

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, N. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

“Strigoii” di George Enescu: sul topos folklorico e la sua ricezione musicale*

George Enescu's “Strigoii”: the folkloric topos and its musical reception

MICHELE RUSSO

ABSTRACT

La rilettura eneschiana della ballata di Eminescu sviluppa il topos non solo come esotismo o stereotipo, ma anche caposaldo di una narrazione transmediale in cui la musica tesse l'argomento amoroso-spettrale di matrice folklorica. Alla densa ma impalpabile unendliche Melodie per l'alternanza tra immanente e trascendente della coppia protagonista fa eco lo Sprechgesang del narratore, solo alcuni degli strumenti chiave con cui Enescu abbozza nuove traiettorie dell'ekphrasis musicale.

Enescu's reinterpretation of Eminescu's ballad develops the topos not only as an exoticism or stereotype, but also as the cornerstone of a transmedial narrative in which music implements the love-spectral subject of folkloric provenance. The dense but impalpable never-ending melody of the main couple's ride between life and death is matched by the narrator's spoken singing, just some of the key instruments with which Enescu sketches out new paths of musical ekphrasis.

PAROLE CHIAVE: *narrazione transmediale, fantastico romantico, folklore rumeno*

KEYWORDS: *transmedia storytelling, Romanticism's fantastic, Romanian folklore*

AUTORE

Michele Russo, musicologo, violoncellista e docente di scuola secondaria, è dottorando del xxxviii ciclo di dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale dell'Università di Pavia-Cremona, con una tesi dedicata alla ricezione musicologica della critique génétique francese. Curatore dell'edizione italiana dell'autobiografia di George Enescu (LIM, 2021), si occupa di sketch studies, analisi e storiografia della musica del lungo Ottocento europeo.

michele.russo02@universitadipavia.it

A fronte di soli trentatré numeri d'opus del suo catalogo ufficiale, George Enescu (1881-1955) porta a compimento più di cento composizioni e imbastisce una ingente mole di progetti, schizzi e abbozzi, molti dei quali sono sopravvissuti fino ad oggi. A tale stato di precarietà, quasi come se il titolo ne preannunciasse il destino a cavallo tra l'incompiuto e il compiuto, appartiene anche *Strigoii (Vampiri)*, oratorio per soli e orchestra ispirato all'omonima ballata di Mihai Eminescu (1850-1889). Il raro incontro tra la musica dell'uno e la poesia dell'altro viene considerato come la quintessenza della celebrazione artistica dei valori rumeni.¹ Nondimeno, il presente contributo non intende limitarsi ad analizzare i legami di derivazione che Enescu intesse con il modello emineschiano, ma anche esplorare le modalità con cui il *topos* letterario migra verso il testo musicale. Nonostante la musica di *Strigoii* si ponga in costante dialogo con il testo, infatti, essa si costruisce in strutture autonome, capaci di andare oltre il semplice descrittivismo. A tal proposito, occorre puntualizzare che l'indagine non riguarda quei dispositivi morfosintattici di base, propri del testo musicale, che Polony definisce «unità elementari tematico-stilistiche»² – altrimenti detti *topoi* musicali, categoria intorno alla quale negli anni Ottanta è sorto un nuovo filone epistemologico su impulso di Leonard Ratner.³ L'obiettivo è dimostrare piuttosto come il *topos* possa essere considerato un oggetto transmediale a cui guardano le diverse arti verso nuove prospettive espressive. Il riconoscimento di *topoi* musicali e di altre strutture di livello profondo contribuirà tuttavia a individuare nuovi percorsi di significato.

Tra gli elementi chiave della produzione eneschiana si osserva l'integrazione nelle strutture compositive classiche di alcune peculiarità della musica popolare rumena.⁴ Ciò emerge non solo dai titoli evocativi delle due *Rhapsodies roumaines* dell'op. 11 e della Terza Sonata per violino in la minore, op. 25, *dans le caractère*

¹ I. POTOPIN, *Thematic interferences between Enescu and Eminescu, in Enesciana II-III. Georges Enesco, musicien complexe*, a cura di M. Voicana, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1981, pp. 179-180.

² L. POLONY, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, p. 207.

³ L. RATNER, *Classic music. Expression, Form and Style*, Collin Macmillan, London 1980. La *topic theory* è stata ampliata dagli studi di Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten e Raymonde Monelle. Con un'accezione più ristretta di quella adottata da Monelle, Giorgio Sanguinetti usa «il termine *topos* solo per quei segni che, imitandone alcuni tratti caratteristici e riconoscibili, rimandano a oggetti altri da sé» a differenza del "gesto". Nella sua analisi delle sonate di Beethoven, d'altro canto, l'autore ammette l'ibridazione del *topos* con gli archetipi tonali desunti dalla *schema theory* di Robert Gjerdingen, come il contributo della «Romanesca alla Sammartini» nel fabbricare il *topos* lunare-arcaicizzante della Sonata per pianoforte n. 14 in do diesis minore, op. 27 n. 2 *Al chiaro di Luna*: cfr. G. SANGUINETTI, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, LIM, Lucca 2020, pp. 213-245. Sulla possibilità di assegnare al *topos* una funzione formale nell'alveo della struttura musicale di una data opera, cfr. inoltre W. CAPLIN, *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, in «Eighteenth-Century Music», II, 1, 2005, pp. 113-124.

⁴ Ș. NICULESCU, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, in «Studii și cercetări de istoria artei», VII, 1961, pp. 417-429.

populaire roumaine, ma soprattutto dalla “sospensione” della tonalità, spesso ottenuta per mezzo di un largo uso di modi cromatici, e dalla tendenza a uno sviluppo “infinito” che mira alla continua espansione del materiale compositivo. Allo stesso tempo, Enescu può ritenersi perfettamente inserito nel circolo artistico europeo, come dimostrato non solo dalla vicinanza all’ambiente francofono da cui trae la maggior parte dei suoi modelli compositivi, ma anche dalla lingua per i testi della produzione vocale, tutti in francese e in tedesco.⁵ In tal senso, *Strigoii* rappresenta un’eccezione con cui contribuire alla valorizzazione della lingua rumena, tenuto conto che fino alla metà del Novecento l’identità nazionale del paese è in via di definizione e ancora legata alla cultura francese filtrata dall’influenza russa. Basti osservare che nella Romania del primo Ottocento si verifica una situazione analoga a quella della scuola poetica siciliana, sorta tra gli scranni notarili della corte federiciana del Duecento: oltre a essere discendenti di funzionari pubblici e magistrati, Eminescu e un altro letterato di primo piano, il drammaturgo Ion Luca Caragiale, hanno svolto a lungo la mansione di copisti in una società alquanto frammentata sul piano linguistico.⁶

1. Il testo letterario...

Pubblicata nel 1876 su «Convorbiri Literare», *Strigoii* è una ballata intessuta della visione simbolica tipica del Romanticismo, come si può riscontrare nel carattere gotico-medievale che la pervade. Eminescu costruisce tre nuclei narrativi che ruotano intorno al tentativo di re Arald di riportare in vita la regina Maria. Il poema si apre all’interno di un’antica chiesa in cui Arald piange al capezzale della regina ormai esanime. Sopraggiunge così il ricordo della sua giovinezza, quando aveva incontrato l’amata, ai tempi in cui i sogni giovanili si traducevano in gesta eroiche. Il re si risolve quindi per un ultimo, estremo tentativo in cui il fantastico pervade il campo diegetico. La sezione centrale inquadra l’incontro con il vegliardo del bosco, a cui Arald rivolge la propria supplica affinché Maria possa ritornare in vita. Il fio da pagare per l’incantesimo viene anticipato in un passo della *Îndreptarea legii*: «E spesso, quando le persone muoiono, si dice che molti di quei morti risorgano per diventare vampiri».⁷ Tale citazione apre l’ultima sezione della ballata, in cui il

⁵ Tra i testi in tedesco, i *Lieder* sui versi di Carmen Sylva (vedi *infra*, «Fenomenologia del *topos*»). Tra quelli in francese: le *Trois mélodies*, op. 4; le *Sept chansons de Clément Marot*, op. 15; le *Trois mélodies de Fernand Gregh*, op. 19; *Œdipe*, op. 23, *tragédie lyrique* su libretto di Edmond Fleg e ispirata anche alle tragedie sofoclee *Edipo re* e *Edipo a Colono*.

