



RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con
Lexis sas, Torino

prima edizione: giugno 2014

ISBN 978-88-904616-6-8

LETTERATURA E MUSICA

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 9-14 settembre 2013*

Pubblicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Le *Rencontres de l'Archet* 2013 sono state realizzate con il contributo della



INDICE

PRESENTAZIONE	p. 6
PARTE I. LEZIONI	
<i>Dir so, trobar vers, entendre razo.</i> <i>Per la definizione del rapporto tra poesia e musica nel Medioevo</i> di Maria Sofia Lannutti	p. 8
<i>Strategie espressive della parola attraverso la musica, tra tardo Medioevo e primo Rinascimento</i> di Maria Caraci Vela	p. 20
<i>Canti di strada e canti di corte nel Rinascimento europeo</i> di Mario Pozzi	p. 28
<i>Monteverdi e la letteratura</i> di Paolo Fabbri	p. 43
<i>Händel e l'armonia delle sfere</i> di Piero Boitani	p. 50
<i>Otello all'opera</i> di Fabio Vittorini	p. 63
<i>La musica assente. Echi musicali nella letteratura tedesca dell'800 e del '900</i> di Giovanni Di Stefano	p. 69
<i>Confessione e narrazione nel Lied romantico</i> di Elisabetta Fava	p. 84
<i>Musica e poesia nei «Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé» di Maurice Ravel</i> di Giorgio Pestelli	p. 96
<i>Fonti letterarie ed elaborazione sonora nella popular music</i> di Franco Fabbri	p. 109
PARTE II. INTERVENTI E COMUNICAZIONI	
<i>Il Lied tedesco: musica e letteratura</i> di Sandra Abderhalden	p. 124
<i>La figura del trovatore nell'Ottocento</i> di Stefania Bertè	p. 126
<i>“Mise en musique” o scelta metrica? L'alternanza delle rime in una traduzione cinquecentesca del «Furioso»</i> di Alessandro Bertolino	p. 128
<i>Un cenno sulla biblioteca musicale dei Savoia alla fine del Cinquecento</i> di Alessandro Bertolino	p. 130
<i>«Les refrains oubliés du bonheur»: note su Proust e la musica</i> di Roberta Capotorti	p. 132

<i>Quale letteratura? ... Letteratura? E quali canzoni? Canzoni?</i> di Jacopo Conti	p. 134
<i>Musica, poesia e propaganda</i> di Giulia Delogu	p. 136
<i>L'educazione musicale nel XIX secolo presso l'alta nobiltà nella provincia russa: il caso Barjatinskij</i> di Paolo De Luca	p. 138
<i>«I've Known Rivers». Langston Hughes e Gary Bartz: un esempio di interpretazione musicale di un testo poetico</i> di Simone Garino	p. 142
<i>Falstaff dal teatro all'opera: tre ouvertures a confronto</i> di Cristiana Girardi	p. 147
<i>Verso il melodramma romantico: Otello di Rossini</i> di Marco Leo	p. 149
<i>Nota su «Fonti letterarie ed elaborazione sonora nella popularmusic»</i> di Franco Fabbri di Fabio Libasci	p. 151
<i>Tra poesia e musica: le canzoni spirituali nella Francia del Cinquecento</i> di Letizia Mafale	p. 153
<i>«La poesia è già canto, mentre il canto non è già poesia».</i> <i>Appello per una critica interdisciplinare</i> di Marco Filippo Martinengo	p. 155
<i>Tre "incontri" artistici di Claudio Monteverdi: Tasso, Guarini, Marino</i> di Luca Mendrino	p. 158
<i>«Nacht und Träume», Samuel Beckett</i> di Francesco Migliaccio	p. 160
<i>Sulla separazione fra suono e parola. Uno studio contemporaneo di antropologia</i> di Francesco Migliaccio	p. 162
<i>«Words? Music? No: it's what's behind». James Joyce e le sirene dell'Ormond bar</i> di Francesco Migliaccio	p. 164
<i>Giorgio Caproni e la parola poetica. Una teoria degli armonici</i> di Fabrizio Miliucci	p. 167
<i>T.S. Eliot, Prufrock e il dubbio di Amleto</i> di Elena Munafò	p. 170
<i>«Zefiro torna e 'l bel tempo rimena»: analisi metrico-formale tra Marenzio e Monteverdi</i> di Claudio Porena	p. 172
<i>«Lo vers e l son»: sull'«unità genetica» di poesia e musica nella prima fase trobadorica</i> di Irene Reginato	p. 178
<i>“Galatea never does quite like Pygmalion”. Il «Pygmalion» di George B. Shaw quale esempio di anti-mito</i> di Marida Rizzuti	p. 183
<i>Pier Luigi da Palestrina: animo cristiano e musica profana</i>	

di Emanuela Specchia	p. 189
<i>La canzone come poesia in Italia: appunti su una rivendicazione</i> di Jacopo Tomatis	p. 191
<i>Letteratura e musica all'epoca del cinema muto: «Die Nibelungen» (1924)</i> di Silvia Uroda	p. 193
<i>Robert Schumann e la poesia romantica tedesca</i> di Maria Maddalena Vigilante	p. 195
<i>Campana e il cammino musicale</i> di Giampaolo Vincenzi	p. 199
APPENDICE	
Presentazione dei partecipanti	p. 204

PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus» ha organizzato annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto nelle prime edizioni a giovani laureati (ed esteso anche ai docenti valdostani), successivamente a dottorandi di diverse università italiane, allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza ormai ventennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università italiane ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).

Grazie al contributo della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i *tutor* e i dottorandi, proseguendo al di là del seminario, ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione i testi, in gran parte rielaborati, delle lezioni tenute dai docenti, oltre a diversi interventi di approfondimento e ampliamento suggeriti ai dottorandi dalle problematiche affrontate a Morgex.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione flessibile, aperta e dialogica.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

PARTE I
LEZIONI

DIR SO, TROBAR VERS, ENTENDRE RAZO.
PER LA DEFINIZIONE DEL RAPPORTO TRA POESIA E MUSICA NEL MEDIOEVO

di Maria Sofia Lannutti

Tacea la notte placida
e bella in ciel sereno
la luna il viso argenteo
mostrava lieto e pieno...
Quando suonar per l'aere,
infino allor sì muto,
dolci s'udiro e flebili
gli accordi d'un liuto,
e versi melanconici
un trovator cantò.

Con questi versi Leonora, nell'aria che apre la seconda scena de *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, racconta il fatale incontro con Manrico, l'eroe «bruno e di stemma ignudo» che con il suo canto la lega per sempre a sé. Siamo nel 1853, ma il personaggio del trovatore Manrique ha già riscosso uno strepitoso successo nel dramma *El trovador* di Antonio García Gutiérrez, messo in scena nel 1836, che segna l'inizio del teatro romantico spagnolo, rimanendone l'esempio più noto. Siamo nel pieno della rivalutazione e dell'attualizzazione del medioevo funzionale all'idealismo nazionalistico ottocentesco, in seno al quale la figura del trovatore, rappresentando l'ideale simbiosi tra parola e musica, impersona l'unione di apollineo e dionisiaco che tanta parte avrà nel pensiero filosofico di Nietzsche. Non sarà un caso se il trovatore di García Gutiérrez e poi di Verdi potrà dirsi di lì a poco sublimato in chiave mitologica nel *Tristan und Isolde* di Wagner (siamo nel 1868), simbolo del Romanticismo tedesco, che mette in scena l'eroe poeta e cantore protagonista di una delle più celebri leggende medievali, perseguendo una nuova forma di arte assoluta, che mira ad abbattere il confine tra i diversi linguaggi, e in primo luogo tra poesia e musica.

Ma la visione romantica del medioevo varcherà la soglia del secolo successivo, come sappiamo, permanendo nei modelli culturali di più ampia diffusione ben oltre la revisione critica comportata dai nuovi orizzonti epistemologici sorti in Francia in campo storico (scuola delle *Annales*) e filologico-letterario. Mi riferisco, per quest'ultimo settore, alle novità legate soprattutto alla figura di Joseph Bédier, alla svolta rappresentata dalla sua critica nei confronti delle teorie di stampo romantico e populista sulle origini dei *fabliaux* e delle *chansons de geste*, una critica che concerne a ben guardare la stessa leggenda di Tristano e Isotta, vista indipendentemente dalle origini celtiche nella sua concretezza letteraria. Bédier propone insomma un punto di vista che insiste sulla necessità di attenersi ai documenti e che va messo in rapporto, sul piano più strettamente filologico, con le riserve riguardo al metodo ricostruttivo di stampo lachmanniano destinate a lasciare il segno sulle scelte operative dei filologi e sulla resa testuale delle edizioni. Si deve anzi riconoscere che nella sensibilità comune l'attualizzazione del medioevo di matrice romantica resiste persino oltre la seconda metà del Novecento, ovvero oltre l'elaborazione e l'applicazione agli studi medievistici dei concetti di "ermeneutica" e di "alterità", fino ai nostri

giorni, come evocazione di un'epoca che appare remota e oscura ma al contempo vicina e accomunante nella sua arcaicità, portatrice di valori essenziali.

Se da un lato si può dunque ritenere che dalla prima metà del Novecento in poi si sia delineata una divaricazione tra sentire comune e avanguardia epistemologica nella percezione del medioevo e della cultura che esprime, dall'altro ci si può chiedere quale possa essere stato o quale possa ancora essere il peso dell'idealizzazione romantica e post-romantica del medioevo su alcuni aspetti della ricerca filologica e letteraria, se e dove l'ottica anti-idealista abbia stentato ad affermarsi pienamente (penso in particolare all'abuso dei concetti di oralità e *performance* e della nozione di popolare). Guardando al problema di cui ci si vuole qui occupare, il rapporto tra poesia e musica nella lirica romanza medievale, la domanda può essere riformulata in relazione alla figura del poeta, che è tuttora considerato, almeno riguardo alla prima fase di produzione e all'area galloromanza (trovatori e trovieri), un poeta-musico. Possiamo chiederci cioè quale sia il grado di attendibilità storica dell'idea di un'originaria simbiosi tra parola e musica nell'atto creativo, sforzandoci di esaminarla *a parte obiecti*, tenendo conto dei documenti e dei testi, letterari e non, del medioevo.

Vorrei cominciare dall'esame del punto di vista teorico sul rapporto tra musica e poesia di due tra i maggiori autori del medioevo italiano e francese, Dante Alighieri e Guillaume de Machaut. Sappiamo che nell'*ars cantionis* del *De vulgari eloquentia* Dante attribuisce alla musica la funzione di scienza delle proporzioni (*cantus divisio*), che il poeta è tenuto a possedere se vuole correttamente impostare la struttura formale della strofe, su cui costruire il testo poetico secondo un'appropriata disposizione dei versi e delle rime (*habitus partium*).

La visione di Dante è debitrice del pensiero boeziano, che gerarchizza le attività musicali: la teoria di pertinenza del musico, cosciente delle leggi proporzionali; la produzione poetica di pertinenza del poeta, che crea i versi (*figit carmina*); l'esecuzione di pertinenza dei cantanti e degli strumentisti, che mettono alla prova l'opera poetica (*artificium probant*).

Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud figit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illum quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis *artificium probant*, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur... (I XXXIV)

L'analisi di Dante è funzionale alla creazione verbale ed è pertanto disinteressata agli aspetti esecutivi in sé, come appare chiaro nel capitolo (II VIII) in cui si dichiara che la canzone può essere eseguita dal suo autore o da chiunque altro, *vel ab autore vel ab alio quicumque sit*, con o senza la musica, *sive cum soni modulatione proferatur sive non*, e si distingue tra l'attività del poeta e l'attività dell'esecutore, tra la *cantio* e la *modulatio*, la melodia su cui la *cantio* può essere intonata, definita anche *sonus, thonus, nota, melos*.

È d'altra parte la posizione riassunta in un celebre passo del *Convivio*, in cui Dante affianca la musica intesa come scienza delle proporzioni alla grammatica e alla retorica, la prima arte del quadrivio pertinente alla *sapientia* o *cognitio rerum*, le altre due arti del trivio pertinenti all'*eloquentia*, cioè alla conoscenza delle forme del discorso. In nessun caso l'atto creativo del poeta pertiene anche all'intonazione musicale. Dante sta spiegando la *tornata* (congedo) della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, e scrive:

Ultimamente, secondo che di sopra disse la littera di questo comento quando partio le parti principali di questa canzone, io mi rivolgo colla faccia del mio sermone alla canzone medesima, e a quella parlo. E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone "tornata", però che li *dicitori* che prima usaro di farla, fenno quella perché, *cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse*. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e acciò che altri se n'acorgesse, rade volte la puosi *coll'ordine della canzone quanto è allo numero che alla nota è necessario*; ma fecila quando alcuna cosa in

addornamento della canzone era mestiero a dire, fuori della sua sentenza, sì come in questa e nell'altre vedere si potrà. (II XI 1-3)

O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, *sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene a li musici*. Le quali cose in essa si possono belle vedere, per chi ben guarda. (II XI 9)

Si può presumere che il *De vulgari eloquentia*, rimasto incompiuto, abbia avuto scarsissima circolazione, come dimostra tra l'altro l'esiguo numero di testimoni; ma un'ottica non distante può dirsi ancora presente nel prologo, quattro *ballades* e un *dit*, che Guillaume de Machaut premette alla raccolta delle sue opere poetiche, che si deve ritenere organizzata in prima persona verso la metà del Trecento. Nel prologo la Natura si reca da Guillaume e lo incarica di comporre «nouviaus dis amoureux» “nuovi componimenti di argomento amoroso”, mandando presso di lui tre dei suoi figli, «Scens, Retorique et Musique». Riporto il testo della prima *ballade*:

Je, Nature, par qui tout est fourmé
Quanqu'a ça jus et seur terre et en mer,
Vien ci a toy, Guillaume, qui fourmé
T'ay a part, pour faire par toy fourmer
Nouviaus dis amoureux plaisans.
Pour ce te bail ci trois de mes enfans
Qui t'en donront la pratique,
Et, se tu n'ies d'euls trois bien congnoissans,
Nommé sont *Scens, Retorique et Musique*.

Par *Scens* aras ton engin enfourmé
De tout ce que tu vorras confourmer;
Retorique n'ara riens enfermé
Que ne t'envoie en metre et en rimer;
Et *Musique* te donra chans,
Tant que vorras, divers et deduisans.
Einsi ti fait seront frique,
N'a ce faire ne pues estre faillans,
Car tu as *Scens, Retorique et Musique*.

Jacqueline Cerquiglini ha chiarito il significato di *Scens*, letteralmente “senno, conoscenza, sapienza, capacità di giudizio”. *Scens* non è altro che la struttura formale, proporzionale, e corrisponde, possiamo aggiungere, alla *cantus divisio* di Dante. Delle altre due sorelle, *Retorique* sosterrà Guillaume nell'arte della versificazione e della rima, e anche per essa si può trovare un corrispettivo nell'*habitus partium* di Dante (e si ricordi il passo del *Convivio* in cui si dice che *l'ordine del sermone si pertiene a li rettorici*). *Musique* gli offrirà a sua volta *chans divers et deduisant* ‘melodie diverse e piacevoli’ su cui intonare i componimenti poetici, dimostrando di equivalere non alla musica come scienza delle proporzioni ma alla sua realizzazione sensibile, la *modulatio* del trattato di Dante.

La differenza tra Dante e Machaut sta nel fatto che Machaut è un musicista in grado di provvedere personalmente al rivestimento musicale dei propri componimenti, che viene addirittura integrato nel primo dei prodotti scrittori compiutamente concepito come *opera omnia* di un autore. La duplice competenza di Machaut può dirsi però eccezionale, e anzi, a conferma di quanto si desume dal *De vulgari eloquentia* sulla non obbligatorietà dell'intonazione musicale, spesso i suoi componimenti, anche nelle forme normalmente intonate (*ballades, rondeaux e virelais*), non sono provvisti di notazione. Niente di nuovo, dunque: la poesia precede la musica intesa come pratica esecutiva e ne è pertanto indipendente, anche se i suoi presupposti formali dipendono da una *ratio* o

conoscenza teorica (*Scens*) che per Dante è di tipo musicale (*cantus divisio*). I componimenti poetici non vengono necessariamente musicati, anche quando la loro conformazione è predisposta per ricevere un'intonazione, nel caso delle *ballades*, dei *rondeaux* e dei *virelais* come nel caso della *cantio*. Dante e Machaut sono gli eredi di una tradizione poetica secolare, che ha inizio presso le corti della Francia meridionale nella seconda metà dell'XI secolo. Non c'è bisogno di dire che Dante stesso ne è pienamente cosciente. Basti pensare alle citazioni di componimenti di trovatori nel *De vulgari eloquentia* e alla figura di Arnaut Daniel nella *Commedia*. Ma a distanza di più secoli cosa è rimasto e cosa è cambiato nel rapporto tra poesia e musica? La *cantio* di Dante, come i «*nouviaux dis amoureux*» di Machaut, possono dirsi diversi dalla *canso* dei trovatori nell'interazione tra *Scens*, *Retorique* e *Musique*? La risposta può essere cercata in primo luogo nelle caratteristiche della tradizione manoscritta della lirica galloromanza, che è munita di corredo musicale soprattutto in ambito oitanico.

L'idea di una simbiosi di poesia e musica nel componimento lirico implica, almeno in linea di principio, che ogni testo rimanga legato alla sua intonazione. Un paragone può essere forse stabilito con la canzone d'autore contemporanea. Lasciando da parte riscritture, traduzioni, adattamenti sempre possibili, oggi come anche nel medioevo, nessuno si aspetta di ascoltare una canzone di Georges Brassens o di Bob Dylan con una melodia diversa da quella con cui quella canzone è conosciuta. Un esame dei casi di attestazione pluritestimoniale in ambito sia occitanico sia oitanico rivela invece che, almeno in questi repertori, accanto ai casi di unanimità delle attestazioni (che si verifica più spesso quando i testimoni appartengono ad un'unica famiglia), non di rado una stessa canzone, poniamo di Folchetto di Marsiglia o di Thibaut de Champagne, poteva essere associata a intonazioni anche radicalmente discordanti.

Non mi pare lecito pensare che si tratti delle conseguenze di una tradizione manoscritta particolarmente attiva, portata a variare con disinvoltura il testo musicale dei componimenti al punto da renderlo irriconoscibile. Credo piuttosto che il fenomeno, tutt'altro che sporadico, debba essere messo in rapporto con la concreta possibilità, o ammissibilità, che uno stesso componimento potesse essere eseguito secondo diverse soluzioni musicali. In questa tradizione manoscritta, che non si può dubitare rifletta le reali consuetudini esecutive, l'identità del testo verbale appare insomma svincolata dalla musica, dalle modalità della sua esecuzione, tanto da rendere plausibile l'ipotesi che i casi, da considerarsi speculari, di impiego di una stessa melodia per componimenti diversi anche strutturalmente, non implicino necessariamente un originario legame musicale, che deve semmai essere dimostrato, ma ci mettono di fronte alla possibilità inversa e complementare che nella pratica esecutiva e nella tradizione manoscritta una stessa melodia potesse funzionare per più testi.

Va da sé che questo punto di vista incrina l'immagine del trovatore come *unus auctor* che compone «insieme parole e musica», come scrive Aurelio Roncaglia nel celebre saggio intitolato *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, su cui tornerò, ma non perché neghi la possibilità che un poeta avesse le competenze necessarie per musicare e cantare i propri componimenti. La incrina perché evidenzia la secondarietà delle melodie rispetto ai testi, con inevitabili ripercussioni sul piano dell'autorialità. Il fatto che nei manoscritti a uno stesso componimento possano essere associate più melodie, ci induce a ritenere che le attribuzioni autoriali valgano solo per il testo poetico, e non per la melodia, secondo un punto di vista condiviso, per l'ambito oitanico, dall'ultimo editore delle intonazioni di Colin Muset, Christopher Callahan, che è intervenuto di recente sul problema dell'autorialità delle melodie, attribuendo ai notatori (che non riproducevano meccanicamente la notazione ma erano in grado di percepirne l'effetto, ovvero di cantare mentalmente il testo musicale che trascrivevano, e all'occorrenza di variarlo o di sostituirlo "aggiornandolo") la responsabilità della congruenza delle intonazioni alla conformazione e alla tematica dei testi poetici.

Ho già in altre occasioni fatto leva sul concetto di secondarietà della musica rispetto al testo verbale per proporre una revisione della valutazione storiografica sottolineata e approfondita da Aurelio Roncaglia a cominciare dal saggio che ho citato (della nozione di «divorzio» tra musica e

poesia nella lirica italiana delle Origini), ma già proposta da Vincenzo De Bartholomaeis, *Primordi della lirica d'arte in Italia* (1943) e ripresa da Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), che per primo impiega il termine «divorzio», successivamente acquisito da Gianfranco Folena in una sintesi storiografica di ampia risonanza (letteratura Garzanti del 1965). Ho già anche rilevato come Roncaglia non parli in realtà di un «divorzio» assoluto, ma si limiti a sostenere che il rivestimento melodico dei componimenti in lingua di sì era tendenzialmente affidato «a musicisti professionisti», mentre i trovatori erano capaci, grazie alla loro formazione, di comporlo personalmente.

Del ragionamento di Roncaglia il punto debole non è tanto l'idea di divorzio quanto l'idea che ci sia stato un matrimonio, cioè che i trovatori componessero «insieme parole e musica», che vi sia uno stretto legame tra parola e musica nell'atto creativo del componimento poetico. Questa idea mi sembra in primo luogo smentita da un fattore strutturale, dal fatto stesso che l'intonazione della prima strofe veniva impiegata, salvo eccezioni, per cantare tutte le altre, prescindendo da eventuali differenze testuali, ad esempio di partizione sintattica o di realizzazione ritmica (l'applicazione di una melodia all'intero componimento implicava insomma procedimenti di adattamento non diversi da quelli necessari al reimpiego di una melodia preesistente).

Sono invece convinta che in ogni caso l'eventuale creazione di un'intonazione – e dico eventuale perché l'adattamento di una melodia preesistente era tutt'altro che raro, soprattutto per alcuni generi – fosse successiva alla creazione del testo poetico, che ne è quindi del tutto indipendente, e poco importa, ai fini della valutazione del rapporto tra testo verbale e testo musicale, se l'intonazione venisse composta dall'autore del testo verbale o da qualcun altro («vel ab auctore vel ab alio quicumque sit», scrive Dante). Se è vero che alcuni trovatori erano in grado di provvedere personalmente al rivestimento melodico dei loro componimenti, la mia impressione è che con il passare del tempo, e forse anche con l'ampliarsi del numero di intonatori che si dedicavano a componimenti in volgare, si affermi una sempre maggiore specializzazione dei ruoli. All'epoca di Thibaut de Champagne o dei poeti di Arras o di Uc de Saint Circ e di Sordello, che è anche l'epoca in cui in Italia si avvia una produzione lirica in volgare, a mio avviso la specializzazione dei ruoli interviene (o è intervenuta) in Francia come in Italia. Se così non fosse, non potremmo spiegarci l'assenza nel repertorio lirico oitanico, che vanta il maggior numero di melodie conservate, di riferimenti alla musica che non siano puramente convenzionali, di allusioni ad un'attività creativa anche musicale dei poeti.

La tradizione manoscritta, che è cronologicamente e geograficamente sfalsata, come sappiamo, rispetto alla produzione dei componimenti poetici, pone anche altri problemi. L'assenza del corredo melodico nella maggioranza dei canzonieri romanzi si può spiegare solo ammettendo la secondarietà della musica rispetto alla poesia, mentre la sua presenza è sostanzialmente localizzata nei centri scrittori della Francia settentrionale, culla dei nuovi generi polifonici, primo fra tutti il mottetto, e delle più importanti innovazioni del linguaggio musicale. A questi ambienti scrittori è ragionevole far risalire, nella prima metà del Duecento, la formazione di una tradizione organica anche musicale della lirica galloromanza, che per le intonazioni si serve del contributo determinante dei musicisti-cantori-notatori a cui va attribuito l'adattamento delle melodie ai testi, non solo oitanici. Non dimentichiamo che su quattro sillogi trobadoriche con musica, G R X W, due, X e W, appartengono a canzonieri oitanici di area nord-orientale (X è contenuto nel canzoniere oitanico U, il più antico testimone di lirica galloromanza, W nell'imponente *Chansonnier du Roi*). Si tratta di una novità assoluta, visto che l'annotazione delle melodie per componimenti non liturgici era stata prima di allora, e sin dal X secolo, esclusiva della produzione latina. Non c'è da sorprendersi, credo, se in altre aree geografiche, *in primis* in Italia, l'allestimento delle antologie di lirica in volgare non comprendesse di norma la trascrizione delle melodie. Guardando alla tradizione dei trovatori, se è vero che il canzoniere G è stato compilato in Italia, è anche vero che si tratta di un'eccezione e che la sua *varia lectio* musicale, solidale con X e W, configura un collegamento con la Francia settentrionale. Un collegamento che può dirsi ribadito dal fatto che un affine del canzoniere oitanico U (= provenzale X), contrassegnato con la sigla H, è stato integrato in un'altra silloge molto antica e

copiata in Italia, il cosiddetto canzoniere provenzale Estense (la mano che ha copiato H corrisponde alla mano che ha copiato la prima sezione della silloge provenzale).

Un altro punto su cui vale la pena insistere riguarda la valutazione dell'attendibilità del *De vulgari eloquentia* rispetto all'evoluzione del rapporto tra musica e poesia in oltre due secoli di vita del genere lirico romanzo, cioè l'idea che Dante, scrivendo il *De vulgari eloquentia* quando già la stagione trobadorica si era esaurita, usi una terminologia che gli viene dalla tradizione, ma per descrivere una situazione, quella italiana, probabilmente assai diversa, ormai, da quelle precedenti. Dante insomma ci offrirebbe un quadro del rapporto tra musica e poesia falsato da una prospettiva ormai superata, da una tradizione terminologica ormai inadeguata ma di cui non poteva fare a meno. Su questo punto è mia convinzione che Dante non abbia formulato la sua *ars cantionis* attingendo passivamente alla terminologia della tradizione, penso invece che la sua trattazione sia profondamente originale, non paragonabile per acume e coerenza concettuale a nessuno degli altri trattati di poesia in volgare che conosciamo (e come poteva essere altrimenti?), anche nella scelta del lessico, che è anzi spesso oggetto di riflessione. Non si tratta di una questione nominalistica; non la terminologia ma il sistema concettuale su cui si fonda l'arte della canzone dantesca, che abbiamo visto ancora presente in Machaut, appartiene a una tradizione di pensiero molto più antica, ad una concezione teorica che risale fino al *De institutione musica* di Boezio, come ho già avuto modo di evidenziare, e che Dante si sforza di esprimere con propri argomenti e soluzioni lessicali. Ci si può anzi chiedere se questa antica tradizione di pensiero che gerarchizza le diverse attività "musicali" (l'analisi teorica, la creazione poetica, l'esecuzione), non debba essere tenuta presente anche nella valutazione della terminologia specifica impiegata dai trovatori, a cominciare dal più celebre tra i testi trobadorici che ponga il problema del legame di *motz* e *so*, con spunti di indubitabile interesse per una riflessione di carattere teorico, la canzone *Non sap chantar qui so non di* di Jaufré Rudel. Ne traduco alla lettera la prima strofe: "Non sa cantare chi non dice suono, né comporre un testo poetico chi non fa parole, né sa come funziona la rima se non comprende la ragione in sé. È così che comincia il mio canto: quanto più lo ascolterete, tanto più avrò valore".

31 Non sap chantar qui so non di
32 ni vers trobar qui motz no fa,
33 ni conois de rima co-s va
34 si razo non enten en si.
35 Mas lo mieus chans comens'aissi:
36 com plus l'auziretz, mais valra. a a

Nelle prime edizioni critiche la parola *razo* ha dato luogo a due differenti interpretazioni. Stimming, il primo ad offrire un'edizione critica dell'intera opera di Jaufré Rudel, traduce "Theorie", ritenendo il lemma pertinente alla forma (*ratio* come struttura proporzionale); Jeanroy traduce invece "sens", con riferimento al contenuto (*ratio* come materia, tematica). Nelle edizioni successive prevale decisamente la seconda interpretazione. Essa presuppone tuttavia che si attribuisca al lemma *rima* il valore di "componimento", quasi sinonimo di *vers* (Jeanroy traduce 'poésie', e cfr. la trad. di Chiarini «e non conosce il senso di una canzone chi non ne intende intimamente la "ragione"»), ma va notato che nei trovatori *rima* si riferisce alla tecnica compositiva (*cara rima*, *leu rima*, *rima vil'e plana*, *rima sotil*, *rima estrampa*, ecc.), come dimostra anche la compresenza del lemma *vers* (Gavaudan, BdT 178, 8, vv. 1-2 «Lo vers dech far en tal rima / mascl'e femel que ben rim»; Guiraut de Calanso, BdT 243, 9, vv. 3-4 «ges per aisso no m'estanc / d'un vers far en bella rima»)

Mi chiedo però se la traduzione di Stimming non vada rivalutata, anche alla luce del confronto con l'ultima parte della canzone. Il significato dei lemmi *vers*, *chantar* e *auzir* non può essere diverso da quello che gli stessi lemmi assumono nell'ultima strofe e nel congedo, dove si riferiscono con buona probabilità rispettivamente al componimento poetico, alla sua diffusione cantata e alla sua ricezione. Traduco la chiusa del componimento, i vv. 35-38: "Se l'ascoltano (*auzir*

vers) messer Bertrando nel Quercy e il conte nel Tolosano, essendo bella la canzone, ne faranno materia di canto (lett. qualcosa di cui si canterà: *chantar vers*)”, cioè garantiranno la sua diffusione cantata, che corrisponde al riconoscimento del suo valore.

31 Bos es lo vers, qu'anc no·i falhi
32 e tot so que·i es ben esta;
33 e sel que de mi l'apenra
34 gart se no·l franha ni·l pessi.
35 Car si l'auzon en Caersi
36 en Bertrans e·l coms en Tolza, a a

37 bos es lo vers, e faran hi
38 calque re don hom chantara. a a

Questa porzione di testo chiarisce, mi pare, il senso degli ultimi due versi della prima strofe, dove si intende spiegare la scelta di un esordio incentrato su una riflessione metapoetica. È per questo, ci dice Jaufré, che inizio il mio componimento così, per far capire che solo attraverso l'ascolto e quindi l'esecuzione cantata il valore della mia canzone potrà essere pienamente percepito, giustificando al contempo la *captatio benevolentiae* affidata al congedo. Nell'ultima strofe e nel congedo si insiste sulla bellezza della canzone (i vv. 31 e 35 iniziano in anafora con la stessa espressione, *Bos es lo vers* “bella è la canzone”), che è data in primo luogo dall'arte del poeta, cioè dalle sue capacità tecniche (al v. 31 si mette in relazione la bellezza proprio con l'assenza di imperfezioni: “Bella è la canzone, visto che non vi ho commesso errori”; e si rilegga il passo del *Convivio* in cui la *bellezza della canzone* prescinde dalla sua *sentenza*), e soprattutto si enuncia la preoccupazione che venga preservata la coerenza e l'unità del *vers* (v. 34: “non venga infranto e frantumato”), nell'auspicio che i due potenti signori, apprezzandone la bellezza, ne vogliano promuovere la diffusione attraverso il canto.

Tutto considerato, credo si possa pensare che nella prima strofe Jaufré intenda trattare dell'*ars cantionis*, cioè degli elementi primari del componimento poetico, la struttura formale e la sua realizzazione verbale, e delle consuetudini esecutive. Nel primo verso ci si riferisce all'esecuzione: “Non sa cantare, chi non sa dire suono, eseguire una melodia”, cioè “Per cantare è necessario saper eseguire una melodia”; nel secondo verso ci si riferisce all'uso adeguato della lingua (poetica) nella creazione di un componimento: “né sa comporre un testo poetico chi non sa creare (con) le parole”, cioè “per comporre un testo poetico è necessario saper usare le parole”.

Nei due versi successivi si prende in considerazione la struttura della strofe: “né sa come vanno disposte le rime se non intende in sé la *ratio*, la causa prima, la teoria”, dove *en si* potrebbe anche non riferirsi al soggetto ma a *razo*, cioè “per saper strutturare una strofe è necessario possedere le opportune cognizioni teoriche”. Mi pare si possa pensare quindi che nel testo di Jaufré Rudel si celino i principi che sono alla base della visione dantesca e che vengono proposti in veste allegorica anche nel prologo di Machaut, ma elencati in ordine inverso rispetto al grado di importanza strutturale (e non a caso, visto che Jaufré pone l'accento sulla diffusione cantata come mezzo di valorizzazione): al *chantar*, al *conoisser de rima co·s va* e alla *razo* di Jaufré Rudel corrispondono la *modulatio*, l'*habitud partium* e la *cantus divisio* del *De vulgari eloquentia* da un lato; *Musique*, *Retorique* e *Scens* nell'accezione conferitagli da Machaut dall'altro. Mentre per l'espressione *far motz* si potrà fare appello ai capitoli del *De vulgari eloquentia* dedicati da Dante al corretto uso della lingua, alla *costruzione* pertinente a *li gramatici*, chiamata in causa nel citato passo del *Convivio* con la retorica e la *scientia musicae* per dimostrare la *bellezza della canzone*. Mi sembra insomma plausibile che una stessa concezione teorica della poesia possa aver caratterizzato la lirica romanza dalle Origini fino almeno alla metà del Trecento.

Jaufré Rudel è vissuto nel secondo quarto del XII secolo. Da quell'epoca fino agli anni di Dante e poi di Machaut il linguaggio musicale ha subito cambiamenti radicali, elaborando soluzioni ritmiche sempre più sofisticate, soprattutto in relazione alla pratica polifonica. La maggiore

complessità della musica ha indubbiamente comportato un diverso rapporto con la parola, che tutti possiamo ancora constatare ascoltando le composizioni polifoniche trecentesche e di cui erano coscienti anche gli addetti ai lavori dell'epoca. Ma le nuove frontiere della musica non hanno impedito il perdurare dell'esecuzione solistica, che garantisce la comprensibilità della parola. La convivenza delle due tecniche esecutive, solistica e polifonica, si desume per esempio dal confronto di alcuni luoghi della *Commedia* di Dante, l'episodio del II canto del *Purgatorio*, in cui Casella intona la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona*, la similitudine del XIV canto del *Paradiso*, che accosta la polifonia di due strumenti musicali a corde (la giga e l'arpa) al canto polifonico di un inno prodotto dalle voci dei beati nel cielo del sole, e probabilmente anche la chiusa del canto IX ancora del *Purgatorio*, dove Dante paragona alla prassi polifonica il *Te deum* cantato dalle anime in ringraziamento a Dio per la loro salvezza, se si intende, come credo preferibile, la voce *organi* in riferimento alla prassi polifonica anziché allo strumento. Nel primo caso l'ascolto di una melodia monodica e solistica permette la piena comprensione del testo, nel secondo e nel terzo caso la sovrapposizione delle voci impedisce di distinguere le parole (*ch'or sì or no s'intendon le parole, senza intender l'inno*).

106 E io: «Se nuova legge non ti toglie
107 memoria o uso a l'*amoroso canto*
108 che mi solea quietar tutte mie doglie,
109 di ciò ti piaccia consolare alquanto
110 l'anima mia, che, con la sua persona
111 venendo qui, è affannata tanto!».
112 *Amor che ne la mente mi ragiona*
113 cominciò elli allor sì dolcemente,
114 che la dolcezza ancor dentro mi suona.
115 Lo mio maestro e io e quella gente
116 ch'eran con lui parevan sì contenti,
117 come a nessun toccasse altro la mente.

139 Io mi rivolsi attento al primo tuono,
140 e "*Te Deum laudamus*" mi pareva
141 udire in voce mista al dolce suono.
142 Tale imagine a punto mi rendea
143 ciò ch'io udiva, qual prender si suole
144 quando a cantar *con organi* si stea;
145 *ch'or sì or no s'intendon le parole*.

118 E come giga e arpa, in tempra tesa
119 di molte corde, fa dolce tintinno
120 a tal da cui *la nota non è intesa*,
121 così da' lumi che li m'apparinno
122 s'accogliea per la croce una melode
123 che mi rapiva, *senza intender l'inno*.

Siamo ancora agli inizi del Trecento, prima del dispiegarsi in Italia della polifonia al di fuori dell'ambito ecclesiastico con la cosiddetta *ars nova* italiana, il cui sistema notazionale venne comunque impiegato anche per composizioni monodiche caratterizzate da una particolare complessità ritmica. Sul versante del rapporto testo/musica, *l'or sì or no s'intendon le parole* e il *senza intender l'inno* di Dante denunciano la diversità di trattamento della parola in polifonia, che impedisce ormai la piena comprensione del significato letterale di un testo.

L'impiego di un linguaggio musicale più raffinato e complesso e il progressivo affermarsi della polifonia ebbero innegabili ripercussioni, oltre che sul rapporto tra testo e musica, sul sistema dei generi lirici, non solo italiano. Si assiste da un lato a un processo di specializzazione delle

forme, alcune delle quali diventano specifiche dell'arte polifonica, dall'altro alla creazione o all'assunzione di nuove strutture formali (si pensi alla *ballade* in Francia e al madrigale in Italia). In linea generale si registra una chiara tendenza alla brevità, ottenuta attraverso la scelta di strutture formali meno complesse e la riduzione del numero di strofe.

Brevità e funzionalità dei testi alla musica sono argomenti solitamente chiamati in causa per sostenere la superiorità letteraria delle opere non destinate al canto, della «poesia pura», per riprendere la definizione di Stefano La Via, secondo un punto di vista pregiudiziale che può dirsi radicato nel nostro sistema culturale, come ha notato Nino Pirrotta in un importante saggio sui rapporti tra la lirica italiana delle Origini e la musica, e che è in fondo latente anche in uno degli argomenti portati da Aurelio Roncaglia a sostegno della tesi del «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano», e cioè che i poeti della Scuola Siciliana sviluppano rispetto ai predecessori provenzali una maggiore creatività formale, una tendenza alla complessità, come «compenso» alla «rottura dell'unità nativa di poesia e musica», segno di un'evoluzione del genere lirico, che porterà allo Stilnovo, a Petrarca e al petrarchismo di respiro anche europeo.

D'altra parte, riguardo al repertorio dell'*ars nova* italiana, studiosi autorevoli hanno sostenuto la separatezza della poesia intonata dai polifonisti dal resto della lirica puramente letteraria e il suo carattere meno elevato, maggiormente evidente nella produzione più tarda, giudicata vera e propria poesia di consumo, e confermato dalla tendenza all'anonimato. Ma si può davvero ritenere che al diverso rapporto tra parola e musica in polifonia e alla brevità dei testi debba necessariamente corrispondere una minore qualità testuale? Si può ancora davvero condividere l'opinione vulgata che con l'avvento della polifonia la direzione del rapporto di subordinazione si inverta a vantaggio della musica, che si debba cioè parlare di una poesia per musica come poesia di consumo, anonima in senso proprio e in senso traslato, composta per rispondere alle esigenze minimali di musicisti indifferenti al valore dei testi? Ovvero: si può dare per scontato che esista una poesia per musica o musicale nell'accezione propria di meritorie quanto superate antologie della lirica italiana del Trecento (Sapegno, Corsi) e tuttora persistente nella storiografia musicale e letteraria, una poesia composta in funzione dell'intonazione polifonica?

La lettura del canzoniere di Sacchetti, preziosa testimonianza autografa, ci permette di chiarire un primo importante aspetto. Come sappiamo Sacchetti ha annotato nelle rubriche dei suoi componimenti quali di essi sono stati intonati, indicando anche il nome dei compositori. Nell'ottica di una poesia funzionale alla musica ci si aspetterebbe che le annotazioni riguardassero, se non tutte le ballate e tutti i madrigali, almeno un buon numero di essi, ma in realtà il bilancio è abbastanza deludente, visto che solo una trentina su 28 madrigali e 55 ballate risulta essere stata oggetto delle attenzioni dei musicisti. Insomma Sacchetti componeva i suoi madrigali e le sue ballate prescindendo dalla possibilità che venissero intonati. Esattamente come per Dante e per Machaut, e credo anche per Jaufré Rudel, il testo poetico precede l'intonazione musicale e ne è, almeno in origine, del tutto indipendente, mentre l'intonazione favorisce la percezione e la diffusione del componimento poetico, esaltandone la bellezza, funge insomma da cassa di risonanza. Le scrupolose annotazioni di Sacchetti lasciano anzi intendere che l'intonazione dei componimenti, la loro diffusione cantata, fosse sentita come un riconoscimento di qualità del testo poetico, non diversamente da quanto profilano già i versi di Jaufré Rudel. Se non si vorrà quindi rinunciare all'espressione «poesia per musica», la si dovrà, penso, impiegare per indicare non un repertorio secondario in quanto funzionale alla musica, ma quelle forme, perfettamente integrate nel complessivo sistema dei generi lirici, che sono adatte ad essere intonate secondo le nuove e più sofisticate tecniche compositive trecentesche.

Per concludere. L'*amoroso canto* di Casella può essere ritenuto una testimonianza della possibilità di un'esecuzione cantata anche per le canzoni, e nel caso specifico addirittura per una canzone di tipo dottrinale, data d'altra parte per scontata da Dante già nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*. L'episodio di Casella lascia anche intravedere un patrimonio di intonazioni di cui non rimane traccia, che forse non erano abitualmente registrate in forma scritta, o più probabilmente che non hanno trovato sbocco in una tradizione libraria, non soggetta alla dispersione, e specifica, cioè

con notazione, tradizione che è peraltro sostanzialmente estranea sia all'Italia, con l'eccezione dell'elitaria e circoscritta *ars nova*, sia alla Francia meridionale, e che può dirsi invece quasi esclusiva, lo si è visto, della Francia settentrionale.

Rivendicare l'autonomia dei testi e dei generi poetici non può dunque voler dire negare la persistenza durante tutto il medioevo di un'unione tra poesia e musica che riguardava con ogni probabilità l'intero patrimonio lirico, senza distinzione di aree geografiche e di sistemi culturali, non può voler dire negare l'importanza della musica come cassa di risonanza dei testi poetici. Vuol dire anzi tracciare una linea di continuità dalla produzione più antica fino e oltre Guillaume de Machaut, rappresentata dalla separazione delle funzioni (primaria del testo e secondaria della musica) e delle competenze (del poeta e dell'intonatore). Da questo punto di vista l'immagine del poeta-musico come autore di opere in cui parole e suoni scaturivano da un unico atto creativo, egli stesso cantore dei propri componimenti poetici, tanto cara alla visione romantica del medioevo e alle sue successive propaggini, appare piuttosto un'immagine mitica, già presente nella stessa mitologia medievale, incarnata soprattutto dalla figura di Tristano, nuovo Orfeo, cantore solitario e incantatore, sintesi di apollineo e dionisiaco, interfaccia tra la vita e la morte, tra l'umano e il divino. Chiudo riportando un passo da un romanzo in prosa di ampia diffusione, il *Guiron le Courtois*, composto probabilmente verso il 1235, la cui prima parte è incentrata sulla figura del padre di Tristano, Meliadus, dal quale Tristano ha ereditato, si direbbe per via genetica, l'ineguagliabile talento per la musica e per la poesia, che incanta e commuove gli animi:

Tant amoit corelement la roine qu'il en cuidoit bien mourir. Chançons trueve de ses amours que il vait chantant jour et nuit et ce estoit ce qui plus le reconfortoit en celuy afaire. Et qu'en diroie je? Longuement sueffre celuy mal qu'il ne l'ose faire savoir et au derrain trueve .i. dit de ses amours, plus merveilleus et plus sutil que nus n'avoit devant trouvé et seur celui dit trueve chant tel que on pooit chanter en harpe. Et ce estoit li hons du monde qui plus savoit de harpe a celui temps et qui mieux trouvoit chans et notes. Et celui dit qu'il trouva a celui tans par amour le reconfortoit moult.

Amava tanto appassionatamente la regina che credeva di morire. componeva canzoni sul suo amore che cantava giorno e notte, ed era ciò in cui trovava maggiore conforto. Cosa posso dire? Soffre a lungo in segreto e alla fine compone un testo sul suo amore più meraviglioso e più raffinato di quanto nessuno avesse composto prima e su quel testo compone un canto che si poteva cantare con l'arpa. Era del resto l'uomo sulla terra che più sapeva suonare l'arpa a quel tempo e che meglio componeva canti e melodie. E quel testo che compose in quella circostanza per amore lo consolava molto.

Mi chiedo se a distanza di molti secoli le figure di Meliadus e di Tristano da un lato e del trovatore Manrico di Verdi dall'altro non rispondano allo stesso eterno personaggio archetipico, non rispondano all'eterna esigenza del ricongiungimento (con la donna amata, con la divinità, con il tutto). Non a caso sin dai riti orfici e ancora nella filosofia di Nietzsche, passando per la figura biblica di David salmista, tra tutte le forme d'arte la musica è considerata il *medium* che permette di simulare il ricongiungimento annullando la sofferenza, di abbattere insomma la barriera tra la vita e la morte.

Bibliografia

- M.S. LANNUTTI, *La canzone nel medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in *Da Carlo Martello al Nome della rosa. Il Medioevo rivisitato*. Atti del Convegno di Siena, 19-20 aprile 2010 = «Semicerchio» 43 (2011), pp. 55-67.
- Il trovatore*. Dramma in quattro parti da *El trovador* di A. GARCÍA GUTIÉRREZ, libretto di S. CAMMARANO, musica di G. VERDI, Torino, Edizioni del Teatro Regio, 2005.

- J. BÉDIER, *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, «Romania» 54 (1928), pp. 161-196, 321-356, poi con tiratura a parte Paris, Champion, 1929, rist. 1970.
- G. CONTINI, *Ricordo di Joseph Bédier*, «Letteratura», III (1939), pp. 145-152, poi in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 114-132, e in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di "Un anno di letteratura"*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 358-371.
- G. FIESOLI, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 397-408.
- A. CORBELLARI, *Joseph Bédier écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997, pp. 155-300.
- L. LEONARDI, *L'art d'éditer les anciens textes (1872-1928). Les stratégies d'un débat aux origines de la philologie romane*, «Romania», 127 (2009), pp. 273-302.
- H.R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 3-50.
- C. SEGRE, *Ermeneutica e critica testuale*, in *Accademia Nazionale dei Lincei. Convegno Internazionale sul tema «Ermeneutica e critica» (Roma 7-8 ottobre 1996)*, Roma, 1998, pp. 237-43, poi in ID., *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 100-108.
- M.S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, «Studi medievali», 41 (2000), pp. 1-38.
- DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. M. SANTAGATA, vol. I: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2011.
- DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, vol. II, t. I e II, a cura di C. VASOLI e D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.
- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. MENGALDO, Padova, Antenore, 1968.
- E. HOEPFFNER, *Œuvres de Guillaume de Machaut*, 3 voll., Paris, Didot-Champion, 1908-1921.
- J. CERQUIGLINI, «Un engin si subtil»: *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève-Paris, Champion, 1985.
- L.M. EARP, *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of his Works*, «Journal of American Musicological Society», 42 (1989), pp. 461-503.
- J.H. MARSHALL, *Pour l'étude des «contrafacta» dans la poésie des troubadours*, «Romania», 101 (1980), pp. 289-335.
- S. ASPERTI, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», 8 (1991), pp. 5-49.
- J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1989.
- J. SCHULZE, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen, Niemeyer, 2004.
- D. BILLY, P. CANETTIERI, C. PULSONI, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003.
- M.S. LANNUTTI, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo» 32 (2008), pp. 3-28.
- A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova italiana nel Trecento*, IV, Certaldo 1978, pp. 365-397.
- M.S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del Seminario di studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004)*, a cura di M.S. LANNUTTI e M. LOCANTO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 157-197.
- C. CALLAHAN, *La tradition manuscrite et le rôle de la musique pour appréhender la personnalité poétique de Colin Muset*, in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, éd. M.-G. GROSSEL et J.-CH. HERBIN, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, pp. 25-37.
- V. DE BARTHOLOMEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, Società editrice internazionale, 1943.
- G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192 (il saggio è in realtà del 1951, a p. 176 per la prima volta il termine 'divorzio').
- G. FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. CECCHI e N. S. APEGNO, vol. I: *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 271-347, a p. 280.
- A. STIMMING, *Der troubadour Jaufre Rudel, sein Leben und seine Werke*, Kiel, Schwers, 1873.

- A. JEANROY, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion, 1915.
- P. DE VENTURA, *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante: il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007.
- S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, pp. 136-137.
- N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, «Yearbook of Italian Studies», 4 (1980), pp. 5-12, ora in *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 13-51.
- A. RONCAGLIA, *Per il 750° Anniversario della Scuola poetica siciliana*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII s., 38, 1983, fasc. 7-12, pp. 321-33, ora in *La lirica*, a cura di L. FORMISANO, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 413-429.
- R. ANTONELLI, *I Siciliani e la musica, oggi*, in *Musicologia fra due continenti: l'eredità di Nino Pirrotta*. Convegno internazionale, Roma, 4-6 giugno 2008, Roma, Scienze e Lettere, 2010 («Atti dei Convegni Lincei», 259).
- A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, vol. II: *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 455-519.
- N. SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- N. SAPEGNO, *Rimatori del tardo Trecento*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967.
- G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino, Utet, 1969.
- G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.
- F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Olschki, 1990.
- F. SACCHETTI, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a cura di D. PUCCINI, Torino, Utet, 2007.
- R. TRACHSLER, *À l'Origine du chant amoureux. À propos d'un épisode de Guiron le Courtois*, in *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval. Hommage à Michel Zink*, études réunies par A.M. BABBI et C. GALDERISI, Orléans, Paradigme, 2001, pp. 133-50.

STRATEGIE ESPRESSIVE DELLA PAROLA ATTRAVERSO LA MUSICA, TRA TARDO MEDIOEVO E PRIMO RINASCIMENTO*

di Maria Caraci Vela

Il titolo di questa lezione, che si rivolge a giovani studiosi non forniti di competenze musicologiche specialistiche e non necessariamente familiarizzati con la musica dei secoli passati, deve essere oggetto di qualche necessaria precisazione. Il periodo scelto va dalla metà del sec. XIV ai primi decenni del XVI e accompagna, in Italia, il trapasso fra Medioevo e Rinascimento e la lunga stagione dell'Umanesimo; si parlerà di *polifonia vocale profana*: musica, dunque, a più voci, scritta su di un testo poetico in volgare, composta per una o due parti vocali col sostegno di una o due parti strumentali o – con sempre maggior frequenza quanto più si avanza nel Quattrocento – pensata per essere eseguita da sole voci. Nell'orizzonte dell'estetica del tardo Medioevo e del primo Rinascimento, la grande polifonia d'arte era prima di tutto musica vocale; quella strumentale, sentita come gerarchicamente inferiore, svolgeva le funzioni di sostenere o raddoppiare l'esecuzione vocale, o di adattare repertorio vocale ad uno strumento polifonico (liuto, cembalo, cetra o altro) o ad un complesso di strumenti monodici (a corde e/o a fiato), oppure si configurava come repertorio autonomo per l'intrattenimento o la danza.

Prima di prestare attenzione alle più importanti *strategie espressive* messe a punto per la polifonia profana nel periodo di cui si parla, si deve comunque aver ben chiaro che *la musica vocale è sempre mossa da esigenze 'espressive'*, le cui connotazioni variano secondo i tempi, i luoghi e gli orientamenti estetici. La musica vocale arricchisce, diffonde, rende presente e memorizzabile la parola. Non diventa 'espressiva' nel corso del Cinquecento perché nel madrigale polifonico si volge a 'esprimere le parole', come troppo spesso si sente ripetere. Se l'estetica del madrigale cinquecentesco si presenta indubbiamente molto innovativa nello strutturare un rapporto unico e indissolubile fra la parola e il suono, ciò non vuol dire che quella dei secoli precedenti non contemplasse il ricorso a strategie espressive. Ogni epoca ha le sue: e sempre – nel mondo antico, nel Medioevo, nell'età moderna, nella contemporaneità, nel mondo occidentale e nei più svariati ambiti extraeuropei – la musica vocale veicola messaggi verbali, coi quali il suo rapporto si può configurare in molti modi. Fra le ragioni della parola e quelle della musica può esserci convergenza o parallelismo, fusione o separazione: ma l'intonazione riveste e fa risuonare la parola, ne accentua o attenua o modula la portata di senso e/o la funzione evocativa, ne fa punto di partenza e referente indissolubile del proprio strutturarsi, se ne appropria, la mette in una particolare prospettiva e la riplasma: e dunque la *interpreta* e se ne fa espressione.

Se concentriamo l'attenzione sulla polifonia profana tra fine Trecento e primi decenni del Cinquecento (limitando necessariamente il campo di osservazione alla campionatura essenziale per gli scopi di questa lezione, ed escludendo, per la complessità dei problemi che comporterebbe, il *mottetto*, il quale pure nel Tre e Quattrocento è in prevalenza profano, politico e d'occasione), osserviamo per prima cosa che le forme della polifonia profana si organizzano su quelle poetiche che debbono intonare, e i rapporti fra struttura metrica e forma musicale risultano pertanto vincolanti. Diversa è la situazione rispetto all'estetica del futuro madrigale cinquecentesco (la cui

* Materiali utili alla lettura e all'approfondimento del presente saggio sono consultabili all'indirizzo: <http://www.sapegno.it/sapegno/index.php/pagina/10/3/>

vita inizia verso la fine del terzo decennio del secolo XVI, dopo il travaglio elaborativo della cosiddetta ‘età della *canzone*’),¹ per la quale un madrigale musicale può essere composto sopra un testo poetico di qualsiasi tipo, perché la musica adotta la *forma aperta* (ovvero: ogni porzione del testo verbale esige una intonazione sua propria, non reiterabile su altre parole).

Tutte le forme della polifonia vocale profana tranne il mottetto sono invece, nell’epoca che consideriamo, *forme chiuse* (*formes fixes* in francese): una intonazione A e una B si alternano secondo i diversi schemi formali.

A partire dalla seconda metà del Trecento, si profila, in particolare in Italia, la tendenza a istituire una relazione diretta fra la struttura contrappuntistico-compositiva e l’articolazione sintattica del testo intonato. Ma il problema del rapporto fra le ragioni della parola e quelle della musica è dibattuto a fondo anche in Francia, dove due posizioni contrastanti continuano a fronteggiarsi fin verso le soglie del Cinquecento: quella, di orientamento umanistico, che mette in evidenza la centralità della parola come portatrice di senso e come principio costruttivo, e l’altra, anti-umanistica, che adotta l’opposta prospettiva e ritiene che la parola debba semplicemente incardinarsi nelle parallele strutture della musica.²

1. Seconda metà del Trecento

Nel secolo XIV, le *forme chiuse* della polifonia profana dell’*Ars nova* sono diverse in Italia (*ballata*, *madrigale*, *caccia*) e in Francia (*ballade*, *virelai*, *rondeau*); in entrambe le culture, la musica si comporta nei confronti della parola correlando strettamente linguaggio contrappuntistico e stile ai livelli retorici dei testi verbali, e creando così una chiara gerarchia fra i generi musicali.

Esempi analizzati

Guillaume de Machaut

Guillaume de Machaut (1300-1377), poeta e musicista grandissimo, e punto di riferimento imprescindibile per i compositori delle generazioni successive, aveva molto chiara l’importanza che lo *statuto di genere* ha per l’elaborazione di uno stile appropriato.

Il *rondeau* polifonico, sentito come forma quasi ‘leggera’ e di basso livello retorico, sale gradualmente, nell’ultimo quarto del Trecento, nella gerarchia delle forme; il *virelai* è forma lirica piuttosto importante (che Machaut pratica anche in veste monodica), destinata alla casistica d’amore, e di livello medio, mentre la *ballade* è per Machaut la più alta delle *formes fixes*, quella cui possono competere stilemi tipici del mottetto, come la *politestualità* (ogni parte vocale porta un testo diverso) o il *plurilinguismo* (testo francese in una voce, e latino in un’altra), o l’*isoritmia* (tecnica costruttiva complessa di elaborazione mensurale del *Tenor*), e l’uso dell’*hoquetus* (ossia *singhiozzo*: le voci per un certo tempo procedono in maniera spezzata, e mentre l’una fa pausa l’altra produce un suono, e viceversa).

Ma una *ballade* a due o tre voci può anche essere una specie di miniatura musicale, portatrice di messaggi intimi ma altamente formalizzati e legata alla fenomenologia della *fin’amour*.

Très douce dame que j’aour, per esempio, è una *ballade* a due voci di grande delicatezza.

Es. 1³

¹ Sull’argomento si veda il fondamentale contributo di Francesco Saggio, *Il Primo libro de’ madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell’età della canzone (1520-1530). Edizione critica e studio storico-analitico*, Pisa, ETS, 2014.

² Cfr. Don Harrán, *In Defence of Music. The Case for Music as Argued by a Single Scholar of the Late Fifteenth Century*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989.

³ In *The Works of Guillaume de Machaut, Second Part*, ed. by Leo Schrade (“Polyphonic Music of Fourteenth Century 3”), Monaco, L’oiseau-Lyre, 1974, pp. 104-105.

http://www.youtube.com/watch?v=ed_65opU7Ok

Il supremo rispetto per la dama e l'altezza del pensiero a lei rivolto necessitano di un linguaggio adeguato. Non c'è alcuna sottolineatura musicale di particolari parole, e non c'è, ovviamente, alcuna anticipazione dell'estetica del madrigale cinquecentesco: ciò non ostante, c'è una grande attenzione alla musica verbale (Machaut era anche il poeta, non solo il compositore, della *ballade*) nel *Cantus*, che posa su di un *Tenor* strumentale costruito non come semplice sostegno, ma come voce autonoma, perfetta nel suo equilibrio melodico. Al *Cantus*, che porta il testo poetico, si applicano *varietas* ed equilibrio della melodia, ma anche tratti caratteristici dello stile alto: le pause che spezzano melismi (mis. 36, 43, 45) non sono segno di poca attenzione alla parola ma, al contrario, richiamano l'*hoquetus*, ovvero un connotato stilistico tipico dello statuto di genere alto.

Diverso è il caso della *ballade* doppia a 4 voci (due vocali e due strumentali, e con testi diversi nelle due voci superiori) *Quant Teseus, Hercules et Jason/ Ne quier veoir la biauté d'Absalon*,

Es 2⁴

<http://www.youtube.com/watch?v=T0vxVPyr-do>

dove l'alto livello retorico è reso di immediata evidenza dal riferimento al genere del mottetto indotto dalla politestualità. Le grandi figure mitologiche, bibliche, storiche evocate scompaiono per l'io parlante a fronte della dama ed entrambe le voci, pur avendo testi differenti, concludono ciascuna stanza col verso «je voy asses, pui que je voy ma dame».

Non c'è alcun effetto realistico, alcuna apertura al patetico o all'affettuoso, che sarebbero disdicevoli rispetto all'altezza dell'argomento e allo statuto di genere. La perfetta formalizzazione della musica *esprime* precisamente quello che deve *esprimere*, e rende leggibile la *ballade* sia sul piano letterale, in quanto composizione d'argomento amoroso, sia su quello allegorico, in quanto portatrice di messaggi allusi.⁵

Francesco Landini (1335-1397)

È il più noto dei polifonisti italiani del Trecento. Era non solo musicista famoso, ma anche uomo di cultura e figura di grande rilievo nella Firenze del suo tempo. Nella sua vasta produzione a noi giunta, la *ballata* (a due o a tre voci, vocale o vocale-strumentale) è di gran lunga la forma più rappresentata.

Che pena è questa al cor, è una *ballata* a tre voci (*Tenor* e *Cantus* vocali, *Contratenor* strumentale),

Es. 3⁶

<http://www.youtube.com/watch?v=psnR189OE6c>

su di un testo alquanto criptico, che porta probabilmente – come del resto è frequente nella polifonia profana dell'epoca – messaggi allusi: politici? Forse, ma più probabilmente di polemica artistica (un filone lungamente illustrato nell'*Ars nova* italiana). La melodia alterna la chiara scansione semisillabica del testo poetico a melismi sull'ultima sillaba di ciascun verso: e la funzione del verso è infatti determinante per la collocazione delle cadenze. La *ballata* non tradisce alcuna

⁴ In *The Works of Guillaume de Machaut, Second Part*, cit. pp. 124-127.

⁵ L'*intertestualità allusiva* è fenomeno che contraddistingue molta parte della polifonia profana italiana e francese del Trecento, e che documenta intrecci di relazioni (spesso per noi difficili da decifrare) nel contesto culturale e politico in cui operano i musicisti. Cfr. M. CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 2 (*Approfondimenti*), cap. IV, pp. 117-173, Lucca, LIM, 2009.

⁶ In *The Works of Francesco Landini*, ed. by L. SCHRADER, Monaco, L'oiseau-Lyre, 1974 ("Polyphonic Music of Fourteenth Century 4"), pp. 162-163.

particolare apertura alle mode francesizzanti dell'ultimo quarto del secolo, se non nell'uso della doppia cadenza, *overt* e *clos*, dei due *piedi* (ma questo è uno stilema ampiamente metabolizzato già dai compositori più giovani di Landini). Si percepisce, tuttavia, nell'*incipit* una spiccata coincidenza di intenti espressivi con alcune criptiche composizioni polifoniche francesi: come per esempio *Fumeux fume*, famoso *rondeau* a tre voci, allusivo e alquanto misterioso per noi, di Solage (che però punta su di un effetto più forte, e comprime tutte e tre le voci in ambito grave).

Il rapporto fra parola e musica è ispirato a criteri di equilibrio e di chiarezza: ma non è affatto importante che si comprendano le singole parole (ciò che del resto in tutta la polifonia d'arte è possibile solo a chi abbia del testo e della sua intonazione una conoscenza precedente). Si comunica un ordine di idee, un livello di stile, un tipo di linguaggio alla cui luce i contenuti verbali possono essere intuiti in maniera appropriata: un *clima espressivo*, che risulta, infine, molto connotato.

Filippotto da Caserta (ca 1350-1435)

Dal settimo decennio del Trecento, la tradizione italiana e quella francese intensificano lo scambio di influenze reciproche, la riflessione sui rispettivi sistemi mensurali, la ricerca di una nuova e sottile complessità ritmica e contrappuntistica, e di modi sempre più analitici di fissarla nella notazione; entrambe danno un apporto originale, declinabile in molte maniere, alla musica della cosiddetta *Ars subtilior*.

De ma dolour ne puis trover confort, di Filippotto da Caserta,

Es. 4⁷

<http://www.youtube.com/watch?v=QhODIu62qzA>

è una *ballade* a tre voci su testo francese, vocale-strumentale, raffinatissima. Filippotto, presumibilmente venuto dal regno angioino di Napoli nell'ambiente francesizzante della Pavia viscontea di Galeazzo II, scrive sia musica di tipo italiano, sia *ballades* in stile *subtilior*. Lo statuto di genere alto è garantito a questa *ballade* soprattutto dalla componente della *subtilitas* mensurale, che si manifesta nei complessi contrattempi fra le voci. I melismi del *Cantus*, spezzati da pause e articolati intorno ai suoni-cerniera in maniera lieve e capricciosa, si combinano sopra le strutture ritmiche contrastanti delle voci di *Contratenor* e *Tenor*. Il tempo imperfetto con prolazione minore (tradotto nella trascrizione moderna in 6/8) sostiene un melodizzare che ha movenze caratteristiche (cfr. *Cantus* mis.15-17; 22-24; 50-52), che fanno parte di un linguaggio largamente condiviso per i generi medio-alti italiani francesizzanti. Il *Tenor* e soprattutto il *Contratenor* hanno linee melodiche con salti audaci, dichiaratamente strumentali.

Il testo poetico accenna al tema della Fortuna: un tema centrale in tutta la musica del Trecento, che qui si combina con un intrico di riferimenti intertestuali (ripresi anche da altri musicisti) che sono uno degli elementi fondamentali nelle strategie comunicative di Filippotto.

Guillaume Dufay (1397-1474)

Il più grande e innovativo musicista del Quattrocento, Guillaume Dufay, mise in polifonia a tre voci la prima stanza di *Vergene bella che di sol vestita* di Petrarca, canzone a chiusa dei *Rerum vulgarium fragmenta* (poi molte volte intonata, tutta o in parte, dai grandi polifonisti del Cinquecento). L'intonazione di Dufay è assolutamente inusuale: curandone l'edizione, Besseler la chiamò *Stropha* e la mise tra le composizioni profane; Adler la considerava un mottetto, altri ancora l'hanno diversamente definita.

Es. 5⁸

⁷ In C. VIVARELLI, *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tràdite nel codice estense a. M. 5. 24, edizione critica e studio introduttivo*, Pisa, ETS, 2005, pp. 118-119.

⁸ In *Guglielmi Dufay Opera omnia*, vol. VI, ed. H. BESSELER, [Rome], American Institute of Musicology, 1964, pp. 7-9.

<http://www.youtube.com/watch?v=SeUK8P53CWw>

Negli anni Venti del Quattrocento Dufay era da poco in Italia, presso la corte dei Malatesta di Pesaro, a contatto con la cultura umanistica e gli innovativi interessi artistici di quella famiglia. Si interessava di certo anche alla musica italiana di tradizione orale o semicolta (le *laude*, in primo luogo): proprio a proposito di *Vergene bella* infatti si è scoperto⁹ il rapporto diretto e inequivocabile con uno degli *aeri* (ovvero moduli melodici) per intonare *laude*, di cui ci è giunta una corsiva traccia scritta in un codice quattrocentesco.¹⁰ Per *Vergene bella* Dufay attinse anche ad un'altra composizione a tre voci, pure presente nello stesso manoscritto, *Padre del ciel*.

Dalla *lauda* sono riprese le formule di intonazione che testimoniano la chiara propensione italiana, anche nella musica semicolta, a rispettare l'accentuazione naturale della lingua e farne punto di partenza per la creazione melodica. Ma Dufay è un musicista straordinario, e dunque apporta continui tocchi di finezza interpretativa: le sillabe importanti nella musica del verso ricevono un'enfasi calibrata, la ricchezza melismatica è segno dell'altezza dello stile, la melodia è plasmata con grande *varietas* fra momenti di scansione sillabica (non a caso: quando sembra che il testo lo richieda) e di ricchezza melismatica (verso le cadenze, cosa che ha certo una funzione strutturale, ma costituisce anche un potente artificio retorico: nell'ultima cadenza *di fatto* il melisma crea un rilievo fortissimo sulla parola 'regina').

L'aspetto più anticipatore e innovativo è l'adozione di una *forma aperta* articolata – come lo sarà il mottetto rinascimentale – in episodi, costruiti non in base allo schema metrico, ma alla successione di porzioni testuali che portano ciascuna un suo proprio contributo di pensiero e d'immagini.

La composizione è idealmente vocale (anche se ci sono alcuni punti in cui nel *Tenor* viene a mancare qualche nota rispetto alle sillabe: ma le voci hanno un ruolo paritetico) e con spunti imitativi che hanno una funzione strutturale. La esecuzione vocale-strumentale resta comunque pienamente legittima. Impossibile non accorgersi dello straordinario effetto espressivo – certo voluto, e non derivato da tecniche d'uso vulgato – sul 'ben ch'io sia terra': vi si trovano combinati da un lato l'efficacia della melodia, semplice e audace nello stesso tempo, e dall'altro un caso di pittura sonora della parola che non costituisce ancora un 'madrigalismo', ma semplicemente applica con sapienza un espediente a lungo esperito nella polifonia coeva e in quella dei secoli precedenti.

2. Il repertorio frottolistico

Il *repertorio frottolistico* è un vasto repertorio di forme quasi sempre *chiuse*, dove sono attestati tutti i livelli, dal più nobile al più basso, e molte tipologie formali derivate dalla *ballata* (come la *frottola*, la *barzelletta*), dalla trecentesca *caccia* (la *villota*) e ancora da forme di intonazione epica o narrativa (*ottava*, *capitolo*) o da modelli della lirica profana (*sonetto*, *canzone*). È un repertorio affidato quasi esclusivamente alla stampa (gli 11 libri pubblicati da Ottaviano Petrucci fra 1504 e 1514; i tre libri pubblicati da Andrea Antico, 1517-18; i libri pubblicati da altri stampatori minori, come per esempio il napoletano De Caneto, 1519); si presta ad esecuzioni vocali, vocali-strumentali, strumentali (*intavolature*¹¹ per strumento polifonico) secondo i casi. Nella cultura delle corti padane ha una funzione importante e assume una formalizzazione raffinata.

Bartolomeo Tromboncino (1470-1535)

⁹ Cfr. F.R. ROSSI, *Guillaume Du Fay*, Palermo, L'Epos, 2008, pp. 63-70.

¹⁰ Trento, Biblioteca capitolare del Duomo, ms. Tr. 87.

¹¹ L'intavolatura era un modo di scrivere la musica strumentale e/o di trascrivere, sfolgendone la densità contrappuntistica, una polifonia vocale per uno strumento polifonico. La notazione dell'intavolatura (che si limitava a registrare con grande precisione la posizione della mano sullo strumento) era molto più semplice di quella della polifonia vocale, e quindi agevole per i dilettanti.

Con Tromboncino ci troviamo nel cuore del primo Rinascimento italiano: tra la Mantova di Isabella d'Este e la Ferrara di Lucrezia Borgia. Tromboncino era il musicista prediletto di Isabella, per un certo tempo confinato a Ferrara per motivi biografici turbolenti, e subito molto apprezzato anche là. Le due corti avevano orientamenti un po' diversi in fatto di musica: mentre Lucrezia era venuta a Ferrara da Roma nel 1502 per sposare Alfonso I, portando con sé il ricordo della grande polifonia della cappella papale (nonché l'interesse per quel tipo di musica, della quale del resto la sua nuova città era pure un centro importantissimo) e una copia dei *Rerum vulgarium fragmenta*, Isabella era più attratta dalla polifonia profana di tipo frottolistico e dalla poesia d'occasione ad essa funzionale.

Anche a Tromboncino si deve una intonazione, a tre voci, di *Vergine bella, che di sol vestita*, che è una composizione afferente al repertorio frottolistico 'alto', in una forma a episodi che si susseguono senza soluzione di continuità e con frequenti richiami interni, conclusa da un *Amen* melismatico.

Es. 6¹²

<http://www.youtube.com/watch?v=vN4u9mzV6Nw>

(esecuzione prima strumentale e poi vocale-strumentale)

Lo stile è formulare, il respiro breve, le frasi corte e anti-contrappuntistiche: siamo lontani dalle altezze dell'*ars* somma di Dufay, ma la musica non manca di una sua intensa immediatezza *espressiva*, basata sulla semplicità e la trasparenza della parola, su una declamazione melodica che ricorda l'efficacia devozionale della *lauda*, posa sull'omofonia generale e si increspa nell'*Amen* finale, che impreziosisce la piccola forma. Il parlare leggero frottolistico si addice alla semplicità di una preghiera devota; la parola è veicolata dalla musica in modo efficace, ma senza alcuna particolare attenzione ai suoi valori accentuativi (si veda per esempio come viene intonato "coronata").

3. Verso il madrigale

Il passaggio dalle *forme chiuse* del Tre e Quattrocento e dalla predilezione per l'organico vocale-strumentale dei repertori frottolistici al *madrigale* cinquecentesco – *forma aperta*, monostrofica, vocale – occupa la cosiddetta 'età della *canzone*', 1520-30 che lega l'ultima sperimentazione dei frottolisti alle nuove creazioni dei madrigalisti. Il Cinquecento segna in ogni campo della polifonia il trionfo della *forma aperta*, e in quella vocale, come s'è detto, è di fondamentale importanza che la stessa musica non torni su parole diverse: perché le parole esprimono varietà e movimento di *affetti*, e necessitano di una veste musicale propria, pertinente, inalienabile.

Già nella più matura produzione dei frottolisti, si nota un crescente interesse per i testi poetici alti, da intonare come polifonia vocale, e per il contrappunto, con una più o meno marcata tendenza a nascondere le ripetizioni interne delle *forme chiuse*. Ma è la storia che determina i mutamenti più profondi del gusto: gli anni di Leone X (1513-21) – che veniva da Firenze, dove si continuava a prediligere la *ballata* vocale e non la frottola vocale-strumentale – segnano uno stretto rapporto culturale fra Firenze, Roma e la corte di Francia (dove la *chanson*, contrappuntistica e in *forma aperta*, e il *mottetto* suscitavano particolare interesse).

Nei decenni che precedono la nascita del madrigale si sviluppa la grande sperimentazione nel campo della *canzone*, a Roma con musicisti quali i due Festa (Costanzo e Sebastiano), Bernardo Pisano, Jacob Arcadelt, e a Firenze con Philippe Verdelot, in un clima di crescente, rinnovata attenzione per Petrarca (grazie anche all'opera fondamentale svolta da Bembo) e per i testi elevati,

¹² In F. LUISI, *Frottole di Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara "per cantar et sonar col lauto"*; saggio critico e scelta di trascrizioni, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 105-108.

che stimolano un approccio di tipo analitico e richiedono un linguaggio musicale che ne esalti la ricchezza, la varietà, il movimento di immagini e di *affetti*.

Gli anni 1520-30 sono cruciali: dopo il sacco di Roma del '27 emerge – rinvigorito, si direbbe – il potere della famiglia Colonna, che commissiona nel 1530 il libro dei *Madrigali de la Serena*, mentre volge definitivamente al termine quella fase di splendore delle corti del Nord, che aveva motivato e incrementato la composizione di repertorio frottolistico.

Il *madrigale* (almeno fin verso l'ottavo decennio del secolo, ma in parte anche ben oltre) è destinato a dilettanti raffinati e non ad esecutori professionisti, ed elabora tecniche compositive che rispondono all'esigenza di:

- schiarire e disciplinare il contrappunto;
- costruire liberamente la forma, e fare un uso strutturale del contrappunto, che lavora su episodi, ciascuno col proprio patrimonio melodico da elaborare;
- dare naturale continuità alla composizione, pur nell'articolazione in episodi, col *fuggir la cadenza*, ovvero col raccordare un episodio al successivo senza scandirne la cesura, ma facendo tacere due o tre voci e continuando a muovere le altre;
- considerare pregnanti i rapporti testo-musica, legando la scelta dei *modi* musicali d'impianto all'*ethos* degli *affetti*, e ricorrendo alla pittura sonora della parola (*madrigalismo*);
- praticare l'estetica della *variatio* e alternare declamati ed episodi imitativi, strumenti espressivi verticali ed orizzontali.

Jacob Arcadelt (1504-1568)

Jacob Arcadelt, musicista oltremontano a lungo attivo in Italia, offre con il suo *Il bianco e dolce cigno* (dal *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Gardano, 1538) uno straordinario e famosissimo esempio di madrigale cinquecentesco del periodo più antico.

Es. 7¹³

http://www.youtube.com/watch?v=u3I_nMcyjlc

All'immagine del cigno, che canta per la prima e ultima volta morendo d'amore, si contrappone quella dell'amante, che metaforicamente muore con gioia nell'appagamento amoroso, e sul languore erotico il madrigale concentra tutte le sue nuove *strategie espressive*. La forma è *aperta*, la scrittura è prevalentemente sillabica, il declamato cerca la trasparenza vocale; l'espressione degli *affetti* si affida alla semplicità e pregnanza dei frammenti melodici (molti dei quali ritornano fra le varie voci) e agli eufonici effetti del declamato omofonico predominante, che si alterna a piccoli episodi con lievi sfasamenti contrappuntistici: alla cadenza finale, il madrigalismo su 'di mille morti' si dilata in imitazione fra le parti con uno straordinario effetto di raffinata e languida leggerezza.

A partire dagli anni Trenta del Cinquecento, e con il poderoso contributo della stampa (alla quale prioritariamente la sua tradizione si affida),¹⁴ il *madrigale* inizia un lungo e diversificato percorso – a cui in questa sede non è possibile far cenno, nemmeno per grandi linee – nei vari centri di cultura in Italia: un percorso costellato di conquiste memorabili, che, attraverso la fase 'classica' dei decenni centrali del secolo e Cipriano de Rore, giunge, con esperienze tutte diverse e tutte eccellenti, al suo epilogo toccando i vertici straordinari di Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi: con i quali il concetto di *espressione degli affetti* e le possibilità offerte alla musica dalla *forma aperta* sono declinati in modi nuovi, destinati a riverberarsi in maniera vitale sugli sviluppi della musica futura.

¹³ In JACOB ARCADELT, *Madrigali, Libro Primo*, ed. A. SEAY, [Rome], American Institute of Musicology, 1970, pp. 38-40.

¹⁴ La fortuna del termine *madrigale* è legata all'attività degli stampatori veneziani (come Girolamo Scotto, che nel 1533 pubblica il *Primo libro di madrigali a cinque voci* di Vincenzo Ruffo).

Per chi desiderasse qualche indicazione bibliografica di base, si segnalano due titoli utili per un primo approccio alla musica dei secoli XIV-XVI:

- ALLAN W. ATLAS, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York-London, Norton, 1998, con la relativa antologia a cura del medesimo autore, *Anthology of Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York- London, Norton, 1998;
- ELVIDIO SURIAN, *Manuale di Storia della Musica*, vol. I: *Dalle origini alla musica vocale del Cinquecento*, Milano, Rugginenti, 2012.

CANTI DI STRADA E CANTI DI CORTE NEL RINASCIMENTO EUROPEO

di Mario Pozzi

«Canti di strada e canti di corte» era il titolo che Claudio Gallico dava spesso agli spettacoli con i quali integrava i convegni rinascimentali, in tempi ormai lontani in cui la collaborazione fra italianisti e musicologi era ancora piuttosto scarsa. Della riscoperta dei canti popolari era stato uno dei principali artefici in molti suoi scritti di cui si avvertirà più che l'eco nelle mie parole. Non solo. La situazione rispetto all'esecuzione della musica antica era allora molto simile a quella del primo Rinascimento: era eseguita sopra tutto da complessi musicali non italiani e Gallico con il suo laboratorio di Sabbioneta (1969-1986) cercò di indicare una via italiana meno rigida e puntigliosa di quella degli oltremontani. Se non avessi incontrato e fatto amicizia con questo grande musicologo ed esecutore il mio amore per la musica rinascimentale sarebbe rimasto allo stato meramente dilettantesco e non avrei acquisito quel minimo di preparazione scientifica che mi consente, spero, di parlarne, pur essendo un italianista e non un musicologo.

Mi atterrò strettamente al tema: si tenga dunque presente che tutti i musicisti che ricorderò hanno scritto anche (e a volte sopra tutto) musica religiosa e musica strumentale, non solo canzoni profane. Ho anche deciso per ragioni di tempo di non discorrere della musica monodica di fine secolo e del nascente melodramma. Anche con tutte queste limitazioni la musica nel Rinascimento è così ricca che dovrò tralasciare musicisti notevoli e trattare sobriamente dei più grandi, limitando le informazioni biografiche. Per quanto riguarda l'Italia è una vicenda in tre atti: rinascita dopo un lungo silenzio con forme popolari in un periodo di grande sperimentalismo, affermazione del madrigale, trionfo del madrigale. Ma è una vicenda da seguire sul vasto scacchiere europeo.

Gli "oltramontani" e gli Italiani nel Quattrocento

Nel Quattrocento dominava la scuola polifonica che per brevità chiamerò franco-fiamminga (Francia centro meridionale, Belgio e Olanda odierni), propria di paesi in cui alla musica si dava una grandissima importanza, e la si proteggeva come elemento sostanziale della cultura e come primario ornamento del vivere. Questa musica veniva tramandata in testi scritti. In Italia il canto restava di tradizione orale: un cantare "a mente", accompagnandosi con lira o liuto. Fin verso il 1480 alla musica non venne riconosciuta una dignità tale da indurre a tramandarla. I musicisti della scuola franco-fiamminga sono stati distinti in cinque generazioni. La prima dal 1420 al 1450 ca.; la seconda dal 1450 al 1480 ca.; la terza dal 1480 al 1520 ca.; la quarta dal 1520 al 1560; la quinta dal 1560 al 1600.

I maestri oltramontani operavano in ogni parte dell'Europa e il loro stile, fondato sulla tecnica contrappuntistica e polifonica, divenne quello dell'Europa colta. Così, tra il 1420-30 e il 1480 e anche un po' oltre, la cultura musicale nelle maggiori corti italiane fu rappresentata quasi esclusivamente – per quanto riguarda la tradizione scritta – da musicisti d'oltralpe.

In Italia naturalmente la musica non mancava; ma era una musica in cui la melodia si espandeva liberamente senza fondarsi su norme tecniche o concetti intellettuali; il suo impianto era opposto a quello fiammingo e prediligeva una linea vocale distesa e autonoma. Era musica di ispirazione popolare e come tale venne considerata effimera e non degna di essere messa per

iscritto. I fiamminghi insegnavano l'arte della musica; le composizioni italiane appartenevano allo svago, al divertimento.

Nel periodo buio però si svolsero esperienze canterine di grande valore come le giustiniane del veneziano Leonardo Giustinian (1383 ca.-1446). La giustiniana era un canto semplice, polifonico nella struttura, ma con una voce in netto rilievo. Nella prassi esecutiva ci si serviva dell'accompagnamento del liuto o della lira da braccio o della viola. Giustinian è stato anche uno dei primi grandi cultori dello strambotto, forma poetica, che per la sua brevità ebbe molta fortuna, perché esprimeva in forma quasi epigrammatica il sentimento lirico. E certamente anche le villote e le canzoni da ballo nel Quattrocento ebbero una grandissima diffusione.

Ma sopra tutto va ricordato Serafino Aquilano (1466-1500) che fu un rimatore famosissimo. Era un ottimo cantore, e nelle corti intonava le proprie rime accompagnandosi con il liuto. Lo testimoniano i suoi biografi e apologeti Vincenzo Calmeta (1503) e Angelo Colocci (1503), nonché le *Collettanee Grece Latine e Vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano*, curate da Giovanni Filoteo Achillini (Bologna, Bazalieri, 1504): la prima miscellanea per la morte di un poeta, per quanto io ne sappia. Serafino, che non era un poeta estemporaneo, non solo si esibiva cantando sul liuto ma certamente possedeva almeno i rudimenti del contrappunto. Calmeta scrive addirittura che «a ciascuno altro musico italiano nel componere canti tolse la palma». Di sicuro, le sue melodie, o se non altro le maniere del suo canto, furono imitate. Ma quali musiche abbia composto, non lo dicono né i documenti d'archivio né le fonti musicali. Serafino musicista è, allo stato attuale delle conoscenze, un fantasma.

La sua produzione certamente musicata ammonta a soli ventotto strambotti e un capitolo. Degli oltre 1400 componimenti trasmessi sotto il suo nome nelle fonti letterarie (strambotti, sonetti, barzellette, egloghe, epistole e capitoli) soltanto un centinaio figura anche nelle fonti musicali. Non solo. La maggior parte delle rime attribuite a Serafino è spuria: già nel 1503 Calmeta scriveva che, «se strammoto novo si sentiva, ancora che d'altro auttore fusse stato composto, a Serafino se attribuiva».

Primo periodo: ricerca e sperimentalismo (terza generazione franco-fiamminga. 1480-1520)

La nostra storia comincia con la terza generazione franco-fiamminga, che presenta una tecnica contrappuntistica completa, raffinata, capace di qualsiasi prodezza compositiva. Non c'è più una voce che domina sulle altre. L'istituto più rigoroso di quest'arte è il canone, che consiste nell'imitazione continuata fra voci, con identità di tracciati melodici fra antecedente e conseguente, e viene elaborato in un gran numero di forme.

Quello franco-fiammingo è una sorta di latino musicale, che accumuna i principali paesi europei, i quali però nel Cinquecento a poco a poco trovano vie musicali nazionali. Questo processo si verifica grazie al confronto, alla collisione e alla conciliazione fra il magistero tecnico fiammingo e le tradizioni locali che, in Italia, a partire dagli anni Novanta del Quattrocento cominciano a essere messe per iscritto e di lì a poco anche stampate.

Le canzoni degli oltremontani

Non ci fu una dura contesa. I maggiori maestri oltremontani che operavano in Italia, conosciuta la forza espressiva della musica locale, non si chiusero sdegnosamente nel loro sapere ma scrissero canzoni in cui accettavano gli elementi vocalistici italiani. Erano maestri di altissimo livello: Josquin Desprez, Heinrich Isaac, Alexander Agricola, Johannes Martini, Iacob Obrecht, Johannes Japart, Loyset Compère, ecc. Questi diedero vita a una sorta di *chanson* italiana che usava la stessa tecnica compositiva della *chanson* franco-fiamminga, ma utilizzava spunti musicali del repertorio popolare italiano. Isaac compose *La mora* e *La Martinella*; Japart la *Nenciozza mia*; Martini *Fuge la morte*; Obrecht *La tortorella*. Questi brani, però, furono famosi negli ambienti alti ma non ebbero un successo popolare. Diverso è il caso di *Scaramella va alla guerra*, brano a 4 voci di Josquin, che riscosse un successo vocale travolgente.

Josquin vi utilizza un frammento di un'antica canzone a ballo. I due versi iniziali sono ottonari di sapore popolare posti in assonanza, i due versi in coda sono irregolari nel metro, ma modellati sul ritmo d'un ballo in girotondo:

Scaramella va alla guerra
colla lancia e la rotella.
La zombero boro borombetta,
la boro borombo.
Scaramella fa la gala
colla scarpa e la stivala.
La zombero boro borombetta,
la zombero boro borombo.

Scaramella fu poi musicato da Loyset Compère. Il testo è ancora più ridotto, ma presenta una significativa variante che par derivare da una più lunga filastrocca popolare:

Scaramella fa la galla
con la scarpa e la stivalla.

La scrittura in stile imitativo di parte di questa composizione è uno dei primi esempi di elaborazione contrappuntistica di marca fiamminga su temi popolari italiani.

Ritroviamo Scaramella nel *quodlibet* (o incatenatura) di Ludovico Fogliano *Fortuna d'un gran tempo*; il brano, stampato da Petrucci nel 1508, costituisce una vera e propria antologia di frammenti di derivazione popolare: la pervade un'allegria licenziosità. In ogni strofa, alla fine di un verso, s'interrompe a metà una parola, che, se completata come la rima vorrebbe, sarebbe oscena; e invece, dopo un ambiguo indugio, la parola, violando la rima, perde il suo significato *osé*. Ecco il testo diviso nelle sue varie parti:

<i>Superius</i>	Fortuna d'un gran tempo. Scaramella fa la galla. La tosa matta bàsela un tratto e lassela andar. O tu non sai quel che dice la malavecchia. Vòltete in qua e doh, bella Rosina. La traditora la vòl ch'io mora. Doh, gato salvatico. E la zotta sta sul muro E la mi mostra el cu el cuco de so mari. O zotta, mala zotta, che 'l cor furato m'hai!
<i>Alto</i>	Che fa la ramacina, car amor? Doh, graziosa e doh, benigna e bella. Toché la mano al barba ché 'l à portà i zopei. Passando per una rezolla de questa terra, la sartorella la passa Po. Or sú, torela mo. Tente allora ruzinente, ch'io vo' cantar la mala zotta. E la zotta mi dà briga

E la mi mostra la fi,
 figura del sò bel vis.
 O zotta, mala zotta,
 che 'l cor furato m'hai!
Tenore E sì son, sì son, lassame esser.
 Dagdun, dagdun vetustà.
 Deh, che fala che la non vien?
 Famene un poco de quella mazacroca.
 Malgariton, to pare te domanda.
 Pirana, piranna.
 Mi levava d'una matina
 più per tempo che non solea.
 E la zotta mi dà impàzio
 e la mi mostra el ca
 el capuzio giù de le spalle.
 O zotta, mala zotta,
 che 'l cor furato m'hai.
Basso Dagdun, dagdun vetustà.
 E fole e chiachiere,
 e fole e chia
 E la zotta sta sotto el prete
 e vòl che lui la fo
 fornisca di confessar.
 O zotta, mala zotta,
 che 'l cor furato m'hai

Un'altra versione s'incontra in *Poi ch'io son in libertate* di Antonio Stringari di Padova; congiungendo le cinque riprese della frottola, affiora un ritratto del leggendario Scaramella:

Scaramela fa la galla
 cum la scarpa e la stivalla.
 Lazom berum borum bum beta
 berum berum bum bum bum.
 Scaramela se inamora
 sol per pianger note e ora.
 Lazon berum *ecc.*
 Scaramela vase in campo
 cum la spada sopra el fianco.
 Lazum berum *ecc.*
 Scaramela va a la guera
 cum la spada e la brochiera.
 Lazum berum *ecc.*
 Scaramela va in Galia
 per basar una zudia.
 Lazum berum *ecc.*

Le vicende di *Scaramella* consentono di osservare vari passaggi nell'utilizzazione di un canto popolare: dai tentativi dei musicisti fiamminghi alla villotta polifonica che ne accoglie lo spirito compositivo e alla frottola vera e propria che è un'autonoma forma musicale italiana.

Particolare importanza in questo processo ebbe Josquin Desprez (1440 ca.-1521 ca.), che seppe fondere la perfezione fiamminga con la sensibilità melodica italiana. La sua fama fu concorde e vastissima: Lutero lo considerò un signore dei suoni, che sono com'egli vuole e fanno quel ch'egli vuole, mentre gli altri compositori fanno quel che vogliono i suoni; Cosimo Bartoli lo ritenne pari a Michelangelo. Le sue *chansons* sono composte su testi di qualità letteraria, di cui spesso sgretola lo

schematismo metrico e innalza la parola isolata: infatti aveva intuito la capacità della musica di integrare e potenziare la parola, creando nuove sintesi espressive. Pochissime sono le sue composizioni in italiano, ma *El grillo è buon cantore* è un lavoro davvero geniale.

Qualcosa di simile avvenne a Firenze con Heinrich Isaac (1450 ca.-1517), che fu musicista di Lorenzo il Magnifico. Alle tendenze musicali fiorentine si accostò più volte, per esempio intonando la canzone di Poliziano *Questo mostrarsi adirata* e lo strambotto di Serafino Aquilano *Morte che fai*, oppure con il *quodlibet* di *Donna di dentro alla tua casa*, costruito su spunti melodici di *Fortuna d'un gran tempo* e sul ballo popolare della *mazacroca*, o ancora nei moltissimi canti carnascialeschi che gli si potrebbero attribuire. Egli contribuì a nobilitare forme fiorentine di polifonia popolare, quali le ballate, i canti carnascialeschi e le laude mostrando che la tecnica compositiva fiamminga poteva assorbire, elevandoli a forma d'arte, gli elementi della tradizione musicale fiorentina.

Gli italiani

È questo il momento – sul finire del Quattrocento – in cui i musicisti italiani prendono coscienza della loro arte fino a costituire correnti musicali identificabili. Qualcosa di simile si verifica in tutta l'Europa. Il caso italiano, però, è più complesso perché di fatto era un ricominciare da capo, riconoscendo il valore fondamentale della musica. È un periodo dominato dalla frottola: si è pertanto parlato di *età della frottola*. Io proporrei di considerarlo un periodo di grande sperimentalismo, con tentativi in varie direzioni, comprese quelle che poi in tempi diversi risulteranno vincitori: il madrigale e la monodia. La stessa cosa, cioè, che succede nella storia della lingua e della letteratura.

La frottola e le altre forme italiane

La frottola o barzelletta rinnova lo schema della ballata ma in versi ottonari invece che endecasillabi e settenari o soli settenari. I versi sono raggruppati in *ripresa* e una o più stanze (o *strofe*). Nelle strofe cambiano i versi ma si ripete la stessa melodia. Alla fine della strofa si ripete, tutta o in parte, la ripresa. Generalmente è a quattro voci: *Superius* o *Cantus*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*. La melodia è semplice, sillabica con pochi e leggeri ornamenti, molto aderente alla pronuncia delle parole. Alla complessità del contrappunto si preferisce un ritmo chiaro e una melodia lineare. Spesso non tutte le quattro parti vocali sono cantate. Il *Cantus* o *Superius* era la voce solista, mentre il *Tenor* e il *Bassus* potevano essere affidati a uno strumento (in genere un liuto). La qualità dei testi per lo più è scarsa e talora anche quella musicale. Le frottole però hanno un grande significato storico: mostrano l'affermarsi nel mondo delle corti e nella cultura del tempo di forme e modi popolari, quasi dialetti musicali innalzati al livello di linguaggio illustre.

Ma non si scrissero solo frottole. Ci furono anche lo strambotto, costituito da un'ottava di endecasillabi (il medesimo episodio musicale di norma vale per ciascuno dei quattro distici), l'oda, il sonetto, il capitolo in terza rima, la villotta e il *quodlibet*. L'oda era estremamente semplice e schematizzata, di contenuto delicato anche se con spunti di chiara derivazione popolare. Generalmente era costituita da un numero variabile di quartine nelle quali i primi tre versi erano settenari e il quarto quaternario, quinario, settenario o anche endecasillabo. Il capitolo utilizzava un modulo quasi immutabile, forgiato sulla ripetizione del ritmo di tre versi endecasillabi. In un modo simile si musicò il sonetto, anche se il testo poetico è costituito da due quartine e due terzine. Poiché lo schema delle quartine deve servire anche alle terzine, i compositori spesso utilizzano il ritornello per uno degli episodi musicali delle terzine (generalmente quello del 2° verso).

