



Università degli Studi di Palermo

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA, TESTO LETTERARIO: FORME E STORIA

(ciclo XXIII, a.a. 2008-2009 / 2009-2010 / 2010-2011)

Settore scientifico-disciplinare: L-FIL-LET/11



Tra note e parole

Letteratura e musica nel Novecento

D'Annunzio Montale Calvino Zanzotto

Tesi di Dottorato di:
Dr. **Giovanni Inzerillo**

Coordinatore del Dottorato:
Prof.ssa Michelina Sacco

Tutor:
Prof.ssa Domenica Perrone

co-Tutor:
Prof.ssa Donatella La Monaca

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 3
CAPITOLO I	
Letteratura nella musica e musica nella letteratura. Teorie e modelli di comparazione	» 10
CAPITOLO II	
«Il barbaro è vinto». D'Annunzio <i>contra</i> Wagner.	
Dal sinfonismo tedesco alla musica del silenzio nei romanzi di Gabriele D'Annunzio	» 37
CAPITOLO III	
Italo Calvino e i testi per musica:	
III.1. Le canzoni	» 53
III.2. Il teatro: opere e balletti	» 73
CAPITOLO IV	
Letterati musicofili. Percorsi letterari nella critica musicale	» 94
APPENDICI	» 119
BIBLIOGRAFIA	» 128
DISCOGRAFIA	» 134

INTRODUZIONE

Comme Sébastien cloué à la Cithare,

la Musique et le Drame crient:

«*Nous sommes Un!*»

(Come San Sebastiano inchiodato alla Cetra,

la Musica e il Dramma gridano:

«*Noi siamo uno*»)

Gabriele D'Annunzio

Il lavoro di ricerca ha indagato i rapporti che intercorrono tra letteratura e musica, al fine di spiegare, attraverso lo studio di alcuni testi presentati quali modelli significativi, le evoluzioni metriche e stilistiche di opere letterarie concepite per musica, in un periodo compreso tra i primi del '900 e gli ultimi anni del secolo.

Prima di entrare nel merito di esempi concreti di relazione musico-letteraria nel Novecento italiano, nel primo capitolo si è discusso sulle teorie comparatistiche di alcuni fra i più importanti studiosi del secolo scorso con lo scopo di offrire una chiara panoramica delle tesi formulate da Calvin Brown, Paul Scher e Werner Wolf. Muovendo infatti dalle teorie da loro espresse e applicando alcune delle loro classificazioni alle opere letterarie prese in esame è stato possibile portare avanti una complessa indagine intertestuale.

Il saggio di Calvin Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, pubblicato nel 1948, è da considerarsi ancora oggi uno dei più validi capostipiti della comparatistica moderna. Secondo lo studioso, tra letteratura e musica intercorrono quattro categorie di relazioni, successivamente riprese da Scher e da Wolf: *combinazione, sostituzione, influsso e analogia*. A tali modalità, e alle rispettive sottocategorizzazioni, si è fatto ricorso, a ulteriore chiave esemplificativa, in riferimento all'opera narrativa di D'Annunzio, fortemente intrisa, come è noto, di immagini e suggestioni musicali. In tal senso, a testimonianza del fitto dialogo tra un testo scritto a parole e una sua partitura musicale, si è dimostrato come il celebre *preludio* op. 28 n. 15 di Chopin citato nel *Trionfo* sia un caso perfetto di *imitazione* e il riadattamento del *Tristano e Isotta* possa considerarsi un suggestivo esempio di *interpretazione*.

Tali combinazioni teorizzate da Brown sono state il punto di partenza da cui hanno preso le mosse Paul Scher e Werner Wolf che hanno aggiunto agli studi comparatistici i concetti di “musica verbale” e di “intermedialità”.

Sulla base di tali premesse metodologiche, ci si è pure dedicati, nella seconda parte del capitolo, alla ricognizione di alcune opere in versi di Montale e Zanzotto assunte, rispettivamente, a modelli esemplari di musica nella letteratura e letteratura nella musica.

Si è spiegato come Montale, per la composizione degli *Ossi di seppia*, traendone esplicita ispirazione, abbia preferito, alla musica assoluta e totalizzante di Wagner prescelta da D’Annunzio (almeno in quello prima del *Notturmo*), le dissonanze della musica di Debussy e l’esaurimento della tensione armonica, con una netta predilezione per i singoli strumenti e le singole voci.

Si è dimostrato come il componimento poetico dal titolo *Minstrels* altro non sia se non un perfetto adattamento dell’omonimo *Preludio* per piano di Debussy; come *Falsetto* e *Corno inglese* dialoghino con i testi musicali non soltanto per i motivi scelti, ma soprattutto per i mezzi espressivi, stilistici e formali, adoperati; come la *Suite* degli *Accordi* riprenda alla lettera il genere musicale e come il componimento *Musica silenziosa*, inserito nella raccolta delle *Poesie disperse*, emuli il movimento musicale del *Minuetto*.

Come opposto modello di letteratura nella musica, ossia di come un testo letterario possa fungere da modello di composizione musicale, si è scelta la poesia di Andrea Zanzotto e, a titolo esemplificativo, alcuni recenti lavori musicali su di essa realizzati come *Gabbiani* di Mirco De Stefani, ispirato al testo in prosa *Venezia, forse* e *L’esequie della luna* di Francesco Pennisi, ispirato per la quasi totalità all’omonimo componimento di Lucio Piccolo ma dove compare pure il testo poetico zanzottiano *13 settembre 1959* incluso nella raccolta *IX Ecloghe*.

Dopo questa premessa teorico-argomentativa, sono stati scelti due importanti esemplari cronologicamente e concettualmente distanti ma la cui produzione letteraria, rispettivamente in prosa e in poesia, è da ritenersi un esempio completo di due differenti approcci alla musica.

Il secondo capitolo della tesi è integralmente dedicato alla musicalità nei romanzi di D’Annunzio.

Le vicende biografiche dannunziane e gli scritti autocelebrativi permettono di comprendere come la passione per la musica, presto tramutatasi in musicalità letteraria vera e propria, ha preso corpo a partire da una esperienza di vita, è maturata in relazione a un giovanile impegno fallito, causa l'inadeguatezza per un'arte difficile e poco accessibile. Il dato biografico si traduce, così, in invenzione letteraria. La musica entra prepotentemente nelle opere di D'Annunzio passando proprio per una esperienza di vita, tralasciando origine e motivazione dal tentativo, subito sfociato in amaro fallimento, di diventare egli stesso un musicista. Ma se la musicalità narrativa nasce come espressione di un fallimento, è nella poesia che lo scrittore abruzzese ottiene il suo più significativo riscatto.

Fu Francesco Flora uno dei primi a ribadire che «la sostanza poetica dannunziana è la musica, la musicalità è il tono fuso dominante della poesia dannunziana: la musica è veramente lo “spirito” del senso dannunziano»¹.

Basti citare ad esempio il celebre componimento *La pioggia nel pineto* per constatare immediatamente che, pur non ispirandosi esplicitamente a un'opera musicale ben precisa (come accade nella prosa), il poeta crea una vera e propria partitura musicale in cui al silenzio della voce umana («Taci. Su le soglie / del bosco non odo / parole che dici / umane...») si contrappone il suono della natura («...ma odo / parole più nuove / che parlano gocciole e foglie / lontane.») e dove i vari elementi, animali e vegetali insieme, tendono a fondersi in un unico accordo, come a comporre una sola orchestra vibrante di armonie e di suoni («E il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora, stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita. / [...] / Ascolta, ascolta. L'accordo / delle aeree cicale / [...] / ma un canto vi si mesce / più roco / che di laggiù sale, / dall'umida ombra remota»).

¹ Cfr. FRANCESCO FLORA, *Gabriele D'Annunzio*, in *Storia della letteratura italiana, Il secondo ottocento e il Novecento*, vol. 5, Mondadori, Milano 1969. Scrive il critico: «La musicalità è il tono fuso dominante della poesia dannunziana: la musica è veramente lo «spirito» del senso dannunziano. Così le persone e le cose sono modi lirici di musica, quand'egli le doma: restano musica grezza, e cioè senso, quando egli non le vince. Ma anche in un più rigido significato si può parlare di musica e di metro. A parte le poesie legate dannunziane, di solito la prosa del poeta ha un ritmo che si può scandire in versi, i quali nativamente risaltano nella loro costituzione di accenti, in arsi e tesi, e sono il modo stesso musicale del discorso ad alta tensione melica. Non si tratta di versi arbitrariamente staccati, da qualsiasi punto, e con parole che non hanno né un compiuto significato né la giusta accentuazione di pronuncia: ché allora troppi prosatori creerebbero degli endecasillabi. Sono nodi melodici che non possono sfuggire e non è capriccio da parte nostra segnare: sono colti sempre dopo una pausa di senso e di voce nel naturale ritmo del periodo sintattico. Questi versi nati in una calura recitativa e cantata, che è propria di tutta la prosa dannunziana, si sentono nelle loro cadenze».