⁶ A. DRAKE-FRANCIS, *The Making of Modern Romanian Culture: Literacy and the Development of National Identity*, Tauris, London 2012, p. 44.

⁷ «...cum de multe ori când mor oamenii, mulți de într-acei morți zic se scoală de se fac strigoii...». Eminescu ha omesso la parte più truculenta della credenza, che recita «...per diventare vampiri e

lettore scopre che la vita di Maria è costata quella di Arald, entrambi trasformati in morti viventi con sguardo pallido e labbra insanguinate – benché il testo letterario non faccia mai esplicito riferimento ai vampiri. La vicenda si conclude con l'impetuosa cavalcata notturna dei due amanti e il loro definitivo seppellimento nelle viscere della montagna – *topos* d'epilogo che ha avuto fortuna tanto in poesia, come nella ballata *Lenore* di Gottfried Augustus Bürger (1774), quanto in musica, come nel finale dell'opera *Das Schloss am Aetna* di Heinrich Marschner su libretto di Ernst Klingeman (1836).

Sul piano del contenuto, il poema si inserisce nel genere della ballata letteraria, giacché fonde i costrutti del poema cavalleresco con quelli del romanzo storico: personaggi eroici e fatti della realtà fanno da cornice a una *fabula* del tutto immaginaria al cospetto dell'elemento magico. Tra i riferimenti al passato più significativi si trova quello del re Alboino a cui rimanda il protagonista, benché questi sia identificato come condottiero degli Avari – effettivamente stanziati nel territorio dell'odierna Romania tra il VI e il VII secolo – piuttosto che dei Longobardi;⁸ inoltre, il prostrarsi di Arald d'innanzi a Maria «sotto la volta insigne di un'antica chiesa» (v. 1) rimanda, già nel nome dei protagonisti, alle fasi finali di un conflitto tra pagani e cristiani realmente accaduto nell'Europa centrale di quel periodo.⁹

Il titolo “parlante” condensa l'argomento della ballata, finemente ricamata tra elevati simbolismi e sottili prolessi, e il cui potenziale espressivo risiede nell'integrazione della cornice storica con l'elemento sovranaturale. È parso opportuno tradurre il termine *strigoi* con “vampiri”, sebbene Vito Teti faccia notare che la radice del vocabolo italiano sia da ricercare nel turco *uber*, a cui sono connesse le varianti *vapir* in Serbia e Bulgaria, *upier* in Polonia e *vopyr* in Russia.¹⁰ D'altro canto, in Romania, terra d'origine della credenza sui vampiri, invale l'uso del termine *strigoi* da associare sia al verbo a *striga* “urlare” – non dissimile dall'italiano “strida”, proprio quelle lanciate dai vampiri durante le loro battaglie notturne – sia al sostantivo *strigă*, riferito a una creatura immaginaria dalle sembianze femminili che di notte tormenta i bambini. In quest'ultimo caso, l'etimo è il medesimo per gli italiani “strega” o “stregone”, cioè il latino *strix*, *strigis* che indica la “strige” o

uccidere i vivi» («să fac strigoi și omoară pre cei vii»): cfr. *Îndreptarea legii* 1652, a cura di A. Rădulescu, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, s.l. 1962, p. 352. Con *Îndreptarea legii* viene solitamente indicata la *Regola di Matei Basarab* (*Pravila lui Matei Basarab*), un corpus legislativo apparso nel 1652 a Târgoviște, capoluogo dell'attuale regione della Sud-Muntenia, in cui confluiscono estratti del *Nomocanon* di Manouel Malaxos, copista greco del XVI secolo, e della *Regola di Vasile Lupu* (*Pravila lui Vasile Lupu*).

⁸ E. TODORAN, *Mihai Eminescu. Epopea română*, Juminea, Iași 1981, p. 118.

⁹ A. BOGDAN, *Mihail Eminescu. 'Strigoi'*, in «Transilvania», XL, 3, 1909, p. 135.

¹⁰ V. TETI, *La melanconia del vampiro. Mito, storia, immaginario*, Manifestolibri, Roma 1994, p. 13.

“barbagianni”, uccello notturno che si credeva succhiasse il sangue dei bambini.¹¹ Riassumendo: vita notturna ed ematofagia sedimentano nell’immaginario folklorico popolato da una vasta serie di creature fantastiche, i cui caratteri sovranaturali catturano l’attenzione della letteratura. Tali creature, peraltro, si annidano nei recessi più profondi della psiche umana e si manifestano di notte, spesso nel sogno, proprio quando le potenze irrazionali minacciano di prendere il sopravvento.¹²

2. ... e il testo musicale

Per comodità di esposizione si farà qui riferimento alla “versione musicale” della ballata emineschiana, riservandoci tuttavia di esaminare più avanti le criticità connesse a una definizione di tal sorta. L’opera di Enescu, progettata per soli e orchestra, può essere ascritta al genere dell’oratorio, benché mostri molte proprietà del poema sinfonico, a tal punto da essere identificata talora come «poema vocale-sinfonico».¹³ Realizzati nell’arco di pochi giorni, gli schizzi risalgono alla seconda metà di ottobre del 1916. Già da mesi Enescu provava a rifugiarsi nella musica per distogliere l’animo dagli orrori bellici; a marzo di quell’anno, inoltre, scompare la benamata Elisabetta di Wied, regina di Romania, mentre a settembre l’esercito rumeno registra una devastante sconfitta a Tutrakan. In questo clima non è difficile ipotizzare l’avvicinamento di Enescu alla letteratura, e in particolare a quella di Eminescu. Sembra infatti che il poeta fosse oggetto di un vero e proprio culto a Iași, capitale temporanea del paese che sorge al confine con il fronte orientale del conflitto e attivamente frequentata da Enescu in quel periodo.¹⁴ L’ipotesi che l’opera possa rappresentare un contributo alla resilienza della Romania sembra rafforzarsi se si considera che nello stesso anno il musicista inaugura all’Ateneul Român di Bucarest un ciclo di concerti dedicato alla «Storia della letteratura del violino» – operazione replicata nel 1919 per la «Storia della Sonata». Ion Potopin riferisce di una corrispondenza epistolare dei primi anni del dopoguerra tra il compositore Emil

¹¹ G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare e vampirismo plutonico. ‘Strigoii’ di Mihai Eminescu*, in *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico*, a cura di G. Vanhese, Università della Calabria Centro Editoriale e Librario, Rende 2007, p. 51.

¹² Ș. ANGI, *‘Strigoii’ by George Enescu for Acceptance as a Heritage of Romanian and Universal Music Culture*, in *Proceedings of the ‘George Enescu’ International Musicology Symposium*, a cura di M. Cosma, Editura Muzicală, Bucharest 2019, p. 47.