La villotta era un componimento legato al canto e alla danza. La musica era sempre polifonica e a quattro voci. Le strofe erano di quattro ottonari, piani (primo e terzo) e tronchi (secondo e quarto), chiuse da un ritornello concitato. La villotta polifonica è l'unica che sarà ancora in vita dopo la nascita del madrigale, di cui costituisce uno degli antecedenti più diretti. Il *quodlibet* o incatenatura, come si è visto, era una composizione polifonica, che consisteva nella

contrapposizione di melodie diverse sia per la musica sia per il tono del testo: questa mescolanza produceva un effetto comico. E si sperimentarono molte altre forme, fra cui la ripresa di schemi classici, di cui non c'è il tempo per parlare.

La frottola raggiunge il suo culmine nella ripresa; ed è qui che talora incontriamo la citazione dell'*incipit* d'un canto popolare: è il modo più comune in cui la materia di tradizione popolare viene accolta nel repertorio cortese. In questo modo è stato conservato qualcosa di un tesoro, che altrimenti sarebbe perito. Di ciò dobbiamo essere contenti, pur sapendo che la trascrizione ha irrigidito quello che nella tradizione popolare era mosso e libero.

In questo periodo non c'è distacco fra musica di corte e musica di strada. È una musica povera che dà buoni risultati quando assume inflessioni popolareggianti; altrimenti – assumendo atteggiamenti aulici – rischia di perdere tutto il suo fascino. Questo fenomeno è favorito dalle corti: in particolare si distinguono gli estensi a Ferrara e Isabella d'Este a Mantova. Fra il mondo colto delle corti e quello popolare infatti non ci sono particolari attriti o dissonanze, ma al contrario segni di simpatia cordiale.

I più famosi compositori di questo periodo sono Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara e Michele Pesenti, tutti e tre di origine veronese e pronti a provarsi in esperimenti di vario tipo di cui qui non c'è tempo di discorrere.

Bartolomeo Tromboncino, che pare fosse a Mantova già dal 1487, forse, come il suo compagno Marchetto Cara, non avrebbe mai lasciato i Gonzaga se il 21 luglio 1499 non avesse ucciso la moglie infedele (ma non il suo amante). Isabella d'Este chiedeva clemenza al marito «avendo avuto legittima causa de amazare la mogliere» e in più «essendo lui de quella bontà e virtù che l'è». A quanto pare però Tromboncino dovette lasciare Mantova; soltanto nel 1512, graziato, poté ritornarvi; l'anno dopo era di nuovo a Ferrara e poi in altre città. Famoso sia come esecutore sia come compositore era molto richiesto dalle varie corti. Le sue frottole sono molto varie e tendono ad essere più polifoniche del normale. Se ne conoscono 193 (fra cui 17 di dubbia attribuzione). Le liriche usate da Tromboncino erano dei più grandi poeti dell'epoca, fra cui Petrarca: per esempio musicò *Vergine bella* e la prima strofa della canzone *Di pensier in pensier*.

Marco Cara scrisse principalmente frottole e madrigali, come egli stesso riferisce in una lettera del 12 marzo 1525 (quindi in tempi precoci). Era molto apprezzato non solo da Isabella ma anche da suo marito Francesco Gonzaga: il loro carteggio mostra che se lo contendevano. Fra le varie testimonianze della considerazione in cui era tenuta la sua opera non posso fare a meno di citare quanto Castiglione scrisse di lui in un passo del *Cortegiano*: confrontandolo all'allora famoso Bidone (I, V, 84-5), osservava che la sua musica commuove «ma con più molle armonia, che per una via placida e piena di flebile dolcezza intenerisce e penetra le anime, imprimendo in esse soavemente una dilettevole passione».

Anche Michele Pesenti operò a Ferrara e a Mantova. Sempre pronto a sperimentare nuove forme, sin dai primi anni del secolo aveva dimostrato che era possibile una mediazione fra la tecnica fiamminga e le nuove aspirazioni della musica italiana. Nel suo *Dal lecto me levava* (1504), per esempio, s'incontra una polifonia imitativa che alterna passaggi semicorali a momenti contrapuntistici serrati che sono alla base della fioritura villottistica.

Canti carnascialeschi

Molti dei libri di frottole a mano e a stampa tramandano anche il repertorio dei canti carnascialeschi, la cui voga durò più a lungo della frottola. Erano a quattro o tre voci, per lo più in forma di ballata con ripresa. Sono noti sopra tutto i canti di mestieri: di correggiai, di spazzacamini, di cacciatori, di uccellatori, di sarti, di molinari, ecc.; ma si cantavano anche le vedove, le malmaritate, i todeschi, i bergamaschi, i lanzi (fanti germanici) e così via: il tutto con abbondanti doppi sensi. Nei trionfi ci sono anche allegorie morali o psicologiche o naturalistiche.

Li promosse Lorenzo il Magnifico fino al 1492. Fu lui a innalzarli a forma d'arte; da canti a voce sola divennero a poco a poco composizioni a tre parti, pur mantenendo la semplicità originaria del canto accompagnato. Soppressi nell'età di Savonarola, tornarono in voga con il ritorno dei

Medici, dal 1512 al 1527, e poi dal 1530. La loro fortuna raggiunge il culmine con l'edizione di *Tutti i trionfi, carri, mascherate e canti carnascialeschi dal tempo del Magnifico Lorenzo* (1559), raccolti da Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. Scrissero le musiche Isaac, Agricola e i fiorentini Alessandro Coppini (1465 ca.-1527), Bartolomeo (Baccio) degli Organi (1474-1539) e molti altri.

Purtroppo di questi canti non ci sono pervenute le musiche originali dei tempi del Magnifico; le intonazioni della maggior parte di essi è databile in epoca posteriore sino ad arrivare al secondo decennio e oltre del Cinquecento. Probabilmente anche i canti carnascialeschi al tempo di Lorenzo non godevano di una tradizione scritta. La produzione seguente, quella che conosciamo, è ormai troppo lontana dallo spirito della musica popolare che aveva informato i canti delle mascherate; ciò nonostante i testi utilizzati sono scelti con cura dal repertorio più vicino alla tradizione popolare.

Lauda

Un altro genere molto diffuso era la lauda polifonica, di soggetto religioso ma non liturgico. Era scritto per tre o quattro voci con prevalenza della voce superiore. Poteva essere un canto nuovo, ma anche un canto devoto tradizionale o ancora un canto profano di cui erano state cambiate le parole. Quest'ultima era una procedura diffusa perché favoriva l'esecuzione e la diffusione del testo. Così, nelle fonti più antiche di laude letterarie si legge la didascalia "cantasi come" seguita dall'*incipit* d'una canzone mondana: per esempio il canto carnascialesco *Visin visin, chi vuol spazzacammin*, è adattato alla lauda *Jesù Jesù ognun chiami Jesù*.

Le laude si svilupparono molto nella Firenze di Savonarola. Il Petrucci ne stampò a Venezia nel 1508 due volumi: il primo tutto attribuito a Innocenzo Dammonis; il secondo con intonazioni di Tromboncino, Cara e altri più o meno rinomati frottolisti contemporanei. La lauda, prodotto nazionale e popolare, continuò il suo cammino discreto nel secolo, emergendo talora in edizioni significative, come la raccolta di Serafino Razzi (1563), e le composizioni di Giovanni Animuccia, che scrisse per l'amico Filippo Neri due libri di *Laudi spirituali* (1563 e 1570). Negli oratori religiosi e laici, sorti sul modello di quello di san Filippo Neri, la lauda si sviluppò ulteriormente in lauda drammatica, introducendo dei dialoghi tratti dalle Sacre scritture o dalle vite dei santi.

Secondo periodo (Quarta generazione fiamminga. 1520-1560)

Nella quarta generazione fiamminga gli artisti si riconoscono nella poetica della "musica reservata". Varie definizioni vennero date di questo termine: musica in cui c'è una forte coerenza fra suono e parola, per comunicare i contenuti emozionali del testo; uso dell'ornamentazione, della variazione melodica; ecc. Come che sia, il termine comporta una forte selezione degli ascoltatori: separa gli intenditori dai profani, perché è musica concepita solo per loro. Ora le voci s'intrecciano simultaneamente, tenute insieme dalla continua relazione imitativa. Prende precisa consistenza il cantare "a cappella", ossia l'esecuzione di sole voci umane.

La chanson parigina

Ma è sopra tutto importante rilevare che le culture musicali europee dopo il primo ventennio del Cinquecento sono molteplici, e distinte fra loro e dalla linea fiamminga. Di grande qualità è la *chanson* parigina. Mette in musica testi di importanti poeti, primo fra tutti Clément Marot. Presenta soggetti amorosi, ma anche spunti giocosi e realistici: è caratterizzata da un moderato contrappunto e da un contenuto spesso allegro o arguto. Gli iniziatori furono Claudin de Sermisy (1490 ca.-1562) e Clément Janequin (1485 ca.-1560 ca.); nelle composizioni di quest'ultimo c'è vivacità narrativa e bozzettistica: *La chasse*, *La guerre* – con gli effetti imitativi militari, riferibili alla battaglia di Marignano (1515) –, *Le chant des oiseaux*, *Les cris de Paris*, e così via. Tutte *chansons* che aspirano a registrare i suoni della realtà per suscitare emozioni.

Il madrigale

In Italia la crisi generale degli anni 1525-1530 provoca mutamenti profondi in tutte le arti. La *pax hispanica* ovvero il nuovo assolutismo conduce alla separazione della musica di corte dalla musica di strada. La corte non accetta più tutta una serie di argomenti e di comportamenti. Trionfa il petrarchismo e con esso il madrigale, che è il frutto della cultura musicale italiana ma conquista l'Europa.

La sua genesi sta nell'incontro e nella conciliazione dello stile frottolesco con le virtù tecniche degli oltramontani: la prima generazione di madrigalisti è formata equamente di franco-fiamminghi e di italiani. Le varie linee polifoniche diventano vocali: conquistano autonomia e omogeneità d'insieme; usatissima è la scrittura imitativa; i maestri rivolgono uno studio attento alla parola e al verso.

La forma metrica del madrigale è libera, astrofica. S'intonano anche stanze di canzone, sestine, sonetti. Il livello letterario è alto e sofisticato. È musica da camera: ciascuna voce spetta a un solista.

La prima stampa che porta nel frontespizio il nome *madrigali* uscì a Roma proprio nel 1530, probabilmente presso Valerio Dorico: *Madrigali de diversi musici libro primo de la Serena*, in cui Verdelot è il musicista più rappresentato. In questa prima fase le rime sono di Petrarca, Sannazaro, Bembo, Ariosto, ma anche del frequentatissimo Luigi Cassola e d'altri petrarchisti minori; le intonano fra gli altri Costanzo Festa (m. 1545), Girolamo Parabosco (m. 1557 ca.), Alfonso della Viola (1508 ca. - 1570 ca.) e Francesco Corteccia (m. 1571). In maniera sempre più generalizzata la musica tende a dipingere le parole secondo i loro significati; le figure melodiche coniate per tale finalità d'illusione descrittiva o d'imitazione veristica saranno poi chiamate *madrigalismi*.

Grande fortuna ebbero i madrigali di Verdelot, che era diventato quasi del tutto fiorentino. Scrisse fra l'altro canzoni e cori per rappresentazioni delle commedie *Clizia* e *Mandragola* di Machiavelli, in cui si mantiene abilmente aderente ai testi poetici. Più tardi (1567) Cosimo Bartoli osservò che le sue composizioni «hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprietà delle parole sopra le quali egli si metteva a comporre».

Jacques Arcadelt è quasi di una generazione più giovane di Verdelot. Di supposta origine fiamminga (1504 ca.-Parigi 1568) visse a Roma dal 1539 al 1552. La sua vasta produzione ha una piacevolezza melodica che gli valse una grande popolarità. Dalla sua opera si possono raccogliere numerosi esempi che testimoniano l'uso di tutte le tecniche compositive fino allora conosciute: c'è una chiara ricerca dell'effetto emotivo. Il suo madrigale più famoso fu *Il bianco e dolce cigno*, considerato come il modello della composizione a quattro parti. Arcadelt fu fra i primi musicisti che si accostarono a forme poetiche più estese come la sua realizzazione musicale della canzone *Chiare, fresche e dolci acque* di Petrarca, che è composta di cinque stanze di 13 versi ciascuna: per il musicista costituiscono una serie di madrigali separati. La musica è diversa in ogni stanza.

Solo un accenno per Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524/5-94) il quale non scrisse solo musica religiosa ma anche più di cento madrigali, in cui sembra adattare a testi profani le maniere dei mottetti. *Vestiva i colli* fu il modello di decine di madrigali lirici e descrittivi. Molto apprezzato fu anche il ciclo sulle stanze della canzone *Vergine bella* del Petrarca.

Venezia

Venezia intanto si muoveva su una strada originale, quella di una polifonia che utilizzava più cori. Non era una novità. Ma fu in San Marco che quel metodo trovò i suoi risultati più splendidi, grazie all'esistenza di due cantorie messe una di fronte all'altra e alla presenza di più organi. I gruppi corali spesso venivano dispersi in luoghi diversi della chiesa, con effetto stereofonico o concertante. Altra proprietà della musica marciana è la sistematica utilizzazione degli strumenti, siano soli o insieme con i cori vocali. Verso la fine del secolo si inizia anche a nominarli e prescriverli.

Rifondatore della scuola veneziana fu il fiammingo Adrian Willaert, che nel 1527 divenne maestro della cappella di San Marco, carica che tenne con brevi interruzioni sino alla morte (1562). I suoi non molti madrigali sono assai significativi perché vi si ricerca uno stretto rapporto fra musica e parola. Al genere “leggero” diede un contributo importante con la pubblicazione a Venezia delle spiritose *Canzone villanesche alla napolitana* (1544), che assicurò la fortuna di questo genere musicale. Suo allievo fu il fiammingo Cipriano de Rore, che nel 1563 successe al maestro nella cappella di San Marco, ma l’anno dopo ritornò alla corte dei Farnese a Parma, dove era stato nel biennio precedente. Cipriano pubblicò vari libri di madrigali e, caso quasi unico nell’epoca rinascimentale, dopo la morte furono pubblicati tutti i suoi madrigali a quattro voci (1577), edizione che mostra quanta importanza i contemporanei attribuissero alla sua produzione madrigalistica: per tutto il secolo fu studiata e considerata un modello insuperato del genere. Rore cercava d’individuare il contenuto della poesia con i segni musicali e di tradurre il dettato poetico con aderenza e sensibilità, e persino con enfasi, trascurando eventualmente la regolarità e la correttezza della sintassi compositiva. Musicò fra l’altro il sonetto *O sonno* di Giovanni Della Casa, *Crudel acerba inesorabil morte* di Petrarca, di cui intonò anche la canzone *Vergine bella* (1548), costituendo un ciclo formato dalle sue stanze.

Discepolo di Willaert fu anche Andrea Gabrieli (1510 ca.-1586): finalmente un veneziano e un’inversione di tendenza. Andrea fu dal 1562, in Germania, dove a München operò accanto a Orlando di Lasso, e in Boemia: è l’inizio di una penetrazione italiana verso il nord. Suoi allievi furono il nipote Giovanni, e non per caso Hans Leo Hassler e Gregorio Aichinger. Versatile compositore, nei madrigali, da tre a dieci voci, mostra sobrietà e nitidezza. Il libro di *Grechesche e iustiniane* (1571), a tre voci, offre pittoresche mescolanze di lingue, in una vivace esposizione sonora: è un passo verso il madrigale dialogico, che appare anche più marcato nelle *Mascherate*, comprese in un’antologia postuma (1601). Per il suo altissimo prestigio fu chiamato a intonare i *Cori* per la recita della tragedia di Sofocle *Edipo tiranno* a Vicenza nel 1585 in cui cercò di ricreare l’uso greco. La novità maggiore dei suoi madrigali è nel linguaggio armonico che mira a vasti effetti sonori grazie alla varietà delle combinazioni corali e a una straordinaria ricchezza ritmica, il cui impiego è sfruttato al massimo per creare l’effetto e lo stupore. È una contrapposizione continua di luci smaglianti e di colori in cui si scorge la stessa sensibilità della pittura veneziana. Il mutamento di tendenza prosegue con il suo nipote e scolaro Giovanni Gabrieli (1555 ca.-1612). Anche lui fra il 1575 e il 1579 soggiornò a München con Orlando di Lasso. Alle soglie del nuovo secolo godeva di un’indiscussa fama europea, e attrasse allievi stranieri, fra i quali dal 1609 Heinrich Schütz. La sua è un’arte spaziosa, fatta di grandi campi sonori; trascura le minuzie, ignora i meccanismi sottili; gioca sulle contrapposizioni e le associazioni di masse e di tinte.

Villanelle

Fiorisce anche una produzione musicale meno complessa, benché sempre cortese e colta: quella delle villanelle e delle canzonette. Si comincia con l’elaborazione, da fonti semipopolari, delle villanesche regionali, e specialmente napoletane. La prima stampa collettiva, *Canzoni villanesche alla napoletana* (1537), avvia una tradizione che si prolungherà oltre il secolo. Le villanelle intonano testi vivaci; non di rado inizialmente dialettali o in lingua mista. L’apparato è a tre voci (o anche quattro), in una facile elaborazione contrappuntistica; la forma cantabile è sobriamente modellata sui versi.

Più esplicito fine di divertimento dimostrano altri generi assai prossimi alla villanella come la giustiniana; la grechesca, in veneto e greco; la villotta; la moresca, da ballo; la bergamasca e la todesca, il cui nome deriva dal linguaggio usato.

Più raffinata è l’arte della canzonetta, in cui si distinsero Giuseppe Caimo (1540 ca. - 84) e Orazio Vecchi.

Forme nazionali

E ora una telegrafica informazione sulle forme di canto delle altre nazioni. La musica nazionale germanica è rappresentata dal *Lied* (canzone), che può essere cortese (*Hofweise*) o popolare (*Volkweise*); e ci sono anche i *Gesellschaftslieder* (canti di compagnia). In Germania le corporazioni cittadine dei *Meistersinger* (maestri cantori) compongono e cantano *Lieder* a voce sola, seguendo le rigide norme grammaticali d'un codice detto *Tabulatura*.

Le principali forme nazionali della Spagna sono il *villancico* e il *romance*. Lo stile musicale del *villancico* è affine a quello della frottola italiana: c'è l'*estribillo* (ripresa) e la *cobla* (stanza). E vi sono *villancicos* costruiti su schemi di danze, come *passamezzo* e *Folia*. I *romances* sono poemi narrativi costituiti da serie di quartine; la musica consta pertanto di quattro segmenti cantabili, da replicare quante volte occorra. Si composero anche *ensaladas*, in cui si mescolavano varie lingue o varie forme.

La musica inglese ha caratteri e svolgimenti propri. Non è, per esempio, assoggettata all'influenza dell'arte franco-fiamminga; ma la musica profana per qualche tempo non lascia ampie tracce scritte. Sollecitata dal favore di Enrico VIII, musicista lui stesso, appare una buona produzione di *carols*, *ballads* e canzoni cortesi; ma l'impegno creativo profano o l'ambizione di trasmettere per iscritto i testi si riduce. Durante il regno d'Elisabetta la cultura musicale conoscerà uno sviluppo impressionante.

Terzo periodo - La quinta generazione fiamminga (da 1560 al 1600)

Gli oltramontani

Il madrigale raggiunse la piena maturità con la quinta generazione franco-fiamminga, in cui spiccano sopra tutto Orlando di Lasso, Philippe de Monte e Jaches de Wert.

Orlando di Lasso (1532-1594) con una straordinaria genialità creativa intervenne in tutti i campi della polifonia vocale, mostrando una marcata volontà d'espressione, che lo distingue dagli altri maestri. Assai giovane venne in Italia: a Mantova, Milano, Napoli, Palermo. Ventunenne era maestro di cappella in San Giovanni in Laterano a Roma. Nel 1556 andò a München come musico di corte, oltre che come amico personale del duca Alberto V di Baviera: fu l'evento centrale della sua vita. Compì numerosi viaggi e acquistò una grande fama. Dopo il 1581 vi fu una svolta psicologica e creativa, nel senso d'una più severa concentrazione interiore. Molto importante, anche dal punto di vista letterario, è il suo epistolario, in più lingue.

La sua arte accorda la tradizione fiamminga con il gusto italiano. Compone madrigali, madrigali spirituali, *Lieder* profani e religiosi, *chansons*, villanesche, moresche con straordinaria abilità. La diversità dai modelli fiamminghi sta nell'assiduo intento d'illustrare le parole. Nelle *chansons*, da tre a otto voci, i suoi autori sono Baïf, du Bellay, Ronsard, Marot. I contenuti sono molto vari mostrando una grande capacità di esprimere sentimenti diversi fino al grottesco, che rasenta il blasfemo (*Il etait une religieuse*, con la caricatura canora del *Pater* e dell'*Ave*).

Nelle composizioni italiane il poeta preferito rimane Petrarca insieme con Tasso, Ariosto ed eccezionalmente anche Sannazzaro, Bembo e altri. Notevoli sono le elegiache intonazioni dei venti madrigali spirituali delle *Lagrima di S. Pietro* di Luigi Tansillo (1595).

Fra le allegre villanesche (1581) vi sono divertiti bozzetti di maschere di commedia dell'arte (Zanni, Pantalone, Lucia), moresche e tedesche fra cui la notissima *Matona mia cara*, di cui non sarà inutile trascrivere il testo:

Matona mia cara,
mi follere canzon
cantar sotto finestra,
lantze buon compagnon.
Don don don, diri diri don don don don.

Ti prego m'ascoltare,
 che mi cantar de bon,
 e mi ti foller bene,
 come greco e capon.
 Don don don, etc.
 Com'andar alle cazze,
 cazzar con le falcon,
 Mi ti portar beccazze,
 grasse come rognon.
 Don don don, etc.
 Si mi non saper dire
 tante belle rason,
 Petrarca mi non saper,
 né fonte d'Elicon.
 Don don don, etc.
 Se ti mi foller bene,
 mi non esser poltron,
 mi ficcar tutta notte,
 urtar come monton
 Don don don, etc .

Fra i contemporanei di Orlando di Lasso il più notevole fu Philippe de Monte (1521-1603). Conobbe ai suoi tempi la stessa fama di Lasso e di Palestrina. Come gli altri maestri d'oltralpe viaggiò molto: fu a Napoli, a Roma, poi presso la corte inglese; in seguito, per un decennio, di nuovo in Italia; dal 1568, infine, maestro di cappella alla corte imperiale di Massimiliano II e Rodolfo II, tra Vienna e Praga. Rispetto a Orlando di Lasso aveva una disposizione fantastica meno appassionata, ma più rivolta al lirismo soave, alle immagini serene, all'elegante levigatezza formale. Di lui si conoscono circa 1200 brani. Una produzione assai cospicua, che però non gli impedì di essere il più tipico rappresentante della già ricordata "musica reservata". Nella permanenza in Italia fino al 1568 mise in musica fra l'altro testi di Petrarca, Ariosto, Bembo, Sannazzaro, Amalteo trattati con notevole aderenza espressiva. La tendenza verso la cantabilità ariosa della musica italiana appare, per esempio, nel madrigale *I' vidi in terra angelici costumi* a cinque voci composto sopra le due quartine del sonetto di Petrarca.

Gli italiani

Finora ho parlato di madrigalisti oltramontani. Moltissimi furono anche gli italiani, fra i quali Luca Marenzio (1553-99) fu il più acclamato. Il suo primo libro a cinque voci fu ripubblicato nove volte in rapida successione; e suo è il maggior numero di lavori esemplari tradotti nell'importante *Musica Transalpina* (1588), e più ancora nell'antologia *Italian Madrigalls Englished* (1590), con cui iniziò la diffusione del madrigale in Inghilterra.

Sui vent'anni si stabilì a Roma. E vi rimase quasi ininterrottamente per tutta la vita, anche se ebbe legami con le corti di Ferrara e di Mantova, con Firenze, ove cooperò alle fastose imprese spettacolari del 1589, e con la Polonia, ove riscuoteva l'ammirazione del re Sigismondo III. Amico di Tasso e Guarini fu il massimo esponente del "petrarchismo musicale". Circa venti testi sono del Tasso, fra i quali sono particolarmente significativi quelli tolti dalla *Gerusalemme liberata*, specialmente le quattro famose stanze sul lamento di Tancredi per Clorinda. Numerosi testi sono di Guarini, fra cui un ciclo di 18 composizioni tolte dal *Pastor fido*. Sempre attento al ritmo e al significato verbale, egli asseconda però la tendenza insita nel madrigale a divenire una composizione essenzialmente musicale, non più subordinata a una forma poetica.

Jacques de Wert (1535-96), da Anversa, lo ricordo qui con gli italiani, perché nella penisola venne ancora bambino. Dapprima a Napoli, poi in altre sedi: a Ferrara, Novellara, Parma e Milano. Del 1565 è il definitivo approdo a Mantova, città in cui ottiene insieme le cariche di compositore e direttore di corte e di maestro di cappella nella chiesa ducale di Santa Barbara, che Guglielmo

Gonzaga volle edificata nel cuore del palazzo di Mantova. Dopo la morte della moglie infedele (1580), si lega con la splendida corte di Ferrara. Wert vi ama Tarquinia Molza, colta e raffinata poetessa e musicista. È una delle cantatrici del celebre “concerto delle dame” ferraresi, formato da lei, da Lucrezia Bendidio e Laura Peperara; e da Isabella Bendidio, Anna Guarini, Livia D'Arco, Vittoria Bentivoglio, Leonora da Scandiano. Non solamente Wert contribuì al loro repertorio, ma anche Marenzio, Gesualdo, Monteverdi; e più di tutti Luzzasco Luzzaschi (1540 ca.-1607), che a Ferrara era organista e maestro di musica al servizio privato del duca. I lavori scritti appositamente per il “concerto delle donne” sono caratterizzati da un’elevata tessitura, da uno stile florido e virtuosistico e da un’ampia estensione vocale. Wert mostra un grande equilibrio nella scrittura polifonica, in cui alterna e a momenti espressivi contrappone momenti imitativi e omofonici. I poeti preferiti sono in questo periodo Bembo, Petrarca, Della Casa e Ariosto. Nella produzione più tarda invece egli mostra di preferire i testi di Guarini e Tasso.

Ma veniamo a Luzzasco Luzzaschi (1545 ca.-1607), che nel 1571 divenne organista della cappella ducale di Ferrara. Nel campo del madrigale fu come un anello di congiunzione fra Rore, suo maestro – del quale proseguì le ricerche espressive e cromatiche – e Gesualdo. Molto importante è sopra tutto il suo libro *Madrigali per cantare e sonare (1601)*, che offre un prezioso spaccato sul repertorio “segreto” delle dame, altrimenti pressoché precluso all'indagine critica.

Ed eccoci a Carlo Gesualdo, principe di Venosa (1560 ca.-1613), che apparteneva all’altissima aristocrazia napoletana, eppure come musicista fu dotato di una coscienza professionale particolarmente acuta, che l’indusse a operare con inflessibile autocritica. Ciò s’accordava del resto con la sua indole, orgogliosa e ombrosa, e la sua psicologia introversa, irrequieta, con marcati spunti nevrotici. Nel 1588 e nel 1592 ospitò Torquato Tasso. Il matrimonio di Gesualdo con Maria d’Avalos ebbe un epilogo sanguinoso: nel 1590 uccise l’adultera con l’amante. Nel 1594 si trasferì a Ferrara, dove nello stesso anno uscirono i primi due libri di madrigali, e dove furono celebrate sfarzosamente le sue nozze con Eleonora d’Este, nipote del duca Alfonso II. Qui Gesualdo temperò l’umore malinconico e il malessere psichico. Compose i madrigali del terzo (1595) e quarto libro (1596), in cui lasciò il primo stile e imitò Luzzaschi, da lui amato e celebrato. Dopo il 1597 ritornò a Napoli, ove visse sino alla morte (1613). Scrisse sei libri di madrigali a cinque voci; uno a sei voci postumo, tramandato incompleto. Musicista dilettante, è forse l’ultimo dei madrigalisti rinascimentali, anche se alla maniera dei suoi predecessori operò alcune variazioni quasi rivoluzionarie in particolare circa il rapporto fra parola e musica. Egli mirava all’espressione del sentimento più che alla pittura musicale delle singole parole. Il risultato fonico è suggestivo ed è, per di più, sottolineato da uno stile declamatorio che pone Gesualdo agli antipodi delle precedenti esperienze di un Marenzio e di quelle contemporanee di un Monteverdi. Significativamente l’unico poeta verso il quale egli si sentì portato per una sorta di affinità elettiva fu Tasso, il quale gli fornì molti testi madrigalistici appositamente scritti per essere posti in musica.

Madrigali drammatici

Negli ultimi anni del secolo si sviluppa il madrigale drammatico o dialogico o rappresentativo. Sono dialoghi o commedie interamente svolte; testi comici animati drammaticamente con intenti caricaturali. Sono scritte in italiano, in parlate rustiche o in lingue storpiate o mescolate. Chiaramente derivano dal filone della tradizione pseudopopolare.

Prototipo riconosciuto di questa forma è *Il cicalamento delle donne al bucato (1567)* d’Alessandro Striggio senior, una composizione che si rifà a modelli di *chanson* descrittiva alla Janequin. Nel 1590 compaiono contemporaneamente la *Selva di varia ricreazione* d’Orazio Vecchi (1550-1605) e le *Maschere piacevoli e ridicolose* di Giovanni Croce (1557-1609). Di Vecchi nel 1597 appaiono il *Convito musicale* e *L’Amfiparnaso comedia armonica*, che è forse il capolavoro del genere. Ultima figura significativa di questo filone musicale è Adriano Banchieri (1568-1634), che scrisse collane di canzoni comiche o commedie madrigalesche, con titoli spiritosi e bizzarri: *La pazzia senile (1598)*, una spassosa commedia di maschere, con intreccio da opera buffa; *Lo zabaione musicale invenzione boscareccia (1604)*; la *Barca di Venezia per Padova (1605)*, viaggio

notturmo sul burchio, di pescatori, amanti, venditori ambulanti e altre figure comicamente atteggiare nel canto polivocale; *Il festino nella sera del Giovedì grasso* (1608); ecc.

Intermedi

Nel Cinquecento la presenza musicale negli spettacoli viene crescendo di frequenza e di consistenza. Grande fortuna hanno sopra tutto gli intermedi, disposti fra gli atti delle commedie. Non avviene solo in Italia. In Francia si cantano *chansons* durante gli spettacoli di teatro letterario o popolare; nasce il *ballet de cour*, compendio d'arti ritmiche (poesia, musica, danza): primo saggio perduto un *Paradis d'Amour*, 1572, su versi di Ronsard. In Inghilterra sul finire del secolo s'ammira il fastoso *masque*, in cui confluiscono recitazione, canto, danza in costume e pantomima.

Ma il fenomeno è sopra tutto italiano. Per fortuna di alcuni intermedi ci sono pervenute le musiche. Interessanti quelle del 1539 per il matrimonio di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo, curati da Francesco Corteccia (1502-1571).

Durante il banchetto si ebbe la sfilata delle personificazioni allegoriche delle città toscane: Costanzo Festa compose i madrigali a 4 voci per le personificazioni di Arezzo (*Come lieto si mostra*) e Firenze (*Ardendo in dolce spene*); Giovanni Pietro Masaconi un madrigale a 5 voci per Volterra (*Ecco, Signor, Volterra*); Baccio Meschini per Cortona (*Non men ch'ogn'altra lieta*, a 4 voci) e il Tevere (*Ecco, Signor, il Tebro* a 5 voci); Matteo Rampollini per Pisa (*Lieta per onorarte* a 4 voci) e Pistoia (*Ecco la fida ancella*, a 4 voci). In precedenza erano stati cantati due brani di Corteccia: il mottetto *Ingridere felicissimis auspiciis* a otto voci e il madrigale a nove voci *Sacro e Santo Imeneo* «cantato dalle Muse». Tre giorni dopo il banchetto venne rappresentata la commedia *Il comodo* di Antonio Landi con i seguenti intermedi di Corteccia: *Vatten, almo riposo* (a 4 voci) «cantata dall'Aurora, e sonata con uno grave cimbalo, con organetti e con vani registri per principio della comedia»; *Guardane, almo pastore* (a 6 voci) «cantata a la fine del primo atto da sei pastori, e di poi ricantata da detti e sonata insieme da sei altri pastori con le storte»; *Chi ne l'à tolt', oimè* (a 6 voci) «cantata a la fine del secondo atto da tre Sirene, e da tre Monstri marini sonata con tre traverse, e da tre Ninfe marine con tre liuti tutti insieme»; *O begli anni dell'oro* (a 4 voci) «sonata a la fine del terzo atto da Sileno con un violone sonando tutte le parti, e cantando il soprano» (testo di Giovan Battista Strozzi); *Or chi mai canterà* (a 4 voci) «cantata alla fine del quarto atto da otto Ninfe cacciatrici»; *Vientene, almo riposo* (a 5 voci) «cantata alla fine del quinto atto dalla Notte, e sonata con quatro tromboni»; *Bacco, Bacco, euoé* (a 4 voci) «cantata e ballata da 4 Baccanti e 4 Satiri, con varii strumenti tutti a un tempo, la quale subito dopo la notte fu fine della comedia».

La storia degli intermedi ha brillanti manifestazioni a Mantova, Firenze, Ferrara, Urbino, Roma, Venezia e altrove. Per lo più è una società, una cultura, che celebra sé stessa in teatro: pertanto cresce sempre più la dimensione spettacolare: progetto rappresentativo, numero di partecipanti, quantità di musica, apparato coreografico, sfarzo di costumi, scene, architetture. La "meraviglia" degli intermedi più fastosi risulta dalle descrizioni entusiastiche dei testimoni. Ma non mancarono censure e ironie, come quelle di Trissino e di Lasca.

Gli intermedi raggiunsero il culmine a Firenze nel maggio del 1589, in occasione dei festeggiamenti per le nozze del granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena, fra gli atti della commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli. Progettati da Giovan Maria Bardi, svolgevano temi classicheggianti, allegorici, etici, speculativi: L'armonia delle sfere; La contesa canora fra le Muse e le Pieridi; Apollo uccide il mostro a Delfo; Viene profetizzata l'età dell'oro; Arione e il delfino; Il dono di Giove ai mortali di ritmo e armonia, che culmina con il ballo finale *O che nuovo miracolo*, che ebbe un grandissimo successo in tutte le corti d'Europa con il titolo *Il ballo del Granduca*. Le musiche erano di Antonio Archilei, Giovanni de' Bardi, Emilio de' Cavalieri, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Iacopo Peri (che cantò la parte di Arione, accompagnandosi al chitarrone), Giulio Caccini. L'impressionante rappresentazione incantò il pubblico; le musiche vennero stampate (1591) e Bastiano De' Rossi diede un bella descrizione dello spettacolo (Firenze 1589).

Bibliografia

La mia lezione – qui riprodotta nel testo che ho letto nel seminario, vincendo la tentazione di integrazioni – aveva l'umile (e insieme ambizioso) scopo di presentare la musica vocale del Rinascimento a un pubblico che probabilmente ne aveva una scarsa conoscenza. Non potevo fornire che scarse informazioni nella speranza di suscitare qualche curiosità, così come ora non posso fornire una bibliografia, sia pure sommaria, di un secolo di musica vocale europea. Posso solamente indicare alcune opere che a me sono sembrate utili e che forse potranno integrare il mio discorso, riempiendo i vuoti che ho dovuto necessariamente lasciare per rimanere nei tempi stabiliti.

Dei musicisti si possono utilmente leggere le voci a loro dedicate nel *Dizionario biografico degli italiani*, che si può consultare e scaricare dal sito internet *Treccani.it*. Internet è un'utilissima fonte di informazioni, più o meno buone, più o meno attendibili. Più si utilizza più s'impara a distinguere il buono dal cattivo. In You Tube, per esempio, si trovano esecuzioni di grande qualità accanto a concertini casalinghi, ma, usato con discernimento, è uno strumento fondamentale per chi voglia ascoltare musica rinascimentale e musica classica in genere.

I testi musicali del Cinquecento, che sul finire del Quattrocento vennero infine stampati e manoscritti, presentano problemi filologici ingenti. A questo proposito è utilissima l'opera di M. CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, in due volumi (Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005-2009: nel primo volume c'è un prezioso Glossario della terminologia filologica musicale, nel secondo un'ampia bibliografia di studi e ricerche compiute presso la Facoltà di Musicologia di Cremona - Università di Pavia).

La *Vita di Serafino Aquilano* si può leggere in V. CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. GRAYSON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 59-77; l'*Apologia nell'opere di Serafino* di A. COLOCCI in *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di M. MENGHINI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1886, pp. 23-38. *Le rime di Serafino Aquilano in musica* sono state pubblicate da G. La Face Bianconi e A. Rossi (Firenze, Olschki, 1999) con un importante studio sulla loro diffusione.

La ripresa della canzone italiana fu favorita dall'invenzione della stampa musicale. Le prime edizioni di musica figurata con caratteri mobili furono quelle di Ottaviano Petrucci, a Venezia e poi a Fossombrone. Il primo libro, che s'intitola *Harmonice musices Odhecaton A*, è datato 15 maggio 1501: raccoglie 96 *chansons* polifoniche. Dalla sua officina uscirono undici ampi libri di frottole, due di frottole adattate per canto e liuto; due di laude e nel 1520 le canzoni di Petrarca musicate da Bernardo Pisano (già nell'ultima raccolta di frottole, 1514, c'erano 20 poesie di Petrarca): segni questi ultimi di un raffinarsi del gusto. Prestigiose sono anche le edizioni pubblicate da Andrea Antico a partire dalle *Canzoni nove* del 1510: cinque libri di frottole, le *Frottole intabulate da sonare organi* (1517) e molte *chansons*. Su Petrucci è ancora utile G. CESARI, *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, studio introduttivo di B. DISERTORI, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1954. E si veda: F. LUISI, *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico*, Roma, Pro Musica Studium, 1976. Molto importanti e ricchi di stimoli sono *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi* di N. PIRROTTA, Torino, ERI, 1968 (2 ed. Torino, Einaudi, 1975; traduzione inglese col titolo *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982) e il libro di F. LUISI, *Del cantar a libro...o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI* (Torino, ERI, 1977), che presenta e discute un ricchissimo materiale. Si vedano anche *Gli umanisti e la musica*, a cura di C. VECCE, Milano, Università Cattolica, 1985; E. FUBINI, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Einaudi, 1984; I. FENLON, *Music and society*, in *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, ed. by I. FENLON, London, Macmillan, 1989, pp. 1-62; *Music in the culture of Renaissance*, ed. by B.J. BLACKBURN, Chicago, The University of Chicago Press, 1989; S. LA VIA, «Madrigale» e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento, «Studi musicali», XIX, 1990, pp. 33-70; J. HAAR, *The science and art of Renaissance music*, ed. by P. CORNEILSON, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Per il primo periodo – quello dello sperimentalismo – sono fondamentali le ricerche di Claudio Gallico, del quale – come degli altri – per lo più cito solo i volumi e non gli scritti, spesso molto importanti, apparsi in riviste: *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova, Quaderni del «Bollettino storico mantovano», IV, 1961; *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento (Bologna, Conservatorio di Musica "G. B. Martini" ms. Q 21)*, Firenze, Olschki, 1961; *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996; *Il mio laboratorio teatrale a Sabbioneta (1969-86)*, in *Per Verdi e altri scritti*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 275-305; *Sopra li fondamenti della verità fra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001. Gallico è anche autore del volume su *L'età dell'Umanesimo e*

del Rinascimento della *Storia della musica* a cura della Società italiana di Musicologia (vol. III), Torino, Edt, 1978 (c'è anche una sezione con letture di testi cinquecenteschi sulla musica, fra cui al n. 7 le testimonianze di Cosimo Bartoli). Si vedano inoltre: G. CATTIN, *Canti, canzoni a ballo e danze nelle Maccheronee di Teofilo Folengo*, «Rivista italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 180-215; *Libro primo de la croce (Rome, Pasotti and Dorico, 1526). Canzoni, Frottole and Capitoli*, a cura di W.F. PRIZER, Madison (Wisconsin), Yale University, 1978; *Manuscrit italien de frottole (1502). Facsimile du ms. de la Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vm⁷ 676*, a cura di F. LESURE, Genève, Minkoff, 1979; *Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcune pavane in villanesco*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1979; G. LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del codice estense a.F.9.9*, Firenze, Olschki, 1990; *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference (New York 1971)*, London, Oxford University Press, 1976.

Per il secondo e terzo periodo, oltre i testi generali già citati, ricordo: A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949; *Chanson and Madrigal, 1480-1530. Studies in comparison and contrast*, a cura di J. HAAR, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1964; W.F. PRIZER, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1980; I. FENLON-J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992 (traduzione parziale di *The Italian madrigal in the early Sixteenth-Century. Sources and Interpretation*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 1988); M. GIULIANI, *Catalogo delle villanelle alla napoletana, canzonette e forme affini stampate dal 1500 al 1700*, Trento, Nova Scuola Musicale, 1995; *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. FABBRI, Bologna, Il Mulino, 1988; H.B. LINCOLN, *The Italian Madrigal and Related Repertoires. Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, New York-London, Yale University Press, 1988; *Giaches de Wert (1535-1596) and His Time. Migration of Musicians to and from the Low Countries (c. 1400-1600)*, Leuven-Peer, Alamire, 1999; M. MATERASSI, *Il Primo Lauro. Madrigali in onore di L. Peperara. Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona*, Treviso, Diastema Fiori Musicali, 1999; E. DURANTE-A. MARTELOTTI, *Madrigali segreti per le Dame di Ferrara. Il manoscritto musicale F. 1358 della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze S.P.E.S., 2000; *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, a cura di L. CURINGA, Lucca, LIM, 2008; C. GALLICO, *Damon pastor gentil. Idilli cortesi e voci popolari nelle «Villotte mantovane» (1583)*, Mantova, Arcari, 1980; A. CHEGAI, *Le Novellette a sei voci di Simone Balsamino (1594)*, Firenze, Olschki, 1993; R. DALMONTE-M. PRIVITERA, *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle «Canzonette a sei voci di Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996; D. P. WALKER, *Musique des intermèdes de la «Pellegrina», I, «Les fêtes de Florence (1589)»*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963; W. KIRKENDALE, *L'Aria di Fiorenza id est il ballo del Gran Duca*, Firenze, Olschki, 1972.

Utili e spesso preziosi per quanto riguarda il rapporto musica e poesia: *L'Ariosto, la musica, i musicisti*. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi, a cura di M.A. BALSANO, con una premessa di L. BIANCONI, Firenze, Olschki, 1981; *Torquato Tasso letteratura musica teatro arti figurative*, Catalogo della mostra a cura di A. BUZZONI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985; *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M.A. BALSANO e T. WALKER, Firenze, Olschki, 1988; *Guarini, la musica, i musicisti*, a cura di A. POMPILIO, Lucca, LIM, 1997; E. DURANTE-A. MARTELOTTI, *Giovinetta peregrina». La vera storia di Laura Peperata e T. Tasso con un CD contenente «Madrigali per L. Peperara»*, Firenze, Olschki, 2010; P. MECARELLI, *«Il zabaione musicale» di Adriano Banchieri*, Firenze, Olschki, 1987.

Per le diverse situazioni italiane: *Music in Renaissance cities and court. Studies in honor of Lewis Lockwood*, a cura di J.A. OWENS e A.M. CUMMINGS, Warren (Mich.), Harmonie Park Press, 1997; I. FENLON, *Isabella d'Este e i suoi contemporanei. Musica e mecenatismo presso le corti dell'Italia settentrionale*, in *B. Clesio e il suo tempo*, a cura di P. PRODI, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 607-37; I. FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992 (traduzione di *Music and patronage in Seixteenth Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980); L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987; A. NEWCOMB, *The madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980; F. PIPERNO, *Gli «Eccellentissimi musici della città di Bologna»*. *Con uno studio sull'antologia madrigalistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1985; *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 1993; N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze, Olschki, 1995; F. PIPERNO, *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki, 2001; S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.

MONTEVERDI E LA LETTERATURA

di Paolo Fabbri

Sarà utile fissare anzitutto alcune coordinate biografiche. Claudio Monteverdi, nato a Cremona nel 1567, fu attivo a vario titolo alla corte di Mantova (esecutore, e infine maestro di cappella della corte) sotto il duca Vincenzo Gonzaga dal 1590/91 al 1612; fu poi maestro di cappella in S. Marco a Venezia dal 1613 alla morte, nel 1643.

Nella sua parabola creativa, Monteverdi mise in musica – in polifonia, in stile “concertato”, come monodia accompagnata – circa 215 differenti testi letterari profani (più o meno brevi) e oltre una ventina di testi teatrali (più o meno lunghi), complessivamente di più di una trentina di autori diversi (almeno quelli identificati): il più remoto è Petrarca, nel passato prossimo si collocano Bembo e Sannazaro, ma soprattutto ad essere prescelti sono poeti che di Monteverdi furono contemporanei.

I letterati più noti le cui vicende biografiche s’incrociarono direttamente con quelle del compositore furono:

Torquato Tasso (1544-1595) che, liberato dalla prigionia ferrarese in S. Anna, trovò dapprima ospitalità a Mantova presso Vincenzo Gonzaga, ma che poi dall’autunno 1587 visse tra Roma e Napoli. Fu però di nuovo a Mantova dal marzo 1591 per alcuni mesi (salvo tornare poi a Roma e Napoli), quando Monteverdi prestava già servizio in quella corte. Non è forse estranea a questo incontro la presenza di un corposo episodio dalla *Gerusalemme liberata* che figura intonato nel *Terzo libro de madrigali a cinque voci* fatto stampare a Venezia nel 1592, la cui dedicatoria è datata giugno 1592.

Battista Guarini (1538–1612), il quale iniziò e portò a termine *Il pastor fido* (1580, 1583-84, 1586) quando era al servizio di Alfonso II d’Este (dal 1567 al 1583 e dal 1585 al 1588), poi pubblicato nel 1589 e recitato a Padova nel 1590. Risalivano però al 1584 i tentativi di Vincenzo Gonzaga per farlo inscenare presso la sua corte. Alla fine, a Mantova fu recitato sontuosamente il 22 novembre 1598 durante il passaggio di Margherita d’Austria che nel 1599 a Ferrara sposò per procura Filippo III re di Spagna. Trovandosi al servizio di quella corte, Monteverdi verosimilmente prese parte alla recita come esecutore, nelle cornici musicali (prologo, intermezzi, epilogo) e nelle musiche di scena (il giuoco della cieca).

Monteverdi aveva già posto in musica versi di Guarini, ad esempio nel citato *Terzo libro de madrigali* del 1592: una circostanza interessante anche perché quelle liriche figurano in redazioni anteriori all’edizione Ciotti delle sue *Rime*, curata personalmente dall’autore. Nelle raccolte madrigalistiche monteverdiane successive alla recita mantovana del 1598 gli episodî dal *Pastor fido* sono una presenza costante e importante: nel *Quarto libro* (1603), nel *Quinto libro* (1605).

Gabriello Chiabrera (1552-1638), nell’autunno 1600 a Firenze autore del più importante spettacolo allestito per festeggiare le nozze di Maria de’ Medici col re di Francia. Non è da escludere che fosse presente anche Monteverdi, al seguito del duca di Mantova (lo aveva accompagnato già nella recente campagna d’Ungheria). Certo è che nel 1608 Chiabrera fu a Mantova impegnato anche per quelle del principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia, fornendo il testo per gli intermedi dell’*Idropica*, la commedia di Guarini che costituiva il piatto

forte di tali feste. Gli *Scherzi musicali* pubblicati da Monteverdi l'anno prima per cura di suo fratello Giulio Cesare (1607) erano quasi tutti su anacreontiche di Chiabrera.

Ottavio Rinuccini (1562-1621): lui pure nel 1600 a Firenze per le nozze di Maria de' Medici e nel 1608 a Mantova per quelle del principe Francesco Gonzaga. In quest'ultima occasione, Monteverdi ne musicherà la «tragedia» *L'Arianna* e *Il ballo delle Ingrate*. Suoi versi figurano nei libri *Sesto* (1614) e *Ottavo* (1638).

Giovan Battista Marino (1569-1625) fu anch'egli nel 1608 a Mantova per le nozze del principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia (Marino era al servizio del cardinale Pietro Aldobrandini, protettore del Piemonte). Marino farà riferimento a quell'esperienza nell'*Adone* (VII, 88). Introdotto da Venere nel «terzo hostello» del palazzo di Amore, Adone incrocia tra l'altro un essere mostruoso, la Lusinga, il cui canto seducente è paragonato a quello delle più illustri cantatrici dell'epoca: Adriana Basile, sorella di Giambattista e conterranea di Marino, e Virginia Andreini, la celebre comica Florinda che a Mantova, nel 1608, interpretò la parte della protagonista in *L'Arianna*:

E 'n tal guisa Florinda udisti, o Manto,
là ne' theatri de' tuoi regii tetti
d'Arianna spiegar gl'aspri martiri,
e trar da mille cor mille sospiri.

Presenze di versi di Marino saranno nei libri di madrigali *Sesto* (1614), *Settimo* (1619) e *Ottavo* (1638) di Monteverdi.

Claudio Achillini (1574-1640) a Parma dal 1626 al 1636, docente all'Università ma anche consigliere e letterato alla corte di Odoardo Farnese. Autore nel 1628 dei testi per gli intermezzi dell'*Aminta* e per il torneo *Mercurio e Marte*, per le nozze di Odoardo con Margherita de' Medici, che furono posti in musica da Monteverdi (che ne aveva messo in musica versi già all'epoca del *Libro settimo*, 1619).

Il padre benedettino *Angelo Grillo* (1557?-1629) in contatto epistolare con Monteverdi, ma anche abate del convento di S. Nicolò del Lido a Venezia dal 1612 al 1616, e di S. Giovanni Evangelista a Parma dal dal 1621 ad ante 1626, e dal 1628 alla morte. Un suo componimento figurava già nel *Terzo libro di madrigali* (dedicatoria: giugno 1592).

Gian Francesco Busenello (1598-1659), avvocato veneziano letterato per diletto, autore di testi teatrali posti in musica da Monteverdi (*La coronatione di Poppea*).

I generi poetico-musicali più significativi per Monteverdi furono:

- 1 il *madrigale*
- 2 il *teatro*

Come esempî di madrigale prendo:

- a. un caso di selezione di una pagina da un testo (teatrale: una pastorale) ampio, cioè *Il pastor fido* di Guarini;
- b. due madrigali (letterarî) autonomi di Guarini;
- c. un passo da un testo (epico: un poema) di Tasso, *La Gerusalemme liberata*.

ES. A

Pastor fido III, 3 (fine):

AMARILLI

Orsù, pàrtiti omai.

MIRTILLO

Ah dolente partita,
ah fin de la mia vita.

Da te parto, e non moro? E pur io provo
la pena de la morte.

E sento nel partire

un vivace morire

che dà vita al dolore

per far che moia immortalmente il core.

ES. B1

Sì ch'io vorrei morire

ora ch'io bacio, amore,

la bella bocca del mio amato core.

Ahi, cara e dolce lingua,

datemi tanto umore

che di dolcezza in questo sen m'estingua.

Ahi, vita mia! a questo bianco seno

deh stringetemi fin ch'io venga meno.

Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua, torno a dire:

sì ch'io vorrei morire.

ES. B2

Boccaccio, *Decameron*, fine IX giornata: ballata di Neifile «Io mi son giovinetta. E volentieri | m'allegro e canto en la stagion novella»

Guarini

«Io mi son giovinetta e rido e canto

alla stagion novella»,

cantava la mia dolce pastorella.

Quando subitamente

a quel canto il cor mio

cantò, quasi augellin vago e ridente:

«Son giovinetto anch'io,

e rido e canto alla gentile e bella

primavera d'amore

che ne' begli occhi tuoi fiorisce». Et ella

«Fuggi, se saggio sei» disse: «l'ardore

fuggi, ch'in questi rai

primavera per te non sarà mai.»

ES. C

Invettiva di Armida abbandonata da Rinaldo (*Liberata* XVI, 59-60)

«Vattene pur, crudel, con quella pace

che lasci a me: vattene, iniquo, omai,

Me tosto, ignudo spirto, ombra seguace

indivisibilmente a tergo avrai,

nova Furia co' serpi e con la face

tanto t'agiterò quanto t'amai.

E s'è destin ch'esca dal mar, che schivi
gli scogli e l'onde, e che a la pugna arrivi

là tra 'l sangue e le morti egro giacente
mi pagherai la pena, empio guerriero.
Per nome Armida chiamerai sovente
negli ultimi singulti: udir ciò spero.»
Or qui mancò lo spirto a la dolente,
né quest'ultimo suono espresse intero:
e cadde tramortita, e si diffuse
di gelato sudore, e i lumi chiuse.

L'intonazione musicale proietta la poesia dalla dimensione della lettura muta, mentale, in quella dell'oralità, restituendole uno statuto performativo. Rispetto alla monodirezionalità lineare della scrittura, sono possibili ripetizioni, compresenze, stratificazioni, processi evolutivi del medesimo materiale.

Nell'intonazione, si attua l'accostamento di episodî più o meno differenziati per tecniche e stili, in modo da valorizzarli reciprocamente. Questo comporta processi molto individualizzati, nei quali la morfologia letteraria di partenza è scarsamente determinante, per cui non si dà una "formamadrigale".

Procedo ad alcuni esempi, che anzitutto leggiamo e ascoltiamo (abbreviazioni: A contralto, B basso, Bar baritono, C canto, MS mezzosoprano, Q quinto, T tenore).

ES. A

Ah dolente partita,	1
ah fin de la mia vita.	2
Da te parto, e non moro? E pur io provo	3
la pena de la morte.	4
E sento nel partire	5
un vivace morire	6
che dà vita al dolore	7
per far che moia immortalmente il core.	8

vv. 1-2 partenza = morte

vv. 3-4 stupore: mi sento di morire ma non muoio

vv. 5-8 anzi: ossimori, paradossi, arguzie («vivace morire», morte che dà vita, «morire immortalmente»)

C (S) Q (S) A (MS) T (A) B (Bar)

<http://www.youtube.com/watch?v=dj-uaVsqqQM>

Articolazione in più episodî:

1

Battute 1-31 vv. 1-2 e 3-4

- inizio: 2 voci sovrapposte si sdoppiano (separazione/partita) e sfasano con dissonanze per ritardo (dolente)

15: clausula a *la*

21: mancata clausula a *re*

26: mancata clausula a *mi*

31: clausula a *la*

coesistenza di 2 situazioni: partenza = morte e sensazione di morte, ma non muoio

voci acute CQ(+A) vv. 1-2 vs voci gravi TBA vv. 3-4

Battute 31-47 vv. 1-2 e 3-4

- scambio: TBA vv. 1-2 (+ 3 settenario) vs CQ vv. 3 (quinario)-4

Intensificazione, patetismi: sincope al Q (36), cromatismo al B (37)

21: mancata clausula a *re*

47: clausula a *la*

2

Battute 47-56 vv. 3 (quinario)-4

vv. 3 (quinario)-4 su cui convergono tutti in 2 gruppetti che si succedono (con anticipazione, più che imitazione)

51: clausula a *mi*

56: clausula a *mi* || [*stacco*]

3

Battute 56-66 vv. 5-6

dopo episodi in contrappunto e (blanda) imitazione, omoritmia, in 2 gruppi “in eco” acuto-grave

61: clausula a *la* || [*stacco*: fine v. 4]

66: clausula a *re* (livello spiazzante: prima apparizione dell’ossimoro)

59, 64, 65: increspature ritmiche sempre più evidenti per «vivace», fino a farlo risaltare come attacco sulla nota più alta dei 2 S (già toccata una sola volta a 38 sgg. «E pur io provo»)

4

Battute 66-96 vv. 6-8

riprende la compresenza: testuale (vv. 6-7 + 8), ritmica (note nere vs note bianche), intervallare (diatonismo vs accenno di cromatismo: do#, sol# 4^e diminuite)

69: clausula a *la*

74-77: serie di 3 clausule a *re*, l’ultima delle quali mancata

69: clausula a *la*

79-80: serie di 3 clausule a *la*, l’ultima delle quali mancata

69: grande clausula a *la*

96: clausula finale a *la*

ES. B1

«Sì, ch’io vorrei morire»

<http://www.youtube.com/watch?v=s5yHm4ostiU>

Si alternano episodi di varia tecnica e stile, ma soprattutto di differente ‘energia’ (*anticlimax* vs *climax*)

ES. B2

«Io mi son giovinetta e rido e canto	1
alla stagion novella»,	2
cantava la mia dolce pastorella.	3
Quando subitamente	4
a quel canto il cor mio	5
cantò, quasi augellin vago e ridente:	6
«Son giovinetto anch’io,	7
e rido e canto alla gentile e bella	8
primavera d’amore	9
che ne’ begli occhi tuoi fiorisce». Et ella	10
«Fuggi, se saggio sei» disse «l’ardore	11
fuggi, ch’in questi rai	12
primavera per te non sarà mai.»	13

C (S) Q (S) A (A) T (T) B (B)

<http://www.youtube.com/watch?v=sq3ucbHtbo0>

Articolazione in più episodi:

- 1
Battute 1-8 vv. 1-2
CQA sono la pastorella
melismi («rido», «canto»: ma anche «stagion»)
8: clausula a *sol*
- 2
Battute 8-14 v. 3
4 voci (CQAT) con A T in imitazione stretta
melismi («cantava»: ma anche «dolce», «pastorella»)
14: clausula a *sol*
- 3
Battute 13-25 vv. 4-5
Tutti in omoritmia con anticipazione
melismi («canto»)
23 cromatismo (alcuni *mib*)
25: clausula a *sib*
- 4
Battute 25-32 v. 6
tutti
melismi («cantò», «vago»)
32: clausula su *re* || [*stacco*]
- 5
Battute 32-45 vv. 7-10
ATB sono il pastorello
39 cromatismo (alcuni *mib*)
melismi («rido», «canto»)
40: clausula a *sib*
45: clausula su *re*
- 6
Battute 46-62 vv. 10-13
CQA sono la pastorella
48, 52, 58-59 cromatismi (alcuni *mib*)
melismi («fuggi»: ma anche «per te»)
51: clausula a *sib* |
62: clausula su *sol*
- 7
Battute 61-88 vv. 10-13
tutti, anche a gruppi
64-68, 72-73 cromatismi (alcuni *mib*)
melismi («fuggi»: ma anche «per te»)
sorta di *cantus firmus* («fuggi») a T (da 64), B (da 68), TB in imitazione e diminuzione (da 72), «te non sarà mai» in aumentazione (da 77)

72: clausula a *sib* |
76: clausula *en passant* a *sol*
81: clausula a *sib*
88: clausula finale a *sol*

Es. c

«Vattene pur, crudel, con quella pace»

http://www.youtube.com/watch?v=rX4HY4zj7_8

Per queste ottave tassesche, l'intonazione è più compatta, con piglio tendenzialmente narrativo; i personaggi non sono individuati vocalmente.

Da ultimo, nella produzione monteverdiana rivivono personaggi letterari celeberrimi che si materializzano nelle monodie in stile rappresentativo e sui palcoscenici operistici: per esempio Tancredi e Clorinda (ma implicitamente anche Tasso, il narratore dell'episodio) nel *Combattimento* del 1624 poi compreso nel *Libro ottavo di madrigali* pubblicato nel 1638, o Ulisse e altri della sua saga nel *Ritorno di Ulisse in patria* (Venezia, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo 1640). Il canto a voce sola propiziava la coincidenza voce-personaggio, favorendo un'incarnazione che permetteva di far uscire il personaggio dalla pagina scritta, di averlo davanti in carne ed ossa, e di vederlo agire come se fosse un contemporaneo: un *popup* sonoro e tridimensionale che restituiva fisicità alla letteratura.

HÄNDEL E L'ARMONIA DELLE SFERE

di Piero Boitani

L'armonia delle sfere non è un'idea esclusiva dell'Occidente. È profondamente radicata in molte culture del nostro pianeta. Qualcosa del genere si ritrova nell'antica cultura cinese, in quella Hindu (a partire addirittura dal *Rig Veda*), e forse anche in quella sumera. Certo, il Medio Oriente antico doveva possedere una concezione non troppo lontana, se il Libro biblico di Giobbe fa dire a Yaweh: «mentre gioivano in coro le stelle del mattino / e acclamavano tutti i figli di Dio». Gli Indiani d'America cantavano: «Noi siamo le stelle, e cantiamo». Nel mondo islamico, invece, l'idea fu importata dall'Occidente: al-Kindī la riprese da Tolomeo e la consegnò ai suoi contemporanei e ai suoi successori, finché essa non raggiunse altezze sublimi nella poesia trecentesca del persiano Hāfez.

Percorriamo allora le vicende europee della musica delle sfere. Tutto, qui, ha inizio con un pensatore vissuto nel VI secolo avanti Cristo, sembra fra il 570 e il 495 circa, fra Samo nell'Egeo e Crotona in Italia meridionale: Pitagora. Si dice di lui che abbia visitato l'Egitto e abbia appreso i principi della geometria dagli Egizi, dell'astronomia dai Caldei, e del calcolo dai Fenici, mentre avrebbe preso dai Magi quel che riguardava il culto degli dèi e altre norme di vita.¹⁵ Non pare, Pitagora, aver lasciato scritti, e quel che si sa delle sue dottrine è incerto, spesso attribuito a lui ma forse dovuto ai suoi allievi, e decisamente curioso per noi: sospeso fra scienza, religione e filosofia. Egli ha canonizzato il teorema che va sotto il suo nome, affermato per primo l'identità di Espero e Lucifero,¹⁶ fondato una setta dominata da riti, proclamato l'immortalità dell'anima e la sua trasmigrazione di corpo in corpo (metempsicosi), creduto nella ciclicità del tempo e degli eventi.

Pitagora e i suoi seguaci credono che le stelle siano dèi e che il cosmo sia animato, intelligente e sferico, con la Terra al centro. Uno di loro, Alcmeone di Crotona, afferma, a detta di Aristotele, che gli astri – la luna, il sole, le stelle «e tutto quanto il cielo» – siano immortali, animati e divini perché si muovono sempre. Un altro, Petrone, sostiene – secondo Plutarco – che «i mondi non sono né innumerevoli, né uno, né cinque, ma centottantatre, disposti in figura di triangolo, sessanta per lato e tre agli angoli, ... l'uno di seguito all'altro, e girano come in danza».¹⁷ Ancora mille anni dopo il tempo in cui egli è vissuto, infine, Macrobio scrive che «Pitagora fu il primo di tutti gli uomini di stirpe greca che comprese questi fenomeni e capì che dalle sfere proveniva un suono composito»: ¹⁸ la musica delle sfere.

Pitagora deve essere stato un «saggio perfetto», perché solamente coloro che hanno raggiunto la perfezione della virtù e della scienza possono udire tale armonia.¹⁹ Non piccola parte della sua sapienza è dovuta al suo amore per la poesia e alla sua devozione verso le Muse.²⁰ Ai Crotonesi che gli chiedono consiglio su come preservare la pace in città, suggerisce in primo luogo di edificare un

¹⁵ PORFIRIO, *Vita di Pitagora*, 6, in *I Presocratici*, a cura di G. REALE (Diels-Kranz), Milano, Bompiani, 2006, 14. 9, pp. 226-227.

¹⁶ Secondo Diogene Laerzio, 14, è Parmenide a garantire che Pitagora abbia per primo affermato questa identità.

¹⁷ *Presocratici*, 58 B 1a, pp. 922-923 (Pitagorici anonimi), e 23 B 8 pp. 414-415 (Epicarmo); 24 A 12, pp. 436-437 (Alcmeone); 16, pp. 240-241 (Petrone).

¹⁸ MACROBIO, *Commento al Sogno di Scipione*, II, 1, 8, a cura di M. NEGRI, Milano, Bompiani, 2007, pp. 436-437

¹⁹ ARISTIDE QUINTILIANO, *De musica*, III, 20.

²⁰ VITRUVIO, IX, 7; ATENEIO, X, 418e; FILOSTRATO, *Vita di Apollonio*, 1.

tempio proprio alle Muse, sostenendo che il loro coro «è un insieme unico e sempre lo stesso» e che esse abbracciano insieme «accordo (*symphonia*), armonia (*harmonia*), ritmo e tutto ciò che procura concordia».²¹ Pitagora lega le une alle altre le Muse e le stelle proprio sulla base della musica celeste. Egli afferma, infatti, che le nove Muse sono «le voci dei sette pianeti, quelle della sfera delle stelle fisse, e quelle della sfera vicina alla Terra al di sopra di noi». Dopo di lui, qualcuno dirà che «i poeti divinamente ispirati cantano sempre il moto armonico dei cieli, che essi chiamano la danza delle stelle», e a una delle Muse, Urania, verrà attribuita la scoperta del polo e della «danza corale delle stelle in cielo».²²

Tutta la cultura classica crede nel «coro» e nella «danza» delle stelle: Sofocle nell'*Edipo re* e nell'*Antigone*, Euripide nell'*Elettra* e nello *Ione*. Persino il sofista, poeta e drammaturgo Crizia, che fu capo dei Trenta Tiranni di Atene, scrisse nella sua tragedia *Piritoo*:

L'infaticabile Tempo, pieno sempre
del suo fluire, procede generando
da sé se stesso, e le Orse gemelle,
a colpi rapidi d'ala slanciandosi,
vegliano il polo d'Atlante.

...

Tu da te stesso nato, che nel turbine etereo
intrecci la natura di tutte le cose,
attorno a te la luce, e buia attorno la notte
screziata, e delle stelle la massa
indistinta senza posa danzano.²³

Immagine grandiosa, questa, nella quale il Tempo, generandosi, gravido del proprio stesso flusso, allaccia, involupa e ordisce, tessendo, le «nature» di tutti gli esseri in un vortice celeste, mentre da una parte le due Orse volano a custodire il polo settentrionale, e dall'altra la luce, l'oscurità costellata di punti luminosi, e la folla confusa delle stelle si alternano sulla volta disegnando un coro etereo e danzante. Crizia sa ben guardare, e penetrare, l'universo.

Si deve però giungere a Platone per trovare un esame a un tempo razionale e mitico dell'armonia delle sfere. Nel *Timeo* il filosofo affermava:

E per questa causa furono generati gli astri che non sono erranti, animali divini ed eterni, e roteando uniformemente nello stesso luogo, sempre restano fermi mentre quelli che sono volti in giro ed hanno questo corso errabondo, come prima si è detto, furono generati a quel modo ... Ma le danze di questi astri e i loro incontri, e i ritorni e gli avvenimenti dei circoli, e quali dèi nei congiungimenti siano vicini fra loro e quanti opposti, e dietro a quali, coprendosi a vicenda, e in quali tempi si nascondano a noi, e di nuovo aparendo mandino terrori e segni delle cose future a quanti non sanno questi calcoli, tutte queste cose sarebbe vana fatica spiegarle senza avere avanti agli occhi le loro immagini. Ma a noi basti questo, e intorno alla natura degli dèi visibili e generati qui finisca il discorso.²⁴

Danze, dunque, accompagnate da musica, come di un coro: il meccanismo celeste (ma Platone lo avrebbe chiamato l'«animale», il «vivente») è pitagorico. Nell'ultimo Libro della *Repubblica*, durante la narrazione del mito di Er, egli aveva offerto una spiegazione poetica dell'armonia delle sfere, attribuita al loro ruotare intorno al perno della Necessità. Le anime che si trovano all'altro mondo tentano di ritornare sulla Terra e per farlo compiono un lungo cammino e giungono infine in

²¹ GIAMBlico, *Vita di Pitagora*, 45, in *Summa Pitagorica*, a cura di F. ROMANO, Milano, Bompiani, 2006, pp. 108-109.

²² ARISTIDE QUINTILIANO, III, 20; *Antologia Palatina*, IX, 504, *Sulle Muse*, 9.

²³ *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, a cura di M. UNTERSTEINER e A. BATTEGAZZORE, Milano, Bompiani, 2009, 88 Crizia B18 e 19, pp. 918-923. Per B 19 v. anche *Presocratici*, DK 88 Crizia B 19, pp. 1806-1807. Ambedue i frammenti, testimoniati da Clemente di Alessandria, e certamente collegati fra di loro, sono spesso attribuiti a Euripide.

²⁴ *Timeo*, 40b-d.

un luogo dal quale scorgono uno spettacolo grandioso, che collega il destino morale di ciascuna di esse all'ordine del cosmo. «Tesa dall'alto attraverso tutto il cielo e la terra, una luce diritta come una colonna, molto simile all'arcobaleno, ma più intensa e più pura», rappresenta l'asse dell'universo e della Terra. È questa luce a costituire il «vincolo del cielo» e, come le gomene esterne delle triremi, a tenerne insieme tutto «il moto circolare». Alle estremità si estende il fuso di Ananke, la Necessità, «mediante il quale vengono fatte girare tutte le sfere».

Il suo fusto e l'uncino sono fatti di acciaio, mentre il fusaiolo – la rondella pesante che si infila nella cocca inferiore del fuso perché giri meglio – è una mescolanza di acciaio e altri materiali. Esso è costruito come fosse un'immensa rondella: un fusaiolo enorme, «cavo e intagliato da parte a parte», che ne contiene, l'uno dentro l'altro, altri sette concentrici, a mo' di vaso. Tutti e otto, di colore e di luminosità differenti, mostrano in alto i loro bordi circolari, e ruotano in direzioni opposte, con velocità diverse, sull'asse del fuso: sono le otto sfere delle stelle fisse, di Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio e Luna.

Il fuso gira sulle ginocchia di Ananke, ma in alto, sopra ognuno dei suoi cerchi, si trova una Sirena che, «trascinata in quel movimento circolare», emette un solo suono, un'unica nota; «e tutte e otto le note creano un'unica armonia». Altre tre donne, «in abiti bianchi e con serti sul capo», siedono in cerchio a distanze uguali, ciascuna su un trono. Sono le figlie di Ananke, le Moire, le Parche romane che filano il destino degli uomini: Lachesi, Cloto e Atropo. Esse «cantano in armonia con le Sirene: Lachesi il passato, Cloto il presente, Atropo il futuro».²⁵

La fusione in questa scena di elementi cosmologici, mitici, plastici e domestici è di potenza raramente eguagliata nella storia della filosofia e della poesia. La luce sfolgorante, come di arcobaleno, domina tutto in guisa di immenso pilastro: l'asse che trapassa l'universo passando per il centro della Terra, sostituendo Atlante che regge sulle spalle le colonne del cosmo. Subito dopo, preceduta da quella delle gomene che fasciano una trireme, e seguita da quella del vaso, emerge l'immagine della Necessità, che siede al fuso quasi fosse l'Elena dell'*Iliade* o la Penelope dell'*Odissea*, o qualunque donna greca dell'antichità: registro quotidiano, familiare. Intrecciato, però, a quello cosmico: la Necessità è fondamentale nelle cosmogonie orfiche, e in Parmenide è situata al centro dell'universo e tiene legato l'essere.²⁶ Il fuso, inoltre, contiene le sfere astrali, con i loro colori e i loro moti. Infine, la luce dà luogo al suono, e alle figure del mito: otto Sirene e tre Moire, che cantano come rispondendosi le une alle altre. Cantano l'armonia delle sfere e, a un tempo, il destino del mondo e dell'uomo.

Mancano, in questo affresco meraviglioso, soltanto le Muse. Lo rilevò Plutarco, rimproverando Platone di avere invece scelto le Sirene: ma le Muse sono nove, e nel brano platonico si tratta di otto fusaioli, di otto sfere celesti.²⁷ Aristide Quintiliano e, più tardi, Macrobio, integreranno Muse e Sirene, e Dante, descrivendo la danza e la melodia degli spiriti sapienti nel canto XII del *Paradiso*, le fonderà nell'immagine della mola che ruota mentre il canto delle anime vince «nostre muse, / nostre serene».²⁸

Dovunque, però, si tratti di musica celeste, o di danza delle stelle, la fantasia di Platone si anima di un soffio che tutti, nell'antichità, chiamano divino. Forse, ne è cosciente anche lui quando, ormai vecchio, nelle ultime pagine delle *Leggi* proclama che non deve mai essere eletto «custode delle leggi» chi non abbia «una natura divina» e non si sia affaticato «nello studio delle cose divine». Quest'ultimo, aggiunge, consiste di due discipline, che conducono entrambe «alla fede negli dèi»: lo studio dell'anima, che è «realtà più antica e più divina senza paragone fra tutte quelle cui il moto, ricevuta la generazione, fornì l'essere eternamente», e la contemplazione del «moto di

²⁵ *Repubblica*, 616e-617c.

²⁶ *Presocratici* (DK), 28 B8, 30-32, pp. 490-491; e v. PARMENIDE, *Poema sulla Natura*, a cura di G. CERRI, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 152-153, 35-36.

²⁷ PLUTARCO, *Quaestiones convivales*, 745a-f.

²⁸ MACROBIO, *Commento al Sogno di Scipione*, II, 3, 1-4; DANTE, *Paradiso*, XII, 3 e 7-8.

traslazione degli astri, in quanto seguono un ordine, e di quanti altri corpi è signore l'intelletto che guida e armonizza il tutto».²⁹

Una volta passata attraverso la fucina di Platone, la dottrina pitagorica della musica e della danza delle sfere si diffonde nel tempo e nello spazio, giungendo come vedremo sino al Seicento. Nel mondo ellenistico e in quello romano essa è patrimonio comune a scienziati, filosofi e poeti, che spesso vi introducono elementi nuovi, mutuati da altre tradizioni. Il grande matematico e astronomo Eratostene, per esempio, parla dell'armonia celeste come il poeta Alessandro Efesio: in entrambi, la scala planetaria è associata alla lira donata da Ermes ad Apollo.³⁰

Nei *Catasterismi*, Eratostene stesso raccontava come la lira fosse poi consegnata da Apollo a Orfeo. In un frammento attribuito al romano Varrone, qualcuno (forse Orfeo stesso, o una delle due divinità) vede «l'universo girare intorno all'asse celeste», e sette sfere, che si sostengono l'un l'altra, «emettere un suono in un eterno / concerto, che è motivo di grandissima gioia / per gli dèi». Allora, «gradita quanto mai, la / destra di Apollo cerca di riprodurre simili note».³¹ A Roma, però, la visione più alta della musica celeste è disegnata da Cicerone nel *Somnium Scipionis*. Dopo aver contemplato il cosmo – la Via Lattea e le otto sfere delle stelle fisse e dei pianeti – Scipione Emiliano, si ricorderà, sente all'improvviso un suono forte e dolcissimo che gli riempie le orecchie. L'Africano gli chiarisce che questo è «l'accordo di tonalità diverse, ma regolate da rapporti costanti, che nasce dal movimento e dalla vibrazione delle sfere celesti e, alternando armonicamente i toni acuti con i toni bassi, produce questa musica variamente modulata».³²

Lo stesso Africano si lancia allora in una spiegazione, improntata appunto alle dottrine pitagoriche e platoniche, della musica delle sfere. I movimenti degli astri sono così rapidi e grandiosi, dice, che non possono compiersi in silenzio, ma i vari cieli producono suoni diversi fra di loro. La sfera delle stelle fisse, la più alta e la più veloce nel suo moto, dà luogo al suono più acuto e vibrante, mentre quella della Luna, la più bassa e la più lenta, emette quello più grave. Venere e Mercurio, che insieme seguono il Sole, hanno tono uguale, la Terra è immobile e muta. Otto sfere producono quindi sette suoni di diversa tonalità, «e quel numero è, per così dire, il vincolo (*nodus*) che tiene unite tutte le cose»: l'ottava musicale. L'armonia celeste è un eptacordo.

Gli esseri umani non possono sentire il suono delle stelle perché esso è troppo fragoroso: così come non possono fissare la luce abbagliante del Sole, e come coloro che vivono vicino alle cataratte del Nilo diventano sordi. Ma ci sono i musicisti: «i dotti che, col suono delle corde e col canto, hanno saputo imitare questa armonia», aggiunge infatti l'Africano, «si sono aperti la via del ritorno in questo luogo, come quegli altri che nella vita terrena hanno coltivato gli studi divini con i loro alti ingegni».³³ La musica umana imita e traduce quella celeste. È un'indicazione sensoriale, che verrà ricordata a lungo in futuro.

A Roma, la teoria della danza cosmica è ripresa da Manilio, e quella della musica delle sfere da Igino.³⁴ Ma i testi più belli sono, più tardi, di Apuleio, l'autore dell'*Asino d'oro* che ha anche composto opere filosofiche. *Il demone di Socrate* presenta, citando Platone, Virgilio, ed Ennio,

²⁹ Leggi, 966d-e.

³⁰ ERATOSTENE, frammenti 8 e 13 (dell'*Hermes*), in J.U. POWELL, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, Clarendon Press, 1925; ALESSANDRO EFESIO, in *Supplementum Hellenisticum*, ed. H. LLOYD JONES and P. PARSONS, Berlin, De Gruyter, 1983, 21, 1-26, in particolare 9-10. Alcuni, a partire da Teone di Smirne che li tramanda, sostengono che i versi in questione non sono di Alessandro Efesio, o di Licno, vissuto nel I secolo d.C. e autore di *Phainomena* in versi, ma di Alessandro Etolo, (fl. ca. 280 a.C.), che lavorò nella Biblioteca di Alessandria un paio di generazioni prima che Eratostene ne fosse il direttore.

³¹ MARIO VITTORINO, in *Grammatici Latini*, vol. VI, 60, rec. H. KEIL, Leipzig, Teubner, 1855-1880.

³² CICERONE, *De republica*, VI, 5.

³³ *Ibid.*, traduzione mia.

³⁴ MANILIO, *Il poema degli astri (Astronomica)*, a cura di S. FERABOLI, E. FLORES e R. SCARCIA, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1996, I, 670-1: «i cinque pianeti che contendendo con il contrario moto del cielo / eseguono evoluzioni diverse secondo la legge di natura» (l'originale ha «uarias naturae lege choreas», danze); IGINO, *Mitologia astrale*, a cura di G. CHIARINI e G. GUIDORIZZI, Milano, Adelphi, 2009, (HYGIN, *L'Astronomie*, éd. A. LE BŒUFFLE, Paris, Les Belles Lettres, 1983), IV, 2, 3 e 14.

un'immagine splendente degli «dèi visibili» e della «selvaggia bellezza» della notte trapunta di stelle:

Se concordi con Platone, collocherai le altre stelle nella stessa categoria degli dèi visibili, «Arturo e le Iadi piovose ed entrambe le Orse», e le altre divinità radiose, la cui danza celeste abbiamo visto ornata e coronata, quando il tempo è sereno e le notti dipinte di una grazia severa e di una bellezza torva, contemplando, in questo «scudo», come dice Ennio, «dell'universo», le variegate cesellature dai fulgori meravigliosi.³⁵

Nel *De mundo*, invece, Apuleio si concentra sui movimenti di rotazione e rivoluzione del mondo, paragonandolo a una collana e a un coro e menzionando l'appropriatissima parola greca «kosmos». Poi, introduce la presenza della mente divina che tutto «concerta»:

In verità una è la rotazione dell'universo e una è l'orbita della rivoluzione e uno il concerto e il coro che le stelle formano quando sorgono e tramontano. Questo ornamento, questa, per così dire, collana, la lingua greca la esprime molto giustamente con la parola *kosmos*. Perché come nei cori, quando il corego canta l'inizio dell'inno, il gruppo degli uomini e delle donne che cantano fanno, mescolando voci gravi e acute, risuonare un'unica armonia, così la mente divina, seguendo il modello di un unico concerto, allevia le discordanti varietà del mondo.³⁶

Queste idee giungono sino alla fine dell'antichità pagana e passano poi in ambito cristiano attraverso i Padri d'Oriente, in particolare gli alessandrini Clemente e Origene, e tramite pensatori occidentali quali Macrobio, Marziano Capella, Boezio, e più tardi i platonici della Scuola di Chartres.

Dante – per procedere a volo d'uccello – describe nel *Convivio* i movimenti dei cieli, che sono iniziati dalle gerarchie angeliche, e associa a ciascun cielo una «scienza» (per esempio, quello delle stelle fisse alla metafisica), ma non menziona mai la musica e la danza delle sfere: forse perché il trattato è tutto improntato ad Aristotele, che aveva rifiutato la teoria pitagorico-platonica come assurda nel *De coelo*.³⁷ Nella *Commedia*, invece, esse ritornano, comparando all'inizio del *Paradiso*.³⁸ Subito dopo esser salito, con Beatrice, dalla cima del Purgatorio al primo cielo, e dopo aver sperimentato il «trasumanar» – dopo avere cioè oltrepassato la condizione umana – Dante è in grado di udire la musica delle sfere che domina lassù.

Egli non sa se sia ormai soltanto anima, o se abbia ancora un corpo: lo sa soltanto Dio, l'amore che governa il cielo e che l'ha sollevato tanto in alto con la sua luce. Quel moto circolare dei cieli che l'amore divino inizia e fa durare per sempre, in quanto da essi desiderato, richiama l'attenzione di Dante verso la musica armonica che Dio stesso regola e assegna a ciascun cielo. Poi, la luce si fa abbagliante: la fiamma del sole illumina tanta parte del cielo così vivamente che il pellegrino non ha mai visto lago così grande. Allora la novità del suono e l'intensità ed estensione della luce accendono in lui l'enorme desiderio di conoscere le cause di questi fenomeni. Il poeta parla direttamente a Dio:

³⁵ APULEIO, *Il demone di Socrate*, I, 120-1: testo a cura di B.M. PORTOGALLI CAGLI, Venezia, Marsilio, 1998, trad. mia. La citazione virgiliana è dall'*Eneide*, I, 744. Quel che traduco come «scudo dell'universo» è nell'originale «clipeus mundi», volta celeste: ma è certo che Ennio abbia in mente lo scudo di Achille nell'*Iliade*. Il *De deo Socratis* si apre invocando Platone e citando subito dopo VIRGILIO, *Georgiche*, I, 5-6: «vos, o clarissima mundi / lumina, labentem caelo quae ducitis annum».

³⁶ *De mundo*, XXIX, 335: testo a cura di M.G. BAJONI, Pordenone, Studio Tesi, 1991, trad. mia.

³⁷ *Convivio*, II v 12-17; ARISTOTELE, *De coelo*, II, 9, 290b-291a. Naturalmente, Dante non segue soltanto Aristotele, ma anche, per esempio, Alfragano e gli Scolastici.

³⁸ Dante si lascia forse convincere dal commento latinizzato di Simplicio al *De coelo* aristotelico (*Simplicii Commentaria in quatuor libros de Coelo Aristotelis*, ff.24v-25r (II, ad t.c.37), cit. in B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp.73-80), o semplicemente concorda adesso con quanto scritto da Cicerone nel *Somnium* e da Boezio nella *Consolazione* e nel *De musica*.

S'ì' era sol di me quel che creasti
 novellamente, amor che 'l ciel governi,
 tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.
 Quando la rota che tu sempiterni,
 desiderato, a sé mi fece atteso
 con l'armonia che temperi e discerni,
 parvemi tanto allor del cielo acceso
 de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
 lago non fece alcun tanto disteso.
 La novità del suono e 'l grande lume
 di lor cagion m'accesero un disio
 mai non sentito di cotanto acume.³⁹

Una voce di forza inaudita si fa sentire qui. Dante riesce infatti a concentrare in quattro terzine almeno cinque allusioni bibliche, teologiche, filosofiche e letterarie, a fondere suono e luce, e a far riflettere e distendere la fiamma del sole in lago. Ha appena paragonato il proprio «trasumanar» alla mitica metamorfosi di Glauco in essere divino quale descritta nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Ora, si colloca sullo stesso piano di San Paolo, il quale, nel descrivere il suo rapimento e ascesa al terzo cielo, aveva dichiarato di non sapere se ciò fosse avvenuto «con il corpo o senza corpo». Poi, accenna alla teoria Scolastica secondo la quale per poter raggiungere la visione di Dio in questa vita occorre un «lume di gloria» concesso da Dio stesso (è, qui, il «lume» con il quale Dio ha sollevato Dante sino al Paradiso). Quindi, richiama il pensiero di Aristotele, il quale aveva sostenuto che il Motore Primo «muove quasi fosse desiderato». Allo stesso tempo, però, riecheggia due celebri metri della *Consolazione della Filosofia* di Boezio: «amor che 'l ciel governi» riecheggia infatti sia l'«amore dal quale il cielo è governato», sia l'«O tu che governi il mondo con stabile norma». Infine, riprende dal *Somnium* di Cicerone (nel quale figurano sia il «temperare» che il «distinguere») l'idea della musica delle sfere.⁴⁰

L'armonia delle sfere è ancora viva due generazioni dopo Dante. Colui che diventerà il padre della letteratura inglese, Geoffrey Chaucer, apre il suo delizioso *Parlamento degli uccelli* con un sogno che è dettato dalla sua lettura del *Somnium Scipionis* e di questo è imitazione e riassunto. Puntualmente, Scipione l'Emiliano vi ode «la melodia / che viene da quelle sfere tre volte tre, / che è fonte di musica e melodia / in questo mondo, e causa di armonia». L'idea, qui, è che la musica celeste sia l'origine della «musica mundana», delle melodie terrestri. Quando, invece, il Troilo di Chaucer, nel *Troilo e Criseida*, muore, ascende alla «concavità del cielo ottava» e vi contempla le «stelle erranti» che producono l'armonia «con suoni pieni di melodia celeste». Nel mondo di Troilo, nel quale Criseida l'ha abbandonato per il greco Diomede e Troia sta per essere distrutta, non c'è spazio per la musica terrena, e l'armonia rimane esclusivamente delle sfere.⁴¹

Filosofi e poeti continuano imperterriti a sentire la musica celeste per tutto il tardo Medioevo e il Rinascimento, in tutta Europa: ne parlano Nicola di Cusa, Giordano Bruno, Luis de León.⁴² Nel 1525 Francesco Giorgio Veneto stampava un *De Harmonia mundi* nel quale «l'ordine delle serie "elementali" era considerato del tutto corrispondente alle enneadi celesti che, a loro volta, erano in

³⁹ *Paradiso* I, 73-84.

⁴⁰ OVIDIO, *Metamorfosi*, XIII, 898-968: *Paradiso*, I, 67-69; PAOLO, *2Cor.* 12: 2-4; TOMMASO, *Summa Theologiae* I, q. 12, a. 5 (*lumen gloriae*); ARISTOTELE, *Metafisica*, XII, 7, 1072b; BOEZIO, *Consolazione*, II, m. 8, e III, m. 9; CICERONE, *De re publica*, VI, 5, 18.

⁴¹ GEOFFREY CHAUCER, *The Parliament of Fowls*, 60-63; *Troilus and Cryseide*, V, 1811-13, entrambi in Geoffrey Chaucer, *Opere*, a cura di P. BOITANI, traduzione di V. LA GIOIA, I, Torino, Einaudi, 2000: «And after that the melodye herde he / That cometh of thilke speres thryes thre, / That welle is of musik and melodye / In this world here, and cause of armony»; «And ther he saugh with ful avyusement / The erratik sterres, herkenyng armony / With sownes ful of hevenyssh melodye».

⁴² Per tutto questo si veda L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2006², pp. 123-131.

perfetta armonia con le gerarchie angeliche». ⁴³ Affascinato dal carattere musicale «diatonico» dell'armonia descritta nel *Timeo* platonico, Francesco Giorgio divideva la sua opera in tre «cantiche» e ciascuna di queste in otto «toni».

Pierre de Ronsard, nel suo *Inno al Cielo*, e Guillaume Salluste Du Bartas, nel primo grande poema rinascimentale sulla Creazione, cantano l'armonia e la danza delle stelle. Quest'ultimo, anzi, se la prende con Copernico per aver negato che siano gli astri a danzare attorno alla Terra, e definisce il Cielo, con un neologismo umile, «aime-son, aimedance». Il Tasso, che alla *Sepmaine* di Du Bartas s'ispira, spesso riecheggia l'*Hexaemeron* di Basilio di Cesarea, parla nel *Mondo creato* dell'«armonia superna» e dell'«ammirabil sua celeste lira». Dio, proclama nel Primo Giorno, è la mano: lui, il poeta, è la cetra, la quale, mossa da Lui, «con dolci tempore / di soave armonia risuona, e molce / d'adamantino smalto i duri affetti». ⁴⁴

Non c'è però traduzione poetica più efficace della musica delle sfere fra Cinquecento e Seicento di quella di Shakespeare, che rappresentava i suoi drammi, a Londra, in quel Globe Theatre nel quale il soffitto del palcoscenico, chiamato «The Heavens», recava dipinto il cielo e le sue costellazioni. Nel *Mercante di Venezia* la seconda scena notturna fra il cristiano Lorenzo e l'ebrea Jessica prende subito una direzione trasognata. «Chiara splende la luna», attacca Lorenzo: «In una / notte come questa quando il dolce / vento dolcemente baciò gli alberi ed essi / non fecero rumore, in una notte come questa / Troilo, credo, salì sulle mura / troiane e sospirò l'anima sua / verso le tende greche dove / Cressida giaceva quella notte». Pochi istanti dopo, Lorenzo ordina che venga suonata della musica. Poi, ritorna al notturno: «Con quale dolcezza il chiaro di luna / dorme su questa riva! Qui siederemo / e faremo strisciare i suoni della musica / nelle nostre orecchie. – Una soffice quiete / e la notte s'addicono ai tocchi della dolce / armonia». Infine, invita Jessica a sedere e a contemplare il cielo:

Siedi, Jessica, guarda
come il pavimento del cielo è intessuto
fittamente di dischi d'oro luminoso;
non c'è minimo pianeta che tu veda
che nel suo giro non canti come un angelo
facendo per sempre coro ai cherubini
dagli occhi giovani. Tale armonia
risiede nelle anime immortali ma fin quando
crudelmente le racchiude questa fangosa
veste di decadenza, non possiamo udirla. ⁴⁵

Lorenzo invita Jessica ad ascoltare la musica delle sfere: quella che, postulata da Platone, Quintiliano e Plutarco, Shakespeare trovava descritta nella traduzione di Montaigne compiuta da John Florio. ⁴⁶ Introduce, anche, un elemento di nuova incertezza: cantano, le stelle, come angeli, eppure facendo da coro *silenzioso* ai cherubini. Infine, aggiunge che tale armonia è delle anime

⁴³ C. VASOLI, Introduzione a FRANCESCO GIORGIO VENETO, *De Harmonia Mundi*, ristampa dell'edizione di Venezia 1525, Lavis, La Finestra Editrice, 2008, p. 9.

⁴⁴ PIERRE DE RONSARD, *Hymne au Ciel*, in *Œuvres complètes*, éd. J. CEARD, D. MENAGER, M. SIMONIN, Paris, Gallimard, 1993; e cfr. la sua *Ode à Michel del'Hospital*, 12-34 e 169-220; GUILLAUME SALUSTE DU BARTAS, *La Sepmaine (Texte du 1581)*, II, 965, 986 e IV, 130, éd. Y. BELLENGER, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1993; TORQUATO TASSO, *Il Mondo Creato*, IV, 1000-1001 e I, 63-66, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno, 1999.

⁴⁵ *Il mercante di Venezia* V. i. 58-65; trad. A. LOMBARDO (modificata), Milano, Feltrinelli, 1992: «Sit, Jessica. Look how the floor of heaven / Is thick inlaid with patens of bright gold. / There's not the smallest orb which thou beholdest / But in his motion like an angel sings, / Still quiring to the young-eyed cherubins; / Such harmony is in immortal souls, / But whilst this muddy vesture of decay / Doth grossly close it in, we cannot hear it».

⁴⁶ Queste le fonti disponibili a Shakespeare: oltre a Platone, QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, I, 10, 12; PLUTARCO, *De re musica*, XLIV; MONTAIGNE, *Essais*, I, 23, «De la coutume», trad. J. FLORIO (1603), ed. H. MORLEY, London, Routledge, 1886, p. 42.

immortali, mentre noi non possiamo percepirla finché siamo rinchiusi nel corpo, «fangosa veste di decadenza».

Un altro personaggio di Shakespeare, tuttavia, la sente. Pericle ha sofferto ogni specie di pena: ha perduto la moglie Taisa e la figlia Marina, ha errato sul mare, è ridotto a Nessuno vecchio e dalla mente sconvolta, come re Lear. Arriva a un certo punto, in nave, nel porto di Mitilene, e gli si presenta una fanciulla che «canta come un'immortale e danza simile a una dea sulle sue ammirate melodie». Nel corso di una lunga, lenta, sublime scena Pericle giunge a riconoscere in lei Marina, la figlia che egli credeva morta. Allora, rinasce. Chiede di nuovo le sue vesti, invoca la benedizione dei cieli su Marina, e improvvisamente sente una musica: «Ascolta, che musica?», domanda. Poi riprende a parlare, invitando Marina a raccontare tutto, punto per punto. Quindi s'interrompe di nuovo: «Ma che musica è questa?». E ai presenti, che rispondono di non sentirne alcuna, replica: «Nessuna? La musica delle sfere! Ascolta, Marina mia!». Alla loro incredulità, ripete: «i suoni più straordinari!»; poi, la musica celestiale lo ferisce, lo attanaglia, lo incanta, e lo assonna:

La musica più celeste.
Mi pizzica all'ascolto e un denso torpore
cala sui miei occhi. Lasciatemi riposare.⁴⁷

È un momento di beatitudine terrena, di felicità suprema, di estasi. Pericle è ancora rinchiuso nella «fangosa veste di decadenza» di cui parlava Lorenzo, ma il ritrovare la figlia e il riconoscere che in questa straordinaria svolta del destino agisce la provvidenza divina lo conduce a penetrare le sfere della trascendenza, a percepirla la segreta armonia: a «sentire» l'essenza del cosmo. Una musica materiale ma trascendente, che rende fisica una percezione metafisica.