Pur consapevoli, quindi, che l'*Alcyone* possa considerarsi tra le opere più musicali della nostra storia letteraria², si è però scelto di focalizzare l'attenzione sulla narrativa dello scrittore abruzzese.

Si è dunque dimostrato come la musica abbia un ruolo di netta rilevanza anche all'interno della scrittura in prosa di D'Annunzio. Essa non è solo abbellimento estetico, sonora edulcorazione della sintassi, accompagnamento melodico alle vicende descritte. Si propone, piuttosto, come una vera e propria fonte di ispirazione, trama compositiva che motiva e supporta vicende e personaggi. Analizzando i romanzi più marcatamente musicali, simbolo di opposte tendenze culturali e cambi di direzione concettuali, si è visto inoltre come la controversa figura di Wagner, la cui dottrina musicale ispira e condiziona l'intera trama narrativa del *Trionfo*, già nella prosa immediatamente successiva del *Fuoco*, in nome di un radicale rinnovamento della musica, ceda il passo alla musicalità del barocco italiano. La musica antica si offre, paradossalmente, come tramite per un radicale rinnovamento: si passa così dall'ideale «prosa moderna» del *Trionfo* all'altrettanto ideale prosa ispirata a una «musica moderna» di impronta squisitamente italiana.

Inoltre, anche nella scrittura intimistica del *Notturmo*, alludendo alla fitta tramatura dei ricordi, ai turbinii dei pensieri e alla materialità delle cose in virtù dei quali persino il silenzio può diventare musica, è stato possibile cogliere echi sonori, voci melodiose, metamorfosi della sinfonia wagneriana. Il Maestro tedesco infatti, seppure impercettibilmente, continua a sopravvivere e a farsi, ma per antitesi, ancora una volta ispiratore *tout court* della prosa dannunziana.

Il terzo capitolo è dedicato alla produzione musicale di Calvino, preferito nella sua atipica veste di scrittore in versi e scelto, non a caso, tra gli altri possibili esempi. È curioso, quasi paradossale, che uno scrittore non soltanto «intimidito» dalla musica, come dichiarato da Berio, ma addirittura quasi impaurito da essa («il mondo della musica mi dà soggezione», aveva dichiarato in una intervista del febbraio 1982) abbia così insistentemente invaso e

² *Ibid.* «Quasi tutto *Alcyone* è musica: bisogna giudicare per andanti, adagio, allegretto, sostenuto e così via: per desiderio e non per realtà. Ed appunto per questa essenza melodica si notano qui più che altrove le dissonanze e noi non diremo, per recare un primo significativo esempio, che il trapasso dall'endecasillabo al verso di tredici sillabe sia musicalmente esatto nella *Sera fiesolana*. E per ragioni musicali disturba l'arcaismo voluto perfino delle parole *Laude*, *Laudato*, ecc. [...] La musica ha una semplicità che si conquista: e i rapporti lontani dei paragoni bisogna saperli cogliere: una sinfonia di Beethoven è un paragone poetico, tutto cioè un tessuto di analogie per ogni senso.»

oltremodo arricchito un territorio di non propria competenza, facendo i conti con grandi Maestri, sino a proporsi come un vero e proprio «personaggio musicale», un «letterato della musica antica e nascente».

Nel primo paragrafo viene passato in rassegna l'intero *corpus* delle canzoni scritte nel periodo compreso tra il 1958 e il 1960. Muovendosi dall'esperienza del collettivo «Cantacronache», la cui istituzionalizzazione si proponeva lo scopo di un radicale rinnovamento della canzone italiana, lo scrittore inizia le sue collaborazioni con importanti compositori dell'epoca, specie con Sergio Liberovici. I testi presi in esame (*Canzone triste, Dove vola l'avvoltoio?, Oltre il ponte, Sul verde fiume Po, Turin la nuit, Il padrone del mondo, La tigre*) vogliono dimostrare come, anche nella poesia, nei pochi versi di un testo poi musicato, l'autore abbia saputo concentrare una quantità impressionante di combinazioni linguistico-letterarie e di effetti sonori. Inoltre, nei casi in cui Calvino abbia concepito la stesura di opere per musica a partire dal testo in prosa, si è operato un raffronto tra i due modelli testuali (è il caso di *Canzone triste* e del racconto *L'avventura di due sposi* inserito nella raccolta *Gli amori difficili*). In questi casi, l'opera calviniana era orientata verso uno scopo ben preciso che non si limitava semplicemente al puro gioco letterario. L'esperienza del «Cantacronache» dettava regole chiare, obiettivi ben precisi. Far rinascere la canzone italiana significava, prima di tutto, liberarsi dalle tematiche amorose e sentimentali allora quasi esclusivamente in uso, dalle rime facili e banali, dai soliti protagonisti innamorati. Personaggi di Calvino diventano coppie infelici, branchi di avvoltoi, pescatori, donne assassine e mogli fedifraghe. Per gli intenti del «Cantacronache» l'esperimento di Calvino è perfettamente riuscito. Non vale la pena dunque, come ha fatto gran parte della critica recente, giudicare gli esiti musicali assai limitati, è vero, dei testi letterari. L'arrangiamento musicale rimaneva solo un problema a posteriori, e nemmeno di Calvino. Le sue canzoni vanno valutate esclusivamente per quello straordinario uso del linguaggio già di per se stesso, come riferito da Luciano Berio, intrinsecamente sonoro e musicale.

Nel secondo paragrafo si sono analizzati alcuni lavori teatrali: l'opera in un atto *La panchina*, il balletto *Lo spaventapasseri e il poeta* e *Allez-hop* nata dalla collaborazione, subito problematica, con il grande compositore italiano Luciano Berio. Questi testi vogliono dimostrare non solo la genialità creativa e combinatoria di Calvino già espressa nelle canzoni ma, soprattutto, l'autonomia compositiva dello scrittore. Per l'opera *la Panchina* si è operato

un raffronto tra il testo teatrale concepito per musica e il racconto *La villeggiatura in Panchina* inserito in *Marcovaldo*; di *Allez-hop* si è spiegata la complessa genesi evolutiva dal testo del 1959 al testo del 1968.

Dopo aver messo ben a fuoco la produzione letteraria di autori che, in modi diversi, hanno ispirato la loro produzione letteraria a una forte e sentita coscienza musicale, l'ultimo capitolo sposta l'attenzione sulla saggistica musicale degli autori presi in esame. La produzione saggistica di questi letterati che si fanno critici musicali costituisce una testimonianza delle loro conoscenze teoriche, ma non solo. La scrittura critica dimostra, al di là dei contenuti in essa espressi (spesso giudizi di valore di significativo spessore), differenti sensibilità e modalità di approccio alla musica in rapporto, ovviamente, alla letteratura più in generale. Sono stati discussi alcuni articoli di D'Annunzio apparsi su «La Tribuna»; alcune recensioni musicali di Montale, poi raccolte in *Prime alla Scala*, e le riflessioni zanzottiane contenute nella conversazione con Paolo Cattelan, poi pubblicata col titolo *Viaggio musicale*.

Avvalendosi di un'indagine diacronica e volutamente intertestuale, la ricerca si è dunque focalizzata su uno specifico arco temporale che va dai primi anni del Novecento fino alle soglie della contemporaneità, da D'Annunzio a Zanzotto, da Wagner a Berio.

Per concludere, l'analisi dei testi scritti per musica o redatti con la collaborazione di importanti musicisti ha permesso di valutare in che modo il discorso musicale influenzi, per tutto il corso del XX secolo, la pronuncia stilistica degli autori presi in esame, e viceversa; in particolar modo, laddove la composizione del testo letterario risulti posteriore o contemporanea a quella della partitura musicale, si è cercato di comprendere in qual misura la parola poetica si avvicini metricamente al dettato melodico. Si è inoltre tentato di accedere alla cifra autobiografica, e motivazionale, che contraddistingue i rapporti, spesso problematici e conflittuali, che si instaurano tra letterato e musicista, risalendo così all'*a priori* della collaborazione fra gli artisti e, *in fieri*, alle varie fasi della composizione delle loro opere.

La ricerca, nella sua veste definitiva, ha concentrato il suo campo di indagine su tre aspetti fondamentali per lo studio dei rapporti che intercorrono tra letteratura e musica. Si è tenuto conto, prima di tutto, delle collaborazioni vere e proprie tra letterato e musicista che esitano nella composizione di alcune opere significative. Di seguito, una importanza centrale è stata assegnata alla musicalità intrinseca del linguaggio tramato, in maniera più o meno consapevole, da influssi musicali eterogenei. Si è analizzata, infine, la produzione saggistica

di letterati che si fanno critici musicali. In questo senso, il lavoro critico, spesso arricchito da una buona dose di autobiografismo, costituisce una testimonianza della conoscenza musicale teorica e tecnica degli autori esaminati.