¹³ «Vocal-Symphonic Poem»: cfr. I. POTOPIN, *Thematic interferences* cit., p. 184.

¹⁴ Nel 1917 Enescu fonda e dirige a Iași un’orchestra di più di 70 elementi con cui debutta il 13 dicembre 1917 al Teatro Nazionale della città. L’evento rappresenta l’inaugurazione di una stagione sinfonica di venti appuntamenti che si protrarranno fino al mese di maggio dell’anno successivo. Per un approfondimento sull’impegno artistico-umanitario di Enescu durante la Prima guerra mondiale, cfr. M. RUSSO, *Potere e dignità. Il ‘caso George Enescu’*, in «Rivista Italiana di Musicologia», LIX, 2024, pp. 132-140.

Monția ed Enescu in merito ai vani tentativi di quest'ultimo di mettere in musica le poesie di Eminescu.¹⁵

Benché l'orizzonte poetico emineschiano offra numerosi spunti di ricezione interdisciplinare, le riserve espresse da Enescu potrebbero scaturire da una concezione della musica come linguaggio altamente comunicativo e restio a incontrare nuclei di provenienza esterna, soprattutto se formalmente strutturati:

Aborro ciò che stagna. Per me la musica non è uno stato, bensì un'azione, cioè un insieme di frasi che esprimono non solo delle idee, ma anche dei movimenti che conducono le idee di partenza verso le più disparate direzioni.¹⁶

Il compromesso tanto agognato viene raggiunto con uno dei poemi più lunghi di Eminescu, probabilmente perché *Strigoii* si presta a intessere un'azione quasi drammaturgica che favorisce la piena espressione dei linguaggi coinvolti. Si presume, inoltre, che Enescu abbia intravisto delle connessioni simboliche tra il substrato fantastico della ballata e la propria personale esperienza, tali da risultare determinanti per l'avvio del progetto. Per esempio, la parabola dei protagonisti, sospesi tra la vita e la morte, mostra un'efficace corrispondenza con la condizione dei soldati e delle vittime della guerra incontrate dal musicista come volontario della Croce Rossa. Non si tratta dell'unico caso in cui il legame con Eminescu viene stabilito sul tema della morte: nel finale della Quinta Sinfonia un tenore solista canta nello stile della ballata popolare *Miorița*, ma anziché il testo tradizionale – diffuso in più di millecinquecento varianti tra Moldavia e Romania – viene adottato quello di *Mai am un singur dor (Ho un unico desiderio)*, pubblicato dal poeta nel 1884.¹⁷ Sia la Sinfonia, sia *Strigoii*, peraltro, sopravvivono solo negli abbozzi (cfr. *infra*) e non sono mai state portate a termine – singolare coincidenza per una sinistra condizione di “non vita” o “non morte” alquanto evocativa dei temi oggetto di questo studio. Secondo Eugen Ciurtin, infine, al tema della morte si somma quello del dualismo allontanamento-avvicinamento: Enescu potrebbe aver associato alla condizione di Arald e Maria la propria lontananza da Maria Rosetti-Tescanu o Maruca, sua futura moglie conosciuta proprio nel 1916 e con cui non poté ricongiungersi a Iași prima dell'anno seguente.¹⁸

¹⁵ I. POTOPIN, *Thematic Interferences* cit., p. 180.

¹⁶ «J'ai horreur de ce qui stagne. Pour moi, la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées, et de mouvements qui portent ces idées en telles et telles directions»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Kryos, Paris 2006, p. 69 (*I ricordi di George Enescu*, trad. di M. Russo, LIM, Lucca 2021, p. 37).

¹⁷ D. ȘTEF, *Miorița s-a născut în Maramureș*, Editura Dacia, Cluj Napoca 2005, p. 74.

¹⁸ E. CIURTIN, *Strigoii lui Enescu & Eminescu: inedite neliniștitoare (I)*, <https://www.contributors.ro/strigoii-lui-enescu-eminescu-inedite-nelinistitoare-i> (url consultato il 3/10/2024).

Tra le cause dell'incompiutezza dell'opera potrebbero annidarsi non solo l'inconciliabilità dei furori bellici con il perfezionismo compositivo di Enescu, le cui punte di intransigenza preannunciano la radicalità del periodo tardo, ma anche la ricezione al di là delle proprie aspettative del *Poème* e delle due *Rhapsodies*, opere in cui la componente popolare assume i tratti dell'innesto esotico piuttosto che dell'integrazione profonda. La disponibilità ad assimilare e rielaborare le istanze del folklore rappresenta uno dei tratti precipui della poetica eneschiana: la componente modale della melodia e quella irregolare-improvvisativa del ritmo, per esempio, sono caratteri di base della musica popolare che Enescu rileva, frammenta e inietta nei costrutti classici della tonalità. Per quel che concerne il *Poème roumain*, op. 1 (1897), con cui esordisce come compositore appena ventenne, è probabile che l'elemento fantastico di tradizione folklorica abbia esacerbato il dissenso da parte dei vertici dell'accademia, a tal punto da costringerlo a rinunciare al *Prix du Conservatoire* del 1898:

Il terzo anno non ci fu alcun incidente, ma una grande scocciatura: quella di essere l'autore del *Poème roumain*, la cui esecuzione aveva ottenuto un certo successo ai *Concerts Colonne*; i miei insegnanti e i giudici della commissione se ne saranno sicuramente risentiti. Sembrava proprio che fossi uno spirito sovversivo, un soggetto pericoloso.¹⁹

Nonostante il difficile esordio sulla scena parigina, è possibile affermare con Eugen Todoran che i temi del Romanticismo non sono altro che aggregati del simbolismo folklorico, arricchito ora di un "simbolismo metafisico" su cui si innesta la visione fantastica della poesia romantica.²⁰ Riguardo alle due *Rhapsodies roumaines*, op. 11 (1901), la loro fama sembra quasi infastidire il compositore a fronte di altre imprese compositive: «Forse sembrerà che le disprezzi un po' perché sono le mie due opere più famose? Può darsi».²¹ Il timore di non raggiungere i nuovi obiettivi stilistici della maturità potrebbe dunque aver reso ancor più problematico il confronto con Eminescu, fino al punto da risultare fatale per il completamento dell'oratorio.

D'altro canto, la genesi di *Strigoii* è giunta a un buon grado di avanzamento. L'opera sopravvive in due varianti all'interno del ms. R 7378 acquisito dalla Biblioteca dell'Accademia Rumena di Bucarest nel 1974. Alla prima variante

¹⁹ «En troisième année, pas d'accident, mais un gros ennui: celui d'être l'auteur du *Poème Roumain* dont l'exécution avait obtenu, aux Concerts Colonne, un certain succès: mes professeurs et mes juges en avaient sans doute pris ombrage. J'étais, paraît-il, un esprit subversif, un sujet dangereux»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 61 (*I ricordi* cit., p. 30).

²⁰ E. TODORAN, *Eminescu*, Editura Minerva, Bucaresti 1972, p. 81.