Siamo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, ed è ora di spostarsi nella zona dove letteratura e musica s'incontrano. Nel 1589, alla corte fiorentina, per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, vengono suonati e cantati, insieme alla commedia *La pellegrina*, degli «intermedii» cioè degli interludi, che fecero epoca. Il primo s'intitola *L'armonia delle sfere*, e il testo, di Giovanni dei Bardi, si intreccia con la musica di Antonio Archilei per dire:

1. Dalle più alte sfere
di celesti sirene amica scorta
son l'armonia, ch'a voi vengo, mortali
poscia, che fino al ciel battendo l'ali
l'alta fiamma n'apporta,
che mai si nobil coppia 'l sol non vide
qual voi nova Minerva, e fort' Alcide.

2. Noi, che cantando, le celeste sfere
dolcemente rotar facciam intorno
in così lieto giorno
lasciando 'l Paradiso;
meraviglie più altere
cantiam d'una bell'alm' e d'un bel viso.

3. Sinfonia

4. Dolcissime Sirene,
tornate al cielo, e 'ntanto
facciam cantando
a gara un dolce canto.
Non mai tanto splendore
Vid' Argo, Cipr' o Delo.

⁴⁷ *Pericle, principe di Tiro*, a cura di A. SERPIERI, Milano, Garzanti, 2008, V i 230-232: «Most heavenly music. / It nips me unto listening, and thick slumber / Hangs upon mine eyes. Let me rest».

Le nozze tra Ferdinando e Cristina sono un riflesso sulla Terra dell'armonia che regna nel cielo, e aiutano l'armonia celeste ad affermarsi tra le umane vicissitudini. Poco dopo, nel 1607, un passo decisivo viene compiuto da Claudio Monteverdi. L'Europa si ricorda ora di quel che l'Africano aveva detto al nipote nel *Sogno di Scipione*: i musicisti, col suono delle corde e col canto, hanno saputo imitare l'armonia celeste. La musica umana traduce e ricrea quella delle stelle. Nel 1607 viene messa in scena una delle prime grandi opere, l'*Orfeo* di Monteverdi con libretto di Alessandro Striggio. Nel Prologo compare la Musica stessa, che si presenta così:

Io la Musica son,
ch'è i dolci accenti
sò far tranquillo
ogni turbato core,
et hor di nobil ira,
et hor d' amore
posso infiammar le più gelate menti.
Io sù cetera d'or
cantando soglio
mortal orecchio
lusingar talhora
e in guisa tal de l'armonia sonora
de le rote del ciel
più l'alme invoglio.⁴⁸

Mentre alcuni poeti, come Du Bartas e John Donne,⁴⁹ si lamentano che la nuova scienza sta distruggendo l'antica armonia, la nuova musica si fa avanti per dire: io sono quella che «in guisa de l'armonia sonora / de le rote del ciel» porta sulla terra la melodia delle sfere. Milton – che nel *Paradiso perduto*, dopo il lungo resoconto di Raffaele sulla Creazione, inserisce un celebre brano nel quale Adamo domanda all'arcangelo se siano il sole e i pianeti a girare attorno alla terra, o se sia questa, insieme ai pianeti, a orbitare intorno al sole – compone una lirica intitolata *A una musica solenne* nella quale invoca le due «Sirene», la Voce e il Verso, «sorelle nate dalle sfere», e chiede loro di presentare alla fantasia «quell'imperturbato canto di puro concerto / sempre cantato, dinanzi al trono di zaffiro, / a Colui che vi siede / con santo grido e giubilo solenne» mentre Serafini e Cherubini suonano le loro trombe e le loro arpe.⁵⁰ Milton, del resto, aveva tenuto a Cambridge un celebre discorso *On the Music of the Spheres*, nel quale narrava la storia che io son venuto dipanando qui, celebrando Pitagora e attaccando Aristotele, che alla musica delle sfere non aveva mai creduto.

Il passo successivo è cruciale, perché questa volta non sono né un poeta né un musicista a esaltare il potere dell'armonia celeste, ma invece uno scienziato, uno dei più grandi dell'età moderna, Keplero. Keplero, l'astronomo che fissò le leggi delle orbite dei pianeti intorno al sole e che ringraziava Dio per avergli lasciato vedere la bellezza della Creazione, sembra combinare insieme due idee. Egli crede nell'aforisma «pulchritudo splendor veritatis», la bellezza è lo splendore della verità, e lo riformula così: «geometria est archetypus pulchritudinis mundi»:⁵¹ la geometria, la matematica, è l'archetipo della bellezza del mondo. In una lettera aperta a Galileo sul *Sidereus Nuncius*, Keplero specifica: «La geometria è una ed eterna, e risplende nella mente di Dio:

⁴⁸ C. MONTEVERDI, *La favola d'Orfeo*, Prologo, 5-12, in *Libretti d'opera italiani*, a cura di G. GRONDA e P. FABBRI, Milano, Mondadori, 1997.

⁴⁹ Per Du Bartas si veda sopra, n. 26; J. DONNE, *Una Anatomia del Mondo*, 205-214, in *Poesie*, a cura di A. SERPIERI, Milano, Rizzoli, 2007.

⁵⁰ J. MILTON, *At a Solemn Music*, in *The Complete Shorter Poems*, ed. J. CAREY, London, Longman, 1971.

⁵¹ Significativamente citato dal fisico Wolfgang Pauli in *L'influsso delle immagini archetipiche sulla formazione delle teorie scientifiche di Keplero* (*Der Einfluss archetypischer Vorstellungen auf die Bildung naturwissenschaftlichen Theorien bei Kepler*, in C.G. JUNG, W. PAULI, *Naturerklärung und Psyche*, Zürich, Rascher, 1952), in W. PAULI, *Psyche e Natura*, a cura di G. TRAUTTEUR, Milano, Adelphi, 2006, pp. 56-121, a p. 63.

all'uomo è concesso di prender parte a essa perché egli è l'immagine di Dio». Nell'*Harmonices mundi* egli precisa infine che «i moti dei cieli altro non sono che il perenne concerto (razionale, non vocale)» prodotto dalle «dissonanti tensioni», dalle «sincopi o cadenze» dell'universo.⁵² Poi, compie un balzo conclusivo:

ut mirum amplius non sit, tandem inventam esse ab homine, Creatoris sui simia rationem canendi per concentum, ignotam veteribus, ut scilicet totius temporis mundani perpetuitatem in brevi aliqua horae parte per artificiosam plurium vocum symphoniam luderet, Deique Opificis complacentiam in operibus suis, suavissimo sensu voluptatis, ex hac Dei imitatrice Musica perceptae, quadam cenus degustare.

Perciò non sorprende che l'uomo, scimmiettando il Creatore, ha infine trovato un metodo di cantare in armonia che era sconosciuto agli antichi, tanto da riuscire a suonare, cioè, la perennità dell'intero tempo cosmico in una qualche brevissima frazione di ora attraverso il concerto («sinfonia») artificiale di molte voci, gustando così almeno sino a un certo punto la soddisfazione del suo Creatore, Dio, nelle proprie opere, per mezzo di un dilettevole senso di piacere, provato in questa imitatrice di Dio che è la Musica.⁵³

Keplero sta dicendo che l'uomo, scimmia di Dio, ha trovato adesso il modo di cantare il «concerto» celeste, riducendo la «perpetuità» del tempo cosmico in breve frazione di ora: insomma traducendo quell'armonia universale in concerto, in «sinfonia» di molte voci. La polifonia moderna, che gli antichi non conoscevano, sostiene Keplero, imita la musica delle sfere, e l'uomo giunge a gustare così, almeno in parte, lo stesso diletto che il Creatore prova nelle proprie opere, attraverso la Musica, «imitatrice di Dio». Persino rispetto al *Somnium Scipionis* di Cicerone, il passo in avanti è gigantesco. Esso è reso possibile proprio dalla musica moderna, dalla polifonia, le cui «molte voci» sono chiaramente un riflesso terreno dei moti celesti. È la polifonia che dà a Keplero gli strumenti verbali per parlare dell'armonia del mondo, anche se egli puntualizza che essa è intellettuale e non vocale. Ed è la polifonia che fa assurgere la musica a imitatrice di Dio.

Del resto, è questa l'epoca, come ha dimostrato Leo Spitzer in *L'armonia del mondo*,⁵⁴ nella quale si diffondono termini che usiamo tuttora: concerto, concerto, sinfonia. Come le scoperte geografiche, come le arti visive, così la scienza e la musica rivelano mondi nuovi e più veri, più vicini all'intendimento originale di Dio. È a questo punto che entra in scena John Dryden, Poeta Laureato d'Inghilterra, uomo coltissimo, appassionato di letteratura e di musica. Nel 1687 Dryden compose la sua *Canzone per il giorno di Santa Cecilia*. «Dall'armonia, dall'armonia celeste», egli intonava, «ebbe inizio tutto l'universo: / quando la natura sotto un mucchio / di atomi stridenti giaceva, / e il capo non poteva sollevare, / dall'alto si udì la voce melodiosa: / “Sorgi, tu, più che morta!” / e allora caldo e freddo, umido e secco / balzano in ordine ai loro posti / e al potere della Musica obbediscono». La musica può ispirare ogni sorta di passione, continuava Dryden: tromba e tamburo accompagnano la guerra, il flauto e il liuto le pene d'amore, i violini l'ira e la disperazione, l'organo l'amore per Dio. Orfeo riusciva a incantare con la lira gli animali e gli alberi: Santa Cecilia, patrona della musica, operò una meraviglia ancora più grande: quando al suo organo fu dato «spirito vocale», un angelo udì, e subito apparve, prendendo per errore la terra per il cielo. «Come, per il potere dei sacri canti, / cominciarono a muoversi le sfere, / e le lodi cantarono del

⁵² KEPLERO, *Dissertatio cum Nuncio Sidereo*, in *Johannes Keplers Gesammelte Werke*, hg. W. VON DYCK u. M. CASPAR, München, Beck, 1937-, vol. IV, p. 308, 9-10; KEPLERO, *Harmonices mundi*, «Apologia».⁵³ KEPLERO, *Harmonices mundi*, Lincii Austriae, Sumptibus Godofredi Tampachii, Bibl. Francof. Excudebat Ioannes Plancus, 1619, V, viii, p. 213. Cfr. *The Harmony of the World*, Engl. Trans. American Philosophical Society, 1997, *Memoirs of the American Philosophical Society*, (Book 209), pp. 447-48.

⁵⁴ LEO SPITZER, *L'armonia del mondo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2009².

grande Creatore / ai beati in cielo, / così quando l'ultima ora tremenda / questa scena in rovina divorerà, / la tromba si udrà nell'alto dei cieli, / i morti vivranno e i vivi morranno, / e la Musica discorderà il cielo».⁵⁵

Sembra quasi di sentire Keplero divenuto poeta: questa è in effetti una visione dell'universo attraverso la musica, e vorrei far notare che gli strumenti evocati da Dryden sono sette come le tradizionali sfere celesti. Nel 1692 Henry Purcell mise in musica la riduzione della *Canzone* di Dryden composta dall'irlandese Nicholas Brady. «Hail! Bright Cecilia, Hail! fill ev'ry Heart!», invocano Brady e Purcell, «attenti! Attenti! Ogni albero rompe il suo silenzio, / il bosso e l'abete prendono a parlare! / È il gaio violino / che parla chiaro nel flauto! / La simpatia attirò i fratelli loro che ascoltavano / quando corsero alla lira tracia con ali di foglie. // È la voce di Natura: compresa in tutta la mobile / foresta delle creature; / la lingua universale a nessuna / sconosciuta delle genti sue numerose! / Da lei apprese l'arte potente / di corteggiare l'orecchio o colpire il cuore: / a esprimere e insieme muover le passioni ... Anima del mondo! Da te ispirati / i semi discordi della materia s'accordarono, / tu unisti gli atomi dispersi / che, congiunti dalle leggi della proporzione, / fecero delle varie parti una perfetta armonia. // Tu accordi il mondo quaggiù, e lassù le sfere, / che nelle orbite celesti si muovono alla musica loro».⁵⁶

La musica del nostro mondo e quella del mondo celeste: Brady e Purcell le vedono entrambe come accordi di Natura, ma paralleli. Un altro passo. Nel 1697 Dryden compone *Alexander's Feast, or The Power of Music. A Song in Honour of St. Cecilia*. L'ode descrive un banchetto tenuto da Alessandro Magno e dalla sua compagna Thaïs nella catturata città di Persepoli, durante il quale il musicista Timoteo canta e suona la lira suscitando diversi stati d'animo in Alessandro e spingendolo infine a incendiare Persepoli. La sequenza degli episodi narrati nell'Ode doveva dimostrare il potere della lira di Timoteo. Al termine, però, compare in scena Santa Cecilia (patrona della musica), che «amplia gli antichi, stretti confini, / e aggiunge lunghezza ai suoni solenni, / con l'ingegno materno di Natura, e arti prima sconosciute».⁵⁷ L'Ode di Dryden fu subito messa in musica da Jeremiah Clarke, e poi di nuovo nel 1711 da Thomas Clayton, ma entrambi gli spartiti sono andati perduti. Quel che abbiamo, invece, è la riscrittura del pezzo di Dryden da parte di Newburgh Hamilton e la musica che per essa compose Georg Friedrich Händel nel gennaio del 1736. La composizione era ormai divenuta un Oratorio, con tanto di arie e cori. Un Oratorio «inglese», del tipo di quelli con i quali Händel sperimentava da un po' di tempo. I versi che cominciano «At last divine Cecilia came» spinsero il compositore a creare un coro potente, un preludio e fuga tra il serio e il celebrativo.

Alexander's Feast debuttò al Covent Garden un mese dopo, nel febbraio del 1736, con immenso successo. Allora, tre anni dopo, Händel si decise a mettere in musica la *Canzone per il Giorno di Santa Cecilia* scritta da Dryden più di quarant'anni prima. Il testo era già stato musicato da Giovanni Draghi, ma Händel, o perché non lo conosceva o deliberatamente ignorandolo, creò il

⁵⁵ J. DRYDEN, *A Song for St. Cecilia's Day*, in *The Poems and Fables of John Dryden*, ed. J. KINSLEY, Oxford, Oxford University Press, 1962², vv. 1-12 e 55-63: «From Harmony, from heav'nly Harmony, / This universal Frame began, / When Nature underneath a heap / Of jarring Atomes lay, / And cou'd not heave her Head, The tuneful Voice was heard from high, / Arise ye more than dead. / Then cold, and hot, and moist, and dry, / In order to their stations leap, / and MUSICK's power obey»; «As from the pow'r of sacred Lays / The Spheres began to move, / And sung the great Creator's praise / To all the bless'd above; / So when the last and dreadful hour / This crumbling Pageant shall devour, / The TRUMPET shall be heard on high, / The Dead shall live, the LIVING die, / And MUSICK shall untune the Sky».

⁵⁶ «Hark! hark! each Tree its silence breaks, / The Box and Fir to talk begin! / This is the sprightly Violin / That in the Flute distinctly speaks! / 'Twas Sympathy their list'ning Brethren drew, / When to the Thracian Lyre with leafy Wings they flew. // 'Tis Natures's Voice; thro' all the moving Wood / Of Creatures understood: / The Universal Tongue to none / Of all her num'rous Race unknown! / From her it learnt the mighty Art / To court the Ear or strike the Heart: / At once the Passions to express and move ... Soul of the World! Inspir'd by thee, / The jarring Seeds of Matter did agree, / Thou didst the scatter'd Atoms bind, / Which, by thy Laws of true proportion join'd, / Made up of various Parts one perfect Harmony. // Thou tun'st this World below, the Spheres above, / Who in the Heavenly Round to their own Music move».

⁵⁷ «Enlarged the former narrow bounds, / And added length to solemn sounds, / With Nature's mother-wit, and arts unknown before».

suo proprio spartito: di nuovo su testo di Newburgh Hamilton adattato da Dryden. Il 22 novembre 1739, festa di Santa Cecilia, fu eseguita per la prima volta l'*Ode* che Händel aveva messo in musica, un capolavoro assoluto. Tenore, soprano e coro vi si alternano a celebrare la potenza della musica: la conchiglia di Iubal, che nella Genesi (4:20) è «il padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto»; la tromba e il tamburo per la guerra (si sente qui la baldanza dell'Inghilterra imperiale, conquistatrice dei mari e dell'America settentrionale); il flauto e il liuto per gli amanti e i loro lamenti; il violino per la gelosia, la disperazione, la furia, la passione, il dolore; l'organo e la voce introdotti da Cecilia. Ma il momento più alto giunge quando la soprano intona «What passion cannot music raise»:

What passion cannot music raise and quell!
When Jubal struck the chorded shell,
His list'ning brethren stood around,
And wond'ring, on their faces fell,
To worship that celestial sound.
Less than a god they thought there could not dwell
Within the hollow of that shell,
That spoke so sweetly and so well.
What passion cannot music raise and quell!

Quali passioni non può la musica sollevare e placare!
Quando Iubal pizzicò la conchiglia a corde,
i fratelli suoi gli stettero attorno in ascolto,
e stupefatti caddero coi volti a terra,
ad adorare quel suono celestiale.
Meno di un dio non credevano potesse abitare
nel vuoto di quella conchiglia
che parlava così bene e così dolce.
Quali passioni non può la musica sollevare e placare!

L'aria è preceduta da un brano per archi soli di incomparabile bellezza. «But oh, what art can teach», canta la soprano:

But oh, what art can teach,
What human voice can reach
The sacred organ's praise?
Notes inspiring holy love,
Notes that wing their heav'nly ways
To join the choirs above.

Ma oh cosa può insegnare l'arte,
cosa raggiungere la voce umana
lode dell'organo sacro?
Note che ispirano amore santo,
note che volano verso le vie del cielo
per unirsi ai cori di lassù.

Allora, il 22 novembre 1739, si comprese davvero come la musica terrena poteva ormai sostituire quella celeste. Händel aveva creato un'armonia che faceva sentire a tutti quella inudibile delle sfere.

Peccato si trattasse di un mero attimo. Perché è proprio ora che la musica delle sfere comincia a tacere. Nel 1726, e poi di nuovo nel 1735, Jonathan Swift, nei *Viaggi di Gulliver*, la spostò nel regno di Laputa, l'isola volante i cui abitanti hanno compiuto grandissimi progressi in astronomia. Un mattino, ricorda Gulliver, il re, i nobili, i dignitari e i cortigiani preparano i loro strumenti e poi

suonano ininterrottamente per tre ore. Gulliver, completamente stordito, non capisce nulla né dei motivi che spingono i suoi ospiti a suonare, né della musica che producono. Finché il suo maestro non gli spiega che «la popolazione dell'isola aveva orecchie capaci di percepire la musica delle sfere, che suonava sempre in certi periodi, e la corte ora era preparata a fare la sua parte, negli strumenti che conosceva meglio».⁵⁸

Trasferire la musica delle sfere a Laputa significa irridarla, sminuirla, e cancellarla dal nostro mondo. Del resto, già da tempo Pascal aveva registrato il suo terrore dinanzi al «silence éternel de ces espaces infinis»: davanti all'eterno silenzio degli spazi ormai divenuti infiniti.⁵⁹

⁵⁸ J. SWIFT, *Gulliver's Travels*, IV, 2, trad. it. *I viaggi di Gulliver*, Torino Einaudi, 1963, p. 129.

⁵⁹ B.PASCAL, *Pensieri*, 233, a cura di C. CARENA, Torino, Einaudi, 2004, pp. 172-173.

OTELLO ALL'OPERA

di Fabio Vittorini

Premessa

Raccontando le difficoltà incontrate nel comporre il terzo dei suoi sette libretti per Vincenzo Bellini, *Zaira* (Parma, Ducale, 16 maggio 1829), il più ammirato e richiesto librettista della prima metà dell'Ottocento, Felice Romani, finisce per esporre la sua poetica melodrammatica. Il soggetto – scrive nel *Proemio dell'autore* – è «sommamente tragico» e atto a «commuovere e intenerire gli spettatori d'ogni tempo e d'ogni nazione», ma

corre presso che un secolo dacché i teatri ripetono i sospiri di questa giovane infelicissima; e il pubblico non sarà egli noiato della sua compassione medesima? E dove a me riesca di far dimenticare nel mio lavoro il difetto di novità, potrò io sostenermi a confronto del Voltaire, al quale era dato un libero campo dove spaziare a sua voglia, io che inceppato mi trovo dalla barbara legge di una estrema brevità? Potrò io mutare tutto ciò che mi cade in acconcio in un genere di componimento tanto diverso dalla Tragedia, senza aver taccia d'ardito per aver raffazzonato a mio comodo un soggetto sì conosciuto e sì celebre? Potrò io adoperare, come vuolsi, tutti gli Attori che mi sono assegnati, ed aggiungere alcuna cosa del mio, che non nuoccia alla semplicità dell'azione, ed al lume in cui vanno posti i principali Personaggi? Queste e mille altre difficoltà ch'io non dico, mi faceano restio dal trattare così scabro argomento. Ma come avviene in tutte le opinioni, specialmente nelle letterarie, vi fu chi sostenne, che, nelle opere per musica, invece di nuocere, giova moltissimo che il soggetto sia noto; che ognuno conosce abbastanza gli intoppi che si presentano ad un Poeta melodrammatico, per negarmi lode se alcuno ne avessi saputo sormontare; che ormai le *convenienze delle Parti* dovevano cedere alla ragione della poesia... d'altronde il tempo premeva... e la mia renitenza fu vinta.

A metà strada tra la premessa apologetica e la palinodia, col piglio sorvegliatamente impacciato di un'avvertenza cautelativa alla quale non si riesce a non dare il titolo di proemio, Romani stila un decalogo dei vincoli cui è sottoposto il librettista: su ognuno di essi – si affretta a precisare –, «come avviene in tutte le opinioni, specialmente nelle letterarie», si è affermato, e perciò si può assumere come argomento probante o polemico, tutto e il contrario di tutto. Se, ad esempio, è credenza diffusa che l'«assuefazione fiacca le forze dei beni e dei mali, dei dilette e dei dolori spirituali e corporali, e quasi ci toglie il vedere e il sentire quello che vediamo e sentiamo continuamente», se il difetto di novità pregiudica la forza dell'effetto estetico, è però anche vero che la «novità o singolarità che cagiona principalmente l'efficacia e il diletto della poesia romantica, non è già quella degli oggetti, ma quella dell'imitazione, la quale – sostiene qualche anno prima Leopardi nel suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) – può essere singolare in due modi, e per le forme sue proprie, cioè se il poeta imiti in qualche maniera straordinaria, e per gli oggetti, cioè se il poeta imiti qualche oggetto o parte di oggetto che non soglia essere imitata nella poesia», con la precisazione che anche «questa seconda singolarità è propria veramente dell'imitazione e non degli oggetti, stante» non che «questi debbano essere singolari, ma poco imitati».

Gli oggetti sottoposti all'imitazione del librettista, trame in cui relazioni tra individui fanno corpo con catene più o meno complesse di situazioni ed eventi, raramente sono dati allo stato puro, come referenti extraletterari o come invenzioni originali degli stessi librettisti, ma sono per lo più ricavati da testi preesistenti, drammi, romanzi, poemi, nuclei della tradizione storica e mitologica, altri libretti o sceneggiature di balli. Spesso i melodrammi hanno alle spalle fitti e ramificatissimi alberi genealogici che li mettono in relazione con altri melodrammi, talvolta isolati talvolta riuniti in vere e proprie famiglie, con ipotesti comuni o con famiglie di ipotesti legati da nessi ancora una volta genealogici o più genericamente intertestuali. Desumendo il suo soggetto da *Zaïre* (1732) di Voltaire attraverso una delle varie traduzioni italiane edite,⁶⁰ la «tragedia lirica» di Romani per Bellini, ad esempio, finisce per assumere nel suo tessuto drammatico elementi e situazioni facilmente riconducibili all'ipotesto criptato della *pièce* francese, *Othello* (1603) di William Shakespeare, tragedia a una cui rappresentazione Voltaire aveva certamente assistito negli anni del suo esilio inglese (1726-1729). Si ricordi, inoltre, che prima dell'edizione Romani-Bellini la *Zaira* era già stata messa in musica tre volte (da Sebastiano Nasolini a Venezia nel 1797, da Vincenzo Federici a Palermo nel 1799, in entrambi i casi su testo di un allievo dell'abate Melchiorre Cesarotti, Mattia Butturini, e da Vincenzo Lavigna a Firenze nel 1809, su testo di uno sconosciuto) e che varie altre volte il libretto di Romani sarà in seguito rimusicato (da Alessandro Gandini a Modena nel 1829, da Saverio Mercadante a Napoli nel 1831, da Antonio Manni nuovamente a Modena nel 1845, da Luigi del Corona a Livorno nel 1863).

Mentre la storia di *Zaira* imperversa nella penisola italiana nelle sue varie versioni musicali, approda nei teatri d'opera anche il suo ipotesto. Nel 1808 va in scena a Napoli il balletto *Otello*, ossia *Il moro di Venezia*: di Louis Henry; nel 1816, sempre a Napoli, debutta *Otello o sia Il moro di Venezia*, opera di Gioacchino Rossini su libretto di Francesco Berio di Salsa; nel 1818 a Milano va in scena il balletto *Otello o sia Il moro di Venezia* di Salvatore Viganò: tutte e tre le *pièce* sono ispirate a *Othello ou Le More de Venise* (1792), adattamento drammatico dell'originale shakespeariano ad opera di Jean-François Ducis. Occorrerà aspettare il trionfo milanese nel 1887 di *Otello* di Giuseppe Verdi (libretto di Arrigo Boito) per avere la prima versione operistica della tragedia inglese.

«*Otello o sia Il moro di Venezia*», opera di Gioacchino Rossini

Messo sotto contratto da Domenico Barbaja, impresario del napoletano del teatro San Carlo di Napoli, per la sua diciannovesima opera Rossini dispone di una delle più note compagnie di cantanti dell'epoca, tra cui Isabella Colbran (per cui ha già composto i ruoli da protagonista delle sue principali opere serie), il tenore baritonale Andrea Nozzari, e il tenore contraltino Giovanni David. Le risorse della compagnia, di cui fanno parte anche un secondo tenore e un basso, spiegano la distribuzione dei ruoli nel libretto e l'abbondanza di tenori nelle prime opere serie napoletane di Rossini. In *Otello* sono tutti tenori, tranne Elmiro.

Gli stranieri del tempo, che diversamente dagli italiani conoscono Shakespeare, criticano aspramente il libretto del marchese Berio di Salsa, in cui della tragedia resta poco, poiché l'intreccio, inseguendo il dramma di Ducis, riproduce lo schema tipico del melodramma (non solo musicale): l'eroe e l'eroina si amano osteggiati dal padre di lei, che la destina in sposa a un altro, provocando la gelosia dell'eroe, che crede l'eroina infedele. Ma l'*auctoritas* della fonte tragica, avvertibile anche nel rifacimento francese, in definitiva frantuma lo schema tradizionale, rendendo

⁶⁰ Ricordiamo, oltre alle varie traduzioni settecentesche (*La Zaira, tragedia del Signor di Voltaire. Tradotta in toscano da Giuseppe Finori*, Firenze, Imperiale, 1748; *Zaira, tragedia del Signor di Voltaire, portata dal francese da Giovambattista Richeri*, Genova, Lerziana, 1748 [rist.: 1800]; quella di Gasparo Gozzi nel tomo VI delle sue *Opere in versi e in prosa*, Venezia, Occhi, 1758 [rist.: 1794 e numerose altre nell'Ottocento]; quella inclusa nella *Raccolta completa di tragedie del sig. di Voltaire trasportate in versi italiani da varj*, Venezia, Orlandelli, 1791³), la più recente *Zaira. Tragedia recata in verso italiano da Pietro Ulloa Calà*, Napoli, Tip. Nobile, 1826.

impossibile il lieto: l'eroe uccide l'eroina. Sebbene nelle riprese successive dell'opera il finale tragico venga spesso sostituito con un lieto fine composto dallo stesso Rossini, si tratta di uno dei primi esempi di libretto serio italiano che termina con la morte dei protagonisti.

Finita l'*ouverture*, autoimprestito, come spesso accade nel teatro dell'epoca, dal *Turco in Italia* e dal *Sigismondo*, un coro e una marcia introducono, descrivendo un'unica arcata drammatica, alla cavatina di Otello («Ah sì per voi già sento»): solo in virtù di un'attenzione filologica relativamente recente, restituendo la parte del protagonista a un tenore baritonale, in grado di eseguire con esattezza i dettagli della partitura, si è potuta constatare la precisione e la forza drammaturgica dei vocalizzi e dei salti di registro impervi previsti da Rossini. L'aria caratterizza il protagonista con delle figure marziali a ritmo puntato che lo seguiranno per tutta l'opera. Orchestrando gli incisi melodici, le formule ritmiche, sequenze armoniche, e creando un'unica tinta sonora, Rossini crea un quadro scenico coeso e omogeneo usando mezzi di derivazione sonatistica.

Jago e Rodrigo, in disparte, commentano rabbiosamente la fortuna di Otello e stringono un'alleanza nefasta, suggellata da un duettino. Invece che entrare in scena con un'aria, Desdemona canta un duettino con la confidente Emilia («Vorrei, che il tuo pensiero»), la cui semplice costruzione seduce Stendhal. Un coro introduce il finale primo: Elmira presenta a Desdemona il promesso sposo Rodrigo (terzetto); sopraggiunge Otello a rivelare che un patto solenne lo lega a Desdemona, subito maledetta da Elmira. Un semplice canone («Incerta l'anima») su un tessuto sonoro di carattere funebre congela l'azione nello stupore generale.

All'inizio del secondo atto, con una breve aria virtuosistica Rodrigo implora invano Desdemona di amarlo. In un duetto Jago convince Otello del tradimento di Desdemona, mostrandogli la lettera a lei sottratta: del ritmo della stretta si ricorderà Verdi in «Sì, vendetta» del *Rigoletto* (1851). Segue il duetto di sfida tra i rivali Rodrigo e Otello («Ah vieni, nel tuo sangue»), che diventa terzetto con l'arrivo dell'implorante Desdemona. L'eroina, sola, rinviene da uno svenimento e canta la sua prima aria, che conclude l'atto.

Il terzo atto è ideato come un numero unico, una sorta di scandaglio continuo della psicologia affranta dell'eroina, che confida le proprie pene a Emilia, sente in lontananza il canto di un gondoliere (che intona i versi danteschi dell'episodio di Paolo e Francesca), canta la canzone del salice («Assisa a piè d'un salice»). Il vento e la commozione interrompono due volte il canto di Desdemona, che, congedata Emilia, si mette a pregare. L'arrivo di Otello innesca il successivo duetto («Non arrestare il colpo»): mentre tenta di difendersi, Desdemona viene uccisa. Scoperta la trama di Jago, anche Otello si uccide.

Puntualissima l'analisi di Marco Emanuele: «Il breve finale dell'opera, che inizia quando Desdemona è ormai morta, è musicato da Rossini con un'organizzazione delle durate ancora più sintetica di quella presentata dal libretto. In tutta l'opera i momenti di dubbio, impasse, attesa, sono stati tradotti dal compositore con una formula stilistica ormai frusta, il 'congegno iterativo' (la stessa frase, bilanciata come in un meccanismo a pendolo, divisa fra armonia di tonica e di dominante e ripetuta una volta sola): anche in questo finale ridotto, al momento in cui i personaggi offrono amicizia a Otello - che ha appena ucciso l'amata e si sente imbrigliato dal falso lieto fine che si offre troppo tardi - risuona un congegno iterativo rapidissimo, nella sua banalità e stupidità di fanfaretta 'positiva', con un effetto straniante degno di Kurt Weill. Ma l'intero atto costituisce, nella sua struttura musicale e drammatica, un'unica arcata, un grande finale staccato dal corpo dell'atto secondo (come nel *Mosè in Egitto*). Alla scena iniziale - in cui non c'è azione ma attesa di azione, in cui al primo recitativo segue il canto in forma libera, quasi improvvisato, del gondoliere - segue un momento di stasi, costituito dalla canzone e dalla preghiera di Desdemona; la scena dinamica, innescata dall'apparizione di Otello, culmina in una stretta finale, che comprende l'intero duetto. Costituito da due sezioni in Allegro, nella seconda parte (la cabaletta vera e propria) il numero chiuso si apre all'azione, sfocia in un episodio di assoluta immediatezza, in cui i personaggi si affrontano in tempo reale. È più che logico che in un duetto simile manchi il tempo di mezzo, previsto ma in un secondo momento espulso dal compositore; espulso proprio perché l'intero duetto

ha funzione generale di stretta, nella sua tragica essenzialità, del numero complesso che costituisce il finale dell'opera e nello stesso tempo l'ultimo atto».

Per vari decenni *Otello* è l'opera seria di Rossini più rappresentata. Scompare dalle scene dopo l'allestimento romano del 1880, oscurato nel giro di pochi anni dall'amatissimo *Otello* di Verdi. Si riaffermerà nel Novecento, nel secondo dopoguerra, con notevole anticipo rispetto alla più recente 'Rossini-renaissance'.

«*Otello*» di Giuseppe Verdi

Affascinato dal teatro shakespeariano fin dalla giovinezza, reduce dall'avventuroso adattamento di *Macbeth* (1847¹, 1865²), Verdi si avvicina a *Othello* grazie alle pressioni esercitate da Arrigo Boito, ex ribelle scapigliato in aperta contestazione col mondo operistico italiano e col suo principale rappresentante, ormai ravveduto e ammansito. Mentre cerca di convincere Verdi a desistere dal proposito di ritirarsi dalle scene, dichiarato dopo *Aida* (1871), Giulio Ricordi favorisce il suo incontro con Boito. Verdi si lascia sedurre dal progetto di Boito solo nel 1880 e inizia a lavorarci solo dopo la collaborazione per la revisione di *Simon Boccanegra* (1881) e per la preparazione della versione in quattro atti di *Don Carlo* (1884). La partitura di *Otello* è pronta alla fine del 1886.

Scrivono Michele Girardi: «Verdi reagisce agli stimoli del libretto di Boito ideando una sofisticata struttura musicale per l'esordio: all'impatto potentissimo dell'accordo a piena orchestra su cui si leva il sipario segue un campionario di effetti consolidati (scale cromatiche dei legni, sibili dell'ottavino) e più inusuali, come il cannone e il pedale grave dell'organo su un piccolo *cluster*, destinato per oltre duecento battute a incarnare il sordo brontolio dell'uragano. Verdi non vuole mostrarci un popolo che vibra all'unisono per il suo nuovo comandante, prova ne sia il rilievo che Jago acquista subito, aggirandosi cupo tra la folla. Le immani proporzioni di questa bufera mettono piuttosto in risalto il valore del protagonista, ed è l'unica occasione di percepire la reale portata del suo passato. Nell'«Esultate!» di *Otello* si concentra dunque non solo l'eco della lotta appena sostenuta, ma anche quella delle mille battaglie di una vita eroica che gli ha meritato il grado. La maligna sottigliezza di Jago emerge poi nel brindisi («Innaffia l'ugola»), grazie allo stridente contrasto fra le strofe in si minore e l'insinuante linea cromatica del suo canto nel ritornello («Beva, beva, con me»). La saldatura fra questo numero in continuo crescendo, il precedente coro «Fuoco di gioia» e il successivo duello è talmente riuscita da generare l'impressione che il piano del baritono prenda forma all'impronta». Il primo atto si chiude con il duetto di *Otello* e *Desdemona*, introdotto da un sommesso quartetto di violoncelli, che irradiano un'intimità attraversata dall'erotismo dell'accordo aumentato di sol bemolle maggiore su cui indugia la voce del tenore. La struttura metrica del testo è anticonvenzionale: una successione di versi sciolti («Già nella notte densa»), seguita da alcune quartine di endecasillabi («Mio superbo guerrier, quanti tormenti»), poi ancora versi sciolti. Verdi dà vita a un numero musicale aperto, a tratti recitativo a tratti arioso, attraversato da frasi cantabili sempre diverse, che non si cristallizzano mai in una forma chiusa. Mutevole come le sensazioni e i sentimenti dei personaggi è l'impianto tonale, che smette di vagare quando *Otello* reclama il celebre bacio.

Ancora Girardi: «La terzina proposta all'inizio del secondo atto da violoncelli e fagotti invade progressivamente il tessuto orchestrale a partire dal recitativo di Jago, per imprimersi nell'accompagnamento al successivo Credo, quale emblema musicale di un genio del male in continuo divenire. Nel monologo ideato da Boito, il baritono esprime convinzioni estranee al personaggio di Shakespeare, pure le fattezze scapigliate del brano identificano con straordinaria efficacia il nichilismo di Jago, per cui «La Morte è il Nulla. È vecchia fola il Ciel». L'indifferenza per ogni valore morale permette all'alfiere d'imporsi su *Otello* nel successivo colloquio, perché sa fargli intendere quel che vuol sentire e vedere ciò che vuol vedere, deformando i contorni originali delle situazioni. La reazione del moro è segnata dalla continua interpolazione dello stile recitativo

nel canto, soprattutto da quando la frase «ciò m'accora» viene pronunciata da Jago per connotare negativamente l'incontro fra Cassio e Desdemona. L'incubo viene messo a fuoco quando compare la protagonista: la visione dell'innocenza della moglie ridona temporaneamente al moro la fiducia, subito smarrita nel recitativo seguente. Tutto il quartetto, poi, ruota intorno all'angelica melodia di Desdemona sinché la linea vocale del tenore emerge nella conclusione contorta cromaticamente, contaminata dal veleno del suo alfiere. Dopo il solenne congedo dalla propria gloria oramai tramontata, dove il canto del tenore si eleva diatonico per l'ultima volta, il perfido sogno di Jago fa lievitare la tensione sino al culmine del delirante giuramento su cui cala il sipario: qui Verdi recupera la forma dell'antica cabaletta per concedere a Otello un ultimo istante di fierezza».

Il terzo atto si apre con un duetto in cui si contrappongono due mondi sordi, tragicamente incompresi e incomprensibili: Desdemona, la cui ingenuità è carburante per il motore della gelosia inesorabile di Otello, continua a perorare la causa di Cassio. Quando la melodia di lei viene ripetuta e amplificata pateticamente dai violini («Io prego il ciel»), Otello la contrasta col declamato, che continua imperterrito a tradurre l'invocazione innocente della moglie in un richiamo erotico rivolto a Cassio. Rimasto solo, Otello intona un monologo in due tempi («Dio mi potevi scagliar»), in cui si incuneano l'intervento di Jago che annuncia l'arrivo di Cassio, l'urlo di gioia sul si bemolle acuto e la drammatica ricaduta nel registro grave. La declamazione di Otello fino al cantabile ci fa gettare uno sguardo nel buco nero della sua sofferenza.

Ancora Girardi: «Il breve duetto tra Jago e Cassio serve a provare un tradimento che non esiste, ma è anche l'occasione di udire un vero miracolo di leggerezza orchestrale: l'intrico si dipana nel disegno danzante degli archi mentre le voci dei due interlocutori sussurrano sullo sfondo, chiosate da Otello, in primo piano, con frasi disperate che assumono un rilievo potentissimo. Improvvisamente squilli d'ottoni annunciano lo sbarco dei dignitari veneziani: il moro si reca a incontrarli, ma non è più in grado di contenere le proprie reazioni e si accascia: di fronte a lui Desdemona intona il più grande e al tempo stesso problematico di tutti i concertati del teatro verdiano. La melodia trapassa dagli strumentini al canto di lei, siglando un lungo attimo di amara riflessione, e il tempo si ferma, ma non dovrebbe fermarsi il dramma per consentire una conclusione logica. Per questo Verdi si preoccupa - e lo attestano le modifiche per la versione francese del 1894) - che nella sezione centrale la parte di Jago, immerso nelle sue trame, abbia il necessario risalto. Alcuni pensano che l'impresa di trasformare uno statico concertato tradizionale in brano d'azione non riesca del tutto, poiché prevalgono la qualità stupefacente di questa musica e le esigenze della fitta elaborazione delle parti reali. Peralto il quadro d'insieme s'impone come tempo interiore della prostrazione del protagonista per istanti intensissimi, fino a che il moro si riscuote e maledice la sposa. Tutti escono e Otello delira, menzionando in modo sconnesso la frase che è origine del suo dramma («ciò m'accora!») e il fazzoletto, entrambi su una linea cromatica, a estremo coronamento di quella coerente strategia tesa a caratterizzare il personaggio mediante la relazione fra lo stile vocale, la sua psicologia e il meccanismo in atto».

L'ultimo atto si apre con la malinconica scena di Desdemona: il peregrinare della memoria nella Canzone del salice si chiude con lo straziante addio a Emilia., seguito dal raffinatissimo «Ave Maria», ripetuto una seconda volta tra sé e sé, di cui sentiamo inizio e fine mentre la melodia va in orchestra. Una sinistra melodia dei contrabbassi e una reminiscenza del tema del bacio introducono Otello e l'uccisione di Desdemona. L'opera si chiude col monologo «Niun mi tema», sillabicamente monteverdiano, declamato sugli accordi in pianissimo dell'orchestra, con cui il protagonista torna dal suo viaggio al cuore di tenebra dell'animalità. Lentamente il canto riacquista l'espressione lirica che il veleno di Jago ha devastato, lasciando riaffiorare il sentimento amoroso, che cresce fino a diventare pura visione (Otello rivive il momento in cui è entrato nella camera). La musica torna al tema del bacio e su di esso si cristallizza fino a spegnersi.

LA MUSICA ASSENTE.
ECHI MUSICALI NELLA LETTERATURA TEDESCA DELL'800 E DEL '900

di Giovanni di Stefano

In un testo letterario la musica (se lasciamo da parte l'aspetto fonico e ritmico del linguaggio) non è mai realmente presente, può essere evocata solo indirettamente. Questo vale, si dirà, per qualsiasi altro tema, ma per il realismo richiesto dalla rappresentazione letteraria la traduzione dei suoni in parole appare come una delle sfide più ardue. Nella retorica tradizionale era conosciuta la pratica dell'*ekfrasi*, cioè la descrizione verbale di un'opera visiva, reale o immaginaria. Per la musica manca, che io sappia, una tradizione corrispondente. La questione che vorrei affrontare nel mio intervento è proprio questa: come si pongono gli autori che vogliono scrivere di musica con finalità letterarie di fronte a questa sfida? In altri termini: quali strategie retoriche e narrative vengono elaborate per evocare la presenza della musica o dare un senso, un valore alla sua assenza? Analizzeremo alcuni esempi partendo dalla letteratura romantica tedesca, che ha avvertito acutamente questo problema, e concluderemo, senza alcuna pretesa di completezza, con due esempi importanti appartenenti al '900.

Il nostro discorso comincia negli anni intorno al 1800, perché è in questo periodo che la musica diventa con insistenza crescente soggetto, fonte di metafore, modello nella letteratura tedesca. Un topos ricorrente nei testi dell'epoca è *Gewalt der Musik*, il "potere della musica", ma la parola tedesca evoca anche l'idea di forza violenta. Così si intitola una celebre novella di Heinrich von Kleist (*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, Santa Cecilia ovvero il potere della musica, 1810), ma anche Goethe, che pure non è un romantico, parla della «ungeheuerliche Gewalt»,⁶¹ del "terribile potere della musica". Scrittori e poeti romantici fanno a gara a trovare superlativi per definire la natura di questo potere. Tutti concordano nell'attribuire alla musica il carattere di linguaggio – un linguaggio considerato superiore a quello parlato – e nel cogliere nella sua indeterminatezza semantica un segno di ricchezza e non di imprecisione. Sarebbe sbagliato vedere in queste dichiarazioni un mero riflesso dei grandi sviluppi musicali che avvengono in questo giro di anni – innanzitutto il Classicismo Viennese –: è anzi in testi letterari (o estetico-letterari) che si annuncia quello che Carl Dahlhaus chiama un "mutamento di paradigma", nella rivalutazione della musica strumentale, e che trova la sua prima formulazione l' "idea di musica assoluta", destinata a dominare il dibattito estetico sulla musica sino agli inizi del '900.⁶² Anche se recentemente sono state sollevate alcune critiche alla ricostruzione di Dahlhaus,⁶³ rimane il fatto che il nesso "romanticismo"-musica si afferma fra i letterati prima di essere adottato anche fra i musicisti. Hoffmann chiama Beethoven "romantico", quest'ultimo non si sarebbe mai definito tale. Qui però non ci interessa tanto l'aspetto prettamente estetico-musicale quanto quello letterario e poetologico. Il problema degli scrittori dell'epoca è come catturare questo "potere" attribuito alla musica e come appropriarsene per creare qualcosa di equivalente. Gli autori "romantici" sono naturalmente innanzitutto poeti e scrittori e quando parlano di musica intendono spesso anche se non soprattutto poesia.⁶⁴ E qui ci troviamo di fronte al primo paradosso del discorso "romantico"

⁶¹ GOETHE 1985, pp. 34-35.

⁶² DAHLHAUS 1978.

⁶³ Cfr. THADDAY 1999.

⁶⁴ Cfr. DI STEFANO 1995.

sulla musica: l'affermazione dell'indicibilità del linguaggio musicale genera un'enorme produzione letteraria che aspira a tradurre quest'indicibilità verbalmente.

1. Tieck e la parafrasi poetica

Per Wackenroder e Tieck, forse gli iniziatori di questo culto musicale, scrivere sulla musica vuol dire scrivere innanzitutto sul potere che essa esercita nel momento in cui si fa concretamente suono, nel momento in cui viene eseguita e vissuta. Le strategie verbali seguite sono sostanzialmente due: visualizzazione poetica, cioè semantizzazione dei suoni attraverso la loro traduzione in immagini, e descrizione delle reazioni emotive provocate dall'ascolto dei suoni, spesso una combinazione di entrambe. Nelle *Phantasien über die Kunst (Fantasie sull'arte, 1799)*, la seconda raccolta che contiene scritti dei due autori, troviamo alcune descrizioni di esperienze d'ascolto. Wackenroder raffigura l'effetto travolgente provato durante l'ascolto musicale come una esperienza mistica: una sorta di duplice metaforico movimento, in cui l'ascoltatore, immergendosi nei suoni, si ripiega nel proprio io e allo stesso tempo lo trascende, tornando a vedere il mondo «con occhi vergini (*mit frischen Augen*)». ⁶⁵ Il movimento della musica nel tempo si traduce in un movimento immaginario, tutto interiore, nello spazio, uno *spazio* che si presenta come assolutamente altro dalla realtà circostante: «Allora chiudo gli occhi davanti a tutte le guerre del mondo e mi ritiro silenziosamente nel paese della musica come nel paese della fede dove tutti i nostri dubbi e le nostre pene si perdono in un mare di suoni». ⁶⁶ Una volta lasciati alle spalle «il cicaliccio degli uomini» o il «groviglio geroglifico» dei segni, l'ascoltatore penetra in un «mondo sconosciuto», che non dà risposta ai misteri, ma offre «belle e aeree immagini cangianti come nuvole (*Wolkengestalten*)», «la cui vista, non sappiamo come, ci conforta» e spazza via «tutte le cose incomprensibili che assediano il nostro animo». ⁶⁷ La tonalità fortemente religiosa del linguaggio tradisce le ascendenze pietiste di questo misticismo. Nell'enfatizzare l'ascolto musicale come *Verinnerlichung* ed *Entgrenzung*, come un «essere in sé» e al tempo stesso «fuori di sé», come accesso a un immaginario spazio governato da altre leggi, Wackenroder abbozza un canovaccio, e adopera anche un codice retorico di metafore, che si ritrova con non molte variazioni in tanti testi non solo dell'epoca romantica. Scopo dell'elaborazione “poetica” è comunicare l'intensità delle emozioni propriamente indicibili dell'evento musicale, riproducendo con mezzi verbali l'effetto provato, affinché il destinatario del testo possa provare leggendo qualcosa di analogo. Dietro vi è la convinzione estetica che nel momento della recezione, nell'intensità emotiva dell'effetto e nel potenziamento dell'immaginazione, riconosce il momento essenziale del fatto musicale. Wackenroder parla sempre della musica in generale, sembra che per lui non abbia importanza indicare concretamente quali siano le composizioni che provocano in lui tali reazioni. Solo in uno dei testi raccolti nelle *Phantasien über die Kunst* è possibile individuare una diretta fonte musicale d'ispirazione. È il testo posto in chiusura alla raccolta, generalmente attribuito a Tieck, un'esaltazione appassionata delle sinfonie come genere supremo della musica strumentale. Le sinfonie vengono esaltate per la facoltà di rappresentare un dramma nella sua verità “allegorica” (cioè poetica) senza doversi attenere “alle leggi della verosimiglianza” e al bisogno di sviluppare una storia e dei caratteri. Tieck riassume la sua esaltazione in una formula paradossale: le sinfonie «svelano in una lingua enigmatica gli enigmi più profondi (*das Rätselhafteste*)». ⁶⁸ Come prova ad exemplum Tieck accenna all'impressione provocata in lui dall'ascolto della Sinfonia composta da Johann Friedrich Reichardt nel 1787 a introduzione di una messainscena del Macbeth scespiriano. L'impressione è tanto forte che – aggiunge l'autore – la successiva rappresentazione del dramma gli appare “opaca e inconsistente”, un deludente doppione rispetto alle attese suscitate dalla sinfonia, per questo tali sinfonie – è la conclusione del suo discorso – non andrebbero eseguite in apertura,

⁶⁵ WACKENRODER-TIECK 1973, pp. 64-65.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111.

ma in chiusura a «chiarimento e compimento del tutto».⁶⁹ Purtroppo non possiamo verificare le impressioni di Tieck, manca, per quanto mi è dato sapere, un'edizione attendibile della Sinfonia di Reichardt, figura importante della cultura tedesca a cavallo fra '700 e '800, scrittore oltre che musicista, in stretti rapporti con Goethe ma anche con gli scrittori della generazione "romantica", oggi è noto solo agli specialisti ed eseguito molto poco, tutt'al più i *Lieder* su testi di Goethe (tra cui una sua versione dell'*Erlkönig*).

Riporto il brano di Tieck sulla Sinfonia del *Macbeth* di Reichardt:

Non ricordo di avere mai provato un godimento così intenso come quello che mi procurò la musica, or è poco tempo, durante un viaggio. Mi recai a teatro, dove doveva essere rappresentato *Macbeth*. Un famoso compositore aveva scritto per questo drama grandioso una sinfonia, che mi esaltò e inebriò a tal punto che ancora adesso non riesco a liberarmi della fortissima impressione da essa suscitata nel mio animo. Non posso descrivere come questo brano musicale mi sia apparso mirabilmente allegorico e al tempo stesso pieno di immagini altamente individuali; e non posso descrivere fino a che punto la vera, suprema allegoria perdesse ancora una volta con il suo solo apparire, quella fredda genericità che è caratteristica soltanto dei poeti inadeguati al loro compito.

Vedevo nella musica la landa cupa e nebbiosa, dove, in una luce crepuscolare, le streghe in ridde confuse si avvinghiano le une alle altre, mentre le nubi pestilenziali calano sulla terra sempre più compatte. Voci raccapriccianti chiamano minacciose nella solitudine, e nel caos ogni cosa, pervasa da brividi, assume una parvenza spettrale; una perfida gioia, orrenda e sghignazzante, si palesa in lontananza.

Le sagome acquistano contorni più precisi, fantasmi spaventevoli, evocanti fatti tremendi, si innalzano al di sopra della landa, la nebbia si dirada. Ora l'occhio scorge un orrido dèmone giacente nel suo antro tenebroso legato da catene possenti; con enorme violenza, tendendo tutte le sue forze, tenta di liberarsi, ma viene ogni volta ricacciato indietro: intorno a lui ha inizio la danza magica di tutti gli spettri e di tutte le larve. Oppressi e piangenti ci teniamo tremando a distanza, augurandoci che le catene riescano a trattenere il dèmone, che non abbiano a spezzarsi. Ma il tumulto cresce, orribilmente e, con un urlo spaventevole, con tutto il furore represso, il dèmone si scatena e con un balzo selvaggio si lancia in mezzo agli spettri: strida di dolore e di giubilo si confondono. La vittoria è sicura: l'inferno trionfa.

La confusione raggiunge il suo livello più impressionante: tutto è un convulso fuggire e ritornare; l'inno di trionfo delle creature malvagie conclude l'opera.

Molte scene del drama mi parvero opache e inconsistenti dopo questo episodio grandioso, perché gli aspetti più tremendi e orridi si erano manifestati già prima in modo più possente e poetico. Io continuavo a riandare col pensiero alla musica, mentre il drama opprimeva il mio spirito e disturbava i miei ricordi, perché con la fine della sinfonia lo consideravo ormai esaurito. [...] Il drama avrebbe dovuto concludersi con questo capolavoro, giacché la fantasia non potrebbe concepire e desiderare nulla di più alto, e inoltre questa sinfonia era la ripetizione dell'opera teatrale ad un più alto livello poetico, la rappresentazione ardita di una vita umana perduta e degna di commiserazione, assalita e sopraffatta da dèmoni di ogni genere.⁷⁰

«Vedevo nella musica» (corsivo mio): con queste parole Ludwig Tieck introduce la sua descrizione e il lettore da ascoltatore potenziale si trasforma in spettatore virtuale di una visione, in cui le immagini si susseguono, o meglio si accavallano, apparentemente senza riguardo alle "leggi della verosimiglianza". Ciò che Tieck "vede" nella musica, si legge come la descrizione di uno scenario infernale, confuso come un sogno, che ricorda gli incubi dipinti in quegli anni da Füssli: un dèmone mostruoso (*Unhold*) riesce a liberarsi dalle catene che lo tengono avvinto nel profondo di un antro fra grida terribili e danze selvagge. Della musica in sé, della sua struttura, degli strumenti o della successione dei temi, non apprendiamo nulla. Il testo di Tieck vuole riprodurre la *dinamica*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁰ Il testo originale in *ibid.*, pp. 111-113; la traduzione, lievemente ritoccata, è di Giovanni Guanti in: *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, antologia a cura di G. GUANTI, Torino, EDT, 1981, pp. 124-126.

della musica sul piano delle immagini e raccontare quello che viene chiamato il contenuto “*allegorico*” della sinfonia. La visione evocata dall’ascolto non è arbitraria, vuole offrire una sintesi ideale del dramma scespiriano: «la rappresentazione ardita di una vita umana perduta e degna di commiserazione, assalita e sopraffatta da demoni di ogni genere». Troviamo nel testo di Tieck soprattutto la prima strategia cui avevo accennato: emulazione poetica e traduzione dei suoni in immagini che riproducono le emozioni provate nell’ascolto.

2. Hoffmann e l’evocazione indiretta

L’assenza di riferimenti più specifici alla musica ascoltata non è necessariamente un fatto di maggiore o minore conoscenza tecnica: parafrasi poetiche, caratterizzazioni metaforiche abbondano anche nelle recensioni critiche di musicisti competenti come Hoffmann, Schumann e Liszt, e affiancano le analisi tecniche. In un articolo su un’*ouverture* di Berlioz, Schumann parla dei due modi di «spiegare (*verdeutlichen*) la musica: con il ricorso poetico alle immagini, che il pezzo mi ha ridestato, o attraverso la scomposizione del meccanismo dell’opera». ⁷¹ Anche nella famosa recensione di Hoffmann alla Quinta sinfonia di Beethoven, vero manifesto dell’estetica musicale “romantica”, coesistono due tipi di discorso e di descrizione: una descrizione *tecnica* assai dettagliata della sua struttura armonica, dei suoi temi e del loro sviluppo, e un tentativo di *tradurre* in termini *poetici* e metaforici l’impatto sull’ascoltatore provocato dal nuovo sinfonismo viennese ovvero di dare un senso verbale ai suoni. Il ricorso all’immagine non va inteso come tentativo di determinare ciò che per essenza sfugge a ogni determinazione quanto al contrario di ricreare verbalmente qualcosa di analogo, cioè analogamente indeterminato – non decifrazione di un programma nascosto (come faranno Kretschmar e Schering all’inizio del ’900), ma approssimazione visiva. Tradotto in immagini, il movimento della musica nel tempo, come già per Wackenroder, si configura metaforicamente anche in Hoffmann come un movimento nello spazio, come il passaggio da uno spazio reale e tangibile ad uno spazio, di cui si può dire solo con certezza che è radicalmente *altro* rispetto al mondo sensibile esteriore. «La musica dischiude all’uomo un regno sconosciuto, un mondo, che non ha nulla in comune con il mondo sensibile esteriore che lo circonda e in cui lascia indietro tutti i sentimenti determinabili concettualmente per abbandonarsi a un anelito ineffabile (*dem Unaussprechlichen*)» è detto fin dall’inizio. ⁷² Di Beethoven è detto che «ci spalanca [...] il regno dell’immane e dell’incommensurabile (*das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen*)». ⁷³ Il tradizionale linguaggio metaforico ha difficoltà a trovare corrispettivi adeguati. Ci si può esprimere solo con prefissi negativi per suggerire la loro irrappresentabilità. Hoffmann ha pubblicato la sua recensione in due versioni: una più lunga, contenente una circostanziata analisi tecnica della Sinfonia, sull’«*Allgemeine Musikalische Zeitschrift*» (una rivista destinata a specialisti) nel luglio 1810, e una più breve, senza la parte analitica, ma integrata con un’altra recensione beethoveniana, nei *Fantasiestücke in Callots Manier (Fantasie alla maniera di Callot)*, la sua prima raccolta di testi letterari pubblicata nel 1814. La rinuncia alla parte analitica (due terzi del testo originale) è certo dovuta in primo luogo alla differente destinazione della raccolta rivolta a una cerchia più ampia e meno esperta di lettori, però forse anche al fatto che Hoffmann scrittore, oltre che musicista e compositore egli stesso, vedesse nella parafrasi poetica la parte più importante della sua recensione.

Un anno prima della recensione alla Quinta sinfonia beethoveniana, esce, sempre sull’«*Allgemeine Musikalische Zeitschrift*», la sua prima novella di argomento musicale: *Ritter Gluck*. La musica viene evocata anche qui attraverso l’effetto che essa provoca in chi l’ascolta, ma Hoffmann lo fa in un altro modo rispetto a Tieck e Wackenroder: descrive questo effetto in modo mediato o sdoppiato: l’io narrante non descrive l’effetto prodotto dalla musica su di lui quanto l’effetto prodotto su di lui dall’ascolto della musica da parte di un altro. Seduto al tavolino di un

⁷¹ THADDAY 1999, p. 143.

⁷² HOFFMANN 1988, p. 23.

⁷³ *Ibid.*, p. 24.

caffè nel Tiergarten di Berlino, il narratore entra in conversazione con uno strano personaggio che sembra essere un intenditore di musica, avvolto in un ampio mantello di foggia moderna, sotto cui si intravedono ricche vesti all'antica. Lo sconosciuto ordina all'orchestra del caffè di eseguire l'*ouverture* dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck e, non appena l'esecuzione comincia, il suo aspetto cambia repentinamente, subisce una metamorfosi che riproduce il movimento della musica, quasi come se desiderasse farsi suono egli stesso:

Egli ascoltò l'Andante tenendo gli occhi semichiusi e le braccia incrociate e poggiate sul tavolo; poi, battendo lievemente il piede sinistro, segnò l'entrata delle voci. Allora rialzò la testa, gettò una rapida occhiata attorno, posò sul tavolo la mano sinistra con le dita aperte come se stampasse un accordo sul pianoforte, e alzò in aria la destra: era un direttore d'orchestra che indicava ai suonatori il passaggio ad un tempo nuovo. La mano destra ricade e comincia l'Allegro – Un'onda viva di rossore invade le pallide gote dell'uomo, i sopraccigli si contraggono sulla sua fronte corrugata, una foga interiore ne infiamma lo sguardo d'un fuoco che di mano in mano fa sparire il sorriso ancora vagante intorno alla bocca socchiusa. Ora, egli si addossa alla sedia, i sopraccigli si inarcano, i muscoli delle gote hanno ritrovato il loro normale movimento, gli occhi sfavillano, l'intimo e grande dolore di poc'anzi si fonde in un delirio che investe tutte le fibre del suo essere e le scuote convulsamente; il suo respiro si fa profondo, la sua fronte s'imperla di sudore. Egli accenna l'attacco del *Tutti* e altri passaggi principali; la sua mano destra non tralascia di battere il tempo, mentre con la sinistra trae il fazzoletto e se lo passa sul volto. Così egli animava, dotandolo di muscoli e di colore, lo scheletro dell'Ouverture che quei pochi violini disegnavano. Intesi il dolce tenero lamento elevato dal flauto, quando la tempesta dei violini e dei bassi cessò d'infuriare e tacque il frastuono dei timpani; intesi quei lievi suoni dei violoncelli e del fagotto che riempiono il cuore d'indicibile tristezza; poi il *Tutti* riprese, l'unisono progredì nel suo cammino come un gigante enorme e maestoso, ed il sordo lamento spirò schiacciato dai suoi passi.

L'Ouverture era finita. L'uomo lasciò ricadere le due braccia, e restò lì, nella sua sedia, con gli occhi chiusi, come uno che sia sfinito da uno sforzo troppo grande.⁷⁴

Ci troviamo di fronte a una descrizione paradossale: l'io narrante non ascolta realmente i flauti, i fagotti, i timpani, ma ricostruisce nella sua immaginazione la Sinfonia in tutta la sua ricchezza timbrica *dalla mimica e dai gesti* dello sconosciuto, che – com'è detto – danno “muscoli e colore” all'esecuzione “scheletrica” da parte della striminzita orchestra del caffè fatta di pochi violini. Possiamo suddividere il brano in due parti. Dapprima la descrizione minuta “realistica” di come lo sconosciuto reagisce all'ascolto muovendosi come un direttore d'orchestra che dà gli attacchi agli strumenti, mentre la mimica del suo volto lascia intendere indirettamente i contrasti dinamici e drammatici (Andante - Allegro) del pezzo. La seconda parte più breve comincia alle parole «Io intesi [...]» e restituisce le impressioni interiori dell'io narrante che danno contenuto concreto alla metafora dei “muscoli” e del “colore” che animano uno “scheletro”. Quest'ultimo (che evidentemente già conosce l'*ouverture*) è in grado di rievocare alcuni precisi dettagli timbrici, connotandoli emotivamente (il lamento del flauto, tempesta dei violini e dei bassi, frastuono dei timpani ecc.), con metafore (“tempesta”) e similitudini (“come un gigante”). L'aspetto paradossale è, come detto, che la descrizione è presentata come il resoconto non di un ascolto reale, ma *immaginario*.

Questo ci introduce al tema del racconto: non solo è, come affermano i primi “romantici”, compito arduo cercare di tradurre *die Gewalt*, la potenza, dei suoni in parole, ma anche i suoni reali non sono che una debole eco, ogni esecuzione concreta è sempre un tradimento dell'originale che vive autenticamente solo nell'immaginazione. Nel prosieguo del racconto, il narratore si imbatte altre due volte nel misterioso personaggio. Questi farnetica di essere penetrato una volta nel regno dei sogni e di avervi scorto in una meravigliosa visione sinestetica l'Eufonio, il principio stesso

⁷⁴ Traduzione italiana di R. Spaini da: *L'allievo di Tartini e altri racconti musicali*, a cura di G. DI STEFANO, Firenze, Passigli, 1984.

dell'armonia cosmica, e, all'incontro successivo, conduce il narratore nella sua abitazione, che ha «l'aspetto tetro di uno splendore invecchiato». Qui esegue al pianoforte davanti all'esterrefatto narratore, tenendo aperto sul leggio uno spartito con le pagine bianche, l'*Armida* di Gluck, arricchendola però di numerose variazioni che potenziano addirittura l'opera: «[...] la sua musica modificata era pur sempre la scena di Gluck, ma elevata, per così dire, ad una potenza superiore». Solo ora, alle ripetute richieste, egli rivela la sua identità. Allontanatosi, riappare improvvisamente «in una veste di gala ricamata, con una ricca marsina e lo spadino al fianco. Io rimasi di stucco. Lui venne solennemente verso di me, mi prese dolcemente la mano e disse con uno strano sorriso: *Io sono il Cavaliere Gluck!*».⁷⁵ Ma la rivelazione finale invece di dileguare il mistero lo complica ancora di più. Il musicista, infatti, è morto più di vent'anni prima, nel 1787. Chi è allora veramente il sedicente Cavaliere Gluck? Un maniaco fanatico della musica di Gluck che ha finito per identificarsi con il maestro da lui venerato oppure *realmente* il fantasma del compositore condannato a vagare come un'anima in pena in una Berlino, che ha smarrito il senso dell'arte, dove le sue opere vengono eseguite in modo approssimativo se non falsante?

Hoffmann si guarda bene dal suggerire una risposta e qualunque tentativo di sciogliere il mistero si impegola in nuove contraddizioni. In questa ironica ambiguità e molteplicità di livelli di lettura sta certo la modernità del racconto. Ma vi è dell'altro. A un certo punto il misterioso personaggio sembra accennare a una colpa commessa al risvegliarsi dalla visione in cui ha attinto al principio creativo stesso della musica – «Io svelai il sacro ai profani», afferma – e, più avanti, come ricordato, suona o meglio improvvisa al pianoforte, come fa pensare lo spartito vuoto su cui non è segnata alcuna nota, improvvisa la musica dell'opera in una forma arricchita e potenziata. Il finale della novella sembrerebbe dunque suggerire che perfino l'atto stesso del comporre, del trascrivere i suoni in note, possa essere già un tradimento del “potere della musica”, perché, oltre ad esporla al pericolo delle profanazioni, delle banalizzazioni, fissa la creazione “interiore” in rigidi segni “esteriori”. Hoffmann porta alle estreme conseguenze la concezione musicale “romantica”: l'infinito non può mai essere catturato in forme finite, se ne possono cogliere solo una debole eco.

3. *Thomas Mann e il testo come partitura*

Facciamo un salto nel tempo di oltre cento anni e passiamo al *Doktor Faustus* di Thomas Mann, a ragione considerato come la più grandiosa e compiuta realizzazione novecentesca di questa letteratura fittizia intorno alla musica, di cui Hoffmann è l'iniziatore.⁷⁶ Opera quanto mai complessa, non possiamo naturalmente scendere in dettaglio e mi limito qui a dare qualche informazione sulla sua intenzione per inquadrare più chiaramente l'esempio su cui vorrei soffermarmi. Come evidenzia la dicitura intera del titolo: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* (*Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*), il genere del *Musikerroman* è messo in relazione con il mito faustiano. È questo il primo aspetto nuovo. In una conferenza coeva all'elaborazione del romanzo lo scrittore giustifica la sua scelta:

È una grave deficienza della leggenda e del poema non mettere Faust in rapporto con la *musica*. Egli dovrebbe essere musicale o un musicista. La musica è sfera demoniaca [...] è arte cristiana col segno negativo. È ad un tempo ordine calcolatissimo e antiragione germinatrice di caos, ricca di gesti incantativi e di scongiuri, è magia di cifre, è l'arte più remota dalla realtà e la più appassionata, astratta e mistica ad un tempo.⁷⁷

Vale a dire: nella sua illusoria autosufficienza e concretezza la musica sembra prestarsi, più forse delle altre arti, alla tentazione demiurgica di poter fare a meno della natura, abolire le barriere

⁷⁵ HOFFMANN 1982, p. 28.

⁷⁶ Cfr. DI STEFANO 1991.

⁷⁷ MANN, Frankfurt a. M. 1974.

fra naturalità e artificialità e porsi come i creatori assoluti di un'altra realtà, insomma di soggiacere al delirio di onnipotenza. Da queste parole appare chiaro come per Thomas Mann parlare di musica non è mai parlare solo di musica, ma è interrogarsi sul nesso che la musica intrattiene con altre cose, in primo luogo sui risvolti, lati oscuri che accompagnano la sua ascesa ad arte nazionale per eccellenza in Germania. "Astratta e mistica" viene definita la musica e "astratto e mistico" è definito il rapporto dei tedeschi con il mondo. La musica funge da simbolo. Da qui la costruzione del romanzo su due piani: le vicende personali del compositore vengono proiettate sull'orizzonte buio delle vicende storiche della Germania avviata alla catastrofe della Seconda Guerra Mondiale. Sebbene le due vicende non coincidano cronologicamente e si incrocino solo nella persona del narratore Serenus Zeitblom che lega il tempo narrato e il tempo della narrazione (e non a caso porta la parola tempo=Zeit nel nome), una sottile trama di rimandi suggerisce connessioni fra i due piani. In questa prospettiva da resa di conti finale il romanzo va ancor al di là e ricapitola momenti chiave della storia della musica e della cultura non solo tedesca. Per un'intenzione del genere non bastano più le soluzioni linguistiche romantiche, tanto più che Thomas Mann ha come punto di riferimento la grande tradizione realista francese e russa dell'800. Egli vuole rappresentare in modo verosimile il percorso biografico e creativo di un compositore tedesco nei primi decenni del '900, con la descrizione particolareggiata delle sue opere. Il *Doktor Faustus* è certo il tentativo più ambizioso di dare concrezione, presenza letteraria alla musica. Mann amava definirsi un musicista prestato alla letteratura e parlare della sua scrittura come un "*literarisches Musizieren*", ma era soprattutto un appassionato ascoltatore e non un conoscitore professionale come Hoffmann e non avrebbe potuto scrivere il romanzo nella forma che ha senza l'assistenza di un esperto con approfondite conoscenze tecniche. Quest'esperto fu, come sappiamo, Adorno, al quale va però aggiunta un'ampia schiera di altri consiglieri occasionali dal nome prestigioso come Bruno Walter, Strawinsky e Schönberg, Eisler e Krenek, Schnabel e Klemperer, oltre al figlio Michael, musicologo di professione e suonatore di viola. Le composizioni di Leverkühn sono descritte con grande dovizia di particolari e proprietà tecnica, in modo da soddisfare anche le aspettative di un lettore competente. Generazioni di studiosi si sono sforzate di rintracciarne le fonti e i modelli reali. E le descrizioni non mancano di più o meno palesi riferimenti a tante opere della storia della musica che aiutano a farsene un'immagine sonora. Sono stati contati i nomi di circa 80 compositori nel testo ed è più facile indicare chi non c'è piuttosto che chi viene menzionato. È sbagliato però cercare in Leverkühn, che porta non pochi tratti autobiografici dell'autore e la cui vicenda personale ricalca quella di Nietzsche, il ritratto di un musicista in particolare. La sua opera si configura come un compendio ideale della musica del primo '900, che, partendo dall'impressionismo di Debussy e Ravel e dall'ipertrofismo sinfonico straussiano e passando per il liederismo postromantico e il travestimento parodistico delle forme del passato di gusto strawinskiano, perviene alla dodecaфония, della quale Mann lo presenta come ideatore – è questa la licenza storica più grossa che si prende il romanzo – con grande rabbia, com'è noto, di Schönberg, che non apprezzò affatto vedere il suo metodo accostato ad un patto con il diavolo. Non sono nemmeno mancati compositori che hanno a loro volta tentato di realizzare per davvero le opere immaginarie descritte, come Alfred Schnittke che ha composto una cantata sul Faust ispirata alla Cantata Sinfonica *Dr. Fausti Weheklag*, opera ultima e testamento spirituale di Leverkühn.

Accanto alle descrizioni di opere immaginarie, vi sono anche quelle di opere reali – la più celebre di tutte è quella della Sonata op. 101 di Beethoven. Queste vere e proprie ekfrasi non intendono solo ricreare conosciuti o ignoti mondi sonori, ma assolvono anche precise funzioni narrative all'interno del testo. Vediamo un esempio concreto: la descrizione "occulta" di un brano musicale noto, "occulta" vuol dire che il testo non dice esplicitamente di che brano si tratta, è il lettore che deve indovinarlo dalla descrizione stessa. Ed è una descrizione in cui Thomas Mann non si è avvalso dell'assistenza di Adorno o di un altro consigliere musicale, ma che ha formulato lui stesso sulla base della sua memoria di ascoltatore appassionato. Anzi, in *Die Entstehung des Doktor Faustus (La genesi del Doctor Faustus)*, lo scrittore ricorda con una certa maliziosa soddisfazione come proprio Adorno, a cui aveva letto il testo, non avesse individuato il brano: si tratta del

Preludio al terzo atto dei *Meistersinger von Nürnberg*.⁷⁸ Thomas Mann tenta un vero e proprio gioco di destrezza: offrire una descrizione verbale il più aderente possibile del brano musicale (che lo renda riconoscibile) e allo stesso tempo, come in un'autentica partitura, far "risuonare" i temi e i motivi del romanzo. Riporto il testo manniano (che si trova nel XV capitolo del romanzo) nella bella traduzione di Ervino Pocar:

Così avviene quando il pezzo è bello: i violoncelli intonano da soli un tema malinconico e pensoso che, in modo bonariamente filosofico e sommamente espressivo, pone il quesito dell'assurdità del mondo e dello scopo di tutto questo correre affannoso e affaccendato e di questo tormentarsi l'un l'altro. Per un po' i violoncelli trattano quest'enigma scotendo il capo con saggezza e rammarico, e a un dato punto del loro discorso, a un punto ben calcolato, entra con un respiro profondo che solleva e abbassa le spalle il coro degli strumenti a fiato con un largo inno solenne e commovente, magnificamente armonizzato ed esposto con tutta l'impetita dignità e con la forza dolcemente moderata degli ottoni. Così la melodia sonora si avvanza fin nei pressi di un culmine che essa evita per il momento, in conformità alla legge dell'economia, e lo scansa, lo mette da parte, lo tiene in serbo, ed è bella anche così: ma si ritrae e cede il posto a un altro argomento, a una specie di *lied* schietto, scherzosamente e gravemente popolare, in apparenza rude e scaltro, che con una certa appassionata conoscenza degli artifici analitici e coloristici dell'orchestra si rivela meravigliosamente capace di commento e di sublimazione. Questo *lied* modesto domina per un tratto con la sua grazia arguta, viene scomposto, variato, studiato nei particolari; una sua variazione deliziosa è portata dai suoni medi agli acuti magici dei violini e dei flauti, si libra ancora un poco a quelle altezze, e quando è più insinuante i dolci ottoni riprendono la parola e l'inno corale di prima, si avanzano in primo piano, ma senza incominciare, con la larghezza della prima volta, dall'inizio, bensì fingendo che la melodia si sia già svolta per una parte e continui solenne verso quel culmine che la prima volta ha saggiamente evitato affinché l'effetto sorprendente, la piena del sentimento sia tanto maggiore in questo momento mentre, salendo senza ritegni e potentemente sorretta dai passaggi armonici del bassotuba, valica gloriosa quel culmine per poi terminare onorevolmente in canto riguardando con una specie di dignitosa soddisfazione l'opera compiuta.

Perché, caro amico, mi viene da ridere? È forse possibile sfruttare la tradizione, consacrare le malizie con maggiore genialità? Si può forse raggiungere il bello con maggiore destrezza? E io reprobamente devo ridere specialmente ai grugniti basilari del bombardone – rum rum rum – e ho forse le lacrime agli occhi, ma lo stimolo del riso è più forte [...]. Perché quasi tutte le cose mie si devono affacciare con la loro parodia? Perché mi deve sembrare che quasi tutti, anzi tutti addirittura i mezzi e le convenienze dell'arte possano *oggi servire soltanto alla parodia*?⁷⁹

Lo studioso tedesco Johannes Odendahl ha studiato il testo di questa descrizione in modo assai dettagliato.⁸⁰ Mi rifaccio qui ai risultati della sua accurata analisi, integrandola all'occorrenza con mie osservazioni. Nel testo di Thomas Mann ritroviamo messa in evidenza grosso modo la struttura del brano con la successione dei temi principali e l'indicazione degli strumenti che li enunciano: violoncelli, poi i fiati, successivamente flauti e violini, poi ancora i fiati ecc. – vale a dire l'aspetto timbrico. Ma il testo non si limita al livello *denotativo*, cerca di *connotare* l'entrata degli strumenti e il carattere dei temi e subito all'inizio, quando si accenna al tema intonato dai violoncelli, viene aggiunta nella frase relativa («das nach dem Unsinn der Welt [...] fragt», «che [...] pone il quesito dell'assurdità del mondo») una caratterizzazione così particolareggiata che non sembra potersi ricavare solo dalla melodia. È infatti un'informazione nascosta che Thomas Mann fornisce al lettore attento per aiutarlo a decifrare subito il brano e che riguarda il contesto dell'azione in cui risuona: la frase riassume il monologo sulla follia del mondo che Hans Sachs, trovandosi *solo*, canta subito dopo il preludio (il testo ne riprende alcune parole come «jagen», "correre affannoso"). Il riferimento all'«einander Plagen» ("tormentarsi l'un l'altro") fa pensare alla

⁷⁸ MANN 1986, pp. 178-179.

⁷⁹ T. MANN, *Doctor Faustus*, tr. it. di E. POCAR, Milano, Mondadori, 1957, pp. 153-154.

⁸⁰ ODENDAHL 2008, pp. 18-28.

baruffa su cui si chiude il secondo precedente atto e che è il motivo per la riflessione sul corso del mondo di Hans Sachs nel suo monologo all'inizio del terzo atto. A questo monologo accenna anche la frase seguente nel personificare i violoncelli descritti come «weise kopfschüttelnd und bedauernd über dieses Rätsel» (“trattano quest'enigma scotendo il capo con saggezza e rammarico”). Proprio quest'immagine, inequivocabilmente scherzosa nella sua assurdità, e molte metafore impiegate successivamente (ex.: «mit aller gestopfter Würde», “con tutta l'impettita dignità”; «Mit dem Liedchen wird nun eine Weile klug und lieblich gewirtschaftet», letteralmente: “questo lied piccino viene amministrato con amorevole ponderatezza”) denotano una certa impertinenza ironica, ben lontana dalle immersioni romantiche. Certo, Wagner stesso considerava i *Meistersinger* come la sua opera umoristica e riferisce nelle lettere di come dovesse ridere spesso durante il lavoro di composizione, ma è da dubitare che avrebbe apprezzato il tono scanzonato e irriverente di tutta la descrizione. È il tono di chi è piacevolmente diletto dai suoni, ma non sembra prenderli troppo sul serio, perché ha capito il trucco che ci sta dietro. Dobbiamo volgerci al contesto del romanzo per intenderlo meglio. La descrizione del preludio wagneriano è inserita in una lettera che Adrian Leverkühn manda da Lipsia all'amico e narratore postumo delle sue vicende Zeitblom, nella quale esprime i suoi dubbi se dedicarsi allo studio della composizione, e rispecchia dunque la prospettiva del personaggio. La risata ironica è la cifra esistenziale di Adrian, che gli viene associata in tutte le sue apparizioni, sino alla tragica fine, e riflette il suo atteggiamento di fronte al mondo: l'impossibilità di un'adesione immediata e spontanea a quanto lo circonda, il bisogno di frapporre sempre una distanza intellettuale fra sé e gli altri e, dunque, la ragione della sua solitudine. Alludendo al preludio dei *Meistersinger* Adrian vuole esprimere la sua posizione rispetto al comporre e alla possibilità di continuare nel solco della tradizione, e non può farlo che facendo riferimento all'esponente che più l'ha portata all'estremo. La bella apparenza non è più possibile se non come parodia, perché è venuta meno la fede romantica nella promessa di assoluto della musica, perché essa adornianamente è scaduta a “ideologia”: «Warum müssen fast alle Dinge mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten?» (“Perché quasi tutte le cose mi si devono affacciare con la loro parodia?”) è affermato verso la fine della lettera. E alcune delle composizioni della prima maturità di Leverkühn risponderanno a questa definizione della parodia come “Travestie der Unschuld”, travestimento dell'innocenza.

Adrian suggella la sua parodistica descrizione wagneriana con le domande retoriche: «Kann man mit mehr Genie das Hergebrachte benutzen, die Kniffe weihen? Kann man mit gewiegerem Gefühl das Schöne erzielen?» (“È forse possibile sfruttare la tradizione, consacrare le malizie con maggiore genialità? Si può forse raggiungere il bello con maggiore destrezza?”). In queste domande non è difficile riconoscere la posizione e le parole di Nietzsche e dei suoi pamphlet antiwagneriani, in cui il filosofo dà voce alla sua delusione sul musicista a lungo osannato, che ora accusa di essere il rappresentante della *décadance*, «der Cagliostro der Modernität», «der Meister hypnotischer Griffe» (“il maestro dei trucchi ipnotici”), che con i suoi effetti maschera il vuoto interiore e pungola una sensualità morbosa, estenuata, non più carne, ma ridotta solo a nervi. Eppure fin negli ultimi anni si ritrovano in Nietzsche esaltazioni tra le più belle ed illuminanti della musica wagneriana, che attestano un'ambivalenza di fondo irrisolta – tra cui in *Jenseits von Gut und Böse (Al di là del bene e del male)* un omaggio appassionato al Preludio al primo atto dei *Meistersinger*. Con la sua descrizione cifrata del preludio al terzo atto Thomas Mann si ricollega direttamente a Nietzsche e ne fa propria la cosiddetta “doppelte Optik”, ottica doppia, in cui l'ammirazione non è mai disgiunta da una componente aspramente critica. Assiduo frequentatore delle rappresentazioni wagneriane a Monaco, una tradizionale roccaforte del wagnerismo, lo scrittore tedesco ne prende le distanze a poco a poco, e in questo distanziamento progressivo si può leggere anche lo spostamento progressivo delle sue posizioni politiche dall'adesione al nazionalismo guglielmino negli anni della Prima guerra mondiale all'adesione agli ideali repubblicani di Weimar e alla decisa professione nei valori democratici di tipo anglosassone degli anni del nazionalsocialismo e della seconda guerra mondiale. Non dimentichiamo che sono le reazioni irate e violente al discorso da lui tenuto in

occasione del cinquantenario della morte di Wagner a spingere lo scrittore nel febbraio 1933, poche settimane dopo la nomina di Hitler a cancelliere, a non tornare più in patria. Fin dall'inizio Wagner gli si presenta strettamente legato alla questione del nesso fra musica e politica, vale a dire la riflessione sul significato politico oltre che artistico assunto dalla musica nella cultura e società tedesca. Una riflessione che si fa sempre più critica e ciò si riflette nei giudizi sul musicista: «c'è molto Hitler in Wagner» scrive in una lettera nel 1949, parafrasando ancora una volta Nietzsche, che aveva scritto «In Baudelaire c'è molto Wagner». È da questa costellazione che muove il progetto del *Doktor Faustus* e la sua concatenazione tra la biografia di un compositore e la vicenda storica della Germania nella prima parte del secolo passato.

Alcune parole ed espressioni sembrano accennare ad un ulteriore livello testuale, a un subtesto, che di nuovo ci riporta a Wagner e sembra rimarcare la distanza dalle pretese di assolutezza associate dai primi romantici alla musica – un subtesto erotico. Per la verità pure gli autori romantici vedono già nel “potere della musica” anche un potere di seduzione erotica. Kleist parla del carattere «stranamente femminile» della musica e soprattutto in Hoffmann il linguaggio musicale ridesta spesso associazioni sessuali, erotiche. Tutto questo rientra nella convinzione già espressa da Wackenroder della fondamentale ambivalenza della musica – una definizione che Thomas Mann e il suo personaggio riprendono. A un certo punto Adrian esclama di fronte all'amico: «la musica è ambivalenza elevata a sistema». ⁸¹ Ma è naturalmente in Wagner che il connubio eros e musica sembra trovare la sua realizzazione più prepotente. Con il *Tristan*, innanzitutto, oggetto di una innumerevole quantità di emulazioni letterarie. Anche Thomas Mann vi si è cimentato nella sua novella intitolata appunto *Tristan*, in cui parafrasa la grande scena d'amore del secondo atto e ne mima il linguaggio allitterante. Nella descrizione del preludio però il subtesto, più che alludere ad un amore appassionato, fa pensare – con i suoi doppi sensi ironici e un po' grossolani (l'allusione a un “Höhepunkt”, un punto culminante, inizialmente evitato e rinviato, più avanti finalmente raggiunto e riguardato poi «con una specie di dignitosa soddisfazione», e gli accenni ai «grugniti del bombardone»: «Wum, wum, wum – Pang», che Pocar rende più innocuamente con «rum rum rum») – a qualcosa di meno romantico e più filisteo, che è peraltro più in sintonia con il tema dei *Meistersinger*: l'esaltazione della borghesia germanica e della sua supposta virtuosità nuziale. Avremmo dunque a che fare con una ulteriore parodia dell'opera. Allo stesso tempo lo si potrebbe leggere anche come un riferimento per contrasto al destino del protagonista stesso che poco prima accenna nella lettera scherzosamente al suo possibile prossimo “fidanzamento” con la musica, cioè la decisione di darsi alla composizione («che resta altro? Certo, la musica come tale, la promessa di fidanzamento con lei, il laboratorio ermetico, la cucina alchimista, la composizione» ⁸²). Decisione, che comporterà la scelta definitiva della solitudine, la rinuncia al matrimonio borghese. Le sue avventure sessuali si limiteranno all'incontro (che avviene poco più avanti nel XIX capitolo) con l'etera Esmeralda, che gli trasmette i germi della sifilide.

A una lettura più attenta si scoprono nel testo diversi strati di senso – tutti legati al disegno generale del libro: il vincolo fra la vicenda artistica personale e il destino tragico della Germania. E certamente se ne possono riscontrare ulteriori: c'è chi ⁸³ ha visto nell'accento all'assolo iniziale dei violoncelli (mentre passa sotto silenzio l'entrata successiva degli altri archi) già un'anticipazione del finale dell'ultima opera composta da Leverkühn, la Cantata sinfonica *Dr. Fausti Weheklag*, che si chiude con un Adagio orchestrale, in cui – come nella Sinfonia degli Addii di Haydn o nella Nona di Mahler – «uno dopo l'altro i gruppi degli strumenti smettono e non resta che il sol alto di un violoncello, l'ultima parola con cui si spegne lentamente l'opera». ⁸⁴ Una coincidenza forse voluta, forse casuale – ma c'è qualcosa di casuale in Thomas Mann? – in ogni caso rafforza ancora di più l'idea di un principio unitario a base di tutta l'opera. La trascrizione verbale dei *Meistersinger* si rivela all'analisi come una *mise en abyme* dell'intero romanzo. Appare ora più chiaro cosa

⁸¹ MANN 1986, p. 66.

⁸² MANN 1986, p. 177.

⁸³ ODENDAHL 2008, p. 26.

⁸⁴ MANN 1986, p. 651.

Thomas Mann intenda quando definisce i suoi romanzi “partiture”. Il *Doktor Faustus* si presenta come una costruzione rigorosa, interamente predeterminata, in cui in ogni sua parte risuona sempre anche il tema generale. Verrebbe da pensare per omologia alla costruzione di un’opera dodecafonica basata interamente su una serie preesistente, come se il romanzo nel suo impianto cercasse di emulare ciò di cui parla. Tuttavia quest’idea di romanzo è in Thomas Mann ben anteriore al suo interessarsi per la dodecaфония (nell’interpretazione di Adorno) – in forma certo meno accentuata è già presente nei *Buddenbrooks* e nello *Zauberberg*. Se vogliamo trovare un ideale modello musicale è semmai proprio in Wagner che va cercato, come nota lo studioso americano Hans Rudolph Vaget – nel Wagner della Tetralogia. Nel metodo compositivo wagneriano – scrive Vaget – Thomas Mann vede «il modello di un’arte epica avanzata»,⁸⁵ capace di superare la concezione lineare del tempo e di connettere il passato e il futuro con il presente grazie a una fitta rete di motivi e di rimandi. *Beziehungszauber*, trama magica, chiama Thomas Mann questa capacità wagneriana di adoperare l’orchestra come livello linguistico autonomo e la sua aspirazione è ricreare nelle sue opere una forma analogamente *doppelbödig*, a doppio fondo, che evochi nella narrazione del presente contemporaneamente anche la dimensione del passato e quella del futuro e che nell’individualità della vicenda storica scorge sempre anche la riattualizzazione di uno schema mitico. È questa la funzione narrativa del ricorso a *leitmotive*, qualcosa di più di mere formule iterative, quali si incontrano in letteratura fin dai tempi di Omero. Si tratta di espressioni, metafore, dettagli fisici o oggettuali che vengono ripetuti in contesti differenti e che con la loro ripetizione acquistano un senso proprio suggerendo un legame fra questi contesti. Il romanzo come montaggio e intreccio stratificato di Leitmotive, è la risposta di Thomas Mann alla crisi del romanzo moderno.

4. Bernhard e la ripetizione come principio

Thomas Bernhard può essere forse considerato il rappresentante estremo del mito musicale romantico nella letteratura di lingua tedesca, che ne riprende temi, motivi, situazioni ma in un contesto stravolto. La musica dell’epoca classico-romantica aleggia nelle sue opere come il fantasma di una tradizione alla quale non si ha più realmente accesso – per Bernhard, analogamente a Thomas Mann l’accesso alla tradizione è stato contaminato dal ruolo complice avuto dall’Austria, che ama presentarsi come il paese di Mozart e Beethoven, negli orrori del nazionalsocialismo. Molti suoi personaggi richiamano, nella loro fisionomia bizzarra, grottesca, così come nel loro miscuglio di forme borghesi e comportamenti asociali, anche se si presentano assai più inaciditi, certe figure di originali create da Hoffmann. Come loro sono ossessionati da un ideale di perfezione simboleggiato dalla musica che li porta alla totale paralisi, al silenzio. Nella *pièce* beckettiana *Die Macht der Gewonheit (Il potere dell’abitudine, 1973)* Caribaldi, il direttore tirannico di un circo piuttosto malmesso, prova regolarmente, ogni giorno, dopo lo spettacolo con suoi succubi dipendenti il *Forellenquintett* di Schubert, senza che una sola volta l’esecuzione non inciampi su un errore o anzi, a giudicare da quanto avviene sulla scena, senza che riesca ad andare oltre la prima nota del Quintetto. L’io narrante di *Beton*⁸⁶ è un musicologo che lavora ad una monografia su Mendelssohn, senza tuttavia essere ancora riuscito a scrivere nemmeno un rigo. Sono assenti in Bernhard descrizioni musicali del tipo di quelle di Thomas Mann, l’evocazione della musica si riduce all’alone emanato dai nomi celebri della tradizione, ultima e remota eco di epoche ormai passate, vive per così dire della sua assenza. Evocata per lo più solo molto indirettamente sul piano del contenuto, la musica è presente nei testi di Bernhard però sotto un altro aspetto e in un senso più profondo: sul piano della *forma*. Nel suo caratteristico ductus ostinato la prosa di Bernhard sembra volere imitare la musica, assimilarsi ad essa, ma in un senso ben diverso dalle musicalizzazioni romantiche. Il romanzo *Der Untergeher (Il soccombente, 1983)* può fare da esempio.

La trama è presto raccontata: l’incontro di tre giovani pianisti nell’estate del 1953 al Mozarteum di Salisburgo, dove frequentano un corso del famoso maestro Horowitz, si rivela per

⁸⁵ VAGET 2006, p. 98.