Per corredare il lavoro critico, a conclusione della tesi sono state inserite alcune appendici, molte delle quali riportano pezzi delle partiture musicali delle opere di cui si è discusso. Si è inoltre ritenuto opportuno allegare, come utile guida alla lettura, un CD audio contenente alcuni brani citati nel corso di questo studio.

CAPITOLO I

Letteratura nella musica e musica nella letteratura. Teorie e modelli di comparazione

I.1. Prima di volersi cimentare in un lavoro di studio che analizzi esempi concreti di relazione musico-letteraria nel Novecento italiano è necessario discutere sulle teorie comparatistiche di alcuni tra i più importanti studiosi del secolo scorso. In tal senso il breve saggio di Roberto Russi, *Letteratura e musica*¹, offre una chiara panoramica delle tesi formulate da illustri studiosi come Calvin Brown, Paul Scher, Carlo Majer e Werner Wolf. Muovendo infatti dalle teorie da loro espresse e applicando alcune delle loro classificazioni ad alcuni testi letterari presi a modello sarà più facile portare avanti di certo una complessa indagine intertestuale delle opere esaminate.

È doveroso premettere, innanzi tutto, la difficoltà, se non l'impossibilità, di riscontrare una corrispondenza compositiva tra un testo letterario e un testo musicale e bisogna anche tenere presente come tra lo scrittore e il musicista vi sia una netta separazione di ruoli. Il narratore il più delle volte non è un musicista e viceversa - allo stesso modo un testo narrativo, per quanto caratterizzato da una spiccata musicalità, non può essere considerato un testo musicale. Fatte queste precisazioni, non è però da escludere una possibile competenza nell'altra disciplina - basti pensare ai libretti d'opera scritti da Wagner e alle conoscenze spesso sfociate in scritti di estetica e critica musicale di D'Annunzio, Montale, Sanguineti e Zanzotto, solo per citarne alcuni.

Tale distinzione categoriale permette allora di classificare anche piani sequenziali differenti, quello musicale e quello letterario per l'appunto e i loro reciproci influssi. Da una parte la musica - o «musica a programma» come definita nello specifico - può, in differenti modi, concepirsi e svilupparsi su riferimenti extramusicali e il testo letterario, ma non solo questo², può fungere da modello di composizione (letteratura nella musica); dall'altra la

¹ ROBERTO RUSSI, *Letteratura e musica*, Carocci, Roma 2005.

² I celebri *Quadri da una esposizione* del musicista russo Modest Musorgskij nascono invece da immagini pittoriche e artistiche. Nel 1874 venne allestita a Mosca una mostra del pittore-architetto Victor Alexandrovich Hartmann, morto l'anno precedente e caro amico di Musorgskij. Durante la visita alla mostra fu tanta la suggestione impressa dalle opere d'arte che il musicista decise di trasporre in musica le immagini visive e le sensazioni provate. L'opera, scritta in origine solo per pianoforte e pubblicata postuma, venne ritrascritta per orchestra da Maurice Ravel nel 1929.

letteratura, ed è questo il caso più frequente e complesso su cui ci si concentrerà maggiormente, può attingere da melodie musicali per riprodurle e imitarle con la parola (musica nella letteratura).

Il saggio di Calvin Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, pubblicato nel 1948 è da considerarsi ancora oggi uno dei più validi capostipiti della comparatistica moderna. L'opera è divisa in alcune sezioni che analizzano in primo luogo gli elementi comuni tra letteratura e musica (ritmo, altezza, timbro); la corrispondenza tra musica vocale e testo letterario (romanze e libretti d'opera); l'influsso della musica sulla letteratura con medesime tecniche formali, strutturali e compositive (variazioni e *leitmotiv*); ed infine l'influsso della letteratura sulla musica e la «musica a programma». Secondo Brown la poesia si presta più facilmente, per il suono e la rima, ad «analogie musicali»; ma non solo. Le sue dimensioni ridotte rispetto a un testo in prosa permettono un più facile adattamento musicale. Se infatti può avvenire che i poeti possono accostarsi al genere musicale della sonata, sebbene in una dimensione più breve, viceversa scrittori in prosa narrativa (con la limitazione al genere del racconto breve) possono avvicinarsi alla lunghezza delle sinfonie secondo il seguente schema³:

Sonata, Romanza, Suite → Poesia

Sinfonia → Racconto breve

Brown considera altresì difficile, ma non senza eccezioni, un accostamento tra una sinfonia e un romanzo o un'opera teatrale. Come ben notato dallo studioso, Wagner (il cui nome non a caso ricorrerà spesso in questo studio) fu il primo infatti a ridurre il distacco tra musica e dramma. L'orchestrazione sinfonica di Wagner è infatti caratterizzata dalla «lentezza dello sviluppo» che consente alla musica di avvicinarsi ritmicamente alla «normale andatura del dramma a cui si accompagna». Esempio ridondante e certo di grande importanza

³ CALVIN S. BROWN, *La narrativa e il leitmotiv*, in *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos, Roma 1996, p. 319: «Ancora più importante è la differenza di scala tra la maggior parte della narrativa e la maggior parte della musica. Abbiamo già visto che i poeti che tentano di imitare la sonata operano su una estensione molto più piccola rispetto ai compositori che utilizzano quella stessa forma musicale. Se escludiamo il genere del racconto per la narrativa accade invece il contrario, perché di solito essa supera in lunghezza le opere musicali più ambiziose. I romanzi di dimensioni colossali, in voga durante gli ultimi dieci anni, hanno accentuato questa differenza. Per proporzioni alla sinfonia sarebbe paragonabile il racconto breve».

questo del musicista tedesco che, nella veste anche di autore di tutti i suoi libretti d'opera, si presta a modello esemplare ai fini di una indagine comparatistica. L'opera wagneriana citata a modello da Brown è *L'idillio di Sigfrido*, seconda giornata della tetralogia *L'anello del Nibelungo*⁴, «brano di musica esclusivamente strumentale» in cui le parti narrative cantate perfettamente si incastrano a una scrittura musicale lenta con frasi costantemente ripetute.

Seguendo le indicazioni proposte da Brown e per meglio comprendere la narrativa musicale di Wagner basta citare dalla terza scena del secondo atto i versi del malvagio Mime: «Sigfrido, figlio mio, lo vedi bene tu stesso, la tua vita mi devi lasciare» (ted: *Siegfried, mein Sohn, das siehst du wohl selbst, dein Leben musst du mir lassen*) che dopo la contesa verbale avuta col fratello Alberico dichiara a Sigfrido, con tono beffardo, l'intenzione di ucciderlo per impossessarsi dell'anello. Sigfrido, infatti, mandato a lottare contro il drago per imparare la paura, dopo essersi impossessato dell'anello e dell'elmo magico che consentiva, a chi lo indossava, di mutare forma e diventare invisibili, torna da Mime che, ansioso di mettere mano all'anello, gli offre una bevanda avvelenata. Sigfrido, dopo avere bevuto il sangue del drago che dava il potere di leggere il pensiero, intuisce così le malvagie intenzioni del nano e lo uccide.

Il passo in $\frac{3}{4}$ è composto quasi esclusivamente da semiminime staccate nelle ultime battute al fine di dare maggiore gravità e lentezza all'ammissione malvagia di Mime «la tua vita mi devi» (ted: *leben musst du mir*); l'enfasi della parola «lasciare» (ted: *lassen*) è invece resa da una minima puntata che occupa l'intera penultima battuta e conclude in parte il passo con uno sforzato⁵:

143 *dim.*

f *p* *f*

Sieg-fried, mein Sohn, das siehst du wohl selbst, dein

Le - ben musst du mir las - sen.

⁴ La tetralogia è inoltre composta dai drammi (in totale costituiscono un prologo e tre giornate): *L'oro del Reno*, *La Valchiria* e *Il crepuscolo degli dei*. Wagner compose le musiche e i libretti delle quattro opere nel corso di 26 anni, dal 1848 al 1874. La prima rappresentazione dell'opera si svolse Bayreuth dal 13 al 17 agosto del 1876; la prima italiana alla «Fenice» di Venezia dal 14 al 18 aprile del 1883.

⁵ Per le opere di Wagner, i libretti d'opera, alcuni frammenti musicali, una ricca bibliografia italiana e link di riferimento si rimanda al sito: <http://www.rwagner.net/frame.html>.

Il sistema wagneriano del *leitmotiv*, o motivo ricorrente, garantisce dunque un perfetto equilibrio tra fonemi verbali e suoni musicali. L'idea musicale, a cui si attribuisce un significato simbolico e descrittivo più che sonoro, si presta a essere tradotta in immagini dalle parole e dai sintagmi verbali «di ordine sonoro» ma sostitutivi dei suoni stessi⁶. Per Brown dunque la musica di Wagner è la sola a potere reggere il confronto con un più ampio genere narrativo e gli esempi da lui accennati di narratori come D'Annunzio e Mann risultano in tal senso esplicativi.