²¹ «Est-ce parce que ce sont là mes deux œuvres les plus populaires que j'affecte de les mépriser un peu ? Peut-être»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 72 (*I ricordi* cit., p. 39).

corrisponde un lungo abbozzo continuativo che si sviluppa a partire da un doppio pentagramma: testo, musica, e qualche rara indicazione per l'orchestrazione coprono l'intera estensione della ballata emineschiana (Fig. 1); la seconda variante riguarda invece un tentativo di trascrizione orchestrale su quattro pentagrammi che, sfortunatamente, si interrompe a metà della prima sezione del poema.²² La ricostruzione filologica di *Strigoii* è stata intrapresa negli anni Settanta da Cornel Țăranu ed è culminata nell'orchestrazione di Sabin Pautza pubblicata nel 2018. Tale operazione stimola alcune riflessioni alla luce del dibattito odierno promosso dagli *Sketch Studies* e dallo studio del processo compositivo. Fin dagli esordi, il progetto di Țăranu ha diviso la musicologia rumena tra coloro che incoraggiavano la buona riuscita dell'impresa e quanti invece la deprecavano.²³ È probabile che la *querelle* sia divampata per timore di innescare una nuova inchiesta sull'autenticità dell'opera d'arte musicale sulla scorta del *Requiem Streit* ("Controversia sul *Requiem*"), per cui l'intervento di Franz Xavier Süssmayr sul *Requiem*, K 626 di Mozart è divenuto un caso emblematico di rimaneggiamento di un'opera incompiuta.²⁴ Il dibattito stimolato dal caso mozartiano riguarda molti altri lavori del Novecento sia in campo sinfonico, come la Decima Sinfonia di Mahler, sia in quello operistico, come il finale della *Turandot* di Puccini, del *Doktor Faust* di Busoni o di *Lulu* di Berg. L'incompiutezza di *Strigoii*, d'altronde, riguarda la versione orchestrale definitiva, di cui Enescu aveva accennato poche battute, piuttosto che il dettato essenziale del testo, che sopravvive integralmente nell'abbozzo a due pentagrammi. La ricostruzione dell'opera, dunque, comporta sia di trattare l'abbozzo come prodotto fruibile anziché come testimone privato del processo compositivo, sia di avallare l'intervento di un autore esterno. La maggior parte delle difficoltà risiede proprio in quest'ultimo aspetto: la nuova penna autoriale non solo è chiamata a interpretare il materiale superstite per restituire un testo perfettamente fruibile, ma intraprende talora una più incisiva azione creativa volta a colmare lacune e omissioni. Nondimeno, l'esplorazione del cosiddetto "incompiuto" è auspicabile sia sul piano della *performance*, sia su quello della conoscenza poetico-stilistica, giacché mette in luce nuovi elementi essenziali della produzione compositiva e promuove la diffusione di quest'ultima. D'ora in poi, dunque, si farà riferimento alla versione orchestrale dell'opera che Țăranu e Pautza hanno tratto a partire da una scrupolosa adesione alle indicazioni di Enescu.

La Fig. 1 mostra lo schizzo preliminare per l'*incipit* dell'opera, in cui predomina la melodia che sarà affidata al fagotto e che è costruita nello stile nostalgico della *doina*, genere popolare che emula il canto solitario del pastore. Si può notare come

²² C. ȚĂRANU, *Enescu în lumina unor lucrări inedite*, in *Simpozion George Enescu 1981*, a cura di M. Roșu, Editura Muzicală, București 1984, p. 232.

²³ I. POTOPIN, *Thematic Interferences* cit., p. 184.

²⁴ F. SALLIS, *Music Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 180.

il tema rapsodico dell'assolo (bb. 5-13) non riporti né cancellature, né interventi di modifica; ciò fa ipotizzare che l'*incipit* sia un'idea ben definita per il compositore e che preannunci già lo scenario gotico di riferimento. L'aura di mistero evocata dal fagotto è simile a quella che introduce la Sesta Sinfonia in si minore, op. 74 *Patetica* di Čajkovskij, benché Enescu non abbia mai manifestato un aperto apprezzamento per la produzione del compositore russo – men che meno per la sinfonia in questione: «Sfortunatamente non amo affatto la *Patetica*, tranne forse il terzo movimento...».²⁵



FIG. 1– Prima pagina dall'abbozzo continuativo per Strigoi di George Enescu (Biblioteca Academiei Române, București: RO-Ba, ms. R 7378)

In generale, il carattere nebuloso della musica rappresenta una costante in *Œdipe*, op. 23 (1931), in cui simboleggia, fra l'altro, la disarmante staticità di un mondo pilotato dal destino; l'oratorio, tuttavia, custodisce una più incisiva alternanza tra punte dinamiche estreme e una sommessa linearità, come a voler rappresentare l'oscillazione tra vita e morte dei personaggi. L'intervento in *Sprechgesang* del narratore, inoltre, favorisce un distacco dai fatti che rafforza il divario simbolico tra la condizione umana e quella ultraterrena dei personaggi.

3. Fenomenologia del topos

La questione relativa al confine tra testo e musica è forse tra le più emblematiche riguardo ai processi di reciproca ricezione e influenza tra le arti. In

²⁵ «Par malheur, j'exècre la *Symphonie Pathétique* de Tchaïkovski, mis à part le troisième mouvement...»: B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 87 (*I ricordi* cit., p. 51).

particolare, l'oratorio eneschiano rischia di non aderire in maniera ideale al concetto di *ekphrasis* musicale:

I casi più puri di *ekphrasis* musicale sono le transmedializzazioni non combinate: composizioni in cui il medium secondario non traduce l'opera letteraria – come quando si suole trasformare una poesia in una canzone o un dramma in un'opera lirica – bensì riflette o commenta aspetti del testo di partenza senza includere il medium primario, cioè le parole.²⁶

L'esempio ideale di *ekphrasis* potrebbe essere rintracciato nella musica a programma a cui appartiene il genere del poema sinfonico. In questo caso, la musica è per lo più priva della componente verbale, nonostante i riferimenti testuali sopravvivano sia in maniera esplicita, come per *Mazeppa* di Liszt, basato sull'omonimo poema di Victor Hugo, sia in maniera implicita, come per *La Jeunesse d'Hercule* di Saint-Saëns, sul cui argomento il compositore fornisce solo una breve annotazione a margine della partitura.²⁷ Secondo un'analisi radicale, la lontananza dell'oratorio eneschiano dal concetto di *ekphrasis* sancirebbe l'esistenza di un legame profondo tra il *topos* e il testo della ballata di Eminescu. In altre parole, la musica sarebbe privata di una vera prerogativa espressiva rispetto alla supremazia testuale, unico *motif conducteur* dell'opera. D'altro canto, la produzione di Enescu è quasi interamente dedicata alla musica strumentale – *Suite*, sonate, trii, quartetti, quintetti, sinfonie, e poemi sinfonici – ossia una tipologia definita da Dahlhaus «musica assoluta» e che è capace di assumere molteplici significati per l'ascoltatore. Le sparse pagine eneschiane di musica vocale si sviluppano principalmente su due fronti: il primo, dove si colloca *Œdipe*, è quello della riscoperta dell'antico, uno dei temi maggiormente diffusi nella fase decadente del romanticismo francese e ampiamente sviluppato da Saint-Saëns e Fauré;²⁸ il secondo riguarda il tema fantastico mutuato dalla tradizione popolare. Non necessariamente l'emancipazione della partitura dal testo poetico passa attraverso il suo rimaneggiamento, come insegnano, per esempio, le pagine corali di Brahms su testi adottati rigorosamente

²⁶ «The purest cases of musical ekphrasis are unmixed transmedializations: composition in which the responding medium does not so much *set* the literary work – as in the case in standard ways of transforming a poem into a song or a drama into opera – but rather reflects or comments on aspects of the source text without including the primary medium, i.e., the words»: S. BRUHN, *Sonic transformations of literary texts: from program music to musical ekphrasis*, Pendragon Press, Hillsdale (NY) 2008, p. 9.