⁸⁶ Cfr. CEMENTO 1982.

tutti e tre decisivo e alla lunga devastante. Uno dei tre è l'ancora sconosciuto pianista canadese Glenn Gould, che con la sua esecuzione delle Variazioni Goldberg inizia proprio qui – nella costruzione del romanzo – una carriera trionfale che lo porterà ad essere celebrato come il più grande virtuoso del '900. Nella delineazione di Gould realtà e finzione si mescolano e il suo non vuole essere un ritratto realistico. Sugli altri due giovani pianisti, il narratore (che non ha un nome) e il suo amico Wertheimer, l'incontro con il genio di Gould, che ascoltano casualmente suonare le Variazioni Goldberg, provoca un tale choc che rinunciano entrambi immediatamente alle proprie aspirazioni pianistiche e decidono persino di disfarsi dei loro strumenti. Wertheimer, il soccombente del titolo – così lo chiama Gould dopo il loro primo incontro –, non si riprenderà più da questo choc e finirà per suicidarsi 28 anni dopo, all'età di 51, poco dopo la morte di Gould, anche lui a 51 anni. Sopraffatto dalla ricerca ansiosa della perfezione, Gould non tiene più concerti, si rinchioda nella sua stanza dove suona ininterrottamente e muore infine, colto da un ictus mentre esegue per l'ennesima volta l'Aria delle Variazioni Goldberg, vittima del proprio stesso genio. Il narratore è l'unico che sopravvive e scrive con la coscienza e, anzi, in forza del suo essere sopravvissuto, ma anche in lui lo choc dell'incontro con Gould ha innescato un furor autodistruttivo: non suona più e lavora da anni ad una monografia su Gould, che non riesce a portare a termine, anzi la ricomincia sempre di nuovo. Tutto questo è già avvenuto al momento in cui il testo inizia ed è nelle linee essenziali già chiaro fin dalle prime pagine. Il romanzo si configura come la trascrizione delle rievocazioni e riflessioni del narratore che ha presenziato al funerale dell'amico Wertheimer, il soccombente, impiccatosi in una cittadina svizzera dove viveva la sorella, e ora si ritrova nel luogo di campagna, dove Wertheimer aveva passato gran parte del suo tempo in solitario ritiro. Alla fine egli si rende conto che il libro progettato e sempre rimaneggiato su Gould è proprio quello che sta realizzando su Wertheimer, la vittima, il soccombente, cioè il romanzo stesso, perché i due destini di Gould e di Wertheimer non possono essere separati.⁸⁷ Perché nell'idea stessa di perfezione è insito un germe letale. Al narratore e Wertheimer, che ascoltano Gould suonare le Variazioni a distanza di molti anni, l'esecuzione appare assolutamente identica a quella che avevano ascoltato la prima volta. Una volta raggiunta la perfezione, essa non può conoscere più sviluppo, si irrigidisce in una fissità immobile che la apparenta alla morte. Che cosa caratterizzi le esecuzioni di Gould e le renda così perfette, il romanzo non dice nulla, lo asserisce semplicemente, né tanto meno si sofferma sulle sonorità e particolarità delle Variazioni Goldberg. Farlo comporterebbe semantizzarle e semantizzarle significherebbe banalizzarle. La musica di Bach aleggia o meglio incombe dalla prima all'ultima pagina del romanzo, simbolo di perfezione assoluta, come sfinge imperscrutabile e alla fine distruttiva. Composte «per il ristoro dell'animo», come recita il frontespizio, «le Variazioni Goldberg hanno ucciso duecentocinquanta anni dopo un uomo senza speranza, Wertheimer»,⁸⁸ riflette verso la fine il narratore, che poco dopo trova nella stanza abitata da Wertheimer il giradischi aperto con sopra il disco delle Variazioni Goldberg eseguite da Gould. La scena ricorda quella finale del *Werther* goethiano con il libro di Lessing aperto sul leggìo. Non sappiamo se Wertheimer abbia passato tutto il tempo ad ascoltare il disco, moderno simbolo mortuario, perché fissa per sempre l'attimo dell'esecuzione rendendola immutabile ed identicamente ripetibile all'infinito. Il narratore mette il giradischi in azione e così, idealmente e sibillamente, la parola cede alla musica.

Sono state rintracciate diverse omologie numeriche tra l'opera di Bach e il testo del romanzo,⁸⁹ in cui il nome delle Variazioni ricorre 30 volte e 2 volte viene menzionata l'Aria, analogamente come nella composizione bachiana. Però al di là di queste corrispondenze in fondo esteriori, e a volte anche forzate, mi sembra che la musica faccia in un senso più profondo da principio costruttivo del romanzo. La narrazione non espone i fatti in modo lineare, ma ritorna sempre di nuovo con compiaciuta, maniacale iterazione sugli stessi motivi, temi e fatti,

⁸⁷ BERNHARD 1986, p. 221.

⁸⁸ BERNHARD 1986, p. 222.

⁸⁹ Cfr. BLOEMSAAT-VOERKNECHT 2006.

arricchendoli all'occorrenza di nuovi dettagli o considerazioni. Si potrebbe compilare un elenco limitato di situazioni che riappaiono più volte nel corso del romanzo, più o meno sottilmente variate e combinate insieme. Questo principio della ripetizione variata non lo si riscontra solo a livello macrostrutturale, ma anche a livello microstrutturale, cioè delle unità di base, le frasi, come possiamo vedere dal seguente esempio:

In fondo io odio la natura, diceva sempre di nuovo. Io stesso mi sono appropriato di questa frase e la dico ancora oggi, la dirò, credo, sempre, pensavo. *La natura è contro di me*, diceva Glenn alla stessa maniera come me, che dico anche questa frase sempre di nuovo, pensavo. La nostra esistenza consiste incessantemente nell'essere contro la natura e nel lottare contro la natura, finché non ci arrendiamo perché la natura è più forte di noi che abbiamo fatto di noi un *prodotto artificiale*, per spavalderia. *Non siamo uomini, siamo prodotti artificiali, il suonatore di pianoforte è un prodotto artificiale, uno ripugnante*, concludeva. Noi siamo quelli che vogliono incessantemente sottrarsi alla natura, ma non ci riusciamo, naturalmente, diceva, pensavo, non reggiamo. In fondo vogliamo essere pianoforti, diceva, non uomini, ma pianoforte, per tutta la vita vogliamo essere un pianoforte e non un uomo. Sfuggiamo all'uomo che siamo per diventare del tutto un pianoforte, il che però non può riuscire, cosa che non vogliamo credere, così lui. Il suonatore ideale di pianoforte (non diceva mai *pianista*) è colui che vuole essere pianoforte e io mi dico ogni giorno quando mi sveglio, voglio essere lo Steinway e non l'uomo che suona sullo Steinway, voglio essere lo Steinway io stesso. Talvolta ci avviciniamo a questo ideale, diceva, ci avviciniamo soprattutto quando crediamo di essere già folli, per così dire sulla via della follia, che temiamo come nessun'altra cosa. Glenn aveva voluto essere per tutta la vita uno Steinway, odiava l'idea di essere solo un mediatore *tra* Bach e lo Steinway e di essere un giorno stritolato tra Bach e lo Steinway, un giorno così lui, sarò stritolato tra Bach da un lato e lo Steinway dall'altro, diceva, pensavo. Ho una paura permanente di essere stritolato tra Bach e lo Steinway e mi costa una grandissima fatica sottrarmi a questo timore. L'ideale sarebbe *che io fossi lo Steinway, non avrei bisogno di Glenn Gould*, diceva, potrei, essendo lo Steinway, rendere completamente superfluo Glenn Gould. Finora nessun suonatore di pianoforte è riuscito a rendersi superfluo, *essendo* uno Steinway, così Glenn. Un giorno svegliarsi ed *essere Steinway e Glenn in uno*, diceva, pensavo, *Glenn Steinway, Steinway Glenn solo per Bach*.⁹⁰

Una rigorosa analisi linguistica è possibile naturalmente solo sull'originale. Ma anche così si possono constatare alcune singolarità. La prima cosa che salta all'occhio è la *ridondanza*. Il brano come tutto il romanzo è costruito sull'oscillazione continua fra la voce del narratore e quelle dei suoi personaggi, in primo luogo Wertheimer e Gould (qui è Gould), che l'io narrante riprende e fa proprie – da qui i frequenti “diceva, pensavo” che scandiscono il lungo ininterrotto monologo in cui consiste il testo e da qui la ripetizione di quasi ogni frase almeno due volte (dapprima esposta con le parole del personaggio e poi fatta propria, ripetuta quasi con le identiche parole dal narratore). Le parole-chiave del discorso vengono ripetute con ossessiva insistenza: “natura” p. es. ricorre sei volte (sette, se consideriamo anche l'avverbio “naturalmente”) nei primi otto righe; “pianoforte” 7 volte nel giro di 5 righe, “Steinway” addirittura 13 volte in appena 12 righe. Le frasi non sono però quasi mai del tutto identiche: le variazioni sono costituite per lo più da spostamenti minimi di parole, inversioni (io contro la natura – la natura contro di me), permutazioni di verbi. Il contenuto potrebbe essere riassunto così: l'uomo, non più natura, si definisce in base al suo rapporto con la tecnica tanto da divenire lui stesso un “prodotto artificiale”, come è ripetuto tre volte. Il virtuoso di pianoforte è in questo senso un caso esemplare: non è dominatore, ma in realtà schiavo del suo strumento, aspira alla totale identificazione e fusione con esso, anzi alla sua dissoluzione in esso. Riaffiora qui il sogno romantico del cavaliere Gluck di farsi lui stesso suono, ma questo sogno ha assunto ora valenze decisamente nichilistiche. Il culmine è raggiunto con la reiterazione finale dei nomi, che sembra voler mimare un appassionato duetto d'amore operistico.

⁹⁰ BERNHARD 1986, pp. 117-119.

Questo uso sistematico della ripetizione rovescia il precetto retorico della *variatio*, come segno del bello stile, e sembra affine piuttosto alla musica, in cui la ripetizione ha di per sé una funzione strutturale molto più importante e può costituire l'impalcatura di interi pezzi, in una misura che va ben al di là delle possibilità della letteratura. Si pensi al Bolero di Ravel, un Bolero fatto di parole e non di suoni risulterebbe probabilmente insopportabile. Il testo di Bernhard con le sue frasi *ostinatamente* ribattute si avvicina – per quanto un testo letterario possa – proprio a queste forme musicali. La ripetizione è non solo la cifra stilistica dell'intero romanzo, ma anche il suo principio propulsore. Non arriverei a cercare di individuare precise corrispondenze strutturali fra il testo e le Variazioni Goldberg, come qualcuno ha fatto. Non mi sembra che sia questo l'aspetto essenziale, sempre ammesso che sia possibile e abbia senso trasferire *tout court* categorie musicali al discorso letterario. Vi è infatti qualcosa di volutamente, compiaciutamente paradossale nello sforzo di assimilare la struttura del romanzo a opere come le Variazioni Goldberg, perché nulla appare più distante dal mondo di Bach che il contenuto del romanzo, che racconta di una vita fallita terminata con il suicidio e si dilunga volentieri in un tono acido e risentito sulla meschinità dei tempi presenti – un tema costante di Bernhard. L'accostamento fa risaltare piuttosto il contrasto, il divario. Ma vi è anche forse una ragione più profonda: ciò che l'io narrante del romanzo si affanna a dimostrare (e ciò sembra procurargli un senso di sollievo), è come gli avvenimenti narrati non siano frutto del caso, ma il risultato logico, inevitabile di una attitudine già implicitamente esistente in noi. L'incontro con il genio di Gould è stato per gli altri due aspiranti virtuosi un evento imprevedibile, ma le conseguenze prodotte da questo incontro hanno solo esplicitato un processo già in nuce, ma il termine processo non è esatto, bisognerebbe dire: uno stato già latente. Il suicidio di Wertheimer è – questa la conclusione cui giunge il narratore – l'esito forse inevitabile della sua natura di “soccumbente”, ma anche l'autoannientamento di Gould è già implicito fin dal primo momento, nel suo “radicalismo pianistico”, che non ammette compromessi, e lo stesso vale per l'io narrante, che deve riconoscere che il suo desiderio di diventare un virtuoso del pianoforte non era altro che un gesto di ribellione contro la propria famiglia, destinata prima o poi ad esaurirsi, e dunque la sua decisione di rinunciare alla carriera era implicitamente preannunciata. L'esistenza si configura come una concatenazione predeterminata cui non si riesce a sfuggire. È qui che la musica, e in particolare la forma del tema con variazioni, interviene come simbolo di un ordine rigoroso, modello di una concatenazione inesorabile che scevera le possibilità contenute implicitamente in un tema dato e, che rimanda come sua verità ultima al nesso oscuro di libertà e predestinazione. Non siamo così lontani dalla costruzione del *Doktor Faustus* manniano.

Esaltata dai primi romantici come liberazione del linguaggio dai vincoli della realtà, come potenziamento dell'immaginazione, la musica è evocata in Thomas Mann e Bernhard come simbolo di una costruzione rigorosa e vincolante, in cui tutto si presenta “calcolatissimo” se non predeterminato, ma rimane fondamentalmente ambivalente. Dall'emulazione del suo “potere” emotivo si passa all'imitazione della sua struttura formale.

Bibliografia citata:

-BERNHARD 1986: T. BERNHARD, *Der Untergeher*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1986 [1983¹]; tr. it.: *Il soccombente*, tr. di R. COLORNI, Milano, Adelphi, 1988.

-BOEMSAAT-VOERKNECHT 2006: L. BOEMSAAT-VOERKNECHT, *Thomas Bernhard und die Musik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

-DAHLHAUS 1978: C. DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, München, Dt. Taschenbuch-Verl., 1978; tr. it.: *L'idea di musica assoluta*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

-DI STEFANO 1991: G. DI STEFANO, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Venezia, Marsilio, 1991.

-DI STEFANO 1995: G. DI STEFANO, *Il suono lontano. La musica come ideale poetico nel romanticismo tedesco*, «Il Saggiatore musicale», II, n. 1, 1995, pp. 67-92.

- DI STEFANO 2007: G. DI STEFANO, *(Dis)Harmonia Mundi. La crisi della musica nella letteratura tedesca degli anni '20 del Novecento*, «Musica e storia», XV, n. 2, 2007, pp. 505-529.
- GOETHE 1985: J.W. GOETHE, Lettera a Zelter del 24 marzo 1823 in *Gedanken über die Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken*, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern, a cura di H. WALWEI-WIEGELMANN, Frankfurt a. M., Insel, 1985.
- GUANTI 1981: *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, a cura di G. GUANTI, Torino, EDT, 1981.
- HOFFMANN 1982: E.T.A. HOFFMANN, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, I: Fantasiestücke in Callots Manier*, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1982.
- HOFFMANN 1988: E.T.A. HOFFMANN, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, IX: Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1988; tr. it.: *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di M. DONÀ, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- MANN 1986: T. MANN, *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M., Fischer, 1986; tr. it.: *Doctor Faustus*, tr. di E. POCAR, Milano, Mondadori, 1957.
- MANN 1974: T. MANN, *Deutschland und die Deutschen*, in *Gesammelte Werke*, 13 voll., Stockholmer Ausgabe, XI, Frankfurt a. M., Fischer, 1974; tr. it.: *Tutte le opere di Thomas Mann*, a cura di L. MAZZUCCHETTI, Milano, Mondadori, 1965.
- ODENDAHL 2008: J. ODENDAHL, *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2008.
- THADDAY 1999: U. THADDAY, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1999.
- VAGET 2006: H.R. VAGET, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a. M., Fischer, 2006.
- WACKENRODER – TIECK 1973: W.H. WACKENRODER - L. TIECK, *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart, Reclam, 1973; tr. it.: *Fantasia sulla musica*, a cura di E. FUBINI, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

CONFESSIONE E NARRAZIONE NEL LIED ROMANTICO

di Elisabetta Fava

Definizione di Lied

Apprendo qualunque vocabolario moderno di lingua tedesca, alla voce “Lied” si trova come definizione ‘canzone’ o, in modo ancor più generico, ‘canto’; d'altra parte i tedeschi hanno il Lied veramente nel cuore, al punto che i romanzi tedeschi, specie quelli del primo Ottocento, sono gremiti di passi in cui si usa il termine ‘Lied’ in un modo che l’italiano tradurrebbe piuttosto come ‘canto’: passa qualcuno e canta, si sentì una voce cantare, diremmo noi; mentre il tedesco preferisce usare il sostantivo: “jemand sang ein Lied”, “man hörte ein Lied auf der Strasse”; non si vuole citare questo o quel canto in particolare, ma tuttavia se ne evoca una tipologia ben precisa, quella appunto del Lied, ben radicata nell’immaginario collettivo del paese e associata ai luoghi, ai modi e alla lingua della propria terra. Tanto radicata che nelle lingue straniere il termine Lied è entrato nell’uso così com’è, in lingua originale e non in un generico corrispettivo locale.

Il fatto stesso di percepire la traduzione come inadeguata comporta che, usando il termine Lied, noi selezioniamo, all’interno del grande serbatoio universale della canzone, un momento ben identificabile nello spazio e nel tempo: quello cioè che coincide con l’intonazione di un testo poetico da parte di una voce umana accompagnata dal pianoforte nel suo sviluppo in area germanofona, quindi austro-tedesca, a partire dall’ultimo quarto del Settecento, con una fioritura che attraversa tutto l’Ottocento e tocca le soglie del Novecento. Naturalmente non c’è una data di nascita né una data di morte: ma i caratteri essenziali si formano e si stabilizzano all’interno di questo periodo; il congedo sostanziale avverrà con i due ultimi grandi creatori di Lieder, Gustav Mahler e Richard Strauss, partiti entrambi dal ‘classico’ Lied per voce e pianoforte e poi approdati entrambi a un Lied orchestrale che implicitamente sancisce il superamento della dimensione cameristica: perché qui l’orchestra non è più soltanto un’alternativa alla semplicità in bianco e nero del pianoforte, ma è ormai un’esigenza intrinseca. L’accompagnamento strumentale, infatti, che in principio aveva occupato nel Lied un ruolo complementare, e spesso solo di sostegno, alla voce, si è col tempo così perfezionato e sensibilizzato da non accontentarsi più nemmeno del raffinato pianoforte a coda di fine Ottocento, ma da aspirare ai colori e alle sfumature di un’intera orchestra, ribaltando di conseguenza anche gli equilibri di partenza o portandoli in ogni caso a un grado estremo di sottigliezza. Basta pensare al ruolo svolto dall’orchestra in *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler (1911) o nei *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss (1948). Si potrebbe obiettare: questi lavori si trovano anche in versione per canto e pianoforte; è vero; ma sono in realtà versioni da studio, preparate per conoscere meglio la partitura, le armonie, per preparare i cantanti, qualche volta (nel caso dei *Vier letzte Lieder*) per consentire a un interprete di inserire i lavori anche nelle serate in cui si esibisce senza orchestra, con un pianista; sono ragionevoli compromessi, non alternative di ugual pregio artistico, perché basterebbe il preziosismo dei timbri a sconfessare ogni paragone. Così d’altra parte il Lied segue le sorti della poesia, come risulta evidente da un caso come quello dei *Trois poèmes* di Mallarmé musicati da Ravel (si veda qui il saggio di Giorgio Pestelli): come nella *mélodie* francese, così anche nel Lied tedesco l’accompagnamento strumentale sarà sempre meno ‘accompagnamento’ e sempre più sismografo dell’interiorità, sviluppando nella rarità delle sfumature timbriche, ritmiche e armoniche una sorta di esegesi musicale del testo: che supera quindi i confini del Lied originario, legato piuttosto a un’idea di relativa semplicità della

scrittura pianistica. Andrà anche tenuto conto del fatto che il Novecento non è un secolo che ami cantare, per la natura stessa dei temi che affronta, spesso refrattari all'idea stessa di melodia; il canto inclinerà quindi sempre più alla declamazione, al parlato, allo *Sprechgesang*, secondo i casi, ma comunque sempre allontanandosi dal ceppo originario del canto semplice e orecchiabile a cui l'idea di Lied, pur con tante motivate eccezioni, era stata legata. Non solo: la poesia stessa, da sempre fondamentale nel genere Lied, e non solo occasione fortuita al canto, si fa più introversa e più complessa; diventa sempre più autonoma, sempre meno 'cantabile' a causa dei suoi stessi contenuti e della rottura interna delle forme, e di conseguenza si presta sempre meno all'intonazione, soprattutto in termini liederistici. Ci saranno naturalmente periodici ritorni; ma saranno ricordi di una forma che ormai sostanzialmente appartiene al passato, niente di paragonabile all'incremento continuo del genere Lied che aveva accompagnato l'intero Ottocento consolidandolo ai vertici della produzione e della fruizione musicale.

Facciamo ora un passo indietro e torniamo invece alle origini del Lied, per radicare le nostre osservazioni in una definizione tanto illustre quanto circostanziata: che non citeremo per intero, perché dura pagine e pagine, ma da cui vale la pena almeno estrapolare i punti nodali. Si tratta della definizione data dai fratelli Grimm al lemma Lied nel loro monumentale vocabolario: una testimonianza tanto più preziosa in quanto i fratelli Grimm, oltre a essere protagonisti della rinascita della poesia e della cultura popolare tedesca, erano anche contemporanei se non dei primissimi Lieder, certo della loro affermazione ai primi dell'Ottocento, e soprattutto testimoni del formarsi di una coscienza liederistica, di una consapevolezza delle potenzialità del nuovo genere: il che è sempre successivo ai primi albori del suo manifestarsi. Secondo la loro abitudine, i Grimm ricostruiscono l'etimologia delle parole: in questo caso fanno derivare il termine Lied da 'liudari', cioè accompagnarsi con il liuto. Beninteso, oggi non tutti sono d'accordo con quest'etimologia: che tuttavia è interessante per la lettura che i Grimm ne propongono, per le deduzioni che ne ricavano; "accompagnarsi con il liuto" sottintende che ci sia qualcosa da accompagnare; naturalmente, un canto; ma questo a sua volta esiste perché c'è una poesia da intonare. Rileggendo i primi esempi riportati per chiarire il concetto, si vede una continua oscillazione del termine Lied dalla musica alla poesia: ora indica la melodia, ora indica la poesia; ma la melodia presuppone che ci sia stata una poesia su cui è nata e a cui è sottilmente legata, mentre la poesia presuppone di venir cantata e con questo completata. C'è, fra gli esempi menzionati dai Grimm, una citazione molto interessante tratta dall'*Avventuroso Simplicissimus* di Grimmelshausen: «cominciai a imparare a memoria *die Melodein und die Lieder*», in cui Lied corrisponde al testo, ma testo e melodia formano una cosa sola. Per comprendere meglio quest'osmosi di testo e musica e la conseguente, continua fluttuazione del significato di Lied è utile ricordare un passo dei *Meistersinger* di Richard Wagner, opera ambientata nel Cinquecento, all'epoca appunto dei maestri cantori e del loro illustre rappresentante Hans Sachs; per conquistare la ragazza di cui è innamorato, il protagonista Walter dovrà superare una prova di canto, componendo quindi in maniera adeguata quello che usualmente si traduce con 'canzone', ma che in tedesco è definito Lied. Qui Wagner da un lato evoca forme e modi poetici del Cinquecento, dall'altro però scrive una musica che respira il clima del Lied sia nel tipo di canto, sia nel rapporto fra la musica e il testo. Naturalmente Walter incontra enormi difficoltà nel prepararsi per la temibile prova, perché non ha mai studiato musica, non ha mai composto una canzone e non ha idea di come si faccia. Quando finalmente gli sembra di aver trovato l'ispirazione, va a far sentire le sue idee a Hans Sachs, il maestro più esperto e più dotato, l'unico che possa insegnargli; e questi mentre lo ascolta prende appunti su un foglio, che poi appoggia da qualche parte. Su questo foglio non è annotata la melodia, ma solo la poesia; che però è stata inventata in un getto unico con la melodia; le due componenti formano un tutto indissolubile; tanto che Beckmesser, il rivale di Walter, non riuscirà a comprendere il senso della poesia né tantomeno sarà in grado di inventare una melodia accettabile che le corrisponda. Il caso è un po' anomalo, perché ambientato nel Cinquecento e collocato in un'opera, ma sintomatico per illustrare quella simbiosi di melodia e poesia che diventa carattere costitutivo del Lied.

All'atto pratico, tuttavia, questa concezione ideale incontra un serio problema: è infatti molto raro che un poeta sia così bravo da comporre da sé la musica per i suoi testi, o che, al contrario, un musicista sia tanto versato nella scrittura da scriversi i testi. Quindi l'ideale è una creazione congiunta e simultanea, nata da un'unica idea generatrice; nella realtà, però, ci sarà una poesia e tanti tentativi di approssimazione, tante intonazioni che si sforzano di ritrovare quella musica sottintesa e rimasta inespressa.

Abbiamo detto all'inizio che il Lied comincia ad affermarsi nell'ultimo quarto del Settecento. Come succede di solito per questi grandi fenomeni, anche nel caso del Lied ci sono più elementi che cooperano alla sua nascita. Il primo presupposto è che ci sia una grande rinascita poetica in lingua tedesca; un po' come era successo per la nascita del madrigale, sollecitato in primo luogo da una fioritura poetica in lingua volgare senza precedenti. Al tempo stesso ci sono importanti mutamenti nella storia sociale; c'è una borghesia emergente, un pubblico nuovo, amatoriale, che ha fame di musica: di una musica semplice, però, alla sua portata. La congiuntura è favorevole anche dal punto di vista della stampa, che sta elaborando nuove tecniche più rapide e più economiche, che renderanno i prezzi più accessibili. C'è quindi un serbatoio poetico pronto e un pubblico disponibile e interessato: nasce così nei paesi di lingua tedesca questa vera e propria moda del Lied, della poesia cioè da cantare accompagnandosi al pianoforte o, per meglio dire, in quei primi tempi al fortepiano. Anche questo è un dato significativo: fortepiano prima, pianoforte dopo; ma non clavicembalo; il nuovo strumento, a cui era possibile ottenere il legato, a cui erano consentite sfumature di intensità diversa (il *forte* e il *piano*, appunto, di cui il clavicembalo non disponeva), era l'unico sostegno possibile per un canto di questo genere, semplice e spoglio, che deve potersi prolungare, vibrare, mutare di colore: il nuovo strumento va proprio nella direzione introspettiva che sarà sempre più tipica del Lied e contribuisce quindi a sua volta a incoraggiarne gli sviluppi.

Letture d'autore: La violetta da Goethe a Mozart

In questa prima fase i testi non sono ancora, in linea di massima, grandi testi poetici: l'orientamento è marcatamente devozionale o didattico, e l'idea stessa di semplicità richiesta come primo requisito al Lied finisce col limitarne un po' la qualità: i due obiettivi iniziali erano smerciare brani didattici per educare un pubblico di amatori, oppure intonare i testi religiosi perché risultassero più coinvolgenti ed edificanti. Questo spiega come mai ai suoi albori il Lied comporti veramente poco più di un potenziamento della prosodia e si presenti quasi come una lettura intonata, in cui a ogni sillaba corrisponde una nota e la stessa curva intonativa è ricavata dalla parola; da parte sua il pianoforte si limita a reduplicare la linea del canto, a fornirle un sostegno, molto prezioso per soccorrere l'intonazione dell'esecutore non professionista. Anche le dimensioni sono sempre contenute: si tratta infatti di Lieder strofici, in cui cioè la musica creata per la prima strofa della poesia viene ripetuta identica anche per le altre (il che comporta anche un notevole risparmio di spazio sulla pagina a stampa e un ulteriore calo dei costi).

I compositori più avvertiti cominciano a mostrare interesse per le potenzialità di questo nuovo genere emergente. Desiderando però fin da subito emanciparsi dalle finalità didattico-devozionali che ne avevano segnato i primi sviluppi, puntano invece su testi più impegnativi di grandi autori della poesia contemporanea; e non più solo per farne una lettura intonata, ma per farne una lettura d'autore, da cui nasca un'opera d'arte autonoma. Attingeranno quindi in primo luogo al serbatoio del canto 'popolare', che poi di fatto è in gran parte rielaborato o inventato ex novo basandosi su un'idea teorica di folklore; e poi alla poesia di Goethe, Eichendorff, Mörike, Heine, su su fino a Hofmannsthal, Dehmel, Hesse. Bisognerà quindi mettere subito a fuoco la prerogativa più sostanziale del Lied, ossia il suo stretto rapporto con i testi più alti della poesia in lingua tedesca. Ed è vero che la grande poesia non sarà più affrontata tenendo la musica quasi in disparte, quasi limitandosi a darne una sorta di lettura intonata, ma al contrario entrando dentro al testo, sviscerandolo, facendo dire dalla musica i sottintesi della parola, in poche parole offrendone una lettura d'autore; ma è anche vero che quest'operazione interpretativa muoverà sempre da un

estremo rispetto del testo, della sua prosodia, della sua comprensibilità: sicché nel Lied il testo non sarà mai solo un 'pretesto' alla musica, ma resterà il fulcro generatore da cui tutto prende le mosse.

È anche importante ricordare che da parte dei poeti l'atteggiamento verso il Lied non era univoco. Molti scrivevano sperando che qualcuno mettesse in musica i loro lavori: li scrivevano quindi già come *Lieder*, come poesie che aspettano un completamento nell'intonazione. Questo è il caso ad esempio di Wilhelm Müller, che riteneva incompleti senza la musica i suoi cicli poetici (*Die schöne Müllerin* e *Winterreise*) e anzi si rammaricava di non essere in grado di intonarli lui stesso (morì purtroppo nel 1827 senza aver potuto conoscere le musiche di Schubert). Non sempre, però, i poeti erano davvero contenti di essere messi in musica; o meglio, spesso erano contenti in linea teorica della possibilità di un'intonazione *liederistica*, ma molto scontenti all'atto pratico del risultato effettivo di tale intonazione. Fermiamoci su un primo caso concreto: *Das Veilchen* (*La violetta*) di Goethe, che oltretutto è tratta da un *Singspiel* e quindi concepita apposta per essere messa in musica, per cui nulla si può obiettare alla scelta di Mozart che nel 1785 decise di intonarla; per giunta, Goethe adorava Mozart e quindi era più che mai ben disposto verso questo lavoro. Non riuscì tuttavia a nascondere il suo disappunto per un piccolo particolare: al fondo di questo testo Mozart aggiunge due versi: uno è un verso di Goethe, collocato però in punto precedente della poesia e qui ripetuto per iniziativa del compositore («es war ein herzig' Veilchen»), l'altro addirittura è un'interpolazione di Mozart stesso («das arme Veilchen!»). L'intervento è minimo, ma tuttavia aggiunge qualcosa che il poeta non ha detto; e quest'intromissione a Goethe non garbava. L'intonazione mozartiana è in ogni caso di estremo interesse e vale la pena di osservarla più da vicino, perché aiuta a ricavare alcune considerazioni.

Il testo, celeberrimo, è di natura allegorica e collocato su sfondo arcadico: la violetta (*das Veilchen*, neutro in lingua tedesca) rappresenta l'innamorato che vede sopraggiungere la pastorella, ma ne viene sdegnato e anzi letteralmente calpestato, tanto che morirà; contento, però, di morire per mano di colei che amava. Il Lied si apre con un *microsipario* del pianoforte, utilissimo a dare l'intonazione al cantante: non dimentichiamo che Mozart era compositore di teatro e pretendeva sempre i migliori cantanti; il fatto di scrivere qui una musica così semplice non è quindi da intendersi come ripiego, ma come scelta precisa e consapevole, come volontà di ottenere un distillato di canto, più intimistico e nient'affatto appariscente. Basta ascoltare l'intonazione musicale dei primi tre versi per notare come il canto sia sempre sillabico e come ogni verso corrisponda a un inciso musicale riconoscibile; ma nella sua semplicità, questo canto si costruisce come testo unitario e non come intonazione rapsodica: le parole «*der Wiese stand*» vengono cantate sull'identica melodia che chiude il verso seguente, «*und unbekannt*»; sicché, pur nella sua semplicità, il canto conosce simmetrie e ritorni interni: non semplici ripetizioni, ma echi variati. Si noti, inoltre, l'arte di far respirare le frasi, che hanno un'articolazione breve; il cantante di Lied non ha necessariamente l'estensione vocale, la potenza e il respiro lungo del cantante d'opera, e soprattutto non l'aveva in quest'epoca; per cui il *liederista* sensibile gli forniva possibilità frequenti di respiro, che qui si accordano a perfezione con le esigenze del testo. Il secondo verso, infatti («*gebückt in sich und unbekannt*») accentua questi respiri, addirittura troncando le parole, in un modo che rende più espressiva la frase: frase discendente, «*gebückt*», appunto, piegata, e resa sospirata dalle pause che si inframmettono: in questo modo la musica anticipa il clima generale della poesia e al tempo stesso entra su questa frase utilizzando quello che un tempo si sarebbe definito 'madrigalismo', ossia il tentativo di rendere una frase poetica in modo sinestetico, ricorrendo a una simbologia musicale che le corrisponda.

Proseguiamo nella lettura e portiamoci al v. 4: «*da kam ein' junge Schäferin*»; qui è sempre un narratore a parlare e descrivere la scena e i personaggi che la animano, a maggior ragione dunque il canto, per essere ben comprensibile, continua a mantenersi sillabico. Al verso successivo, che descrive il passo lieve e spedito della pastorella («*mit leichtem Schritt und muntrem Sinn*») la musica si anima, come descrivendo la scena: il pianoforte, che finora si è limitato a fare da sostegno al canto e a raddoppiarne la linea, qui prende di colpo a muoversi più vivacemente, ossia a imitare il passo. Anche questo naturalmente è un *cameo*, proporzionato alla durata della poesia: la musica non

interrompe la parola, ma la sottolinea e la evidenzia con una serie di miniature che evitano d'altra parte ogni insistenza e anche ogni ripetizione (a differenza dell'aria d'opera, il Lied è molto restio a ripetere le parole). Nel frattempo il canto si anima a sua volta, ma sempre con intervalli molto ridotti, senza l'estensione e gli sbalzi di registro più abituali invece per l'opera. Qui addirittura il canto della pastorella, evocato dal narratore («und sang»), corrisponde a un silenzio della voce e a un intervento del pianoforte, che trattiene su di sé il ricordo di quel canto, la sua traccia. A Goethe era bastato scrivere che la fanciulla cantava, a Mozart che è musicista non può bastare, deve evocare quel canto; ma non avendo le parole lo affiderà a una parentesi dell'accompagnamento, che crea quindi uno iato prima della strofa successiva: il canto della voce è ripensato e suggerito dal pianoforte, e quindi fra l'altro anche in questo caso non c'è imitazione, ma allusione.

La seconda strofa concentra l'attenzione sui pensieri della violetta, riportati tra virgolette, come una precisa citazione: e questo fatto muta il carattere della musica, si avverte benissimo che non è più un narratore impersonale a esporre i fatti, ma un io lirico che li sente e li vive. Anche qui è evidente che non ci troviamo di fronte a un'aria d'opera, ma la melodia si fa comunque più mobile, più emotiva, più partecipata. C'è di più: il limpido sol maggiore su cui si era aperta la narrazione nella prima strofa si capovolge nel sol minore su cui si apre la seconda strofa, rabbuiando lo scenario e introducendo così lo struggimento interiore della violetta; la serenità dell'immagine esterna si rovescia nel turbamento della confessione: sono piccoli indizi, con i quali però il compositore è entrato dentro il testo, lo ha per così dire auscultato nelle minime pieghe.

Due accordi asciutti del pianoforte ci traghettano senza indugi alla terza strofa, dove il narratore riprende la parola: a questo punto, però, il pianoforte quasi tace, lasciando la voce pressoché nuda e sola; oltretutto anche la melodia vocale si fa più breve e interrotta, quasi a singhiozzo, per cui l'impressione complessiva è di trovarci di fronte a un frammento di recitativo. Nell'insieme, quindi, il canto di questo brano non è strutturato in modo continuo, ingloba zone quasi parlate, espansioni più liriche, anfratti e interruzioni che mettono al centro della vocalità non la musica 'pura', ma il testo con le sue esigenze espressive e le sue diverse sfaccettature: recitativo e aria sono quindi in fondo mescolati e ripensati in uno stile nuovo.

Sulle parole chiave «und nicht in Acht das Veilchen kam», l'attimo in cui la pastorella ignora la violetta ai suoi piedi, la voce canta addirittura senza alcun sostegno del pianoforte: procedimento ideale per far capire le parole il più possibile e anche per pietrificare in un certo senso il canto stesso, che qui letteralmente ammutolisce per il dolore. Quando il pianoforte riprende a suonare, al verso successivo («ertrat das arme Veilchen») lo fa con una certa asprezza, con accordi secchi e soprattutto introducendo una dissonanza: la morte della violetta, ma anche il cuore spezzato. Sono minimi particolari; ma se andassimo a guardare le intonazioni liederistiche di compositori di quegli stessi anni o persino di poco successivi (Reichardt, Zelter) noteremmo che tutti scelgono in linea di principio per i loro Lieder una melodia che vada bene per una strofa e poi la ripetono uguale per le altre, ignorando quindi le piccole discordanze di senso che inevitabilmente col procedere del testo si producono; il brano di Mozart, invece, non è strofico e si riserva di scrutare nelle pieghe del testo, senza per questo indulgere a ripetizioni verbali o menomare la comprensione delle parole e l'esattezza prosodica.

Dopo il verso che fa scoccare la tragedia, «ertrat das arme Veilchen», subentra una pausa (con il segno di corona che ne prescrive il prolungamento); segue la morte della violetta, per la quale Mozart torna ad attingere al madrigalismo del lamento, costruendo la melodia su semitoni discendenti e interrompendoli con pause che suonano come un respiro spezzato, come la vita che viene a mancare; c'è dunque il 'sinken', il piegarsi della violetta (elemento visivo) e il sospiro (elemento interiore). Tutto ciò è raccontato dal narratore; ma le ultime parole sono dette dalla violetta, che il narratore fedelemente raccoglie e riporta, e che portano di nuovo la melodia a prender quota, a commuoversi, a sciogliere un piccolo inno d'amore e morte.

Il testo originale di Goethe termina qui, dunque sulle ultime parole della violetta; Mozart invece inserisce un commento, una riflessione che commenta la scena e le fa da epilogo: sono appunto i due versi aggiunti, il compianto dell'osservatore esterno sulla povera violetta. Qui si nota

come le esigenze dei due artisti siano diverse: per Goethe la poesia in tre strofe era conclusa, la forma aveva la sua coerenza e la sua simmetria interna; musicalmente, però, questo canto, privo dei versi aggiunti da Mozart, resterebbe aperto: la musica sente infatti la necessità di concludere come ha cominciato, di richiudere il paesaggio interiore evocato e riportare la scena alla condizione iniziale, quasi come a calare un sipario. Un caso analogo molti anni dopo sarà quello dello *Schicksalslied* di Johannes Brahms (1871), in cui il testo non può certo terminare con la stessa musica su cui era cominciato, perché dall'evocazione iniziale degli dèi celesti è passato allo scenario drammatico della vita umana e dell'abisso dei destini mortali; e allora Brahms inserisce una postfazione strumentale che placa il dramma riprendendo, senza più le parole, la sezione iniziale del lavoro e chiudendo così il lavoro su un'immagine di speranza, di luce, di bellezza; senza dubbio, questo nel testo di Hölderlin non c'era, ma dà alla composizione un equilibrio nuovo.

Stroficità e Durchkomposition

Lied è quindi una composizione che non ubbidisce alle esigenze del teatro d'opera, ma anzi punta tutto sull'interiorità; una composizione indissolubilmente legata al testo poetico e di conseguenza anche al tipo di prosodia della lingua tedesca: usare una voce accompagnata dal pianoforte su un testo francese o russo o inglese produrrà per forza di cose un risultato diverso, perché diversa sarà la natura di una melodia nata per aderire a suoni, accenti e metri così diversi fra di loro; anche se in tutti questi casi potrà essere comune il rispetto del testo e l'atteggiamento 'antiteatrale'.

Come si è visto, *Das Veilchen* di Mozart non ha ornamentazioni, non ha virtuosismi, non ha grandi sbalzi di registro, comporta un canto sillabico, ideale per lasciar capire ogni parola del testo. Torniamo a sfogliare le definizioni dei lessici e scegliamo questa volta un dizionario musicale, quello di Heinrich Koch (1802) che ebbe grande diffusione e autorevolezza. Secondo Koch «si definisce come Lied in generale ogni poesia lirica di più strofe destinata al canto [idealmente si presuppone quindi già un'intenzionalità da parte del poeta, che prevede la possibilità di un'intonazione musicale come completamento naturale del suo testo] e dotata di una melodia tale da poter venir ripetuta a ogni strofa e che al tempo stesso abbia la caratteristica di poter venir cantata da chiunque possieda organi di fonazione sani».⁹¹ Non è quindi un canto da professionisti; a dire il vero questo presupposto non sarà sempre verificato, ma in linea generale dà comunque un indirizzo portante alla scrittura del Lied; la difficoltà del Lied sta nella penetrazione del testo, nelle sfumature, in una parola nell'interpretazione, inclusa la finezza della dizione; ma il canto-spettacolo non vi è contemplato.

Sofferamoci sull'idea di stroficità postulata da Koch come requisito del Lied, ma disattesa proprio da un brano come *Das Veilchen*, in cui abbiamo tre strofe distinte, intonate ciascuna a modo suo, nonostante alcuni ritorni interni e un'indubbia unità di fondo. Bisogna qui introdurre un altro concetto che di fatto accompagna tutta la storia del Lied, e che è di nuovo un vocabolo intraducibile, ossia *Durchkomposition*: il modo di comporre lungo tutto il Lied, vale a dire di non ripetere la musica di una strofa anche nelle altre, ma di prolungare l'atto compositivo trovando musica nuova per le varie strofe, reinventare la musica a mano a mano che il testo si evolve. Queste due posizioni si sono fronteggiate lungo tutta la storia del Lied, senza che l'una potesse mai prevalere sull'altra: i teorici, fautori della stroficità, si basavano sulla stragrande maggioranza dei Lieder in circolazione, che però erano anche molto spesso composizioni di mediocre valore, numericamente preponderanti, ma non artisticamente vincolanti. I grandi musicisti, invece, conoscono le regole per poterle rompere ogni volta che l'occasione lo richieda; non erano disposti, quindi, a farsi condizionare da un presunto obbligo alla stroficità, che usavano quando il testo vi si poteva adattare, spesso miscelandola però con variazioni interne che attingevano anche al criterio della *Durchkomposition*, magari senza radicalizzarlo; Schubert scrive una quantità di Lieder

⁹¹ H.C. KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Hermann, Frankfurt, 1802, lemma Lied (colonna 901).

strofici, ma non scrive esclusivamente Lieder strofici; la scelta formale dipende dalla poesia affrontata; diversamente resterebbe compromesso quel legame profondo tra poesia e musica che rientra a sua volta tra i postulati del Lied. I limiti di entrambe le scelte, strofica o durchkomponiert, si erano rivelati fin dai primordi del Lied, quando alcuni compositori si erano impegnati a musicare la *Lenore* di Bürger, 32 strofe di 8 versi ciascuna: c'era stato chi, come Zumsteeg, aveva seguito la Durchkomposition, ottenendo, in un testo così lungo, un risultato inevitabilmente rapsodico, e chi, come André, aveva seguito la forma strofica, che però su un numero di strofe così cospicuo si rivelava insopportabile. Il suggerimento pratico era, naturalmente, di evitare poesie così lunghe e scegliere testi di proporzioni più convenienti all'intonazione musicale, su cui poi molto spesso veniva composta una musica che ibridava stroficità e Durchkomposition, variando via via le strofe o creando intermezzi interni intervallati dalla ripresa di una o più strofe e iscritti dentro una sezione ripetuta sulla stessa musica.

Ancora Hegel nella sua *Estetica* spezzava una lancia a favore della stroficità, per una ragione ben precisa: a suo avviso infatti una delle caratteristiche del Lied (non di una poesia qualsiasi, quindi, ma del Lied) era quella di essere concentrata su un solo sentimento; per questa ragione la musica (che per Hegel si identifica con la melodia della voce) non deve cercare di analizzare parola per parola il testo, ma deve cogliere questo sentimento di fondo e replicarlo ad ogni strofa; è vero che l'ultima strofa si sarà certamente portata più avanti di quanto fosse la prima da un punto di vista concettuale o emotivo, ma a seguire questo processo è sufficiente la poesia, mentre la musica deve impegnarsi a cogliere in modo incisivo il tono di fondo e restituirlo ad ogni strofa, in modo da garantire unità all'insieme.⁹²

I compositori non erano sempre d'accordo con questi assunti teorici. Dobbiamo oltretutto tener presente un dato concreto: le poesie da intonare si dividevano in due grandi gruppi, quello della confessione e quello della narrazione, vale a dire quello in cui un io lirico si confida e scruta dentro di sé, e quello in cui un narratore introduce una vicenda, spesso riproducendo anche i dialoghi dei vari personaggi. È vero che anche il primo è di fatto una narrazione di sé, ma tuttavia è chiaro che la natura è diversa, tanto che i puristi spesso dicono che il Lied non solo è un genere da camera, inadatto alle grandi sale, ma che addirittura non dovrebbe entrare nelle sale da concerto, perché la sua natura segreta e privata lo rende incompatibile con un'esibizione. La narrazione di una vicenda in cui magari compaiano anche diversi personaggi, invece, è per se stessa destinata a un uditorio, nonostante la sua dimensione sia cameristica allo stesso modo dell'altra. Quindi due poesie anche di pari lunghezza, una però del tipo Lied-confessione, l'altra del tipo narrativo, comunemente detto 'ballata', pongono al compositore problemi differenti: nel primo caso il testo esplora uno stato d'animo compatto, coerente, unitario, concentrato; nel secondo caso l'intervento musicale deve riuscire a rendere un'idea narrativa, il che fra l'altro comporta qualche riassetto nel rapporto fra la voce e il pianoforte. Pensato all'inizio come puro sostegno alla voce, il pianoforte poco per volta si emancipa, come già abbiamo anticipato; questo fenomeno si realizza soprattutto nella ballata, che è pensata come teatro in miniatura. Questo aspetto può sembrare una contraddizione, data l'antiteatralità di fondo del genere; ma dà vita nei fatti a un sottogenere molto duraturo, che riproduce il teatro in termini cameristici, essenziali, togliendogli gli aspetti più esteriori e mantenendo viva l'attenzione scrupolosa per le parole. Gli aspetti scenografici saranno accollati proprio al pianoforte, che di conseguenza si emancipa dal ruolo gregario o ausiliario rispetto alla voce e si impegna a evocare l'ambiente che fa da sfondo alla ballata in questione.

La ballata: il caso del Re degli elfi di Schubert

Confrontiamoci di nuovo con un esempio concreto, questa volta per l'appunto una ballata, *Der Erlkönig* di Goethe, che fu anche la prima ballata pubblicata da Franz Schubert, la sua op. 1 (composizione 1815, edizione 1821): in cui il pianoforte riesce a evocare lo scenario, mentre la

⁹² G.W.F. HEGEL, *Estetica*, parte III, sezione III (Il sistema delle singole arti. La musica), a) La musica di accompagnamento, β.

voce segue da un lato gli avvicendamenti interni della *Durchkomposition*, dall'altro però trova una 'voce' differente per ciascuno dei tre personaggi della vicenda e crea una serie di ritorni interni che danno anche alla forma musicale la sua struttura.

La vicenda del celeberrimo testo goethiano racconta di un cavaliere che corre nottetempo a perdifiato sul suo destriero portando in groppa il suo bambino, terrorizzato da una visione che gli parla e che vuole portarlo via con sé: il re degli elfi, appunto.⁹³ Il padre cerca inutilmente di calmarlo, ma al termine di questa corsa disperata, quando arriva al suo castello il bimbo gli è ormai morto fra le braccia. Le interpretazioni sono due, ugualmente plausibili: una è quella razionalistica, secondo cui il re degli elfi non esiste, è il bimbo malato a vederlo nel delirio, ma il padre non riesce a liberarlo dalle sue ansie; nessuno quindi è in grado di salvare un altro dai fantasmi della propria mente; l'altra è l'interpretazione romantica, secondo cui è il padre, accecato dal suo razionalismo, a non veder nulla e quindi a non poter difendere il bambino, benché tenti in tutti i modi di proteggerlo.

Resta in ogni caso la drammaticità di questa corsa a cavallo; oltretutto la cavalcata è elemento ricorrente nella ballata, dalla *Lenore* e *Der wilde Jäger* di Bürger a *Herr Oluf* di Herder. Qui per rendere questo galoppo all'impazzata Schubert inventa una scrittura che traduce in termini pianistici un tremolo orchestrale, con una serie ininterrotta di ottave che ripetono freneticamente le stesse note, su un ritmo in terzine che immediatamente suggerisce un'idea di movimento e di tensione. Il terzo elemento, quello dell'oscurità, è dato invece dal registro utilizzato, prevalentemente nella fascia grave della tastiera; soprattutto grazie a quella striscia alla mano sinistra, così rapida e informe da non potersi neanche dir tema, da cui Wagner prenderà spunto per l'attacco della *Valchiria*, dove l'immagine del fuggiasco nella notte di tempesta è resa con analoghe figurazioni. Non perché sia copiata, beninteso, ma perché la forza di questo esordio resta nella storia della musica; e il Lied, a dispetto dell'apparenza umile, è ricco di spunti che vanno poi a fecondare altri generi e si rivela particolarmente prezioso come fondaco di idee per il teatro wagneriano.

Un altro particolare va segnalato come cruciale in questo Lied-ballata: pur avendo una sola voce a disposizione, il compositore riesce a diversificarla secondo ciascun personaggio: qui infatti non solo c'è il narratore, ma anche il padre, il re degli elfi e il bambino. Una delle particolarità del Lied è proprio quella di non identificare l'io narrante o l'io lirico con un timbro definito, proprio perché ciò che conta è lo stato d'animo, non l'età o il sesso, e quindi la voce non corrisponde a un personaggio preciso, ma lo sublima, trascende la sua fisicità; questo vale anche per il narratore, di cui è indifferente l'identità, uomo o donna, giovane o vecchio. Salvo casi eccezionali, quindi, il Lied è canto puro, non associato a timbri particolari, ma appunto affrancato dalla dipendenza del personaggio da un tipo vocale, indispensabile invece al teatro d'opera. Per la parte del narratore, l'essenziale sarà ancora una volta che le parole si capiscano bene: canto sillabico, incisi regolari, piccole cadenze interne adatte a dare quel carattere un po' cantilenante che fa subito racconto antico. Attacca il padre: «Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?», chiede su una frase che si alza poco per volta, riproducendo quindi la tipica curva intonativa in ascesa della domanda. Sulla 'i' di Gesicht il padre raggiunge la sua nota più alta; mentre proprio da lì parte il bambino, facendone invece la sua nota più bassa e via via salendo ancora, in modo da acquistare riflessi più acuti e infantili. Col procedere del dialogo si accentua sempre più la drammaticità nel bambino e lo sforzo di essere tranquillo e rassicurante nel padre; il bambino canta ogni volta un po' più in alto, e il suo disegno vocale è connotato da semitoni discendenti, inconfondibili marcatori del lamento.

Manca ancora la presenza dell'elfo, ultimo a entrare: e qui il ritmo ininterrotto in terzine al pianoforte cede il campo a un ritmo pur sempre ternario, ma acefalo, quindi con una pausa sul tempo forte che crea un senso di alleggerimento e di danza in contrasto con quanto udito finora (qualche volta gli esecutori accentuano questo divario rallentando un po' la sezione dedicata all'elfo

⁹³ In realtà il termine tedesco, *Erlkönig*, corrisponde letteralmente a 're degli ontani'; il che però derivava a una svista di Herder, primo traduttore dell'originale danese della ballata, che «aveva scambiato lo *Elle(r)* del danese *Ellerkonge* (in tedesco = *Elfenkönig* = re degli elfi) con il bassotedesco *Eller* (in tedesco = *Erle* = ontano)»; J.W. VON GOETHE, *Ballate*, a cura di R. FERTONANI, Milano, Garzanti 1975, p. 210.

e rendendola così ancora più melliflua e seducente). Non solo: finora l'inquietudine notturna si è tradotta nella tonalità scura di sol minore; quando invece prende la parola l'elfo, passiamo al relativo maggiore, a si bemolle maggiore: un maggiore ingannevole, va da sé, seduttivo, di una bellezza pericolosa. Solo nell'ultima frase l'elfo getta la maschera; si sente un'increspatura sotto la frase «und bist du nicht willig, / so brauch' ich Gewalt». Dopo l'ultimo grido del fanciullo, il padre ammutolisce e tutto quel che si sente è la corsa che prosegue affannosa e ininterrotta, scandita dal resoconto oggettivo del narratore; fino a interrompersi di colpo al momento in cui padre e figlio raggiungono il castello. Sul vuoto che si produce è di nuovo il narratore a prender la parola, in poche battute di recitativo che suonano per questa secchezza ancora più drammatiche e che riferiscono a voce nuda l'epilogo tragico della vicenda. Questo è un caso di Lied che si presta ugualmente all'esecuzione di voce maschile e di voce femminile, proprio per la continua alternanza di voci differenti presupposte dal testo di partenza; in ogni caso è un Lied, o per meglio dire una ballata, a cui la sensibilità dell'interprete può veramente dare un valore aggiunto anche accentuando il divario di scrittura dei quattro personaggi (narratore compreso) e rendendo ancora più evidente la personalizzazione voluta da Schubert per il registro di ciascuno e per il tipo di canto adottato.

Non abbandoniamo il mondo di Schubert e passiamo a esaminare un altro testo, *Gretchen am Spinnrade*, molto vicina cronologicamente all'*Erkönig* e pubblicata nello stesso 1821 come op. 2. Il testo è tratto dal passo del *Faust I* di Goethe (*Gretchen Stube*) in cui Margherita è ormai turbata dai suoi incontri con Faust e confessa a se stessa la propria inquietudine amorosa. La confessione è inserita in un interno domestico, mentre la giovane sta lavorando all'arcolaio; pensiero e lavoro proseguono insieme, dunque, e il rapido vorticare della ruota dell'arcolaio si riflette sul disegno pianistico, che vortica senza tregua su un disegno circolare ripetuto e continuo. In questo modo, Schubert riproduce da un lato il realismo dell'arcolaio in movimento, dall'altro l'idea del pensiero fisso che continua a tornare sulle stesse impressioni, a rivedere le stesse immagini: una cornice esteriore che rispecchia la condizione interiore di totale concentrazione su un oggetto. Questa idea è già perfettamente resa da Goethe; pur non trattandosi di una canzone, tuttavia Goethe inserisce alcuni ritorni interni, riproponendo più volte la strofa iniziale «Meine Ruh' ist hin»; proprio per indicare la ricorsività dei pensieri di Margherita. Come si comporta Schubert? Innanzitutto accoglie l'idea della strofa ripetuta, che musicalmente torna quasi sempre comoda, perché funziona come rondò, come ritornello; si pensi a un Lied come *Viola*, in cui Schubert asseconda il ritorno di una strofa pressoché identica, che consente di creare fra le diverse riprese anche piccole varianti *durchkomponiert*, senza per questo disgregare l'insieme che il ritornello tiene anzi saldamente unito. Nel caso di *Gretchen am Spinnrade* il dato concreto della narrazione poetica impone di cercare un'unità di fondo, quel sentimento unitario che ancora per Hegel era l'elemento essenziale del Lied. C'è un pensiero dominante, e c'è un'azione continua che fa da sfondo; una è figura dell'altro. Come abbiamo anticipato, Schubert applica quest'idea di ossessività e continuità alla scrittura pianistica; in questo modo, anche se le strofe alla voce cambiano via via, l'impressione è quella di un'unità stringente, grazie al flusso ininterrotto della mano destra; in più questo 'continuum' poggia su note fisse del basso, come a significare che tutto questo vorticare interno di pensieri in realtà è senza sbocco, gira su se stesso, si muove, ma senza trovar via d'uscita. D'altra parte, la melodia della strofa-ritornello è di fatto anche la matrice per le strofe interne: che di fatto non sono uguali, ma al tempo stesso sono conseguenze della prima, si sprigionano dalla stessa materia. Si confrontino alcuni segmenti: «Meine Ruh' ist hin» con l'attacco della seconda strofa, «Wo ich ihn nicht habe»; attacco quasi identico, che poi prosegue in modo diverso, ma partendo da un'identità che basta a suggerire l'idea di stroficità e dunque di unità. Il gioco di simmetrie prosegue su «Mein armer Kopf», introducendo una deliberata insistenza su una nota di volta che ha valore di lamento, e che si propaga anche alla strofa che comincia con le parole «Nach ihm nur schau' ich» (strofa 5), espandendosi da qui in poi in un crescendo irresistibile di emozione. Proprio quando l'emozione tocca il suo culmine, al termine della settima strofa, il tessuto si rompe: il ricordo del bacio di Faust strappa un acuto su cui la voce si spezza; e anche il continuum del pianoforte si tronca di netto, come se la mano che girava l'arcolaio si fosse incantata. Questa è

invenzione di Schubert, non esplicitata nel testo; ma dà una verità drammatica straordinaria alla pagina, e la unisce al realismo dell'arcolajo che si ferma. Dopo una pausa che si spalanca come una vertigine, l'arcolajo riprende faticosamente a girare, finché di nuovo ritrova il suo moto regolare e si riallaccia alla strofa-ritornello «Meine Ruh' ist hin». Mancano ancora due strofe; nelle quali il sentimento riprende ardore, al punto che a esaurirne lo slancio non bastano gli otto versi scritti da Goethe, ma ci vuole il rincalzo di alcune ripetizioni: cosa piuttosto rara, nel Lied, e quindi tanto più carica di significato quando il compositore la sente come necessaria: perché anche la sua melodia deve avere il tempo di raggiungere il culmine, e non sempre il tempo musicale coincide col tempo della scrittura poetica. Dopo quest'espansione, però, Schubert – come a suo tempo il Mozart della *Violetta* – sente di dover stringere il brano in unità, e recupera quindi il tono dell'inizio; anche se Goethe non prevede un'ultima ripresa della strofa-ritornello, Schubert la inserisce; ma non più per intero, bensì a mo' di epilogo, limitandosi ai primi due versi e variandoli, in modo tale che ne risulti un canto sovrappensiero, che resta sospeso: non solo per il tono un po' trasognato, ma anche per il fatto che l'ultima nota resta in bilico sulla dominante, e la conclusione armonica spetta al pianoforte, peraltro sempre più piano, quasi in dissolvenza. Anche questa è una caratteristica del Lied: il fatto di non chiudere in modo appariscente, ma di preferire spesso i finali sospesi, per sottrazione, dubitativi.

Le ragioni della stroficità

Finora non abbiamo visto applicare il principio secondo cui il pianoforte nel Lied dovrebbe fare principalmente da sostegno alla voce, magari anche riproducendone la linea. Ci sono però diversi casi importanti che documentano questa possibilità: fra questi uno celeberrimo è quello di *Der König in Thule*, per restare ancora al binomio Goethe-Schubert, e per giunta al testi tratti dal *Faust*. In questo caso il testo rappresenta veramente un canto, che dovrebbe essere mormorato a mezza voce da Margherita quando ritorna a casa dopo il primo incontro con Faust (*Abend*). Fra l'altro in questo caso è molto interessante il modo in cui questa pagina sarà intonata, in versione francese, nel *Faust* di Gounod (1858), tanto vituperato, ma qui estremamente acuto nel cogliere il carattere della scena. Gounod struttura la scena in modo tale che Margherita interrompa più volte il suo canto, pensando a Faust e facendo commenti su di lui; quando poi riprende a cantare, si sente che il suo non è un canto partecipato, ma quasi un tentativo meccanico di distrarsi: è un canto che evidentemente lei ha imparato da tempo e che ripete così come lo sa, senza dargli peso. Questo tono arcaico, che sembra venire da lontano, è presente anche nella versione schubertiana, che quindi pur estrapolando il testo dalla sua collocazione originale non ne dimentica affatto il contesto e gliene mantiene il carattere impersonale con piccoli accorgimenti armonici che fanno immediatamente 'antico' e con una melodia volutamente spoglia, che si appoggia passo passo alla scrittura accordale del pianoforte. Anche il ritmo è regolare e senza sbalzi, tanto da acquistare una patina un po' cantilenante; la forma questa volta è veramente strofica, la musica scritta per la prima strofa si ripete identica per le altre due. A dire il vero, la struttura immaginata da Goethe si compone di sei strofe; ma Schubert le riunisce a due a due, e quindi ottiene tre sole strofe più ampie; la musica della prima e seconda strofa si ripete per la terza e la quarta, e poi ancora per la quinta e la sesta. Ciò consente oltretutto un notevole risparmio tipografico: il Lied sta tutto su una pagina, e sotto ciascuna nota sono incolonnati tre testi, da leggersi in successione; questo era anche uno dei motivi per cui il Lied nella sua forma strofica era così facilmente smerciabile ed economico, e contribuì non poco a consolidarne la fortuna; anche se certo Schubert qui non sceglie certo la stroficità per ragioni pratiche.

Ancora alcune osservazioni sull'intonazione data da Schubert: primo e secondo distico hanno la stessa melodia; e la melodia ha la stessa lunghezza del verso; anche in questo caso, quindi, l'idea è di pensare una melodia cucita perfettamente sopra il verso, che non lo tronchi, che non costringa a ripetizioni o prolungamenti, ma che consenta di declamarlo esattamente com'è, e di lasciare inalterate le proporzioni tra i vari versi, ciascuno segnato da una cadenza e da un respiro. Su «Es

ging ihm nicht darüber» la voce si muove per gradi congiunti, ai limiti del declamato, con una notevole facilità di intonazione; più mosso invece il distico seguente, «Er leert ihn jeden Schmaus, / die Augen gingen ihm über», che segnala la commozione dell'anziano re, senza peraltro perder di vista la simmetria, visto che anche questa volta ciascun verso riproduce lo stesso disegno, solo su gradi diversi. Sul verso conclusivo, «so oft er trank daraus», addirittura la voce si incrina in una piccola sprezzatura (su 'oft'), che toglie alla melodia la sua rigidità e d'altra parte si ricollega all'altra sprezzatura introdotta nel secondo verso, «gar treu bis an das Grab» (su 'an') e si lega dunque in unità al resto della composizione.

Concludiamo la piccola rassegna con un Lied su testo di un poeta minore, il conte Stollberg: si tratta di *Auf dem Wasser zu singen*, che Schubert compone in forma strofica, ancora una volta per una ragione intrinseca alla poesia, interamente incorniciata dalla presenza dell'acqua; l'io narrante siede infatti in una barchetta, contemplando il rosso del tramonto e meditando sulla brevità della vita; le onde che cullano l'imbarcazione diventano così metafora del flusso inarrestabile dell'esistenza umana. Questa continuità dell'elemento acquatico è lo spunto che fa fermentare la fantasia di Schubert e che dà l'unità di fondo all'intera composizione: sia dal punto di vista del ritmo che accomuna voce e pianoforte, in questo caso un ritmo ternario di barcarola, sia dal punto di vista della figurazione scelta per il pianoforte, che si riallaccia alla tradizionale simbologia dell'acqua o della lacrima già presente in tante arie bachiane: simbologia tradotta in questo caso in un moto incessante, che scorre dall'alto verso il basso e associa per lo più le note a due a due per accentuare appunto il senso di scivolamento. La voce riassume e sintetizza questi due aspetti: in alcuni punti si associa al flusso continuo, 'acquatico', del pianoforte («spiegelnden Wellen», «wankender Kahn / ach, auf der Freude», «schimmernden Wellen» ecc.); in altri invece introduce e sottolinea il ritmo di barcarola, creando un sintagma che tornerà più volte a ripetersi stringendo la composizione in unità:



così primo e secondo verso cominciano all'identica maniera, il quarto verso si snoda per intero su questo modulo ritmico, variandone il profilo diastematico, il quinto e sesto, che sembrano addirittura inventare una melodia nuova, restano tuttavia a loro volta ancorati a questo tassello ritmico. E fra l'altro in questo caso Schubert si permette di ripetere alcuni versi, perché la melodia ha una gittata lunga che il testo originale non basta ad esaurire: di qui la ripetizione del terzo e del quarto verso, e poi quella del sesto, con tanto di prolungamento della parola "tanzet" sopra il continuum dell'accompagnamento pianistico: ammesso che sia ancora lecito definire l'accompagnamento uno sfondo così pregnante, che davvero ricrea l'atmosfera di fondo del Lied e scava sotto le parole, trasfigurando in suoni l'ambientazione suggerita dal testo, che si può immaginare simile a quella di certi quadri romantici, fra cui per esempio uno di Adrian Ludwig Richter, *Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein bei Aussig* (1837, oggi conservato alla Gemäldegalerie di Dresda), dove similmente una barchetta scivola nella luce rossodorida del tramonto, mentre i suoi passeggeri meditano, con tanto di arpista che suona. Fra l'altro, qui la ripetizione dell'ultimo verso («tanzet das Abendrot rund um den Kahn») suona come un'eco del precedente, aumentando il senso prospettico dell'insieme; mentre la chiusa della strofa, che fa poi anche da raccordo con la successiva, è affidata al pianoforte, che ribadisce quindi il suo ruolo di *continuum*. Ancora una volta quindi la scelta strofica non deriva da una soluzione di comodo né da un adeguamento alle preferenze teoriche espresse sul Lied, bensì dal senso della poesia, tutta ambientata su uno sfondo acquatico assunto come metafora della fugacità della vita.

Si noti infine come il rilievo dato alla parola 'tanzet' introduca anche un elemento, appunto, di danza che la fluidità dell'insieme e la scorrevolezza del ritmo ternario effettivamente contengono. Il

compositore non può fare un'esegesi del testo parola per parola; ma può estrarne alcuni elementi salienti e per loro tramite scavare nei sottintesi della parola, evidenziando ciò che ritiene sostanziale e astenendosi dal chiosare ogni dettaglio. Anche E.Th.A. Hoffmann giudicava che questo fosse l'atteggiamento più appropriato: chi compone un Lied deve cercare non di dimostrare la propria bravura, bensì di essere semplice e di fare uno sforzo per sintetizzare il carattere di fondo della poesia: «deve concepire tutte le fasi dell'affetto come in un centro focale da cui si irradia la melodia, i cui suoni allora (...) diventano qui il simbolo di tutte le diverse fasi dell'affetto interiore che il testo del poeta contiene. (...) Il Lied è appunto il genere di composizione che non va né troppo elucubrata né strutturata in modo artificioso; qui la più alta scienza del contrappunto non giova a nulla»⁹⁴. Rendere quindi la sostanza della poesia senza smembrarla in un'impossibile esegesi; e tener fede a un ideale di semplicità e continuità pur mantenendo la consapevolezza che tante sono le poesie musicabili, tanti saranno i possibili modi di intonarle, proprio per garantire a ciascuna, nella stretta simbiosi fra testo e musica, l'unicità del proprio carattere: questo è l'obiettivo del Lied. Darne una definizione veramente onnicomprensiva al di là di questi caratteri di fondo resta un'ambizione irrealizzabile, come già aveva compreso nel 1835 Gustav Schilling redigendo la voce Lied della sua *Enciclopedia delle scienze musicali*: «definire in maniera soddisfacente il carattere peculiare, interiore ed esteriore, di un Lied è di fatto molto difficile, quasi impossibile, soprattutto per via dell'uso finora molto vago che del termine Lied è stato fatto per qualificare il proprio modo di poetare e di comporre».⁹⁵ Parole che la storia successiva del Lied non ha potuto che confermare: l'osmosi spontanea fra testo e musica ha fatto del Lied un genere formalmente duttile, e tuttavia gli ha dato un'identità sostanziale duratura e irripetibile.

⁹⁴ E.Th.A. HOFFMANN, recensione su «Allgemeine Musikalische Zeitung» XVI, 41, 12 ottobre 1814, coll. 680-692, oggi in *Schriften zur Musik*, München, Winkler Verlag, 1963, p. 238.

⁹⁵ G. SCHILLING, *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, vol. IV, Stuttgart, Köhler, 1841, p. 383.

MUSICA E POESIA NEI «TROIS POÈMES DE STEPHANE MALLARMÉ» DI MAURICE RAVEL

di Giorgio Pestelli

Nonostante la quantità di capolavori sorti in ogni tempo nelle varie forme del canto da camera: Lied, Gesang, mélodie, song, canzone, romanza, tonada, pesnja, una reale compenetrazione di musica e poesia è più rara di quanto si creda a prima vista. In genere, i poeti considerano le intonazioni musicali di poesie con benevola indifferenza, se non con qualche fastidio per l'intrusione; da parte loro i musicisti considerano di solito la poesia da musicare senza curarsi troppo del contesto da cui prende vita; spesso, come gli antichi rapsodi, la traggono da versi già messi in musica da altri compositori, pervenendo quindi alla prima conoscenza di quelle poesie non come autonomi documenti letterari, ma come "poesie già musicate"; tuttavia, è ovvio che queste condizioni di precarietà non sono un ostacolo al sorgere di capolavori, i quali, se nascono, seguono leggi e percorsi tutti loro. Ora i *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* composti da Ravel nell'aprile-agosto 1913 sono proprio uno di quei rari casi di consapevolezza e di studiata compenetrazione fra musica e poesia: interpretazione della poesia e autonomia della musica s'incontrano a produrre una terza cosa, un'opera d'arte musicale autosufficiente, che però non avrebbe preso quei suoi caratteri peculiari, o addirittura non sarebbe nata, senza la presenza, dietro le spalle, di quelle poesie.

L'intonazione musicale di una poesia (da *tono*=suono) coinvolge l'ampio concetto di *traduzione*. Con il proposito di chiarificare è utile ricordare la tripartizione proposta da Roman Jakobson (*On linguistic Aspects of Translation*, 1959) fra tre tipi di traduzione:

- traduzione endolingvistica o riformulazione (*rewording*); ad esempio, il passaggio da una poesia alla sua traduzione in prosa; oppure: Tasso, dalla *Gerusalemme Liberata* alla *Gerusalemme Conquistata*;

- traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta (*translation proper*);

- traduzione intersemiotica (*transmutation*), quella che consiste nella interpretazione di «*verbal signs by means of signs of non-verbal sign system*»; a questo tipo di trasmutazione appartiene l'intonazione musicale di testi poetici, segnata nella storia della musica da celebri incontri, tanto per citare soltanto i più famosi e commentati, Tasso-Monteverdi, Goethe-Schubert, Heine-Schumann, Moerike-Wolf.

Si può ancora rammentare che secondo Jakobson, in linea generale, salvi casi eccezionali, mentre la poesia è intraducibile in un'altra lingua, la traduzione intersemiotica (dalla poesia alla poesia musicata) è da considerarsi legittima.

La traduzione musicale della poesia presenta alcune modalità e alcune costanti: si dice *strofica* l'intonazione che ripresenta la stessa musica per ogni strofa in cui consiste la poesia; si dice *continua* (con termine tedesco molto usato: *durchkomponiert*) quella che presenta musica nuova mano a mano che la poesia procede, seguendo quindi il contenuto semantico dei versi al di là del loro raggruppamento in strofe; le due modalità, strofica e continua, si riconoscono anche quando i due principi formali sono mescolati o alternati nell'unicità della singola composizione. In generale l'intonazione musicale rispetta l'accento tonico della parola; le eccezioni non mancano, e sono per lo più premeditate a fini espressivi particolari; di norma c'è accordo complessivo fra il ritmo generale della frase musicale e il ritmo metrico del verso o della strofa; per far quadrare i due ritmi,

oppure per ribadire l'importanza di un concetto, il musicista ricorre molte volte a *ripetizioni* di parole, di frasi, di intere strofe. È chiaro poi che ogni musicista reagirà con la sua personalità in modo diverso nei confronti dei ritmi poetici che si trova di fronte: per un Gounod, che quasi arriverà a modellare la sua frase melodica sulle *nuances* della prosodia, c'è il caso estremo di un Berlioz che mostra insofferenza e rifiuto dei versi ritmici, ossia scanditi in modo uniforme dal principio alla fine. Comune è pure l'allungamento di alcune sillabe oltre ogni limite possibile ai metri poetici; ad esempio: il suono "u" di «Meine Ruh' ist hin», ("La mia pace è perduta"), in Schubert, ma anche in altri, che hanno musicato la famosa poesia di Goethe; è molto frequente nel canto operistico e chiesastico, molto meno nel canto cameristico, il "vocalizzo": cioè l'articolazione di passi musicali, anche molto estesi, sulle vocali di alcune parole ("Gloria", "Amen", "Cielo", "Schmerz"). Possono essere importanti anche alcune intonazioni relative a ciascuna lingua; nel francese, ad esempio, intervengono come elementi tipici la nasalizzazione ("un", "vent") e la vocale "e" muta ("calme") che non si pronuncia nella lettura, ma che nel canto si appoggia spesso su una nota che la rende "sonora".

Importanti nel processo di traduzione musicale di una poesia sono poi le scelte che riguardano il timbro, il colore sonoro che risulta dalla composizione musicale; anche una lettura mentale di un brano letterario avrà il colore della voce del lettore; ma passando all'intonazione musicale le possibilità si moltiplicano; ecco le più comuni: voce sola maschile o femminile, coro maschile o femminile o misto; inoltre, la voce o le voci sono spesso accompagnate o meglio supportate da strumenti: pianoforte per lo più, ma anche piccoli raggruppamenti, oppure una orchestra sinfonica completa. Nel caso che c'interessa, i *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* di Ravel, l'accompagnamento (termine convenzionale ma approssimativo) è molto particolare: pianoforte, quartetto d'archi (due Violini, Viola, Violoncello), due Flauti, due Clarinetti; la voce che intona i versi è segnata da Ravel semplicemente "chant" (canto) non precisando se femminile o maschile (nell'uso, è più comune la voce femminile, registro di soprano).

A cominciare all'incirca dai primi anni del Seicento, quando la poetica di una espressività diretta ("poetica" o "dottrina degli affetti") mette l'accento sulla parola rispetto alla costruzione puramente musicale, l'intonazione di un testo letterario in musica segue in linea generale il procedimento classico dell'*imitazione*; la parola, la frase, il concetto rappresentato, in tutta la sua esposizione fonetica e semantica, assume il ruolo dominante della composizione: le idee musicali, i temi, con il loro corredo ritmico-armonico, *imitano* il contenuto del testo verbale nel suo sentimento generale e nelle sue immagini singole, e si può dire che questo procedimento, con tutte le diverse accentuazioni del caso, si mantenga costante in linea generale fino alla fine dell'Ottocento, e in casi particolare resti in vigore ancora oggi. Perché si possa parlare di imitazione, di corrispondenza fra idea musicale e immagine della parola, è però essenziale che il contenuto della poesia sia univoco, tale da suscitare un orientamento evocativo certo.

Due esempi possono essere sufficienti; il primo è la celebre ballata di Goethe *La violetta* (*Das Veilchen*) nella non meno celebre intonazione musicale di Mozart, K 476, 8 giugno 1785: la poesia, tre strofe prevalentemente in dimetri giambici, descrive il piccolo dramma di un fiore, l'umile violetta che vede una pastorella scendere per il prato, si accende all'idea di essere notata, raccolta e stretta al seno, anche soltanto per un attimo; ma la bella nemmeno la vede, anzi la calpesta indifferente; e tuttavia, morendo, la violetta è felice perché almeno muore per causa di lei, ai suoi piedi. Mozart segue via via il procedere della poesia in una intonazione "continua", o "*durchkomponiert*" secondo la definizione data sopra, dove l'imitazione delle immagini verbali, lungi dal restringere l'invenzione, l'alleggerisce e l'allarga in totale autonomia di immagini musicali; nella prima strofa tutto è grazia e leggiadria per rappresentare la violetta e il passo della pastorella. Tutto cambia nella seconda strofa, quella che esprime in prima persona l'ardente desiderio della violetta: la tonalità passa al Sol minore, la melodia si tende e si amplia in una espressività lirico-patetica; la terza strofa passa allo stile recitativo, narrando dal vivo la fine della vicenda: una forte accentuazione drammatica, amplificata da una pausa di stupore, sottolinea

l'immagine del fiore calpestato; così il suo reclinare e morire con interiezioni spossate, interrotte da sospiri; di nuovo una liricità ad ampio volo si associa all'esaltata gioia della violetta morente.

Il secondo esempio è una poesia di Eichendorff: *Notte di luna (Mondnacht)* che Schumann ha musicato e inserito nel suo ciclo liederistico op.39 (maggio 1840). Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una musica cucita sopra la poesia, a una corrispondenza inseparabile dei due codici espressivi, anche se fissata in forma affatto diversa: una differenza che dipende strettamente dalla diversità della poesia intonata. *Mondnacht* di Eichendorff, nel breve giro di tre strofe di quattro versi ciascuna a rima alternata, racchiude l'emozione di una esperienza mistica: cielo e terra è come si unissero in un cosmico congiungimento (prima strofa), il cielo si china a baciare la terra, la quale, incoronata di fiori, sogna di raggiungere il cielo. Questo rapimento è tradotto da Schumann in una musica che dell'esperienza mistica ritiene due elementi primari: ripetizione e immobilità, entrambe rispecchiate in una forma rigorosamente *strofica*. Ora, in tutta la composizione le strofe si ripetono identiche: la ripetizione annulla lo scorrere del tempo, l'attimo si dilata all'infinito, tutto si immobilizza in un'estasi d'indicibile purezza lirica.

Parlare di *imitazione* in questi casi sembrerebbe assai rozzo e diminuyente; eppure anche qui il contenuto preciso di una poesia ha condizionato la fantasia del musicista, mobilitandone tutti i mezzi creativi, in modi e forme che senza la via segnata da quella poesia non sarebbero nati o avrebbero preso strade diverse; in questa fervida unità, dove l'imitazione sembra confondersi nella contemporaneità dell'intuizione, consiste d'altra parte quella naturalezza di rispecchiamento fra poesia e musica che è uno dei segreti della grande stagione romantica.

Tutto diverso è quanto avviene con una poesia come quella di Mallarmé, dai contenuti volutamente non univoci, e in un'epoca di cultura raffinatissima e di stanchezza morale come quella degli ultimi decenni dell'Ottocento; è chiaro che qui il concetto di *imitazione* non potrà più avere corso regolare, se non altro per l'importanza che nell'età dell'Impressionismo e del Simbolismo assume la *sensazione* soggettiva rispetto all'immagine o al concetto oggettivi: sicché ogni realtà può essere immagine di un'altra e può tenerne il luogo, tutto il visibile riposa sull'invisibile, tutto il presente sull'assente e viceversa; in un mondo di analogie universali, la bussola dell'*imitazione* è impazzita.

L'occasione dei *Trois Poèmes* risale ai primi del 1913, quando Sergej Djagilev, fondatore e direttore dei celebri "Ballets Russes", incarica Ravel e Igor Stravinsky di completare e riorchestrare l'opera teatrale *Chovanščina* di Musorgskij, rimasta largamente incompleta alla morte del compositore nel 1881; i due si trovano a Clarens sul lago di Ginevra, dove Ravel per la prima volta sente parlare del *Pierrot lunaire* di Schoenberg attraverso la descrizione fattagli da Stravinsky, che aveva ascoltato poco prima la composizione a Berlino (ma la partitura a stampa non esisteva ancora); quindi, oltre alla partitura del *Sacre du printemps* ormai pronta per la tempestosa prima parigina del 29 maggio, conosce dello stesso Stravinsky i *Poèmes de la lyrique japonaise* dove la voce è accompagnata dallo stesso insieme di strumenti utilizzato da Schoenberg per il suo *Pierrot*: di qui lo stimolo immediato alla composizione dei *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, in cui Ravel utilizza lo stesso organico di voce, pianoforte, quartetto d'archi, flauto, ottavino, clarinetto e clarinetto basso; nell'aprile del 1913 sono compiuti i primi due brani, *Soupir* e *Placet futile*, nei mesi estivi passati a Saint-Jean-de-Luz si aggiunge l'ultimo brano, *Surgi de la croupe et du bond*.

SOUPIR

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!
Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie:
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie

Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

L'anima verso la tua fronte, o calma sorella,
dove sogna un autunno sparso di macchie di porpora
e verso il cielo errabondo delle tue iridi
angeliche, sale, come in un malinconico
giardino, fedele, un bianco zampillo sospira
verso l'Azzurro!

Verso l'Azzurro raddolcito d'Ottobre
pallido e puro che specchia il suo languore infinito
ai grandi bacini e lascia, sull'acqua morta
dov'erra col vento la fulva agonia delle foglie
scavando un gelido solco, trascinarsi
il sole giallo con obliquo raggio.

Traduzione di Luciana Frezza (S. Mallarmé, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 36-39)

La poesia fu composta da Mallarmé nell'aprile del 1864, a ventidue anni, e pubblicata qualche anno dopo, nel 1866, nel «Parnasse contemporain»; dieci alessandrini a rima baciata (aa bb cc) divisi in due gruppi di cinque ciascuno; eliminati fin dove possibile i verbi generalizzanti: nella prima cinquina l'unico verbo è “Monte”, che pertanto riceve uno sbalzo maiuscolo, anche per la posizione in apertura del v.4. La sintassi procede per parentesi e inscatolamenti e alla specularità corrisponde anche la presenza dell' “autunno giuncato”(v.2) cui risponde l' “Octobre pâle et pur” del v.6; all'euforia della prima parte, centrata sul tema di una ascesa verso l'azzurro, segue la disforia della seconda, ripiegata sull'immagine di un autunno malinconico.

Il brano di Ravel, dedicato a Igor Stravinsky, è datato “Clarens, 2 Avril, 1913”. *Lent* (lento), 4/4, tonalità di Mi minore abbastanza riconoscibile. La composizione rispetta la “struttura speculare” della poesia (due sezioni di cinque versi) con “l'asse di simmetria” tra i vv 5 e 6. La prima impressione sonora è esclusivamente timbrica, un tappeto screziato e cangiante dove una statica generale formicola al suo interno di movimenti impercettibili; la peculiarità del timbro è dovuta alla sonorità degli archi prodotta dai suoni “armonici”, quei suoni cioè che si ottengono sfiorando le corde in modo da ricavarne armonici sovracuti e tenui, come una leggerissima, indistinta nuvola di luce argentina; l'intreccio dei quattro strumenti definisce inoltre un'armonia riconoscibile come “pentafonica” (tutta giocata infatti sul viluppo delle cinque note Mi Sol La Si Re), quindi dal carattere squisitamente orientale, secondo una predilezione tipica del fine secolo per combinazioni sonore nuove, estranee all'armonia tradizionale e aperte a un orizzonte allontanante; l' “orientalismo” è del resto un vasto capitolo di tutta la cultura del decadentismo europeo, ma è doveroso notare che nei versi di *Soupir* non c'è traccia di orientismi o esotismi in genere; pertanto il musicista ha introdotto un elemento “culturale”, uno sfondo di riferimento estraneo alla poesia, ma questa infedeltà alla lettera, come avviene spesso, si traduce in una fedeltà allo spirito di quei versi, il cui carattere sospeso, lontano da materialità contingenti, trova il suo habitat proprio nel tappeto sonoro pentafonico, “sfasato” rispetto alla norma armonica consueta.

La musica, animata da una energia tenue ma persistente, sembra lievitare, salire e ricadere quieta come uno zampillo (il “blanc jet d'eau” della poesia), in uno scintillio volubile e costante; il canto è rigorosamente sillabico e la voce sale per intervalli progressivi: una seconda (“mon âme”), una terza (“vers ton”), una quarta (“où rêve”), una quinta (“ô calme”), in una sintesi di calcolo e naturalezza che muove gradualmente alla conquista degli spazi alti della voce, verso i timbri chiari, come una luce alla sommità dello zampillo: anche qui la progressione è misurata: Do diesis su “angélique”, Re su “Monte” e soprattutto Fa diesis sulla seconda sillaba di “Fidèle”, punto di arrivo di questa entusiasmante ascesa verso la perdita di peso e l' “Azur”; per rendere più incisiva l'ascesa,

all'increspato fluire degli archi si è intanto aggiunto il salire melodico del flauto che raggiunge un vitreo Fa diesis acutissimo assieme al "Fidèle" della voce. In questa prima parte non si può propriamente parlare di "temi", l'ingrediente tradizionale con cui l'argomento, il tono, lo stato d'animo di una poesia, viene fissato in un preciso individuo musicale; Ravel attenua o sostituisce il tema melodico con un alone timbrico, un tessuto cangiante, e un cantare assorto, come ipnotico, dove proprio l'assenza di una melodia precisa, di un'armonia certa, assicura un'acuta sensazione di ascesa e di luminosità atmosferica.

Tutto cambia nella seconda parte, seguendo naturalmente il mutamento della poesia, con la desolazione autunnale che prende il posto dell'ascesa esaltante. Ma intanto bisogna prima di tutto soffermarci sul problema di "trasmutazione", dalla poesia alla musica, che si affaccia al principio della seconda cinquina: il "vers l'Azur!" che Mallarmé ripete alla lettera (escludendone solo il punto esclamativo) in Ravel riceve una intonazione diversa, un contorno melodico differente che la nuova strumentazione sottostante mette ancora più in evidenza. Quindi, nella musica, quel secondo "vers l'Azur", uguale al primo nella poesia, finisce col dire altra cosa, diventa una reminiscenza allontanata, una riflessione su un bene perduto; è vero che si può anche pensare che Ravel, nella sua millimetrica attenzione alla poesia, abbia voluto proprio interpretare la mancanza del punto esclamativo dopo il secondo "Azur" del poeta, un particolare che nella poesia può acquistare un senso solo dall'intonazione vocale della lettura: in ogni caso ecco un punto in cui la musica (di solito considerata arte di sentimenti vaganti) sollecita o violenta i polisensi della poesia (di solito considerata arte della precisione) fissandoli in un significato più sicuramente orientato. Lo stagnare delle acque morte, la fragilità delle foglie mosse dal vento, trova nel pianoforte il riscontro minimo ma penetrante di un Fa diesis che rintocca a diverse altezze per cinque volte. Nelle ultime tre battute viene recuperato il colore sonoro dell'esordio con gli "armonici" arpeggiati degli archi, alludendo in iscorcio a una tipica tendenza strutturale della composizione musicale, la ripresa "da capo": molte volte questo istinto a chiudere la composizione musicale così com'era incominciata, circolarmente, non si accorda con il percorso per lo più lineare della poesia intonata; nel nostro caso, il lampo luminoso acceso dallo scatto improvviso degli armonici, quasi un trasalimento, può essere messo in rapporto con il "long rayon" del sole declinante presente nell'ultimo verso; nell'ultima battuta il pianoforte fa ancora sentire, sull'armonia conclusiva di Mi minore, l'intervallo di seconda ascendente La-Si, stanco residuo dell'anelito a salire rimasto inappagato.

Dopo l'esame di *Soupir*, prima di proseguire con i *Trois Poèmes* è utile soffermarci su alcuni frammenti di testimonianze o dichiarazioni di Ravel sull'argomento generale dei rapporti fra musica e poesia e sul caso particolare che stiamo studiando. Nel numero di febbraio-marzo 1911 la rivista francese «Musica» pubblicò un'inchiesta dal titolo *Sous la musique que faut-il mettre? De beaux vers, de mauvais, des vers libres, de la prose?* ("Sotto la musica cosa bisogna mettere? Versi belli, cattivi, versi liberi, prosa?"); Fernand Divoire fu incaricato di raccogliere le opinioni di vari musicisti e poeti fra cui Ravel; il quale rispose così:

Ritengo che per comporre qualcosa di veramente sentito e vissuto, il verso libero sia preferibile al verso misurato. Quest'ultimo può permettere cose splendide, a condizione tuttavia che il compositore voglia annullarsi completamente dietro il poeta e consenta a seguire i suoi ritmi passo dopo passo, cadenza dopo cadenza, senza mai mutare un accento né un'inflessione. In una parola, se il musicista vuol lavorare su versi misurati, la sua musica dovrà semplicemente sottolineare la poesia, sostenerla, ma non potrà tradurne o aggiungerci nulla.

Credo che sia meglio, per poco sentimento e fantasia che si posseggano, utilizzare versi liberi. In effetti mi sembra delittuoso "sciupare" versi classici. (...) La prosa è talvolta molto più comoda da mettere in musica e ci sono circostanze in cui è sommamente appropriata al soggetto. Così, mi sono servito di alcune tra le *Histoires naturelles* di Jules Renard; è delicato, ritmato, ma ritmato in tutt'altro modo rispetto ai versi classici. (in *Ravel Scritti e interviste*, a cura di A. Orenstein, ed. it. a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 22-23)

Fra gli interpellati da «Musica» era anche Debussy le cui opinioni in merito ai rapporti fra composizione musicale e poesia coincidono sostanzialmente con quelle di Ravel:

(...) Si è fatta più spesso della bella musica sopra poesie brutte che cattiva musica su autentici versi.

I veri versi hanno un ritmo proprio che è piuttosto imbarazzante per noi (“*plutôt gênant pour nous*”).

A più riprese, in interviste pubblicate su riviste e giornali, Ravel ha avuto occasione di parlare dei suoi *Trois Poèmes*:

(...) ora vi parlerò delle mie opere. Ho una predilezione per i *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, un’opera che evidentemente non sarà mai popolare, in quanto vi traspongo i procedimenti letterari di Mallarmé; secondo il mio gusto personale, è il più grande poeta francese.

PLACET FUTILE.

Princesse! à jalouser le destin d’une Hébé
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,
J’use me feux mais n’ai rang discret que d’abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,
Ni la pastille ni du rouge, ni Jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!

Nommez nous... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en tropeau d’agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez nous... pour qu’Amour ailé d’un éventail
M’y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez nous berger de vos sourires.

Principessa! A invidiare d’un Ebe la ventura
Che ai labbri e al vostro bacio spunta sulla tazzina,
Consumo gli occhi, ma la discreta figura
Mia d’abate neppure starebbe sul piattino.

Poi ch’io non sono il tuo cagnolino barbuto,
Né il dolce, né il rossetto, né giuochi birichini,
E su di me il tuo sguardo chiuso io so caduto,
Bionda cui acconciaronoorefici divini!

Sceglieteci... tu cui le risa di lampone
Si congiungono in gregge come agnellette buone
Brucando in tutti i voti, belando paradisi;

Affinché Amore alato d’un ventaglio sottile
Mi vi pinga col flauto mentre addormo l’ovile,
Principessa, sceglieteci pastor dei tuoi sorrisi.

Traduzione di Adriano Guerrini (in Mallarmé, *Poesie e prose* cit., p.19)

Il sonetto fu composto da Mallarmé nel 1862, a vent'anni, per una poetessa amica di letterati e artisti, Mme Nina Gaillard, e pubblicato sulla rivista «Le Papillon», dove il titolo originale suonava: “*Placet 1762*”; quando viene ristampato in edizione riveduta sulla «*Révue Indépendante*» del 1887 la data “1762” scompare e il titolo diventa “*Placet futile*”. Riguardo alla data eliminata, come osserva Valeria Ramacciotti, «la gentile grazia settecentesca dei versi, “Louis XV” come dice il poeta, non aveva certo bisogno di tale precisazione per evocare l’atmosfera delicatamente erotica che ha ispirato molti poeti del tempo, Banville e Verlaine tra gli altri»; trasparente è pure il riferimento alla civiltà figurativa dei Boucher, Watteau e Fragonard e all’arte decorativa nel suo massimo splendore, qui simboleggiata dalla tazzina da caffè e dal nome di Sèvres, la celebre manifattura di porcellane voluta da Luigi XV e situata nei pressi di Versailles; altro emblema del Settecento è il ventaglio, sulla cui ala il poeta stesso si dipinge in veste di pastore, con il flauto in mano, «presagio dei sogni sensuali del fauno futuro».

“Placet” è formula tipicamente curiale di approvazione: infatti il poeta chiede (nella seconda parte del sonetto) a una ideale Principessa di essere nominato “berger de vos sourires” (pastore dei vostri sorrisi); “futile” allude ironicamente alla vaneggiante fatuità della carica. La struttura del Sonetto è regolare, con due quartine a rime alternate (abab) e due terzine con rima aab; si apre sul solenne epiteto “Princesse”, cui si rivolgerà poi la seconda parte del sonetto: la prima quartina nomina la tazzina di Sèvres, la figura dell’abate, tipica presenza di corte, e la pittura di una Ebe, invidiata dal poeta perché su questa figura si poseranno le labbra della Principessa, mentre lui, discreta figura di abate, non figurerebbe neppure nudo, cioè senza connotazioni sociali, sul piattino. Nella seconda quartina si assiepano simboli del Settecento: cagnolino, rossetto, trastullo, accantonati dallo sguardo severo del grandioso v.8 con l’immagine degli orafi divini. Nelle terzine, dove si ripete tre volte la richiesta “Nommez-nous”, i sorrisi al lampone della Principessa sono assimilati ai greggi, con allusione al biancore dei denti; il color lampone può essere riferito alla rosea perlagione delle gengive; nella seconda terzina spicca un altro simbolo settecentesco: il ventaglio, fra le commisure del quale il poeta vorrebbe essere dipinto come un pastore che suona il flauto.

Il brano di Ravel è datato “Paris, Mai 1913”. L’indicazione del tempo è “Très modéré”, il ritmo fluttua fra 12/8 e 9/8, con una battuta in 15/8; la tonalità è sospesa, con un Si bemolle in chiave che orienta verso un Fa maggiore, senza per altro mai affermarlo. Il brano è articolato in tre sezioni e, anche in questo caso, come in “Soupir”, rispetta fedelmente la struttura del sonetto: un primo episodio coincide con la prima quartina, un secondo (Modérément animé) con la seconda quartina, convenientemente spaziata dalla prima; un terzo episodio conclusivo (1^{er} Mouvement un peu plus lent) è dedicato alle due terzine riunite assieme, di seguito; da notare, tuttavia, che a quattro battute della fine (Très lent) l’attacco dell’ultimo verso (“Princesse, nommez-nous berger de vos sourires”), con il rilievo dato alla parola *Princesse*, intonata un tono più alto di quanto avveniva nell’esordio del brano, conferisce un carattere, meglio un sentore di ripresa “da capo” all’ultima enunciazione.