Secondo lo studioso tra letteratura e musica intercorrono inoltre quattro categorie di relazioni: *combinazione*, *sostituzione*, *influsso* e *analogia*.

La *combinazione*, ossia la perfetta collaborazione tra le due arti, corrisponde alla musica vocale. Più complessa è la categoria della *sostituzione* che si verifica, come il termine stesso suggerisce, quando un'arte tenta di sostituirsi ad un'altra tramite l'utilizzo di metodi e forme espressive tipiche di ciascuna disciplina. Nel passaggio però da un'opera musicale a un testo letterario questa categoria può realizzarsi attraverso le tre differenti tipologie di *analisi*, *imitazione* e *interpretazione*.

Per *analisi* si intende, come riportato da Russi, «la descrizione di un brano musicale realizzata attraverso l'uso di termini tecnici appropriati»⁷, una sorta di «commento musicologico» poco appartenente ai canoni letterari veri e propri.

Con l'*imitazione* lo scrittore cerca invece di avvicinarsi il più possibile al brano musicale tentando di riprodurre a parole le note stesse e gli effetti musicali.

⁶ Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000, p. 133: «Lo stesso Wagner – cui la specificità, linguistica e musicale, germanica interessava ovviamente tanto quanto l'universalità del programma drammaturgico globale, e la qualità avveniristica (d'*élite*) dei drammi tanto quanto i loro potenziali caratteri “popolari” – autorizzava del resto negli ultimi anni la divulgazione sistematica della sua *parole* musico drammaturgica tramite il sistema analogico del *Leitmotive*: sintagmi verbali propriamente sostitutivi di idee musicali, dunque perfettamente “traducibili” in altra lingua; e viceversa garantiti da universali linguistici superiori di ordine sonoro: inutili di fatto al livello dell'originale (di una ricezione alta). E ancora CALVIN S. BROWN, cit., pp. 323-324: «Con l'avvento di Wagner, tuttavia, molti scrittori percepirono una chiara influenza musicale e scelsero deliberatamente di basare parte dei loro effetti sulla musica wagneriana. [...] E' difficile definire cosa sia in letteratura un vero *Leitmotiv*, perché la sua esistenza viene determinata più dall'uso fattone che dalla sua natura intrinseca. Si può dire che appare come una formula verbale deliberatamente ripetuta, facile da riconoscere ad ogni apparizione e – grazie a questa sua riconoscibilità – atta a legare il contesto in cui appare con i contesti in cui compariva in precedenza. [...] Dobbiamo inoltre aggiungere che sia in musica che in letteratura il *Leitmotiv* deve essere relativamente breve, e deve contenere un'associazione programmatica; deve cioè riferirsi a qualcosa che vada oltre i suoni e le parole che contiene».

⁷ Si legga ROBERTO RUSSI, cit., p. 12.

L'*interpretazione* infine è la descrizione letteraria di un brano musicale. Il narratore, questa volta, si allontana dalla pagina musicale presa a modello caricandola di metafore e suggestioni spesso lontane dal testo musicato di partenza.

L'*influsso*, inoltre, (e per tramite anche dell'*analogia*, interscambi cioè di «elementi comuni» come la ripetizione, la *climax*, i contrasti o i ritmi) si determina con la combinazione delle strutture e delle forme di ciascuna delle due arti. Basti pensare alla possibile affinità tra la tecnica del *Leitmotiv* musicale e quella del flusso di coscienza proprio della narrativa moderna oppure all'utilizzo di scansioni simili sia nel testo musicale sia nel testo letterario.

L'opera narrativa di D'Annunzio, autore di cui si tornerà a parlare in seguito, fortemente intrisa di immagini e suggestioni musicali offre numerosi e chiari esempi di queste tipologie musico-letterarie.

Nel *Trionfo della morte*, ad esempio, D'Annunzio, secondo i criteri di *analisi*, descrive un «canto religioso» con un linguaggio specialistico ricco di dettagli tecnici e termini musicali specifici:

Si distendeva nella calma lunare un canto religioso dal ritmo lento e uniforme, alternato di voci maschili e di voci femminili per eguali intervalli. Il primo semicoro cantava una strofa su un tono basso; il secondo cantava un ritornello su un tono più alto, prolungando indefinitamente la cadenza⁸.

Come significativo esempio di *imitazione* vale la pena riportare il caso del celebre *preludio* op. 28 n. 15 di Chopin citato erroneamente da D'Annunzio, nel *Trionfo*, come «improvviso» e soprannominato «la goccia» per la costante reiterazione di una nota che simula la stilla di una goccia che cade. Il *preludio* in re \flat maggiore si sviluppa secondo lo schema ABA ed è composto da due sezioni: una lirica e l'altra drammatica. Nella prima parte il tema cantato dalla mano destra è accompagnato dal continuo ribattere della stessa nota (la \flat) della mano sinistra. Nella seconda parte, dove il carattere si appesantisce caricandosi di enfasi drammatica, la ripetizione della stessa nota prima singola poi in ottava (questa volta sol \sharp della

⁸ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, a cura di Maria Giulia Balducci, Mondadori, Milano 1995, p. 207. O ancora nel *Piacere*, a cura di Giansiro Ferrata, Mondadori, Milano 1989, p. 80: «Come quando una musica passa dal tono minore al tono maggiore o come quando una musica trascorrendo in dissonanze dolorose torna dopo molte battute al tono fondamentale, così quella voce ad intervalli faceva il cangiamento».

mano destra) diviene più incalzante attraverso un crescendo che culmina in un fortissimo e in uno sforzato. Il *preludio* si conclude con la ripetizione della prima sezione.

D'Annunzio cerca di riprodurre la reiterazione del testo musicale e l'effetto onomatopeico dato dal continuo risuonare in ribattuto della stessa nota nel *preludio* chopiniano ripetendo, continuamente, parole e immagini in un particolarissimo gioco letterario che simula «la stilla che cade». «Odo nella notte», ripete D'Annunzio⁹; d'altronde è proprio l'ascolto della composizione musicale, che si avvicina ai caratteri di un notturno, a suggerire le parole al narratore:

Un *Improvviso* di Chopin diceva come in un sogno: «Odo nella notte quando tu dormi sul mio cuore, odo nel silenzio della notte una stilla che cade, che lenta cade, eguale continua cade, così da presso, così lontano! Odo nella notte la stilla che dal mio cuore cade, lo stillante sangue che dal mio cuore cade, quando tu dormi, quando tu dormi, io solo.»

L'esempio più ridondante di *interpretazione* è certamente la riscrittura del *Tristano e Isolda* di Wagner a cui è dedicato il sesto libro del *Trionfo*. Sebbene la maggior parte dei commenti siano plaghi pedissequi attinti dalla critica musicale francese di Nerthal e di Challemel-Lacour¹⁰, D'Annunzio ritrascrive il libretto d'opera arricchendolo di contenuti e suggestioni narrative. Il testo del libretto wagneriano viene così ampliato da commenti che spiegano e ambientano le azioni e le ambientazioni, i fatti e le dinamiche emotive dei personaggi. Ad esempio, la voce ironica e ammonitrice del giovane marinaio, che all'inizio del primo atto si rivolge a Isolda ripetendo due volte separatamente gli stessi versi, viene interpretata da D'Annunzio come «l'ammonimento, l'annuncio profetico della vedetta, allegro e minaccioso, carezzevole e beffardo, indefinibile»¹¹. Il confronto con il libretto d'opera esemplifica tale procedimento interpretativo:

⁹ GABERIELE D'ANNUNZIO, *Trionfo*, cit., p. 337.

¹⁰ Cfr. CHALLEMEL-LACOUR, *Quatre poèmes d'opéras accompagnés de la Lettre sur la Musique*, Durand, Paris 1893 e NERTHAL, *Tristan e Yseult. La passion dans un drame wagnérien*, Firmin-Didot, Paris 1893.

¹¹ *Trionfo della morte*, cit., pp. 339-340.

A ovest
 vaga lo sguardo:
 a est
 corre la nave.
 Fresco soffia il vento
 verso la patria:
 bimba mia d'Irlanda,
 dove dimori?
 Sono i soffi dei tuoi sospiri
 che gonfian le mie vele?
 Soffia, soffia, o vento! -
 Ahi, ahimè, bimba mia -
 Ragazza d'Irlanda,
 selvaggia, amorosa ragazza!
 (Wagner)

Ed ecco, un'altra voce, di realtà umana, modulata da labbra umane, giovine e forte, mista di malinconia e d'ironia e di minaccia, cantava una canzone del mare, dall'alto dell'albero, sul naviglio recante a Re Marco la bionda sposa irlandese. Cantava: «Verso occidente erra lo sguardo, verso oriente fila il naviglio. Fresco soffia il vento verso la terra natale. O figlia d'Irlanda, ove t'indugi tu? Gonfiano la mia vela i tuoi sospiri? Soffia, soffia, o vento! Sventura, ah sventura, fanciulla d'Irlanda, amor selvaggio!». Era l'ammonimento, era l'annuncio profetico della vedetta, allegro e minaccioso, carezzevole e beffardo, indefinibile. E l'orchestra taceva. «Soffia, soffia, o vento! Sventura, ah sventura, fanciulla d'Irlanda, amor selvaggio!» La voce cantava sola sul mare tranquillo, nel silenzio; mentre sotto la tenda Isolda, immobile sul suo letto, pareva profondata nel sogno oscuro del suo destino. S'apriva così il Dramma. Il tragico soffio, che già aveva agitato il preludio, passava e ripassava nell'orchestra.
 (D'Annunzio)

Gli studi di Brown hanno certamente aperto la strada e dato un valore teoretico alla comparatistica musico-letteraria moderna. È Steven Paul Scher a sostenerlo, altro importante studioso comparatista, che nel suo *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music* scrive: «With the publication of Calvin S. Brown's *Music an Literature: A Comparison of the Arts*, the comparative investigation of the sister arts was given a thorough theoretical foundation»¹².