²⁷ A quest'ultima categoria appartiene anche il già citato *Poème roumain*, op. 1 di Enescu. Le didascalie programmatiche annotate a margine della partitura costituiscono parte integrante della locandina della prima esecuzione rumena che si è svolta all'Ateneul Român di Bucarest il 1° marzo 1898: cfr. N. MALCOLM, *George Enescu. His Life and Music*, Toccata Press, London 1990, p. 62.

²⁸ R. POUNDER, *Antiquité fin-de-siècle*, in *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2008, pp. 21-36.

in versione integrale. Enescu, dunque, tratta l'elemento sovranaturale alla luce dell'integrazione tra *caractère roumain* e substrato classico, assetto assai differente dalla logica romantica dell'emulazione mimetica di immagini e suggestioni che affiorano al livello superficiale del testo.

Un'altra criticità connessa al rapporto tra musica e *topos* letterario riguarda la tendenza di quest'ultimo a predeterminare l'interpretazione dell'opera. Michał Sołtysik mutua da Eero Tarasti la definizione di *topos* come «una sorta di "premessa contenutistica" dell'opera» e sostiene che tale dispositivo consenta un'interpretazione uniforme dei brani musicali.²⁹ Ciò porterebbe, tuttavia, a trascurare erroneamente le potenzialità espressive del *medium* musicale. Sulla base dell'analisi della partitura, infatti, si suppone che la musica di *Strigoii* celi significati non strettamente ricompresi nel testo di riferimento. D'altro canto, non è esclusa la possibilità di adottare talora un approccio descrittivo, giacché innumerevoli sono le soluzioni sperimentate per tradurre in musica il contenuto testuale. Un esempio fra tutti: secondo una credenza popolare riportata da Todoran, lo spalace o “cane della terra” latra alla vista di un vampiro.³⁰ Quando Arald giunge al cospetto del vegliardo, «un latrato dal verso di uro risuona nelle orecchie»³¹ quasi come un'oscura premonizione della sua imminente trasformazione in vampiro. In effetti, il latrato viene emulato da due sforzati consecutivi degli ottoni sullo sfondo di un rullante funesto; tuttavia, essi perdono la sincronizzazione con il testo, giacché giungono di gran lunga in anticipo rispetto al verso citato. Enescu non lesina di adottare stratagemmi di stampo mimetico che ben presto rivivranno in tecniche di grande successo come il *Mickey Mousing* cinematografico; d'altronde, nell'ottica di una personale rielaborazione delle tecniche classiche, tali maniere di procedere vengono spogliate di componenti fino a quel momento considerate essenziali. Si osservi inoltre che, in corrispondenza dei vv. 86-90 che descrivono l'arrivo nella foresta, prevale un sognante protagonismo degli archi che sembra essere connesso all'emotività interiore del personaggio piuttosto che alla cornice paesaggistica. In tal senso, tenuto conto sia della prossimità mediale tra testo e musica, sia della creazione di «nuovi segni», secondo la prospettiva di Karin Wenz la tecnica eneschiana si collocherebbe a metà tra transmedializzazione e traduzione.³² Ciò permette di espandere, peraltro, la definizione che Heffernan dà dell'*ekphrasis*

²⁹ «A kind of “content-based premise” for the work»: cfr. M. SOŁTYSIK, *Musical topoi. The chosen perspectives of topos in music*, in «Edukacja Muzyczna», XIV, 2019, pp. 220-221.

³⁰ E. TODORAN, *Eminescu* cit., p. 91.

³¹ V. 90: «Lătrat cu glas de zimbru răsună în urechi».

³² K. WENZ, *Transmedialization: An interart transfer*, in «Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien», XXI, 1, 2002, p. 1. <https://doi.org/10.25969/mediarep/17507>.

musicale come «rappresentazione musicale della rappresentazione verbale o visiva».³³

Il primo tema su cui riflettere è quello della cavalcata impetuosa che viene focalizzato in due episodi distinti, a riprova dell'adozione della tecnica ciclica tanto cara a Enescu. Nel primo caso, Arald cavalca ai margini della foresta per raggiungere il mago. Nel 1898 Enescu aveva già abbracciato questo *topos* in *Le Galop* per voce e pianoforte, op. 4 n. 2, su testo di Sully Prudhomme, benché la musica fosse mossa da strategie convenzionali. La parte del pianoforte è infatti strutturata su rapidi arpeggi discendenti che si confondono con l'effetto del ribattuto e che mimano l'incedere degli zoccoli sul terreno – una connessione che rispecchia il concetto di «painting *topos*» formulato da Leonard Ratner (Fig. 2/A).³⁴ Nel corso della *mélodie*, la cavalcata favorisce una fugace quanto intensa tempesta emotiva dell'io lirico che culmina nel desiderio dei versi conclusivi: «Emporte, emporte moi dans l'inconnu profond!». Il riferimento a "l'ignoto profondo" non rappresenta certo un'allusione al fantastico folklorico, bensì all'obnubilamento dei sensi in perfetto stile decadente tardo ottocentesco. Nondimeno, nella conclusione de *Le Galop* risiede un possibile legame con l'*incipit* della seconda parte di *Strigoii* per quel che concerne la concezione eneschiana della cavalcata:

Arald vola su un cavallo nero, intorno a lui come sogni
Fuggono valli e colline – e tra le nuvole gioca la luna –
Stringe al petto i lembi del mantello nero,
Mucchi di foglie che frusciano solleva in vortice sul suo sentiero
E la stella polare gli mostra il suo cammino.³⁵

Che cosa sono i «sogni» (v. 81) se non il prodotto metaforico di quello stesso «inconnu profond» con cui il compositore, piuttosto che rievocare il rapido incedere del destriero, allude ora all'inquietudine del protagonista? All'oscurità del dramma interiore corrisponde infatti il colore nero che caratterizza sia il cavallo sia il mantello, nonché la loro prossimità fisica «al petto» del protagonista. Secondo l'esegesi di Pascal Benteoiu, il compositore ritornerà alcuni anni più tardi sul tema del sogno nel secondo movimento *Allegro agitato, non troppo mosso* della Seconda Sonata per violoncello e pianoforte in do maggiore, op. 26 n. 2, con una pagina in cui predominano le tinte fosche dell'incubo.³⁶ D'altro canto, in *Strigoii* la cellula

³³ «Musical representation of verbal or visual representation»: cfr. J. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago 1993, p. 3.

³⁴ L. RATNER, *Classic Music* cit., pp. 25-26.

³⁵ Arald pe un cal negru zbură, și dealuri, vale / În juru-i fug ca visuri – prin nouri joacă lună – / La pieptu-i manta neagră în falduri și-o adună, / Movili de frunze-n drumu-i le spulberă de sună, / Iar steaua cea polară i-arată a lui cale. // vv. 81-85, traduzione da G. MAGLIOCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 74

³⁶ P. BENTEOIU, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București 1999, 400.

discendente *do#-si#-do#-la* degli archi e il timbro con sordina delle trombe realizzano il rovesciamento parodistico del segnale militare (Fig. 2/B). Si ha dunque la metafora della metafora: la fugacità dei sogni rappresenta la fugacità della vita lacerata dalla drammatica insensatezza della guerra. La musica muta ben presto nel carattere burlesco della marcia come a voler emulare l'imprevedibilità del viaggio onirico. L'inciso ricorda alcuni passaggi di autentica giocosità di cui è pregno l'*Œdipus rex* di Stravinskij. Nella scena in cui prende consapevolezza del parricidio, Edipo viene sovrastato dall'impetuoso sopraggiungere di dubbio e angoscia. Tali sentimenti affiorano nel concitato dialogo con Giocasta, che prova ancora una volta a distogliere il re dall'autocommiserazione orrorifica. La Fig. 2 mostra il confronto tra i due estratti dalle rispettive opere.