La prima cosa che colpisce in uno sguardo a distanza della composizione è la rinuncia in Ravel a ogni contrassegno di settecentismo musicale, stilizzazione o manierismo, di cui peraltro Ravel sarà sommo maestro, basti pensare alla suite per pianoforte *Le Tombeau de Couperin*: così sensibile nel riflettere quel Settecento che impregna di sé questa poesia: Debussy musicando gli stessi versi infatti la compone “Dans le mouvement d’un Menuet lent”, nel “movimento di un minuetto”, la più tipica danza del Secolo XVIII. Ravel invece non si avvicina a un Settecento rifatto, sta più nel vago, in sintonia con la punta dei suoi interessi e sperimenti “moderni” attraversati nel 1913; sembra concentrato solo sulla fragilità, l’eleganza, la linea proteiforme, sopra tutto intento ad accudire a quello che nell’arte plastica s’intende per “astrazione decorativa”: un Settecento decantato, astratto, quindi in fedeltà allo spirito del testo di Mallarmé con la sua misteriosa leggerezza, il suo ermetico sorriso. Ora, si potrebbe dire che la musica è sempre ermetica dal punto di vista di significati precisi; ma è indubbio che Ravel, spintovi dall’esempio di Mallarmé,

concentra il suo linguaggio al massimo grado, sottrae ogni univocità di riferimento alla ritmica, al quadro tonale e in parte (certo più che in *Soupir*) anche alla linea del canto: nei *Trois Poèmes*, Ravel entra nel “moderno” per la via non di una rottura-rifiuto con il passato, sconvolgendo ad esempio la struttura tonale armonica, ma per sovrabbondanza di cultura, di raffinatezza; soprattutto, all’effusione del canto lirico, all’espressione e alla costruzione razionale sostituisce la sensazione, l’impressione, quindi l’attimo irriflesso, oscuro che però contiene assorbiti in se stesso stati d’animo, pulsioni, sogni, desideri accumulati e liberabili per via analogica in attimi rivelatori (si pensi alla funzione della memoria in Proust: testimone sicura perché casuale di possedimenti interiori, vera perché irriflessa, laddove l’altra memoria, quella volontaria, sistematica, è retorica, cultura, costruzione a posteriori, quindi limitata, parziale). Così “il moderno” di Ravel in questa fase 1913 consiste specialmente nella concentrazione sull’attimo, nel tessuto di una musica fatta di attimi pregnanti, autonomi e perfetti, che per via analogica compongono le loro facce nell’unità del diamante.

La voce entra con un gesto genuinamente teatrale, il gesto esclamativo di “Princesse” su un ampio intervallo, una sesta minore ascendente che poi si inchina, con un “leggero portamento”, scendendo fino alla decima inferiore; dopo questo gesto declamatorio, la linea vocale seguirà un percorso melodico equiparabile a quello degli strumenti; a bat. 5 la linea vocale (“à jalouser le destin d’une Hébé”) segue un contorno di scala pentafonale, proseguendo, in modo più discreto, quindi quell’orientalismo già avvertito nel tessuto armonico della prima parte di *Soupir*: orientalismo come straniamento, gusto fine secolo sfruttato a rigorosi fini di ricerca armonica; ma per lo più la voce affronta intervalli ampi, irregolari, come accennato sopra più adatti o consueti alla tecnica di uno strumento che all’emissione vocale; sembra più proprio usare qui, invece dei tradizionali “canto” o “melodia”, il termine usato dallo stesso Ravel (vedi sotto, lettera a Roland Manuel) di “contorno melodico” dove la parola *contorno* mette l’accento proprio sull’aspetto decorativo: cioè, in fondo, una linea strumentale, lontana da quel respiro canoro che distingueva ad esempio la prima sezione di *Soupir*, con il suo graduale confondersi con l’immagine del salire verso l’azzurro, in analogia con la saliente vena dello zampillo; qui invece l’invenzione visiva o figurativa è statica, potremmo dire fissa sui particolari di un “interno”, sugli oggetti, secondo il più tipico genio raveliano: oggetti domestici e perciò arcani, statuette di pastori, divinità, servizievoli tazzine decorate da motivi di paesaggi cinesi, di preziosità tanto superiore (futile?) rispetto al loro uso nella vita comune. Da notare ancora in questo primo episodio il carattere di rubato ritmico, ogni battuta recando indicazioni di mutamento del tempo, *Très modéré*, *ralenti*, *au Mouvement* [a tempo], *Très ralenti*, *au Mouvement*, *Très ralenti*, *au Mouvement*, *Retenez*, *Un peu plus lent*, *De plus en plus lent* [sempre più lento]; la conclusione della prima parte del sonetto è marcata da un appoggio armonico di Mi minore-maggiore che appare in superficie con rara chiarezza a chiudere l’episodio.

A introdurre la seconda quartina scatta irrequieto come argento vivo il pianoforte, assente finora, in una serie di nervosi arabeschi, come una capricciosa vegetazione, in cui è inglobata la figura di quattro note prima esposta dal clarinetto; anche la voce, enumerando oggetti di settecentesca leziosità (il cagnolino barbuto, la pasticca, il rossetto, i “giochi birichini”), accentua ancora l’affinità già notata con le linee degli strumenti, lo “strumentalismo” dell’espressione, e s’impegna in audaci linee decorative, come in un rococò irritato e nervoso; tanta mobilità prepara l’apparizione della muliebrità più regale, con il grandioso verso “Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!”; sulla seconda sillaba di *orfèvres* si ha l’unica inequivoca armonia di tonica perfetta (Sol Diesis maggiore) di tutto il brano: sbalzo maiuscolo, calda sonorità piena del pianoforte e archi, sia pure in *pianissimo*, a togliere euforia alla contemplazione in questo tessuto minimale di piccoli, freddi oggetti.

Nella terza sezione spicca come idea nuova e principale la figura discendente su “Nommez-nous”, gesto musicale da collegare a quello incipitale di “Princesse!”; riappare tre volte, su tre altezze diverse, ma sempre con lo stesso profilo, una quinta e una seconda in discesa; “très doux” in pianissimo, il pianoforte avvolge la linea del canto con armonie di settima maggiore; il tono rococò di questa investitura, “pastore dei tuoi sorrisi”, bizzarro e sorridente, l’inflessione discendente (*Très*

doux, molto dolce) di quel “Nommez-nous”, il suo estenuato sospiro, la sensualità del portamento, tutto allude a quella vena erotica che sta sottopelle nella poesia; da notare è l’accento anomalo alle parole *Nommez-nous*, dove la vocale *o* diventa lunga, e quindi accentuata, perché in posizione forte all’interno della battuta di 9/8; è anche importante la sortita del flauto che al secondo “Nommez-nous” fa eco alla voce e poi sale all’acuto in un arcano arabesco, aderendo all’immagine del pastore “flûte aux doigts”, con il flauto in mano, dipinta fra le pieghe del ventaglio. Il terzo “Nommez-nous” è preceduto dall’epiteto “Princesse”, che oltre a richiamare l’inizio del brano dà forma a una sontuosa curva melodica; il senso di una ripresa è anche dato dal ritorno, evidente nella penultima battuta, dell’elemento tematico del clarinetto contenente l’intervallo di ottava diminuita (Do naturale – Do diesis) presente al flauto fin dalla prima battuta: stupefacente è la naturalezza di questa tecnica della ripresa, dove tutte le figure tematiche sembrano ritornare per energia interna e non perché convocate dall’autore; la tonalità si placa in un’armonia di Do, dominante di Fa, molto amplificata che infine raggiunge una tonica altrettanto mascherata di spezie pentafoniche orientaleggianti.

In una lettera inedita a Roland Manuel, datata 13 ottobre 1913, scrive Ravel:

Sono ben consapevole della grande audacia di aver tentato di *interpretare* questo sonetto in musica. Era necessario che il contorno melodico, le modulazioni e i ritmi fossero raffinati ed esattamente conformati al sentimento e alle immagini del testo. Malgrado ciò era necessario *mantenere* l’elegante condotta della poesia; più di tutto era necessario mantenere la profonda e squisita tenerezza che tutta la penetra. Ora che è fatto, sono un poco inquieto sul risultato.

Il passo sopracitato rivela bene lo scrupolo del musicista che intona una poesia perfetta e già in sé conclusa: si notino i verbi *interpretare* e *mantenere*, che testimoniano un atteggiamento mentale (che però nella lettera è a posteriori) di attenta lettura, di assiduo confronto e di “traduzione” di una poesia in musica.

SURGI DE LA CROUPE

Surgit de la croupe et du bond
D’une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s’interrompt.

Je crois bien que deux bouches n’ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, sylphe de ce froid plafond!

Le pur vase d’aucun breuvage
Que l’inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres!
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

Sorto dal balzo e dalla vetta
D’un lieve effimero cristallo
Senza fiorire l’amara veglia
S’interrompe ignorato il collo.

Certo mia madre e l’amante bere
Mai poterono una sola volta
Alla medesima Chimera
Io, silfo della fredda volta!

Puro vaso di niuna essenza
Che inesauribil vedovanza
Nega pure se agonizzante,

Ingenuo bacio dei più funebri!
A nulla espirare annunciante
Una rosa in mezzo alle tenebre.

La poesia, composta già nel 1886, fu pubblicata nel gennaio 1887 sulla «Revue Indépendante» come parte di una serie di quattro sonetti che sollevarono contro il poeta i nemici più aspri della sua deliberata oscurità: si tratta di *Tout orgueil*, *Surgi de la croupe*, *Une dentelle s’abolit*, *Mes bouquins refermés*, dei quali i primi tre costituirebbero, secondo C. Soula (*Glosses sur Mallarmé*, Paris, Diderot, 1947), un trittico dedicato al tema dell’assenza, anzi, in particolare, a tre *assenze* in una stanza; per Henri Mondor (*Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941), qui Mallarmé è più che mai il poeta della “natura morta”, «quello per il quale conta il Non-Essere»: una dimora abbandonata, un

vaso di vetro senza fiore, una camera senza letto, un seno amputato di una mammella, sono altrettante variazioni sul tema dell'assenza cara al poeta; scrive ancora il Royère (*Masques et idées*, 1^{ère} série, éd. Seheur, s.d.): «Stéphane Mallarmé è il poeta dell'assenza e la sua musa, per citare uno dei suoi versi più belli, è la “Musicienne du silence”».

Data la ricchezza ermetica del testo può essere utile riferire il commento di Teodor de Wyzewa apparso sulla «Revue Indépendante» del febbraio 1887:

Sulla tavola un vaso, un esile vaso da cui un tempo irraggiavano fiori. Il poeta lo scorge; esamina il contorno delicato della forma, la fragile coppa di vetro che pare slanciarsi, e poi vede come il suo collo si innalzi per subito interrompersi. Tristemente il poeta pensa che non ci sono fiori a consolare la sua vecchiaia. Questo è l'avvio poetico: ed ecco sopravvenire l'emozione. Ma perché dunque il poeta non trova in se stesso quel fiore che desidera? Non potrebbe evocarlo, con la sua volontà sovrana? Senza dubbio è condannato invece dalla nascita a non trovarlo mai: su di lui grava un'inerzia ereditaria. Senza dubbio i suoi genitori avranno trascurato di trasmettergli la forza creativa, avranno dimenticato di bere alla sorgente feconda di Chimera; e la sorgente si è prosciugata, inutilizzata. Ahimé! Il vaso non riveste la sua calda corona: agonizza, inutile, vedovo di ogni essenza, tranne che della propria cupa nudità, né la sterile preghiera dell'artista può smuoverlo a sprigionare da sé la vetta che dovrebbe consacrare: una profumata fioritura di rose.

Più in sintesi Émilie Noulet (*Suites Mallarmé*, Paris, Nizet, 1964), riportato in *Interpretazioni di Mallarmé* (a cura di G. Posau, Roma, Savelli, 1976): «La vista di un vaso richiama l'idea di un fiore. L'assenza di un fiore in un vaso definisce dunque l'assenza più essenziale, quella che riguarda la destinazione dell'oggetto (...) la loro unità spezzata [di vaso-fiore] può dunque evocare ogni unione impedita».

La “croupe” sarebbe quindi la groppa, la base allargata a gobba capovolta, cioè concava, su cui poggia il vaso dalla forma allungata e svettante; soggetto della prima quartina del sonetto è il collo (“le col”) che allungatosi dalla coppa e dal vaso “s’interrompt” (v.4): parola che prende atto dell'assenza, implicando l'idea che il vaso doveva continuare nel fiore. Nella seconda quartina il fiore assente diventa un elfo mitologico senza esistenza reale (dipinto sul soffitto), frutto non nato di due esseri che non si sono mai incontrati. Le due terzine conclusive evocano un'agonia indefinita e il sogno di una impossibile rinascita.

Il brano di Ravel è datato St. Jean-de-Luz agosto 1913 e dedicato a Erik Satie. L'indicazione temporale di partenza è “Lento”, il ritmo prevalente 9/8; non ci sono accidenti in chiave, la tonalità non è mai fissata, gravitando volta a volta sui nuclei principali di Re minore, Fa diesis, Do, Mi minore quanto mai allargati a comprendere il maggior numero di armonici e note di passaggio. Linguisticamente è il più “avanzato”, per dire così, dei *Trois Poèmes*, quello più difficile da recepire al primo ascolto per la riduzione ai minimi termini dei tradizionali parametri melodici, ritmici e armonici. Mallarmé non rappresenta cose, oggetti, ma la sensazione che essi producono nell'osservatore; a questo atteggiamento può corrispondere in Ravel la musica dell'attimo, quella che colpisce la retentiva dell'ascoltatore nota per nota, più che frasi per frasi, in una sintassi puntualizzata sul senso molteplice di ogni aggregato sonoro.

Surgi de la croupe è anche il più breve dei tre pezzi, il più concentrato e denso, anche per movimento che da “Lent” non fa rallentare ulteriormente: Lent, Plus lent, Ral[enti], 1^{er} Mouv[ement], Ralenti, Très lent, quasi si avviasse all'immobilità della paralisi; più ancora che nei due precedenti, non c'è più nulla che richiami un *beat* ritmico, basta considerare i cambi metrici dovuti alla varia natura ritmica delle parole: 9/8, 12/8, 3/2, 4/4, 3/2, 4/4, 3/2, 5/4, 4/4, 5/4, 3/4, 9/8, 12/8: tredici mutazioni di tempo in ventiquattro battute.

La composizione sembra una perfetta distillazione della musica del silenzio ed è paradigmatica della cancellazione di ogni retorica o eloquenza, offrendo pochi appigli al commento; sembra tendere al vuoto o all'immobilità come stati preesistenti al suono, condizione che si accorda

con quel tema dell'assenza che imbeve di sé il sonetto: senza tuttavia che si possa dire se tale accordo o riflesso sia stato ricercato da Ravel o non sia frutto, oggi, della nostra riflessione postuma. Da un ampio accordo, arpeggiato e pizzicato, di violoncello e viola (in un'armonia di Dominante di Fa molto allargata) scattano su i due flauti, con il flauto piccolo che prosegue l'arabesco sprigionatosi dall'accordo iniziale fino alla nota più acuta, un La₅; da questo punto (bat.2) discende il primo dei due soli elementi motivici di tutto il brano, e cioè la melodia circolare del flauto piccolo (o ottavino) che delinea un contorno tematico racchiuso in un Re minore-maggiore: comunque una figura circolare di sei note, ripetuta tre volte dal flauto piccolo, e poi altre due volte dallo stesso strumento mezzo tono sotto, cioè a partire dal La diesis, quando è già entrata la voce (Plus lent): la quale, nell'intonare il primo verso, usa le medesime note dell'ottavino ma disposte in un contorno tutto diverso: il moto della voce è ascendente, in omaggio a "surgit", ma blandamente, malinconicamente, senza lo scatto nervoso del flauto nella prima battuta che sapeva di balzo ("bond" nella poesia). Come figura tematica riconoscibile, nella prima quartina non c'è altro che quel contorno circolare di sei note, avvitate su se stessa, figura che non va da nessuna parte e si ripete rifiutando ogni sviluppo; in cambio, tuttavia, quelle ripetizioni sono sempre screziate di contrappunti divergenti degli altri strumenti, situazioni momentanee che qualificano quel contorno identico in riflessi sempre nuovi: la ripetizione assume così l'aspetto di una caduta della volontà, di una stasi tuttavia fervida di scoperte in loco; senza procedere, ma lasciandosi passivamente penetrare dalla realtà che circonda.

L'altra figura identificabile, ed è la seconda e ultima del brano, appare la prima volta sulla parola "éphémère" (batt.5-6), l'ultima del secondo verso, e consiste in un semplice rintocco di ottave del pianoforte, due La diesis, seguite una quarta sotto da un Mi diesis, mentre gli altri strumenti s'immobilizzano in accordi polarizzati attorno a un centro tonale di Fa diesis minore: in modo che l'ultimo verso, "Le col ignoré s'interrompt", con la parola fatidica "s'interrompt", abbia tutto il rilievo possibile: infatti è intonata a voce scoperta e in un "rallentando" senza tempo, che lascia alla sensibilità del cantante di esprimere il noto contorno di sei note con la libertà di un rubato, con tono estemporaneo, non scritto, di quasi parlato; ovviamente la figura del rintocco che al suo primo apparire sembra solo rispondere come un tinnire all'immagine "verrierie éphémère", come quando per caso una stoviglia sfiora un vetro sottile che vibra e risuona, non si qualifica ancora come figura saliente, ma lo diventa poco alla volta per la continuata presenza in tutta la seconda quartina: cambia solo nella scrittura o nell'altezza, diventando per enarmonia due Si bemolli, un Fa naturale, e poi ancora secondo la stessa sequenza (due Si bemolli-un Fa naturale.) per altre due volte su accordi tenuti degli archi, del tutto consonanti, ma spolpati di consistenza nella sfrangiatura degli "armonici"; non c'è altro di "strumentale", in un tessuto singolarmente spoglio, per scortare tutta la seconda quartina, da "Je crois bien" fino a "froid plafond!". La linea vocale, lasciata così libera di fluttuare, ci si imprime con un senso flessibile del tempo, con intervalli melodici di natura diatonico-modale, secondo una conquista progressiva di spazi alti, per calare alla disforia di "plafond"; si potrebbe dire che questa *musica minima* si presenta di fronte al testo poetico non per assumerlo in proprio, come nella musica romantica, ma per rendergli omaggio, come certi tratti o fregi geometrici che misteriosamente sono capaci di esaltare il motto che incorniciano; un omaggio accentuato dalla ritualità cerimoniale di quei lievi rintocchi e dalla libertà lineare della voce, e ancor più dall'indipendenza, in tutta questa seconda quartina, di parte vocale e strumentale; le quali sembrano non avere rapporti reciproci e disinteressarsi una dell'altra, secondo una condizione tipicamente moderna, pre-stravinskiana, inespressiva e rituale: di quel rito sacro che nella poesia di Mallarmé è l'intonazione della parola.

Il coinvolgimento reciproco di poesia e musica ritorna invece nell'ultima parte della composizione dedicata alle due terzine che concludono il sonetto, con una sovrapposizione di immagini a distanza ravvicinata tutte facenti capo alla sensazione di una esistenza negata: vaso privo di ogni essenza, inesauribile vedovanza, rosa in mezzo alla tenebre. Il contorno del canto sale gradualmente verso l'acuto: mette in posizione parallela "breuvage" e "veuvage": cioè la rima di Mallarmé trova un equivalente nell'accento ritmico sul secondo tempo della battuta; quindi

raggiunge la nota più acuta di tutta la composizione (un Fa4), il suo apice fonico sulla terza sillaba di A-go-ni-se: momento fondamentale, asse strutturale di tutto il minuscolo brano, nel senso che quell' "agonise" origina un sussurrato cataclisma, una microesplosione i cui frammenti da qui in avanti planando dolcemente si orientano verso la conclusione con affondamento lento e progressivo; la meta è raggiunta sul Si bemolle di "ténèbres", la nota più bassa del brano, come il Fa di "agonise" era la nota più alta. Nelle sei battute che Ravel dedica agli ultimi quattro versi della poesia (da "Agonise" del v.11 all'ultima parola "ténèbres") tutto è mirabilmente fuso e connesso, ma per comodità ci conviene separare; incominciamo a notare l'elemento più piccolo e individuabile, il rintocco, che permane al pianoforte: Fa naturale in ottava, sette volte, poi una volta nell'ultima battuta Fa diesis, ma unito alla sua seconda inferiore, Mi. Ritorna poi come protagonista il contorno di sei note conosciuto fin dalla prima battuta, con rilievo nettissimo agli strumenti, passando identico, nell'ordine, dal flauto piccolo (Si bemolle acuto) al clarinetto un'ottava sotto, quindi al flauto, al clarinetto, al clarinetto basso, sempre ogni volta un'ottava più bassa in un décalage misurato e inesorabile; nell'incastro delle sei note ruotanti, va notato che le ultime due note della prima esposizione e la prima nota della formulazione successiva determinano una triade di Mi bemolle minore (talvolta il Sol bemolle è segnato con un Fa diesis enarmonico): è un caso esemplare di ambiguità, o di sospensione tonale moderna; il centro di gravità, destituito però di ogni capacità di attrazione, misto ad altre forze, manda tuttavia segnali riconoscibili che qualificano una situazione di straniamento: dove, per restare nel tema della poesia, una triade perfetta ma fossilizzata rivela l'assenza di un centro tonale inequivoco.

La voce, come sappiamo ormai, si muove con "libertà vigilata", si sposta su posizioni imprevedibili con finissimo gusto dell'intervallo, ma ogni tanto una nota o un breve giro di note costeggiano, se non coincidono, con le note degli strumenti, cioè con quel contorno di sei note che abbiamo identificato come elemento A) della composizione; per lo più la voce si muove in moto contrario allo strumento, ma talvolta lo segue mutando soltanto i rapporti interni; ancora nella linea del canto, l'ultima battuta ("Une rose dans les ténèbres") si conclude articolando quella triade perfetta di Mi bemolle minore che respirava sottocutanea nel disegno strumentale di poco prima.

Al di là di problemi di evoluzione armonica e della posizione di Ravel rispetto a Stravinsky ed altri maestri del Novecento, tornando alle finalità che ci siamo proposte si resta stupiti dalla perfezione con cui l'ultima terzina della poesia, tradotta nella musica di Ravel, realizza lo sprofondare nell'ombra con una perfezione formale (si veda il progressivo franare del basso dopo il Mi: Mi bemolle (= Re diesis), Re naturale, Do diesis, Do naturale) e allo stesso tempo un trepidare della sensibilità per questo lento fluire; nell'ultimo verso Mallarmé riprende e conclude superbamente i primi versi: quel fiore assente evocato dal vaso vuoto, ora lo vediamo sfolgorare nella parola "come rosa nelle tenebre"; nella musica di Ravel si percepisce non solo lo sprofondandosi, lo sparire della coscienza nell'ombra, ma anche l'ombra che invade e occupa la partitura come cosa solida, non vaga parvenza, ma avversario concreto, tangibile, incrostazione che s'addensa e sale e con movimento contrario allo sprofondare.

Nei *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, specialmente, come abbiamo visto, nell'ultimo, Ravel si è spinto sulla frontiera della modernità come in nessuna delle altre sue opere; lavori di molti anni dopo, come ad esempio i due *Concerti per pianoforte* del 1931, mostrano una eloquenza, un continuo fluire e sopra tutto una unità del discorso che sembrava giunta in *Surgi du bond* al limite della stasi se non della disgregazione; si è anche parlato di crisi, avanzando anche il nome di Schoenberg: come ha fatto lo stesso Ravel (vedi le dichiarazioni e interviste sopra riportate), anche se in senso tutto particolare di tangenza esteriore. È nel vero infatti Pierre Boulez quando sostiene che il legame dei *Trois Poèmes* di Ravel con il *Pierrot lunaire* di Schoenberg è superficiale, limitato alla scelta dell'organico strumentale; non è da seguire invece nella separazione di Ravel dalla corrente profonda della modernità, basata sul solo parametro della dissociazione armonica del linguaggio musicale, evolucionisticamente proiettato verso i principi della così detta "atonalità" schoenberghiana. Come mostra l'esame ravvicinato di quelle composizioni, la loro novità peculiare

consiste in altri valori, più di tutti l'assunzione dell'attimo a impulso pregnante della composizione, della sensazione analogica come base per raccogliere in unità un discorso che l'insicurezza e le dissociazioni della vita moderna tendevano a rendere sempre più frammentario; a questo scopo la vera esperienza stimolatrice non era stata Schoenberg ma Mallarmé; i *Trois Poèmes* di Ravel pertanto sono uno di quelle rare creazioni musicali che ricevono il loro impulso a nuove scoperte della sensibilità non tanto dall'interno della musica, ma dall'esterno della poesia, in uno scambio consapevole e fecondo.

FONTI LETTERARIE ED ELABORAZIONE SONORA NELLA POPULAR MUSIC*

di Franco Fabbri

❖ Fonti letterarie o materiali testuali?

❖ In realtà, prenderemo in esame materiali testuali di molti tipi, anche di quelli comunemente non ritenuti “letteratura”. E allora, perché quel “letterarie” nel titolo?

❖ Ragioni storiche: la “messa in musica” di testi poetici (di origine orale o scritta) risale alle origini del “terzo tipo di musica” al quale oggi ci si riferisce con il termine popular music

❖ Ragioni analitiche: musicare un testo (anche “non letterario”) implica un’intenzionalità che rende quel testo “letteratura”

Un esempio “estremo”?

❖ Gli Abba (gruppo svedese attivo negli anni ’70 e ’80) non godono, generalmente, dell’interesse e della stima degli appassionati della canzone d’autore (intesa come “canzone di qualità”).

❖ L’inglese delle loro canzoni è costruito con un lessico ristretto, tale da essere compreso anche da un vasto pubblico di non anglofoni. I versi sono pieni di luoghi comuni, frasi fatte, metafore consuete, senza apparente pretesa di letterarietà o poeticità.

❖ Così funziona anche la loro musica, che si presta a essere analizzata come una successione e stratificazione di unità di significato codificate (musemi), come ha mostrato Philip Tagg in un saggio memorabile (*Fernando the Flute*).

❖ Forse per questo, però, le canzoni di Ulvaeus e Andersson fanno presa (tuttora) su un pubblico vasto e composito (ad esempio: le comunità gay, le donne *single* mature) che ne apprezzano l’apparente genuinità e mancanza di sofisticazione, la loro capacità di esprimere sentimenti semplici ma forti, esperienze di vita comuni e “vere”. Letterariamente e musicalmente sono come dei proverbi, sulla cui veridicità è impossibile non concordare.



* La relazione di Franco Fabbri era accompagnata dall’ascolto di musiche e dalla proiezione di filmati, che ne costituivano parte integrante.

ABBA, "THE WINNER TAKES IT ALL"
(ULVAEUS, ANDERSSON, 1980)

I don't wanna talk
about things we've gone through,
Though it's hurting me,
now it's history.
I've played all my cards
and that's what you've done too,
Nothing more to say,
no more ace to play.
The winner takes it all,
The loser standing small
beside the victory,
that's her destiny.
I was in your arms
thinking I belonged there,
I figured it made sense,
building me a fence,
Building me a home,
thinking I'd be strong there,
But I was a fool,
playing by the rules.
The gods may throw a dice,
their minds as cold as ice,
And someone way down here
loses someone dear.
The winner takes it all,

the loser has to fall,
It's simple and it's plain,
why should I complain.
But tell me, does she kiss
like I used to kiss you,
Does it feel the same
when she calls your name.
Somewhere deep inside
you must know I miss you,
But what can I say,
rules must be obeyed.
The judges will decide
the likes of me abide,
Spectators of the show
always staying low.
The game is on again,
a lover or a friend,
A big thing or a small,
the winner takes it all.
I don't wanna talk
if it makes you feel sad,
And I understand
you've come to shake my hand.
I apologize
if it makes you feel bad
seeing me so tense,
no self confidence.
The winner takes it all...

Un altro esempio "estremo"?

♣ Bertolt Brecht (1898-1956) è considerato da molti uno dei maggiori poeti e drammaturghi del Novecento. Hanns Eisler (1898-1962), allievo di Schönberg, ha collaborato a lungo con Brecht, scrivendo con lui canzoni di lotta, componendo le musiche per i suoi drammi didattici e musicando poesie.

♣ Entrambi, anche insieme, si sono posti il problema del pubblico al quale il loro lavoro era destinato, e per lo più hanno deliberatamente rinunciato a servirsi delle tecniche delle "avanguardie" contemporanee.

♣ *Über den Selbstmord* ("Sul suicidio") è uno dei Lieder dell'*Hollywood Songbook*, una raccolta di canzoni "d'arte" composta da Eisler nel 1942-1943, durante l'esilio negli USA; la maggior parte dei testi (fra i quali quello che segue) sono di Brecht. Musicalmente le canzoni dell'*Hollywood Songbook* sono assai varie, e data la loro destinazione quasi "privata" non escludono l'uso di linguaggi "colti", come la dodecafonia o l'atonalità, insieme a stili popolari, incluso il blues.

♣ *Über den Selbstmord* sintetizza la varietà stilistica della raccolta, come provano varie interpretazioni: quella liederistica di Matthias Goerne, quella post-progressiva degli Art Bears, quella teatrale di Josef Bierbichler con l'Ensemble Modern.



MATTHIAS GOERNE, "UBER DEN SELBSTMORD"
(BRECHT-EISLER)
DA *THE HOLLYWOOD SONGBOOK* (1942-43)

In diesem Lande und in dieser Zeit
Dürfte es trübe Abende nicht geben,
Auch hohe Brücken über die Flüsse,

Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen,
Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich.
Denn angesichts dieses Elends
Werfen die Menschen
In einem Augenblick
Ihr unerträgliches Leben fort



ART BEARS (HENRY COW), "ON SUICIDE"
(BRECHT-EISLER), 1978

In such a country and at such a time,
There should be no melancholy evenings,
Even high bridges over the rivers,

And the hours between the night and morning,
And the long winter time as well:
All these are dangerous!
For in view of all the misery,
People just throw, in a few seconds time,
Their unbearable lives away.



JOSEF BIERBICHLER, ENSEMBLE MODERN,
 “UBER DEN SELBSTMORD” (BRECHT-EISLER),
 DA *EISLERMATERIAL* (HEINER GOEBBELS, 2002)

In diesem Lande und in dieser Zeit
 Dürfte es trübe Abende nicht geben,
 Auch hohe Brücken über die Flüsse,
 Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen,
 Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich.
 Denn angesichts dieses Elends
 Werfen die Menschen
 In einem Augenblick
 Ihr unerträgliches Leben fort.



Cantautori, cantautrici e poesia

- ❖ Nei vari generi focalizzati sulla figura dell'autore-interprete (auteurs-compositeurs-interprètes in Francia, *cantautori* in Italia, *singer-songwriters* nei paesi anglofoni, *cantautores* in Spagna e in America Latina, *bardi* nell'URSS, e in modi diversi e talora contraddittori la *bossa nova* brasiliana e l'*entechno* greco) una componente ideologica fondamentale è proprio l'identificazione fra autenticità e valore letterario, che si attuerebbe nella riunione in una figura unica dei ruoli di poeta, compositore e cantante.
- ❖ Nonostante la storia della canzone offra una grande quantità di esempi significativi di testi non musicati dai loro autori, o di testi adattati a musiche preesistenti, il modello di riferimento è quello del bardo, del *troubadour*, se non dell'aedo dell'antichità.
- ❖ Può essere “autentico” un paroliere o un compositore professionista? Un puro interprete? Una contingenza storica, quella della standardizzazione dei modi produttivi nell'industria musicale nella prima metà del Novecento, è stata ipostatizzata come modello negativo.
- ❖ L'eccezione ammessa è quella del ricorso a testi di inequivocabile derivazione letteraria, anche quando – come nel caso seguente – si tratti semplicemente di estrapolare un personaggio o una situazione da una fonte nota.



SUZANNE VEGA, "CALYPSO" (1987)

My name is Calypso
And I have lived alone
I live on an island
And I waken to the dawn
A long time ago
I watched him struggle with the sea
I knew that he was drowning
And I brought him into me
Now today
Come morning light
He sails away
After one last night
I let him go.
My name is Calypso
My garden overflows
Thick and wild and hidden
Is the sweetness there that grows
My hair it blows long
As I sing into the wind
I tell of nights

Where I could taste the salt on his skin
Salt of the waves
And of tears
And though he pulled away
I kept him here for years
I let him go.
My name is Calypso
I have let him go
In the dawn he sails away
To be gone forever more
And the waves will take him in again
But he'll know their ways now
I will stand upon the shore
With a clean heart
And my song in the wind
The sand will sting my feet
And the sky will burn
It's a lonely time ahead
I do not ask him to return
I let him go
I let him go.

❖ Il caso di eccezione più comune, in ogni caso, è quello della “messa in musica” di un testo poetico preesistente, secondo le modalità già praticate nella musica (profana) europea almeno dal Rinascimento. Il cantautore che musica il lavoro di un poeta (soprattutto di un poeta del passato, di valore consacrato) si pone sul piano del madrigalista, dell’autore di Lieder o di romanze da salotto: acquista un prestigio da compositore.

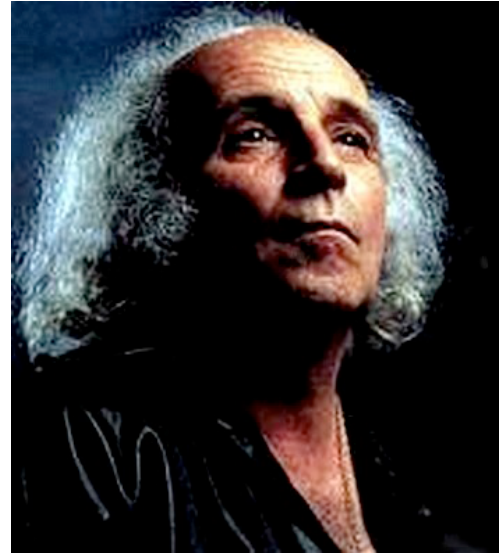
❖ I due esempi che seguono provengono da due delle tradizioni europee nelle quali il rapporto con la poesia letteraria è più forte e caratterizzante: la *chanson* francese degli *auteurs-compositeurs-interprètes* e l'*entechno* greco.

❖ In entrambi i casi il testo musicato è lo stesso: *L'albatros* di Baudelaire, tratto dalla seconda edizione delle *Fleurs du mal* (1861). La prima versione (1967) è quella di Léo Ferré, che ha dedicato a Baudelaire un intero album. Le velleità compositive di Ferré sono evidenti nel chiaro riferimento a uno stile sinfonico “alla Debussy”.

❖ La seconda versione (1999) è di Nikos Xydákis, sul testo de *L'albatros* tradotto in greco. Conformemente alle convenzioni dell'*entechno*, l'interpretazione non è dello stesso compositore (può non esserlo), ma di un altro "cantautore", Sokrátis Málamas.

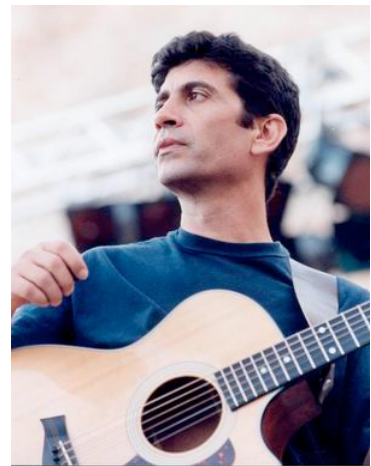
LÉO FERRÉ, "L'ALBATROS"
(CHARLES BAUDELAIRE, 1861 – LÉO FERRÉ, 1967)

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.
À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.
Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!
Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.



Σωκράτης Μάλαμας, Άλμπατρος
(Σαρλ Μπωντλέρ, 1861 – Νίκος Ξυδάκης, 1999)
(μετάφραση: Αλέξανδρος Μπάρας)

Συχνά για να περάσουνε την ώρα οι ναυτικοί
άλμπατρος πιάνουνε, πουλιά μεγάλα της θαλάσσης,
που ακολουθούνε σύντροφοι, το πλοίο, νωχελικοί,
καθώς γλιστράει στου ωκεανού τις αχανείς εκτάσεις.
Και μόλις στο κατάστρωμα του караβιού βρεθούν
αυτοί οι ρηγάδες τ' ουρανού, αδέξιοι, ντροπιασμένοι,
τα κουρασμένα τους φτερά στα πλάγια παρατούν
να σέρνονται σαν τα κουπιά που η βάρκα τα πηγαίνει.
Πως κοίτεται έτσι ο φτερωτός ταξιδευτής δειλός
τ' ωραίο πουλί τι κωμικό κι αδέξιο που απομένει
έναν τους με την πίπα του το ράμφος του χτυπά
κι άλλος, χωλαίνοντας, το πως πετούσε παρασταίνει.
Ίδιος με τούτο ο Ποιητής τ' αγέρωχο πουλί
που ζει στη μπόρα κι αψηφά το βέλος του θανάτου,
σαν έρθει εξόριστος στη γη και στην οχλοβοή
μεσ' στα γιγάντια του φτερά χάνει τα βήματά του.



La prosa

❖ Nonostante la canzone, nelle sue forme moderne più comuni, la struttura strofica e metrica della poesia, e nonostante – per quanto se ne sappia – poesia e musica fossero

legate indissolubilmente nell'antichità, non sono rari i casi nei quali siano stati messi in musica testi in prosa.

♣ Spesso si è trattato di operazioni eversive, o semplicemente dimostrative, guidate da ragioni politiche, o estetiche, o politico-estetiche, come nel caso degli “Zeitungsausschnitte” Op. 11 (“Ritagli di giornale”) di Eisler, composti nel 1925-26, dove lo stile giornalistico è soltanto parodiato, o di “Noites do Norte” (2000), nella quale Caetano Veloso ha musicato – senza tagli, ripetizioni o licenze “poetiche” – un testo dello studioso e politico abolizionista brasiliano dell'Ottocento Joaquim Nabuco.

♣ Non tutti gli esempi che seguono sono altrettanto radicali: nonostante in qualche caso (come nella mia “Pontelandolfo”, del 1971) tratti cospicui del testo siano direttamente importati da cronache, lettere o saggi, le canzoni non rinunciano ad avere una struttura strofica, a volte con l'interpolazione di ritornelli con tanto di rima.

♣ Altrove (è il caso successivo, quello della canzone di Mark Knopfler del 2000), è la fonte a essere un testo in prosa, ma la canzone è in versi.



PONTELANDOLFO (BN), 1861 (DA A. DE JACO, A CURA DI, *IL BRIGANTAGGIO MERIDIONALE*, 1969)

Stavano così gli animi turbati per nuovo governo, quando verso le ore 21 del sette agosto, mentre in paese mancava la forza pubblica che occorreva nel giorno della festa di San Donato, il clero, in compagnia della musica, fu minacciato da un manipolo d'armati sceso dalle alture, spiegando la bandiera bianca, con a capo Cosimo Giordano di Cerreto, e Donato Scutanigno, perchè si gridasse: “Viva Francesco II” (...) La banda armata, entrando sempre più nel paese, diè sfogo a barbari eccessi. Quegli irruenti incendiarono gli archivi del Giudicato e del Comune (...)

Per sedare i disordini fu mandato l'11 agosto, da Campobasso (...), un drappello di 45 soldati con a capo il tenente Luigi Augusto Bracci, e 4 carabinieri (...)

(...) ma giunti sulla detta prainella furono attaccati da quell'orda (...), furono essi disarmati e spogliati della divisa militare (...) ed immediatamente vennero barbaramente uccisi a colpi di arma da fuoco, di scure e mazze...

Il Negri indignato ordinò ai suoi (...) di slanciarsi contro il paese, contro la popolazione che calma riposava. (...) Il suono lento delle campane, le scariche dei fucili, il correre su e giù dei soldati svegliarono le mamme (...) I soldati, slanciandosi per le scale del paese, e nelle case, abusando dell'ora presta, della nudità, del sonno, dello spavento dei cittadini, si abbandonarono “a fatti orrendi, a saccheggi sozzi, azioni infami”.

STORMY SIX, “PONTELANDOLFO” (FRANCO FABBRI, 1971)

Era il giorno della festa del patrono
e la gente se ne andava in processione,

l'arciprete in testa ai suoi fedeli predicava
che il governo italiano era senza religione,
ed ecco da lontano un manipolo con la bandiera
bianca
intima d'inneggiare a Re Francesco

ed ecco tutti quanti li a gridare.
 Poi si corre furibondi al municipio
 e si bruciano gli archivi e gli stemmi dei Savoia.
 Pontelandolfo la campana suona per te
 per tutta la tua gente
 per i vivi e gli ammazzati
 per le donne ed i soldati
 per l'Italia e per il Re.
 Per sedare i disordini nel paese
 arrivano quarantacinque soldati
 sventolando fazzoletti bianchi in segno di pace,

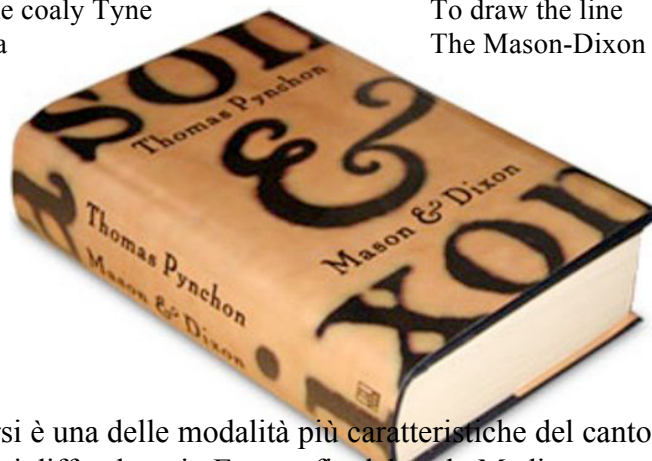
ma non trovano nessuno.
 Poi mentre si preparano a mangiare
 il rumore di colpi di fucile

MARK KNOPFLER, JAMES TAYLOR
 "SAILING TO PHILADELPHIA" (MARK KNOPFLER,
 2000)

I am Jeremiah Dixon
 I am a Geordie boy
 A glass of wine with you sir
 And the ladies I'll enjoy
 All Durham and Northumberland
 Is measured up by my own hand
 It was my fate from birth
 To make my mark upon the earth...
 He calls me Charlie Mason
 A stargazer am I
 It seems that I was born
 To chart the evening sky
 They'd cut me out for baking bread
 But I had other dreams instead
 This baker's boy from the west country
 Would join the Royal Society...
 We are sailing to Philadelphia
 A world away from the coaly Tyne
 Sailing to Philadelphia

li spinge ad uscire allo scoperto
 e son presi tutti quanti prigionieri.
 Poi li portano legati sulla piazza
 e li ammazzano a sassate, bastonate e fucilate.
 Pontelandolfo...
 La notizia arriva al comando
 e immediatamente il generale Cialdini
 ordina che di Pontelandolfo
 non rimanga pietra su pietra.
 Arrivano all'alba i bersaglieri
 e le case sono tutte incendiate,
 le dispense saccheggiate, le donne violentate,
 le porte della chiesa strappate e bruciate.
 Ma prima che un infame piemontese
 rimetta piede qui, lo giuro su mia madre,
 dovrò passare sul mio corpo!
 Pontelandolfo...

To draw the line
 The Mason-Dixon line
 Now you're a good surveyor, Dixon
 But I swear you'll make me mad
 The West will kill us both
 You gullible Geordie lad
 You talk of liberty
 How can America be free
 A Geordie and a baker's boy
 In the forests of the Iroquois...
 Now hold your head up, Mason
 See America lies there
 The morning tide has raised
 The capes of Delaware
 Come up and feel the sun
 A new morning has begun
 Another day will make it clear
 Why your stars should guide us here...
 We are sailing to Philadelphia
 A world away from the coaly Tyne
 Sailing to Philadelphia
 To draw the line
 The Mason-Dixon line



Il racconto in versi

♣ Il racconto in versi è una delle modalità più caratteristiche del canto, dall'epica dell'antichità alle ballate popolari che si diffondono in Europa fin dal tardo Medioevo.

❖ Il genere della ballata popolare è stato rivitalizzato nel Novecento dagli operatori di folk revival e dai singer-songwriters (e cantautori) che ne hanno ripreso gli schemi e gli argomenti: negli USA, ad esempio, da Woody Guthrie e più tardi da Bob Dylan. Ewan MacColl creò per la BBC trasmissioni radiofoniche intitolate *Radio Ballads*. In Italia si possono ricordare le ballate (influenzate dal modello americano) di Francesco Guccini (“La locomotiva”) o di Giovanna Marini (“I treni per Reggio Calabria”).

❖ Non mancano esempi di ballads narrative “pop”, come nel repertorio dei primi Bee Gees (“New York Mining Disaster 1941”). Non sono da confondere col genere omonimo della ballad intesa come brano lento e di argomento sentimentale, tipico della produzione di Tin Pan Alley della prima metà del Novecento, né con la rock ballad.

❖ L’esempio che segue, del singer-songwriter britannico Richard Thompson, è una ballata compressa nello spazio (una stanza) e nel tempo (la durata reale della canzone): autore di ballads che, sul modello tradizionale, coprono eventi storici o la vita di una persona, qui Thompson inquadra con realismo spietato un’ispezione nei cassetti della fidanzata.

RICHARD THOMPSON, “COLD KISSES” (1996)

Here I am in your room going through your stuff
Said you’d be gone five minutes, that’s time
enough
Here in your drawer there’s lacy things
Old credit cards and beads and bangles and rings
Well I think I’ve found what I’m looking for
Hidden away at the back of the drawer
Here’s the life that you led before
Old photographs of the life you led
Arm in arm with Mr X Y and Z
Old boyfriends big and small
Got to see how I measure up to them all
There is a place we all must start, love
Who were you holding in that fond embrace
I’ve found a door into your heart, love
And do you still feel the warmth of cold kisses
Here I am behind enemy lines
Looking for secrets, looking for signs
Old boyfriends big and small

Got to see how I measure up to them all
This one’s handsome, not too bright
This one’s clever with his hands alright
Tougher than me if it came to a fight
And this one’s a poet, a bit of a wet
Bit of a gypsy, a bit of a threat
I wonder if she’s got over him yet
Old passions frozen in the second
Who were you holding in that fond embrace
Hearts have a past that must be reckoned
And do you still feel the warmth of cold kisses
Time to put the past away
That’s your footstep in the street I’d say
Tie the ribbon back around it
Everything just the way I found it
And I can hear you turn the key
And my head’s buried when you see me
In a Margaret Millar mystery
And do you still feel the warmth of cold kisses
Do you still feel the warmth of cold kisses



La lettera

❖ Non poche canzoni, e alcune di grande successo, sono basate sul modello formale-contenutistico della lettera. Il tema può essere sottinteso, come in “White Christmas” di Irving Berlin (1940), o chiaramente richiamato, come in “L’anno che verrà” (che tutti conoscono per il verso iniziale, “Caro amico ti scrivo...”) di Lucio Dalla (1979).

❖ L'operazione più consapevole ed esplicita, un articolato esercizio di stile sul modello della lettera, è quella condotta da Elvis Costello nel 1993, con una raccolta di canzoni intitolata *The Juliet Letters*, realizzata insieme al quartetto d'archi Brodsky.

❖ Oltre che per il lavoro di composizione (letteraria e musicale) – particolarmente raffinato – *The Juliet Letters* è memorabile per gli equivoci nei quali sono incorsi giornalisti e commentatori, i quali ancora oggi (si veda la voce di Wikipedia) suggeriscono che si tratti delle lettere scritte da un anonimo professore in risposta a quelle indirizzate a Giulietta Capuleti, a Verona. Si tratta, invece, di lettere di ogni tipo (lettere commerciali, pubblicitarie, invettive contro parenti, e sì, anche lettere d'amore).

❖ Inoltre, il Brodsky Quartet viene accreditato come accompagnatore, quando è chiaro dalle note di copertina che i componenti sono co-autori delle musiche, e anche dei testi!

L'ideologia della separazione gerarchica fra “classica” e “pop” è invincibile?



ELVIS COSTELLO AND BRODSKY QUARTET “THIS OFFER IS UNREPEATABLE (MAC MANUS-CASIDY-BRODSKY QUARTET-MAC MANUS, 1992)

DON'T SEND ANY MONEY!

Fate has no price

Ignore at your peril this splendid advice

An invaluable link in an infinite chain

An offer like this will just not come again

You wish you had women to charm and bewitch

Power of life and death over the rich

Young girls will be swooning

Because you're exciting them

And not only fall at your feet but be biting them

Guaranteed, guaranteed to capture your breath

Or possibly scare you to death

Sign it and seal it and send it to friends

Don't mention my name

Don't make any long term plans

In thirty-six hours your fortunes will change

Your best friends won't know you

And neither will strangers

Do not keep this letter

It must leave your hand

You have been selected from over five thousand

A twister or dupe will bamboozle or hoodwink you

I can't say more it would only confuse you

The wine they will offer will go to your head
 And you'll start to see double in fishes and bread
 Guaranteed, guaranteed for a lifetime or more
 Guaranteed, for this world and the next
 Guaranteed, guaranteed for the world and its mother
 Cherish this life as you won't get another one
 UNLESS you should take up this fabulous offer
 Don't leave it too late or you'll be bound to suffer
 And woebetide anyone so woebegone
 You won't know you're born or about to pass on
 You'll never get tired
 You'll never get bored
 By the way I just hope you're insured
 And if you're not satisfied
 If you want more
 We can always provide an improved overture
 Guaranteed at a price that is almost unbeatable
 This offer is unrepeatable
 Your trouble will vanish
 Your tears will dry
 Your blessing will just multiply
 Guaranteed at a price that is almost unbeatable
 This offer is unrepeatable
 Guaranteed, guaranteed to bring fortune and favor
 In a riot of colours and flavours
 Guaranteed at a price that is almost unbeatable
 This offer is unrepeatable
 Would I lie to you? Would I sell you a dud?
 Just sign on the line. Could you possibly write it in
 blood?

Aforismi, giochi verbali, nodi

❖ *Knots* (Nodi) è un volume pubblicato nel 1970 da Ronald D. Laing, uno dei fondatori dell'antipsichiatria. È una raccolta di riflessioni frammentarie, aforistiche, che configurano forme di

pensiero autocontraddittorie, quei “nodi incompatibili” in cui si esplica il “diventare matti” (il riferimento è al “doppio vincolo” di Erving Goffman).

❖ Il gruppo rock Gentle Giant, che già aveva dedicato una propria canzone al disagio psichico (“The House, the Street, the Room”, 1971), nel 1972 ha raccolto e montato materiali verbali provenienti dal testo di Laing nella canzone “Knots”; il trattamento contrappuntistico delle voci rafforza l’intreccio e il contrasto degli aforismi, trasformati in versi. “Knots” è un pezzo virtuosistico, paradigmatico dello stile dei Gentle Giant.

❖ Montaggi di materiali provenienti da testi scientifici, filosofici, religiosi, sono frequenti nel rock progressivo fra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo; anche i collage di Franco Battiato (che spesso riprendono citazioni da Georges Ivanovič Gurdjieff, filosofo e mistico, 1866-1949) sono assimilabili alla stessa poetica.

❖ Vale la pena, comunque, di ricordare che i musicisti progressive, nonostante i riferimenti letterari e musicali colti, tenevano a manifestarsi in tutto come appartenenti alla cultura rock: la foto dei Gentle Giant che segue è in questo senso esemplare.



RONALD D. LAING, *KNOTS*, 1969

In these pages I have confined myself to laying out only some of those I actually have seen. Words that come to mind to name them are: knots, tangles, fankles, *impasses*, disjunctions, whirligogs, binds. I could have remained closer to the ‘raw’ data in which these patterns appear. I could have distilled them further towards an abstract logico-mathematical calculus. I hope they are not so schematized that one may not refer back to the very specific experiences from which they derive; yet that they are sufficiently independent of ‘content’, for one to divine the final formal elegance in these webs of *maya*.

April 1969

R.D.L.

therefore I deserve it

I deserve it
because I have it.

You have not got it
therefore you do not deserve it

You do not deserve it
because you have not got it

You have not got it
because you do not deserve it

You do not deserve it

GENTLE GIANT, "KNOTS" (SHULMAN, SHULMAN,
SHULMAN, MINNEAR, 1972)

All in all each man in all men
All men in each man
He can see she can't, she can see
She can
See whatever, whatever
You may know what I don't know
But not that
I don't know it and I can't tell you
So you will
To tell me all man in all men
All men in each man
He can see she can't, she can see
She can
See whatever, whatever
You may know what I don't know

Feel guilty at hurting him by her thinking
She wants him to want her. Her wants
Her to

Want him to get him to want him to get
Him to want her she pretends
He tries to make her afraid by not
Being afraid
You may know what I don't know, but not
That I don't know it and I can't
Tell you so you will have to tell
Me all
I get what I deserve. I deserve what I
Get. I have it so I deserve it. I deserve
It for I have it. I get what I deserve
What I deserve - what I deserve what
I get
I have it so I deserve
He tries to make her afraid by not
Being afraid

But not that
I don't know it and I can't tell you
So you will have to tell me all
It hurts him to think that she is
Hurting her by him being hurt to think
That she thinks he is hurt by making her

Popolare? La canzone come fonte letteraria

- ❖ Nel 2008 è stato distribuito il film *Mamma Mia!*, tratto dall'omonimo musical, basato su un montaggio di canzoni degli Abba.
- ❖ Meryl Streep interpreta uno dei personaggi principali. Nella scena culminante canta, dividendo le inquadrature con un silente Pierce Brosnan, "The Winner Takes It All".
- ❖ Si può discutere se l'attrice non sovraccarichi di tecnica e di pathos la canzone, in uno sforzo (consapevole) di salvarla dal Kitsch originario portando lo stesso Kitsch all'estremo. Il risultato appare comunque formidabile, la canzone ne esce trasformata, le (volute) banalità del testo risuonano come versi di "alta" poesia. O no?

❖ <http://vimeo.com/84515410>



MERYL STREEP, "THE WINNER TAKES IT ALL" (DA MAMMA MIA!, 2008)
(ULVAEUS, ANDERSSON, 1980)

I don't wanna talk
about things we've gone through,
Though it's hurting me,
now it's history.
I've played all my cards
and that's what you've done too,
Nothing more to say,
no more ace to play.
The winner takes it all,
The loser standing small
beside the victory,
that's her destiny.
I was in your arms
thinking I belonged there,
I figured it made sense,
building me a fence,
Building me a home,
thinking I'd be strong there,
But I was a fool,
playing by the rules.
The gods may throw the dice,
their minds as cold as ice,

And someone way down here
loses someone dear.
The winner takes it all,
the loser has to fall,
It's simple and it's plain,
why should I complain.
But tell me, does she kiss
like I used to kiss you,
Does it feel the same
when she calls your name.
Somewhere deep inside
you must know I miss you,
But what can I say,
rules must be obeyed.
The judges will decide
the likes of me abide,
Spectators of the show
always staying low.
The game is on again,
a lover or a friend,
A big thing or a small,
the winner takes it all.
I don't wanna talk
'cause it makes me feel sad,
And I understand
you've come to shake my hand.

I apologize
if it makes you feel bad
seeing me so tense,

no self confidence.
The winner takes it all...

*“There are five things to write songs about:
I’m leaving you. You’re leaving me. I want you.
You don’t want me. I believe in something.
Five subjects, and 12 notes. For all that, we
musicians do pretty well.”*

Elvis Costello

Lecture:

- F. FABBRI, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, Utet Libreria, 2008
- U. FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Unicopli, 2003
- A. MOORE, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2012
- D. B. SCOTT, *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, New York, Oxford University Press, 2008
- P. TAGG, *Fernando The Flute*, The Mass Media Music Scholars Press, inc., <http://www.tagg.org/mmmsp/fernando.html>

PARTE II
INTERVENTI

IL LIED TEDESCO: MUSICA E LETTERATURA

di Sandra Abderhalden

Il connubio tra letteratura e musica nell'Ottocento fu profondamente influenzato, in ambito tedescofono, dall'espressione poetico-musicale del *Lied*.⁹⁶ Numerosi compositori trassero infatti ispirazione dalle liriche dei grandi poeti tedeschi contemporanei.

Particolarmente fortunati furono i versi di *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn*, cantati da Mignon nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) di Johann Wolfgang von Goethe, che divennero un importante filo conduttore della letteratura odepórica tedesca sull'Italia della prima metà dell'Ottocento. Il romanzo aveva infiammato la *Sehnsucht*⁹⁷ di un popolo intero, che ardeva dal desiderio di viaggiare oltralpe. I versi, composti da Goethe prima del suo famoso viaggio in Italia (1786-1788), erano inizialmente parte del cosiddetto *Urmeister*, il romanzo teatrale *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777-1785), rimasto incompleto e mai pubblicato da Goethe.⁹⁸ A seguito della permanenza italiana, la trama fu rielaborata nel romanzo di formazione *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in cui fu inserita, con alcune modifiche, la canzone dello struggimento di Mignon.⁹⁹ La canzone di Mignon influì profondamente sulla letteratura odepórica tedesca e sulla percezione dell'Italia, ma ebbe anche successo in ambito musicale, dove fu musicata da innumerevoli compositori, anche in altre lingue. Del 1809 è *Mignon* di Beethoven (Op. 75 no. 1, stanza 1), del 1815 è *Mignons Gesang* di Schubert (D. 321), un compositore che dedicò oltre sessanta composizioni all'*opus* di Goethe.¹⁰⁰ Nel 1822 i versi goethiani furono nuovamente musicati in *Sehnsucht nach Italien* dalla giovane pianista Fanny Mendelssohn, che con essi volle esprimere il tormento esperito durante una gita sul San Gottardo per la vicinanza del per lei al momento irraggiungibile Bel Paese, che ardentemente desiderava visitare. Di Liszt è *Mignons Lied* del 1842 (S. 275, rielaborato nel 1854 e nuovamente nel 1860), mentre nel 1849 Schumann musicò due volte la canzone di Mignon, in *Lieder-Album für die Jugend* (Op. 79, 1849) e in *Lieder und Gesänge aus "Wilhelm Meister"* (Op. 98 a).

Ad una riflessione sull'uso del *Lied* nella musica va necessariamente collegata quella del suo uso nella letteratura e in particolare nella prosa tedesca dell'Ottocento. Sebbene molti *Lieder* siano divenuti famosi grazie alla fiorente trasposizione musicale, non si può tuttavia trascurare il contesto da cui sono stati estrapolati; spesso tali versi erano infatti originariamente inseriti in un contesto di

⁹⁶ Nel vocabolario musicale di Koch (1802) il termine *Lied* fu così definito: «Mit diesem Namen bezeichnet man überhaupt jedes lyrische Gedicht von mehreren Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann. Hieraus folgt, [...] daß der Ausdruck der in dem Texte enthaltenen Empfindung durch einfache, aber desto treffendere Mittel erlangt werden muß», H.C. KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Francoforte sul Meno, August Hermann dem Jüngern, 1802, pp. 901-902.

⁹⁷ Questo termine descrive un sentimento di struggimento per un oggetto del desiderio che solitamente difficilmente viene raggiunto, un concetto chiave del romanticismo tedesco.

⁹⁸ La prima pubblicazione dell'*Urmeister* (1911) si basa sulla trascrizione del manoscritto di Goethe di Barbara Schulthess.

⁹⁹ I versi goethiani subirono alcune sostituzioni lessicali durante la trasposizione in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; la principale è quella del termine "Gebietter", che si trova sempre nell'ultimo verso di ciascuna delle tre strofe del canto originale, con rispettivamente i termini "Geliebter", "Beschützer" e "Vater" nelle tre strofe del canto pubblicato. Cfr. J.W. VON GOETHE, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, a cura di H. MAYNC, Stoccarda, G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1911, p. 207.

¹⁰⁰ Ricordiamo ad esempio *Gretchen am Spinnrade* (Op. 2, D 118, 1814), ripresa dal *Faust*, e le ballate *Erlkönig* (D. 328, composta nel 1815 e più volte variata; la quarta versione, Op. 1, fu pubblicata nel 1821) e *Der König in Thule* (D. 367, 1816).

prosa. Se i compositori evocavano con la musica gli scenari narrati dai *Lieder*, nei propri romanzi e racconti gli scrittori usavano la forma del *Lied* per evocare la musica nell'immaginazione del lettore. Per Goethe, afferma ad esempio Maria Innocenza Runco, «la musica è già insita nella parola: la vera lingua lirica scaturisce dallo spirito della musica e ne contiene i tratti»,¹⁰¹ mentre nelle opere di Joseph von Eichendorff il *Lied* «diventa variazione linguistica che ammicca alla musica, è continuazione della parola nel mondo dei suoni, è lingua che si fa musica».¹⁰²

¹⁰¹ M.I. RUNCO, *Le altre trame della lingua. Sulla narrativa di Joseph von Eichendorff*, Colonia e Duisburg, WiKu, 2011, p. 44.

¹⁰² Ivi, p. 45.

LA FIGURA DEL TROVATORE NELL'OTTOCENTO

di Stefania Bertè

Dagli ultimi testi di produzione trobadorica passa circa mezzo millennio,¹⁰³ allorché studiosi, filosofi, letterati del mondo ottocentesco riscoprono e rivalutano, sotto un'ottica romantica, l'opera e la figura del *trobador*.¹⁰⁴

Sulla chiara scia delle riflessioni del secolo XIX sull'identità dei popoli e sull'idea di nazione, si aprono nuove interpretazioni della poesia e della letteratura medievale, intese, secondo il filone degli studi dell'epoca, non più come puro prodotto di una *élite* culturale, ma come espressione di una ricchezza originariamente popolare, poi acquisita da colti poeti-musici che, grazie al potere della scrittura, ne hanno tramandato parole, tematiche ed espressioni, facendone letteratura.¹⁰⁵

Queste teorie sulle origini popolari della letteratura romanza, che influenzeranno anche buona parte degli studi specifici del Novecento,¹⁰⁶ fino al completo abbandono e ribaltamento dei loro stessi assunti,¹⁰⁷ vanno di pari passo con un interesse meno tecnico e maggiormente letterario e artistico nei confronti delle tematiche, delle storie, dei luoghi e dei personaggi che dal medioevo provengono.¹⁰⁸

Come la storia medievale, intrisa dei valori e delle norme che la caratterizzano, assume il ruolo di contenitore di *exempla*, che vengono ripresi dai letterati ottocenteschi e plasmati attraverso l'ideologia romantica, al fine di enfatizzarne gli aspetti legati all'amore, al patetismo, al sacrificio, all'eroismo, al martirio, e secondando così anche il gusto dei lettori e degli spettatori dell'epoca, allo stesso modo anche la letteratura di quei secoli dona all'immaginario romantico la figura più significativa di sé, il trovatore, rappresentazione «dell'ideale simbiosi tra parola e musica», e quindi tra apollineo e dionisiaco,¹⁰⁹ ovvero di quel contrasto tra ragione e passione che pervade tutto il pensiero e la poetica dell'Ottocento e che è tra i caratteri primari della figura ideale del “patriota” ottocentesco, uomo colto e letterato mosso da ardenti valori.

Nella Francia post-rivoluzionaria nasce così una moda *troubadour* sulla scorta della figura di questo nobile poeta rimessa in luce dalla filologia: mobilio, suppellettili, ambienti, costumi di una indeterminata epoca *troubadour* affascinano la società parigina e quelle che la imitano. [...] Seppure cambiando nome, è una moda medievaleggiante che dura più di un secolo, impronta le feste in costume, le stampe popolari, la letteratura, il teatro, la pittura, la musica, in Italia fa costruire il borgo del Valentino e i castellotti della Riviera, fa sfilare i carri dei carnevali.¹¹⁰

Il trovatore, dunque, come “modello” riflesso in numerosi prodotti e usi del secolo XIX, ma anche come personaggio e vero e proprio protagonista in opere letterarie e teatrali, che lo

¹⁰³ «I trovatori sono finiti presto, nel XIV secolo e anche prima nei più vivi centri della cultura», G. TABORELLI, *Manrico. Zingaro e Trovatore*, in *D'Amor sull'ali rosee. Il Trovatore in mostra ieri e oggi*, catalogo della mostra a cura di V. CRESPI MORBIO, Milano Palazzo Marino, 9 dicembre 2000-20 gennaio 2001, Milano, Chimera Editore, 2000, p. 16. Per un'analisi più approfondita dei limiti temporali della produzione romanza, si rimanda alla lettura del volume di S. ASPERTI, *Origini romanze*, Roma, Viella, 2006.

¹⁰⁴ G. TABORELLI, *Manrico. Zingaro e Trovatore*, cit., p. 17.

¹⁰⁵ A. VISCARDI, *Preistoria e storia degli studi romanzi*, Varese-Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955, pp. 296-297.

¹⁰⁶ Cfr. *supra* M.S. LANNUTTI, *Dir so, trobar vers, entendre razo. Per la definizione del rapporto tra poesia e musica nel medioevo*, pp. 8-19.

¹⁰⁷ S. BATTAGLIA, *La lirica dei Trovatori*, Napoli, Liguori Editore, 1965, pp. 4-6.

¹⁰⁸ «A molti di questi *topoi* universali, pertinenti non solo alla sfera amorosa ma anche a quelle politico-sociale e talora anche filosofica, continueranno ad attingere tanto i poeti per musica quanto i letterati puri delle epoche più diverse [...]», S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, p. 156.

¹⁰⁹ M.S. LANNUTTI, *Dir so, trobar vers, entendre razo*, cit., p. 8.

¹¹⁰ G. TABORELLI, *Manrico. Zingaro e Trovatore*, cit., pp. 17-18.

ricollocano, senza mai snaturarlo del suo carattere originario, in impianti poetici in cui poesia e musica, apollineo e dionisiaco, si fondono in un tutt'uno.¹¹¹

Lo ritroviamo, ad esempio, nella romanza di Berchet *Il Trovatore*, del 1824, e lo ritroviamo nell'ancor più celebre e omonima opera verdiana che aprì la stagione del carnevale romano il 19 gennaio del 1853,¹¹² e che prese soggetto e spunti dal precedente dramma *El trovador* di Antonio García Gutiérrez, sui palchi madrileni per la prima volta nel 1836. Persino dopo Verdi, non cessa il fiorire di nuove opere con protagonista il trovatore, che verrà «sublimato in chiave mitologica nel *Tristan und Isolde* di Wagner (siamo nel 1868), simbolo del Romanticismo tedesco, che mette in scena l'eroe poeta e cantore protagonista di una delle più celebri leggende medievali [...]».¹¹³

E sebbene sia sempre pericoloso e tendenzioso l'ostinarsi a rilevare un significato "politico" nelle opere e nel messaggio in esse contenuto, non si può non fare riferimento alla ricezione di queste da parte del pubblico e di molta della critica, contemporanea e postuma, che vi ha letto un chiaro riecheggiare della visione romantica del "poeta-musico" portatore di istanze patriottiche,¹¹⁴ gravitante in una realtà governata da potenti, che contrastano la sua vocazione ed il suo amore eticamente elevato per la donna desiderata, spesso vista come personificazione della "Patria", per la quale sarebbe pronto a sacrificare la propria vita o addirittura a sopportare l'esilio.¹¹⁵

Bibliografia di riferimento

- Il Trovatore*. Dramma in quattro parti. Poesia di S. CAMMARANO, musica di G. VERDI, Milano, G. Ricordi & C.
- S. ASPERTI, *Origini romanze*, Roma, Viella, 2006
- S. BATTAGLIA, *La lirica dei Trovatori*, Napoli, Liguori Editore, 1965.
- G. BERCHET, *Raccolta delle poesie di Giovanni Berchet*, Bastia, Tipografia Cesare Fabiani, 1848.
- P. GALLARATI, *Lettura del Trovatore*, Torino, Libreria Stampatori, 2002.
- G. GALVANI, *Osservazioni sulla poesia de' trovatori*, Modena, Tipografi Reali, 1829.
- S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.
- M. S. LANNUTTI, *Dir so, trobar vers, entendre razo. Per la definizione del rapporto tra poesia e musica nel medioevo* in AA.VV., *Letteratura e musica*, Atti delle Rencontres de l'Archet (Morgex, 9-14 settembre 2013), Fondazione Centro studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex (AO) 2014, pp. 8-19.
- B. PRINA, *Della vita e delle opere di Giovanni Berchet*, Firenze, Tipografia Cellini, 1868.
- A. QUONDAM, *Risorgimento a memoria: le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli Editore, 2011.
- G. TABORELLI, *Manrico. Zingaro e Trovatore*, in *D'Amor sull'ali rosee. Il Trovatore in mostra ieri e oggi*, catalogo della mostra a cura di V. CRESPI MORBIO, Milano Palazzo Marino, 9 dicembre 2000-20 gennaio 2001, Milano, Chimera Editore, 2000, pp. 15-19.
- A. TITONE, *Giuseppe Verdi. Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata. Precedenti storici, fonti letterarie, libretti, edizioni critiche*, Palermo, L'Epos, 2010.
- P. VECCHI GALLI, *Corte medievale*, in *I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. ANSELMINI, G. RUOZZI, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2003.
- A. VISCARDI, *Preistoria e storia degli studi romanzi*, Varese-Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955.

¹¹¹ Si veda la premessa *Elementi di drammaturgia musicale* al volume di P. GALLARATI, *Lettura del Trovatore*, Torino, Libreria Stampatori, 2002, pp. 7-17.

¹¹² P. VECCHI GALLI, *Corte medievale*, in *I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. ANSELMINI, G. RUOZZI, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2003, p. 153.

¹¹³ M. S. LANNUTTI, *Dir so, trobar vers, entendre razo*, cit., p. 8.

¹¹⁴ Scrive Maria Sofia Lannutti che con *Il Trovatore* di Verdi «siamo nel pieno della rivalutazione e dell'attualizzazione del medioevo funzionale all'idealismo nazionalistico ottocentesco», cfr. *supra*, p. 8.

¹¹⁵ Sulla romanza di Berchet si veda l'opinione di un contemporaneo, B. PRINA, *Della vita e delle opere di Giovanni Berchet*, Firenze, Tipografia Cellini, 1868, p. 22, benché numerose siano anche critiche e interpretazioni più moderne e per taluni discutibili. Per quanto riguarda, invece, *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, si legga di un episodio riguardante la sua ricezione da parte del pubblico in A. QUONDAM, *Risorgimento a memoria: le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli Editore, 2011, pp. 21-24.

MISE EN MUSIQUE O SCELTA METRICA? L'ALTERNANZA DELLE RIME IN UNA TRADUZIONE CINQUECENTESCA DEL «FURIOSO»

di Alessandro Bertolino

Nella sua lezione, Maria Sofia Lannutti ha evidenziato come nella riflessione teorica medievale musica e poesia siano profondamente connesse. Questo sodalizio non si esprime soltanto attraverso la messa in musica dei testi, ma permea in profondità il processo creativo *ab initio*: la musica, intesa come scienza delle proporzioni, fornisce alla poesia un modello strutturale che informa il componimento poetico, e questo a prescindere dall'effettiva *performance*. Nel corso delle mie ricerche mi sono imbattuto in un testo interessante, che testimonia di una simile volontà di legare la struttura del testo poetico ad elementi musicali, in una traduzione francese dell'*Orlando Furioso*, pubblicata nel 1555, ad opera di Jean Fornier.

La traduzione è in versi: il traduttore sceglie di costruire la strofa alternando *rimes féminines* (terminanti in -e muta) e *rimes masculines* (tutte le altre), facendo riferimento a un utilizzo musicale del testo: «je me suis baillé une loy laquelle par tout le livre j'observe, c'est que *le premier et les derniers vers* de toutes les stanzas sont *feminins*, et comme vient leur reng mariez dans la stanza. Ce que j'ay faict, à fin que les stanzas Françaises se puissent chanter et jouer sus les instruments musicaux, comme les propres Tuscanes» [ff. b r^o-v^o]. Il traduttore è consapevole del fatto che la *contrainte* formale moltiplica le difficoltà tecniche, ma senza di essa il verso avrebbe tuttavia perso di «*grâce*» e «*résonance*» (f. b v^o). Sembra dunque suggerire che questo principio di alternanza (nato da un'esigenza musicale di tipo "tecnico") abbia conseguenze sulla qualità estetica della poesia, che godrebbe quindi di una musicalità intrinseca. L'aspetto musicale sembrerebbe pertanto più legato alla «*mesure*», e quindi a una questione più strutturale, che prescinderebbe da un'effettiva esecuzione cantata del componimento.

Tra il 1520 e il 1550, tuttavia, questo principio d'alternanza non sembra aver trovato applicazione al di fuori dei componimenti espressamente destinati al canto, e la necessità di ripartire le rime per genere, secondo uno schema regolare, non sembra quindi essere centrale per i poeti della "génération Marot". A partire dagli anni Cinquanta del secolo, il recupero del principio di alternanza trova spazio nella riflessione teorica della *Pléiade*. Nel 1549, Du Bellay fa risalire la sistematizzazione della regola a Marot, e la considera un'ottima cosa, a patto di non esagerare: «Je treuve cete diligence fort bonne, porveu que tu n'en faces point de religion, jusques à contreindre ta diction, pour observer telles choses». Nel 1552, Ronsard applica questo principio nei sonetti delle sue *Amours*, e nel 1565 ne teorizza l'utilizzo nel suo *Abrégé de l'art poétique françois*: «Après, à l'imitation de quelqu'un de ces temps, tu feras tes vers masculins et féminins tant qu'il te sera possible, pour être plus propre à la Musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la Poésie soit née». La cerchia dei poeti della *nouvelle génération*, così attenta agli aspetti formali, cerca quindi una rinnovata unione tra musica e poesia, anche attraverso il recupero di questo principio di versificazione.

La prefazione di Fornier parrebbe pertanto mettere sul tavolo alcune tematiche che mi sembrano meritare attenzione. Egli si confronta con un'opera riconosciuta come un modello dalla sua generazione: egli si propone di seguirla scrupolosamente non solo nell'*inventio* («je me suis travaillé de faire entrer aux vers tout ce qu'estoit dit par les Poëte sans corruption, ou variation de son subject»), ma anche nella forma («d'une mesme façon de vers»): in effetti, Fornier adotta il decasillabo per la sua versione, e ad ogni ottava dell'Ariosto fa corrispondere un'ottava francese. Al tempo stesso, però, la scelta di adottare l'alternanza delle rime maschili e femminili si inserisce pienamente all'interno di un dibattito e di un esempio poetico tutto francese. Parrebbe pertanto di assistere al passaggio di un testo dall'italiano al francese secondo modalità che non lo qualificano come una semplice traduzione meccanica, ma piuttosto come l'*appropriazione* di un modello

letterario straniero, *rielaborato* attraverso i filtri del dibattito francese, e anzi reso francese anch'esso.

Bibliografia di riferimento

- *Le premier volume de Roland Furieux, premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois, maintenant mys en rime Françoisse par Jan Fornier de Montaulban...*, À Paris, chez Michel de Vascosan, 1555.
- A. CIORANESCU, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Editions des Presses Modernes, 1939.
- J. DU BELLAY, *La Deffence, et illustration de la langue francoyse & L'Olive*, éd. J.-C. MONFERRAN, Genève, Droz, 2001.
- G. LOTE, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, 1949.
- P. DE RONSARD, *Abrégé de l'art poétique françois*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, introduction, notices et notes par F. GOYET, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

UN CENNO SULLA BIBLIOTECA MUSICALE DEI SAVOIA ALLA FINE DEL CINQUECENTO

di Alessandro Bertolino

Nel corso delle lezioni del seminario, è emerso in più occasioni il nome di uno dei più celebri musicisti del secolo XVI, Orlando di Lasso. La Biblioteca Nazionale di Torino conserva un'edizione parigina del 1570 dei *Mellanges d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons, tant en vers latins qu'en ryme françoise*, in tre tomi,¹¹⁶ appartenuta a Margherita di Valois, nata principessa francese e divenuta duchessa di Savoia in seguito alle nozze col duca Emanuele Filiberto. Questa raccolta ci dà qui il pretesto per presentare un rapido cenno sui volumi musicali presenti alla corte sabauda tra il 1560, anno in cui Margherita giunge in Piemonte, e i primi anni del Seicento, riservando un'attenzione particolare alle raccolte di madrigali e di testi poetici messi in musica, coerentemente con l'argomento del seminario.

A Margherita sono senz'altro appartenuti due manoscritti: Stefano Rossetti, nativo di Nizza, offre nel 1559 alla neo-duchessa la sua *Musica Nova*, contenente dei sonetti di Petrarca e le canzoni *Vergine Bella* e *Ben mi credea*, nonché due sonetti celebrativi dei novelli sposi; Simon Boyleau fa preparare un manoscritto delle sue *Composizioni vocali*, probabilmente qualche mese prima della morte di Margherita, nel quale sono presenti due testi del *Canzoniere* (*Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*, e una stanza della canzone *A qualunque animale alberga in terra*). Tra i libri a disposizione in quegli anni a corte¹¹⁷ troviamo, oltre ai già citati *Mélanges*, la *Musica sopra di alcune canzoni del Divin Poeta M. Francesco Petrarca* di Matteo Rampollini (Lione, 1545), e ben otto esemplari di raccolte di madrigali di vari autori (Pietro Vinci, Cipriano de Rore, Vincenzo Ruffo, Antonio Teodoro Riccio, Francesco Orso), editi perlopiù a Venezia; non mancano inoltre alcune raccolte di villanelle alla napoletana (e di villotte alla padovana), testimonianza di un interesse per forme poetico-musicali più "popolari". Sono presenti anche volumi di trattatistica musicale, tra cui occupano un posto d'onore gli *Elementi armonici* del greco Aristosseno, editi per la prima volta nel 1562 a Venezia, e le *Dimostrazioni Harmoniche* di Gioseffo Zarlino (Venezia, 1571). Non è da escludere che nella scelta di questi libri per la sua *Wunderkammer* Emanuele Filiberto abbia ascoltato i suggerimenti della contessa, che leggeva il latino e il greco: la sua formazione francese aveva inoltre beneficiato dei contatti assidui con i nuovi intellettuali che desideravano rinnovare l'unione di musica e poesia. Tra questi, Pontus de Tyard, il cui *Solitaire Second*, stampato a Lione nel 1555, potrebbe essere confluito nella biblioteca per mano della stessa Margherita.

Anche la libreria di Carlo Emanuele ospita alcuni volumi interessanti: una raccolta di *Composizioni vocali spagnole* (la cui presenza nella biblioteca parrebbe dovuta alle nozze con Caterina d'Austria); un manoscritto di *Composizioni vocali* proveniente dall'abbazia di Staffarda;¹¹⁸ due raccolte di *Mottetti*, una di G.B. Fergusio (1612) e una di G.B. Steffanini (1606-1608), maestro di cappella del Duomo di Torino; alla produzione madrigalistica ferrarese appartengono invece *Il nuovo eco* di Lodovico Agostini (Ferrara, 1583) e i *Madrigali a sei voci* del francese Alexandre

¹¹⁶ Uno di questi volumi reca una dedica manoscritta di Jacques Gohory, figura di letterato estremamente versatile, che aveva fatto aggiungere ai volumi un esemplare del suo *Theophrasti Paracelsi Philosophiae et medicinae Compendium* (Paris, 1568), il che testimonia della passione "alchemica" della duchessa, cfr. R. GORRIS, *La bibliothèque de la duchesse: de la bibliothèque en feu de Renée de France à la bibliothèque éclatée de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, in *Poètes, princes et collectionneurs. Mélanges offerts à J.P. Barbier-Mueller, ét. réunies par N. DUCIMETIÈRE, M. JEANNERET et J. BALSAMO*, Genève, Droz, 2011, pp. 473-525, e in particolare pp. 521-522; su Gohory, cfr. E. BALMAS, *Jacques Gohory traduttore del Machiavelli*, «Studi Machiavelliani», Verona, Palazzo Giuliani, 1972, pp. 1-52.

¹¹⁷ Tutti inventariati prima del 1580, anno di morte del duca, cfr. . DATA, *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, II: Riserva musicale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 25.

¹¹⁸ Cfr. I. DATA, *op. cit.*, p. 39.

Milleville (1584). Merita una menzione particolare l'edizione dei *Cent vingt et six quatrains du Sieur de Pibrac* (Lione, 1582) di Pascal de l'Estocard; questo musicista protestante mise in musica le quartine di Guy de Faur de Pibrac, umanista cattolico che aveva cercato una mediazione tra le due parti al Concilio di Trento: la presenza di quest'opera, rilegata alle armi di Carlo Emanuele, testimonia dell'atteggiamento tollerante che il duca e la cattolicissima duchessa manifestarono nei confronti dei protestanti.

«LES REFRAINS OUBLIÉS DU BONHEUR»:
NOTE SU PROUST E LA MUSICA*
di Roberta Capotorti

Come è stato messo in evidenza dalla conferenza «*La musica nella letteratura di lingua tedesca dell'800 e del 900*», tenuta da Giovanni Di Stefano, il ruolo della musica è stato fondamentale per la ricerca, tipicamente romantica, di un linguaggio che vuole «suonare più che dire, il cui materiale sonoro assume un potere suggestivo, [...] dischiudendo un'infinità sognante».¹¹⁹ Che la musica sia capace di dire l'indicibile, questa è l'idea romantica; che debba insinuarsi nel testo, attraverso l'uso sapiente del linguaggio, è l'idea di alcuni poeti, da Baudelaire a Mallarmé, e anche di Proust, autore di una prosa intrisa di poesia.

L'autore della *Recherche* sviluppa un'idea della musica simile a quella dei romantici. Il giovane Proust ha buon gusto ed è un ottimo ascoltatore. Ma non suona nessuno strumento, e ignora del tutto le tecniche e i linguaggi musicali (i critici sottolineeranno il dilettantismo di cui danno prova le sue descrizioni).¹²⁰ Della musica gli interessa il potere evocatorio, e condivide con la letteratura ottocentesca il sospetto che quest'arte possa esprimere ciò che alle parole è precluso.

La prima testimonianza di questa convinzione risale a una lettera in cui il giovane Marcel spiega all'amica Suzette Lemaire perché è in disaccordo con Reynaldo Hahn, pianista e compositore, nonché primo grande amore di Proust:

Le point sur lequel nous sommes en désaccord c'est que je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots, et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture –) de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux.¹²¹

Proust, contrapponendo in queste righe i campi semantici del finito e dell'infinito, del determinato e dell'indeterminato, sta già annunciando uno dei temi più importanti dell'opera futura: l'intelligenza e i sensi, generatori di *idées*, sono insufficienti alla comprensione dell'esistenza umana, a causa del loro essere *finis, déterminés*. La musica è la sola in grado di arrivare al «fondo misterioso e inesprimibile dell'anima». La più grande angoscia proustiana, fino alla fine della sua dolorosa vita, sarà questa: non riuscire, neanche attraverso la scrittura, ad esprimere l'essenza di sé stesso; non trovare la voce interiore ed autentica che nella vita era sempre goffamente mascherata. Sappiamo che non è stato così, e che Proust è riuscito a scrivere una delle opere letterarie (forse l'unica) che scavano più in profondità nell'animo umano: ma non dimentichiamo che ogni colonna della maestosa architettura della *Recherche* è costruita sul terreno pericolante di un'esistenza disgregata dalla nevrosi e dall'infelicità.

La visione della musica raccontata da Proust nella lettera è anche all'origine del celebre episodio della *petite phrase* di Vinteuil, «inno nazionale» dell'amore di Odette e Swann. La sonata ne favorirà l'inizio e ne suggellerà la fine, diventando il ritornello di un tempo in cui Charles era

* Tutte le citazioni sono tratte da M. PROUST, *À la Recherche du temps perdu*, 4 voll., Paris, Gallimard, («Bibl. de la Pléiade»), 1987-89; la cifra romana indicherà il volume, quella araba la pagina. La citazione del titolo è tratta da *Du côté de chez Swann*, I, p. 339.

¹¹⁹ H. FRIEDRICH, *La lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1961.

¹²⁰ Si veda G. MATORÉ - I. MECZ, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972.

¹²¹ M. PROUST, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par P. KOLB, Paris, Plon, 1976, t. I, p. 385.

stato felice. La sonata di Vinteuil¹²² colpisce Swann perché lambisce, con i suoi movimenti sinuosi, i confini della sua anima dolente. È lui a non riconoscerla, e a scambiare, addirittura, il messaggio di cui è portatrice con l'amore per una donna reale! La musica non gli sta rivelando affatto, come lui crede, la sua passione per Odette, né la crudele fine del loro amore. La musica rappresenta piuttosto un richiamo, che lo invita a dare una forma diversa – che non siano né l'amore, né la mondanità – ai moti dell'animo. Non lo capirà: del resto affinché il Narratore riesca a scrivere la sua opera, bisogna che Swann, malinconico cigno « fin de siècle »,¹²³ non crei mai la sua.

Verso la fine della *Recherche*, sarà Albertine a suonare la *petite phrase* di Vinteuil al Narratore. Ora, al contrario di Swann, egli può accogliere la lezione portata dalla sonata: quello che conta, in letteratura come in musica, è dare alla «fragrance de géranium», soggiacente ad ogni composizione artistica, non una spiegazione materiale, ma « l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée [...] le mode selon lequel il [l'artiste] entendait et projetait l'univers». ¹²⁴

Chi volesse cercare la melodia segreta della *Recherche*, dovrebbe sfilare l'arazzo di metafore e analogie che caratterizza lo stile proustiano: troverebbe alla fine il motivo di fondo al cui ritmo respira un universo interiore; per dirla con Poulet, «la monotonie merveilleuse d'un chant toujours fidèle à lui même». ¹²⁵

¹²² La musica di Vinteuil è una fusione immaginaria delle sonate per piano e violino di Fauré, Franck, Saint-Saëns.

¹²³ Alberto Beretta Anguissola risale all'origine di Swann, mostrando che la scelta di questo bellissimo nome, dal potere assolutamente evocativo, è dovuta a diversi elementi: la volontà di distinguere la bellezza elegante del cigno dal profilo ornitologico di Madame de Guermantes; la musicalità insita nel nome; ma soprattutto il riferimento ai cigni ottocenteschi e decadenti, da Baudelaire a Mallarmé (a cui potremmo aggiungere quelli di Rodenbach). Cfr. M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da L. DE MARIA e annotata da A. BERETTA ANGUSSOLA e D. GALATERIA, Milano, Mondadori, («I Meridiani»), 1993, I, p. 1219.

¹²⁴ *La Prisonnière*, III, p. 877.

¹²⁵ G. POULET, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 20.

QUALE LETTERATURA? ... *LETTERATURA?*
E QUALI CANZONI? ... *CANZONI?*
di Jacopo Conti

Il ruolo della letteratura, e restringendo il campo quello della poesia, è stato funzionale alla nobilitazione di molte forme di canzone, dai rapporti diretti – in Francia, con l’interesse di grandi intellettuali e poeti come Prévert, Sartre e Queneau, in Brasile (i primi parolieri della *bossa nova* erano poeti, prima che parolieri) o in Grecia – a chi è arrivato allo status di poeta *attraverso* le canzoni – come Brassens e molti altri A.C.I., o come in Italia, in cui i “poeti” sono i cantautori stessi.¹²⁶ Date la reificazione della figura del cantautore e la storia dei *popular music studies* in Italia, che anche per cercare un’attenzione nell’accademia sono partiti proprio dallo studio della canzone d’autore – perché “poetica”, *ergo* “alta” – da un lato e del progressive rock – perché musicalmente complesso, nonché vicino ad alcune branche del jazz contemporaneo e della musica colta – dall’altro, o forse solo per evitare di ripetere cose dette e ridette, l’intervento di Franco Fabbri, *Fonti letterarie ed elaborazione sonora nella popular music*, ha evitato dichiaratamente di affrontare il discorso cantautorale, toccando altri generi musicali.

I rapporti tra la popular music e la letteratura si possono interpretare in due modi: prendendo in analisi le canzoni di autori particolarmente attenti alla stesura di testi complessi ed elaborati (tra i casi presentati, quelli di Elvis Costello e di Richard Thompson su tutti), oppure concentrando l’attenzione su canzoni ispirate a opere letterarie, da Léo Ferré che musica le poesie di Baudelaire fino a Mark Knopfler che si ispira a Thomas Pynchon.

L’elenco presentato durante l’intervento non può che essere ampliato, dato l’interesse che molti autori di canzoni – anche quelli più pop, non avvolti dall’*allure* da “poeta” – manifestano da sempre verso la letteratura. Vengono in mente i riferimenti a Tolkien dei Led Zeppelin (da *Ramble On* a *Stairway to Heaven*) e ad Arthur Clarke e John Keats dei Genesis (*Watcher of the Skies*), oppure le tante canzoni ispirate a *Romeo e Giulietta* – da *Romeo’s Tune* di Steve Forbert a *Romeo and Juliet* dei Dire Straits,¹²⁷ fino a *Always* dei Bon Jovi – o, ancora, *Amie* di Damien Rice, il cui ritornello recita:

Amie come sit on my wall
And read me the story of O

riferendosi al romanzo erotico *Histoire d’O*, fino a *Don’t Stand So Close to Me* dei Police, nella cui terza strofa Sting canta

He starts to shake and cough
Just like the old man in
That book by Nabokov¹²⁸

dichiarando l’originale fonte di ispirazione per questa canzone che parla dell’attrazione tra una ragazzina e il suo professore.

Vi sono poi situazioni più complesse nelle quali sono assenti le citazioni ma sono evidenti le ispirazioni stilistiche, come nel caso di Michael Stipe dei R.E.M., che per i suoi testi ha spesso

¹²⁶ Si noti l’assenza, in Italia, di rapporti significativi tra letterati di primo piano e autori di canzoni, se escludiamo l’esperienza di cantacronache, comunque non commercialmente di successo.

¹²⁷ La duplice presenza di Knopfler, sia solista che in gruppo, non deve stupire, data la sua laurea in letteratura inglese.

¹²⁸ *Lolita*, ovviamente, che nella versione del 1986 diventa «That famous book by Nabokov». Non sia mai che si pensi che Sting si sia ispirato al film di Kubrick.

impiegato la tecnica del *cut-up* di William Burroughs.¹²⁹ Ma l'elenco non potrebbe che continuare.¹³⁰

Il primo momento ideologicamente problematico è quello con cui si è aperta e si è chiusa la relazione, ovvero la canzone che diventa letteratura da cui partire per sviluppare altro. L'esempio mostrato è stato quello degli Abba, le cui canzoni sono diventate il fondamento del musical (prima teatrale e poi cinematografico) *Mamma mia!*, ma altre produzioni analoghe mostrano che un simile *modus operandi* è alla base di alcuni tra i musical di maggior successo degli ultimi anni, i cui personaggi e le cui storie derivano da canzoni preesistenti: è il caso di *We Will Rock You* con i pezzi dei Queen, di *Across the Universe* con quelli dei Beatles e di *Moulin Rouge*, un *pastiche* di molti brani degli ultimi cinquant'anni, da Marilyn Monroe ai Nirvana.

L'altro nodo problematico, riprendendo anche i confronti successivi l'intervento, è insito negli esempi riportati nella relazione del prof. Fabbri e negli altri qui presentati: la letteratura considerata in questi casi è *davvero* letteratura, o è para-letteratura di consumo? Certe canzoni sono più "nobili" di altre? E può la canzone essere letteratura? *Tutta?* Tolkien è accostabile a Baudelaire? E i Police a Léo Ferré? Quelle dei Led Zeppelin sono *canzoni* tanto quanto quelle di Brassens? Qual è *davvero* il discrimine estetico? Troppo poche, cinquemila battute, per poter rispondere.

¹²⁹ Lo scrittore, amatissimo dalla band, è presente nel video di *Everybody Hurts* e canta in una *out-take* della canzone *Star Me Kitten*.

¹³⁰ *Neal and Jack and Me* dei King Crimson, per esempio, è un omaggio alla letteratura *beat* (il Jack del titolo è Kerouac).

MUSICA, POESIA E PROPAGANDA di Giulia Delogu

Nel corso del Settecento il testo poetico musicato assurge ad un ruolo di primaria importanza come strumento per la diffusione e la circolazione di idee.¹³¹ Il testo musicato, sia esso *chanson* (di carattere popolare), o inno (più letterario), ha, infatti, tutte le caratteristiche per essere compreso (e memorizzato) dal vasto pubblico: lingua semplice, rime facili e cantabili, testi ripetitivi anche per la presenza di *refrain* e ritornelli (veri e propri slogan).

In particolare, negli anni della Rivoluzione francese e nel periodo napoleonico, l'esigenza di comunicare a un pubblico il più ampio possibile si fa pressante e molti sono i generi e i *media* utilizzati, dalle gazzette ai *pamphlet* e ai discorsi, ma certo un posto privilegiato spetta alla poesia, che, come ha sottolineato Luciano Guerci, sa «parlare più al “cuore” che alla “mente”». ¹³² Sono anni, dunque, che vedono una vera e propria esplosione poetica. In Francia, ad esempio, a partire dal 1789, sono stati recensiti 177 tra inni e odi di carattere letterario e oltre 2000 *chansons* popolari.¹³³ Anche l'Italia, soprattutto nel corso del triennio giacobino (1796-99), è interessata da questo fenomeno: non disponiamo di statistiche, ma certo basta scorrere i giornali del tempo oppure sfogliare antologie come la *Raccolta di poesie repubblicane* e il *Parnasso Democratico*, per trovare numerosissimi versi ‘politici’.¹³⁴

A titolo di esempio possiamo citare due efficaci casi settecenteschi di compenetrazione tra parola e musica a fini didattici e propagandistici. *Le Chant de guerre de l'armée du Rhin*, scritto e musicato da Claude-Joseph Rouget de Lisle, conosce una rapidissima diffusione e un immenso successo e, rinominato *Marseillaise*, diviene nel 1795 l'inno nazionale. Nel 1799 Luigi Rossi compone l'inno ufficiale della Repubblica partenopea o *Inno patriottico per lo bruciamento delle insegne dei tiranni* e l'*Inno sulli diritti dell'uomo*. Nello stesso anno, a seguito della reazione borbonica, il poeta appena trentenne viene condannato a morte proprio «per aver dato alle stampe alcune scellerate composizioni».¹³⁵ Insomma si tratta di una poesia di temi pariniani, ma di linguaggio, forma e metri metastasiani.

