondenza. Si noti che il libretto pubblicato da Gide non corrisponde al testo andato in scena a Parigi.

⁵⁸ CLAUDE 1987, 39-40.

nessuna delle prove, dalle quali progressivamente si sfilò anche Stravinskij, venuto a sua volta in urto con Copeau per la scelta del coreografo, che avrebbe voluto cadesse su suo figlio Fëdor invece che su Barsacq (la solitudine, peraltro, mise in difficoltà Copeau e lo esasperò a tal punto che pregò la Rubinštein di togliere il suo nome dal cartellone⁵⁹); e neppure assistette alla prima, il 30 aprile, né alle due rappresentazioni successive, il 4 e il 9 maggio.

Quando pubblicò il testo del libretto, ne inviò una copia a Stravinskij con la dedica «En communion», ma il compositore gli rispose caustico che proprio la «comunione» di intenti, fra loro, era stata la grande assente⁶⁰. Da quel giorno non si incontrarono più. Stravinskij non riuscì mai a cancellare il cattivo ricordo di quella collaborazione; si espresse sempre in modo piuttosto negativo sulla propria opera, di cui a un certo punto pensò persino di far riscrivere il libretto a Wystan Auden, con cui aveva felicemente collaborato nel *Rake's Progress*⁶¹. A Robert Craft che gli chiedeva, molti anni dopo, «Che cosa pensa dell'uso della musica come accompagnamento alla recitazione (*Perséphone?*)», rispondeva: «Non me lo chieda. I peccati non si possono annullare, ma solo perdonare»⁶².

Bibliografia

BEEKES 2010 = R. BEEKES, *Etymological Dictionary of Greek*, vol. II, Leiden-Boston, Brill, 2010.

CARR 2002 = M. A. CARR, *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2002.

CÀSSOLA 1975 = F. CÀSSOLA, *Inni omerici*, Milano, Mondadori, 1975.

CLAUDE 1987 = J. CLAUDE, *Autour de Perséphone*, «Bulletin des Amis d'André Gide» 73, 1987, 23-55.

CLAUDE 2008 = J. CLAUDE, *Perséphone ou l'auteur trahi?*, in P. LECROART (éd.), *Ida Rubinstein. Une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, 213-233.

CLAUDE 2009 = J. CLAUDE, *Perséphone [et Proserpine]*, in A. GIDE, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2009, 715-731 (testo); 1306-1318 (introduzione).

FEHRLE 1916-1924 = E. FEHRLE, *Triptolemos*, in W. ROSCHER (hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. V, Leipzig, Teubner, 1916-1924, 1129-1140.

⁵⁹ La vicenda è ricostruita in CLAUDE 1987, 43-48, attraverso la corrispondenza dei protagonisti.

⁶⁰ CLAUDE 1987, 49-50.

⁶¹ Come scrive VINAY 1987, 117, Stravinskij dovette chiedersi, «a operazione conclusa, perché la sua musica dovesse coniugarsi con un testo “privo di soprassalti”» come gli era apparso quello di Gide, quando sentiva che poteva benissimo reggere il vivificante connubio con un testo più stimolante». Da qui l'idea di fare riscrivere il libretto ad Auden.

⁶² STRAVINSKIJ, CRAFT 1977, 9. Il dialogo fa parte delle «Conversazioni con Stravinskij», pubblicate in lingua originale nel 1958 (R. CRAFT, *Avec Stravinsky*, Monaco, Éditions du Rocher, 1958).

FOLEY 1999 = H. P. FOLEY, *The Homeric Hymn To Demeter. Translation, Commentary, and Interpretative Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

FRISK 1970 = H. FRISK, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. II, Heidelberg, Winter, 1970.

LEVITZ 2012 = T. LEVITZ, *Modernist Mysteries: Perséphone*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012.

MASSON 2001 = P. MASSON, *Les trois grains d'André Gide*, «Bulletin des Amis d'André Gide» 29, 2001, 407-419.

MILA 1983 = M. MILA, *Compagno Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1983.

PATER 1894 = W. PATER, *Greek Studies. A Series of Essays*, New York-London, Macmillan, 1894.

POLLARD 1977 = P. POLLARD, *Proserpine. Perséphone*, Lyon, Centre d'Études Gidiennes, 1977.

RICHARDSON 1974 = N. J. RICHARDSON, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press, 1974.

STRAVINSKIJ 1999 = I. STRAVINSKIJ, *Cronache della mia vita*, trad. it. di A. Mantelli, Milano, SE, 1999.

STRAVINSKIJ, CRAFT 2008 = I. STRAVINSKIJ, R. CRAFT, *Ricordi e commenti*, trad. it. di F. Salvatorelli, Milano, Adelphi, 2008.

TATSOPOULOS-POLYCHRONOPOULOS 1991 = H. TATSOPOULOS-POLYCHRONOPOULOS, *André Gide en Grèce*, «Bulletin des Amis d'André Gide» 19, 1991, 199-244.

VINAY 1987 = G. VINAY, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987.