The figure consists of three musical excerpts. The top excerpt, labeled 'A', shows the beginning of G. Enescu's *Le Galop*, op. 4 n. 2 (bb. 1-2), featuring a piano (PIANO) section with a red-shaded melodic line. Below it is the first part of G. Enescu's *Strigoi*, seconda parte, showing vocal lines for Recitant I and II with lyrics in Italian and Romanian, and a string section (Tha I, II Str) with a red-shaded melodic line. The bottom excerpt, labeled 'B', shows the second part of G. Enescu's *Strigoi*, seconda parte, with vocal lines for Recit. and XII and string parts for Violin I and II, Violin II, and Viola II, with blue-shaded melodic lines. Below this is the beginning of I. Stravinskij's *Œdipus rex*, atto II, featuring a piano section with a red-shaded melodic line and a string section with a blue-shaded melodic line. The tempo is marked 'Tempo agitato' and the dynamics include 'sf-p subito'.

FIG. 2 – Nel riquadro A, confronto motivico tra la prima parte della cavalcata di *Strigoi* e *Le Galop*, op. 4 n. 2 di Enescu; nel riquadro B, tra la seconda parte della cavalcata e il *caveat* di Giocasta tratto da *Œdipus rex* di Stravinskij.

Non sembra quindi fuori luogo associare l'impeto di una cavalcata, un'immagine dalla natura sufficientemente referenziale, a quello del travaglio interiore misto alla bizzarria del sogno che accomuna il re degli Avari e il sovrano di Tebe. Benché Arald si allontani infine verso la foresta, egli compie un viaggio onirico che lo avvicina a

Maria, la cui morte rivela i tratti dell'addormentamento. Tale cavalcata può essere definita "centripeta" per il carattere nascostamente introspettivo che va oltre il testo letterario. La musica manifesta la capacità di rielaborare un *topos* e di suggerire nuovi significati secondo le peculiarità del proprio linguaggio.

Nel secondo caso, dopo che la regina è ritornata in vita, la cavalcata dei due amanti prelude a quel ricongiungimento finale e definitivo che supera la provvisoria condizione di vampiri:

Galoppano come una tempesta con mille ali,
volano veloci tutt'intorno con i loro cavalli affiancati,
parlando del loro amore che nulla può più dividere,
lei si appoggia al braccio di lui che la cinge
e sulla sua spalla accogliente giace la sua testa d'oro.
«Arald, non vuoi poggiare la tua dolce fronte sul mio petto?
Tu, dio con occhi di tenebra... Oh! Come brillano!
Lascia che intrecci i miei capelli d'oro intorno al tuo collo,
La mia vita, la mia giovinezza hai reso il paradiso,
Lasciami rigenerare nei tuoi occhi dolci e fatali».³⁷

Il testo di Eminescu ricorda un'altra felice congiunzione tra testo letterario e musicale, cioè il caso di *Erlkönig*, ballata di Goethe del 1782 il cui testo è confluito nell'omonima ballata di Schubert composta nel 1815. Sullo sfondo di una spasmodica corsa a cavallo, il padre stringe il figlio al petto: «Figlio mio perché così impaurito nascondi il tuo volto?»; nel frattempo, si ode il richiamo della morte sotto le mentite spoglie della promessa di vita formulata dal re elfico: «Fanciullo mio caro, vieni, vieni con me! [...] mia madre ha molte vesti d'oro».³⁸ Nonostante le assonanze tra i due testi relative al petto e all'oro, al v. 245 la regina di Eminescu è in procinto di attingere nuova vita dallo sguardo del protagonista. La versione in tedesco a cura di Carmen Sylva – «Lascia che io succhi da te nuova vita!»³⁹ – rende tale aspetto in maniera un po' più truculenta, giacché sembra alludere al gesto tipicamente vampiresco e stereotipato dal celebre romanzo epistolare di Bram Stoker (1897). Si osservi inoltre che in *Erlkönig* il padre lotta per sfuggire alla morte, mentre Arald corre deliberatamente all'incontro con essa; rispetto a quella dell'inizio della

³⁷ Ei trec ca vijelia cu aripi fără număr, / Căci caii lor aleargă alătura-nspumați, / Vorbind de-a lor iubire – iubire fără saț –/Ea se lăsase dulce și greu pe a lui braț/ Și-și răzimase capul bălai de a lui umăr. / / – «Arald, nu vrei tu fruntea pe sânul meu s-o culci? / Tu zeu cu ochii negri... o, ce frumoși ochi ai! / Las' să-ți înlănțui gâtul cu părul meu bălai, / Viața, tinerețea mi-ai prefăcut-o-n rai, / Las' să mă uit în ochii-ți ucizător de dulci». / / vv. 236-245, traduzione di chi scrive.

³⁸ «Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? / [...] Du liebes Kind, komm, geh' mit mir! / [...] Meine Mutter hat manch' gülden Gewand».

³⁹ «Lass mich aus dir von Neuem Leben saugen!»: cfr. M. EMINESCU, *Die Vampyre*, in *Rumänische Dichtungen*, trad. di Carmen Sylva (Regina Elisabetta di Romania), Verlag Emil Strauß, Bonn 1889, p. 222.

seconda parte, si tratta ora di una cavalcata “centrifuga”, che presume, cioè, un moto tutt’altro che introspettivo. D’altro canto, il testo musicale non sembra focalizzare la cavalcata, giacché, nonostante il suo ritorno ciclico a mo’ di *Leitmotiv*, il motivo ascoltato in precedenza risulta alquanto frammentato. Il compositore sembra interessato piuttosto a rendere in musica le macabre dinamiche tra i due protagonisti: i vv. 241-245 sono introdotti da una densa nebbia armonica che simboleggia ora la perdurante condizione di precarietà degli amanti, ora l’anelito vampiresco della regina. Successivamente, alle bb. 175-180, la concitazione suggerita dal motivo della cavalcata si mescola a quella degli effetti prodigiosi dell’incantesimo, giacché i protagonisti «sentono la loro anima da un brivido di ghiaccio trapassata», finché «dal pallore della morte è perito il loro volto» (vv. 253-254).⁴⁰ Il testo musicale suggerisce che Maria non è mossa solo dal desiderio d’amore, ma soprattutto da quello per la vita, che è ora in grado di recuperare in una dimensione paranormale. I due linguaggi convergono dunque nella stessa direzione – l’unione finale dopo la metamorfosi in vampiri – ma la musica è capace di evidenziare aspetti differenti anche a prescindere dalla perfetta sincronia con il testo.

Un altro *topos* attinto al mondo fantastico e diffuso nella produzione eneschiana è rappresentato dalla foresta. Già presente nel *Lied* corale *Waldgesang* del 1898 come simbolo dello spirito del Danubio, la foresta appare come l’habitat ideale dell’elemento magico anche nell’abbozzo per *Nuages d’automne sur les forêts* della suite sinfonica *Voix de la Nature*. Il *locus amœnus* silvano, dunque, entra a far parte del bagaglio immaginifico di Enescu a partire dai suoi anni giovanili. Benché sia originario di una regione caratterizzata dalla prateria rumena «così difficile da descrivere a chi non l’ha mai vista», Enescu trascorre le pause estive dalla formazione parigina al Castello di Peleş, nel cuore del bosco di Sinaia.⁴¹ Questi anni diverranno cruciali per il musicista grazie anche alla profonda intesa artistica e spirituale con la regina Elisabetta, il cui nome d’arte Carmen Sylva è più che eloquente in tal senso.⁴² Nell’immaginario eneschiano il bosco non incute timore, bensì rappresenta un luogo sicuro a cui fare ritorno. Non stupisce, dunque, che l’arrivo di Arald nella foresta sia reso da una musica per nulla tenebrosa, rara parentesi di mitezza in tutta l’opera che introduce all’incontro con il vegliardo, ipostasi tangibile dell’elemento magico. Solo un incantesimo, infatti, può restituire

⁴⁰ «Cum ei mergând ca vântul [...] / Dar simt că-n a lor suflet trecu fior de gheață, / De-a morții gălbeneală pieriți ei sunt la față...»: cfr. G. MAGLIOCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 98.