Un ultimo caso ci mostra, infine, come sul finire del secolo questa nuova poesia sia fiorita anche in aree italofone di provincia, quali Trieste, e abbia giocato un ruolo chiave nella lotta tra fronte pro e anti-napoleonico. L'*Inno popolare a Francesco II*, rimaneggiamento italiano dell'*Österreichische Volkshymne* musicato da Haydn, viene scritto da Giuseppe de Coletti e rappresentato a Trieste il 4 ottobre 1798 su musiche di Domenico Rampini, in occasione dei festeggiamenti per l'onomastico dell'Imperatore, come tributo di fedeltà della città.

¹³¹ F. BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Colin, 1967, IX.1, p. 71: «La chanson a peut-être été, de tous les genres, celui qui a eu le plus d'action».

¹³² L. GUERCI, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 132. Anche in ambito francese è stato rilevato che la poesia era più di ogni altro genere in grado di raggiungere gli strati più bassi della popolazione, avendo il «privilège de pouvoir s'adresser même aux illettrés», cfr. B. DIDIER, *La littérature de la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 89.

¹³³ *Les hymnes et chansons de la Révolution: aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, par C. PIERRE, Paris, Imprimerie Nationale, 1904.

¹³⁴ *Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, a cura di N. STORNO BOLOGNINI, Parigi, Nella Stamperia Galletti, anno VIII (1800); *Parnasso Democratico ossia raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, a c. di Giuseppe Bernasconi, Bologna [ma Milano?], 1801 [?], cfr. G. LAVEZZI, *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 63-81.

¹³⁵ F. PITARO, *Gregorio Mattei e Luigi Rossi, martiri della Repubblica partenopea*, Montepaone, L'Orsa maggiore, 1999.

Il testo, che ha un carattere dichiaratamente popolare e mira quindi ad essere compreso (e imparato a memoria) da tutti, presenta un linguaggio e un tessuto ritmico semplici e ripetitivi, ma nondimeno molto efficaci:

«Serba, o Ciel, l'amato Augusto, / nostro Padre e Imperator. // Di Francesco, il saggio, il giusto, / si decanti il Nome ognor. / Per Lui fine abbia la Guerra, / per Lui Pace regni in terra; / cessi il Vinto e il Vincitor / lagrimar d'egual dolor».¹³⁶

L'inno di Coletti è un felice esempio di come la lezione rivoluzionaria sia stata assimilata in ambito italiano non solo dai repubblicani, ma anche dagli avversari, che seppero impiegare le nuove forme per esprimere contenuti di natura conservatrice.

¹³⁶ *Solennizzandosi in Trieste nel dì 4 ottobre 1798, il giorno onomastico di Sua Maestà l'Imperadore [sic] e Re Francesco II, nostro amatissimo sovrano, inno popolare scritto a pubblica richiesta dal Bibliotecario pubblico Giuseppe de Coletti, Segretario dell'Inclita Accademia degli Arcadi Sonziaci, posto in musica dal Sig. Maestro Domenico Rampini, Trieste, dalla Ces. Reg. Privilegiata Stamperia Governariale, 1798.*

L'EDUCAZIONE MUSICALE NEL XIX SECOLO PRESSO L'ALTA NOBILTÀ NELLA PROVINCIA RUSSA: IL CASO BARJATINSKIJ

di Paolo De Luca

Presso la Biblioteca Statale di Mosca, la più importante biblioteca nel territorio della Federazione Russa, è conservato un prezioso archivio che documenta l'interesse e la passione per la musica da parte di una delle più importanti famiglie aristocratiche della Russia del XIX secolo, i principi Barjatinskij. Essi risiedevano nel governatorato di Kursk, città a cinquecentottanta chilometri a sud di Mosca, caratterizzata da un clima mite e da un terreno particolarmente fertile e adatto all'agricoltura (il cosiddetto "černozëm"). In questa provincia erano presenti più di tremila possedimenti di "dvorjane",¹³⁷ i membri della nobiltà terriera russa con diritto al beneficio della servitù della gleba, istituzione che in Russia durò fino alla sua abolizione, avvenuta nel 1861 grazie ad una legge emanata dallo zar Alessandro II. Il villaggio Ivanovskoe ("Selo Ivanovskoe", dove la prima parola della locuzione sta appunto per "villaggio, paese e insediamento agricolo"), chiamato così in onore di Ivàn Ivànovič Barjatinskij, si trovava nella parte sudoccidentale del governatorato.¹³⁸ Sul suo territorio fu costruita una dimora all'interno di una "usad'ba" (tenuta dei nobili latifondisti russi), chiamata "Mar'ino" in omaggio alle due mogli del principe, entrambe di nome Maria.

La tenuta fu esempio ideale del modo in cui una famiglia nobile gestiva il suo territorio; i Barjatinskij appartenevano a una stirpe tra le più antiche della nobiltà russa, discendente diretta dal leggendario Rjurik, il fondatore della Rus' Kieviana, organismo territoriale slavo sorto alla fine del IX secolo.¹³⁹ Facevano parte della linea dinastica dei principi di Černigov, di cui un ramo prese nel XVI secolo il nome di "Barjatinskij" dal toponimo Barjatino, nel territorio della regione di Kaluga (città 188 km a sud ovest di Mosca). Numerosi esponenti della famiglia ricoprirono ruoli di spicco al servizio dello Stato sotto il profilo militare e diplomatico.¹⁴⁰

Nel corso dei secoli e malgrado stravolgimenti politici e lotte di palazzo, i Barjatinskij ebbero sempre modo di godere del favore dei regnanti, arrivando ad accumulare fama, autorità e ricchezze attraverso una gestione oculata delle proprie risorse, e accrescendo la propria influenza tramite incarichi politici e unioni matrimoniali.

Per arrivare all'importanza della musica alla corte di questa famiglia va innanzitutto ricordata la figura di Ivàn Fëdorovič Barjatinskij, personalità militare e politica della prima metà del XVIII secolo. Compagno d'arme di Pietro il Grande, partecipò a molti viaggi dell'imperatore e si distinse al comando di azioni di guerra contro gli svedesi e in Persia, infine appoggiò l'ascesa al trono dell'imperatrice Anna Ioannovna (1693-1740), che lo premiò nominandolo senatore, generale e governatore della Malorossija (1736) a vita.¹⁴¹

Suo nipote Ivàn Sergeevič Barjatinskij (1738-1811), combatté come guardia personale dello zar nelle guerra dei sette anni (1756-1763). Promosso alla carica di "ordinarec" (portatore di ordini) dell'imperatrice Elisabetta (1709-1762), poi aiutante di campo dell'imperatore Pietro III, ebbe un

¹³⁷ N.A. SINJANSKAJA, *K Istorii roda knjzzej Barjatinskich i o muzikal'noj kul'ture dvorjanskich usadeb kurskoj gubernii v pervoj treti XIX veka*, in: «Kurskij Kraj», n.n. 16-17 (48-49), Kursk, 2003, p. 39.

¹³⁸ In russo *gubernija*, unità amministrativa territoriale oggi sostituita dall'*oblast'*.

¹³⁹ Secondo la leggenda Rjurik e i sue due fratelli, di origini scandinave, furono chiamati da tribù slave a governarle. Prima capitale fu Novgorod, soppiantata presto da Kiev come principale centro di potere. La Rus' si evolse in vari principati, spesso anche indipendenti tra loro, fino a quando la Moscovia ottenne la supremazia delle terre slavorientali, preambolo del futuro impero russo. Cfr. Lo Gatto E., *Storia della Russia*, Sansoni, Firenze, 1946.

¹⁴⁰ Cfr. *Barjatinskie*, in: A. POLOVCOV, *Russkij biografičeskij slovar'*, tip. Glavnogo upr. udelov, Sankt-Peterburg, 1900 [2], T. 2.

¹⁴¹ Regione meridionale coincidente con gran parte dell'attuale Ucraina.

ruolo importante nei fatti che portarono al colpo di stato che vide la deposizione di Pietro III ad opera della consorte, futura imperatrice Caterina II. Dopo aver ricevuto da Pietro l'ordine di arrestare Caterina nell'estate del 1762, Barjatinskij temporeggiò e si consultò con lo zio dell'imperatore, il principe Holstein, che lo convinse a desistere da tale proposito. Anche il fratello di Ivan, Fëdor Sergeevič, fu dalla parte di Caterina II, mantenendo nascosti, dopo esserne venuto a conoscenza, i piani relativi al rovesciamento dello zar. La nuova imperatrice Caterina premiò Ivan Sergeevič nominandolo precettore del figlio Paolo, che gli riconobbe un sentimento di grande amicizia.¹⁴² Ivan migliorò la propria posizione sociale acquisendo in dote il territorio di Ivanovskoe nella regione di Kursk, precisamente nel distretto di Rylsk, grazie al matrimonio con la figlia del feldmaresciallo duca Peter August Friedrich Holstein-Beck (1697-1755), la quale prese il nome russo di Ekaterina Petrovna (1750-1811). Il loro matrimonio non si concluse felicemente, forse anche perché Ivan Sergeevič trascorse da solo dodici anni a Parigi come ambasciatore e consigliere segreto dell'imperatrice.

Ritornato in Russia dopo la morte di Caterina nel 1796, Ivan Sergeevič si ritirò a vita privata e diede un'impronta occidentale all'educazione del figlio Ivan Ivanovič (1767-1825), che seguì le orme del padre nella carriera e nella vita, distinguendosi per valore militare sotto il comando del famoso generale Suvorov contro i Polacchi nel 1794 durante la rivolta di Kościuszko. Fu poi in missione diplomatica a Londra dal 1804, dove incontrò la futura moglie Mary Dutton Sherborne (1778-1807). Nel 1812 Ivan, all'età di 44 anni, dopo la morte della moglie e dei genitori, ereditò un immenso patrimonio tra terreni e "anime" (servi della gleba) e tornò in Russia, ritirandosi dal servizio e sposando in seconde nozze Maria Keller (1793-1858) figlia del diplomatico prussiano conte Christoph von Keller (1757-1827), divenuta Maria Fedorovna con battesimo ortodosso. Ivan Ivanovič, mettendo a frutto conoscenze tecniche acquisite in Inghilterra e Germania, si dedicò all'agronomia e alla conduzione delle proprie terre; inoltre, uomo dallo spiccato gusto artistico, decise di costruire a partire dal 1811 nell'area rurale di Ivanovskoe la residenza nobiliare di famiglia, come simbolo di grandezza e prosperità del suo antico lignaggio. Partecipò direttamente ai dettagli della costruzione, come si evince dalla corrispondenza con l'architetto Hoffmann e l'amministratore del suo possedimento, l'ex ministro delle finanze Golubcov.¹⁴³

In questo periodo della sua vita legato alla residenza di Mar'ino (1811-1825), Ivan Ivanovič si dedicò anche al sostegno e alla promozione delle arti, e tra esse grande importanza diede alla musica, amata molto anche dalla moglie, che era stata educata anche alle arti figurative e al teatro. Barjatinskij, mecenate e bibliofilo, accumulò una ragguardevole collezione di opere d'arte e una vasta biblioteca, contenente anche spartiti musicali, tra cui opere da lui stesso composte. Grande era la sua soddisfazione per aver creato a Mar'ino un microcosmo fatto su misura per sé e per i propri familiari all'insegna del piacere per l'arte e la cultura.

Nella dimora di Mar'ino c'erano un teatro e un'orchestra sinfonica di musicisti professionisti, tuttavia la vita artistica rimaneva un privilegio della cerchia più ristretta dei principi residenti e della parentela, così come di un non nutrito numero di possidenti vicini.¹⁴⁴ Interessante è la filosofia che il principe Ivan Ivanovič applicava all'arte musicale: la sua casa era aperta agli ospiti dell'alta società e della politica, che potevano godere di spettacoli teatrali in varie lingue e musica suonata da cinquanta membri dell'orchestra, appartenenti alla servitù originaria del territorio.¹⁴⁵

Il principe tanto amava la musica e in essa si diletta da lamentare un'eccessiva perdita di tempo derivante da questa attività a scapito di affari più "seri", secondo il suo modo di intendere i doveri di un esponente dell'alta nobiltà. Per questo motivo vietò che fossero impartite lezioni di musica ai suoi figli, al fine di far rivolgere le loro energie ad occupazioni più significative.¹⁴⁶

¹⁴² N. SINJANSKAJA, cit., p.40.

¹⁴³ Golubcov, F.A. in: *Enciklopedičeskij Slovar' Brokhaus i Efron*, San Pietroburgo, Brokhaus i Efron, 1890-1907.

¹⁴⁴ N. SINJANSKAJA, cit., p.43.

¹⁴⁵ Cfr. A. ZISSERMAN, *Fel'dmaršal Aleksandr Ivanovič Barjatinskij 1815-1879*, T. 1-3, Mosca, 1891.

¹⁴⁶ S. FËDOROV, *Mar'ino Knjazej Barjatinskich*, Kursk, Krona, 1994, p.70.

La ricostruzione fedele della vita musicale nella casa dei Barjatinskij è permessa dal loro grande archivio custodito nella Biblioteca Statale di Mosca (RGB), di cui la sezione dedicata alla musica è divisa in diverse sottosezioni: la prima costituita dagli *ensemble* strumentali, la seconda da opere per canto e orchestra, per canto e chitarra o con l'accompagnamento del pianoforte, la terza da musica sacra per coro, la quarta dalle opere teatrali con presenza di orchestra. L'archivio costituisce nel suo complesso un quadro dei gusti musicali di varie generazioni della famiglia.

Tra i documenti conservati, si trovano partiture di *ouverture*, come quella in re minore per orchestra sinfonica composta dal principe Ivan Ivanovič Barjatinskij (1822), opere di Cherubini (*Elisa*), Mozart (*La clemenza di Tito*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), di romantici come Weber, e ancora parti di opere di Cimarosa, Cherubini, Méhul, Salieri, Donizetti e altri. Ciò dimostra quanto fosse ampio e variegato il repertorio dell'orchestra privata del principe, composta, come detto, da servi della gleba.¹⁴⁷

Come nacque l'orchestra e chi la diresse è materia ancora oggi di studio, ma dagli appunti del principe si può notare che egli avesse previsto di far istruire dei ragazzi presi dalle sue "anime", la servitù territoriale, e mandarli addirittura a perfezionarsi a San Pietroburgo con lo scopo di far loro sviluppare un'acuta sensibilità musicale, abilità polistrumentistiche e per alcuni conoscenze da accordatori, così da avere tutto ciò che fosse necessario per il mantenimento dell'orchestra.¹⁴⁸ Senza trascurare, nelle stesse persone, un'educazione a compiti più ordinari così da mantenerne le capacità di bravi servitori (pulire i parquet, per esempio), anche nel caso fossero stati meno fortunati nelle doti musicali.¹⁴⁹

Conseguenza di quanto sopra è che all'inizio degli anni venti del XIX secolo i musicisti del principe erano diventati esecutori qualificati e la composizione dell'orchestra era diventata stabile. I musicisti avevano dei quaderni per la notazione che si sono conservati, a testimonianza del fatto che una stessa persona fosse in grado di suonare più strumenti, come violino e clarinetto, oppure trombone e viola. Inoltre, i membri dell'orchestra si specializzavano anche in quartetti e *ensemble* legati a questa o quella esigenza musicale.¹⁵⁰ Dagli archivi si evince poi che alcuni direttori d'orchestra furono professionisti stranieri, tra cui Anton Dörfeldt (maestro di cappella di origini germaniche, il cui padre, musicista, fu chiamato dalla Boemia in Russia dall'imperatore Alessandro I per curarne il coro militare).¹⁵¹

Oltre che per concerti di repertorio classico, la stessa orchestra fu utilizzata anche come orchestra da ballo e danza e per accompagnare pièce teatrali, come nel caso delle *ouverture* dei *vaudeville*, di cui ricordiamo un autore, l'italiano russizzato K. Kavos (Catarino Camillo Cavos, 1775 Venezia, 1840 San Pietroburgo).

Il 1822 è l'anno in cui il principe Ivan completò la sua *Ouverture in Re minore*. Da quest'opera si comprende tutta la sua formazione musicale e la consapevolezza nell'abilità di composizione, così come la ricezione degli stili di importanti compositori contemporanei, come Gluck e Rossini. La passione per la musica di Barjatinskij è legata alla sua amicizia con i conti Viel'gorskij, due conti di origine polacca fondatori di una loggia massonica avversata dal potere imperiale ma di grande influenza culturale e anche musicale nel panorama dell'alta società russa. Nella loro dimora, distante pochi chilometri da Mar'ino, venivano dati concerti due o tre volte alla settimana di alto livello dal punto di vista strumentale, vocale e corale, e all'avanguardia per quanto riguarda il gusto per i compositori occidentali. Vale la pena infine ricordare che tali legami di amicizia tra nobili portavano anche alla condivisione dei rispettivi orchestrali, per far ascoltare

¹⁴⁷ Nina Sinjanskaja espone nel suo articolo (cit.) la descrizione dell'archivio musicale dei Barjatinskij presso la Biblioteca Statale Russa di Mosca. Ho avuto modo di visionare anch'io tale raccolta recandomi personalmente presso la biblioteca.

¹⁴⁸ I.I. BARJATINSKIJ, *Pis'mo F.A. Golubcovu. Stedten. 25 nojabrja 1816 g.*, archivio NIOR RGB. – F. 19 (Barjatinskij, muzykal'nyj). – Op. 4. – Ed. chr 155.

¹⁴⁹ S. FĖDOROV, cit., p. 90.

¹⁵⁰ N. SINJANSKAJA, cit., p. 45.

¹⁵¹ *Dërfel'dt, A.A.*, in: *Enciklopedičeskij Slovar' Brokgaus i Efron*, San Pietroburgo, 1890-1907.

reciprocamente le opere che i musicisti erano già pronti ad eseguire. Quando un'orchestra non era disponibile perché a riposo o in momentaneo congedo, si arrivava a volte perfino ad assemblare gruppi musicali cercando membri disponibili nella cerchia dei possidenti vicini, chiamando così persone dai quattro angoli della vasta provincia russa per soddisfare i desideri di aggiornamento musicale di conti e principi.

Concludendo la nostra riflessione, diremo che l'eredità culturale e musicale di Ivan Ivanovič Barjatinskij fu onorata dai posteri, che ne conservarono la memoria, senza però disattendere i suoi propositi pedagogici: la musica infatti non ostacolò i successi dei figli, che non divennero compositori e, nel caso dei maschi, intrapresero una brillante carriera militare, come testimonia la gloria di Aleksandr Ivanovič (1815-1879), feldmaresciallo conquistatore e viceré del Caucaso, e i successi degli altri fratelli, tra cui Viktor Ivanovič (1823-1904), difensore di Sebastopoli durante la guerra di Crimea (1854-55). Le figlie femmine, d'altra parte, furono esemplari dame dell'alta società europea: citiamo a proposito Leonilla Ivanovna (1816-1918), che emigrò insieme al marito, il conte Ludwig Sayn-Wittgenstein (1799-1866), trascorrendo in vari paesi d'Europa la sua lunga vita, come racconta nelle sue memorie.¹⁵² E certo il principe Ivan sarebbe stato orgoglioso, se avesse vissuto abbastanza per ascoltare la marcia militare che al figlio Aleksandr dedicò il grande compositore austriaco Johann Strauss.¹⁵³

¹⁵² L.I. BARJATINSKAJA., *Souvenirs (1825-1907)*, Parigi, P. Lethielleux éditeur, 1907.

¹⁵³ J. STRAUSS II, *Fürst Barjatinsky-Marsch*, Op. 212 (1858).

«I'VE KNOWN RIVERS». LANGSTON HUGHES E GARY BARTZ:
UN ESEMPIO DI INTERPRETAZIONE MUSICALE DI UN TESTO POETICO
di Simone Garino

Nell'ambito delle numerose interazioni tra letteratura e musica avvenuti nel secolo appena trascorso, la figura di Langston Hughes emerge come una delle più notevoli, non solo nell'ambito della letteratura nordamericana. Sono ben note le frequentazioni jazzistiche del poeta, che fin dagli anni Venti recitava le sue poesie con accompagnamento musicale, registrando nel 1958 un album a suo nome (*The Weary Blues*, con arrangiamenti di Charles Mingus e Leonard Feather), collaborando due anni dopo con il pianista Randy Weston nel seminale *Uhuru Afrika* e continuando le sue *performances* all'interno delle *jam sessions* newyorkesi¹⁵⁴ fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1967. Anche la sua attività di *lyricist* è stata feconda, culminata forse con la pubblicazione, proprio nel 1967, di "Backlash Blues", interpretata da Nina Simone nell'album *Sings the Blues*.

Hughes ha tuttavia sempre rifiutato l'appellativo di fondatore unico della cosiddetta *jazz poetry*, indicando il jazz come influenza di portata universale nella letteratura del Novecento:

Jazz seeps into words – spelled out words. Nelson Algren is influenced by jazz. Ralph Ellison is, too. Sartre, too. Jacques Prévert. Most of the best writers today are. I wasn't the only one putting jazz into words. Better poets of the heart of jazz beat me to it. W.C. Handy a long time before. Benton Overstreet. Mule Bradford. Then Buddy De Silva on the pop level. Ira Gershwin [...]. But always the ones of the music were the best – Charlie Christian, for example, Bix, Louis, Count.¹⁵⁵

Il cosiddetto "primato della musica" emerge anche dai suoi componimenti degli anni Quaranta, ad esempio *Dream Boogie* o *Children's Rhymes*, largamente influenzati dagli *scat vocals* di Babs Gonzales, Slim Gaillard e Dizzy Gillespie.¹⁵⁶ Nella nota introduttiva alla raccolta *Montage of a Dream Deferred*, Hughes definisce la sua poesia in questo modo:

These poems [...] like bebop are marked by conflicting changes, sudden nuances, sharp and impudent interjections, broken rhythms and passages, sometimes in the manner of jam session, sometimes the popular songs, punctuated by riffs, runs, breaks and disc-tortions of the music.¹⁵⁷

Come ha fatto notare Wallenstein,¹⁵⁸ nella *Weltanschauung* hughesiana l'integrazione tra musica e poesia raggiunge un livello talmente profondo che parlare di "collaborazione" o "influenza" non è sufficiente. Nessuna sorpresa, quindi, se i lavori del poeta originario del Missouri sono stati a loro volta ripresi e rielaborati da numerosi musicisti.

¹⁵⁴ Hughes intrattenne in particolare un duraturo rapporto *live* con Thelonious Monk, del quale purtroppo non rimane alcuna documentazione.

¹⁵⁵ L. HUGHES, *Jazz as Communication*, discorso pronunciato in un panel organizzato da Marshall Stearns durante il Newport Jazz Festival 1956, in *The Langston Hughes Reader. The Complete Writings of Langston Hughes*, New York, Braziller Inc. 1965, p. 494.

¹⁵⁶ La sua composizione *Salt Peanuts*, riscrittura di *I've got Rhythm* di George e Ira Gershwin, viene peraltro esplicitamente citata nell'ultima riga di *Children's Rhymes*.

¹⁵⁷ L. HUGHES, in *The Langston Hughes Reader. The Complete Writings of Langston Hughes*, New York, Braziller Inc. 1965, p. 89.

¹⁵⁸ B. WALLENSTEIN, *Jazz and Poetry: a Twentieth Century wedding*, in «Black American Literature Forum», vol. 25, n. 3, Literature of Jazz Issue, St. Louis University Press 1991, pp. 595-620.

The Negro Speaks of Rivers,¹⁵⁹ oltre ad essere probabilmente il più celebre lavoro di Hughes, è anche quello che presenta il maggior numero di adattamenti musicali.¹⁶⁰

Una di queste fu composta nel 1973 dal sassofonista/cantante Gary Bartz¹⁶¹ e dal suo gruppo NTU Troop, formato da Hubert Eaves (pianoforte), Stafford James (contrabbasso) e Howard King (batteria).¹⁶² Al momento della registrazione del brano (dal titolo *I've Known Rivers*), avvenuta in occasione dell'esibizione del gruppo al Festival di Montreux, e pubblicata nell'album *I've Known Rivers and Other Bodies*, gli NTU Troop erano alla loro quarta fatica discografica, la prima dal vivo. Come ha notato il critico W.S. Tkweme, *I've known Rivers*, fin dal suo titolo, non è un semplice adattamento del testo hughesiano alla musica composta da Bartz:

In this performance, "The Negro Speaks of Rivers" was used as an iconic reference to the poet and his subject matter, not simply as a reiteration of the literary form [...]. Whereas Hughes invokes the names of specific rivers in Africa (the Congo and the Nile), the Asian "cradle of civilization" (the Euphrates), and the Mississippi of North America in the poem's main, middle section, Bartz's text replaces river names with the four directions (North, South, East, and West) and notes that "all through Africa and North America, South America and Australia, I've known rivers." Perhaps for metric reasons, Asia was out of the mix.¹⁶³

Barry Wallenstein ha paragonato il lavoro di riscrittura effettuato da Bartz a quello dei *bluesmen*:

Bartz sings the poem with some word changes, though its core remains intact. In this way Bartz selects and revises in order to possess the poem, much as a blues singer changes the words of a tune to form his own version.¹⁶⁴

In effetti il blues è una delle fonti d'ispirazione primarie di Bartz, ma anche di Langston Hughes, sia come forma musicale/letteraria, che come stato d'animo:

The blues are today songs, here and now, broke and broken-hearted, when you're troubled in mind and don't know what to do, and nobody cares.¹⁶⁵

E ancora, nell'autobiografia, a proposito proprio di *The Negro Speaks of Rivers*:

¹⁵⁹ Nell'autobiografia del 1940 *The Big Sea*, lo scrittore offre una dettagliata descrizione del momento della creazione poetica: «"The Negro Speaks of Rivers" and was written just outside St. Louis, as the train rolled towards Texas [...] Now it was just sunset, and we crossed the Mississippi, slowly, over a long bridge. I looked out of the window of the Pullman at the great muddy river flowing toward the heart of the South, and I began to think what that river, the old Mississippi, had meant to Negroes in the past [...]. Then I remembered reading how Abraham Lincoln had made a trip down the Mississippi on a raft to New Orleans, and how he had seen slavery at its worst [...]. Then I began to think about other rivers in our past [...] and the thought came to me: "I've known rivers", and I put it down on the back of an envelope I had in my pocket, and within the space of ten or fifteen minutes, as the train gathered speed in the dark, I had written this poem» (da L. HUGHES, in *The Langston Hughes Reader*, cit., p. 351).

¹⁶⁰ Esistono almeno due esempi precedenti a *I've Known Rivers* di Gary Bartz, oggetto di questa breve analisi: il primo, risalente al 1936, è una composizione per baritono e pianoforte scritta da Margaret Bonds, amica personale di Hughes. Il secondo è anch'esso una composizione per voce e pianoforte, risalente al 1942 e opera di Howard Swanson: nel 1949 fu eseguito alla Carnegie Hall dalla contralto Marian Anderson. Curiosamente, sia Bonds che Swanson furono allievi della compositrice francese Nadia Boulanger.

¹⁶¹ Bartz, nativo di Baltimora e formatosi alla Juilliard School of Music, aveva precedentemente militato nel Mingus Workshop, nei Jazz Messengers di Art Blakey e nel gruppo di Miles Davis (nel periodo compreso tra la pubblicazione degli album *Bitches Brew* e *Live-Evil*).

¹⁶² Il cantante della formazione originale Andy Bey aveva abbandonato il gruppo l'anno precedente. Bartz decise di non cercare un sostituto e di diventare egli stesso il *lead vocalist*.

¹⁶³ W. TKWEME, *Blues in Stereo: The Texts of Langston Hughes in Jazz Music*, «African American Review», vol. 42, n. 3/4, St. Louis University Press 2008, pp. 503-512.

¹⁶⁴ B. WALLENSTEIN, *Jazz and Poetry*, cit., pp. 595-620.

¹⁶⁵ L. HUGHES, introduzione a *Songs Called the Blues*, in *The Langston Hughes Reader*, cit., p. 159.

My mother let me go to the station alone, and I felt pretty bad when I got on the train. I felt bad for the next three or four years, to tell the truth, and those were the years when I wrote most of my poetry. (For my best poems were all written when I felt the worst. When I was happy, I did not write anything.)¹⁶⁶

I've Known Rivers è tuttavia lontana dalla canonica forma blues a 12 battute. Il brano è quasi interamente basato sul modo misolidio di La, con l'eccezione di una breve sezione, in cui ripetendo la parola "rivers", Bartz (accompagnato dalla sezione ritmica) esegue una discesa per toni interi, arrivando fino al Do diesis. Parallelamente alla discesa, vi è un brusco cambiamento di ritmo, che passa dal 4/4 a tre battute in 3/4, più un'ultima battuta di 2/4 (in cui Bartz canta le parole "like the..."). Questa sezione si ripete due volte all'interno del brano: nel primo caso è posta prima del debordante assolo¹⁶⁷ di sax alto (che non presenta peraltro frasi basate sulla scala blues¹⁶⁸). La seconda è posta a chiusura dell'intero brano, che termina pertanto quindi sul Do diesis con l'ultima battuta di 2/4.

Un finale improvviso, che sembra in qualche modo contraddire i precedenti otto minuti, un brusco risveglio dall'atmosfera sognante e rarefatta indotta dal modo misolidio. Un sogno "rinviato", quindi, e parafrasando lo stesso Langston Hughes:

To me, jazz is a montage of a dream deferred. A great big dream – yet to come – and always yet – to become ultimately and finally true.¹⁶⁹

Bibliografia di riferimento

- A. BARAKA, *Il popolo del Blues*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968 [1963].
- P. CARLES – J. COMOLLI, *Free Jazz Black Power*, trad. it., Torino, Einaudi, 1974 [1971].
- L. CERCHIARI, *Intorno al Jazz*, Milano, Bompiani, 2007.
- S. CHARTERS, *The Bluesmen*, New York, Oak Publications, 1967.
- D. CHINITZ, *Rejuvenation through Joy: Langston Hughes, Primitivism, and Jazz*, «American Literary History», vol. 9, n. 1, Oxford university Press, 1997, pp. 60-78.
- F. FABBRI
- L'ascolto tabù*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- Il suono in cui viviamo*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET, 2008.
- A. DAWAHARE, *Langston Hughes's Radical Poetry and the end of Race*, «MELUS, Poetry and Poetics», vol. 23, n. 3, Oxford University Press 1998, pp. 21-41.
- G. DYER, *But Beautiful*, New York, Picador, 2012 [1996].

¹⁶⁶ L. HUGHES, in *The Langston Hughes Reader*, cit., p. 351.

¹⁶⁷ Per rispetto della volontà di Bartz, non la definiamo "improvvisazione". In una recente intervista rilasciata a chi scrive, il sassofonista ha dichiarato: «Non mi reputo un improvvisatore, sono piuttosto un compositore. Tutto ciò che suono è pianificato, programmato nella mia mente, come una direzione da seguire, così come farebbe un poeta o uno scrittore. In questo momento, mentre ti sto parlando, mentre rispondo alle tue domande, sto pensando. La stessa cosa succede mentre sto facendo un assolo: posso pensare "stasera suonerò quella cosa" e la sera dopo magari penserò a qualcosa di completamente diverso, in un'altra direzione. Ma si tratta sempre di una mia pianificazione. Quindi non è improvvisazione. L'unico momento in cui improvviso è quando faccio un errore: a quel punto devo improvvisare, perché non era stato programmato!». Per l'intervista completa, http://www.youtube.com/watch?v=Xwvk_PJqbGQ

¹⁶⁸ Bartz predilige frammenti di arpeggi triadici, *sheets of sounds* coltraniani e materiale frasale basato sulla pentatonica maggiore, che viene rielaborato di volta in volta, soprattutto con variazioni ritmiche. Al minuto 4,27 cogliamo una citazione di una frase di Cannonball Adderley, originariamente contenuta nell'assolo di "All Blues" (min. 5,40), brano dell'album *Kind of Blue* di Miles Davis del 1959, considerato una delle pietre miliari del cosiddetto "jazz modale".

¹⁶⁹ L. HUGHES, *Jazz as Communication*, discorso pronunciato in un panel organizzato da Marshall Stearns durante il Newport Jazz Festival 1956, in *The Langston Hughes Reader. The Complete Writings of Langston Hughes*, New York, Braziller Inc. 1965, p. 494.

- S. FLOYD, *The power of Black Music*, Oxford University Press 1995.
- T. GIOIA, *Storia del Jazz*, trad. it., Torino, EDT, 2013.
- N. HENTOFF – N. SHAPIRO, *Hear me talkin' to ya*, New York, Dover, 1966 [1955].
- L. HUGHES, *The Langston Hughes Reader. The Complete Writings of Langston Hughes*, New York, Braziller Inc., 1965 [1957].
- M. LEVINE, *The Jazz Theory Book*, Petaluma, Sher Music Company, 1995.
- Y. KOMUNYAKAA, *Langston Hughes + Poetry = The Blues*, «Callaloo», vol. 25, n. 4, 2002, pp. 1140-1143.
- R. MIDDLETON, *Studiare la Popolar Music*, trad. it., Bologna, Feltrinelli, 1997 [1990].
- B. SIDRAN, *Talking Jazz. An oral history*, New York, DaCapo, 2011 [1992].
- P. TAGG
 - Popular Music. Da Kojak al Rave*, trad. it., Bologna, CLUEB, 1994.
 - Ten little tittle tunes*, New York and Montreal, Massmedia Musicologists Press, 2003.
 - W. TKWEME, *Blues in Stereo: The Texts of Langston Hughes in Jazz Music*, «African American Review», vol. 42, n. 3/4, St. Louis University Press 2008, pp. 503-512.
 - E. WALDRON, *The Blues Poetry of Langston Hughes*, «Negro American Literature Forum», vol. 5, n. 4, St. Louis University Press 1971, pp. 140-149.
 - B. WALLENSTEIN, *Jazz and Poetry: a Twentieth Century wedding*, «Black American Literature Forum», vol. 25, n. 3, Literature of Jazz Issue, St. Louis University Press 1991, pp. 595-620.
 - S. ZENNI, *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Roma, StampaAlternativa, 2012.

Discografia essenziale

G. BARTZ

- 1967 *Libra*, LP, Milestone Records
- 1968 *Another Earth*, LP, Milestone Records
- 1969 *Home*, LP, Milestone Records
- 1970 *Harlem Bush Music: Taifa*, LP, BGP
- 1971 *Harlem Bush Music: Uhuru*, LP, Milestone Records
- 1972 *Juju Street Songs*, LP, Prestige
- 1972 *Follow the Medicine Man*, LP, Prestige
- 1972 *Standin' On the Corner*, LP, Prestige
- 1973 *I've Known Rivers and Other Bodies*, LP, Prestige
- 1996 *Blues Chronicles*, CD, Atlantic

A. BLAKEY

- 1965 *Soul finger*, LP, Limelight

M. BONDS

- 1936 *The Negro Speaks of Rivers*, per baritono e pianoforte, Handy Brothers Music Co. 1942

M. DAVIS

- 1959 *Kind of Blue*, LP, Columbia
- 1969 *Bitches Brew*, LP, Columbia
- 1970 *Live-Evil*, LP, Columbia
- 1970 *The Cellar Door sessions*, 2CD, Columbia 2005

J. COLTRANE

- 1961 *Africa-Brass*, LP, Impulse
- 1963 *Live at Birdland*, LP, Impulse
- 1966 *Ascension*, LP, Impulse
- 1966 *Meditations*, LP, Impulse

S. KENTON

- 1960 *Uhuru Afrika*, LP, Roulette

L. HUGHES / L. FEATHER / C. MINGUS

- 1958 *The Weary Blues*, LP, MGM

C. MINGUS

- 1964, *The Mingus Workshop Concerts*, 7CD, Mosaic, 2013

C. PINE

- 1995 *Modern Day Jazz Stories*, CD, Verve

M. ROACH

1960 *We insist! Freedom now suite*, LP, Candid

1968 *Members, don't git weary*, LP, Atlantic

S. ROLLINS

1958 *Freedom Suite*, LP, Riverside

P. SANDERS

1970 *Deaf Dumb Blind*, LP, Impulse

N. SIMONE

1967 *Nina Simone Sings the Blues*, LP, RCA

H. SWANSON

1942 *The Negro Speaks of Rivers*, per baritono e pianoforte, prima pubblicazione 1949

M. TYNER

1969 *Expansions*, LP, Blue Note

1970 *Extensions*, LP, Blue Note 1974

1974 *Sama Layuca* LP, Milestone

Materiale disponibile in rete

Intervista a Gary Bartz, rilasciata a S. Garino in occasione del Torino Jazz Festival il 29 aprile 2013 e pubblicata il 6 maggio 2013. Riprese e montaggio a cura di Gessica Caruso.

http://www.youtube.com/watch?v=Xwvk_PJqbGQ

FALSTAFF DAL TEATRO ALL'OPERA:
TRE *OUVERTURES* A CONFRONTO
di Cristiana Girardi

Falstaff: uno dei personaggi più straordinari creati da Shakespeare. Il pubblico londinese aveva visto comparire questo nuovo *miles gloriosus* nell'*Enrico IV*, quale modello di cavaliere fornito più di pancia che di coraggio. Soltanto in punto di morte, nell'*Enrico V*, il cavaliere aveva abiurato il vin di Spagna e le donne, terminando i suoi giorni in solitudine. Ma Shakespeare lo aveva fatto risorgere nelle *Merry Wives*, quale protagonista, in veste di “cavaliere innamorato”, di una serie di beffe architettate da fattresse dotate di furbizia, e dai loro ricchi mariti. Soggetto particolarmente adatto ad un'opera comica, dunque. Effettivamente, a partire dalla fine del XVIII secolo, il teatro in musica si mostra assai generoso nei riguardi di Sir John.

Nel 1799 Salieri intona il dramma giocoso *Falstaff ossia Le tre burle*, aprendo la strada alla fortuna delle *Allegre comari* come fonte della librettistica. Nello stesso filone s'inserisce poi, nel 1849, Nicolai con la sua opera comico-fantastica *Die Lustigen Weiber von Windsor*. Ma la lunga epopea di Sir John nei palcoscenici dei teatri d'opera culmina nel 1893, quando Verdi porta in scena *Falstaff*. Per questa breve nota, ho scelto di focalizzare l'attenzione sui modi utilizzati dai tre compositori per introdurci ai loro *Falstaff*, perché ascoltando le *ouvertures* mi è parso di ritrovare, perfettamente sintetizzate, le peculiarità di ogni singola opera. Può darsi che ci voglia un po' di suggestione per sentire in questo modo, ma d'altra parte la musica non presuppone appunto una suggestione all'ascolto?

Nella spigliata *ouverture* dell'opera salieriana, il compositore tenta di dipingere il clima generale dello spettacolo impiegando un *Allegro di contradanza*, al cui ritmo intreccia un ironico tema affidato ai bassi, volto ad esprimere un *ritratto* caricaturale del cavaliere. La scelta di utilizzare una forma di origine inglese non è casuale: oltre che per una semplice intenzione coloristica, Salieri optò per quella soluzione nel tentativo di richiamare il sapore dei tempi di Shakespeare. Di fatto, ascoltando l'*ouverture*, mi viene proprio da pensare alla contradanza-ballo, di origine popolare ma particolarmente in voga anche tra i nobili alla corte di Elisabetta I, in cui le figure danzavano in gruppo, una di fronte all'altra: insomma, musica per il personaggio di Falstaff. Non è da meravigliarsi che Salieri fosse capace di simili raffinatezze; ma qui, in questa Sinfonia d'apertura, la ricerca di un gioco preciso di marce e riverenze è particolarmente riuscita, configurandosi come un efficace squarcio di pantomima che immette felicemente nella dimensione della vicenda. Non mancano poi echi mozartiani; gli stilemi melodici di questa *ouverture* richiamano apertamente la creazione mozartiana. L'impressione che ne deriva è che il maestro abbia voluto in qualche modo ricapitolare qui tutta la sua esperienza; quella di un compositore legato ai *topoi* settecenteschi, ma comunque in grado di vantare uno stile inconfondibile, che in *Falstaff ossia Le tre burle* si traduce in una musica gradevole, quasi sempre appropriata alle varie situazioni.

L'ascolto delle prime note delle *Lustigen Weiber* è sufficiente a proiettarci nel pieno dei mezzi espressivi tipici del Romanticismo. Nella parte iniziale dell'*ouverture* Nicolai anticipa la *féerie* del finale nel Parco di Windsor, mescolando la trasognata stupefazione dei violini, fissi su un tremolo soffuso, con il cupo ed intermittente rintocco dei timpani e dei corni: qui si avverte più che mai la lezione del *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, ma anche della musica di Weber. All'introduzione lenta subentra poi una pagina da grande balletto romantico, con tanto di *galop*, attraverso il quale si preannuncia l'indivoltato coro che conclude l'opera, dove il *galop* sfocia addirittura nel *can-can*. L'*ouverture* si configura pertanto come una sintesi sublime di elementi eterogenei, attraverso la quale non è difficile ritrovare il sapore della commedia. Questo è il pregio più grande del lavoro di Nicolai: grazie ad una musica ironica, comunicativa, ma

soprattutto duttile, il compositore riuscì a restituirci la cangiante psicologia dei personaggi e le mutevoli realtà della vicenda.

Arriviamo all'inizio fulminante dell'opera verdiana: Verdi abolisce l'*ouverture* ed entra nel vivo della commedia. Senza altra introduzione orchestrale che poche battute incisive, Verdi ci immerge in un vivace dialogo dove si fa luce il tipico *declamato melodico*. Non ci sono più modelli, non ci sono più le forme tradizionali; c'è però una musica senza soluzione di continuità che sottolinea le inflessioni del dialogo, che esalta ed investe tutta l'opera teatrale, illuminandone ogni particolare, anche minimo e apparentemente prosaico. Con questa padronanza del linguaggio musicale, il compositore fu in grado di carpire tutta l'umanità del personaggio e della commedia. Nella catena costruita da Salieri e da Nicolai, Verdi riuscì ad immettere l'anello mancante.

Bibliografia di riferimento

-G. MELCHIORI, *Di Falstaff in Falstaff*, in *SEMEIA: Itinerari per Marcello Pagnini*, a cura di L. INNOCENTI, F. MARUCCI, P. PUGLIATTI, Bologna, Il Mulino, 1994.

-G. BALDINI, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964.

Falstaff, s.v., in *DEUMM*, diretto da A. BASSO, *I titoli e i personaggi*, vol. I, Torino, Utet, 1985-88.

VERSO IL MELODRAMMA ROMANTICO: *OTELLO* DI ROSSINI

di Marco Leo

L'interesse per il teatro di Shakespeare, dai chiari tratti anti-classici, e la diffusione della sua conoscenza nell'Italia dell'Ottocento, sono spesso presentati come sintomi della nuova sensibilità romantica. Tuttavia, nel caso di *Otello, ossia Il moro di Venezia*, dramma per musica in tre atti di Gioachino Rossini (Napoli, 1816), la derivazione shakespeariana non è l'elemento più saliente per individuare la modernità dell'opera. Il librettista Francesco Berio di Salsa, infatti, trasse il soggetto dalla riduzione settecentesca francese di Jean-François Ducis e da un dramma del barone napoletano Giovanni Carlo Cosenza: solo nell'ultimo atto l'intreccio rossiniano segue in misura riconoscibile la fonte inglese. Lord Byron, che assistette all'opera nel 1818 a Venezia, pur apprezzando, moderatamente, la musica di Rossini, non mancò di risentirsi per la poca fedeltà alla tragedia. Le ragioni per cui, nonostante ciò, l'*Otello* rossiniano costituisce un momento focale nell'evoluzione del teatro musicale italiano, sono più strettamente inerenti al genere del melodramma serio e alle forme della scrittura musicale.

Il finale tragico, innanzi tutto, con uccisione in scena della protagonista femminile, costituisce una novità nel catalogo rossiniano¹⁷⁰ e – con il parziale antecedente della *Gemma di Vergi* di Michele Carafa – nel panorama dell'opera seria coeva, che, tanto più in ambiente napoletano, prevedeva sempre il lieto fine. Da allora gli scioglimenti tragici, per quanto minoritari in Rossini, si diffusero, divenendo prassi con gli anni '30 del secolo.

In secondo luogo, è bene considerare la ripartizione dei ruoli vocali. È noto che l'opera italiana del primo Ottocento fosse scritta tenendo anzitutto conto degli interpreti che l'avrebbero portata in scena, sulle cui ugole i compositori forgiavano la propria ispirazione. Con tutto ciò, in *Otello* si riscontra un peculiare realismo nel rapporto tra la voce dei solisti e i caratteri dei personaggi incarnati. All'epoca, sulla scorta della tradizione settecentesca, ormai in via d'estinzione, dei castrati, il ruolo del protagonista maschile era frequentemente assegnato alla voce del contralto *en travesti*, e al tenore spettava il ruolo dell'antagonista. Rossini stesso adottò questo schema antirealistico in numerosi titoli seri. *Otello*, invece, è incarnato da un tenore di timbro scuro e registro molto esteso, che, all'orecchio dell'ascoltatore odierno, ricorda per certi versi la vocalità del tenore eroico. Gli antagonisti, Jago e Rodrigo, sono al contrario appannaggio di tenori leggeri, di timbro chiaro: la contrapposizione tra il Moro guerriero e i cittadini veneziani non potrebbe essere più netta. Mantenendo, da un lato, il tenore chiaro nel suo status di antagonista – la naturale evoluzione di questa voce avrebbe invece ricoperto i ruoli eroici nelle opere dei decenni successivi –, ma assegnando, dall'altro lato, a una voce maschile il ruolo eponimo, *Otello* si pone come evidente punto di svolta nella storia del melodramma italiano. Punto di svolta dal quale, se da un lato ci si volge al futuro, dall'altro si guarda il passato. Basti pensare che, per il debutto romano dell'opera, nel 1820, Rossini approntò un finale lieto che capovolgeva il significato del dramma, e lo realizzò trapiantando in *Otello* due numeri musicali tratti da proprie precedenti opere, cioè con lo stratagemma più convenzionale che vi fosse. E basti altresì pensare che, tra gli anni '20 e '30 dell'Ottocento, diverse dive del belcanto, tra cui Giuditta Pasta e Maria Malibran, vollero cimentarsi nel ruolo di Otello, che venne per l'occasione adattato alla voce femminile, guardando alla tradizione settecentesca e rinnegando il realismo nella distribuzione dei ruoli vocali concepito originariamente da Rossini.

Osservazioni analoghe possono essere avanzate a proposito della scrittura musicale adottata dal compositore: da un lato si evidenzia una notevole libertà nelle scelte formali, con ampi recitativi

¹⁷⁰ Il finale tragico della versione ferrarese di *Tancredi* (1813) è una soluzione alternativa all'originale finale lieto, e non prevede comunque uccisioni in scena, dove il protagonista muore per le ferite subite in battaglia.

drammatici e una scena finale priva di esibizioni virtuosistiche; dall'altro, ai solisti è richiesto un solido possesso della tecnica belcantistica fondata sul canto ornato, che aveva caratterizzato l'opera seria settecentesca e che avrebbe continuato a caratterizzare i primi decenni del melodramma romantico italiano. Come ogni punto di svolta, l'*Otello* di Rossini, proiettando in una nuova luce l'eredità della tradizione precedente, congiunge, e non separa, passato e futuro.

Bibliografia di riferimento

- J. COMMONS, *Otello*, in G. ROSSINI, *Otello* (edizione discografica), London, Opera Rara, 1999;
- F. VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000;
- M. EMANUELE, *Otello ossia Il moro di Venezia*, in *Dizionario dell'opera*, a cura di P. GELLI, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005;
- I. BADINO, *Spinto da furie ultrici. L'«Otello» di Rossini attraverso i suoi protagonisti nella storia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 2007/2008.

NOTA SU
FONTI LETTERARIE ED ELABORAZIONE SONORA
NELLA POPULAR MUSIC DI FRANCO FABBRI
di Fabio Libasci

La mia nota si vuole una continuazione e un controcanto insieme all'intervento proposto da Franco Fabbri nei *Recontres* di Morgex. Impossibile non tener conto in queste note dell'accesa discussione suscitata da quelle parole, discussione che intendeva infine mettere in forse la stessa legittimità – peraltro assai giovane – degli studi sulla *popular music* e ovviamente degli stessi studiosi.

Spalle al muro e sotto accusa al tribunale speciale dei rigorosi, cosa resta, se non auto legittimarsi ancora e in eterno, se non trasformare ogni intervento critico in un manifesto insieme teorico ed epistemico, in una carta dei diritti fondamentali della materia?

Ciò che pare evidente è il bisogno di spingere, quando non è possibile negare, gli *N-studies* ai confini del sapere, ai margini dell'Accademia; relegandoli in un angolo, questi finiscono per essere *l'Altro*, il negativo che d'improvviso rileggittima e unisce tutto il resto, mossi adesso da un identità comune basata su un nemico certo e spesso debole. Gli esponenti degli *N-studies* a loro volta non convinti del piacere trasgressivo del margine provano in ogni momento a rovesciare i rapporti con il centro, sforzano le serrature del Sapere maiuscolo dove sperano di entrare dal salone delle feste e non dalla grata del gatto.

Provano allora a utilizzare gli stessi strumenti critici dei rigorosi ma si accorgono presto della loro inefficacia, del pregiudizio che li pervade e prima di accorgersi di clamorosi autogol ecco i rigorosi sfidarli e metterli fuori gioco, avvezzi come sono all'uso di quegli strumenti, retoricamente infallibili e perfetti. Adorno non potrà mai servire a uno studioso di *popular music*, non più che a un astrologo che volesse leggere a un accolito *Stelle su misura*¹⁷¹ e convincerlo della bontà e della precisione della sua previsione.

Occorre poi dire che la stessa categoria di *popular music* pare essere un nome pigliatutto capace di contenere Leo Ferré, gli Abba e altre cose più o meno innominabili. Dobbiamo, forse, avere compassione di tutta la *popular music*, come forse vorrebbe un certo gusto postmoderno? - E allora ecco i Beatles accanto ai New Dada, passando per gli Stormy Six e Elvis Costello - o dovremmo forse elaborare o rielaborare un criterio critico ed estetico per riconoscere e fondare un nostro giudizio che non passi necessariamente per l'affetto verso alcune cose e non altre?

Non dovremmo forse imporci lo stesso rigore che impieghiamo quando criticiamo, giustamente, i troppo vetusti e rigorosi maestri che ci tengono in panchina, lontani dal vero gioco? Non dovremmo, ancora, poter dire che l'elaborazione sonora di un testo di Baudelaire da parte di Leo Ferré è cosa diversa, e non necessariamente migliore, della trasposizione in musical di una manciata di canzone del noto gruppo svedese?

Il problema è poi, ma non slegato a quelli finora sollevati in queste note, capire, dunque definire, ciò che intendiamo per i due termini che il titolo e il contenuto della comunicazione di Franco Fabbri contengono: fonti letterarie ed elaborazione sonora. Due elementi che andrebbero a ricomporsi poi nella *popular music*. Ora, se non si procede per una definizione, qualsivoglia discutibile di fonte letteraria, dubito si possa procedere a un esame di tipo critico dell'elaborazione sonora che di quella fonte è risultante. Dubito che lo sguardo dei rigorosi possa andare al di là del ghigno e dell'accusa. Il problema è poi, e qui il punto è epistemico, capire se non ci troviamo di fronte a un vero *turning point* per molti *studies*, cioè l'abbandono, per un approccio meramente descrittivo-affettivo-sentimentale, di quella critica della ragion critica che pure tra mille dubbi

¹⁷¹ T. ADORNO, *Stelle su misura*, Torino, Einaudi, 1982.

aveva accompagnato qualche secolo della nostra storia del sapere. Diversamente corriamo il rischio tra qualche anno di dire che la patetica interpretazione di Granada del reuccio vale in fondo qualche aria cantata dal Pavarotti. Ma in fondo Granada è poi l'elaborazione del mito spagnolo, mito a cui Villa rende un enorme servizio. Assolutamente *popular*. Non importa qui dire quanto, cosa, per chi *popular*.

TRA POESIA E MUSICA:
LE CANZONI SPIRITUALI NELLA FRANCIA DEL CINQUECENTO
di Letizia Mafale

À l'homme uniquement il a été donné d'unir la parole à la voix,
afin qu'il sache qu'il doit louer Dieu par le verbe et la musique,
plus précisément par une prédication sonore et
de mots mêlés à une douce mélodie.

LUTERO, Prefazione del 1538 di
Symphoniae Iucundae di Georg Rhau¹⁷²

Nella canzone medievale, secondo quanto affermato da Maria Sofia Lannutti nel suo intervento, «*Dir so, trobar vers, entendre canso*». Per la definizione del rapporto tra poesia e musica nel medioevo, il testo poetico precede la sua esecuzione musicale, assumendo una funzione primaria e indipendente. Questa tesi è provata dall'assenza di musica in molti canzonieri romanzati e anche dalle numerose melodie che vengono attribuite ad uno stesso testo. Con la nascita della polifonia, tuttavia, sembrerebbe crearsi un rapporto inverso di subordinazione del testo alla musica. Ipotesi che riteniamo errata, sostenendo piuttosto che lo stile polifonico miri ad una maggiore correlazione e corrispondenza espressiva tra testo e note, senza una prevalenza dell'uno sulle altre e viceversa.

Il genere delle canzoni spirituali, molto diffuso nel Cinquecento francese, soprattutto in ambito protestante,¹⁷³ è un chiaro esempio di come, in un primo tempo, il testo poetico avesse una funzione primaria rispetto a quello musicale. Le prime raccolte di *chansons spirituelles*, come quelle editate da Pierre de Vingle nel 1533, vennero pubblicate, difatti, senza annotazioni musicali. Tali raccolte contenevano solitamente delle melodie, prese in prestito dai Salmi, come accadeva soprattutto per le prime *chansons*, o dalla canzone profana, a partire dalla seconda metà del XVI secolo. L'assenza di musica per queste prime raccolte è dovuta probabilmente al fatto che la Chiesa riformata, in particolar modo Calvino, tollerava solo il canto monodico dei Salmi, eseguiti dai fedeli, senza accompagnamento musicale. La predilezione, in un primo tempo, per la monodia ha avuto, di certo, un ruolo importante nella diffusione delle idee protestanti. Il testo dei Salmi, ai fini di una maggiore comprensione da parte dei fedeli, era eseguito su melodie semplici, che non presupponevano alcun tipo di corrispondenza tra testo e musica, ma solo l'esigenza di trasmettere il messaggio divino e affidare principalmente al verbo la funzione primaria.

È intorno alla seconda metà del Cinquecento che, in Francia, si assiste ad una «*désacralisation*»¹⁷⁴ della musica religiosa nei circoli riformati. Il Salmo «à l'unisson» è sostituito da *chansons* polifoniche, che vengono eseguite principalmente in ambienti privati. Il pubblico verso il quale questi componimenti si rivolgevano era composto da nobili e borghesi, come si può notare dalle dediche di alcune raccolte.¹⁷⁵ In esse, il testo poetico della *chanson* viene reso nelle sue sfaccettature espressive grazie alla tecnica della musica a più voci. Parola e suono si completano e

¹⁷² Cfr. A. ULLBERG, *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2008, p. 156.

¹⁷³ Per la canzone spirituale protestante nel Cinquecento, cfr. M. HONEGGER, *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI^e siècle*, Tesi sostenuta presso la Facoltà di Lettere e Scienze Umane di Parigi nel 1970, 2 vol., Université de Lille III, 1971; A. ULLBERG, *op. cit.*; V. FERRER, *La chanson spirituelle au temps de la Réforme (1533-1591)*, «*Studia Letteraria Universitatis Jagellonica Cracoviensis*», 7, 2012, pp. 43-52.

¹⁷⁴ M. HONEGGER, I vol., *op. cit.*, p. VI.

¹⁷⁵ Per esempio si veda l'edizione delle *chansons spirituelles* di Guérout del 1548 che contiene un dedica al conte di Gruyère o l'edizione di Janequin del 1559 dedicata a Caterina de' Medici.

svolgono insieme un ruolo determinante nella veicolazione del messaggio testuale. Una delle prime raccolte che può fungere da punto di svolta in tal senso è il *Premier livre de chansons spirituelles* di Guillaume Guérault, pubblicato a Lione nel 1548. Questa raccolta è stata edita con la musica di Didier Lupi Second, che intrattenne sicuramente dei rapporti molto stretti con il poeta Guérault, come si può notare dalla forte corrispondenza tra testo e musica in otto delle *chansons*.¹⁷⁶

L'opera di Guérault-Lupi anticipa le *chansons spirituelles* di fine secolo di Paschal de l'Estocart e Claude Le Jeune e apre la strada ad uno stretto legame tra poesia e musica, un legame dal carattere intimista e morale che mira non più alla diffusione delle idee protestanti, per la quale il testo era predominante, ma alla riflessione da parte dell'uomo sul proprio percorso spirituale e morale. La collaborazione di poeti e musicisti e l'abilità di molti di loro, nel Cinquecento, di svolgere entrambe le funzioni necessitano, quindi, una rivalutazione del rapporto poesia-musica: arti complementari ed espressive, esse rispondono, in stretta interconnessione, alle esigenze di un pubblico che cerca, nella loro unione, la strada verso la conoscenza del proprio io.

Bibliografia di riferimento

- F. DOBBINS, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- V. FERRER, *La chanson spirituelle au temps de la Réforme (1533-1591)*, «Studia Letteraria Universitatis Jagellonica Cracoviensis», 7, 2012, pp. 43-52.
- L. GUILLO, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klicksiek, 1991.
- M. HONEGGER, *Les chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVI^e siècle*, Tesi sostenuta presso la Facoltà di Lettere e Scienze Umane di Parigi nel 1970, 2 vol., Université de Lille III, 1971.
- M. HONEGGER, *Dictionnaire de la musique: les hommes et les œuvres*, Paris, Bordas, 1993.
- L. MAFALE, *De inspiration divine à l'inspiration humaine: Guillaume Guérault et ses chansons spirituelles*, comunicazione presentata al Convegno internazionale *Les Muses sacrées. Poésie et Théâtre de la Réforme entre France et Italie*, organizzato da R. Gorris Camos e V. Ferrer, 27-29 novembre 2013, Università degli Studi di Verona, in corso di pubblicazione.
- Musique et Humanisme à la Renaissance, Cahiers V.L. Saulnier, 10*, Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 12 mars 1992 par le Centre V.L. Saulnier (1992), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993.
- Poetry and Music in the French Renaissance*, proceedings of the sixth Cambridge French Renaissance Colloquium, 5-7 July 1999, ed. J. BROOKS, P. FORD, G. JONDORF, Cambridge, The Burlington Press, 2001, («Cambridge French Colloquia», 6).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. SADIE, executive ed. J. TYRRELL, London, Macmillan, 2001.
- A. ULLBERG, *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2008.

¹⁷⁶ Per lo studio del rapporto poesia-musica nel *Premier livre de chansons spirituelles* di Guérault-Lupi, cfr. M. HONEGGER, I vol., *op. cit.*, pp. 78-116.

«LA POESIA È GIÀ CANTO, MENTRE IL CANTO NON È GIÀ POESIA» APPELLO PER UNA CRITICA INTERDISCIPLINARE

di Marco Filippo Martinengo

In una bella intervista del 1986, Bruno Tosi domanda ad Artur Rubinstein: «È vero che non ama la poesia?»; la risposta del grande pianista è campanilista, ma a suo modo affascinante: «Per me la poesia non è che falsa musica, una sorta di “parente povero” della musica». ¹⁷⁷ Non possiamo tuttavia postulare un primato indimostrabile: ricordo che la voce greca μουσική significa in senso generico l'insieme delle arti presiedute dalle Muse (musica in senso stretto, teatro, canto, danza); come tecnicismo, essa indica la poesia cantata, nella quale la *musicalità* e la *musicabilità* della parola, in sintesi “l'essere-musica del linguaggio”, ¹⁷⁸ si configura come perno dell'interazione fra la lingua e il suono. ¹⁷⁹ Il rapporto di cui si è discusso alle *Rencontres* è dunque da intendere come sinergia fra codice verbale e codice musicale all'interno di forme d'arte che ne contemplino una compartecipazione; non come semplice influenza dell'uno sull'altro, o viceversa.

Recuperando l'idea del *pre-sensibile* nell'arte ¹⁸⁰ – un argomento già teorizzato da Merleau-Ponty ¹⁸¹ e caro alla fenomenologia francese del Novecento – Mikel Dufrenne richiama l'attenzione su un momento centrale nella missione della critica, vale a dire la *fruizione* dell'opera d'arte. ¹⁸² In quanto espressione di un sistema segnico, o – più spesso – di un *plurisistema*, l'arte si pone l'obiettivo di comunicare qualcosa; laddove vi sia il contributo di diversi codici, tale comunicazione non può essere intesa come semplice associazione: essa è piuttosto una *interpenetrazione*, uno scambio tra arti differenti, «che possono installarsi in registri sensoriali distinti, tra i quali sussiste nondimeno una qualche comunità d'essenza, che le rende giudicabili con uno stesso apparato d'analisi e le situa in un medesimo universo di discorso». ¹⁸³ D'altro canto Roman Jakobson – nei celebri *Saggi di linguistica generale* – dopo aver elencato i “fattori insopprimibili della comunicazione”, sosteneva che «ciascuno di questi sei fattori dà origine a una funzione linguistica diversa; sebbene distinguiamo sei aspetti fondamentali del linguaggio, difficilmente potremmo trovare messaggi verbali che assolvano soltanto una funzione. La diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra funzione, ma sul diverso ordine gerarchico fra di esse». ¹⁸⁴ Allo stesso modo, laddove due *codici* diversi interagiscono, la natura del messaggio dipenderà dalla *sinergia* dei medesimi e il giudizio estetico – scaturendo da una *fruizione* necessariamente unitaria – non potrà che essere unitario. Musica e letteratura compartecipano alla

¹⁷⁷ Artur Rubinstein. *Una vita nella musica*, a cura di B. Tosi, Venezia, Edizioni Palazzo Malipiero, 1986, p.137.

¹⁷⁸ M. DUFRENNE, *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004, p.165; di qui traggio anche la citazione per il titolo di questo intervento.

¹⁷⁹ Segnalo, su questo specifico argomento, il prezioso volumetto E.ROCCONI, *Mousiké téchne*, Milano, EDUCatt, 2004. Si veda inoltre P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Antonio Fontana, 1826, s.v. «Greci antichi», vol. I, pp. 301 ss.; s.v. «Musica», vol. II, pp. 54 ss.

¹⁸⁰ Cfr. M. DUFRENNE, *op. cit.*, p.129.

¹⁸¹ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp.308 ss.

¹⁸² Sull'argomento si veda M. MAZZOCUT-MIS, *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Milano, Lupetti Editori di Comunicazione, 2008; EAD., *Estetica. Temi e problemi*, Firenze, Le Monnier, 2006, in particolare pp. 29-42; 161-175; 208-221.

¹⁸³ M. DUFRENNE, *op. cit.*, p.139.

¹⁸⁴ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2010, p.186. Fondamentale anche il seguente passaggio della *Prefazione*: «Sia le proprietà specifiche del rapporto verbale, sia i suoi legami e le sue affinità non solo con gli altri sistemi della comunicazione informativa, ma anche con le più diverse forme di scambio rientrano nei fini del nostro compito interdisciplinare, poiché tanto un miope campanilismo linguistico, quanto, d'altro canto, uno schematismo semplicistico ed egualitario che presti scarsa attenzione alle peculiarità specifiche della produzione, riproduzione e circolazione verbale, sono egualmente superati». Ivi, p. 2.

realizzazione di un messaggio artistico che non è più, o non è solo, musica e non è più, o non è solo, letteratura; è una cosa nuova, la cui interpretazione unitaria dipende dalla capacità della critica letteraria e della critica musicologica di smussare, circostanziare, adattare i propri strumenti selettivi, coadiuvandosi nella creazione di un nuovo paradigma ermeneutico. Mi sembra che questi concetti chiave dell'estetica e della linguistica novecentesche – la centralità della *fruizione*, le idee di *codice* e di *funzione*, in particolare di *funzione poetica* – non siano stati sufficientemente presi in considerazione durante gli incontri del seminario.

Durante il suo intervento dedicato alla *popular music*, il prof. Franco Fabbri ha offerto due puntualizzazioni illuminanti, relative al trattamento artistico dei materiali letterari e sonori: 1) è molto difficile definire compiutamente ed unanimemente i concetti di *musica* e *letteratura*; 2) la “messa in musica” è un processo intenzionale che può rendere *letteratura* anche materiali testuali originariamente non letterari. Queste due verità di fondo sembrano essere state spesso ignorate dagli studiosi, ad esempio nella riflessione sui libretti d'opera. Il disinteresse o il giudizio spesso negativo della critica letteraria nei loro confronti dipende forse proprio dal vizio diffuso di leggerli – e dunque anche attribuire loro un valore estetico e poetico – come testi esclusivamente verbali. Un breve esempio. La celebre *Aria della calunnia*,¹⁸⁵ cantata da Basilio nel *Barbiere di Siviglia*,¹⁸⁶ non può certo dirsi un pezzo di alto valore letterario o poetico, nonostante l'indubbia abilità versificatoria del librettista. Se però analizziamo il testo in rapporto alla partitura che Rossini vi avrebbe sovrapposto, vale a dire nella prospettiva della sua *musicabilità*, ci rendiamo conto d'una eccezionale funzionalità: la struttura a catalogo, l'abbondanza degli avverbi e l'uso narrativo dei gerundi consentono all'autore di descrivere l'azione della calunnia nel suo svolgersi progressivo, con una precisione e con un ritmo che in qualche maniera predispongono lo scatenamento del «caratteristico e persuasivo crescendo rossiniano».¹⁸⁷ È la *sinergia* dei due codici – non già la loro semplice somma – che determina la funzionalità drammaturgica della scena.

Ha ancora senso dunque impostare una ricerca su forme d'arte quali il madrigale, l'opera, il *Lied*, la canzone d'autore, a partire da strumenti ermeneutici che afferiscono ad un solo campo d'indagine? Non intendo dare una risposta definitiva: sarebbe solo un'opinione. Preferisco suggerire alcuni temi di studio che potrebbero giovare della collaborazione feconda di musicologia e discipline letterarie; senza dimenticare l'apporto che deriverebbe dalla filologia, dalla comparatistica, dalla semiotica, dalla filosofia. Ancora largamente inesplorato è – come accennavo – il campo della librettistica; alcune ricerche sono state avviate sul linguaggio delle discipline musicali, ma il cantiere è ancora aperto, e dovrebbe estendersi a tutto il Novecento, includendo anche la *popular music*.¹⁸⁸ Prospettive interessanti sembra lasciar intravedere l'analisi

¹⁸⁵ Ne riproduco il testo: «La calunnia è un venticello / un'auretta assai gentile / che insensibile sottile / leggermente dolcemente / incomincia a susurrar. / Piano piano, terra terra, / sotto voce sibilandolo / va scorrendo, va ronzando; / nelle orecchie della gente / s'introduce destramente / e le teste ed i cervelli / fa stordire e fa gonfiar. / Dalla bocca fuori uscendo / lo schiamazzo va crescendo; / prende forza a poco a poco, / scorre già di loco in loco, / sembra il tuono, la tempesta / che nel sen della foresta / va fischiando, brontolando, / e ti fa d'orror gelar. / Alla fin trabocca e scoppia, / si propaga, si raddoppia / e produce un'esplosione / come un colpo di cannone, / un terremoto, un temporale, / un tumulto generale / che fa l'aria rimbombar. / E il meschino calunniato, / avvilito, calpestato, / sotto il pubblico flagello / per gran sorte va a crepar». C. STERBINI, *Il barbiere di Siviglia*, Atto I, Scena VIII, vv. 492-522, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. GRONDA-P. FABBRI, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1029-30.

¹⁸⁶ Su quest'opera mi permetto di rimandare ad un mio lavoro passato: «Cosa è questa “Inutil precauzione”?...Oh bella! È il titolo del nuovo dramma in musica». *Storia e lingua del Barbiere di Siviglia*, consultabile presso la Biblioteca del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

¹⁸⁷ D. GOLDIN-FOLENA, *Da Beaumarchais a Rossini*, in *Il Barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, Libretto di sala per la rappresentazione del 13.07.2010, pp.105-106. In numerosi luoghi del testo, i versi di Sterbini stabiliscono una notevole sinergia con la partitura rossiniana anche da un punto di vista drammaturgico, partecipando alla funzionalizzazione degli istituti formali dell'aria e del concertato, che è uno dei meriti unanimemente riconosciuti dalla critica musicologica al genio del pesarese. Su questo argomento si veda F. ROSSI, «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci, 2005, pp. 43-100.

¹⁸⁸ Per una bibliografia aggiornata rimando a I. BONOMI – E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica per musica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010. Si vedano inoltre G. GRONDA – P.

della sinergia fra musica e poesia in espressioni dell'avanguardia poco considerate, come le opere di Luigi Nono e Giacomo Manzoni, o la *poesia sonora*, da Marinetti e Balla a Henri Chopin a Demetrio Stratos. Infine, un ampio ed immacolato terreno di ricerca riguarda il genere romanzesco; da Marcel Proust a Oriana Fallaci a Andrea Camilleri, solo per citarne alcuni, romanzieri di ogni epoca e stile hanno cercato di mettere la musicalità e il ritmo della poesia nelle loro prose, con risultati a tutt'oggi non sufficientemente indagati.¹⁸⁹

Mi auguro che le Rencontres de l'Archet diventino un vero e proprio laboratorio di confronto, scambio, interazione fra studiosi e studenti di discipline diverse, che insieme possano fondare e praticare una nuova critica interdisciplinare, capace di leggere la multiformità e la polisemia di ciò che l'uomo esprime attraverso il canale privilegiato dell'arte.

FABBRI, *op. cit.*, pp. 1851-1875 e P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, Edt, 2007, pp. 181-192. In merito alle ricerche sul linguaggio delle discipline musicali, e dunque sulla lessicografia musicale specializzata, mi permetto di rimandare alla mia recente tesi di laurea magistrale: "*Dare voci alla musica*". *I dizionari musicali nella prima metà dell'Ottocento*, consultabile presso la Biblioteca del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

¹⁸⁹ Sulla musicalità in Proust ho trovato numerosi spunti di riflessione in L. SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, *passim* e in E.R. CURTIUS, *Marcel Proust*, Milano, Ledizioni Letteraria reprint, 2009, in particolare pp. 47-49 e pp. 74-76. Per quanto riguarda Oriana Fallaci, lei stessa rivendicò in più occasioni la musicalità e il ritmo della propria scrittura; non mi risulta tuttavia che esistano studi in proposito. Su Camilleri si veda il recentissimo A. CAMILLERI – T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013, *passim*.

TRE “INCONTRI” ARTISTICI DI CLAUDIO MONTEVERDI:
TASSO, GUARINI, MARINO
di Luca Mendrino

L'intervento di Paolo Fabbri che si legge in questi Atti chiarisce alcuni aspetti del rapporto di Claudio Monteverdi con la letteratura, focalizzandosi sulla produzione madrigalistica. Si tratta ovviamente di una linea di ricerca non trascurata,¹⁹⁰ che tuttavia è ben lontana dall'estinguersi, come prova l'anonimato di molti dei testi musicati dall'allievo di Marco Antonio Ingegneri.

Pur non potendo appoggiarsi su una formazione culturale di alto livello¹⁹¹ – Nino Pirrotta denunciava non a caso per il compositore «una certa deficienza di impostazione della cultura letteraria»¹⁹² – Monteverdi ha dimostrato con le sue scelte testuali di possedere un gusto poetico peculiarissimo, illustrato anni fa da Giorgio Pestelli (un altro dei relatori di queste *Rencontres de l'Archet 2013*) partendo dalla predilezione per determinati autori.¹⁹³

Si tratta di scelte letterarie a volte addirittura avanti con i tempi. Si pensi alla scelta, certamente consapevole, di quei passi del *Pastor fido* focalizzati sul conflitto tra passione amorosa e dovere che si leggono nel *Quarto libro de' madrigali a cinque voci* (1603), un tema peculiare del teatro musicale del secolo successivo. Si pensi ancora alla scelta di un libretto come l'*Arianna* (1608) di Rinuccini, in cui a parlare sulle note di Monteverdi sono Teseo, Arianna, ecc..., personaggi del mito dunque, non certamente pastori o ninfe come allora era consuetudine. Inoltre non potrà certo ritenersi casuale la posizione di risalto che Monteverdi concesse a Bembo nel suo *Secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1590), ultimo testo poetico della raccolta, a testimonianza di come l'allora giovane musicista fosse consapevole della grande importanza rivestita dall'autore delle *Prose della volgar lingua* nel suo secolo. Questi sono ovviamente solo alcuni esempi, che provano come Monteverdi fosse tutt'altro che un incolto.

Affascinante e complesso è il rapporto tra parola e musica in Monteverdi, oggetto negli ultimi trent'anni delle indagini di Paolo Fabbri (e non solo), a cui si rimanda.¹⁹⁴ Limitandoci alla

¹⁹⁰ Cfr. N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di Monteverdi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, 1968, pp. 10-42 e 226-254.

¹⁹¹ Sulla formazione del compositore cfr. E. SANTORO, *La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi. Note biografiche con documenti inediti*, Cremona, Athenaeum cremonense, 1967.

¹⁹² N. PIRROTTA, *Scelte poetiche*, cit., p. 11. Ma più avanti lo studioso scriveva: «Il modo in cui egli trattò i testi scelti per le sue composizioni dà spesso prova di non comune penetrazione dei loro valori letterari, e d'altra parte le sue scelte poetiche indicano volta per volta decisi orientamenti del suo gusto e tendono più di quelle di ogni altro musicista del suo tempo a rispecchiare le fasi e gli umori della produzione poetica contemporanea» (*ibid.*).

¹⁹³ Cfr. G. PESTELLI, *Le poesie per la musica monteverdiana. Il gusto poetico di Monteverdi*, in *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni* (Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968), a cura di R. MONTEROSSO, Verona, Valdonega, 1969, pp. 349-360.

¹⁹⁴ Cfr. soprattutto P. FABBRI, *La parola cantata*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del Convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di P. BESUTTI, T.M. GIALDRONI, R. BARONCINI, Firenze, Olschki, 1998. Alcune considerazioni sull'argomento si leggono in vari passi della fondamentale monografia dello stesso studioso: ID, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985. Ad essa si rimanda per un'analisi esauriente degli otto libri di madrigali a cui faremo riferimento. Si riporta di seguito un breve passo della più accessibile (poiché non destinata ai soli 'studiosi' della materia) monografia di Domenico De' Paoli: «Il musicista [...] considera la parola sotto il duplice aspetto di “simbolo fonico” e di “elemento espressivo”, ma non scinde mai questi due aspetti perché solamente così può “ricreare” il testo facendone una cosa nuova che non è “musica e poesia”, ma una “sintesi” nuova e perfetta di musica e poesia. [...] Se si guarda bene l'interpretazione monteverdiana di un testo, appare chiaramente che la preoccupazione maggiore del musicista non è tanto quella di modellare la frase musicale sul ritmo verbale, quanto piuttosto di “non contraddire” questo ritmo lasciando alla propria creazione un valore anzitutto “musicale”.» (D. DE' PAOLI, *Monteverdi*, Milano, Rusconi, 1979, p. 227).

sola produzione madrigalistica, proponiamo ora un rapido resoconto degli ‘incontri’ artistici tra il compositore e tre poeti a lui contemporanei: Tasso, Guarini, Marino.¹⁹⁵

Non fu certamente una scelta inconsueta quella di Tasso, su cui ha indagato Luigi Ronga.¹⁹⁶ Quando Monteverdi esordì, Tasso godeva già di grandissimo favore tra i musicisti. Pertanto non genera stupore la presenza di due suoi testi nei *Madrigali a cinque voci* (1587), il primo degli otto libri dedicati dal compositore al genere profano per eccellenza. Deve invece far riflettere la grandissima importanza che Tasso assunse nel *Secondo libro*, con ben dieci testi su ventuno e con altri presi da suoi imitatori. Ciò sorprende maggiormente se si considera che Monteverdi non aveva ancora preso servizio a Mantova, città in cui Tasso soggiornò per un anno e dove pertanto godeva di grande prestigio. Nel *Terzo libro* (1592) Monteverdi non attinse più dalla ricca miniera delle *Rime*, ma focalizzò il suo interesse sulla *Gerusalemme liberata*, con due madrigali composti da tre ottave ciascuno. La scelta cadeva su due episodi drammatici: il dolore di Tancredi dopo l’uccisione di Clorinda (canto XII, ott. 77-79), i lamenti di Armida abbandonata da Rinaldo (canto XVI, ott. 59-60 e 63). Complessivamente Tasso risulta presente in sei delle otto raccolte di madrigali.

Più presente di Tasso è solamente Guarini, assente soltanto nel *Sesto libro* (1614). Si sa che Guarini, similmente a Tasso, soggiornò a Mantova dal dicembre 1591 all’aprile 1592 e che fu uno dei poeti più apprezzati nella corte dei Gonzaga. Qui il *Pastor fido* poteva vantare numerosi ammiratori e lo stesso Vincenzo Gonzaga aveva tentato di rappresentare l’opera nel 1591, riuscendovi poi nel 1598. Non è dunque ascrivibile al solo gusto poetico di Monteverdi il ‘dominio’ di Guarini nei tre libri composti durante il periodo mantovano. Nel *Quinto Libro de madrigali a cinque voci* (1605), uno dei più innovativi a detta dei musicologi, oltre la metà dei testi è ricavata dal dramma pastorale guariniano.

Marino compare per la prima volta nel *Sesto libro*, restando successivamente sempre presente.¹⁹⁷ Il *Concerto. Settimo Libro de’ Madrigali* (1619) si apre con un suo sonetto. In quegli anni Marino era certamente il poeta del momento, dal cui sterminato serbatoio poetico attingevano moltissimi musicisti.¹⁹⁸ Oltre a ciò il poeta della *Lira* rappresentava certamente una sfida affascinante per Monteverdi, poiché le sue combinazioni metriche e le sue soluzioni retoriche lo stimolavano a elaborare nuove invenzioni musicali, come ha spiegato Domenico De’ Paoli.¹⁹⁹

Nel 1638 venivano pubblicati i *Madrigali guerrieri e amorosi [...] Libro ottavo*, con cui prendeva vita quello che è stato definito ‘stile concitato’. In questa raccolta, la tappa finale del percorso artistico di Monteverdi sul genere, compaiono ancora una volta testi di Tasso, Guarini, Marino.

¹⁹⁵ Sono ben rappresentati tra i contemporanei pure Rinuccini e Chiabrera. Bisogna però ricordare che l’originalità delle scelte poetiche di Monteverdi consistette anche nell’essersi servito di poeti del Trecento come Petrarca e persino Boccaccio in periodi in cui nessun altro compositore ne faceva più uso.

¹⁹⁶ Cfr. L. RONGA, *Tasso e Monteverdi*, in ID., *Arte e gusto nella musica: dall’Ars Nova a Debussy*, Milano e Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 19-32.

¹⁹⁷ Sul primo ‘incontro’ artistico tra Monteverdi e Marino cfr.: P. FABBRI, *Monteverdi*, cit., pp. 192-200 e N. PIRROTTA, *Scelte poetiche*, cit., pp. 229-239.

¹⁹⁸ Cfr. il grafico di Maria Giovanna Miggiani riportato in L. BIANCONI, *Poesia e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, p. 330 e A. MARTINI, *Marino e il madrigale attorno al 1602*, in *Claudio Monteverdi*, cit., pp. 525-548.

¹⁹⁹ Cfr. D. DE’ PAOLI, *Monteverdi*, cit., pp. 313-314.

«NACHT UND TRÄUME», SAMUEL BECKETT
di Francesco Migliaccio

Un uomo insonne è seduto alla scrivania d'una stanza buia: le braccia abbandonate sul piano, il capo reclino sfiora le mani strette l'una contro l'altra. L'uomo intona sommessamente la melodia e le parole degli ultimi movimenti di *Nacht und Träume*, *Lied* di Schubert: «Kehre wieder, heilige Nacht / Holde Träume, kehret wieder», (Torna ancora, notte benedetta / Sogni propizi, tornate ancora). Quando il volto affonda fra le braccia, un'immagine onirica prende forma nel buio: la figura dell'insonne, dai contorni più incerti, appare sospesa nel vuoto. Il sé stesso del sogno non è più solo: due esili braccia emergono dall'oscurità, gli sostengono il capo, avvicinano un calice alle sue labbra e asciugano la fronte madida sostenendola con delicatezza. Le due mani senza corpo si stringono a quelle dell'uomo per un conforto almeno fantasticato. L'immagine si dilegua, l'uomo in carne e ossa torna a cantare per evocare ancora la sua *silhouette* soccorsa da mani benigne.

Nacht und Träume è una *pièce* di Beckett scritta per la televisione e realizzata in Germania nel 1982.²⁰⁰ È l'ultima opera televisiva in ordine di tempo dopo *Quad*, *Ghost Trio* e *...but the clouds...*; i quattro testi sono reperibili in traduzione francese nella raccolta di Les Éditions de minuit, i video nella versione originale sono invece disponibili grazie a una registrazione edita da Suhrkamp Verlag.

L'ultimo Beckett forse individua un'ipotesi di lenimento nella debole immagine che si materializza sopra la scrivania: la possibilità di un sollievo dopo tanta attesa. La pace sembra discendere almeno come illusione, come *rêverie* che concede un'interruzione al dolore. In questo senso l'intonazione del *Lied* di Schubert sarebbe un gesto vocale, una procedura – quasi una preghiera – per evocare gli arti salvifici e luminosi dal fondo della notte. Ma si può seguire anche una linea interpretativa opposta.

Deleuze²⁰¹ all'inizio degli anni Novanta dedica un breve saggio alle opere televisive di Beckett: *L'Épuisé*, l'esausto. La riflessione prende le mosse dalla differenza fra la condizione dell'esausto e quella dell'affaticato. La fatica prosciuga le forze necessarie a realizzare un'azione: l'affaticato è colui che non riesce più a tramutare in atto i possibili che si offrono alla sua scelta. L'esausto invece non realizza più alcunché perché ha esaurito tutte le possibilità a sua disposizione: «Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser» (Deleuze 1992, p. 57). L'esausto quindi non ha alcuna scelta a disposizione ed è libero dal desiderio: «seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification» (Deleuze 1992, p. 61). L'esaurimento si compie quando l'immagine onirica prende forma sulle note del *Lied*. Libero dall'attesa, l'insonne seduto al tavolo non anela a una possibile salvezza, né a una fine della sofferenza tramite l'evasione onirica; egli ha trovato il modo di concludere davvero la sua partita: «tout étant bien fini» (Deleuze 1992, p. 92). La fine non va intesa in senso aristotelico: non è quanto segue alla peripezia, non ordina teleologicamente il passato e non è il punto culminante di una catena di cause (sul piano sintagmatico); la fine, al contrario, corrisponde all'esaurimento di tutte le possibilità determinate da una grammatica (sul piano paradigmatico). Con l'esaurimento dei possibili il personaggio raggiunge uno stato di inazione perpetua: «l'épuisé reste assis à la table d'étude» (Deleuze 1992, p. 63). Come se prima di iniziare una partita di scacchi un giocatore potesse immaginare contemporaneamente tutte le combinazioni di mosse concesse dalle regole.

Secondo Deleuze, Beckett escogita alcune procedure per esaurire i possibili. Una, la più semplice, consiste nel frangere la sintassi delle parole e costringere ogni aggregato di lettere a muoversi in un sistema combinatorio: «langue atomique, disjonctive, [...] où l'énumération

²⁰⁰ S. BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de minuit, 1992.

²⁰¹ G. DELEUZE, *L'Épuisé*, in *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., pp. 55-106.

remplace les propositions, et les relations combinatoires les relations syntaxiques: une langue des noms» (Deleuze 1992, p. 66). Ma ogni frammento di linguaggio trattiene ancora in sé una storia, le stratificazioni dei significati, le voci degli altri, le attese e le speranze. Così interviene la musica: «L'immagine sonora, musique, [...] ouvre le vide ou le silence de la fin dernière» (Deleuze 1992, p. 102). La voce che intona Schubert frammenta il linguaggio, esaurisce i resti di possibilità trattenute dalle memorie e dai desideri delle voci altrui ed evoca *infine* l'immagine di sogno davanti alle palpebre dell'eshausto: «Cette fois, c'est Schubert, tant aimé de Beckett, qui opère un hiatus ou saut, une sorte de décrochage [...] un vecteur d'abolition chevauché par la musique» (Deleuze 1992, pp. 102-103).

La musica e l'immagine, anche nel precedente *Gost Trio*, sfociavano nel sorriso esausto di un protagonista seduto su una panca nel grigio d'una stanza spoglia: forse era sopravvenuta la calma insieme alla comprensione che non vi è più nulla da attendere, che tutto è già stato esaurito. Un registratore trattenuto da dita adunche diffondeva le note del Trio di Beethoven (op. 70, n. 1). «Toutes combinaisons possibles – scrive Beckett in *Quad* – ainsi épuisées» (Beckett 1992, p. 11).

SULLA SEPARAZIONE FRA SUONO E PAROLA.
UNO STUDIO CONTEMPORANEO DI ANTROPOLOGIA

di Francesco Migliaccio

Tim Ingold,²⁰² antropologo sociale presso la University of Aberdeen, ha dedicato i suoi studi all'interazione fra l'uomo e l'ambiente e alle modalità di percezione e di simbolizzazione della natura (Ingold 2000). Nel 2007 esce in Inghilterra *Lines, A brief history* (Ingold 2007). Il saggio ha l'ambizione di ricostruire una storia delle linee, dei tracciati e dei percorsi nel contesto occidentale, soffermandosi sulle modalità di registrazione e di diffusione della poesia e del canto, sulle tecniche di disegno e sulle relazioni fra trascrizione testuale e notazione musicale. Qui seguirò l'edizione francese del saggio e mi muoverò solo all'interno del primo capitolo: "Langage, musique et notation"; il più pertinente al rapporto fra la musica e il testo letterario.

Ingold avvia la sua riflessione dalla constatazione di una opposizione consolidata nel paradigma culturale occidentale: da una parte il testo scritto è fruito in silenzio e l'interpretazione dei segni grafici è un movimento tutto *interiore*, e mentale; dall'altra la musica pertiene al dominio della sonorità ed fluisce *fuori* da un corpo o da uno strumento in seguito a un'esecuzione. Da questa prima differenza discenderebbe la frattura fra la letteratura e la musica, o più in generale fra facoltà intellettive e arti performative.

Secondo Ingold tale frazionamento non è sempre stato operante: «questa concezione, infatti, non avrebbe avuto senso per i nostri antenati del Medioevo o dell'età classica.» (Ingold 2007, p. 14). Prima della modernità il linguaggio era inscindibile dalla sua dimensione sonora e musicale e la lettura necessitava la contemporanea esecuzione vocale del testo. Ingold a questo proposito cita lo stupore di Agostino nelle *Confessioni* quando osserva Ambrogio, vescovo di Milano, leggere un volume senza pronunciare le parole. La scissione fra il testo e l'esecuzione era dunque un evento unico: «l'atto della lettura, che faccia intervenire le corde vocali o che sia tradotto soltanto da un movimento silenzioso delle labbra, era una performance dove il lettore ascoltava e conversava con le voci dei suoi interlocutori testuali» (Ingold 2007, pp. 27-28).

Ingold ripercorre la storia della notazione musicale a partire dalla tarda antichità. Se la musica e il linguaggio non conoscevano una separazione, allora era anche impensabile una differenza netta fra un «testo» e una «partitura», «per la semplice ragione che il senso e il suono, e che la cognizione e l'esecuzione [...] sono per gli scribi del Medioevo e dell'età classica non due cose opposte ma due aspetti dello stesso fenomeno» (Ingold 2007, p. 28). Le annotazioni delle parole di un canto erano dei supporti mnemonici per facilitare l'esecuzione: «non vi era ragione di dissociare la notazione musicale dalla scrittura» e «l'essenza del canto stava nella vocalizzazione sonora delle parole» (Ingold 2007, p. 29 e p. 33). La notazione dei «neumi», poi confluita nel sistema gregoriano, era dunque un sistema di segni accessorî concepito per suggerire la modalità di enunciazione o la flessione della melodia, per «aiutare l'interprete e non come una notazione musicale nel suo senso proprio» (Ingold 2007, p. 35).

Nel corso del tempo, tuttavia, la musica diviene autonoma e il linguaggio inizia a essere concepito come un sistema di segni: «questa divisione fra la materialità del suono – la sua sostanza fisica – e la sua rappresentazione ideale è [...] un concetto moderno». È la modernità, quindi, a separare la cognizione teoretica dall'esecuzione pratica e a ridefinire l'ordine delle discipline e delle forme di espressione artistica. Il fondamento di tale concezione va rinvenuto, secondo Ingold, nel modello cartesiano: la superficie planare (si pensi foglio di carta su cui le nuove tecniche di impressione stampano le parole, o al coevo dominio della cartografia) godrebbe di un primato

²⁰² T. INGOLD, *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge, 2006. ID., *Lines. A brief history*, Routledge, London 2007, traduzione francese di S. RENAULT, *Une brève histoire de lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.

epistemologico a discapito dell'esecuzione performativa. Il privilegio riservato alla rappresentazione pura nello spazio della mente influenza così anche la teoria linguistica saussuriana e si insinua nella distinzione fra la *langue* (come sistema di segni e di regole) e la *parole* (come esecuzione fisica di un enunciato).

È doveroso ponderare, allora, il valore storico della tesi di Ingold. Sicuramente il saggio fornisce numerosi spunti di riflessione e la sua proposta ha il merito di rendere lo studioso più accorto: la distinzione fra poesia e canto per epoche differenti dalla nostra va impiegata con cautela e certo nasconde implicazioni di ordine epistemologico da non sottovalutare. Eccessivamente riduttivo tuttavia pare il disegno complessivo proposto dall'antropologo, come se davvero si potesse disegnare così nettamente la fisionomia della modernità occidentale. Il saggio, abbracciando un segmento di storia davvero esteso, tende a dare troppa enfasi alla discontinuità del moderno. Nel corso tortuoso del tempo e nel fondo stratificato delle culture, come ricorda Ambrogio, risiedono eccezioni, resistenze e contraddizioni: una complessità che difficilmente s'adatta allo sguardo d'insieme di Ingold.

«WORDS? MUSIC? NO: IT'S WHAT'S BEHIND»
JAMES JOYCE E LE SIRENE DELL'ORMOND BAR
di Francesco Migliaccio

Gabriel Conroy è in piedi nell'atrio dell'abitazione delle sorelle Morkan, alle sue spalle gli invitati abbandonano la casa mentre egli sposta lo sguardo verso il vano della scala. Una donna appare in piedi alla fine della prima rampa, immersa nell'ombra. «He could not see her face but he could see the terracotta and salmonpink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something» (Joyce 1914, pp. 210-211). Gabriel fissa lo sguardo su Gretta, sua moglie, e si accorge che la donna ascolta rapita una musica proveniente dai piani superiori. Gabriel tenta di cogliere la melodia, ma invano: «But he could hear little save the noise of laughter and dispute on the front steps, a few chords struck on the piano and a few notes of a man's voice singing». L'attenzione di Gabriel assume una sfumatura possessiva («trying to catch the air») e il suo sguardo indugia con maggiore insistenza su Gretta: «gazing up at his wife». Poiché l'aria musicale e la voce del tenore gli sono precluse, Gabriel concentra tutta la sua attenzione sull'immagine cristallizzata davanti ai suoi occhi: Gretta diventa un simbolo vago, la figura misteriosa di un quadro, «*Distant music* he would call the picture if he were a painter» (Joyce 1922, p. 211). Se la donna sembra abbandonarsi all'ascolto, Gabriel invece ostenta una percezione esclusivamente visiva.

Leopold Bloom si trova nella saletta dell'Ormond Bar, seduto di fronte a un piatto di fegato, pancetta e patate schiacciate. Una porta socchiusa dà sull'ingresso del locale, dove dalla scogliera del bancone («their reef of counter») fanno capolino le due tenutarie, quasi due sirene dai riccioli d'oro e dalla carnagione di bronzo. Di fronte a Miss Douce e a Miss Kennedy, nel frattempo, alcuni uomini suonano il piano e improvvisano alcune canzoni, altri entrano, ordinano da bere, sorridono alle donne. L'undicesimo capitolo dell'*Ulysses* è una accozzaglia di movimenti segmentati, di parole rotte e ripetute e di sezioni del corpo frammentate, separate e disunite: Miss Douce è intenta a muovere gli occhi, guardare e guardarsi («Miss Douce halfstood to see her skin askance in the barmirror gildedlettered where hock and claret glasses shimmered and in their midst a shell», Joyce 1922, p. 332); Miss Kennedy invece è sempre in ascolto e l'orecchio accompagna le sue apparizioni nel testo («Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an hear. [...] Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving hear», Joyce 1922, p. 331); poi segue un turbine di labbra, braccia candide di donna, qualche naso, i capelli ornati.