Partendo dalle generali e poco esplicative teorie di Bertrand Bronson che indicavano le tracce da percorrere e i criteri da applicare nelle indagini comparatistiche ma senza però offrire precise metodologie¹³, Scher arricchisce i campi parlando di «sinestesia» tra le due arti (prima definite «sorelle») che, sotto le stesse influenze si avvalgono di strutture e forme parallele:

I am referring particularly to manifestations of musical influence in literature such as word music, structural and formal parallels between the two arts, musical influences on literary periods and on individual authors, and literary synaesthesia¹⁴.

¹² STEVEN PAUL SCHER, *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music*, Rodopi, Amsterdam-New York 2004, p. 24.

¹³ Le aree prese in esame da Bronson, ma insufficienti per Scher, erano quelle di: «Music in Literature (vocal music), Literature in Music (program music) e Music biography». Cfr. BERTRAND H. BRONSON, *Literature and Music*, in *The relations of literary study: Essays on interdisciplinary contributions*, ed. James Thorpe, New York 1967, pp. 127-150.

¹⁴ STEVEN PAUL SCHER, *Music and Word Studies*, cit., p. 25.

Niente di nuovo rispetto alle teorie di Brown apparentemente, per altro preso esplicitamente a modello di partenza, se non fosse per l'ampio sviluppo dato dalla «musica verbale». Per *verbal music* Scher intende «qualsiasi testo letterario (in poesia o in prosa) che genera o simula una composizione musicale e che si avvale di un pezzo musicale come suo tema». Tale procedimento può avvenire attraverso l'utilizzo di «effetti onomatopeici» che si distanziano dalla «musica parlata» (*word music*) che permette invece una «letteraria imitazione del suono»:

By verbal music I mean any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its "theme". [...] Although verbal music may, on occasion, contain onomatopoeic effects, it distinctly differs from word music, which is exclusively an attempt at literary imitation of sound¹⁵.

Se anche il testo si avvale di «parole artisticamente strutturate» in relazione alla musica di cui vuole riprodurre «effetti o suggestioni», la *verbal music* è, secondo lo studioso, un «fenomeno letterario», la sua natura è primariamente letteraria¹⁶. In sintesi, mentre la *word music* «mira alla poetica imitazione del suono musicale», la *verbal music* aspira a riprodurre le suggestioni prodotte dalla musica¹⁷.

Gli stessi elementi utilizzati da Scher vengono ripresi da Werner Wolf che li adopera, però, in un ben più ampio contesto oltre al piano esclusivamente letterario. Questo più vasto contesto è arricchito dal concetto di «Intermedialità» (*Intermediality*) coniato nel 1983 da Aage Hansen Lowe in merito agli studi tedeschi ma attualmente adoperato in relazione alla ricerca inglese¹⁸. Per Wolf il paragone tra letteratura e musica, e tra arti differenti in generale,

¹⁵ Ivi, pp. 25-26.

¹⁶ *Ibidem*. «[...] verbal music is a literary phenomenon. Its texture consists of artistically organized words which relate to music only inasmuch as they strive to suggest the experience or effects of music».

¹⁷ Ivi, p. 30. Scher distingue inoltre due tipi di *verbal music*: «*re-presentation* of music in words» e «*presentation* of fictitious music in words» secondo che lo scrittore si ispiri esplicitamente ad un testo musicale reinterpretandolo oppure riproduca *ex novo* una falsa musica nelle parole.

¹⁸ Si veda: WERNER WOLF, *Intermediality revisited. Reflections on Word and Music relations in the context of a general typology of Intermediality*, in AA.VV., *Word and Music studies. Essays in honor of Steven Paul Scher and on cultural identity and the musical stage*, Rodopi, Amsterdam-New York 2002, p. 16: «I would like to preserve basic elements of Scher's typology, while integrating it into a larger context. This larger context is constituted by the various relations between the media, regardless of their status as recognized art. The most useful term to designate this larger field is 'intermediality'».

nasce per la loro comune esigenza comunicativa¹⁹. Il passo in avanti compiuto da Wolf è il superamento della esclusiva attenzione per la musica verbale (campo di indagine predominante nelle indagini di Scher, come abbiamo visto). Nonostante la musica sia altro rispetto alla letteratura e occorra marcare una necessaria distinzione tra un testo letterario e il suo adattamento musicale, per Wolf è altresì possibile parlare di «musicalizzazione» della letteratura, ragion per cui termini specificatamente musicali come «contrappunto» o «fuga» possono essere adoperati in senso metaforico anche in un testo letterario²⁰. Questa «musicalizzazione» rappresenta un caso di «Intermedialità», ossia l'insieme delle relazioni che intercorrono tra diversi mezzi espressivi e comunicativi (*media*). Tali mezzi di comunicazione vanno però intesi in un senso assai più vasto di quello oggi riservatogli e, più in generale, vanno ascritti all'uso di qualsiasi sistema semiotico che serve alla trasmissione di un significato. Per tale ragione «intermediale» è da intendersi come tutto ciò che può essere applicato a qualsiasi fenomeno che si avvale di più mezzi espressivi come forma di comunicazione²¹. L'intermedialità, che non designa nello specifico particolari relazioni tra i testi ma rimanda a piani comunicativi più ampi, sul piano narrativo si traduce con il termine di «Intertestualità» (*Intertextuality*).

Nelle arti, pertanto, si intrecciano relazioni «intermediali» tra molteplici forme comunicative. Gli esempi²² efficacemente riportati da Wolf sono: l'opera, innanzi tutto, in cui si realizza una perfetta corrispondenza tra dramma e musica²³; il teatro, in cui trame letterarie (*verbal literature*) si combinano a elementi visuali e/o sonori; il cinema sonoro, dove

¹⁹ Cfr. WERNER WOLF, *The musicalization of fiction. A study in the theory and history of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1999, p. 12: «In both arts finite and intentionally organized works or 'texts' are produced for some kind of communication».

²⁰ Ivi, pp. 12-13. Wolf confronta la fuga IV di Bach dall'*Arte della fuga* (1750) con il testo poetico di William Blake *Laughing Song* dalla raccolta *Songs of innocence* (1789).

²¹ Ivi, pp. 35-36: «Medium could be defined in a moderately broad sense as a conventionally distinct means of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural messages. [...] Intermedial is a flexible adjective that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium or what originally was conceived of as one medium».

²² Ivi, p. 40. Per ulteriori approfondimenti sugli studi comparatistici e sulle teorie proposte da altri studiosi si consigliano: AA.VV., *Music and text: critical inquiries*, a cura di Steven Paul Scher, Cambridge University Press, Cambridge 1992; AA.VV., *Literature and musical adaptation*, a cura di Michael J. Meyer, Rodopi, Amsterdam-New York 2002.

²³ Celebri in tal senso sono le parole scritte da D'Annunzio nel suo carteggio col musicista francese Claude Debussy. In una lettera dell'aprile-maggio del 1911 e in merito alla composizione a quattro mani del *Martirio di San Sebastiano*, il Nostro scrive: «Comme Sébastien cloué à la Cithare, la Musique et le Drame crient: 'Nous sommes Un!'» (Come San Sebastiano inchiodato alla Cetra, la Musica e il Dramma gridano: 'Noi siamo Uno!'). D'ANNUNZIO-DEBUSSY, *Mon cher ami. Epistolario 1910-1917*, Passigli, Firenze 1993, pp. 70-71.

immagini in movimento (*moving pictures*) si affiancano alla musica; ed infine la canzone frutto dell'intreccio tra un tipo di poesia e la musica.

I.2. Senza troppo addentrarsi nelle complesse sottocategorizzazioni teorizzate da Wolf ma dopo avere dunque sommariamente tracciato alcune fra le più importanti, e ancora oggi valide, teorie comparatistiche, si vogliono però offrire ulteriori esempi, oltre a quelli di D'Annunzio già proposti, di contaminazioni musicoletterarie del Novecento italiano. Alcune delle opere in versi di Montale e Zanzotto sono da considerarsi modelli esemplari rispettivamente di musica nella letteratura e di letteratura nella musica.