⁴¹ «La plaine, qu’il est si difficile de décrire à qui ne l’a jamais vue»: cfr. B. GAVOTY, *Les souvenirs* cit., p. 27 (*I ricordi* cit., p. 3).

⁴² Seppur a fasi alterne, la frequentazione di Sinaia continua per tutta la vita: nel 1926 viene ultimata la costruzione di *Villa Luminiș* (“Radura di luce”), abitazione progettata insieme all’architetto Radu Dudesco e che sorge a pochi passi dal Castello di Peleş, nella cui torre il compositore pure ritorna come in passato per rifugiarsi nella composizione.

al re l'oggetto del desiderio: «O mago eterno, a te sono venuto, / Ridammi colei che la morte mi ha rapito, / E da oggi la mia vita ai tuoi dei consacro». ⁴³ In armonia con l'ipotesi psicanalitica formulata rispetto alla cavalcata che apre la seconda parte, Todoran sostiene che il mago rappresenta «una presenza fantastica del doppio dell'essere umano», cioè l'incontro con l'altro da sé a cui il protagonista perviene attraverso il suo percorso introspettivo. ⁴⁴ Secondo Magliocco, ciò sarebbe confermato dal riferimento agli «elementi del mondo, sottomessi ad Arald» (v. 146) che esaspera la confusione tra il protagonista, il mago e la divinità. ⁴⁵ Anche l'ingresso del re nelle viscere della montagna, dove il mago si appresta a esaudire la sua preghiera, assume un doppio significato: si tratta da un lato di un'anticipazione del finale, giacché i due amanti termineranno il loro viaggio proprio nel cuore della montagna, dall'altro del culmine della catabasi del protagonista negli strati più reconditi della psiche. Tali aspetti trovano corrispondenza nella musica dell'incantesimo, pronunciato sullo sfondo di una natura ancestrale:

«Che dal suo cuore la terra dia vita ai morti,
Che negli occhi scorra dalla chiara stella la scintilla.
La Luna piena dia splendore ai capelli,
Mentre donagli tu lo spirito, o Zamolxe, seme di luce,
Dallo spirito della tua bocca che raggela e brucia.

O elementi del mondo, sottomessi ad Arald,
Attraversate la terra e le sue viscere,
Tramutate la terra in oro e il ghiaccio in fiamma,
Si coaguli l'acqua in sangue, guizzi il fuoco dalle pietre,
Ma il suo cuore vergine nutrite con sangue caldo». ⁴⁶

Come mostrato nella Fig. 3, la melodia della formula magica è costruita sul totale cromatico, cioè incontra tutti i dodici suoni – soluzione armonica atipica con cui viene sospesa l'osservanza delle regole per evocare ciò che travalica le medesime. Per mezzo di tale stratagemma, Enescu intende sottolineare il momento cruciale dell'incantesimo e degli elementi magici di cui si serve il vegliardo, ora attenti dai quattro elementi platonici anziché da una fauna notturna e macabra, come

⁴³ «O, mag, de zile vecinic, la tine am venit, / Dă-mi înapoi pe-aceea ce moartea mi-a răpit, / Și de-astăzi a mea viață la zeii tăi se-nchină»: cfr. G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 78.

⁴⁴ E. TODORAN, *Eminescu* cit., p. 75.

⁴⁵ G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare* cit., p. 83.

⁴⁶ «Din inimă-i pământul la morți să deie viață, / În ochii-i să se scurgă scânteii din steaua lină, / A părului lucire s-o deie luna plină, / Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânță de lumină, / Din duhul gurii tale ce arde și îngheață. // Stihii a lumii patru, supuse lui Arald, / Străbateți voi pământul și a lui măruntaie, / Faceți din piatră aur și din îngheț văpaie, / Să-nchege apa-n sânge, din pietre foc să saie, / Dar inima-i fecioară hrăniți cu sânge cald». // Vv. 141-150, traduzione da Ivi, pp. 79-80.

nell'incantesimo delle streghe dal coro del terzo atto del *Macbeth* di Verdi.⁴⁷ Il canto del mago risulta inoltre marcato dalla serializzazione di movimenti ascendenti e discendenti giustapposti che emulano il caotico rimescolamento delle forze magiche. D'altro canto, a un livello più profondo di analisi, il profilo melodico rivela attente corrispondenze con i contenuti del testo, alla maniera del madrigale rinascimentale: le frasi scendono o risalgono seguendo la traiettoria della catabasi tragica di Arald o della anabasi di Maria, anticipate da più minuti riferimenti testuali, come si vede nella Fig. 3.

151
Magul
Din i-ni-mă pă-mă-ntul la morți să de-ie via-ță in o chii să se scur-gă scân-
(Che dal suo cuore la terra dia vita ai morti, che negli occhi scorra dalla chiara)

157
te
tei din stea-ua li-nă A pă-ru-lui lu-ci-re so de-ie lu-na pli - nă Iar duh - dai tu,
(la scintilla. La Luna piena dia splendore ai capelli, mentre donagli tu)

166
Za-mol - xe, să-mă-ntă de lu - mi-ne, Din du-hul gu-rii ta-le ce ar-de și in-ghea-ță
(lo spirito, o Zamolxe, seme di luce, dallo spirito della tua bocca che raggela e brucia)

172
Parlatu:
Străbateți voi pământul
Sți-hii a lu-mii pa-tru, su - pu-se lui A-rald, și a lui mă-run-ta - ie fa-ceți din pia-tră
(O elementi del mondo, sottomessi ad Arald, attraversate la terra e le sue viscere, tramutate la terra in oro)

176
a - ur și din in-ghet vâ-pa-ie, Săn-che-ge a - pan sân-ge, din pie-tre foc să sa-ie,
(e il ghiaccio in fiamma, si coaguli l'acqua in sangue, guizzi il fuoco dalle pietre)

188
Dar i - ni-mai fe - cioa-ră hră - niți-cu sân-ge cald
(ma il suo cuore vergine nutrite con sangue caldo)

FIG. 3 – Trascrizione della parte vocale per i versi dedicati all'incantesimo del mago da *Strigoii*, seconda parte

Ben presto Arald comprende che per riavere la vita di Maria dovrà sacrificare la propria. Man mano che la regina recupera le forze, infatti, il re diventa più debole: in corrispondenza dei vv. 178-179 – «Come un pugnale che gli toglie il respiro e la vita... / Sempre più viva nelle sue braccia la sente»⁴⁸ – si succedono una serie di accordi che, a partire dallo stridente aggregato *si-do#-re-mi-fa-sol-la#* (b. 251), assumono intervalli via via più ampi come a emulare l'espansione del fluido vitale di

⁴⁷ «Tu rospo venefico / che suggi l'aconito, / tu vepre, tu radica / sbarbata al crepuscolo, / va', cuoci e gorgoglia / nel vaso infernal. // Tu lingua di vipera, / tu pelo di nottola, / tu sangue di scimmia, / tu dente di bòttolo, / va', bolli e t'avvoltola / nel brodo infernal. // Tu dito d'un pargolo / strozzato nel nascere, / tu labbro d'un tartaro, / tu cor d'un adultera, va' dentro, e consolida / la polta infernal» (F. M. PIAVE, A. MAFFEI, *Macbeth*, in *The Works of Giuseppe Verdi*, a cura di D. Lawton, Ricordi, Milano 2005, vol. 1, pp. 345-353).