Lo spostamento delle pupille, in particolare, definisce il valore attivo o passivo delle azioni che coinvolgono i personaggi: spesso sono gli uomini a osservare, mentre le due tenutarie sono investite dalle occhiate concupiscenti. Gli sguardi sono rigettati («O greasy eyes! Imagine being married to a man like that, she cried. With his bit of beard!», Joyce 1922, p. 334), sono accolti («Bronzedouce, communing with her rose that sank and rose, sought Blazes Boylan's flower and eyes», Joyce 1922, p. 342), o sono ricambiati in un gioco di rimandi («Boylan, eyed, eyed», Joyce 1922, p. 343). Nell'Ormond si inscena un gioco inesausto di riflessi e rifrazioni. Nel tramestio del locale le immagini si frangono negli specchi e nei vetri del bancone-scogliera e anche i suoni (canti vocali, accenni strumentali, tintinnii di boccali, campanelli di carrozze sulla strada...) rimbalsano in un pulviscolo di echi e di ripetizioni, in un turbine di «vibrations».

Mentre Ben Dollard si esibisce da baritono, Bloom rievoca una sera di tempo addietro, quando andò con Molly, sua moglie, a teatro. Mentre dal palco accordavano gli strumenti il marito le osservava i vestiti e discorreva di Spinoza, ma Molly non prestava attenzione: «Hypnotised, listening. Eyes like that». Gli occhi erano spalancati per ascoltare meglio, due pertugi in più per accogliere la musica. Uno spettatore, dall'alto, dirigeva il suo binocolo sul corpo della donna: «Chap in dresscircle, staring down into her with his opera glass for all he was worth» (Joyce 1922, p. 367). Come nell'atrio delle sorelle Morkan gli uomini – a volte pensosi, spesso rapaci – fissano lo

sguardo, le donne si perdono, ammaliate, nell'ascolto della musica. Le fratture fra i sensi, forse, coinvolgono le relazioni sociali, i rapporti erotici.

Poi la voce di Simon Dedalus si spande nel locale, attraendo l'attenzione di tutti: «Braintipped, cheek touched with flame, they listened feeling that flow endearing flow over skin limbs human heart soul spine» (Joyce 1922, p. 352). Un flusso (e non una tensione frantumante) attraversa e ricomponde le sezioni dell'umano – dalla pelle all'anima, giù fino al cuore. La parola, cantata, si fa dolce e avvolgente: «first merciful lovesoft oftloved word». La scrittura a sua volta monta, fluisce e dilaga in un rapimento musicale e sensuale:

Bloom. Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading. Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o'er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrop. Now! Language of love» (Joyce 1922, p. 354).

Tuttavia il linguaggio amoroso (umido, fluido, musicale) non domina incontrastato. Durante l'esecuzione di Dedalus, Bloom gioca nervosamente con un elastico, lo stringe intorno alle sue dita: «Bloom wound a skein round four forkfingers, stretched it, relaxed, and wound it round his troubled double, furlfold, in octave, gyved them fast» (Joyce 1922, p. 353). Per non abbandonarsi al canto senza alcun controllo dispone corde e ceppi da annodare e poi scogliere, in un movimento continuo che accompagna l'ascolto: «Bloom looped, unlooped, noded, disnoded» (Joyce 1922, p. 354).

Bloom, multiforme, dopo essersi lasciato andare ritorna in sé (*looped, unlooped*) e si chiede se la sua posizione dalla saletta sia la più adeguata a cogliere la musica: «Wish I could see his face though. Explain better. Why the barber in Drago's always looked my face when I spoke his face in the glass. Still hear it better here than in the bar though farther» (Joyce 1922, p. 354). Il barbiere comprendeva i discorsi perché *ascoltava guardando i movimenti delle labbra* dei clienti riflessi nello specchio: se l'udito è il senso del godimento e dell'estasi incontrollata, la vista qui sembra essere il momento della spiegazione e della coscienza razionale – con la visione «si capisce meglio». All'interno dell'Ormond Bar, forse, si ponderano i rapporti fra la sensazione e l'intellezione, fra la presenza di sé e l'abbandono ai fluidi della materia, fra il dominio del visibile e quello dell'udibile.

Bloom ritiene che Cowley, quando canta, si perda in una sorta di ubriachezza: «Cowley, he stunts himself with it; kind of drunkenness. Better give way only half way the way of a man with a maid». Non è il caso di lasciarsi andare troppo, meglio «smollarsi a metà», perdersi e poi ritrovarsi. Al contrario dei melomani, quindi: «Instance enthusiasts. All ears. Not lose a demisemiquaver. Eyes shut. Head nodding in time. Dotty. You daren't move. Thinking strictly proihibited» (Joyce 1922, p. 372). Forse è lo stesso entusiasmo *tutt'orecchi* di Molly a teatro, di Gretta in cima alla rampa delle scale. Bloom, allora, è l'uomo controllato, il fautore di un principio di razionalità capace di recuperare la presenza di sé? È colui che ascolta il canto solo da legato e che – dopo essersi abbandonato all'entusiasmo – si raccoglie nel pensiero ordinato dallo sguardo, come il barbiere che osserva lo specchio per capire meglio? Il movimento della mente di Bloom sarebbe così una discesa disciplinata nei territori della musica, del sesso e dell'entusiasmo: un'indagine di chi «si smolla solo un po'» per poi valutare l'esperienza alla superficie dello sguardo, del controllo e del pensiero:

Numbers it is. All music when you come to think. Two multiplied by two divided by half is twice one. Vibrations: chords those are. One plus two plus six is seven. Do anything you like with figures juggling. Always find out this equal to that, symmetry under a cemetery wall. He doesn't see my mourning. Callous: all for his own gut. Musematehmatics (Joyce 1922, p. 359).

Ma il punto di partenza sarebbe confermato: o lo sguardo, o l'udito; o la separazione del corpo in una miriade di frammenti o l'unità nel fluido estatico delle sensazioni; o il linguaggio dell'amore o la matematica. Forse è il caso di cogliere nel «better give way only half way» una oscillazione

più indecisa, nella scrittura dell'*Ulysses* un movimento restio alla semplificazione e all'ordinamento schematico.

Pat il cameriere si muove fra i tavoli della saletta e il bancone del bar, ma è duro di orecchi. Quando Ben Dollard canta e ognuno presta attenzione («Listen. Bloom listened. Richie Goulding listened»), anche Pat, in piedi sulla soglia fra la sala e il bar, ascolta: «And by the door deaf Pat, bald Pat, tipped Pat, listened» (Joyce 1922, p. 366). Come ascolta un sordo? Quando Bloom paga il conto il cameriere comprende i suoi richiami in un modo particolare: «He seehears lipspech» (Joyce 1922, p. 365). Pat, menomato, interseca i sensi e attraversa le separazioni: una percezione sinestesica, egli «vedesente il labbrodiscorso». E come lui anche il barbiere di Bloom potrebbe essere portavoce di una visualità spuria, un vedere contaminato dalle funzioni sensoriali attigue.

Miss Douce, la pelle abbronzata, è appena tornata da una villeggiatura al mare e mostra a George Lidwell una conchiglia. I due accostano agli orecchi il residuo marino:

Ah, now he heard, she holding it to his ear. Hear! He heard. Wonderful. [...] Bloom through the bardoor saw a shell held at their ears. He heard more faintly that that they heard, each for herself alone, then each for other, hearing the splash of waves, loudly, a silent roar (Joyce 1922, pp. 362-363).

Bloom *vede sentire* e al tempo stesso *sente*, occhio e orecchio convergono nella medesima percezione. Dove Gabriel aveva fallito, Bloom, per un attimo, ha successo e coglie il fluire del mare-sangue: «The sea they think they hear. Singing. A roar. The blood is it. Souse the ear sometimes. Well, it's a sea. Corpuscle islands» (Joyce 1922, p. 363). In fondo anche l'orecchio è una conchiglia («Her ear too is a shell») e nella cavità della formazione calcifica si sente una eco, un riflesso del rumore causato dal flusso sanguigno che si espande nel corpo dell'ascoltatore. Fra le pareti dell'Ormond Bar le conchiglie e gli specchi sono dispositivi di transizione sensoriale.

«Words? Music? No: it's what's behind» (Joyce 1922, p. 354). L'infrazione della dicotomia fra parola e musica, fra testo e sonorità, fra vista e udito, avviene grazie al procedimento sinestesico. Nella sovrapposizione – sempre momentanea, mai definitiva – dei sensi è possibile far suonare la scrittura. Scrive Gianni Celati nell'introduzione alla sua traduzione del romanzo: «L'*Ulisse* è un libro in cui la musicalità è l'aspetto decisivo per tutti i rilanci, deviazioni, sorprese, interazioni monologhi. È un libro sentito e sostenuto da quella speciale percezione che è la musica, al di là del senso oggettivo delle cose o assertivo delle parole, ma che fa parte di qualsiasi sonorità che si diffonde in qualsiasi direzione» (Celati 2013, pp. VIII-IX). Forse Celati segue lo stesso Joyce dell'undicesimo capitolo: «Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattle market, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere» (Joyce 1922, p. 364). La musica compenetra il testo scritto, generando una movenza multisensoriale diretta a infrangere la superficie della pagina e raggiungere quel «dietro» dove riposano le lettere e i suoni.

Bibliografia di riferimento

- S. ALLEN, “Thinking Strictly Prohibited”: Music, Language, and Thought in “Sirens”, Twentieth Century Literature, Vol. 53, 2007, pp. 442-459 .
- D. ATTRIDGE, *Joyce's Lipspeech: Syntax and the Subject in “Sirens”*, in AA.VV., James Joyce. The Centennial Symposium, University of Illinois Press 1986, pp. 59-65.
- G. CELATI, *Il disordine delle parole. Su una traduzione dell'«Ulisse» di Joyce*, in J. JOYCE, *Ulisse*, trad. it. di G. CELATI, Einaudi, Torino, 2013.
- J. JOYCE
- [1914] *Dubliners*, Penguin Books, London 1956.
- [1922] *Ulysses*, Penguin Books, London 1968.

GIORGIO CAPRONI E LA PAROLA POETICA.
UNA TEORIA DEGLI ARMONICI
di Fabrizio Miliucci

È già stata notata una presenza significativa del lessico musicale nelle prove critiche di Giorgio Caproni.²⁰³ Recensore per molte testate, il poeta di Livorno ricorre istintivamente alla metafora musicale per presentare il lavoro degli autori sottoposti alla sua attenzione, una vastissima messe di nomi, che annovera i più importanti del secolo scorso insieme a un considerevole elenco di minori o non più letti. A parte una infatuazione per il lavoro dei prosatori collocabile fra gli anni Cinquanta e Sessanta, che porta alla memoria le velleità giovanili dell'autore di racconti e il romanzo non-compiuto *La dimissione*, l'attenzione è rivolta naturalmente ai poeti, per lo più italiani.

Una consuetudine al gergo musicale andrà imparentata ai sogni paganiniani del giovane poeta, che lo mette alla pari di un certo patrimonio tecnico e sensoriale, supportato dall'interesse per le teorie generali del linguaggio, come testimonia la precoce conoscenza dell'opera di Adelchi Baratono, e più in là dall'amicizia con Giorgio Agamben, oltre ai problemi grandi e piccoli che pone la pratica della traduzione, con cui Caproni si scontra in maniera piuttosto proficua in termini di aggiornamento e ampliamento delle soluzioni linguistiche, in virtù dell'ennesimo filone di interesse editoriale-letterario che caratterizza la sua multiforme attività.

Basta un esempio tolto da un pezzo del 1947 su *Giorgio dopo giorno* di Salvatore Quasimodo, per avere un campione della densità dei termini musicali utilizzati,²⁰⁴ ma anche dell'impostazione del lettore Caproni, e della personale scala di valori e priorità, in cui viene a porsi in prima posizione, ancora sopra la comprensione del "significato" o del messaggio o della temperie culturale, l'impatto sonoro dei versi, la sapienza melica con cui sono confezionati, e i correlati comunicativi che necessariamente si attagliano a una onesta ricerca musicale per via di parole:

Un inizio pieno di luce (ancora il mito dell'isola d'oro), ma subito come sprofonda la voce nei bui 'tremoli' dei timpani accordati sulle note più basse e luttuose: strumenti anch'essi non nuovi nella orchestrazione di questo nostro poeta, senonché un timbro nuovo ha l'accordo (accordo con la verità) ch'ora egli compone – sono nuovi gli armonici sempre più numerosi ch'egli genera con queste voci che pur sono ancora le sue d'un tempo, inconfondibili. Voci che se nell'ampio fatto rimangono 'in terza', cioè in accordo ma ciascuna distinta non soltanto nel timbro, eccole or qui addirittura all'unisono, dove i due timbri fondendosi in un terzo timbro nuovo ci danno il nuovo, e pur coerentissimo alle sue ricerche, Quasimodo.²⁰⁵

Ecco che lo sviluppo della poesia quasimodiana è determinato da un cambio di timbro, o meglio, dalla fusione di timbri già usati ma partiti in maniera differente, con la conseguenza di suscitare nel lettore un effetto di vibratilità altra, di mutata referenza interiore. In una parola, spiega Caproni, appaiono nuovi *gli armonici* che Quasimodo arriva a generare.

Nell'abbondanza dei termini ricavati dal gergo musicale, la parola "armonici", e il sottinteso teorico che reca, si attesta con una certa frequenza, confermandosi negli anni come una intuizione felice cui ricorrere ogniqualvolta si faccia riferimento alla funzione della poesia. Nonostante non

²⁰³ Cfr. *Giorgio Caproni e la musica*, La Spezia, Edizioni Cinque Terre, 1991, alle pp. 139-70.

²⁰⁴ Solo in questo breve stralcio si notano: timpani, note più basse e luttuose, strumenti, orchestrazione, timbro, accordo, 'in terza'.

²⁰⁵ *La "predestinata" poesia di Quasimodo*, «La Fiera letteraria», 10 luglio 1947, ora in G. CAPRONI, *Prose critiche*, a cura di R. SCARPA, Torino, Aragno, 2012, pp. 249-50. D'ora in avanti ci si riferirà all'opera citata con l'appellativo *Prose*.

siamo autorizzati a parlare di una teorizzazione sistematica, è comunque possibile rintracciare i contorni di questa terminologia più volte confermata.

La descrizione più approfondita di cui si dispone, è sviluppata, non a caso, in relazione all'autore che per Caproni rappresenta l'archetipo stesso della poesia:

Ciò che distingue Montale da ogni altro poeta nostro, ligure o non ligure, è la straordinaria carica espressiva (musicale) della parola pur così «scabra ed essenziale», dove un oggetto nominato acquista un'infinita plurivalenza di significati 'armonici' (di profonde risonanze e corrispondenze interiori), quasi moneta gettata sulle corde scoperte d'un salterio, sul quale la nota toccata fa immediatamente vibrare e suonare all'infinito, per 'simpatia', le sue 'terze', le sue 'quinte' e le sue 'ottave', che a loro volta generano una serie di altre terze, altre quinte e altre ottave; sì che la dissonanza (anche quando in partenza l'accordo appare imperfetto) viene ad assumere il ruolo di protagonista in perpetua e disperata ricerca d'una tonica, cui è stato dato in anticipo lo sgambetto.²⁰⁶

La forza della parola di Eugenio Montale si definisce in proporzione alla forza evocatrice della sua musica. La poesia, sembra affermare Caproni, laddove assolve al suo compito essenziale, è un ponte di comunicazione con la serie teoricamente infinita di altre vibrazioni 'simpatiche' a quelle toccate dal poeta, e a tal proposito sarà utile ricordare che nel 1933 ci si riferiva alla voce ungarettiana come a una «nota in armonia con l'universale accordo». Il poeta è dunque un musicista delle parole, e possiede la capacità, semplicemente nominandolo, di travalicare il caso dell'esperienza singolare, accordando il flusso emozionale privato su un timbro percepibile da tutti, o quantomeno dagli spiriti (e dagli orecchi) più sensibili.

Diametralmente all'opposto si pone un'altra immagine del poeta, visto come un minatore che scava in profondità fino a raggiungere una vena comune. Resta in ogni caso la partenza da un dato personale e l'arrivo a un'esperienza collettiva: «Il poeta è un minatore, certo. È poeta colui che riesce a calarsi più a fondo in quelle che il grande Machado definiva *las secretas galerias del alma*, e lì attingere quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali, diversissimi tra individuo e individuo, sono comuni a tutti, anche se pochi ne hanno coscienza».²⁰⁷

Esiste, nella poesia come la intende Caproni, una precisa impostazione performante, in cui il valore delle parole aumenta la sua portata in virtù delle figure di suono che suscita. Il valore principale che distingue e legittima la funzione della poesia è quello del canto («musica più idee, compenetrazione piuttosto che addizione»), ovvero della celebrazione, e, va da sé, in clima novecentesco, dell'anti-celebrazione. E qui vengono in mente le lavoratrici che per ordinare l'opera usano una filastrocca o un motivetto utilizzando i versi *come utensili*:

Linguaggio pratico e linguaggio poetico usano, è vero, lo stesso codice di convenuti segnali (e proprio di codici e di segnali, io ignaro, già parlavo allora). Ma mentre nel linguaggio pratico il segnale acustico o grafico della parola resta stretto alla lettera e alla pura e semplice informazione, nel linguaggio poetico la parola stessa conserva, sì, il proprio senso letterale, ma anche si carica di una serie pressoché infinita di significati 'armonici' (e dico armonici usando il termine com'è usato nella fisica e nella musica) che ne forma la sua peculiare forza espressiva.²⁰⁸

Senza troppi strumenti teorici, ma in maniera decisamente precoce, Caproni intravede lo sviluppo degli studi semiotici, riflettendo sul valore-utilità della forma lirica, nello scorcio così umanamente buio della seconda guerra mondiale. Ed è a quell'evento e a quell'episodio (all'occupazione e alla Resistenza) che si fa risalire la rottura del canto, l'incapacità di intonare note e armonici, con il relativo mutismo dei poeti, e la nuova e decisa avanzata della prosa descrittiva:

²⁰⁶ *Prose*, p. 1326.

²⁰⁷ *Ivi* p. 1964.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 1987.

Prendiamo, come indubitabile esempio di autentica prosa (di prosa come arte, cioè come tendente alla poesia in assoluto anziché a una verità scientifica) la narrativa. Narrare è sempre un esporre, un riferire, e non per nulla il tempo d'una narrazione è quasi sempre il tempo passato o il presente storico. Il prosatore dice (deve dire) pane al pane, e tanto più il suo linguaggio sarà chiaro quanto meno, sulla pagina, le parole spiccheranno come valori a sé e distrarranno il lettore. [...] Nella poesia (nella poesia come arte distinta dalla prosa) tutt'altra funzione ha la parola. La quale ivi vale, sì, per il suo significato convenuto, ma anche, e forse in maggior misura, per il suo peso fonico e perfino glottologico (quasi a dire per il suo peso specifico), dipendente esso anche dalla sua collocazione del contesto.²⁰⁹

Posta questa differenza fondamentale, si profila come teoricamente impossibile l'atto della traduzione letterale, in special modo in poesia, che rende lo sforzo bello proprio perché impossibile: «Nella traduzione si perde senza rimedio il perenne gioco degli armonici suscitati dalla parola originale nell'originale ambiente (nell'originale peso filologico) della sua diretta pronuncia, e al lettore in italiano (al lettore in traduzione) non resta che affidarsi al testo letterale, che come sappiamo è, in poesia, il meno che conta [...]».²¹⁰

Finita la guerra Caproni si sentirà il dovere di difendere in alcuni interventi la poesia, in senso largo, di marca ermetica, comprendente in pratica tutta la generazione del Dieci, dagli attacchi e dalle critiche dell'assetto post-liberazione, rimandando al mittente i sospetti di inazione nei confronti del regime appena concluso.

Il canto e la comunione umana ispirata dai poeti e dalla serie infinita di armonici universali che la loro arte sapeva suscitare venivano allora sorpassati da una letteratura volta all'azione. Ne avrebbe fatto le spese la forma-poesia, da allora in crisi di comunicazione, e il canto di quegli ultimi testimoni della civiltà prefascista si sarebbe sciolto nella vibrazione personale, perfino esistenziale, mentre l'armonico tremore di quelle voci era di là da farsi più fondo e frantumato.

²⁰⁹ Ivi, p. 382.

²¹⁰ Ivi, p. 1400.

T.S. ELIOT, PRUFROCK E IL DUBBIO DI AMLETO*
di Elena Munafò

«Non sono il principe Amleto»²¹¹ afferma il protagonista di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, «né ero destinato ad esserlo». Con queste parole, Amleto irrompe all'interno dell'opera di T.S. Eliot, uno dei massimi autori modernisti: il suo ingresso è caratterizzato da un rifiuto che sembra definitivo e totale, ma che proprio nella sua drasticità rivela l'esistenza di un legame profondo.²¹²

Non stupisce incontrare Amleto in un'opera modernista: Agostino Lombardo, nel 1996,²¹³ notava la vitalità del mito di Amleto nel Novecento, sottolineando l'affinità tra l'alienazione moderna e la nevrosi del personaggio shakespeariano e mostrandone le radici nel rapporto tra la tragedia e il contesto storico in cui essa fu composta.

In quello stesso saggio, Amleto è presentato come il prototipo dell'eroe tragico moderno, che dubita perché «nulla accetta dall'esterno o dall'alto, ma tutto vuole personalmente saggiare, sondare, sperimentare, capire».²¹⁴ Amleto è ciò che sarà l'uomo di Cartesio, colui che fa del pensare il fondamento della sua esistenza. Allo stesso tempo, però, il pensiero è per Amleto un ostacolo all'azione. Egli si comporta come un uomo di scienza, riflette, osserva, e non vuole far nulla prima di aver verificato ogni cosa con i propri occhi, ma la sua ricerca è anche un modo per posticipare un'azione che non vuole compiere. Egli stesso si colpevolizza per la propria esitazione e si definisce un codardo, dichiarando di vivere ormai *ad interim*:²¹⁵ la sua vita è un continuo posticipare, un perenne prendere tempo.

Il Prufrock di Eliot vive in questo stesso immobilismo: nonostante all'inizio della poesia egli inviti il lettore a seguirlo, il suo movimento è apparente, è un tentativo di sfuggire all'interrogativo opprimente «What is it?»²¹⁶ intorno al quale si organizza l'intera poesia. Se si accetta l'interpretazione di Nadia Fusini secondo cui l'*Amleto* si snoda intorno ad un'unica domanda, «What is a man?»²¹⁷ che risuona durante tutta la tragedia, tra i due testi si crea un interessante parallelismo, che spinge a vedere la tragedia shakespeariana come un contraltare continuo al canto di Prufrock.

Come Amleto, anche Prufrock è incapace di agire: «ci sarà tempo», ripete quasi ossessivamente, parodiando l'Ecclesiaste, tempo per uccidere, per porsi domande, per esitare e per prendere decisioni «che un attimo solo rovescerà».²¹⁸ Anche qui, la paralisi deriva dall'aver troppo pensato: nella sua mente Prufrock ha già vagliato e conosciuto ogni eventualità, egli ha «misurato la propria vita in cucchiaini da caffè»²¹⁹ e per questo non crede valga più la pena di compiere alcuna

* Questa breve riflessione trae spunto dall'intervento di Fabio Vittorini sulla ricezione dell'*Otello* e sulle metamorfosi dell'opera di Shakespeare nel passaggio tra codici e contesti diversi.

²¹¹ T.S. ELIOT, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* in *Opere (1904-1939)*, Milano, Bompiani, 2001, v. 110.

²¹² È interessante notare che Eliot scrive nel 1921 un saggio intitolato *Hamlet and his problems* nel quale definisce la tragedia di Shakespeare come un fallimento artistico. Lo studio di questo giudizio potrebbe essere l'oggetto di ulteriori approfondimenti sul rapporto tra l'opera di Eliot e l'*Amleto*.

²¹³ A. LOMBARDO, *L'eroe tragico moderno*, Roma, Donzelli, 1996. Cfr. anche N. FUSINI, *La passione dell'origine*, Bari, Dedalo, 1981.

²¹⁴ A. LOMBARDO, *L'eroe...cit.*, p.53.

²¹⁵ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 2011, atto II, scena 2.

²¹⁶ T. S. ELIOT, *Il canto...cit.*, vv. 1-12.

²¹⁷ N. FUSINI, *Di vita si muore*, Milano, Mondadori, 2013.

²¹⁸ T. S. ELIOT, *Il canto...cit.*, v. 48. Secondo l'interpretazione di Crivelli, Prufrock è al massimo Polonio, il consigliere fraudolento a cui rimanda obliquamente anche l'epigrafe dantesca (cfr. R. S. CRIVELLI, *L'importanza di essere Polonio* in «Prospero», I, 1994, pp. 54-60).

²¹⁹ T. S. ELIOT, *Il canto...cit.*, v. 51.

azione, nemmeno di «comprimere tutto l'universo in una palla/ e di farlo rotolare verso una domanda imbarazzante»,²²⁰ come fa Amleto nel suo monologo.

Per questo Prufrock è Amleto, come lui vive una tragedia della volontà, ma allo stesso tempo egli non può essere Amleto: entrambi sono paralizzati dal pensiero, ma mentre il principe danese è infine forzato all'azione, Prufrock rimane nella sua immobilità.

È da questa differenza tra i due personaggi che nasce il rifiuto di cui si parlava all'inizio di questa breve riflessione: Prufrock non è Amleto, così come non può essere un profeta,²²¹ né un poeta. Nella scena finale della poesia, egli ode le sirene, ma sa che il loro canto non è per lui e annega seguendone la melodia.²²² Né Ulisse, né Amleto, né Dante, egli muore così nelle camere del mare per essersi troppo attardato in un sogno non suo.

Non sarà quindi Prufrock a rispondere alla domanda sull'uomo posta da Amleto: continuando a evitare il vero interrogativo che lo ossessiona, Prufrock arriverà, ormai vecchio e calvo, a porsi un'unica, inutile domanda: non più «oserò turbare l'universo», ma «oserò mangiare una pesca?». ²²³ A questo si riduce il dubbio di Amleto che, anche in questa sua riscrittura novecentesca, rimane quindi privo di risposta.

²²⁰ Ivi, vv. 92-93.

²²¹ Ivi, v. 84.

²²² Ivi, vv. 124-131.

²²³ Ivi, v. 121.

«ZEFIRO TORNA, E 'L BEL TEMPO RIMENA»
ANALISI METRICO-FORMALE TRA MARENZIO E MONTEVERDI

di Claudio Porena

1. Introduzione

«Da scegliere adunque sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte, sonanti, luminose; se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate, e le quali meno all'uno e all'altro pieghino di questi due termini, che si può»: ²²⁴ così scriveva nel 1525 Pietro Bembo nelle sue *Prose della volgar lingua*. Perché Bembo in apertura di questo contributo sul madrigale cinquecentesco? Non già per la formazione linguistica dello scrivente, ma perché Bembo, mirante a gettare le fondamenta di un classicismo dell'italiano, fu proprio in quegli anni il fautore presso gli ambienti culturali di tutta Italia (da Venezia a Roma) di un rilancio del volgare, con le sue potenzialità sonore, e in particolare di Petrarca, preso a modello perfetto di lingua poetica, pur se già presente nel repertorio frottolistico, prima ancora che nel madrigale.

Veniamo quindi al nostro contributo sul rapporto tra parole e musica visto dalla prospettiva del sonetto *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena* del Petrarca, nella doppia resa musicale di Marenzio e Monteverdi, non senza prima brevemente accennare alla definizione del madrigale, presentare i due compositori in esame e inquadrare il problema dei rapporti tra parole e musica.

Il madrigale, da *mandriale* (cfr. G.G. Trissino)²²⁵ o da *matricale*, designa due forme musicali nettamente distinte tra loro, l'una fiorita nel XIV sec. e l'altra nel XVI.

Il madrigale del '300 è uno dei primi esempi di musica polifonica profana della cosiddetta *Ars Nova* italiana, come la ballata e la caccia. Il soggetto era amoroso-pastorale, la polifonia a due o più raramente a tre voci; essendo la voce superiore (*superius*) quella di maggior rilievo, si ipotizza che il madrigale trecentesco venisse eseguito da un solo cantante con accompagnamento strumentale. Questo madrigale era strofico, cioè la stessa musica veniva ripetuta per porzioni di testo diverse (le strofe, appunto); tra una strofa e l'altra era inserito un *refrain* o ritornello sempre uguale a se stesso, ma con melodia e metro differenti dalla strofa.

Il madrigale del '500, invece, è una forma aperta, senza ritorni della stessa musica su testo diverso, forma che nasce come nuova tendenza compositiva, di carattere mimetico-espressivo, intorno al 1520-30, molto affine per l'isoritmia alla frottola e memore della villotta quanto all'atteggiamento "contrappuntistico", ovvero molto vicina alla forma intermedia del canto (carnascialesco e non) fiorentino (di chiara derivazione franco-fiamminga): alle origini è per lo più a quattro voci, con prevalenza della superiore e con predilezione per la scrittura isoritmica (antica tecnica compositiva tipica del mottetto, consistente nel ripresentare identica e spesso ben celata – anche tra più parti, in modo più o meno rigoroso – la struttura ritmica [*talea*] di una frase melodica su porzioni di testo successive e diverse, anche se con note mutate [*color*], ciò per conferire unità a lunghe composizioni). Diversamente dalla frottola però il madrigale cinquecentesco non è più strofico ("forma fissa"), bensì continuo, in modo cioè da consentire una maggiore adesione della

²²⁴ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, Venezia, Taccuino, 1925, Libro II, c. IV; cfr. *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. VELA, Bologna, CLUEB, 2001.

²²⁵ G.G. TRISSINO, *Della poetica. I, II, III, IV Divisione*, Vicenza, Janiculo, 1529, Quarta divisione, f. 63.

musica al testo (il madrigale «depingit et ornat» testi di Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Tasso, Guarino ecc.), per renderne capillarmente ed esaltare con tecniche ora contrappuntistiche ora omofoniche le immagini, i simboli, i significati, i colori fonici, le figure retoriche e l'andamento sintattico-metrico-ritmico ecc. (cosiddetti madrigalismi). Verso il 1550 il madrigale si colloca vieppiù alla pari con la musica sacra quanto a dignità di scrittura artistica: il numero delle voci sale a cinque o più (fino a dieci), si abbandona l'isoritmia in favore della polifonia (squisitamente vocale) e vien meno la preminenza della voce superiore, assomigliando sempre più per la tecnica imitativa al coevo mottetto rinascimentale. Intorno alla fine del secolo il madrigale diventa cromatico sia perché aggiunge note nere (colorate, per l'appunto), facendosi cioè più rapido nei passaggi, sia perché introduce il vero e proprio cromatismo melodico ed armonico (di cui i madrigalisti furono grandi sperimentatori) con apertura sempre maggiore alle dissonanze. A questo stadio appartengono Luca Marenzio (Coccaglio, Brescia, 1553 o 1554 - Roma 1599) e Claudio Monteverdi (Cremona 1567 - Venezia 1643) del primo periodo.

Tralasciamo invece le sorti del madrigale agli inizi del XVII sec., quando evolve, quasi a ritroso, verso una nuova monodia, con prevalenza della voce superiore che relega in secondo piano le subalterne, le quali finiscono per riassumersi nel basso continuo, quasi solo in funzione di sostegno armonico, con rinforzo melodico strumentale, di cui il massimo rappresentante è il Monteverdi degli anni 1610-1632, che chiamò questo tipo di madrigale *m. concertato*. E tralasciamo il madrigale "rappresentativo" che si sviluppa parallelamente, destinato a piccole messe in scena per pochi eletti ascoltatori (*musica reservata*).

Per la stretta aderenza al testo propria del madrigale cinquecentesco, cosa che ne fa una forma non più fissa come i suoi precedenti isoritmici e strofici, fatta salva una certa legalità di procedimenti descrittivi ed espressivi pressoché uniformi e ricorrenti, manca tuttavia di una vera e propria *langue* formale, sicché la sua forma si riduce pressoché alla sola *parole*, da studiare e configurare di caso in caso in relazione al particolare testo poetico messo in musica. Anzi, si potrà persino sostenere la scarsa importanza del fatto che la musica rivesta una forma poetica determinata o meno. Va precisato pure che le sonorità della lingua sono altra cosa dalla sonorità delle note musicali: la musica, con i parametri sonori dell'altezza (frequenza), dell'intensità (ampiezza), del timbro (qualità) e della durata, può solo tentare di tradurre per sinestesie i foni linguistici, oltreché i loro contenuti semantici e immaginativi.²²⁶

2. Analisi

Ecco il profilo metrico del sonetto *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena* di Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium Fragmenta*,²²⁷ CCCX: ABAB ABAB CDC DCD; endecasillabi *a minore* 1-3, 5-6, 8-9, 11 e 14; *a maggiore* 2, 4, 7, 10, 12 e 13; rime ricche: 1 *rimena* : 3 *Philomena*, 2 *famiglia* : 4 *vermiglia*; dittologie e cola binari: 2 *e i fiori et l'erbe*, 3 *et garrir progne et pianger Philomena*, 4 *candida er vermiglia*, 5 *Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena*; trittologie: 7 *l'aria et l'acqua et la terra*; corrispondenze interne: 5 *Ridono i prati* vs 12 *et fiorir piagge*; parole marcate come "affetti": 1 *bel* (+), 2 *dolce* (+), 3 *pianger* (-), 5 *Ridono* (+) e *si rasserena* (+) 6 *s'allegra* (+) 7 *amor* (+), 8 *amar* (+) 9 *lasso e gravi* (-), 10 *sospiri* (-) e *cor profondo* (-), 12 *cantar* (+) e *fiorir* (+) 13 *soavi* (+), 14 *sono un deserto* (-) e *aspre et selvagge* (-); parole marcate come "effetti/colori": 1 *Zefiro*, 2 *fiori e erbe*, 3 *garrir e pianger*, 4 *primavera candida et vermiglia*, 5 *Ridono i prati e si rasserena*, 7 *d'amor piena*, 13 *dal cor profondo tragge*, 14 *al ciel se ne portò le chiavi* ecc.

²²⁶ Cfr. D.J. GROUT, *Storia della musica in Occidente*, Milano, Feltrinelli, 1992 [1984], in particolare alle pp. 140-146, 242-251; F. LUISI, *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977, in particolare alle pp. 448-592; R. NIELSEN, *Le forme musicali*, Bologna, Bongiovanni Editore, 1961, in particolare alle pp. 306-326.

²²⁷ F. PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione di R. ANTONELLI, testo critico e saggio di G. CONTINI, annotazioni di D. PONCHIROLI, Torino, Einaudi, 1992 [1964].

Da un primo macro-confronto tra la resa musicale di Marenzio (M1: 2/2 e tre bemolli in chiave) e quella di Monteverdi (M2: Parte I, 3/4 e un diesis in chiave; Parte II, 4/4 e due diesis in chiave) emergono i seguenti rilievi:

1. la versione M1 è nettamente divisa in due parti, corrispondenti alla fronte (quartine/ottetto) e alla sirma (terzine/sestetto) del sonetto in esame, la prima a carattere euforico e in stile isoritmico e la seconda a carattere disforico e in stile imitativo (uso del canone), come si può notare nelle figg. 1-2 vs fig. 3;

2. M2 è divisa essa pure in due parti non solo dall'opposizione «euforico» vs «disforico», ma anche dal cambio di tempo (da ternario a binario) e dal contrasto tra lo stile strofico della fronte e quello più aperto o libero della sirma;

3. sia M1 che M2, come di consueto, rendono la demarcazione di fine verso mediante cadenze al I grado e talora anche a demarcare la cesura degli endecasillabi (in particolare ai vv. 9-10 l'*enjambement* «gravi / sospiri» è risolto con una bella cadenza sfuggita);

4. M1 ed M2 presentano una serie di madrigalismi affini nel trattamento di alcune identiche parole, immagini e situazioni emotive del testo, come per esempio (senza riportarli tutti):

4.1. il motivo “DAL COR PROFONDO”: l'immagine della profondità del cuore è resa da M1 con un intervallo di 8^a discendente e da M2 con un analogo moto in discesa (cfr. fig. 4 vs fig. 5);

4.2. il motivo “AL CIEL”: l'immagine di Laura ascesa in cielo è resa da M1 con un intervallo di 5^a ascendente e da M2 con un analogo moto in ascesa (cfr. fig. 6 vs fig. 7);

4.3. il motivo “SONO UN DESERTO”: l'emozione disforica di dolore e desolazione è resa sia da M1 che da M2 mediante arpeggio discendente (cfr. fig. 8 vs fig. 9);

5. sia M1 che M2 riproducono particolari simmetrie del testo petrarchesco, come per esempio:

5.1. il motivo “E GARRIR PROGNE” vs il motivo “E CANTAR AUGELLETTI”: la ricorsività dell'immagine melica ornitologica viene resa all'interno della stessa composizione con figurazioni ritmiche simili (cfr. fig. 10 vs fig. 11);

5.2. il motivo “RIDONO I PRATI” vs il motivo “E FIORIR PIAGGE”: l'immagine simmetrica in Petrarca è mantenuta ancora simmetrica sia in M1 che in M2 (cfr. fig. 12 vs fig. 13 e fig. 14 vs fig. 15);

6. M1 presenta un caso interessante di *anticlimax* alle misure 51-55: il progressivo aggravamento dei valori ritmici segue un andamento decrescente dall'elemento più etereo a quello più corporeo (dall'aria alla terra); per giunta la tritologia *l'aria et l'acqua et la terra* concorda *ad sensum* col singolare *è*, a suggerirne l'unità logica: la totalità (aria + acqua + terra) è *d'amor piena* (cfr. fig. 16);

7. da notare infine un caso istruttivo di “musica visiva” in M1 alle misure 58-59, dove l'aggettivo *piena*, predicato della terra, è reso con un valore più aggravato, quasi ad evocare icasticamente l'idea della «pienezza» (cfr. fig. 17).

3. Conclusione

Dall'analisi comparativa proposta sono emersi rilievi, anche se qui non esemplificati con esaustività, che confermano a pieno la simbiosi “madrigalistica” tra musica e parola, risolta magistralmente attraverso specifici e vari espedienti mimetico-espressivi di natura sia ritmica sia melodica sia armonica, messi in opera da entrambi i compositori esaminati. Emergono altresì delle interessanti affinità di trattamento pittorico sulle medesime situazioni testuali (figg. 4-9), che

lasciano ipotizzare perfino relazioni di influenza o – per così dire – di “interstestualità” musicale, che andranno eventualmente meglio argomentate con altri prelievi, magari estesi anche ad altre loro opere.

4. Allegati

<p>Fig. 1: M1 mm. 4-5</p>	<p>Fig. 2: M1 mm. 25-30</p>
<p>Fig. 3: M1 mm. 74-79</p>	
<p>Fig. 4: M1 m. 92 sop.</p>	<p>Fig. 5: M2 mm. 83-85 sop. 1</p>
<p>Fig. 6: M1 mm. 97-98 sop.</p>	<p>Fig. 7: M2 mm. 87-89 sop. 1</p>

ppp 135 mf cresc. f
-ge. So - no un de - ser - to e
-ge. So - no un de - ser - to e
-ge. So - no un de - ser - to e
So - no un de - ser - to, So - no un de - ser - to

Fig. 8: M1 mm. 134-139 sop.

mf
so - no un de - ser -

Fig. 9: M2 mm. 108-110 sop. 1

mf
, E gar - rir, —

Fig. 10: M1 mm. 21-22 sop.

a tempo p
E can-tar angel-
405
-let-ti, E can-tar angel-let-ti, E cantar angel-let-ti

Fig. 11: M1 mm. 104-109 sop.

A p
Ri - don ~
e fio-rir piag - ge, e fio-rir piag - ge

Fig. 12-13: M1 mm. 34-35 sop. vs M1 mm. 111-115 ten.

p 40
Ri - do-no, ri - do-noi pra - ti, Ri - do-no, ri - do-noi pra-ti e'l'
p 95
E can-tar an - gel - let - tie fio-rir, e fio-rir piag -

Fig. 14-15: M2 mm. 38-43 sop. 1 vs M2 mm. 93-97 sop. 1

pp
L'a - ria, l'ac - qua, la ter - ra è

Fig. 16: M1 mm. 51-55

The image shows a musical score for three voices, likely soprano, alto, and tenor. The lyrics are:

na, —

pie — na, —

pie — na, —

The music is in a minor key and features a dynamic marking of *p* (piano). There are also some markings that look like Λ or λ above the notes.

Fig. 17: M1 mm. 58-59

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
 e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
 et garrir Progne et pianger Philomena,
 et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
 Giove s'allegra di mirar sua figlia;
 l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
 ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
 sospiri, che del cor profondo tragge
 quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
 e 'n belle chiome honeste atti soavi
 sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

«LO VERS E-L SON»: SULL' «UNITÀ GENETICA»²²⁸ DI POESIA E MUSICA
NELLA PRIMA FASE TROBADORICA
di Irene Reginato

In *Le problème des genres chez les troubadours*,²²⁹ Pierre Bec non nasconde un certo stupore nell'imbattersi – all'interno del *corpus* marcabruniano – nella coppia oppositiva *vers/son*:

Lo vers e-l son voill enviar
a-n Jaufre Rudel oltramar²³⁰

La perplessità dello studioso – che definisce *vers/son* un *couple* «assez surprenant»²³¹ – deriva da due fattori. In primo luogo, l'eccentricità di quest'opposizione rispetto alla più consueta *mot/so*; in secondo luogo, la problematicità dell'accezione che qui assume il termine *vers*. In particolare, la contrapposizione di *vers* a *son* produce una riduzione semantica del sostantivo *vers*, che non può più essere definito come «poème chanté», nella sua «complexité poético-musicale», ma come prodotto poetico nel suo solo «aspect textuel»,²³² percepito come autonomo dalla realizzazione musicale.

Dopo aver ripercorso il ruolo della dittologia *mot/so* nella concezione del «tipo trovatoresco del poeta-musico»,²³³ e le definizioni proposte da Bec per il sostantivo *vers*, l'opposizione marcabruniana di *vers/son* sarà riletta alla luce di una diversa interpretazione del rapporto poesia-musica. In particolare, la dittologia *vers/so*, lungi dall'essere una *surprenante* eccezione all'unione di testo e melodia – concepite e create congiuntamente *ex nihilo*²³⁴ dall'*unus auctor* del trovatore – può invece essere intesa come una precoce testimonianza dell'autonomia del componimento poetico dal suo rivestimento melodico, dimostrando come invenzione musicale ed invenzione verbale siano concettualmente distinte già nella prima fase trobadorica.

Di etimologia controversa,²³⁵ il termine *mot* designa anzitutto la “parola” o – specie al plurale *motz* – il “testo”, e poi per estensione la “strofa” (onde il derivato *motet*).²³⁶ Quanto a *so/son*, derivato da SONUS e letteralmente “suono”, esso equivale spesso per estensione a “melodia”,²³⁷

²²⁸ L'espressione rimanda a A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in A. ZIINO (a c. di), *L'Ars nova italiana de Trecento, IV*, «Atti del 3° Congresso Internazionale sul tema *La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*», Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, p. 373.

²²⁹ P. BEC, *Le problème des genres chez les troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXV (1982), pp. 31-47.

²³⁰ Cfr. Marcabr 293.15 vv. 37-38. I rimandi ai testi seguono il numero della *BdT*, così come in COM2 (*Concordance de l'occitan médiéval 2*, Turnhout, éd. P. T. Ricketts, 2005) e in Rialto (<http://www.rialto.unina.it>). L'edizione di riferimento per l'opera di Marcabru è S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON (a c. di), *Marcabru, A Critical Edition*, D. Cambridge, S. Brewer, 2000. I due vv. citati sono a p. 204.

²³¹ P. BEC, *Le problème des genres*, cit., p. 43.

²³² Le citazioni sono tratte da P. BEC, *Le problème des genres*, cit., pp. 36, 37 e 43.

²³³ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., p. 367.

²³⁴ Sul lessico relativo all'attività creatrice del trovatore, cfr. G. NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle «biografie» provenzali*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 212.

²³⁵ Per l'etimologia di *mot*, cfr. G. TILANDER, *Ne sonner mot, ne tinter mot et l'évolution sémantique du substantif mot*, in «Romania», LXIV (1938), pp. 347-394, nonché la scheda in FEW (W. VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Leipzig 1922 et suiv., Basel 1944 et suiv.), *sub voce*.

²³⁶ E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909, *sub voce*. Per *motet*, cfr. M. BERETTA SPAMPINATO, «*Mot*» et «*so*» nella lirica trobadorica, in «XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974, Atti», Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins B. V., 1981, pp. 279-86.

²³⁷ Per *melodia*, cfr. E. AUBREY, *References to Music in Old Occitan Literature*, in «Acta musicologica» LXI (1989), p. 111, nota 5.

pur assumendo talvolta (come il diminutivo *sonet*)²³⁸ accezioni più ambigue, quali: «son, bruit, mélodie, poésie chantée, chanson».²³⁹ In quanto poli opposti della coppia *mot/so*, i due termini equivalgono rispettivamente a “parola”/“testo” e “suono”/“melodia”, corrispondendo l’uno alla componente testuale della dittologia, l’altro al *volet* musicale.

L’unione di *mot* e *so* nelle sue molteplici attestazioni,²⁴⁰ così numerose da far assumere alla coppia – per dirla con E. Aubrey – «a formulaic flavor by virtue of its frequent use»,²⁴¹ è stata vista come una dimostrazione della originaria unione di poesia e musica nell’atto creativo del trovatore: «Alla coscienza artistica del trovatore e dei suoi contemporanei» – scrive Aurelio Roncaglia – «i due elementi “parola” e “suono” appaiono inscindibili nella composizione lirica».²⁴² In quest’ottica, il trovatore si presenta come un poeta-musico che «normalmente componeva insieme versi e musica».²⁴³ Questa «visione idealistico-romantica»²⁴⁴ si adegua soprattutto – ammette lo stesso Roncaglia – ai trovatori più antichi, che verosimilmente componevano sia i testi sia le melodie delle loro liriche, spesso eseguendole in prima persona.²⁴⁵ Secondo il filologo italiano, i trovatori della prima stagione precedono quel «processo di specializzazione» tra autori ed esecutori che compromette «l’unità genetica» di *mot* e *so*,²⁴⁶ culminando nel «divorzio [...] di alta poesia e di musica»²⁴⁷ compiuto dai poeti siciliani, «uomini da penna, non da liuto».²⁴⁸

Proprio ai trovatori della prima generazione si rivolge anche l’analisi che Pierre Bec conduce sul termine *vers*. Discendente dal *versus* della poesia paraliturgica latina, *vers* indica fino al 1150-60 ogni tipo di poesia, indipendentemente dal contenuto²⁴⁹ e – dimostra Bec – anche dal genere.²⁵⁰ Basandosi sulle occorrenze del termine in Guglielmo IX e Jaufré Rudel, Bec teorizza una definizione di *vers* come «concept globalisant désignant le poème chanté», il quale «se compose du son [et] des mots».²⁵¹ Così come non potrebbe concepire l’opposizione *vers/motz* («la séquence *lo vers e-l motz* est évidemment exclue, puisque les *motz* font partie intégrante du *vers*»),²⁵² Bec non si attenderebbe nemmeno l’opposizione *vers/so* «puisque, en fait, le *vers* englobe par définition le son».²⁵³ Casi come

Lo *vers* e-l *son* voill enviar²⁵⁴

destano quindi sorpresa nel filologo francese, costringendolo ad una revisione del significato fino ad allora attribuito a *vers*, che nel caso eccezionale di Marcabru equivarrà a “componimento poetico”, svincolato da qualsiasi componente musicale.

Ora, è possibile leggere l’opposizione *vers/so* alla luce di una diversa interpretazione del rapporto poesia-musica, la quale – riducendo la portata aporistica della dittologia marcabruniana –

²³⁸ *Sonet* può indicare tanto la melodia, quanto la composizione poetica, o addirittura il «canto degli uccelli» (G. NOTO, *Il giullare e il trovatore*, cit., pp. 217-18, note 33-34).

²³⁹ E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, cit., p. 351.

²⁴⁰ Per una lista di occorrenze di *mot/so*, cfr. G. NOTO, *Il giullare e il trovatore*, cit., p. 212.

²⁴¹ E. AUBREY, *References to Music in Old Occitan Literature*, cit., pp. 112.

²⁴² M. BERETTA SPAMPINATO, «*Mot*» et «*so*» nella lirica trobadorica, cit., p. 280.

²⁴³ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., p. 368. Corsivi miei.

²⁴⁴ L’espressione è di M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio» XLIV (01/2011), p. 55.

²⁴⁵ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., p. 369.

²⁴⁶ Ivi, p. 373.

²⁴⁷ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 176.

²⁴⁸ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d’arte in Italia*, Torino, Società editrice internazionale, 1943, p. 121.

²⁴⁹ Cfr. E. KÖHLER, *Sul rapporto tra “vers” e “canso” nei trovatori*, trad. it., in L. FORMISANO (a. c. di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 146.

²⁵⁰ Cfr. P. BEC, *Le problème des genres*, cit., p. 41.

²⁵¹ Ivi, pp. 40-41.

²⁵² Ivi, p. 34.

²⁵³ Ivi, p. 43.

²⁵⁴ Marcabru 293.15 vv. 37-38; S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON, *Marcabru*, cit., p. 204.

sottolinea l'effettiva autonomia che già nella prima fase trobadorica il testo poetico poteva avere rispetto al suo rivestimento musicale. In questo senso, Bec coglie nel segno quando conclude che il *son* è «un élément mobile, disponible, applicable à plusieurs vers». ²⁵⁵ *Incipit* quali

El *son* d'esviat chantaire,
veirai se pusc un *vers* faire²⁵⁶

Lo *vers* comenssa
e son *so* vieill antic²⁵⁷

dimostrano infatti la disgiunzione della melodia dal testo a cui è applicata. Nelle parole dello stesso Roncaglia:

le melodie hanno una disponibilità che trascende il singolo testo: qualsiasi melodia può essere utilizzata da qualsiasi trovatore per un testo nuovo; [...] non è inammissibile figura quella di trovatori i quali non abbiano composto musiche, ma solo testi poetici.²⁵⁸

A questo sganciamento di musica e poesia sul piano *genetico*, per cui testo e melodia non sono necessariamente *generate* insieme e nemmeno necessariamente da un *unus auctor*, non può che corrispondere un analogo sganciamento sul piano *concettuale*. In questo senso, l'opposizione *vers/so* dimostra che anche nella fase aurorale della lirica trobadorica, «l'identità del testo verbale appare svincolata dalla musica»: ²⁵⁹ *vers* vs. *so*.

Il dato testuale trova conferma nel dato materiale fornito dalla tradizione manoscritta. In primo luogo, l'esiguo numero di melodie conservate rispetto alla totalità dei testi poetici (sostanzialmente un decimo: 264 melodie per 2542 testi), ²⁶⁰ è indice di una circolazione separata e prioritaria dei componimenti poetici rispetto ad un loro eventuale corredo melodico.²⁶¹ In secondo luogo, la prassi di associare una stessa melodia a testi anche strutturalmente differenti (*contrafacta*) e viceversa, nonché quella di ripetere la melodia di una stanza anche per tutte le altre (per cui – scrive Aubrey, riprendendo curiosamente la “metafora matrimoniale”, – «specific notes are not wedded to specific words») ²⁶² dimostrano che invenzione verbale e invenzione musicale erano percepite come concettualmente indipendenti, così come indipendente era la loro creazione, ascrivibile anche ad autori diversi («El *son* d'esviat chantaire») ²⁶³ e a tempi diversi («son *so* vieill antic»).

In conclusione, l'opposizione *vers/so* in Marcabru non ci appare come un'eccentrica deviazione ad una supposta normale unità concettuale e genetica di *mot* e *son*, bensì come la

²⁵⁵ P. BEC, *Le problème des genres*, cit., p. 43.

²⁵⁶ Marcabr 293.5 v.1; S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON, *Marcabru*, op. cit, p. 90. Dejeanne edita «Al son desviat, chantaire», cfr. J-M. L DEJEANNE (a c. di), *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Privat, Toulouse, 1909, p. 19. Per una discussione della varianza, si veda la nota 1 in S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON, *Marcabru*, op. cit, p. 94.

²⁵⁷ Marcabr 293. 32, vv. 1-2, cfr. S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON, *Marcabru*, op. cit, p. 404. Dejeanne ha a testo «A son veil, sen antic» (cfr. J-M. L DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, cit., p. 152). Cfr. in S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON, *Marcabru*, cit, p. 410, nota 2.

²⁵⁸ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., p. 379.

²⁵⁹ M. S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo, Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio» XLIV (01/2011), p. 57.

²⁶⁰ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., p. 375.

²⁶¹ Riprendo le osservazioni di M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta*, «Atti del Seminario di studi», Cremona, 19-20 febbraio 2004, a.c. di M.S. LANNUTTI e M. LOCANTO, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2005, p. 166. Sull'autonomia della trasmissione di testi e melodie, si veda anche E. AUBREY, *The music of the troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996, pp. 28-31.

²⁶² E. AUBREY, *The music of the troubadours*, cit., p. XVIII. Corsivo mio.

²⁶³ «To the tune of some wayward singer», nella traduzione di S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON, *Marcabru*, cit, p. 91.

dimostrazione di un'«autonomia dei valori poetico-letterari rispetto ai valori musicali»²⁶⁴ già presente nella coscienza dei primi trovatori. La riconosciuta autonomia concettuale del *vers*, tuttavia, non vuole essere una negazione *tout court* dell'importanza rivestita dalla musica nella *performance* trobadorica, ma una sua ridefinizione, attraverso una preliminare distinzione tra la fase della produzione del testo verbale e la fase della sua esecuzione. Concepiti come prodotti artistici in sé autonomi e passibili di genesi ed autore indipendenti, poesia e musica possono congiungersi nell'unità dell'atto performativo, ove alla creazione letteraria del *vers/mot* – espressa dal verbo *faire* – si affianca la realizzazione sonora di un *vieill* o *novel so* – espressa dai verbi *dir/chantaire*:

No sap *chantar* qui *so* non *dit*
ni *vers trobar* qui *motz* non *fa*.²⁶⁵

Bibliografia di riferimento

Opere

- J-M. L DEJEANNE (a c. di), *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Privat, Toulouse, 1909.
- S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON (a c. di), *Marcabru, A Critical Edition*, D. Cambridge, S. Brewer, 2000.
- A. JEANROY, (a c. di), *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion, 1924.

Letteratura critica

- E. AUBREY, *The music of the troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- E. AUBREY, *References to Music in Old Occitan Literature*, in «Acta musicologica» LXI (1989), pp. 110-149.
- P. BEC, *Le problème des genres chez les troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXV (1982), pp. 30-47.
- M. BERETTA SPAMPINATO, «*Mot*» et «*so*» nella lirica trobadorica, in «XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974, Atti», Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins B. V., 1981, pp. 279-86.
- G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-92.
- V. DE BARTHOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, Società editrice internazionale, 1943.
- E. KÖHLER, *Sul rapporto tra “vers” e “canço” nei trovatori*, trad. it., in L. FORMISANO (a. c. di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 145-55.
- M.S. LANNUTTI, *La canzone nel Medioevo, Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio» XLIV (01/2011), pp. 55-67.
- M.S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta*, «Atti del Seminario di studi», Cremona, 19-20 febbraio 2004, a.c. di M.S. LANNUTTI e M. LOCANTO, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2005, pp. 157-197.
- G. NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle “biografie” provenzali*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1998.
- A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in A. ZIINO (a c. di), *L'Ars nova italiana de Trecento, IV*, «Atti del 3° Congresso Internazionale sul tema *La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*», Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.
- G. TILANDER, *Ne sonner mot, ne tinter mot et l'évolution sémantique du substantif mot*, in «Romania», LXIV (1938), pp. 347-394.

²⁶⁴ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»*, cit., p. 376.

²⁶⁵ Jfr Rud 262.3 vv. 1-2, cfr. A. JEANROY, (a c. di), *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion, 1924, p. 16. Corsivi miei.

Dizionari e repertori

-P. T. RICKETTS, *COM2, Concordance de l'occitan médiéval 2*, Turnhout, éd., 2005.

-W. VON WARTBURG, FEW, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Leipzig 1922 et suiv., Basel 1944 et suiv., *sub voce*.

-E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909, *sub voce*.

Siti Internet

Rialto, *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*
<http://www.rialto.unina.it> (27/01/2014).

“GALATEA NEVER DOES QUITE LIKE PYGMALION”.
IL «PYGMALION» DI GEORGE B. SHAW QUALE ESEMPIO DI ANTI-MITO
di Marida Rizzuti

Il mito di Pigmalione affonda le radici in tempi antichi. Ovidio nel decimo libro delle *Metamorfosi* ne ha cristallizzato la storia una volta per tutte. Pigmalione è il protagonista che, attraverso i secoli, cambia più volte aspetto, pur mantenendo sempre un medesimo tratto: essere un artista. Il percorso compiuto dallo scultore, da Ovidio in poi, è un filo rosso, che definisce la tradizione del mito di Pigmalione.²⁶⁶ «Un mito classico, come in un prisma, individua il colore distintivo di un’età o di un poeta. Ogni scrittore osserva il mito attraverso una lente personale e lo distorce e ritrasmette in sintonia con le sue preoccupazioni ed il suo stile».²⁶⁷

Sicuramente punto d’arrivo sulle metamorfosi di Pigmalione è il testo teatrale di George Bernard Shaw *Pygmalion* del 1912. La prima rappresentazione dell’opera avvenne a Vienna un anno dopo, nel 1914 essa trionfò a Londra e si affermò fin da subito a tal punto che nel 1938 la sua realizzazione filmica ottenne un enorme successo al botteghino e Shaw ricevette un Academy Award per la sceneggiatura. Riassumendo in poche righe la trama, la sceneggiatura ha per oggetto l’educazione linguistica di una fioraia, che si esprime in modo sguaiato e gergale, da parte di un professore di fonetica, misantropo e misogino. L’educazione dà i suoi frutti, tanto che Eliza, la fioraia, riesce a passare per una raffinata lady. Ci si aspetterebbe il lieto fine, in cui Eliza sposa il suo mentore, ma così non è: la sceneggiatura si chiude con un alterco fra Eliza/Galatea e Mr. Higgins/Pigmalione. Shaw affida la conclusione a un’appendice alla fine del testo, nella quale racconta l’epilogo: Eliza, indipendente, sposa Freddy Eynsford Hill e apre un negozio di fiori affermando la propria autonomia verso il maestro.

In rapporto al mito di Pigmalione, Shaw ha apportato alcune modifiche; ha posto il linguaggio al centro dell’attenzione, intendendolo come un’arte: il saper parlare in maniera appropriata. È la lingua capace di determinare l’appartenenza alle classi sociali. Se il Pigmalione di Ovidio è uno scultore, quello di Shaw è un professore di fonetica, il suo studio non è pieno di marmi e scalpelli, bensì di libri, diapason e rulli su cui incidere suoni. Il linguaggio diventa fondamentale, sin dalla caratterizzazione dei personaggi all’apertura: in scena ci sono una madre con la figlia e il figlio (gli Eynsford Hills), un signore distinto (il colonnello Pickering), la fioraia (Eliza Doolittle) e un signore che prende appunti (Henry Higgins). Shaw riesce a rappresentare fin da subito le classi sociali: la povera fioraia «squashed cabbage leaf», poi la folla espressione della classe medio-bassa, una famiglia gentilizia decaduta – gli Eynsford Hills e la classe media elegante rappresentata da Henry Higgins e dal colonnello Pickering. Shaw gioca con le convenzioni teatrali, infatti l’apertura del *Pygmalion* coincide con una fine: lo spettacolo al Covent Garden è seguito dall’apparente conclusione del primo atto, in cui la folla si disperde e la protagonista Eliza si allontana in taxi. La scena non è che un preludio al secondo atto, nel quale la fioraia si reca dal professor Higgins per imparare a parlare bene e, dunque, migliorare la propria condizione sociale.

La struttura del *Pygmalion* è così composta: cinque atti, senza suddivisione in scene, con un’introduzione e una conclusione dal carattere di epilogo; ciascun atto è caratterizzato da una staticità nell’azione; i movimenti scenici non sono eclatanti e l’azione scenica è tutta spostata su un livello verbale. La scena d’apertura ruota soprattutto su tre personaggi: la signora di mezza età, sua figlia e l’altro figlio alla ricerca del taxi. Il dialogo fra madre e figlia e poi successivamente con il figlio ricorda i terzetti operistici. Occorre ricordare la lunga frequentazione di Shaw con la musica

²⁶⁶ Importanti sono gli scritti sull’argomento di V.I. STOICHITA, *L’effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006 e di R. GALVAGNO, *Le performance di Pigmalione fra letteratura, arte e teatro*, «Mantichora», n°1, dicembre 2011, pp. 310-334.

²⁶⁷ C. SEGAL, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991, p.131.

da critico musicale: la figlia riveste un ruolo di soprano, la madre quello di contralto e in un dialogo serrato si percepisce l'impazienza del soprano e la calma rassegnata del contralto nell'attendere il taxi. Un esempio di gioco con le convenzioni è nel primo incontro fra Freddy, il giovane rampollo, e la fioraia perché Shaw fa coincidere lo scontro fra i due con un tuono e un lampo, e proprio il contrasto fra questi eventi e l'inizio dello spettacolo assolutamente realistico genera divertimento; lo scontro dei due giovani, che poi diverranno amanti, è un *topos* delle opere romantiche e dei melodrammi di metà ottocento. Tuttavia il primo incontro fra i due rimarca quanto siano lontani e incomunicabili i loro mondi, infatti Freddy non si accorge di nulla ed esprime le sue educate scuse senza soffermarsi troppo, mentre la fioraia prorompe in uno sguaiato rimprovero che contrasta fortemente con quello che presto diventerà. Shaw sottolinea con forza l'aspetto non gradevole della giovane fioraia, già dalla descrizione del paratesto, che precede la sua prima apparizione in scena.²⁶⁸ L'autore usa un tale espediente per amplificare il contrasto nel momento in cui avverrà la metamorfosi di Eliza a raffinata lady.

Proprio per la staticità dell'azione e per l'attenzione al gesto verbale, lo svolgimento della trama si può leggere come un susseguirsi di numeri musicali di un'opera italiana di metà Ottocento. Analizzando il secondo atto, alla luce di quanto detto prima, si può leggere l'arrivo di Eliza a casa Higgins e il successivo dialogo, come un quartetto con Higgins-tenore, Eliza-soprano, Pickering-baritono basso e Mrs. Pearce-contralto; Eliza propone a Higgins di darle delle lezioni, così sarà in grado di aprire un negozio di fiori per migliorare la sua condizione sociale. L'utilizzo di stilemi propri del teatro musicale dell'Ottocento permane nella struttura del *Pygmalion* così che Shaw assume alcuni tratti peculiari del melodramma come invenzione teatrale: la differenza di classi sociali, contrasto di caratteri, confronto serrato fra i personaggi, questi elementi sono declinati attraverso l'ironia, il sarcasmo e una visione disincantata sulle contraddizioni della società da parte di Shaw.

Higgins fin da subito si esprime con distacco e disprezzo nei confronti di Eliza, mentre Pickering usa modi più gentili. I registri gravi che connotano Mrs. Pearce e Pickering rappresentano la loro relativa stabilità nell'economia della scena, mentre Higgins ed Eliza tendono a esprimere un'emozionalità estrema. L'atto si divide in due momenti: il primo ruota intorno all'arrivo di Eliza in Wimpole Street e alla decisione di Higgins di darle delle lezioni, seguito poi da una transizione in cui la ragazza viene portata nella sala da bagno dalla governante. Ciò consente a Higgins di teorizzare a Pickering la sua condizione di vita assolutamente felice, cioè uomo privo di donne. Alan Jay Lerner per *My Fair Lady* utilizzerà questo monologo come volano per un numero (*I'm an Ordinary Man*) assolutamente scoppiettante per caratterizzare meglio la figura del professore misantropo e misogino. Il secondo momento del terzo atto è costituito dall'arrivo del padre di Eliza, il signor Doolittle; inizialmente si è portati a pensare che il padre sia venuto a reclamare la figlia, poiché teme per l'integrità di quest'ultima; questi, invece, si è recato da Higgins perché intende chiedergli cinque sterline per aver portato i bagagli della figlia. Nello scambio di battute fra Doolittle e Higgins risiede l'ironia più sottile di Shaw, infatti Doolittle chiede una ricompensa argomentando in maniera retorica sulla propria condizione, a tal punto che a un commento di Pickering, Doolittle risponde «Cant afford them, Governor» così come all'inizio «[*most musical, most melancholy*] I'll tell you, Governor, if you'll only let me get a word in. I'm willing to tell you. I'm wanting to tell you. I'm waiting to tell you».²⁶⁹ È proprio l'eloquenza retorica dell'ultima frase

²⁶⁸ «She sits down on the plinth of the column, sorting her flowers, on the lady's right. She is not at all an attractive person. She is perhaps eighteen, perhaps twenty, hardly older. She wears a little sailor hat of black straw that has long been exposed to the dust and soot of London and has seldom if ever been brushed. Her hair needs washing rather badly: its mousy color can hardly be natural. She wears a shoddy black coat that reaches nearly to her knees and is shaped to her waist. She has a brown skirt with a coarse apron. Her boots are much the worse for wear. She is no doubt as clean as she can afford to be; but compared to the lady she is very dirty. Her features are no worse than theirs; but their condition leaves something to be desired; and she needs the services of a dentist». G.B. SHAW, *Pygmalion*, New York, W.W. Norton & Company, 2002, Atto I, pp. 290-291.

²⁶⁹ Ivi, Atto II, p. 313.

ad affascinare Higgins, infatti appare stringente la lettura che ne dà Charles Berst interpretando le parole di Doolittle e l'entusiasmo che mostra Higgins come un omaggio di Shaw a Milton e Shakespeare, soprattutto nella scelta di alcune parole evocative quali nell'indicare il modo di parlare di Doolittle "sweetly" e "most musical, most melancholy".²⁷⁰

Già nel secondo atto, Shaw tratteggia una critica della società inglese affrontando la questione morale. Realizza ciò attraverso l'introduzione di temi morali presentati dai personaggi stessi, che si confrontano con la società. I personaggi rappresentano i vari stereotipi della morale comune; morale ben rappresentata per contrasto nelle diverse classi sociali. Così la moralità degli Eynsford Hill appare svuotata di qualsiasi contenuto e si risolve in una questione di forma, all'opposto vi è il forte senso del pudore e di integrità di Eliza, che si manifesta attraverso la descrizione di sé come "una brava ragazza". Domina su tutto l'assoluta assenza di moralità di Higgins, rappresentazione del pensiero di Shaw, che definiva sé stesso come «uno specialista in lavori teatrali immorali ed eretici». Quindi, anche il rifiuto di Doolittle di ricevere più di quanto pattuito, dieci sterline invece delle cinque richiesti, condensa la percezione del senso del denaro e dell'economia da parte delle classi non abbienti in opposizione alla presunzione della società sulla moralità. La moralità della classe media e il senso comune si colgono fra le righe anche nel personaggio di Mrs. Pearce, nelle richieste che ella rivolge al suo datore di lavoro circa la posizione della ragazza nella casa e nella domanda su cosa le accadrà una volta terminato l'esperimento. Con tono grave la governante sottolinea che Eliza è un essere umano, non un gioco o un "sasso raccolto dalla spiaggia".

L'atto III ruota intorno alla prima uscita pubblica di Eliza, che è un'abitudine dell'alta borghesia inglese, il "at-home day": l'apertura della propria casa da parte di una signora alla moda che propone in modo sofisticato un'occasione per prendere il tè e fare conversazione. Shaw stilizza la società inglese in questa routine del "at-home day" anche attraverso la mordace battuta di Higgins, che rivolto alla madre per tranquillizzarla sulla presentazione di Eliza, le dice sarà al sicuro toccando due argomenti di conversazione: il tempo e la salute di tutti. Anche in questo caso si può ricorrere a un paragone musicale, per cui si può leggere il terzo atto come un grande numero d'insieme, un sestetto in cui primeggia la figura di Eliza. Qui la metamorfosi è già compiuta rispetto alla primissima apparizione. Eliza è ormai lontana dall'essere la fioraia originaria, e anche dalla sua seconda apparizione, nel secondo atto, in cui è già vestita e ripulita; adesso parla in maniera appropriata dal punto di vista della pronuncia, ma non ancora per gli argomenti di conversazione. Infatti si ha un primo scontro fra il senso morale degli Eynsford-Hill e quello di Eliza, sotto l'occhio attonito della Signora Higgins e quello, invece, compiaciuto di Higgins.

La distanza incolmabile fra le classi sociali è rappresentata da Shaw attraverso l'interiezione «bloody», che fa trasalire la signora Eynsford-Hill e divertire il giovane Freddy.²⁷¹ L'espressione di Eliza diviene occasione per Shaw di presentare una nuova classe emergente stereotipata nel personaggio di Clara Eynsford-Hill, che apprezza il nuovo modo di parlare, proposto nel tipo di conversazione sostenuta da Eliza e prende le distanze dall'educazione soffocante ricevuta, a tal punto da salutare Higgins con una progressiva intensificazione del ritmo verbale, che trova conclusione nella citazione dell'espressione²⁷² in precedenza utilizzata da Eliza. A questo punto della trama, Eliza ha già assunto le fattezze di Galatea, ha già superato quella soglia fra reale e immaginario, è diventata viva, è tuttavia ancora informe, quindi materiale da plasmare. Somiglia all'Olimpia de *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach, una bellissima bambola meccanica, che cattura appunto Hoffmann, quasi quanto Eliza ha rapito l'animo di Freddy. Higgins e Pickering sono pervasi dalla follia della creazione in maniera simile a quanto succedeva a Pigmalione o dalla pazzia dell'artista che ha offuscato la mente di Frenhofer.

Il finale del terzo atto permette di rinvenire il contatto maggiore con la tradizione del mito di Pigmalione. È qui tematizzato il rapporto tra l'artista e la propria opera d'arte: Mrs. Higgins, infatti,

²⁷⁰ Cfr. C. BERST, *Pygmalion Shaw's Spin on Myth and Cinderella*, New York, Twayne Publishers, 1995.

²⁷¹ Alan Jay Lerner utilizzò per *My Fair Lady* un'altra ambientazione e un'altra espressione di pari impatto contrastivo, per ironizzare sulle convenzioni sociali (Ascot Gavotte).

²⁷² «such bloody nonsense!». G.B. SHAW, *op. cit.*, Atto III, p. 325.

rimprovera al figlio e al colonnello di trattare la fioraia come una creatura dotata di un'anima grezza e prima di autonomia. Ma, allo stesso tempo è costretta ad ammettere che la trasformazione di Eliza è il trionfo della loro arte. Nell'atto I il professore scuote la ragazza, ricordandole di essere una persona provvista di un'anima e del dono di articolare suoni. Per questo, Higgins si impegna a forgiarle un'anima. La relazione rappresentata da Shaw assume però aspetti contrastanti rispetto al rapporto di Pigmalione con la propria statua, perché nel racconto di Ovidio lo scultore è soggiogato dalla passione nei confronti dell'opera d'arte da lui creata, mentre Higgins è mosso da repulsione e disprezzo. Inoltre, la statua una volta diventata donna prova amore incondizionato verso il suo creatore; Eliza invece, mostra fin dall'inizio di avere consapevolezza e orgoglio. Di conseguenza il rapporto fra il creatore e la creatura è costruito già alla base con elementi instabili, che porteranno allo scontro finale: questo avviene in quanto Eliza non rinuncia alla propria autonomia, al contrario afferma con forza l'indipendenza dal suo creatore. È anche da considerare che nel complesso dell'opera è il personaggio di Eliza a compiere il percorso più lungo: dall'essere una fioraia sguaiata senza modi diventa una raffinata signora; questo le è stato possibile proprio perché aveva chiaro il percorso da compiere e per i suoi principi morali, la certezza di essere "una brava ragazza". Al contrario gli aspetti della personalità di Higgins rimangono costanti dall'inizio alla fine, il personaggio non è oggetto di cambiamenti, non cresce. Il processo di creazione è, quindi, frutto di una collaborazione fra creatore e creatura e non più un atto singolo, in cui una sola delle due parti agisce, mentre l'altra subisce.

Gli ultimi due atti sono da leggere come appartenenti a un unico arco, in cui Shaw tematizza lo scontro fra Eliza e Higgins. A tale scontro si arriva in maniera graduale nel corso dei due atti, che conducono al punto culminante, nel finale dell'opera, momento che è da intendersi aperto: l'autore, infatti, ha approntato due versioni differenti, la prima con il lieto fine, mentre l'altra non prevede la riconciliazione fra i due protagonisti.

Shaw delinea i due protagonisti in maniera opposta: Higgins appare freddo, distaccato e attento solo a cercare le sue pantofole, mentre Eliza è animosa e inquieta, perché mossa dalla ricerca di una propria identità; i due protagonisti sono su due livelli paralleli, vi è una totale incomunicabilità. Pur parlando adesso la stessa lingua, ciò che li separa è in questo caso un linguaggio differente; fra la creatura e il suo creatore non c'è mai stata distanza maggiore. Il creatore non va oltre il suo orgoglio di artista: attraverso la propria arte ha trasformato una massa informe²⁷³ in una signora, non riesce a comprendere la confusione della creatura circa la propria identità. La ricerca di identità da parte di Eliza²⁷⁴ non tocca Higgins, che non è in grado di comprenderne la disperazione e le angosce, poiché non ammette che nel processo di creazione vi sia stata una compartecipazione di Eliza, dal momento che è egli stesso l'unico e il solo creatore. Nell'atto V, sarà proprio Eliza a spiegare da cosa è costituito questo "linguaggio" sconosciuto a Higgins: da una parte, essa afferma la propria indipendenza e, dall'altra, chiede rispetto; nel corso dell'opera Eliza cresce atto dopo atto e la crisi con Higgins è il punto cruciale del suo cambiamento.

Nel quinto atto, la tensione crescente fra i due protagonisti è smorzata momentaneamente dall'arrivo di Alfred Doolittle nelle nuove vesti di milionario; asserisce di essere stato rovinato da Higgins, la sua felicità è stata distrutta dal momento in cui è stato consegnato nelle mani della morale della classe media. L'interruzione causata dall'ingresso in scena di Doolittle ha un ruolo chiave nella drammaturgia dell'atto, perché il pubblico conserva il segreto di Mrs. Higgins (sa dove si trova Eliza), e assiste al crescere dell'ansia del Professor Higgins che, al contrario, ignora dove essa sia. Si assiste al contrasto rinnovato dal secondo atto fra il radicato senso di pudore e moralità di Eliza e l'assoluta amoralità del padre. Nel quinto atto, il rapporto non è più di contrasto, bensì è di similitudine: l'ascesa sociale di Eliza è in qualche modo rafforzata anche da quella del padre. Shaw utilizza la loquacità di Doolittle per esplorare l'evoluzione della fioraia e di Alfred Doolittle.

²⁷³ «squashed cabbage leaf» G.B. SHAW, *op. cit.*, Atto V, p. 341.

²⁷⁴ «What am I fit for? What have you left me fit for? Where am I to go? What am I to do? Whats to become of me?» Ivi, Atto IV, p. 332.

Una prima differenza tra i loro percorsi è costituita dal repentino cambiamento di Doolittle: da spazzino a signore, vestito peraltro con un abito da cerimonia. La metamorfosi di Eliza è stata, invece, graduale: da fioraia a fioraia agghindata con un cappello piumato, poi ragazza con il kimono, infine splendida signora dai vestiti appropriati all'occasione. Il contrasto assume un carattere ironico, perché vengono meno gli sforzi compiuti da Eliza e vacillano le convinzioni di Higgins sul valore della lingua edificante per gli individui. Più di ogni altra cosa la maggiore ironia risiede nella provenienza della fortuna di Doolittle, che diventa l'erede di un milionario americano deciso a fondare una lega mondiale per le riforme morali. L'ironia consiste nella critica alla società inglese attraverso il paragone con l'America: per parlare di se stessi si utilizza l'altro.²⁷⁵ L'ingresso in quel punto del nuovo Alfred Doolittle serve anche a far vacillare la compostezza di Higgins, perché Shaw insinua il dubbio sul ritorno di Eliza attraverso la domanda che Mrs. Higgins pone al padre sul futuro della figlia.

Lo scontro è generato dalla presa di coscienza di Eliza di non appartenere più al mondo del Covent Garden, all'angolo con Tottenham Court Road, ma nemmeno più a Wimpole Street; adesso parla un'altra lingua e non può più tornare al mondo da cui proveniva. Il confronto fra i due ha il suo apice e si avvia alla conclusione dell'opera, perché Higgins non recede dalle sue posizioni. Il lungo duetto finale ruota inizialmente sulla richiesta di Eliza di ricevere un atteggiamento rispettoso da parte di Higgins, poi l'argomento si sposta sull'affermazione della sua indipendenza, non c'è più il rapporto di sudditanza fra la creatura e il suo creatore. La creatura ha maturato una personale visione del mondo, soprattutto su come debbano essere i rapporti fra le persone. Higgins non comprende le necessità della sua creatura, nel corso dell'opera ha sempre opposto alla morale borghese un atteggiamento divergente, mentre alla richiesta di indipendenza di Eliza propone la soluzione del matrimonio, commentando «Independence? Thats middle class blasphemy. We are all dependent on one another, every soul of us on earth».²⁷⁶

Shaw introduce un elemento del tutto innovativo rispetto alla tradizione del mito di Pigmalione, cioè Mr. Frederick Eynsford Hill. Nel mito la fanciulla d'avorio, una volta diventata umana, non ha occhi che per il suo creatore, mentre in questo caso al mentore è contrapposta un'altra figura: Freddy; più giovane di lui di vent'anni, ben vestito, trattato da pari dal colonnello Pickering, ama spontaneamente Eliza e non cerca di dominarla, nonostante la posizione sociale d'origine avvantaggiata. Il lieto fine dovrebbe prevedere che Eliza nonostante le divergenze torni da Higgins, invece il finale dell'opera rimane aperto. Shaw acclude al *Pygmalion* una decina di pagine con funzione di epilogo alla vicenda, in cui spiega le sorti dei personaggi. La vita scelta da Eliza rientra nell'ideale da classe media con un lavoro, una casa e una famiglia da accudire.

Anche dalla conclusione emerge la grande distanza con il mito di Pigmalione: infatti Shaw ipotizza che nelle sue fantasie Eliza abbia pensato a una vita insieme a Higgins, lontano da ogni convenzione sociale, in cui il professore sarebbe sceso dal suo piedistallo e avrebbe amato come qualsiasi uomo comune. Con sarcasmo l'autore scrive che ciascuno ha fantasie private di ogni sorta e che nella realtà Eliza non mostra simpatia verso Higgins, chiude la sceneggiatura con una eloquente frase: «Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable».²⁷⁷ Ecco apparire nuovamente il tema del piedistallo, in questo caso però non è la statua a varcare quella soglia, bensì è il creatore a esserci sopra, non essendo in grado di oltrepassarlo.

Per questi motivi è lecito parlare di anti-mito nella declinazione del mito di Pigmalione presentata da Shaw. L'autore carica di una valenza sociale il mito stesso svuotandolo del significato originario. La grande innovazione è spostare l'intervento divino su un piano umano, affidando così l'atto creativo non soltanto all'artista; ma anche, e soprattutto, alla figura della creatura. La creatura non riconosce il suo creatore, afferma, anzi rivendica, la propria partecipazione all'atto creativo. Si

²⁷⁵ Ivi, Atto V, p. 337.

²⁷⁶ Ivi, Atto V, p. 349.

²⁷⁷ Ivi, p. 360.

può pensare a una prima lettura che Higgins sia l'alter ego di Shaw stesso, invece è più plausibile vedere Eliza, facendo riferimento alle umili origini irlandesi di Shaw e allo sforzo, da autodidatta, compiuto per diventare una delle figure di spicco della letteratura moderna. La memoria di tali fatiche connota l'impronta innovativa della scrittura teatrale di Shaw, onde ribadire che conta ciò che si diviene e non come si nasce.

Bibliografia di riferimento

- H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, trad. it. B. ARGENTON, Bologna, il Mulino, 1991.
- P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992.
- P. BRUNEL, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- ID., *Mythocritique Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- ID., *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- G. DIDI – HUBERMAN, *La pittura incarnata*, trad. it. S. GUINDANI, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- N. FRYE, *Mito metafora simbolo*, trad. it. C. PEZZINI PLEVANO - F. VALENTE GORJUP, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini*, trad. it. G. PERINI, Torino, Einaudi, 2009.
- The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, a cura di C. INNES, New York, Cambridge University Press, 1998.
- A. JOLLES, *Forme Semplici*, Milano, Mursia, 1980.
- F. MAYNE, *The Wit and Satire of Bernard Shaw*, London, Edward Arnold Publishers Ltd., 1967.
- J. HILLIS MILLER, *Versions of Pygmalion*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990.
- The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, a cura di K. POWELL, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- J. REYNOLDS, *Pygmalion's Wordplay The postmodern Shaw*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.
- The Myth and Ritual Theory*, a cura di Robert A. SEGAL, Oxford, Blackwell Publishers, 1998.
- J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, trad. it. S. ARECCO, Torino, Einaudi, 1999.

PIER LUIGI DA PALESTRINA: ANIMO CRISTIANO E MUSICA PROFANA
di Emanuela Specchia

Fin dalla prima metà del XV secolo in Italia aveva cominciato a delinearsi un fermento culturale sorto sotto l'influenza delle nuove correnti artistiche determinate dal Rinascimento e dalla nuova maestria tecnica importata dai musicisti della scuola Fiamminga. In questo periodo furono molti i nomi dei maestri fiamminghi che svolsero la loro attività di cantori, compositori e organisti presso le cappelle pontificie o presso le corti signorili dei maggiori centri italiani: Dufay, Obrecht, Josquin Desprès, Willaert.²⁷⁸ Ognuno di questi maestri riuscì a formare, nella città in cui visse, un gruppo di allievi, agguerriti nella tecnica, sagaci nelle ricerche, ingegnosi nelle innovazioni teoriche.

A questo risveglio artistico e culturale è da associare un altro fatto importantissimo, e cioè il perfezionamento della stampa musicale operato da Ottaviano Petrucci, il quale stampò e diffuse musiche polifoniche dei più grandi maestri fiamminghi e dei migliori frottolisti e madrigalisti italiani.

Il contrasto fra la tendenza italiana, la base della cui arte era l'ispirazione, e quella fiamminga, dotta e accademica, in cui dominava l'artificio tecnico, non si trasformò in conflitto, ma si risolse in una meravigliosa fusione. Alle costruzioni polifoniche dei fiamminghi, pesanti e massicce, gli italiani contrapposero la fresca grazia delle loro canzoni, animate da una chiara espressività melodica e sostenute da una semplice struttura contrappuntistica. Così, anche l'arte fiamminga cominciò a trasformarsi. La durezza del contrappunto si ammorbidì nell'espressività del canto e si distese nella purezza di una linea melodica molte volte ispirata. Il testo delle canzoni profane recava argomenti amorosi con forme, immagini e accenti che volevano ricalcare quelli petrarcheschi, senza però possederne l'intima espressione. L'endecasillabo, interpolato con versi più brevi, conferiva eleganza al componimento. In seguito la melodia venne affidata alla voce superiore. Da questo fatto nacque il bisogno di sottolineare, con l'espressione musicale, quella della parola. La ricerca dell'evidenza espressiva, dell'adeguamento della musica al testo poetico, avviò il distanziamento del canto principale dalle altre voci, le quali, aggruppandosi in accordi, cominciarono ad assumere l'ufficio di accompagnamento armonistico.

Quando un gruppo di cantori fiamminghi seguì il pontefice da Avignone a Roma e costituì una prima cantoria, ebbe inizio la Scuola Romana. La nuova arte polifonica e i suoi cantori furono incoraggiati dai pontefici, e Sisto IV fondò una cappella per le sue funzioni durante le quali i cantori eseguivano musiche adatte (si trattava della Cappella Sistina).

L'esponente principale della Scuola Romana fu Giovanni Pier Luigi da Palestrina (1526-1594), la cui leggenda biografica e artistica assorbì ogni altro nome, ogni altra tendenza, ogni altra personalità musicale del suo secolo.²⁷⁹

Quando l'ostracismo della Chiesa cattolica e il regime della Controriforma misero in pericolo la produzione di musica durante la liturgia, fu proprio lui a salvare la polifonia, superando le diffidenze dei giudici, che strabiliarono all'ascolto delle tre messe per comporre le quali l'artista si era rivolto nientemeno che alla divina Provvidenza.²⁸⁰ Si narra che l'ispirazione artistica invase il

²⁷⁸ Per un approfondimento, cfr. G. PANNAIN, *Lineamenti di Storia della Musica*, Milano, Curci, 1962.

²⁷⁹ Una delle prime biografie del Palestrina fu quella del Baini, una vera e propria narrazione apologetica uscita nel 1828 con il titolo *Memorie storico-critiche della vita di Giovanni Pier Luigi da Palestrina*. Molti dei particolari leggendari che qui si trovano furono per molto tempo considerati reali; poi la critica scientifica li dissolse.

²⁸⁰ In realtà durante la Controriforma non si pensò di bandire la musica polifonica dalla chiesa, ma si impose semplicemente una purificazione nella musica che accompagnava le funzioni liturgiche, al fine di percepire chiaramente le parole dei testi sacri (cfr. F. PASTURA, *Tesi di Storia della Musica*, Firenze, Forlivesi, 1971).

compositore di un tale ardore sacro, che egli compose di getto le tre messe con le quali superò il contrasto tra bellezza e religione, fondendole insieme, così come la liturgia diveniva un tutt'uno con l'espressione musicale. Nella grandiosità dell'architettura polifonica Palestrina inserì i puri motivi del Gregoriano, intesi come linguaggio di Dio. Finalmente la musica diveniva espressione della fede.

Delle opere del Palestrina ci rimangono: messe a 8, 6, 5 e 4 voci (*Papa Marcello, Tu es Petrus, Assumpta est, Lauda Sion*, ecc.); 326 mottetti (*Super flumina, Sicut cervus, O bone Iesu*, ecc.); i famosi *Salve Regina* e *Stabat Mater*, vari *Inni, Lamentazioni*, due *Libri di Madrigali* a 4 voci e due a 5, dei quali il secondo di madrigali spirituali.

Proprio col Palestrina inoltre ebbe inizio il genere di musica detta *a cappella*, cioè per sole voci, senza accompagnamento.

Il *Primo libro di Madrigali a 4 voci* (pubblicato nel 1555 a Roma presso i fratelli Dorich) contiene 23 madrigali, di cui cinque su testo del Petrarca. Nel *Primo libro di Madrigali a 5 voci* è compresa invece la canzone del Petrarca *Vergine bella, che di sol vestita*, le cui otto stanze si rivestono di musica.²⁸¹

Nell'operazione di trasporre in musica le strofe del componimento poetico, il Palestrina predilesse una forma dall'aspetto semplice, quasi dialogata, e uno stile che fondesse la polifonia classica e l'omofonia con effetti armonici; ma rinunciò a slanci di passione, di alto lirismo, e a frasi di ampio respiro. L'opera ebbe nove ristampe tra il 1568 e il 1605. Essa rappresentò un nuovo passo del compositore verso quello stile per cui, secondo lui, la scienza serviva solo a sostenere la libera ispirazione, e nel quale l'artista era guidato unicamente dall'intento di commentare le parole nel loro intimo significato, dando ad esso la massima espressione, sia con melodie patetiche, sia con effetti di sonorità.

Il Palestrina riuscì a convincere il pontefice Pio IV che, pur mantenendo integre le forme dell'arte polifonica, il significato delle parole poteva risaltare chiaro ed evidente, e che quel canto, così espressivo e commovente, poteva addirittura essere di grande ausilio per l'esercizio del culto. Egli si mise a capo della riforma voluta da Pio IV e dai suoi ispiratori, non solo per seguire il consiglio di autorevoli personaggi, ma soprattutto perché era invaghito della bellezza del suo ideale e convinto della nobiltà della causa, impiegando tutte le sue energie e tutte le sue cure per il trionfo dell'arte musicale sacra. Egli additò la via che i compositori successivi a lui avrebbero dovuto seguire, e creò un modello di musica sacra, il quale, non solo per quei tempi, ma per sempre, si può considerare l'unico che corrisponda degnamente allo spirito e al carattere delle manifestazioni esteriori del culto.

²⁸¹ La scoperta del Canzoniere di Petrarca come testo per musica, nei primi anni del Cinquecento, fornì, oltre ai temi amorosi, abbondante materia di introspezione e di preghiera. Dopo il Concilio di Trento, i madrigali spirituali cominciarono ad essere prevalenti all'interno di raccolte miste di componimenti profani e spirituali; talvolta un intero libro era formato solo da madrigali spirituali: ne sono un esempio i cicli delle "vergini", intonati sulle varie stanze della canzone petrarchesca *Vergine bella che di sol vestita*.

LA CANZONE COME POESIA IN ITALIA:
APPUNTI SU UNA RIVENDICAZIONE
di Jacopo Tomatis

Una recente collana di scolastica si propone di «usare» la canzoni dei cantautori per insegnare la poesia. Nella presentazione leggiamo che «andare a cercar poesia nei versi dei cantautori è esercizio tentato da molti, impegnati in una lunga diatriba sulla possibilità di scorgere valore letterario nei testi e nei ritmi delle canzoni».²⁸² Al di là di ogni «diatriba», veniamo subito rassicurati, «ci sono [...] artisti nei quali le assonanze con i versi e con i sentimenti espressi da grandi poeti *colpiscono per la loro assoluta mancanza di arbitrarietà*» (il corsivo è mio). È il caso di Francesco Guccini, cantautore e primo titolo della collana. Ma qual è lo scopo del volume? «Muovendo dalla ricchezza del lessico, dei contenuti, dei rimandi colti delle canzoni gucciniane, gli autori propongono vari percorsi didattici, preceduti da un viaggio nella vita e nelle opere del cantautore, i cui motivi di fondo vengono poi accostati a temi della letteratura italiana (in particolare all'amato Leopardi), alla letteratura angloamericana, alla storia, alla geografia, alla filosofia, alla religione, persino alla botanica». Dunque, Guccini poeta da «vita e opere», filosofo – persino botanico – ma non musicista. In realtà, i compilatori dell'antologia in questione²⁸³ non fanno che mettere in pratica una diffusa tendenza interpretativa.

In tempi recenti, l'enciclopedia Treccani ha affidato ad un cantautore, Roberto Vecchioni, la voce «canzone d'autore», sancendo di fatto il diritto dei cantautori all'autodefinizione – anche come poeti – in un contesto di *high culture*. In una versione alternativa di quel testo, disponibile sul suo sito, Vecchioni parla della canzone come *genere letterario*; in entrambe le versioni,²⁸⁴ la rete di riferimenti e modelli che costruisce per descrivere se stesso e i suoi colleghi non stonerebbe in un'antologia poetica. Similmente agiscono buona parte dei critici e dell'accademia: se l'Università di Siena ha acquisito la biblioteca di Fabrizio De André, nulla ci è dato sapere sulla sua collezione di dischi.

Siamo, oggi, piuttosto abituati a pensare un certo tipo di canzone possa non solo veicolare un messaggio estetico, ma – addirittura – essere una forma di poesia *tout court*. Non è sempre stato così: l'idea si è costruita poco a poco, incorporando un complesso di ideologie, perlopiù di matrice romantica, circa l'unicità del genio poetico, l'autenticità, la centralità dell'autore... fino a *creare* la propria origine, ri-collocandosi in tradizioni del passato ripensate *ex novo* (i trovatori, i giullari, ...). I primi volumi editi in Italia sul fenomeno della canzone²⁸⁵ ci stupiscono oggi per la totale assenza di poesia. La canzone è per i pessimisti (adornianamente) feticcio alienante; al meglio è – per gli ottimisti – effimera: «La canzone, dunque, ha una sua ragione d'essere nel presente. Essa non può concedersi orgogliosi atteggiamenti che distinguono le altre arti. Essa ha bisogno di un pubblico immediato, di un consenso. Deve dimenticare i suoi autori, e cercare l'affetto di tutta la gente».²⁸⁶

²⁸² <www.scuolaslow.it/index.php?option=com_content&view=article&id=377:guccini-in-classe&catid=16>; Ultimo accesso: 30/1/2014.

²⁸³ B. SALVARANI - O. SEMELLINI, *Guccini in classe*, Emi, Bologna 2013.