Sulla musicalità della poesia di Montale è lo stesso poeta ad informarci quando scrive:

Ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. [...] E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza. [...] Credo che la mia poesia sia stata la più 'musicale' del mio tempo (e anche di prima). Molto più di Pascoli e di Gabriele. Non pretendo con questo di aver fatto di più e di meglio. La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy²⁴.

Montale si spinge ben al di là di quanto aveva fatto D'Annunzio, che dell'«eloquenza della vecchia lingua aulica» è l'emblema e la cui musicalità letteraria, inautenticamente ispirata dalla guida di Wagner, solo col *Martirio di San Sebastiano* approda a un tentativo di rinnovamento. Di modernità allora occorre parlare in riferimento alla poesia musicale del poeta genovese che esplicitamente dichiara essere Debussy il suo ispiratore:

Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*²⁵.

Alla musica assoluta e totalizzante di Wagner, la cui sinfonizzazione tende a sfruttare fino quasi a esaurire tutte le potenzialità del suono, Montale preferisce le dissonanze della musica del Maestro francese, l'esaurimento della tensione armonica, il radicale indebolimento

²⁴ EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, pp. 565 e 603.

²⁵ Ivi, p. 563.

dell'orchestrazione piena del sinfonismo tedesco, con una netta predilezione per i singoli strumenti e le singole voci²⁶. Di «musica nuova» parla Montale come anche innovativa è la sua poesia non ascrivibile, a suo modo di intendere, negli angusti confini dell'Ermetismo. Come efficacemente riferito da Biasin, l'influenza di Debussy nella prima poesia di Montale è riscontrabile in molteplici aspetti. Alla «*diminutio* antiaulica» dei personaggi poetici, spettatori passivi dell'esistenza, ancora chiusi negli invalicabili confini di un «orto reliquiario» («*qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario*²⁷») fa da *pendant* la leggerezza melodica dello stile (quella già citata «controeloquenza» da opporre alla «vecchia lingua aulica»). Comune a entrambi è inoltre la scelta dei mezzi musico-espressivi (tra i sette strumenti che danno il titolo alla suite degli *Accordi*, componimenti su cui si tornerà a parlare, compaiono flauto, corno inglese e oboe preferiti da Debussy) e, a livello tematico, la forte presenza di elementi espressionistici come il vento e il mare²⁸.

Solo nei versi giovanili inediti (poi raccolti con il titolo *Poesie disperse*) e nella prima raccolta degli *Ossi di seppia* è possibile riscontrare, come lo stesso Montale ci suggerisce, le più forti influenze musicali. Già molti titoli sono esplicativi di una ben precisa intenzione musico-letteraria. Basti pensare alle poesie *Musica silenziosa*, *Suonatina di pianoforte* e *Accordi* (dalle *Poesie disperse*) e la sezione «Movimenti» (dagli *Ossi*) che include *Minstrels*, *Corno inglese* (prima appartenente alle *Poesie disperse*) e *Falsetto*²⁹.

Tra questi testi l'unica poesia esplicitamente ispirata all'omonimo componimento di Debussy è *Minstrels*³⁰. Come informa Biasin, questa venne pubblicata, nella prima edizione degli *Ossi*, con il titolo di *Musica sognata* (come dal poeta stesso riferito nella *Intervista immaginaria* del 1946 prima citata) poi modificato col titolo originale del dodicesimo

²⁶ Si legga a tal proposito: GIAN PAOLO BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 15-18: «Come in musica Debussy ha ridotto e quindi in un certo senso sostituito Wagner, così in letteratura D'Annunzio sarà ridotto e superato non da Gozzano ma da Montale, quel Montale che avrà 'attraversato' D'Annunzio, a cui la musica dopotutto era stata aggiunta (in *Le martyre de Saint Sébastien*) da Debussy, che a sua volta era stato messo in poesia proprio da Montale! (p. 15)».

²⁷ Cfr. EUGENIO MONTALE, *In limine*, in *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 2001, p. 7. Il corsivo è nel testo.

²⁸ GIAN PAOLO BIASIN, cit., p. 20.

²⁹ Biasin riscontra inoltre riferimenti musicali alla musica di Debussy, sebbene «al di fuori di qualsiasi intenzione sistematica», anche in componimenti appartenenti a raccolte successive come *Infuria sale o grandine?* (dalle *Occasioni*) e *La bufera* (da *La bufera e altro*), p. 14.

³⁰ EUGENIO MONTALE, *Minstrels*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 16.

preludio per piano di Debussy, *Minstrels* per l'appunto. Ascoltato per la prima volta nel 1917, il *preludio* cattura l'attenzione di Montale per la dissonanza e l'ironia, per la sua natura «descrittiva e impressionistica», per la scomposizione di tutte le regole armoniche. Biasin ha in prevalenza evidenziato una «corrispondenza tematica» tra il *preludio* e il testo di Montale: i «tre avanzi di baccanale», a suo modo di intendere, sono i menestrelli, i suonatori ambulanti del titolo, «vestiti di ritagli di giornale» per la loro natura disordinata come «strappati a qualche *collage* futurista»; il «ritornello», citato da Montale in apertura, si esplicita con la ripresa del secondo e del terzultimo verso («tra le vetrate d'afa dell'estate / tu pure tra le lastre dell'estate») e con la dissoluzione del tessuto fonico-ritmico nella ripetizione di suoni aspri («acre groppo») e di rime imperfette («rimbalzi-avanzi / baccanale-giornale»)³¹. Valide interpretazioni, non c'è dubbio, ma non del tutto soddisfacenti. Se è vero che nelle intenzioni del poeta genovese vi era l'intenzione di riprodurre a parole il *preludio* di Debussy («Perché non ho studiato musica anch'io? - mi grido da un pezzo. Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via! Quanti appunti mi balenano in mente, che forse potrebbero ingannare i pubblici! - così si legge nel *Quaderno genovese* pubblicato a cura di Laura Basile³²), la corrispondenza fra i due testi va ben oltre il piano tematico. Tenendo dunque ben a mente la categoria dell'*imitazione* teorizzata da Brown, è facilmente possibile mettere a confronto i componenti da un punto di vista fonico-ritmico:

³¹ Ivi, pp. 22-25. Si legga inoltre:

MARIA FRANCESCA CUCCU, *La 'musica sognata' di Claude Debussy*, in «XAOS, Giornale di confine», II, 3, novembre-febbraio 2003/2004, poi in http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/5.htm.

³² EUGENIO MONTALE, *Quaderno genovese*, Mondadori, Milano 1983, p. 34. In BIASIN, cit., p. 22. Sulla intrinseca musicalità dell'opera di Montale si legga inoltre il breve saggio di Margherita Dalmati che riporta brevi ma suggestivi frammenti di alcune lettere del poeta: MARGHERITA DALMATI, *La musica nella poesia di Montale*, in SERGIO CAMPAILLA, CESARE FEDERICO GOFFIS (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, in Atti del convegno internazionale di Genova (25-28 novembre 1982), Le Monnier, Firenze 1984, pp. 325-331. Scrive la Dalmati: «La musica accompagnò Montale per tutta la vita; non tanto come arte di composizione, quanto per i segreti degli effetti sonori e dell'ingegnosa varietà di ritmi dei suoi versi; e più di tutto, per la melodia: segno supremo e sigillo della sua italianità.» (p. 325)

Minstrels
No. 12 from "Preludes", Book 1
L117
Claude Debussy

Modéré (*nervoux et avec humour*)

p les "grappetti" sur le temps

p

Cédez // au Mouv^t

pp *p*

Cédez // au Mouv^t (*un peu plus allant*)

pp *p* (*très détaché*)

Ritornello, rimbalzi
tra le vetrate d'afa dell'estate.
Acre groppo di note soffocate,
riso che non esplode
ma trapunge le ore vuote
e lo suonano tre avanzi di bacchanale
vestiti di ritagli di giornale,
con istrumenti mai veduti,
simili a strani imbuti
che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano.
Musica senza rumore [...]
Scatta ripiomba sfuma,
poi riappare
soffocata e lontana: si consuma.
Non s'ode quasi, si respira. Bruci
tu pure tra le lastre dell'estate,
cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto
provi le ignote note sul tuo flauto.