⁴⁸ «Părea un junghi că-i curmă suflare și viață... / Din ce în ce mai vie o simte-n a lui brațe»: cfr. G. MAGLIOCCO, *Tra angelismo lunare cit.*, p. 87.

Maria. Il compimento della metamorfosi viene celebrato infine come un trionfo dall'unisono orchestrale (Fig. 4). Le potenzialità assertive di tale dispositivo dominano la scena di molte opere eneschiane, in special modo nell'adozione dell'unisono con la funzione di *incipit*. Si tratta di una tecnica che pone in evidenza un determinato materiale; che è largamente diffusa nella musica popolare rumena; che rappresenta, infine, un vero e proprio *topos* musicale eneschiano. Nel caso specifico, l'unisono esprimerebbe la nuova organicità del tutto che culmina nel ritorno in vita della regina, sebbene il riferimento testuale non coincida con i vv. 178-179 succitati – dove si svolge la dilatazione accordale. Il tutti orchestrale, infatti, predilige la sintesi timbrica intorno a una melodia costante piuttosto che il concatenamento accordale tipico dell'armonia. D'altro canto, l'antitesi tra unisono e accordo non sembra casuale: mentre quest'ultimo rappresenta una nuova unità morfologica in cui intravedere la metafora della vita come somma di molteplici componenti, le undici voci all'unisono non approdano a un nuovo status armonico della materia sonora. Benché il compimento dell'incantesimo preannunci il lieto fine, nel possente unisono orchestrale riecheggia la condizione rediviva ma imperfetta dei non morti.



FIG. 4 – Trascrizione della melodia dell'unisono orchestrale a conclusione dell'incantesimo da *Strigoii*, seconda parte

Ancora una breve riflessione sul tema della Luna. Nel *Poème roumain* essa è la dedicataria di una serenata affidata ai sovracuti quasi impalpabili del violino solista – soluzione coerente con una scrittura nebulosa ed elusiva che denota una buona conoscenza da parte di Enescu di un preciso repertorio romantico. In accordo al programma dell'opera – «La nuit est venue. Clair de lune. On entend au loin les flûtes des bergers» – la Luna risplende nella notte, quest'ultima intesa non come regno delle forze irrazionali, bensì come breve parentesi in attesa del nuovo giorno, come testimoniato anche dalla *doina* dei flauti che allude alla veglia dei pastori. La logica sovranaturale che pervade *Strigoii*, invece, rende la Luna partecipe dell'azione. In primo luogo, come si è visto, essa viene chiamata in causa nell'incantesimo del mago – «La Luna piena dia splendore ai suoi capelli» (v. 143); in secondo luogo, i vv. 170-172 «il vecchio sacerdote [...] / affinché fermi il sole richiama la notte» vi alludono

implicitamente con l'intento di prolungare la notte, garanzia della sopravvivenza terrena dei vampiri. In quest'ultimo caso, il compositore compie un gesto ricercato e quasi invisibile: il materiale musicale rievoca il tema principale del *Poème*, dal profilo simile a un arpeggio discendente su una triade di do maggiore arricchita dai suoni *re* e *fa*. Come si può osservare nella Fig. 5, Enescu crea un sottile legame ciclico tra le due opere intorno al *topos* lunare; ciò suggerisce di intravedere nella fase finale della cavalcata, alle prime luci dell'alba, un ultimo tributo alla Luna, al cui fascino siderale è spesso associato il volto delle eroine emineschiane.⁴⁹ Al bagliore lunare può essere accostato anche l'accordo di do diesis maggiore con cui si conclude l'opera: rara manifestazione tonale in tutta la partitura, esso rischiarerà la nebbia timbrica alla base dell'atmosfera spettrale dell'opera, benché il testo della ballata non contenga alcun riferimento esplicito ai vampiri.⁵⁰

⁴⁹ I. E. PETRESCU, *Mihai Eminescu. Poet Tragic*, Editura Jurnalea, Iași 1994, p. 131.

⁵⁰ L'inquietudine che sa provocare il mondo notturno è sempre sublimata nelle composizioni di Enescu che trattano tale materia, spesso grazie al ricorso della dinamicità degli eventi naturali. Oltre al caso del *Poème*, in *Impressions d'enfance* per violino e pianoforte in re maggiore, op. 28 (1940), alla violenza della *Tempesta all'aperto, nella notte* fa seguito il fulgido *Sorgere del sole*, mentre nel poema sinfonico *Vox Maris*, op. 31 (1954), alla burrasca che inghiotte la nave negli abissi segue il canto delle sirene. In tal senso, *Strigoii* rappresenta un'emblematica eccezione, giacché, seppur in presenza dell'amore, si celebra il trionfo della morte.

G. Enescu: *Poème roumain*, op. 1

233
 Recitatorul
 Din tro-nul lui de pia-tră bă - tră-nul preot vede Şin vân-turi
 (Dal suo trono di pietra il vecchio sacerdote li vede ed eleva)

Fl. I e II
 Ob.
 Cl. I Sib
 Cl. B Sib

235
 el ri-di-că a-dân-cul glas dea-ra-mă Pe soa-re săl o-preas-că el noap-tea ore-cheamă
 (nei venti la sua profonda voce di rame: affinché fermi il Sole richiama la notte.)

238
 Fur-tu-ne-lor dă zborul pă-mân-tul del dis-tra-mă Târ-ziu!
 (scatena le tempeste per devastare la Terra... Ma è tardi!)

mp

FIG. 5 – Ipotesi di derivazione ed elaborazione motivica della cellula a del *Poème roumain*, op. 1, in *Strigoii*, terza parte

4. Al di là del tempo

La versione musicale di *Strigoii* persegue l'ardua impresa di attualizzare la materia fantastica della ballata emineschiana in un'epoca dominata da un drastico mutamento della percezione della realtà. L'opera si scontra infatti con la cruda realtà lacerante della Prima guerra mondiale. D'altro canto, in un mondo in cui non sembra esserci spazio per il sovrannaturale e le sue creature fantastiche, all'apparente impotenza della parola rimedia il linguaggio musicale allo scopo di trasfigurare le categorie del passato. Il raggio d'azione della musica spesso va oltre la sincronia con il testo, il che rappresenta l'indizio principale di un nuovo sistema semantico in cui attecchisce il *topos*. In tal senso, l'oratorio eneschiano è dominato dalla potenza

espressiva derivata dalla duplice natura letteraria e musicale del *topos* folclorico, ossia un dispositivo ricorrente e in costante sviluppo, senza per questo avere i connotati del *Leitmotiv* né dei “motivi mnemonici” sempre identici a sé stessi. Divenuto oggetto di trasmutazione da parte del codice musicale, il *topos* si spoglia delle vesti esotiche e dello stereotipo per assumere quelle di elemento culturale transnazionale; esso appare dunque come il luogo espressivo di una nuova disseminazione di significato, capace di comunicare ancora un messaggio profondo e attuale.