²⁸⁴ R. VECCHIONI, «La canzone d'autore in Italia», *Appendice 2000 dell'Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2000, pp. 279-283; il testo alternativo è disponibile su <<http://www.vecchioni.org/editoria/voce-canzone-dautore-scritta-per-lenciclopedia-treccani/>>; Ultimo accesso: 30/1/2014.

²⁸⁵ D. IONIO PREVIGNANO – G. RAPETTI, *Io, la canzone*, Milano, Piccola Biblioteca Ricordi, 1962; M.L. STRANIERO, E. JONA, S. LIBEROVICI, G. DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964.

²⁸⁶ IONIO-RAPETTI, *op. cit.*, p. 137.

L'attributo di «poeta» è funzionale in un primo momento (i primi anni sessanta) a qualificare una nuova generazione di cantanti che, per la prima volta, incide le proprie canzoni. Lo si trova, quel termine, qui e là sulle prime riviste che si occupano di canzoni come segno *distintivo* di un'alterità dal sistema, come la materializzazione di un *desiderio* critico prima che di pubblico: quello di una canzone nazionale in grado di eguagliare altre tradizioni (la *chanson* francese, ad esempio), di superare lo stereotipo, e di essere infine – con le parole di Eco – «diversa»²⁸⁷ da quello che era. Soprattutto, *diversa da come era pensata*: meno *canzonetta*, più poesia; meno effimera, più eterna.

Rimarrebbe da chiedersi: se un certo tipo di canzone si è spostata, nella ricezione del pubblico dagli anni sessanta a oggi, verso la poesia, che fine ha fatto la poesia, quella «vera»? Non è certo sparita: una bella analisi di Alessandro Carrera²⁸⁸ ci parla anzi di un paese di poeti. La chiave è però l'accesso di tutti questi «poeti» ad un terreno condiviso, nazionale e «popolare». Una percentuale ridicola dei poeti editi – dice Carrera – arriva alla distribuzione. Quanti, ci si potrebbe chiedere, arrivano nelle scuole? Non servono complesse analisi per rendersi conto di come l'ultima generazione di poeti italiani che ha avuto accesso a questo ampio spazio condiviso – «nazionalpopolare», diremmo – sia quella che ha raggiunto la maturità nel secondo dopoguerra. E dopo di loro? Una rapida indagine sugli ultimi dieci anni di temi di maturità ci dà una parziale risposta: nelle tracce di «ambito artistico-letterario», l'unico «poeta» nato dopo gli anni Trenta è... Francesco Guccini.²⁸⁹

²⁸⁷ U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 1964.

²⁸⁸ A. CARRERA, *La sterminata tristezza (nonché la gioia) della poesia*, «Italice», vol. 82, Nn. 1 (Primavera 2005), pp. 79-91.

²⁸⁹ Presente nella prova del 2004, con un brano («muto», naturalmente) della sua «Canzone per Piero», del 1974.

LETTERATURA E MUSICA ALL'EPOCA DEL CINEMA MUTO:
«DIE NIBELUNGEN» (1924)
di Silvia Uroda

La musica per film dovrebbe lampeggiare e scintillare. Dovrebbe scorrere quasi così rapidamente, da accompagnare l'ascolto fugace trascinato via dall'immagine, senza rimanere indietro con sé stessa. I colori musicali si lasciano percepire più rapidamente e con minor sforzo che non le armonie, purché non obbediscano allo schema tonale e, in quanto specifiche, non vengano in senso proprio registrate. Ed è nel contempo questo lampeggiare e questo cangiare che si riconcilia più rapidamente con la tecnicizzazione. Nella sua attitudine a sparire subito, la musica riprende tuttavia l'esigenza in cui consiste il suo inevitabile peccato cardinale nel cinema: l'esigenza di esserci.²⁹⁰

La pellicola *Die Nibelungen*, che si ispira alle fonti nordiche, tra cui il poema epico tedesco dell'inizio del XIII secolo *Nibelungenlied* (*La canzone dei Nibelunghi*) e gli antichi carmi nordici dell'*Edda*, è una vera e propria «sinfonia visiva»: la fantasia architettonica e pittorica creata dal regista e sceneggiatore austriaco Fritz Lang (1890-1976) si esprime ai massimi livelli in uno dei capolavori della storia del cinema, dal ritmo ben studiato – potenziato dalla musica d'accompagnamento di Gottfried Huppertz, la cui originale partitura è stata ritrovata in tempi recenti in un baule del granaio della vedova del compositore – e carico di simboli. È un raccontare, quello del film, che rende visibili, concreti, gli sfondi, i suoni, le luci (non mancano i complessi effetti speciali), grazie alla penna-cinepresa di Lang, che va al di là della realizzazione di una semplice sceneggiatura, quasi fosse un romanzo in cui si può avere la tentazione che lo schermo finalmente “parli”.

Asserire che il sonoro, la musica, ebbe una parte essenziale all'epoca del cinema muto non è contraddittorio. Ricciotto Canudo, pioniere della teoria del cinema in Italia, e non solo, definì il cinema all'interno della distinzione fra le arti «superba conciliazione non solo fra la Scienza e l'Arte, ma fra i Ritmi dello Spazio (le Arti Plastiche) e i Ritmi del Tempo (Musica e Poesia)»; l'estromissione della parola venne infatti colmata, come equivalente di talune funzioni, dalla musica, «sottomessa a una certa necessità di corrispondere con l'immagine visiva, o di servire a fini descrittivi, illustrativi, narrativi, agendo come una sorta di didascalia». Nel 1926, intervenendo sul tema *Le prospettive del cinema in Germania*, Lang sottolineò inoltre l'importanza del cinema in sé nella «riscoperta del volto umano, le cui espressioni tragiche o grottesche, minacciose o felici non ci erano mai state mostrate così vicino», ma anche nella rivelazione delle «intuizioni visive nel senso più puro delle rappresentazioni espressioniste del processo mentale»; in tal senso, aggiunse, «parteciperemo ai moti dell'animo non solo dall'esterno, non ci limiteremo più a vedere soltanto i risultati delle emozioni, ma le condivideremo intimamente fin dal momento della loro comparsa, dal primo bagliore di un pensiero fino alla logica conseguenza finale dell'idea».²⁹¹

Thea von Harbou elaborò, insieme al marito, il soggetto attingendo liberamente alle fonti antiche e cercando di inserirvi significati attuali, cosicché il mito nordico divenne una sorta di cupa storia romanzesca in cui si muovono e agiscono personaggi leggendari dalle passioni primordiali. Nel 1933 la prima parte del dittico cinematografico, *Siegfried* (*La morte di Sigfrido*) – la seconda è intitolata *Kriemhilds Rache* (*La vendetta di Crimilde*) –, per un lungo arco temporale, venne fatta circolare sonorizzata con la musica di Wagner. Lang, dal canto suo, si discostò notevolmente dalla

²⁹⁰ TH.W. ADORNO - H. EISLER, *La musica per film*, Introduzione di M. MILA, Roma, Newton Compton Editori, 1975, («paperbacks saggi», 90).

²⁹¹ F.TH. CSOKOR, H. IHERING, F. LANG, R. WIECHERT, *Dove stiamo andando? Prognosi critica per la nuova stagione*, «Die literarische Welt», n.40, 1° ottobre 1926.

versione wagneriana, carica di *pathos*, per puntare nel primo capitolo sul rigore formale e preferire uno stile figurativo improntato all'equilibrio, alla simmetria e all'armonia; il secondo capitolo venne invece concepito percorso da un notevole dinamismo, e sfociante impetuoso nel caos della battaglia – tenendo ben presente quella cura formale che caratterizza ogni suo lavoro –, a sostegno di un'austerità e stilizzazione che ben poco avessero a che vedere con la musica di Wagner. Il “fragore” di alcune scene del film è talmente forte da dominare non solo la dimensione sonora e auditiva, ma tutto l'orizzonte del rappresentato, come se tutto lo spazio fosse segnato e semanticamente riqualficato dall'invasione di un sonoro non umano, prodotto da un “qualcosa” fuori campo.

Pur essendo diverso dalla trama, il film di Fritz Lang è ricco di fatti che richiamano i motivi dell'opera di Richard Wagner, a cui si deve la più celebre riscrittura del mito nibelungico, il ciclo *Der Ring des Nibelungen* (*L'anello del Nibelungo* [noto anche come *Tetralogia*]), composto tra il 1848 e il 1874.²⁹² Il capolavoro wagneriano – letterario oltre che musicale – prende origine da vari miti e fonti più antiche del *Nibelungenlied*, e meno dipendenti rispetto a questo dal pensiero cristiano: le saghe islandesi e scandinave sono la fonte mitologica più autentica. In *Siegfried* di Fritz Lang la storia viene condizionata dal Fato e narrata in scene che sembrano tratte per lo più da pitture decorative di epoche passate, sfondi e personaggi che ricordano da vicino quelli resi eterni dal pennello di Arnold Böcklin. Per non ricorrere al pittoresco stile operistico di Wagner o realizzare una sorta di pantomima psicologica, Lang preferì allora basarsi sul fascino di certe composizioni decorative, con un'impressione di unità pittorica accresciuta dal «largo uso di strutture architettoniche semplici, grandiose e solenni che dominano la scena». *Die Nibelungen* viene così ad articolarsi in scene lente, in un disteso susseguirsi di immagini “imponenti” che sugella la staticità della sfera del mito, studiato per dare risalto alla vera azione, allo snodarsi degli istinti che covano e delle passioni che lentamente maturano. Alle pennellate si aggiungono – fondamentali – le note, scritte negli occhi dei personaggi e arrangiate secondo i loro movimenti caricati. Esse rappresentano il conflitto tra uomo e uomo nella Storia, tra l'uomo e il mondo “demoniaco”, sottolineano la drammaticità dell'azione, rivelano la voce interiore dei personaggi, oltre alle potenti immagini simboliche inserite nel testo filmico.

Bibliografia di riferimento

- I *Nibelunghi*, a cura di L. DI SAN GIUSTO, Torino, UTET, 1947 («I grandi scrittori stranieri», 34); ed. elettronica: <http://www.liberliber.it/>.
- R. WAGNER, *Siegfried: Der Ring des Nibelungen-L'Anello del Nibelungo*, ed. italiana e tedesca, Firenze, Giunti Editore, 2008, («I programmi di sala»).
- S. KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, nuova ed. a cura di L. QUARESIMA, Torino, Lindau, 2001, («Saggi»).
- L.H. EISNER, *Fritz Lang*, Londra, Secker & Warburg, 1976 (trad. it. M. KUNZLE - G. CONTROZZI, Milano, Mazzotta, 1978).

²⁹² La prima rappresentazione del ciclo (costituito da un prologo, *L'Oro del Reno*, e di tre giornate, *La Valchiria*, *Sigfrido* e *Il Crepuscolo degli Dei*) avvenne a Bayreuth nel 1868, nel teatro che Wagner aveva fatto edificare per rappresentare le proprie opere – «Dall'orchestra emerge qualcosa di inaudito: ALBERICH si è trasformato in drago, e il tema del “Drago” prende a strisciare nelle due tube basse e nel contrabbasso-tuba. È un tema lento e tardo, con movenze grottesche e mostruose, come d'un coccodrillo arenatosi sulla riva d'un fiume; è un tema da ippopotamo: un tema che dopo tre battute tenta di sollevarsi faticosamente, a intervalli via via più larghi, e che poi ricade, esausto, in turpi settime discendenti. Qualcosa di “indegno della musica” (secondo Nietzsche); degnissimo di una grande arte drammatica. Il tema, che fa la sua apparizione nell'ORO DEL RENO, campeggerà nel SIGFRIDO» (T. CELLI, *L'Anello del Nibelungo: guida all'ascolto della tetralogia di Wagner*, Milano, Rusconi, 1997, 2. ed. riv. e aggiornata).

ROBERT SCHUMANN E LA POESIA ROMANTICA TEDESCA

di Maria Maddalena Vigilante

Robert Schumann oltre che geniale compositore, fu anche un valente critico musicale come appare dagli articoli critici editi nella rivista da lui stesso fondata «Neue Zeitschrift für Musik» dove attaccò «i filistei della musica», mentre dava il suo totale appoggio ai compositori romantici. In seguito gli studi critici sono stati riuniti nel volume *La musica romantica (Gesammelte über Musik und Musiker, 1854)*,²⁹³ che non solo divenne l'emblema di una nuova concezione musicale, ma costituì anche un insuperabile modello di critica musicale.

Schumann credeva che «[...] il linguaggio musicale fosse fondamentalmente un linguaggio delle emozioni attraverso il quale l'uomo può esprimere i suoi sentimenti [...] L'anima deve prima percepire la gioia e il dolore – così come i tasti devono essere prima toccati perché suonino: è solo dopo questo che l'emozione comunica con le qualità del suono. [...] Così la musica è la dissoluzione spirituale delle nostre emozioni».²⁹⁴

Egli ritiene inoltre «[...] che la musica venga percepita dai sensi come qualcosa di generale, mentre le altre arti vengono percepite come colore, forma e dimensioni. Nonostante creda che la musica abbia molti più vantaggi rispetto alle altre arti, egli riconosce che tutte le arti sono connesse tra loro».²⁹⁵ L'unione di tutte le arti è tipica dell'età romantica durante la quale Schumann visse e si formò. Egli giunse alla conclusione che musica e poesia avessero la stessa origine. Il compositore utilizza il termine poeta sia in senso letterale per descrivere un uomo che scrive poesie, sia in un senso più ampio per indicare un artista o un genio indipendentemente dal mezzo espressivo utilizzato. Il presente saggio impiega il termine poeta in quest'ultima accezione.²⁹⁶

Del resto per un certo periodo, lo stesso Schumann aveva oscillato tra la vocazione musicale e quella poetica. Il padre, August, editore umanista, era noto per aver pubblicato un'edizione tascabile dei classici di tutto il mondo. Il futuro musicista crebbe quindi in un ambiente familiare estremamente favorevole allo sviluppo dei suoi vasti interessi musicali e letterari. Già all'età di nove anni (Robert Schumann era nato a Zwickau, in Sassonia, nel 1810) il padre lo condusse a Karlsbad ad ascoltare Moscheles, uno dei più grandi pianisti del suo tempo. Il piccolo Robert, conquistato dalla musica, decise di diventare pianista. Durante gli studi ginnasiali, iniziati nella sua città natale, nel 1820, approfondì con altrettanta passione gli studi letterari. Lesse il *Faust* di Goethe, i romanzi di Walter Scott, i poemi di Byron e sembrò voler tralasciare la musica per la letteratura. Tentò anche di diventare uno scrittore, componendo un romanzo e una tragedia.

Quando però si innamorò della moglie di un medico di Colditz, Agnes Carus, interprete dei *Lieder* di Schubert, riscoprì la musica, componendo a sua volta alcuni *Lieder*. Comprese allora che la musica era il miglior mezzo per comunicare le sue emozioni amorose. Gravi lutti familiari nel frattempo l'avevano colpito: la morte della sorella Emilie, malata di mente, e quella del padre. Schumann intraprese diversi viaggi e nei suoi soggiorni in diverse città della Germania, a Lipsia, a Dresda, continuò a frequentare poeti e letterati. Nel 1828, conclusi gli studi liceali si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza di Lipsia. Mentre a Monaco frequentava Heine, a Lipsia era assiduo del salotto della Carus frequentato tra gli altri da F. Wieck, che diventerà suo maestro di musica per il pianoforte, e da sua figlia, Clara, ancora bambina, ma già straordinaria pianista.

²⁹³ R. SCHUMANN, *La musica romantica*, a cura di L. RONGA, Torino, Giulio Einaudi editore, 1950.

²⁹⁴ L. RUZZA, *Nel cosmo di Robert e Clara Schumann*, Treviso, Editing Saggi, 2005, p. 109.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ È anche vero che nella lingua tedesca il termine *Dichter* designa sia il poeta che lo scrittore di opere letterarie con valore artistico, a differenza della lingua italiana dove i termini poeta e scrittore indicano gli autori di due ben distinti generi letterari.

Nel 1829 si trasferì nella più romantica e tranquilla Heidelberg per continuare i suoi studi di giurisprudenza. In seguito, impressionato da Paganini a Francoforte, scrisse una famosa lettera alla madre (30 luglio 1830), comunicandole la propria decisione di abbandonare l'università per dedicarsi interamente alla musica. Tornato a Lipsia nel 1830, fu accolto nella casa di Wieck come allievo residente di pianoforte. Non dimenticò però le sue passioni letterarie, ammirando in particolare il romanziere Jean Paul (pseudonimo di Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825) anche quando ormai si era dedicato completamente alla musica.

Questo autore presenta aspetti contraddittori nella sua opera artistica. Per molto tempo è stato considerato come un precursore del realismo borghese, come il poeta della moderazione piccolo borghese. In questo ambito si possono collocare sicuramente alcune sue opere, soprattutto i racconti brevi pieni di un originale senso di umorismo. Esaminando però tutta la sua opera ci si accorge che si tratta di un autore «pienamente inserito nella modernità romantica, in quanto movimento della coscienza della crisi».²⁹⁷ In realtà Jean Paul è considerato un *outsider* insieme a Hölderlin (1770-1843) e a Heinrich von Kleist (1777-1811).²⁹⁸

Schumann condivide con lui il tema del doppio che si manifesta compiutamente già nel romanzo di Jean Paul *Siebenkäs: fiori, frutti e spine, ossia vita coniugale morte e nozze dell'avvocato dei poveri F.S.Siebenkäs (Blumen-Frucht und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F.S.Siebenkäs 1796-7)*²⁹⁹

Il protagonista, l'avvocato e scrittore Firmiano Stanislao Siebenkäs, non è soddisfatto della propria moglie, Lenette, brava donna di casa, che però con i suoi lavori domestici lo disturba mentre egli sta scrivendo le proprie opere. Innamoratisi di Natalie, che gli è stata presentata dall'amico Leiberger, Siebenkäs escogita uno stratagemma per sciogliere il suo vincolo matrimoniale. Si finge morto e, grazie alla sua straordinaria rassomiglianza con Leiberger, si stabilisce come ispettore in un paese vicino. In seguito, sopraffatto dal rimorso, torna al paese di Linette, ma troppo tardi, la donna infatti è morta.

Il romanzo però non finisce tragicamente perché Siebenkäs ritrova Natalie che gli darà conforto e serenità. È interessante notare come all'iniziale atmosfera *Biedermaier*, già incrinata però dalle incomprensioni tra i due coniugi, si sostituisca il clima romantico dell'improvvisa passione che travolge il protagonista, il quale però non è così cinico da vivere serenamente con un'altra identità, dopo aver finto di essere morto. Tormentato dal rimorso, torna nel paese della moglie, ma la provvidenziale morte di Lenette, gli renderà possibile una nuova vita più romantica della precedente.

Il romanzo della maturità, *Anni acerbi (Flegeljare 1804-1805)*,³⁰⁰ si basa invece sulla dualità reale di una coppia di gemelli, Walt e Vult con due nomi dal simile significato: Walt è abbreviazione di Gottwalt («ci guidi Dio»), Vult abbreviazione di («*Quod deus vult*»). «Walt parroco coltissimo, pianista e scrittore, è l'eterno pellegrino; Vult suona il flauto e ricerca avventure rischiose. [...] I due si amano, lottano, ci commuovono e ci divertono, fino al bizzarro finale ballo mascherato, entrambi innamorati della stessa donna quindi si perdono...».³⁰¹

Schumann, invece, amava designare aspetti diversi della sua personalità in ben tre figure ideali con il nome dei quali firmava i suoi scritti: Florestano, Eusebio e il Maestro Raro. «Il primo rappresenta la sua natura fantastica e ardente, il secondo quella contemplativa e sognante»,³⁰² mentre il Maestro Raro si riferisce a Wieck, il suo maestro di musica rigido e pignolo, il quale contrastò a lungo il matrimonio della figlia Clara con il compositore. Solamente nel 1840, i due innamorati, vinti gli ostacoli posti dal padre di lei, poterono finalmente sposarsi.

²⁹⁷ U. KINDL, *Storia della letteratura tedesca*, Bari, Laterza, 2001, vol. II: *Dal Settecento alla prima guerra mondiale*, p.138.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 132.

²⁹⁹ J.PAUL, *Siebenkäs: fiori, frutti e spine, ossia vita coniugale morte e nozze dell'avvocato dei poveri F.St. Siebenkäs*, traduzione e introduzione di E. CRAVERI CROCE, Bari, Laterza, 1948.

³⁰⁰ J.PAUL, *Anni acerbi*, a cura di L.M. RUBINO, Edizioni Guida, Napoli, 1990.

³⁰¹ A. CAZZATO, *Fra Schumann e Mahler Jean Paul l'antigoethiano*, «Rendiconti», XVIII, novembre 2012, p. 3.

³⁰² R. SCHUMANN, *La musica romantica*, a cura di L. RONGA, ed. cit., p. XI

I primi due personaggi Florestano e Eusebio s'ispirano al binomio Walt-Vult di Jean Paul. Così Walt-Eusebio e Vult Florestano «si ritrovano e ricominciano a rincorrersi nelle atmosfere irreali di un nuovo ballo mascherato sul tema delle «farfalle» metafora di vita, di gioco e di poesia»³⁰³ nell'opera *2 Papillons* (1829-1830) composta a vent'anni da Schumann. Il musicista affermò che la sua composizione si ricollegava alla trama stessa dell'ultimo capitolo del romanzo di Jean Paul. Gli stessi personaggi compaiono anche nelle bizzarre atmosfere del *Carnaval* op. 9 (1833 e inverno 1834-1835), accanto ad altre figure (Estrella, Chiarina) che alludono a persone reali.

Lo scrittore preferito di Schumann fu uno scrittore singolare anche per il suo stile dove una benevola ironia si alterna a una visione fantastica della realtà. Nella lettura si passa improvvisamente dalla commozione sentimentale alla satira rese stilisticamente da similitudini impossibili e metafore strampalate. Jean Paul non sa resistere alla tentazione di scrivere tutto quello che gli passa per la mente. Allo stesso modo il compositore fa riecheggiare nella musica il flusso dei suoi pensieri attraverso la tecnica della variazione radicalmente trasformata negli studi sinfonici op. 13 (1837). In questa opera «la variazione non è più un tema prima enunciato e poi elaborato e variato, ma un tipo di costruzione musicale concepita come un fluttuante gioco combinatorio di sottili procedimenti associativi, di reminiscenze, di analogie».³⁰⁴

Un altro autore molto vicino a Schumann fu E.T.A. Hoffmann (1776-1822), che fu a sua volta musicista, scrittore di racconti fantastici e, per un periodo, pittore. Questo autore non poteva non attirare il compositore dal momento che aveva trattato il tema del doppio nel personaggio del bizzarro musicista Johannes Kreisler che è l'*alter ego* dello stesso Hoffmann. Una serie di capitoli riuniti sotto il nome di *Kreisleriana*³⁰⁵ erano apparsi nella prima raccolta di Hoffmann *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* (1814-1815 con prefazione di Jean Paul). La figura del musicista Kreisler fu ripresa da Hoffmann nell'opera *Punti di vista e considerazioni del gatto Murr sulla sua vita nei suoi vari aspetti, Biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler su fogli di minuta casualmente inseriti*³⁰⁶ (*Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kappelmeister Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* 1820-1822).

Lo scrittore immagina di aver trovato il manoscritto con le riflessioni di limitato buonsenso dell'umanizzato gatto Murr e di averlo consegnato senza leggerlo, al tipografo. Il gatto però che appartiene ad un amico di Kreisler, aveva usato come carta assorbente le pagine di un manoscritto trovato nella biblioteca del suo padrone e contenente la vita di Kreisler. Il tipografo, di fronte al manoscritto, aveva composto tutto di seguito.

Così alla banale quotidianità borghese si contrappone la vita eccezionale dell'artista. Schumann intitolerà *Kreisleriana* l'opera 16, a titolo di citazione del personaggio di Hoffmann, un ciclo di pezzi per pianoforte composto nel 1838. Questa celebre *suite* di otto pezzi pianistici rivela che «[in loro], i tempi dispari il 1°, il 3°, il 5° e il 7° esprimono il focoso impeto di Florestano e i tempi pari lo spirito libero e patetico di Eusebio. In realtà Florestano ed Eusebio sono già assorbiti nella marea d'angoscia che sale dal fondo. Schumann, pure nello sfrenamento fantastico della ispirazione tratta da Hoffmann, sente crollare questo mondo e nel 2°, 4° e 6° episodio ha dato una vibrazione dolorosa e infinitamente sgomenta al sentimento della sua solitudine [...]».³⁰⁷ Il

³⁰³ A. CAZZATO, *Fra Schumann e Mahler Jean Paul l'antigoethiano*, op.cit., p. 4.

³⁰⁴ L. RUZZA, *Nel cosmo di Robert e Clara Schumann*, op. cit., p. 120.

³⁰⁵ E.T.A. HOFFMANN, *Kreisleriana: dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, traduzione R. PISANESCHI, introduzione di C.MAGRIS, Milano, Rizzoli, 1984 («Biblioteca Universale»).

³⁰⁶ E.T.A. HOFFMANN, traduzione di C. PINELLI, Torino, Einaudi, 1969, vol.III: *Romanzi e racconti. Il gatto Murr* («I Millenni»).

³⁰⁷ G. VIGOLO, *I poeti di Schumann*, testo, probabilmente inedito, conservato con la collocazione A.R.C. 16 Sez. FIII /3b nella cartella intitolata *Musica e poesia 1965* nell'Archivio Giorgio Vigolo presso la Biblioteca Nazionale di Roma, c.67r.

compositore sembra già prefigurare il suo tragico destino che si concluderà con la morte nel manicomio di Enden (Bonn) nel 1856.

Ma il culmine dell'interazione tra poesia e musica fu raggiunto da Schumann nella composizione di *lieder* ispirati da Heine (1797-1856) dove poeta e musicista si congiungono in una comune vibrazione umana, come non era forse mai accaduto. Un altro autore che Schumann musicò nei *Lieder*, fu Eichendorff (1788-1857) il quale, benché sia uno scrittore, è essenzialmente un lirico considerato dalla critica come uno dei maggiori esponenti del secondo romanticismo.

Bibliografia di riferimento

- A. CAZZATO, *Fra Schumann e Mahler Jean Paul l'antigoethiano*, «Contrappunti», XVIII, novembre 2012, pp. 3-4.
- E. CRAVERI CROCE, *Poeti e scrittori tedeschi dell'ultimo Settecento*, Bari, Laterza, 1951.
- U. KINDL, *Storia della letteratura tedesca*, Bari, Laterza, 2001, vol. II: *Dal Settecento alla prima guerra mondiale*.
- M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1975 («Piccola Biblioteca Einaudi»).
- La nuova Enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti, 1983, *sub voce*.
- L. RUZZA, *Nel cosmo di Robert e Clara Schumann*, Treviso, Editing Saggi, 2005.
- R. SCHUMANN, *La musica romantica*, a cura di L. RONGA, Torino, Giulio Einaudi editore, 1950.
- V. ŽMEGAČ ZDENKO ŠKREB, L. SEKULIĆ, *Breve storia della letteratura tedesca*, traduzione di G. ONETO, Giulio Einaudi editore, Torino, 2000 («Piccola Biblioteca Einaudi Nuova Serie»).

CAMPANA E IL CAMMINO MUSICALE di Giampaolo Vincenzi

L'acqua a volte mi pareva musicale

Risulta purtroppo indiscutibilmente vero, qualcuno direbbe apodittico, che esprimere il proprio mauditismo in Italia è meno comodo che farlo in Francia, tanto più quanto in Italia gli orizzonti agognati e incorporati da uno sguardo spazioso vengono bloccati dai ripidi fianchi degli Appennini e dai muri mentali, inconfondibili, di alcuni sedicenti intellettuali militanti che si rifanno una verginità criticando il sistema che essi stessi creano e con cui nutrono i propri miseri interessi alle spalle della vera ricerca letteraria, promuovendo sé stessi quali unici possessori della conoscenza culturale, sedicenti oracoli ed autovaticinanti.

«Ci fu un tempo, prima di prendere conoscenza diretta della civiltà italiana contemporanea, che io potevo scherzare. Ora questa civiltà mi ha messo addosso una serietà terribile»,³⁰⁸ scriveva Campana a un interlocutore propenso all'ascolto, Emilio Cecchi, protestando le proprie «bizzarrie esotiche» contro i sordi Soffici e Papini.

Quale altra bizzarria poteva essere recepita dai poveri, secondo Campana, scrittori propensi a costruire la propria immagine sulle ceneri di una dimenticata pubblicazione, povera ma sempre sottovalutata, i *Canti Orfici*, libercolo di un originale provinciale «scomodo, difficile e a tratti persino rugoso, nonostante quella diffusa melodia che si respira nella sua scrittura. [...] Del resto, lo stesso Campana ebbe a dichiarare a più riprese di sentire una melodia, senza ricordarsene neanche una nota»?³⁰⁹

Certi primi lettori di Campana, distratti dal proprio egosistema, non seppero sentire la musica con cui la prosa e i versi di quell'opera si annodavano ad un unico disegno melodico soggiacente e di cui rimane il battito, l'accento ritmico, evidenziato invece dal violinista Caproni in *Batteva*³¹⁰ e ricantato da una voce potente e sola, anch'essa sempre dimenticata, usata e abbandonata: «Ritorna, che cantar canzone di voto / dentro l'acqua del Naviglio io voglio / perché tu sia riesumato dal vento».³¹¹

I più aperti e attenti interpreti del Marradese hanno fortunatamente colto quell'afflato musicale e vocalmente simmetrico che scaturiva dalla scrittura apparentemente folle, e invece esageratamente analogica, dello speciale prosimetro che in forza della sua unicità ho altrove inteso, molti condividendone la dimostrazione, chiamare «campaniano»,³¹² appunto; un prosimetro di cui già un vero e non sedicente conoscitore della letteratura moderna e a lui contemporanea qual era Giuseppe De Robertis, descriveva il canto al tempo stesso in cui usciva la prima leggendaria edizione dei *Canti Orfici*, cioè esattamente cento anni fa:

Campana ha lavorato a scoprire il suo canto, che si è fatto di certe armonie semplici, di ripetizioni e riprese di parole di assonanze, di rime, anche se manca il verso [...]. Certo che bisogna prima accettare queste particolarità non peregrine, per sentirvi poi dentro un'ansia commossa, con battiti di sillabe fate canore. [...] qui quel che c'è d'autentico è la ricchezza d'intonazioni musicali che a un punto si dilatano e si smorzano – una continua efflorescenza di

³⁰⁸ Lettera di Dino Campana a E. Cecchi del 10 marzo 1915, ora in D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931)*, a cura di G. CACHO MILLET, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, p. 39.

³⁰⁹ M. VERDENELLI, *Introduzione*, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, a cura di M. VERDENELLI, Macerata, Eum, 2007, p.8.

³¹⁰ G. CAPRONI, *Batteva (Omaggio a Dino Campana)*, in ID., *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975.

³¹¹ A. MERINI, *A Dino Campana*, in EAD., *Ballate non pagate*, Torino, Einaudi, 1995, p. 76.

³¹² G. VINCENZI, *Ipotesi sul prosimetro campaniano*, in M. VERDENELLI – G. VINCENZI, *«La sua critica mi ha ridato il senso della realtà»*. *Bibliografia campaniana ragionata dal 1912 etc.*, Roma, Edilet, 2011, pp. 405-413.

note larghe cui manca per ora una forza di coesione, e una certa ascesa sopra i nodi melodici successivi. [...] l'ispirazione [...] a un tratto si slarga e non soffre confine. Succede che il ritmo, per non essere sacrificato, si esteriorizza e diventa cantabile.³¹³

La musica sillabica, accentata nelle tesi ritmiche dell'originale e forse esotico prosimetro campaniano che si inerpica dalle pagine di un'opera il cui titolo riassuntivo è necessariamente *Canti Orfici*, rappresenta anche la modernità del progetto metrico-ritmico soggiacente, un progetto che si inserisce nel flusso novecentesco di un genere dinamico come pochi altri: «Ed è davvero sorprendente che [...] manchi – al di là degli Orfici – anche solo un altro prosimetro così compiuto e così intenzionale».³¹⁴

La musicalità, derivante dall'elemento prosodico interno alla scrittura campaniana, risulta essere tanto connaturata alla stesura dell'opera che molti condividenti le riconoscono il merito di aver semplificato la rimemorizzazione del manoscritto perduto tanto da indicarla come palinsesto strutturale comune tra le stesure; è quanto, in un'accurata seppur iniziale dimostrazione, conclude la teoria dell'enunciazione:

Tutto accade come se Campana sia stato guidato da una pulsione musicale alla quale non riusciva a sottrarsi. Le ripetizioni, dunque, non sono vuoti riempitivi dettati dalla mancanza di una lessicalità più matura. Esse sono formule, rinforzi e non zeppe. Sono stratagemmi di un poeta la cui suprema arte mnemotecnica consiste nel mantenimento di una pulsione. Campana appare anche altrove un rapper, un *rapicier* che nulla concede alla tradizionale semantica della poesia, ma che si lascia attraversare dai fenomeni prosodici. Questa [pulsione] è di natura prosodica. Ma la prosodia è di natura musicale.³¹⁵

Ma, al di là dei pur preziosi approfondimenti e delle interpretazioni assunte attraverso una strumentazione specialistica, la musica della poesia campaniana cammina di pari passo alla forza espressiva dell'autore e alla selvaggia e resistente tenacia con cui Campana ha mescolato il proprio essere naturale a quello grammaticale, la spontaneità di un poeta errante che cerca di modellare tale erranza all'interno di una struttura riconoscibile come estetica, cantabile.

Fu uno sforzo sovrumano, è facile immaginarlo, quello di dover immagazzinare le pulsioni e formarle, dare loro una forma, secondo canoni personali – quelli, cioè, di un uomo che aveva come prospettiva gli spazi ampi, i lunghi pellegrinaggi ed i cammini interminabili dentro la natura – da mescolare alle più frammentate e frammentarie aspettative delle avanguardie rumoreggianti e autoreferenziali. Uno sforzo che sembra avvicinarsi alla descrizione che ne fece il raffinato, nonché interessato, “campanofilo” Edoardo Sanguineti:

Mi chiesi quali elementi mi avevano molto colpito in Campana, e sui quali mi ero soffermato. Uno era certamente l'elemento musicale: io, che ero nato con il sogno da fanciullo di una scrittura musicale, trovo in Campana il dissolversi del discorso, la rottura di una coerenza che si serviva moltissimo dell'elemento sonoro, senza che ci fosse la ricerca di un'armonia ma proprio di una dissonanza, di una sorta di frammentazione sonora, ritmica, pulviscolare.³¹⁶

Le rotture della frase logica e del periodo verbale in Campana esaltano la frase musicale che disegna a sua volta l'itinerario faticoso eppur necessario del poeta, in fuga da una tradizione fossilizzata nella metrica carducciana e da un'avanguardia invecchiata perché poco accogliente con chi non si fosse sottomesso alla schiavitù di una poetica prefissata.

³¹³ G. DE ROBERTIS, *Un po' di poesia. Dino Campana: «Canti Orfici»*, «La Voce», a. VII, n° 2, 30 dicembre 1914, pp. 138-139.

³¹⁴ A. BERTONI, *Appunti sul metro degli «Orfici»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, Atti del Convegno di Faenza del 15 e 16 maggio 1997), a cura di A.R. GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 121-133.

³¹⁵ M. LA MATINA, *Musicalità della prosodia nei Canti Orfici*, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, cit., pp. 168-169.

³¹⁶ E. SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, Lecce, Manni, 2001, pp. 28-29.

Quella frase è costituita dalle parole, è vero, e dai suoni vocali, allitterazioni e rime ravvicinatissime, iterazioni, ma ancor più è supportata dalla tensione delle pause, dalle fratture sintattiche seguite dai fondamentali punti di sospensione; Campana sembra sapere che si muove sulla musica degli elementi naturali e del divenire storico, ne è un vagabondo fruitore tanto da scegliere di tacersi, farsi pausa, sospendere il passo per farsi superare dalla melodia naturale che ci sostanzia.

Indizi di tale prospettiva è facile leggerli attraverso i versi de *Il canto della tenebra*, ad esempio, «Sorgenti, sorgenti abbiám da ascoltare, / Sorgenti, sorgenti che sanno / Sorgenti che sanno che spiriti stanno / Che spiriti stanno a ascoltare.....»³¹⁷ o in *Viaggio a Montevideo*, «Dentro un crepuscolo d'oro la bruna terra celando / Come una melodia: / D'ignota scena fanciulla sola / Come una melodia / Blu, sulla riva dei colli ancora tremare una viola.....»,³¹⁸ dove il ricorso all'analogia confonde magistralmente gli elementi visivi e coloristici del fiore con quelli melodici dello strumento musicale.

Ancora più indicativo in questo senso l'*incipit* del *Sogno di prigionie*,³¹⁹ il primo stellone di *Scirocco* (Bologna) in cui Campana, sebbene all'interno del complesso gioco metaforico-analogico delle descrizioni, attribuisce musicalità agli elementi naturali, «Era una melodia, era un alito? [...] sotto lo scorcio dei portici seguivo le vaghe creature rasenti dai pennacchi melodiosi, sentivo il passo melodioso, smorzato nella cadenza lieve ed uguale [...]»³²⁰ e soprattutto all'insuperabile, in questo senso, *Passeggiata in tram in America e ritorno*, di cui si mettono in evidenza le parti più significative, partendo dal primo versetto:

Aspro preludio di sinfonia sorda, tremante violino a corda elettrizzata [...]. Corro col preludio che tremola si assorda riprende si afforza [...]. L'acqua a volte mi pareva musicale, poi tutto ricadeva in un rombo [...] nel mentre il battello [...] riattacca a concertare con i suoi alberi una certa melodia beffarda nell'aria, una melodia che non si ode, si indovina solo alle scosse di danza bizzarre che la scuotono!³²¹

È come se Campana cadenzasse tramite il passo umano la melodia soggiacente del mondo in cui si muove, tentasse ferocemente di ordinare quell'infinita bellezza attraverso il pedale precipuo del poeta, il ritmo.

A tal proposito esistono numerosissime testimonianze che ricordano come l'autore dei *Canti Orfici* fosse abitato dal canto e dalla cadenza vocale quando recitava versi propri o altrui, naturalmente informandoli sullo stile della tradizione popolare: «Orsini [...] incontrò [...] Campana in una osteria. Dino si unì a loro nel viaggio recitando in un modo curioso e quasi cantilenante alcuni suoi versi»³²² o quando anche trascorreva i pochi momenti di lontananza dalla misantropia che gli era propria, assieme ai vecchi compagni e ai nuovi conoscenti:

In una sera dunque, mentre, dopo cena, si passeggiava sotto i portici solitari di via Farini, accennando in coro a stornelli toscano-romagnoli, ecco mettersi a capo del gruppo uno, improvvisamente apparso; [...] e con voce stentorea, alternata di toni gravi ed acuti – battendo il grosso tacco ritmicamente al canto –, richiedere a gesti risoluti, imperiosi da noi una serietà ed un impegno da corale liturgico. Amava, come poi dimostrò, il canto, nel quale espandeva tutto se stesso: canto popolare portato giù dai monti di Marradi e di Palazzolo. E ne ricordava altri, primordiali nenie, raccolti in Argentina.³²³

³¹⁷ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, a cura di F. CERAGIOLI, Milano, Rizzoli, 1994, p.110.

³¹⁸ Ivi, p.140.

³¹⁹ Ivi, p.165.

³²⁰ Ivi, pp. 211-212.

³²¹ Ivi, pp. 199-201.

³²² «La sua critica mi ha ridato il senso della realtà». *Bibliografia campaniana ragionata dal 1912 etc.*, cit., p. 334.

³²³ M. BEJOR, *Dino Campana a Bologna 1911-1916*, in D. CAMPANA, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di G. CACHO MILLET, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, pp. 285-300.

Campana, come sappiamo – interpretandone alcune suggestioni – da un interessante saggio³²⁴ di Cacho Millet, usava la musicalità delle parole e le poesie di soggetto musicale (o quantomeno di vicinanza semantica al mondo melodico-strumentale) quale tecnica mnemonica ed era ben predisposto al canto, avendo anche partecipato, tra il 1910 e il 1911, a due commedie con brani cantati messe in scena dall'amico Francini presso il Teatro degli Animosi di Marradi; un talento che ben presto fu utilizzato per modellare la musica della natura secondo una cadenza che prima abbiamo chiamato “pedale” ma che in realtà, assecondando la vera predisposizione del poeta toscano, potrebbe definirsi “passo”.

È l'ubriaco che canta una serenata amorosa alla fine della *Petite promenade du poète* che giustifica in parte tale interpretazione e che fa da contraltare ai silenzi notturni i quali, a sentire bene, rimandano sempre ad un rumore o una melodia lontana, appena percepibile; il passo solitario del viandante, di colui che passeggia e *Batte botte*, è il mezzo musicale e ritmico più adatto all'uso che ne fa Campana, cioè quello di scandire il ritmo irregolare della propria percezione e del proprio, sebbene non pienamente consapevole, progetto estetico.

Non sarebbe peregrino, almeno secondo chi scrive, approfondire in modo intertestuale questi primi appunti e le suggestioni che si sono qui anticipate collegandole ad una seria mappatura delle voci ricadenti nell'insieme semantico della musica e presenti ne *Il più lungo giorno*, nei *Canti Orfici* e nell'epistolario campaniano, anche se da una sommaria verifica si può notare quanto l'elemento musicale venga preferibilmente e analogicamente, si è già detto, accostato alla qualifica, all'aggettivo e alla descrizione coloristica.

E non può sussistere solo come coincidenza, accidente casuale, il fatto che le composizioni in versi, cioè le più simili ad una forma poetica tradizionale, dei *Canti Orfici* siano state quelle più musicate dai cantautori italiani,³²⁵ i quali con assoluta facilità ed estrema naturalezza ne hanno tratto suggestive canzoni, evocative tanto quanto il testo letterario.

³²⁴ G. CACHO MILLET, *Notizia su Campana e la musica delle parole*, in D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo*, cit., pp. 421-426.

³²⁵ Si veda, ad esempio, la canzone *Ubriaco canta amore*, nel LP del gruppo Bandabardò, *Sputi*; quella canzone è interamente tratta da *La petite promenade du poète*.

APPENDICE

PRESENTAZIONE DEI PARTECIPANTI

ABDERHALDEN Sandra (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Dottorato di afferenza: Studi Interculturali Europei, XXVI ciclo

Tutor: prof. Michael Dallapiazza e prof. William Rivière

Titolo della ricerca in corso: *L'immagine dell'Italia nella letteratura odepórica inglese e tedesca e negli epistolari della prima metà dell'Ottocento*

Questo progetto di ricerca intende analizzare l'immagine dell'Italia nella letteratura inglese e tedesca della prima metà dell'Ottocento, focalizzando principalmente su prosa e lirica odepórica e su scambi epistolari di letterati stranieri che viaggiarono o vissero in tale periodo in Italia. Saranno presi in esame gli aspetti descritti della vita quotidiana, della storia politica e intellettuale, della religione, della cultura e della società, evidenziando il confronto culturale tra gli scrittori e la popolazione italiana.

Inoltre, avendo Inghilterra e Germania seguito sviluppi storici, economici e culturali molto diversi, si vuole anche analizzare come la descrizione dell'immagine dell'Italia e degli italiani abbia subito influenze da parte dell'identità nazionale di coloro che la descrivono, cioè in quale misura la visione dell'altro (l'Italia e gli italiani) è contaminata dagli aspetti culturali, sociali e storico-politici del paese di provenienza degli scrittori.

Questo studio si soffermerà in primo luogo sull'analisi dei singoli testi considerati, organizzati nella tesi in base al paese di provenienza degli autori e secondo un criterio cronologico; nella seconda parte della tesi si evidenzieranno le tematiche trasversali ai testi analizzati, che concorrono alla creazione dell'immagine dell'Italia nella letteratura odepórica inglese e tedesca e negli epistolari della prima metà dell'Ottocento.

Aree di ricerca: letteratura tedesca, letteratura inglese, letteratura odepórica, imagologia.

BERTÈ Stefania (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Dottorato di afferenza: Scuola di Dottorato in Studi Umanistici. Tradizione e contemporaneità, XXVIII ciclo

Tutor: prof.ssa Annamaria Cascetta

Argomento della ricerca in corso: Spiriti libertari e valori civili nella ritualità e nel teatro a Milano nell'Ottocento prima dell'Unità.

Come luogo di messinscena di testi drammatici, veicoli di messaggi, *exempla*, insegnamenti e spunti di riflessione, ma soprattutto come luogo di relazione, di sociabilità, di adunanza, di confronto, l'edificio teatrale facilmente si presta a divenire centro di ritrovo dei protagonisti del Risorgimento e di comunicazione e trasmissione di quei valori caratterizzanti il periodo che va dalla Restaurazione all'Unità d'Italia.

Le relazioni tra il "mondo teatrale" milanese e i fatti del Risorgimento sono molteplici e curiose e non sempre passano attraverso i soli testi e le sole rappresentazioni, ma interessano la vita di chi fa teatro, come attori e impresari coinvolti negli episodi più celebri della storia del Risorgimento, o portano all'identificazione del luogo teatrale come spazio della protesta aperta ed esplicita al Sovrano e alla Casa d'Austria.

Fuori dai teatri, la città di Milano, una città viva e attiva, una città che fa da scenario ad alcuni degli avvenimenti più importanti della storia del primo Ottocento. Tra le vie di questa Milano, nei suoi parchi, nelle sue piazze, nelle sue chiese si svolgono numerose celebrazioni e numerose feste, religiose e civili, in onore dei Sovrani o in memoria di cittadini illustri o di caduti nelle lotte per la libertà, eventi la cui drammaturgia prevede costumi, scenografie, formule rituali e recitativi e durante alcune delle quali insorgono gli spiriti libertari e i valori civili che pervadono gli animi dei cittadini.

Attraverso, dunque, la ricerca in biblioteche, archivi, musei e teatri, di fonti scritte e iconografiche; attraverso lo studio di documenti, stampe, testi teatrali, diari, lettere e periodici, mi ripropongo di offrire una lettura originale della storia del teatro e della ritualità dell'Ottocento preunitario milanese, inserendo il mio lavoro in un filone di ricerca aperto e ancora in via di sviluppo e di approfondimento.

Aree di ricerca: teatro, rito, feste, drammaturgia.

BERTOLINO Alessandro (Università di Torino)

Dottorato di afferenza: Culture Classiche e Moderne, XXVI ciclo

Tutor: prof. Paola Cifarelli

Titolo della ricerca in corso: *La question de la "précellence" de la langue française dans les préfaces de traduction au XVIe et XVIIe siècle.*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito

Le mie ricerche si concentrano sulle prefazioni di traduzioni dall'italiano verso il francese tra XV e XVI secolo, intese come luoghi privilegiati per la formulazione di considerazioni sulla dignità della lingua francese. Lo studio di questi paratesti permette di analizzare non tanto le pratiche di scrittura, quanto la rappresentazione di queste pratiche, e punta a mettere in evidenza la funzione dell'atto traduttivo come atto di appropriazione non solo linguistica, ma anche stilistica: il confronto con il modello letterario italiano, in particolare, mette in gioco dinamiche di emulazione culturale che si intrecciano con considerazioni di tipo politico, in una continua relazione tra una *translatio studii* e una *translatio imperii* che appaiono legate.

Aree di ricerca: italianismo in Francia, paratesti, traduzione nel Cinquecento.

CAPOTORTI Roberta (Università degli Studi di Milano)

Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Moderne, XXVIII° ciclo

Tutor: prof.ssa Eleonora Sparvoli

Titolo della ricerca in corso: *Ricezione d'autore di Proust in Italia: i casi di Tomasi di Lampedusa, Moravia, Saba, Bassani e Piperno.*

L'obiettivo della nostra ricerca è quello di analizzare la ricezione dell'opera di Proust da parte di alcuni scrittori italiani contemporanei, attraverso il rapporto che ognuno di essi instaura coi temi proustiani del tempo e della memoria. Due aspetti fondamentali distinguono gli scrittori del nostro *corpus* dagli altri autori italiani lettori di Proust: l'inscindibilità tra i piani del presente e del passato, intrecciati da un legame di tipo deterministico, e l'impossibilità di rifugiarsi nella memoria, che non possiede un potere salvifico bensì è portatrice di immagini di morte e afflizione. A una lettura sentimentale e nostalgica di Proust - molto diffusa in Italia - essi oppongono la coscienza che la *Recherche* sia un'opera che racconta una crisi profonda, la stessa crisi che è al centro di queste opere, nelle quali ritroviamo un narratore in difficoltà nel presente, ma a cui il mito di un paradiso perduto è precluso.

A partire dai temi comuni del tempo e della memoria, analizzeremo le opere degli autori selezionati mettendo in luce i diversi livelli di intertestualità sui quali queste si pongono rispetto all'opera proustiana, distinguendo molteplici gradi di assorbimento della *Recherche*. Studieremo le diverse prospettive dalle quali ciascun scrittore italiano rilegge e interpreta la Ricerca, rilevando le forme diverse che assumono queste opere: dal romanzo storico di Lampedusa e Bassani, a quello borghese e di formazione di Moravia, fino al "romanzo di deformazione" di Piperno, passando per la prosa e la poesia di Saba.

Ci proponiamo, attraverso l'analisi di opere che attraversano il Novecento e arrivano all'estrema contemporaneità, di studiare e approfondire un ambito della critica proustiana non molto frequentato, quello della ricezione « d'autore » di Proust in Italia. La nostra analisi comparata vuole essere una lettura feconda della ricezione proustiana tra gli scrittori italiani, ma anche l'opportunità di guardare all'opera proustiana da nuove prospettive ed angolazioni.

Aree di ricerca: letteratura francese moderna e contemporanea; letterature comparate.

CONTI Jacopo (Università di Torino)

Dottorato di afferenza: Storia e critica delle culture e dei beni musicali, XXV ciclo

Tutor: prof. Franco Fabbri

Titolo della ricerca in corso: *Influenze della popular music sulla musica colta. Tre casi: Fausto Romitelli, Heiner Goebbels, Frank Zappa*

In questo lavoro si analizzano due esempi di compositori afferenti alla cosiddetta sfera "colta" influenzati dalla popular music (seppure con mentalità, finalità e risultati diversi) e un "outsider" – Zappa – appartenente ad entrambi gli ambiti, ma le cui modalità produttive erano essenzialmente proprie al mondo della popular music.

L'ambito principale dello studio su Romitelli riguarda il *suono*, la sua natura "riprodotta" ed "artificiale" e i suoi rapporti con la partitura, luogo deputato per la comunicazione musicale in ambito colto ma non nelle produzioni popular (in particolare per quanto riguarda la scrittura per chitarra elettrica); di Goebbels vengono presi in considerazione l'eclettismo musicale – sia da un punto di vista estetico, che lambisce molti generi di popular music, di jazz e di musica colta, sia produttivo, sfiorando numerose e talvolta antitetiche modalità creative –, l'importanza dell'improvvisazione nel processo compositivo e lo scardinamento della centralità della figura del compositore (elemento che si tinge di colori politici, data la militanza di Goebbels e l'interesse per il compositore Hanns Eisler), mentre di Zappa si analizzano il concetto di non-unicità dell'opera nel complesso della sua vastissima produzione, le tecniche di lavoro in studio di registrazione e le modalità rappresentative della figura del "compositore colto" nell'ambito della musica rock (attraverso le norme comportamentali – e non solo tecnico-formali – che consentono di definire un genere musicale). Il

fine ultimo di questo studio è dimostrare se un territorio "ibrido" che presenti elementi multiculturali sia la via per la conservazione e l'innovazione allo stesso tempo: la storia sembra suggerirci che la ricerca della "purezza assoluta" riguardi pochissimi casi della produzione classica, mentre tanti autori appartenenti a quello stesso mondo avevano gli occhi e le orecchie ben aperti a tutti gli stimoli che potessero influenzarli.

Aree di ricerca: popular music; analisi musicale; musica contemporanea.

DELOGU Giulia (Università di Trieste)

Dottorato di afferenza: Scuola di dottorato in Scienze Umanistiche – Indirizzo Italianistico, XXVII ciclo

Tutor: prof. Elvio Guagnini

Titolo della ricerca in corso: *La città di Minerva e Mercurio. Utile e canto nella Trieste del Settecento e del Primo Ottocento*

Il mio progetto intende analizzare il ricco *corpus* della poesia triestina arcadica e minervale (dal 1780, fondazione dell'Arcadia Romano-Sonziaca in Gorizia, al 1816, anno di pubblicazione dell'opuscolo *Per la presenza di Francesco primo in Trieste*, per le cure della Società di Minerva). L'intento è quello di ricreare un quadro della cultura e della mentalità triestina nei suoi rapporti con le realtà circostanti (in particolare l'Istria e la Dalmazia) tra Settecento e Ottocento e delle reazioni della città di fronte ai grandi eventi della storia: la Rivoluzione in Francia prima e l'epopea napoleonica, la quale toccò la città in prima persona con ben tre occupazioni (1797, 1805-1806, 1809-1813), poi. I testi poetici sono dunque studiati come veri testimoni del loro tempo e non per il loro valore artistico, che è spesso piuttosto esiguo; grande attenzione viene data allo studio del linguaggio in base all'assunto che è possibile fare la storia delle idee attraverso la storia delle parole. La scelta di concentrare l'analisi su testi poetici è motivata dal convincimento che la poesia abbia rappresentato nel Settecento un mezzo fondamentale per la diffusione di nuove idee.

Tra i miei interessi di ricerca ci sono anche il rapporto tra Massoneria e poesia in Italia e Francia (XVIII-XIX secolo), il concetto di virtù e la sua personificazione nei vari modelli di uomini ideali in Italia e Francia (XVIII-XIX secolo), l'utilizzo della poesia come veicolo di propaganda in Italia e Francia (XVIII-XIX secolo), la tradizione delle *Vite* di Plutarco tra XVIII e XIX secolo e la loro rilettura come "Vangelo" laico, la rappresentazione poetica (negativa e positiva) della figura di Napoleone (XVIII-XIX secolo).

Aree di ricerca: Settecento, Poesia, Massoneria, Rapporti interculturali.

DE LUCA Paolo (Università degli Studi di Roma La Sapienza)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Filologia, Linguistica e Letteratura, XVI° ciclo

Tutor: prof.ssa Rita Giuliani, Lingua e Letteratura russa, La Sapienza.

Titolo della ricerca in corso: *Dall'archivio Barjatinskij-Chigi: Il carteggio inedito tra il granduca Nikolaj Romanov e la principessa Leonilla Barjatinskaja.*

Il progetto verte sull'analisi inedita di materiali d'archivio relativi alla principessa Leonilla Barjatinskaja Sayn-Wittgenstein, imparentata con la famiglia nobile romana dei Chigi attraverso il matrimonio di sua figlia Antonietta con Mario Chigi Albani nel 1857. La corrispondenza epistolare che la nobildonna ebbe con personalità di spicco, iniziata già prima della metà del XIX secolo e conclusasi agli inizi del XX, è stata studiata per ricostruire l'atmosfera del periodo storico ed il profilo dell'ambiente sociale, lasciando delineati sullo sfondo i drammatici eventi che portarono allo scoppio della rivoluzione russa del 1917, in coincidenza con gli ultimi anni di vita della principessa. L'analisi del materiale è di tipo storico, letterario, filologico e linguistico-traduttivo, e si inserisce nell'ambito degli studi sui rapporti culturali italo-russi che contraddistinguono la slavistica e la russistica romana. La metodologia osservata è stata quella della approfondita analisi delle fonti primarie, incrociate e inserite nel contesto storico dell'epoca trattata. Tali fonti sono state reperite principalmente nelle città di Mosca e San Pietroburgo della Federazione Russa, visitando luoghi come biblioteche, archivi, musei e istituzioni legate alla storia riguardante la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, con particolare attenzione a notizie sulla nobiltà nella società della Russia pre-rivoluzionaria. I dati trovati in loco sono stati poi connessi al risultato dell'attività di studio e ricerca portata avanti in Italia presso l'archivio Chigi di Ariccia, con un approccio sintetico e multilaterale. Data la mole di materiale a disposizione si è scelto di descrivere e analizzare in maniera esaustiva una delle corrispondenze più interessanti, quella tra Leonilla Barjatinskaja e il granduca Nikolaj Michajlovic Romanov, riunendone le parti precedentemente divise tra l'Italia e la Russia.

Aree di ricerca: Storia dei rapporti tra Russia e Italia, Rivoluzione russa, Romanov, Slavistica.

GARINO Simone (ricercatore indipendente)

Laurea specialistica in Culture Moderne Comparete presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino

Diploma in Sassofono presso Istituto Musicale Pareggiato della Valle d'Aosta / Conservatoire de la Vallée d'Aoste
Tutor: prof. Franco Fabbri (Università di Torino)

Titolo della ricerca: *Sax, thighs and videotape*. Il ruolo del cinema nella costruzione di uno stereotipo musicale.

Fin dalla nascita del film sonoro, il saxofono è stato costantemente associato alla sfera dell'erotismo, essendo spesso oggetto di censura. Con l'abbandono del *Motion Picture Production Code* ed il successivo avvento della *Nouvelle Vague*, la rappresentazione filmica dell'atto sessuale cominciò ad essere più esplicita, ed il saxofono passò in molti casi da un'implicita funzione allusiva a quella di commento. Il suo ingresso, negli anni Ottanta, nel *mainstream* della cinematografia hollywoodiana ha portato alla formazione di quello che oggi costituisce un vero e proprio stereotipo musicale.

Il lavoro di ricerca svolto durante la stesura della tesi di laurea specialistica ha avuto come principale obiettivo l'analisi delle modalità d'impiego dello strumento all'interno delle produzioni cinematografiche, dagli anni Venti ai giorni nostri.

Aree di ricerca: Stereotipo – Sassofono – Cinema – Erotismo.

GIRARDI Cristiana (Università degli Studi di Padova)

Laureata in Filologia Moderna

Relatrice tesi: prof.ssa Daniela Goldin Folena

Titolo della tesi magistrale: *Intorno a Falstaff: Salieri, Nicolai, Verdi*

Nella tesi si è cercato di fornire un quadro sistematico delle motivazioni che hanno spinto i tre musicisti a cimentarsi, in tre epoche differenti, con il modello drammaturgico, ponendo particolare attenzione sulle soluzioni adottate dai librettisti per adattare la commedia shakespeariana al teatro musicale, allo scopo preciso di valutare il rapporto fra la fonte e gli adattamenti. Per quanto concerne gli antenati del *Falstaff* verdiano, si è istituito un confronto tra il libretto e l'originale inglese, mentre per l'opera di Verdi si è scelto di focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti chiave della relazione fra il libretto e le sue fonti letterarie, nel tentativo di porre in risalto alcuni dei pregi della rielaborazione boitiana.

Area di ricerca: Storia del melodramma.

LEO Marco (Università degli studi di Torino)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Culture Classiche e Moderne, indirizzo in Italianistica. Ciclo XXIV (tesi discussa il 9 maggio 2013)

Tutor: prof.ssa Clara Leri; prof. Alberto Rizzuti

Titolo della ricerca: *I libretti di Salvatore Cammarano*

La tesi consiste in un'edizione moderna dei libretti di Salvatore Cammarano – con esclusione di quelli scritti per Donizetti e per Verdi –, condotta, secondo criteri diplomatico-interpretativi, sulla base delle prime edizioni a stampa dei libretti medesimi (con l'eccezione dell'inedito *Caterina da Brono*, per il quale si è fatto riferimento all'autografo). La scelta della prima edizione a stampa come testo-base si allinea alle recenti discussioni metodologiche sui criteri d'edizione dei libretti d'opera. Scopo del lavoro è quello di fornire un'edizione attendibile dei libretti di Cammarano in quanto testi letterari destinati ad essere intonati. Accanto all'edizione, un capitolo introduttivo individua alcuni elementi salienti della scrittura di Cammarano: la coscienza critica con la quale egli si accostò al proprio lavoro; i frequenti richiami intratestuali e intertestuali (in alcuni casi frutto di vere e proprie riscritture di precedenti libretti, propri o di altri autori); le scelte metriche peculiari che caratterizzano i suoi testi, ed in specie l'uso del verso settenario.

Aree di ricerca: Letteratura Italiana, Storia della musica, Storia del melodramma, Letteratura teatrale

LIBASCI Fabio (Università degli studi di Verona)

Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura

Tutor: prof. Genetti-Setti

Titolo della ricerca in corso: *Identità Corpo Scrittura in Hervé Guibert*

Il mio progetto di ricerca, che ha per titolo *Identità Corpo e Scrittura* verte sulla produzione segnica di Hervé Guibert (1955-1991) segnica perché di scrittura e di fotografia si è occupato – e dunque di segni – e segnica perché è attraverso questa produzione che si è fatto segno, come tale si è costruito e riconosciuto; segnica, ancora, perché un segno, un sintomo è stato l'AIDS, malattia-segno che ha dato un altro corso alla sua vita di uomo e di scrittore, al suo corpo organico e letterario. La scrittura dell'AIDS che copre la produzione degli ultimi anni di vita scrive e rilegge anche la

vita vissuta divenendo infine il mezzo per la sua comprensione. Si tratta di *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991), *L'homme au chapeau rouge* (1992, postumo).

È poi attraverso il suo *journal*, (pubblicato postumo col titolo *Le Mausolée des amants*) vero e proprio archi-testo, che proveremo a connettere Guibert col suo referente testuale, il frammento all'intuizione dell'opera, la tessera col mosaico che solo alla fine si lascia comprendere.

Attraverso le analisi di Michel Foucault, di Judith Butler e Gilles Deleuze sulla costituzione del soggetto di verità e l'analisi delle ambiguità di questa stessa nozione proveremo a indagare il complesso percorso che Guibert fa compiere alla supposta verità; proveremo a rendere conto della necessità letteraria del percorso dell'uomo Guibert fino a forse alla sua verità e alle estreme conseguenze.

Aree di ricerca: Ermeneutica letteraria, Studi di Genere, Storia delle idee

MAFALE LETIZIA (Università di Milano)

Dottorato di afferenza: Lingue, Letterature e Culture straniere, XXVIII ciclo

Tutor: prof. Prof.ssa Rosanna Gorris Camos

Co-tutela: Université de Reims Champagne-Ardenne, Doctorat en "Lettres et Sciences Humaines", École Doctorale "Science de l'Homme et de la Société"

Co-tutor: Prof. Jean Balsamo

Titolo della ricerca in corso: *Per un'edizione critica delle opere di Madeleine de L'Aubespine* (titolo provvisorio)

Obiettivo della ricerca è l'edizione critica delle opere poetiche e delle traduzioni di Madeleine de L'Aubespine (1546-1596), scrittrice e donna di potere nonché appassionata bibliofila. La sua opera è attualmente dispersa in vari manoscritti, conservati nelle biblioteche di Parigi, Lione e Torino, e non è mai stata pubblicata in un'edizione completa di carattere scientifico, basata su criteri filologici. L'edizione prevede l'analisi e la trascrizione dei manoscritti contenenti le opere dell'autrice con un approfondimento delle ricerche nelle biblioteche torinesi per tentare di ritrovare altri elementi utili all'identificazione del manoscritto della BN di Torino (M. IV.12), considerato perduto nell'incendio del 1904. Verranno inoltre ricostruiti i rapporti tra l'autrice e gli ambienti letterari dell'epoca e verranno studiati attentamente i volumi della sua splendida biblioteca, in particolare quelli italiani.

Aree di ricerca: Letteratura francese del XVI secolo, Biblioteche del XVI secolo, Filologia, Traduzione.

MARTINENGO Marco Filippo (Università degli Studi di Milano)

Laurea Magistrale in Lettere Moderne – Curriculum Linguistico

Docente relatore: prof.ssa Ilaria Bonomi

Docente correlatore: prof. Claudio Toscani

Titolo della tesi di laurea: *"Dare voci alla musica. I dizionari musicali nella prima metà dell'Ottocento"*.

Il ritardo della lessicografia italiana nei confronti delle altre lingue e culture europee in merito alla registrazione della terminologia delle Arti e delle Scienze viene colmato dai dizionari specializzati del secolo XIX; solo successivamente le voci tecniche entrano nel lessico comune attraverso i repertori generali.

«La lessicografia specializzata italiana trova, lungo il corso dell'Ottocento, una sua personale fisionomia e una sua propria linea di sviluppo: delinearne la storia per le singole discipline significherà ricostruire uno degli aspetti più significativi della nostra storia linguistica, culturale e civile» (P. ZOLLI, *Bibliografia dei dizionari specializzati italiani del XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1973, p.20).

La ricerca che ho discusso indaga la storia, la prassi lessicografica e il valore dei *dizionari musicali* pubblicati in Italia nella prima metà dell'Ottocento. Centrale è la definizione del contesto storico e linguistico all'interno del quale i dizionari musicali fiorirono; la rassegna delle prefazioni ha consentito di individuare le motivazioni che spinsero quattro autori pressoché sconosciuti a cimentarsi in una sfida che, nel secolo precedente, era stata raccolta da Brossard e Rousseau in Francia, Koch in Germania.

Il corpo centrale della tesi contiene l'analisi sistematica di centotrenta voci musicali, individuate attraverso un confronto selettivo fra i lemmari dei quattro dizionari; l'indagine ricostruisce le genealogie all'interno e all'esterno del campione, evidenziando i differenti metodi di compilazione adottati dagli autori.

Si analizza infine il trattamento delle stesse voci in tre repertori generali del secolo XIX, con l'obiettivo di comprendere in quale misura i dizionari musicali abbiano contribuito – arricchendo il canale ben più rilevante della lessicografia generale – a diffondere un lessico comune per il linguaggio musicale.

La ricerca è consultabile presso la Biblioteca di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano.

Aree di ricerca: Lingua dell'opera lirica e delle discipline musicali, linguaggi settoriali, storia della lingua.

MENDRINO Luca (Università del Salento)

Dottorato di afferenza: Lingue Letterature e Culture Moderne e Classiche, XXIX ciclo

Tutor: prof. Beatrice Stasi

Titolo della ricerca in corso: Mondo classico e fonti storiche nelle *Tragedie cinque* di Gian Vincenzo Gravina

Il mio studio ha nelle *Tragedie cinque* (1712) di Gian Vincenzo Gravina il suo oggetto di analisi privilegiato, ma ambisce ad inserirsi in un ambito di ricerca molto più vasto, quello della dialettica fra 'antico' e 'moderno' nel Settecento. Le finalità della ricerca sono al momento le seguenti:

1) Individuare le fonti (classiche e moderne) delle *Tragedie cinque*, discutendo tutte le maggiori divergenze tematiche e in generale tutte le distanze che l'autore assume rispetto ad esse e ragionando sui fenomeni di intertestualità e transcodificazione.

2) Provare come la 'flessibilità' con le fonti dimostrata da Pietro Metastasio (oggetto delle mie due tesi di laurea) possa derivare anche dall'esempio offerto da Gravina, di cui fu il più celebre allievo. Se infatti la *quaestio* delle fonti nel teatro di Metastasio mi sembrava subordinata a due grandi poli d'attrazione, il «verisimile» e il «voto del popolo», una giustificazione potrebbe trovarsi nella proposta graviniana di una poesia «verisimile» e al tempo stesso «convenevole» (*Discorso delle favole antiche*), specie nel momento fondamentale della scelta e della rielaborazione delle fonti classiche delle *Tragedie cinque*.

3) Collocare Gravina all'interno di quel percorso di ripensamento dell'immagine tradizione del mondo classico e della storia antica che vi fu nel Settecento, e che culminerà con le acquisizioni del pensiero illuminista. Le nuove acquisizioni storiografiche, filosofiche e di altre discipline come l'antiquaria e il diritto, misero infatti in crisi tale visione. In Italia il centro propulsore di questi studi fu la Napoli di fine Seicento, l'ambiente culturale in cui Gravina operò durante il decennio 1680-1689. Ciò significa inevitabilmente collegarlo alle personalità che posero Napoli alla ribalta delle discipline storiche in quegli anni e in modo particolare al suo maestro, il filosofo Gregorio Caloprese.

Aree di ricerca: Letteratura italiana, intertestualità, Settecento

MIGLIACCIO Francesco (Università di Torino)

Dottorato di afferenza: Culture classiche e moderne, XXVIII ciclo

Tutor: prof. Giorgio Ficara

Titolo della ricerca in corso: *Il paesaggio nella narrativa del secondo Novecento italiano*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito

Nel 1983 Calvino recensisce il romanzo d'esordio di Francesco Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, e lo definisce un «romanzo-paesaggio». Il mio progetto intende studiare la produzione romanzesca di Biamonti e le pagine saggistiche e narrative di Calvino per comprendere meglio il senso del *trait d'union* adagiato fra la narrazione romanzesca e la conformazione del luogo. La ricerca ha l'ambizione di non soffermarsi soltanto sulle pagine dei due scrittori liguri, ma di ampliare il raggio dell'indagine alla produzione narrativa di Pavese e di Celati, due autori che in modo diverso hanno incrociato il cammino di Calvino.

L'incontro problematico fra la narrazione e una particolare percezione dei luoghi, inoltre, potrebbe dischiudere alcune prospettive feconde in merito alle relazioni fra il paesaggio e le strutture narrative, coinvolgendo la storia dei luoghi e la memoria dei protagonisti e delle voci narranti.

Il problema del paesaggio potrebbe così rappresentare una direzione percorribile nel presente e potrebbe suggerire una risposta, consapevole e non ingenua, alla crisi del linguaggio e della narrazione in un mondo sempre più dominato dalla comunicazione e dallo spettacolo. La letteratura può rivendicare ancora un'ambizione conoscitiva? Può ridefinire uno sguardo sulla natura, e in che modo? Il paesaggio, quindi, non investe solo il campo del genere romanzesco e delle strutture narrative, ma può essere una domanda aperta per una definizione possibile di letteratura.

Da un punto di vista metodologico intendo dirigere la mia indagine non solo ai testi degli autori menzionati e alla relativa critica, ma anche ai campi disciplinari che hanno interrogato l'origine e la forma del paesaggio: la geografia, la filosofia estetica, la fenomenologia e la storia dell'arte. Nella speranza che una ricerca di natura letteraria possa essere solida a sufficienza per poter interloquire con altre forme del sapere.

Aree di ricerca: paesaggio, romanzo, Calvino, Biamonti

MILIUCCI Fabrizio: Università Roma Tre

Dottorato di afferenza: Civiltà e culture linguistico-letterarie dall'antichità al moderno – Curriculum Italianistica, XXVIII ciclo

Tutor: prof. Giuseppe Leonelli

Titolo della ricerca in corso: *Attività critica di Giorgio Caproni*

La ricerca si propone di ordinare il materiale (recensioni, interventi giornalistici, interviste, testimonianze, ricordi) in cui uno dei massimi poeti del Novecento ha esercitato un'attività critica costante, sebbene irregolare, dalla metà degli anni Trenta fino alla fine degli anni Ottanta, collaborando a decine di riviste specializzate tra cui la «Fiera letteraria», «La Nazione», «Il Politecnico». Nella sua lunga carriera Caproni ha anche svolto il compito di lettore editoriale, fornendo letture di inediti di importanti autori contemporanei.

Data la varietà e vastità di questa produzione secondaria, si richiede un lavoro di razionalizzazione e storicizzazione per individuare i temi più importanti nelle urgenze critiche del poeta, come l'individuazione di una “linea ligure” in poesia, o alcune importanti riflessioni sulla traduzione, già in parte agli atti della critica. Accanto a ciò si intende sviluppare un esame stilistico della prosa critica, da confrontare con l'attività di narratore e di poeta, per determinare quali fattori abbiano travalicato la prosa per essere ammessi alla versificazione. Non secondaria la possibilità che questo spoglio offre nel campo delle fonti poetiche, fornendo un diario attendibile delle letture caproniane e dei suoi rapporti con la contemporaneità. È molto evidente ad esempio l'attenzione dedicata ad autori come Mario Luzi, Alfonso Gatto, Libero De Libero, il giovane Pasolini, Biagio Marin, e altri.

Aree di ricerca: Caproni, critica, Novecento

MUNAFÒ Elena (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Dottorato di afferenza: Scienze del Testo, 28° ciclo

Tutor: prof. Piero Boitani

Titolo della ricerca in corso: *Fear No More the Heat of the Sun*. La nascita del sublime modernista in *The Waste Land* di T. S. Eliot, *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf e *Ulysses* di James Joyce

Partendo dalla dichiarazione di morte del sublime pronunciata da Ezra Pound nel 1920, il progetto mira a verificare l'esistenza di uno specifico sublime modernista attraverso lo studio di tre testi canonici del Novecento, *The Waste Land* di T. S. Eliot, *Ulysses* di James Joyce e *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf.

La metodologia di ricerca è necessariamente comparativa: in particolare, in prospettiva sincronica, i tre testi vengono posti a confronto l'uno con l'altro, ma anche con altre opere composte negli stessi anni, dentro e fuori dal Regno Unito, in considerazione del carattere trans-nazionale del modernismo. Allo stesso tempo, in prospettiva diacronica, il progetto studia il rapporto tra il modernismo e quelle culture che teorizzarono la categoria letteraria del sublime, a partire dalla tradizione classica (Aristotele e Longino), fino ad arrivare ai simbolisti francesi. Fondamentali risultano in questo senso il modello biblico/evangelico, le rappresentazioni medievali (Dante), l'estetica dell'Illuminismo (Kant e Burke) e la riflessione di Baudelaire sullo squallido come fonte di sublime.

In questo senso, il sublime modernista si presenta come il prodotto di una lunga tradizione, ma allo stesso tempo esso è influenzato dal contesto storico e culturale dell'Europa tra le due guerre: risulta cruciale, ad esempio, l'influenza delle teorie di Freud, così come la concezione del tempo proposta da Bergson. Centrale è anche il pensiero di Nietzsche, nel cui solco si muovono gli autori modernisti, e, naturalmente, l'esperienza tragica della grande guerra.

Il nuovo sublime si presenta quindi come un insieme di rottura e continuità, che permette di studiare i rapporti tra il modernismo e la tradizione. Il progetto si articola in tre diverse fasi: 1) l'individuazione degli elementi tradizionali che vengono ripresi e inglobati nel nuovo sublime; 2) la presentazione delle maggiori differenze rispetto alla tradizione; 3) la definizione degli elementi introdotti dal modernismo.

Aree di ricerca: Comparatistica, Sublime, Modernismo, Novecento

PORENA Claudio (Università per Stranieri di Siena)

Dottorato di afferenza: Letteratura, Storia della lingua italiana e filologia italiana, XXVII ciclo

Tutor: prof. Gianluca Biasci

Titolo della ricerca in corso: *La situazione linguistica della provincia di Roma nella poesia dialettale*

La tesi dottorale intende analizzare e descrivere, attraverso 12 località campione, le varietà dialettali presenti nella provincia di Roma, con la situazione della capitale sullo sfondo, in funzione contrastiva, nella misura in cui traspaiono dalla poesia dialettale colta e semicolta degli ultimi decenni, opportunamente verificata e integrata con altro materiale scritto e orale di varia natura e provenienza, nella duplice dinamica 1) di livellamento dei dialetti provinciali su quello

della capitale, 2) di convergenza del dialetto della capitale sull'italiano standard, dai livelli della grammatica al lessico, con attenzione alle diverse dimensioni di variazione (diatritiche, diafasiche, diamesiche e diacroniche).

Diversamente da quanto accaduto per la situazione romana, che – a partire sostanzialmente dalla metà degli anni Ottanta – è stata ampiamente e sistematicamente indagata da diversi punti di vista e con vari metodi ed esiti, pur senza approdare ad un'organica sistemazione delle conoscenze, la situazione linguistica della provincia di Roma risulta invece ancora poco esplorata, salvo contributi parziali su questa o quell'area specifica.

In particolare, là dove possibile, si è perseguita l'opposizione fra due centri dotati di caratteristiche opposte, che nei casi più favorevoli potrebbe essere sintetizzata in questo modo: da un lato un centro abitato di dimensioni medie o grandi, vero e proprio polo dotato di infrastrutture e servizi, in grado di esercitare attrazione sui centri vicini, situato lungo importanti vie di comunicazioni e dunque facilmente raggiungibile e aperto a influssi esterni; dall'altro lato un comune rurale, collinare o montano, di rilevanza territoriale e soprattutto demografica limitata, tendenzialmente isolato o almeno eccentrico rispetto alle grandi vie di comunicazione, con scarsa o nessuna capacità di attrazione (se non a livello intracomunale) e con un livello di popolamento che negli ultimi decenni è andato progressivamente decrescendo.

Aree di ricerca: Dialettologia, storia della lingua e linguistica italiana

REGINATO Irene (Università Ca' Foscari Venezia, École Pratique des Hautes Études Paris)

Dottorato in Italianistica e Filologia Classico-Medievale, XXVIII ciclo

Tutors: prof. E. Burgio (Ca' Foscari), prof. F. Zinelli (École Pratique des Hautes Études)

Titolo della ricerca in corso: *La versione K (Catalana) del Devisement dou Monde/Milione di Marco Polo: ricerche ed edizioni*

Ennesima rielaborazione del fortunato classico medievale, la "versione catalana" è una redazione perduta nella sua forma originaria (K^x), e conservata in tre testimoni: una copia catalana (K), una traduzione francese (K¹) e una aragonese (K²); le sigle seguono la *recensio* di L.F. Benedetto, *Proemio*, in Marco Polo, *Milione*, Olschki, Firenze, 1928, p. CCI).

La ricerca si pone due obiettivi principali. In primo luogo, l'analisi dei rapporti tra i codici punterà alla ricostruzione della loro storia testuale, precisandone la posizione rispetto all'archetipo K^x. In secondo luogo, l'immagine ricomposta della versione originaria sarà messa in relazione con il complesso della tradizione manoscritta del *Milione*.

La metodologia di lavoro è da un lato di tipo macrostrutturale e comparato; dall'altro di tipo microstrutturale e linguistico. L'analisi comparata dei contenuti evidenzia identità e differenze tra le tre redazioni tra loro e con la redazione di riferimento F (Parigi, BnF *fr.* 1116); lo studio linguistico, invece, è volto alla determinazione della lingua dell'antigrafo K^x.

Aree di ricerca: filologia romanza, letteratura odepica, letteratura medievale in prosa francese, catalana e spagnola.

RIZZUTI Marida (Libera Università di Lingue e Comunicazione – IULM, Milano)

Dottorato di afferenza: Letterature Compare, le Letterature, le Culture e L'europa: Storia, Scrittura e traduzione, XXII ciclo

Tutor: prof. Fabio Vittorini

Titolo della ricerca in corso: *Il mito di Pigmaliione tra letteratura, teatro musicale e cinema: One Touch of Venus e My Fair Lady*

La dissertazione è incentrata sull'analisi di due musical: *One Touch of Venus* (1943) di Kurt Weill, Ogden Nash e Sid J. Perelman e *My Fair Lady* (1956) di Alan Jay Lerner e Frederick Loewe. Le due opere hanno numerosi elementi comuni, per entrambe è stata realizzata una versione per il cinema; esse sono una rielaborazione di un soggetto letterario: *One Touch of Venus* dal romanzo umoristico *The Tinted Venus* (1885) di Frederick Anstey e *My Fair Lady* dall'opera teatrale *Pygmalion* (1914) di George Bernard Shaw. Il lavoro presenta così una doppia anima: una comparatista, l'altra musicologica con una particolare apertura alla semiotica dell'audiovisivo, per quello che riguarda il passaggio dalla versione teatrale a quella cinematografica dei due lavori in esame. L'anima comparatista trova espressione nel capitolo I *Le Metamorfosi di Pigmaliione*, in cui si presenta una disamina letteraria del mito di Pigmaliione. Nella tradizione del mito di Pigmaliione si individuano alcuni nodi formanti che ne tipizzano la storia: i nodi della vicenda non rappresentano tanto gli eventi, quanto sono evocativi di *topoi* letterari.

Il secondo capitolo è dedicato a *One Touch of Venus* nel suo percorso da Broadway a Hollywood. L'opera è stata oggetto d'analisi nella sua totalità facendo attenzione anche alla ricostruzione del processo compositivo, oggetto di una questione legale nel passaggio dal teatro al cinema. Il terzo capitolo riguarda *My Fair Lady* e propone, prima dell'analisi comparativa dei due musical in versione cinematografica, una ricognizione terminologica e teorica sul

concetto di adattamento, grazie alla quale si approda al superamento del concetto stesso per utilizzare il concetto più versatile di traducibilità. Si giunge nelle conclusioni a sostenere che la recezione del mito di Pigmaliione costituisce per i compositori in esame la costruzione di una nuova identità. Infine il confronto delle due versioni cinematografiche porta a enucleare la distinzione all'interno del genere fra film musical e film musicale in base alla costruzione audiovisiva. Aree di ricerca: Musicologia, Letterature Compare, Drammaturgia Musicale, Studi sull'audiovisivo.

SPECCHIA Emanuela (Università degli studi Roma Tre)

Dottorato di afferenza: Italianistica, XXVIII ciclo

Tutor: prof. Claudio Giovanardi

Titolo della ricerca in corso: *Il teatro comico dell'Ottocento: analisi della lingua e dello stile*

Il mio lavoro di ricerca è incentrato sull'analisi delle strutture linguistiche, sintattiche, morfologiche, condotta sui testi del teatro comico dell'Ottocento. Si tratta di testi da sempre poco studiati non solo dal punto di vista linguistico, ma anche letterario. All'inizio della mia ricerca mi sono chiesta il motivo di questa mancanza. La risposta potrebbe essere data dal fatto che, in effetti, la produzione teatrale di questo periodo è piuttosto scarsa, e risente degli influssi sia della riforma di Goldoni, sia del teatro francese contemporaneo. Inoltre l'Ottocento è un secolo pieno di novità storiche, ideologiche, letterarie, e questo potrebbe aver offuscato in parte la produzione, già poco originale, di commedie. Tuttavia i commediografi sono numerosi e lo è altrettanto la loro produzione. Ho scelto di focalizzare la mia attenzione su alcuni scrittori che si differenziano per aree geografiche ma anche per i temi trattati, e che svolgono la loro attività in tre periodi diversi dello stesso secolo. Si tratta, per la prima metà dell'Ottocento, di F. A. Bon, A. Nota e G. Giraud; per il secondo periodo di P. Giacometti e P. Ferrari; per gli ultimi secoli dell'Ottocento di G. Giacosa e M. Praga. Dopo aver individuato i caratteri peculiari di ogni singolo commediografo, al fine di delinearne una specifica fisionomia linguistica, opererò dei confronti tra di essi, per vedere quanto le tematiche scelte influenzino alcune strutture linguistiche, in particolare quelle finalizzate a suscitare il comico (costruzioni marcate, frasi scisse, ripetizioni, contrasti, ambiguità semantiche,...). Infine, la lingua dei commediografi italiani sarà messa a confronto con alcune strutture sintattiche di altre lingue europee, di quella francese in particolare. Lo scopo del lavoro sarà quello di individuare innanzitutto i caratteri specifici della lingua della commedia dell'Ottocento, ma anche di conferire una nuova dignità letteraria a questi autori che, seppur indirettamente, hanno contribuito in parte al processo di unificazione linguistica al quale la nostra nazione si avviava alla fine di questo secolo.

Aree di ricerca: linguistica, commedia, Ottocento

TOMATIS Jacopo (Università degli Studi di Torino)

Dottorato di afferenza: Spettacolo e Musica, XXVIII ciclo

Tutor: prof. Franco Fabbri

Titolo della ricerca in corso: *I generi della canzone in Italia. Storia, critica, estetica, ideologia*

Parte fondamentale del nostro rapporto con la musica consiste nel *classificarla*, e nel verbalizzare questa classificazione. Questo processo, tanto nell'esercizio professionale della critica quanto nelle conversazioni quotidiane degli ascoltatori e in quelle pratiche dei musicisti, prevede inevitabilmente la messa in gioco di *ideologie* – e di *estetiche* – della musica attraverso l'impiego di categorie socialmente e culturalmente condivise: i *generi musicali*, definiti da Fabbri come «insiemi di fatti musicali regolati da convenzioni accettate da una comunità». Tali convenzioni mutano nel tempo, e con loro i confini e le definizioni dei generi musicali.

Il progetto di ricerca ambisce a ricostruire la storia dei generi della canzone in Italia a partire dal secondo dopoguerra, in particolare studiando la *costruzione* e la *ricezione* dei vari generi attraverso la stampa specializzata e popolare, sui media, nella critica e nella saggistica...

L'obiettivo è quello di creare una mappa storica dei generi musicali, e delle loro relative ideologie. Tale mappa dovrebbe tradursi in una storia critica e culturale della canzone in Italia, e del *discorso* su di essa.

Secondo Fabbri, la sfida sarebbe quella di collegare i generi musicali (intesi come «unità culturali») al funzionamento di tassonomie musicali. In realtà i discorsi sulla musica sono generati da - e insieme generano - tassonomie: il parlare di un fatto musicale non può prescindere dall'impiego di tassonomie, che sono continuamente messe alle prova e rimodellate nella pratica quotidiana. In particolare, parlare di un fatto musicale significa collocarlo in uno spazio multidimensionale delimitato da altri fatti musicali: implica, cioè, un mettere *in ordine* diversi fatti, anche attraverso la loro gerarchizzazione.

L'ipotesi di lavoro, cioè, è ritenere che i processi di interpretazione di un fatto musicale (compreso il giudizio estetico, di valore) non siano accessori, ma funzionali alla creazione di tassonomie – e viceversa.

Aree di ricerca: popular music; canzone italiana; storia della musica; critica musicale.

URODA Silvia (Università Ca' Foscari Venezia)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale (Università Ca' Foscari Venezia), Doctorado en Lenguas y Culturas Románicas (Universitat Autònoma de Barcelona), XVIII ciclo

Tutor: prof.ssa Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia), prof. Rossend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Titolo della ricerca in corso: *Per l'edizione de «I due fratelli nimici» di Carlo Gozzi*

La ricerca verte su: 1) analisi degli aspetti contenutistici e strutturali e commento della tragicommedia in tre atti *I due fratelli nimici* di Carlo Gozzi, rappresentata nel 1773 a Venezia e uscita a stampa, nello stesso anno, nel quinto tomo delle *Opere del Co: Carlo Gozzi* (edizione Colombani); 2) analisi comparativa della fonte spagnola, la “*comedia famosa*” *Hasta el fin nadie es dichoso* (1653-54) di Agustín Moreto, pubblicata nella *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1654) – breve studio delle strategie drammaturgiche utilizzate da Moreto nel suo adattamento della commedia *Los enemigos hermanos*, dovuta al valenciano Guillén de Castro.

Definizione dell'opera di Gozzi come *riscrittura* dell'opera del *Siglo de Oro*: analisi della *Prefazione*, in cui si accenna a un «distacco critico» rispetto al «caricato romanzo» di Moreto; della funzione della metalessi del testo, connesso al ruolo della maschera della commedia dell'arte, Brighella, *alter ego* del drammaturgo e personaggio munito in scena di fogli volanti e *toccalapis* per annotare un abbozzo di romanzo (cambiando idea in corso d'opera perché il soggetto si presta meglio come dramma «flebile»). Brighella è introdotto come ironico osservatore, a commentare lo svolgersi della vicenda, che valuta in termini di “metalessi”, esprimendo critiche sui toni romanzeschi cui gli appare improntata; la maschera giunge, nel corso dell'azione, a vestire i panni del letterato che annota le proprie osservazioni, sostituendosi all'autore drammatico e proponendosi quale estensore dello scioglimento finale. Il dramma di Brighella e il dramma di Gozzi-Moreto vanno a sovrapporsi, in un gioco parallelo di azioni, che si snodano lungo tutta l'opera.

Struttura dell'edizione *Introduzione; Nota al testo (descrizione dei testimoni, suddivisi a loro volta in Manoscritti e Stampe; la storia del testo, dalla sua genesi ideativa e compositiva fino all'edizione/edizioni e alla successiva fortuna editoriale; criteri di edizione); TESTO (secondo l'edizione Colombani, essendo la Zanardi la “copia descritta” della prima); Apparato [Appendici]; Commento (note di carattere storico, letterario e linguistico); Nota sulla fortuna; Opere citate in forma abbreviata; una o più Appendici* documentarie, corredate da una nota introduttiva e da note esplicative.

Aree di ricerca: Settecento veneziano, Siglo de Oro, Teatro e metateatro, Romanzo

VIGILANTE Maria Maddalena (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Italianistica: XXVII ciclo

Tutor: prof. Rino Caputo

Titolo della ricerca in corso: *Il rapporto tra letteratura e musica nella trasmissione radiofonica Musica e poesia* (1965-1976) *condotta da Giorgio Vigolo.*

La ricerca si propone di indagare in che modo il poeta e musicologo Giorgio Vigolo stabilì la relazione tra musica e poesia nella trasmissione radiofonica intitolata *Musica e poesia* da lui condotta sul Terzo Programma della Rai e andata in onda dal 1965 al 1976. Non essendo state reperite finora le registrazioni della trasmissione radiofonica, la descrizione e l'analisi delle diverse puntate è stata eseguita sui testi, da me precedentemente ordinati e catalogati, conservati nell'Archivio Giorgio Vigolo della Biblioteca Nazionale di Roma.

Nel cap. I *Biografia e opere di Giorgio Vigolo* ho redatto la biografia dell'autore, ancora poco conosciuto, approfondendo in particolare il suo rapporto con la musica che risale agli anni giovanili, quando egli provò ben presto interesse per l'arte musicale sia andando a lezioni di pianoforte sia assistendo ai concerti che si tenevano a Roma, sua città natale. Nel cap. II *Il significato della musica per Giorgio Vigolo e la sua attività di musicologo*, sto esaminando la sua particolare critica musicale, dopo aver chiarito quale fosse per lui il profondo significato della musica. La sua carriera di musicologo iniziò nel 1945 sul giornale «L'Epoca» e continuò su altri giornali come «Risorgimento liberale» e soprattutto su «Il Mondo» di Pannunzio e, negli ultimi anni, fino al 1972, sul «Corriere della sera».

Buona parte delle sue cronache musicali sono riunite nel volume *Mille e una sera all'opera e al concerto* edito dalla casa editrice Sansoni di Firenze nel 1971. Egli condusse anche diverse trasmissioni radiofoniche di argomento musicale, tra cui *Musica e poesia*. Nel cap. III *La trasmissione radiofonica*

Musica e poesia (1965-1976), esaminerò e commenterò diversi testi di questa trasmissione, verificando le modalità con cui Giorgio Vigolo instaura il rapporto esistente tra l'arte poetica e quella musicale. Infine in una *Appendice* a parte saranno riuniti, dopo la loro trascrizione, i testi inediti della trasmissione.

Aree di ricerca: rapporto tra letteratura e musica, documentazione archivistica, critica musicale

VINCENZI Giampaolo (Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo")

Dottorato di afferenza: Dottorato in Studi Interculturali, XXVI ciclo

Tutor: prof. Piero Toffano, prof. Gualtiero De Santi

Titolo della ricerca in corso: *Un oceano come confine. Traduzioni culturali e rapporti letterari tra Europa e Sudamerica attraverso le opere di Supervielle e Gironde*

Lo spazio geografico di riferimento sono i confini tra l'Europa e il Sudamerica durante la prima metà del Novecento; in particolar modo quei paesi come la Spagna, la Francia e l'Argentina in cui si svilupparono i movimenti di avanguardia storici come il Futurismo, l'Ultraismo, il Surrealismo, e il Creacionismo. Durante la decolonizzazione e le conseguenti catastrofi belliche, molti scrittori ed intellettuali viaggiarono forzatamente scappando dall'Europa o vi si stabilirono, costruendo nuovi spazi di dialogo letterario, facilitando la comprensione reciproca tra culture che spesso si erano semplicemente ignorate. L'affollatissima strada della ricerca riguardante gli apporti e le influenze verso Messico, Argentina, Canada, Stati Uniti denota una focalizzazione veterocontinentale che non tiene in considerazione gli apporti linguistici, culturali, immaginari e ideologici che gli autori e/o viaggiatori di formazione parzialmente o non occidentale hanno stabilito con la cultura dei paesi europei. In un coacervo tanto magmatico di scuole, correnti ed avanguardie, il progetto cerca di individuare le influenze, di indagare la fortuna o sfortuna critica di opere esotiche, di riconoscere alle culture "mezcladas" la loro funzione di costruzione mitica e simbolica della letteratura europea. In questo contesto l'attenzione è focalizzata sulla biografia e le opere di due scrittori che si sono mossi fisicamente e linguisticamente a cavallo dell'Oceano Atlantico (da cui il titolo del progetto "Un Oceano come confine"): Oliverio Gironde e Jules Supervielle. Il primo, nato in Argentina ma di antica famiglia basca, fin da giovane viaggiò e si formò letterariamente in Europa. L'altro personaggio è il terzo scrittore francese nato a Montevideo dopo Lautréamont e Laforgue. Supervielle ammetteva di riconoscersi in due patrie: Uruguay e Francia.

Aree di ricerca: Comparatistica, Studi Interculturali, Transatlantics Studies, Meemetica, Guiding fictions, mitologie nazionali, Oceano, Supervielle, Gironde.