Montale apre il componimento con un «ritornello» che nel *preludio* di Debussy è costituito da vivaci staccati iniziali e da brevi note appoggiate poi riprese più avanti. I «rimbalzi» sono non solo i rapidi staccati delle note in ribattuto della mano destra ma anche i salti (sempre staccati) delle ottave della mano sinistra che simulano un rimbalzo tra un intervallo di quarta (sol-re). Già a partire dal secondo verso e per tutta la seconda strofa Montale insiste, con una efficace allitterazione, sul suono aspro /tr/ ampiamente modulato tramite l'aggiunta di fonemi vocalici e consonantici (*tra/tre/stru/stra*). «Acre groppo di note soffocate», lo definisce, in perfetta corrispondenza con la musica di Debussy in cui per tutta la prima parte costantemente si ripetono le note dell'appoggiatura, «soffocate» perché rapide e deboli rispetto alla nota di appoggio a cui tolgono i 2/3 del suo valore, di cui la modulazione /tr/ tenta onomatopeicamente di riprodurre il suono. La vivacità di queste tre note dell'appoggiatura, immaginate come scarti o «avanzi» rispetto alle note principali («tre avanzi di bacchanale») e come striate da ritagli di carta perché semicrome con le due linee nere in basso («vestiti di ritagli di giornale»), simula una voce debole e soffocata dall'indicazione dinamica del piano («riso che non esplode»). Ed ancora con il verbo «trapunge» Montale emula perfettamente il punto musicale dello staccato, come con gli «istrumenti simili a strani imbuti» si sforza di riprodurre la bizzarra forma creata dalle tre note in alto legate alla nota di appoggio. Inoltre, esattamente come nella triplice divisione del testo di Debussy in cui lo scattante ritornello iniziale riappare verso la fine per poi sfumare nell'ultimo movimento forte

(*plus allant*) che chiude il *preludio*, l'effetto melodico-letterario riprodotto, come nella penultima strofa, «scatta ripiomba sfuma». Sono suoni eseguibili pure da un qualsiasi strumento a fiato (come il «flauto» citato nel testo per l'appunto) o, come più probabile, dalla voce del poeta che, emulandoli nel verso, si sforza di riprodurli in un canto poetico.

Alla sezione *Movimenti* degli *Ossi di seppia* appartengono, insieme a *Minstrels*, altri due componimenti, *Falsetto* e *Corno Inglese*, già dal titolo di chiara ispirazione musicale. *Falsetto* contenutisticamente riprende l'esortazione, evocata nel testo di apertura *In limine*, a valicare gli angusti confini di uno spazio asfissiante e privo di vita. Quel tu indefinito (*Va, per te l'ho pregato*) a cui il poeta si rivolgeva assume, questa volta, i caratteri umani di Esterina la cui splendente giovinezza «insidia» e matura in sé i sentori di un «domani oscuro». Spirito e corpo della giovane hanno essenze quasi divine, altre rispetto alla «razza di chi rimane a terra». La battaglia per sconfiggere l'angoscia di un futuro tanto incerto temprata a tal punto da renderla quasi una «arciere Diana» e gli elementi naturali, come sole e acqua, abbagliano e ristorano. Ma, come già riferito da Biasin, è il vento il «soggetto grammaticale» non solo di *Falsetto* ma dell'intera raccolta.

Sia *In limine* sia *Corno inglese* si aprono con il vento, mentre in *Falsetto* esso è il soggetto dominante dell'intera prima strofa. Il falsetto d'altronde è una tecnica musicale e vocale che si serve dell'aria soffiata (come quella del vento) per realizzarsi. La particolare vibrazione delle corde vocali permette infatti di produrre un suono più leggero e più acuto con un minore sforzo muscolare. E proprio nella «funzione dinamica e creativa del vento»³³ Biasin riscontra, nelle poesie di Montale, la più marcata impronta di musicalità legata a Debussy che al vento ha dedicato alcuni suoi preludi (*Le vent sur la plaine*, *Ce qu'a vu le vent de l'Ovest*) e, nel poema sinfonico *La mer, Le dialogue du vent et de la mer*.

Sebbene questa volta manchi, come in *Minstrels*, una dichiarata ispirazione ad un componimento di Debussy, l'intento musicale è assai evidente specie nella prima strofa in cui si addensano numerosi termini di precisa matrice sonora (*rintocca, suono, percossa, concerto, sonagliere*). Il vento (Esterina ha pure venti anni per una curiosa assonanza fonetica tra le parole *venti* e *vento*), se pure quasi silenzioso e trattenuto come l'aria in un falsetto, agita, scuote e soprattutto suona. L'allitterazione del fonema consonantico /v/ in appena pochi versi emula perfettamente il suono del vento stesso (*paventi, vedremo, vento, violento*,

³³ GIAN PAOLO BIASIN, cit., p. 27.

avviluppano) la cui forza, alla fine della strofa, si acutizza in un rumore più fitto e aspro, in un «concerto» e in un suono «percosso». Lo stridore delle «sonagliere» che chiudono la strofa è efficacemente reso dalla ripetizione, sempre per allitterazione, del fonema consonantico /r/ (*presagio, sfere, incrinata bocca percossa, concerto, sonagliere*). Se è vero dunque che la metafisicità poetica di Montale si relizza anche nel coinvolgimento tra il linguaggio e tutti e cinque i sensi, all'elemento tattile e visivo dominante in tutta la seconda strofa, il poeta ad apertura impone il senso uditivo-musicale quasi per giustificare il titolo del componimento. Vale la pena dunque citare per intero la prima strofa:

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
 grigiorosea nube
 che a poco a poco in sé ti chiude.
 Ciò intendi e non paventi.
 Sommersa ti vedremo
 nella fumea che il vento
 lacera o addensa, violento.
 Poi dal fiotto di cenere uscirai
 adusta più che mai,
 proteso a un'avventura più lontana
 l'intento viso che assembla
 l'arciere Diana.
 Salgono i venti autunni,
 t'avviluppano andate primavere;
 ecco per te rintocca
 un presagio nell'elisie sfere.
 Un suono non ti renda
 qual di incrinata brocca
 percossa!; io prego sia
 per te concerto ineffabile
 di sonagliere³⁴.

³⁴ EUGENIO MONTALE, *Falsetto*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 14.

Analoghi procedimenti di assonanze musico-letterarie vengono realizzati in *Corno inglese*, testo esaustivamente preso in esame da Biasin che lo ritiene ancora più debussiano di *Minstrels* (già il titolo è indicativo di una vicinanza col maestro francese per la sua predilezione verso lo strumento eponimo). Sono pochi versi, quelli di Montale, in cui si concentra una quantità strabordante di elementi fonico-ritmici. Vento e mare sono sempre i soggetti metaforici che, con diverse voci e mezzi espressivi, dialogano tra loro - la probabile ispirazione di Montale è il componimento di Debussy *Le dialogue du vent et de la mer* prima citato.

Tale dialogo tra due diversi strumenti (vento e mare per l'appunto) si esplicita a livello fonico tramite «dissonanze» di gruppi consonantici differenti: /s/st/str/zz/ e n/nt/ent/mba³⁵.

Il «cuore» che conclude il componimento, metafora questa volta non naturalistica ma di più terrena umanità, e che trova ancora nella natura la sua consolazione, potrebbe anche essere stimolato dal vento a riprodurre suoni. Come il corno inglese il cuore diventa strumento anch'esso e per giunta «scordato» per dissonanza fonica (*cuore-scordato*). Ed inoltre, lo stesso gruppo consonantico /cor/ non solo rimanda allo strumento titolo del componimento (*corno*) ma anche all'etimo latino di «cuore» (*cor-cordis*):

Il vento che stasera suona attento	
- ricorda un forte scotere di lame -	riCORda /sCOteRe
gli strumenti dei fitti alberi e spazza	
l'orizzonte di rame	
[...]	
e il mare che scaglia a scaglia,	
livido, muta colore,	CoLORe
lancia a terra una tromba	
di schiume intorte;	C+OR
il vento che nasce e muore	C+OR
nell'ora che lenta s'annerà	OR+C
suonasse per te pure stasera	
scordato strumento,	sCORdato
cuore ³⁶ .	CuORE (in lat. COR)

³⁵ Ivi, pp. 29-32.

³⁶ *Corno inglese*, p. 13.

Corno inglese apparteneva in origine alla suite *Accordi* inserita nella raccolta delle *Poesie disperse*. In musica la *Suite* è composta da un insieme di brani (movimenti o tempi) di numero variabile (sono obbligatori soltanto i movimenti *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda* e *Giga*), correlati tra loro per essere suonati in successione da uno strumento solista, un complesso da camera o un'orchestra e contraddistinti da un diverso andamento ritmico (con una successione di tempi rapidi, moderati e lenti). Nel suo tentativo di riprodurre in poesia una composizione musicale, Montale inserisce così sette componimenti che riportano come titolo i nomi di altrettanti strumenti musicali (*Violini*, *Violoncelli*, *Contrabasso*, *Flauti-Fagotti*, *Oboe*, *Corno inglese* e *Ottoni*) e che intonano, ciascuno, un movimento della *Suite*. La frequente ripetizione di termini marcatamente musicali come «canto», «ascolta» e «nota» ancora una volta non lascia dubbi sulle precise intenzioni musico-letterarie del poeta genovese. Il *leitmotiv* di tutti i testi è la giovinezza - gli *Accordi*, per altro, riportano come sottotitolo: *Sensi e fantasmi di una adolescente* - e ogni strumento, singolarmente, ne intona un aspetto diverso secondo il seguente schema:

- Violini: Fascino della gioventù a cui si aprono «troppe strade»
- Violoncelli: Amore
- Contrabasso: Oppressioni e angusti limiti del «Brutto»
- Flauti-Fagotti: Spensieratezza e «canto vetrino» della Natura
- Oboe: Silenzio e torpore dei sensi
- Corno inglese: Cuore e umanità
- Ottoni: Gioia e Felicità

Come in musica la *Suite* si conclude con il movimento allegro e festoso della *Giga*, così Montale chiude con gli *Ottoni* che, per la natura del loro suono squillante e chiassoso, sono i più adatti ad intonare un felice inno alla giovinezza. Sebbene questa sia una «primavera fuggevole» e produca una «letizia breve», le angosce degli «animi invasi» vengono stemperate dallo sguardo di «occhi sereni» che osservano in cielo ridenti e festosi «arcobaleni». Si giunge così al gran finale in cui tutti gli strumenti, questa volta all'unisono (da notare l'allungamento del verso nell'ultima strofa che fa pensare ad un sottofondo orchestrale anticipatorio della conclusione sinfonica), cantano il polifonico «spettacolo della vita»:

Stamane, mia giovinezza,
 una fanfara in te squilla,
 voce di bronzo che immilla
 l'eco, o disperde la brezza.

Vedi letizia breve, molto attesa,
 ch'entri nella mia vita, tutta cinta
 di fiori, come sia per te la pésa
 malinconia dei giorni andati vinta!

O primavera fuggevole, vedi come gli animi invasi
 dal tuo respiro si plachino, si facciano gli occhi sereni,
 e per te in cielo s'accampino, di là dai torbidi occasi,
 arcobaleni!

(Unisono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita)³⁷.

Come gli *Accordi* si propongono l'intenzione di emulare letterariamente il genere musicale della *Suite*, allo stesso modo il componimento *Musica silenziosa*, sempre inserito nella raccolta delle *Poesie disperse*, riproduce il movimento musicale del *Minuetto*. Come fosse un residuo degli *Accordi*, la poesia è divisa in due sezioni (in musica frequentemente una *Suite* contiene come movimenti *Minuetto I* e *Minuetto II*) e lo stesso Montale la dichiara più volte essere un «minuetto di sensazioni», «minuetto irrequieto» di opposte emozioni, di gioia e dolore e per questo «suonato» e «stuonato» in base alla sensazione che ne descrive. È un vero e proprio pezzo per pianoforte in cui lo stesso tema musicale, variato dalle sfumature di tonalità e di suoni, a volte brillanti altre volte aspri e cupi, riproduce le contrastanti emozioni della vita («dolcezza, tristezza, fantasie»). Alla duplicità strutturale trova riscontro allora la duplicità tematica; non è un caso quindi la costante frequenza di ossimori («lietezza-dolore», «triste-gaio», «suonato-stuonato», «dolcezza-tristezza», «nate-morte»). E, come gli *Accordi*, il testo si conclude con un verso prosastico che, questa volta, non ricalca la sinfonizzazione del tema musicale ma la lentezza del movimento in netto contrasto col carattere più allegro del *Minuetto* stesso. Per questa ragione si giustifica, quasi in un

³⁷ Ottoni, p. 800.

cambiamento di genere («stamane così lento che sembri l'elegia»), il verso più lungo dell'ultima strofa:

2

Minuetto di sensazioni
 sfiorar di un'ala che si alza,
 e tu non sai, non t'opponi
 al tempo che t'incalza,
 triste e gaio minuetto
 suonato
 non si sa dove e spesso per dispetto
 stuonato.
 Dolcezze tristezze
 fantasie?
 Ciò che si volle e non si compirà,
 chi sa
 di che ti componi
 minuetto di sensazioni.

Minuetto irrequieto che t'alzi, che corri nel mondo
 qualcuno c'è che indovina il tuo senso amaro
 profondo,
 minuetto di malinconia giunto alle nostre porte
 stamane così lento che sembri l'elegia
 di tutte le speranze nate morte³⁸.

Nella *Suonatina di pianoforte*, infine, Montale dichiara una precisa ispirazione a Ravel. Il poeta non attinge a un testo musicale preciso, come nel caso dei *Minstrels* debussiani, ma il suo intento questa volta è quello di comporre un pezzo lirico-musicale secondo lo stile di Ravel («facciamo una suonatina di pianoforte alla Maurizio Ravel»). L'obiettivo è adesso quello non di una vera e propria emulazione ma di un adattamento allo stile del musicista francese nella composizione poetico-letteraria.

Ravel d'altronde prosegue la strada d'innovazione iniziata dal suo illustre predecessore (egli stesso ne diede testimonianza dicendo: «è stato nell'ascoltare *Prélude à l'après midi d'un*

³⁸ *Musica silenziosa*, pp. 787-788.

faune che ho capito cosa fosse la musica»), di epurazione dalle ridondanze strutturali, armoniche e orchestrali di Wagner e Mahler. Le dissonanze comuni a entrambi i musicisti - sebbene in Ravel si conservino tracce di classicismo attraverso, ad esempio, lo sviluppo di una linea melodica più chiara e il rifiuto delle scale esatonali frequenti in Debussy - sono quindi una forma di scardinamento dei linguaggi e delle forme allora tradizionali. Da buon conoscitore di musica e dunque perfettamente consapevole di ciò, Montale vuole anche lui rompere con la tradizione lirica allora in auge (è noto il suo distacco dalle tendenze liriche allora dominanti del Realismo e dell'Ermetismo in circolazione). Ispirarsi allo stile di Ravel in letteratura vuol dire fare «una poesia che non sappia di nulla e dica tutto lo stesso», avvalersi di un testo poetico «incoerente», «approssimativo» e «di genere leggero» in cui, dietro una disinvoltata innocenza e un apparente «non senso», si nasconde l'espressione di un indefinibile tutto:

Vieni qui, facciamo una poesia
 che non sappia di nulla
 e dica tutto lo stesso,
 e sia come un rigagnolo di suoni
 stentati
 che si perde tra sabbie
 e vi muore con un gorgoglio somnesso;
 facciamo una suonatina di pianoforte
 alla Maurizio Ravel,
 una musichetta incoerente
 ma senza complicazioni,
 ché tanto credi proprio
 a grattare nel fondo non c'è senso;
 facciamo qualche cosa di 'genere leggero'³⁹.

³⁹ *Suonatina di pianoforte*, p. 791.

I.3. Come modello opposto di letteratura nella musica la poesia di Andrea Zanzotto risulta ancora oggi essere la più controversa e insieme la più originale. La musicalità della poesia zanzottiana, naturale perché propria della parola stessa, risulta essere disfonica più che eufonica: essa finisce con l'incidere sul linguaggio stesso plasmandolo a suo piacimento senza troppo badare alla valenza semantica del discorso.

Come scrive Roberto Calabretto: «Al contrario di molti altri poeti del Novecento i cui versi hanno avuto molte rivisitazioni musicali [...], Andrea Zanzotto non ha particolarmente ispirato il gesto compositivo dei maestri del secolo scorso⁴⁰». E si faccia attenzione, Calabretto parla di «gesto», non «gusto»; l'inaccessibilità della musica nei complicati versi zanzottiani era dovuta infatti a una «straordinaria musicalità» già insita nella sua poetica. Sostiene infatti il compositore Bussotti: «Grande, grandissimo poeta [...] mai osai musicarlo né tanto meno commentarlo⁴¹».

Sono note le numerose riflessioni sul linguaggio zanzottiano, ampiamente discusse dalla critica anche in relazione alle dichiarazioni, frequentemente ribadite, del poeta stesso. Se è vero che il Novecento lirico è caratterizzato dalla distruzione delle forme poetiche, soprattutto metriche, tradizionali (prima fra tutte la rima a vantaggio di allitterazioni, assonanze o dissonanze foniche interne al verso), Zanzotto si spinge oltre sino alla distruzione dell'istituto linguistico e del testo stesso. Il segno linguistico perde quindi il suo valore, la sua funzione di significante. La lingua si avvicina ai suoni primari e infantili (*petèl*), il rapporto significante-significato tende a rompersi e il termine è ridotto all'inesprimibile. Abbondano così i codici non linguistici ma grafici, attraverso l'utilizzo di simboli e disegni vari. Il «rumore del mondo», più volte evocato nella *Beltà*, è anche (e soprattutto) rumore linguistico.

È un percorso assai lungo quello compiuto da Zanzotto. Nelle prime raccolte dei *Versi giovanili* (1938-1942) e di *Dietro il paesaggio* (1940-1948) prevalgono motivi poetici ancora tradizionali: temi bucolici si contrappongono alla caotica modernità del presente; la struttura metrica, seppur frammentaria, è abbastanza organica anche grazie a una rigida suddivisione in strofe; dominano materiali linguistici derivanti dalla tradizione poetica più vicina (*bufera*, *orti*

⁴⁰ ROBERTO CALABRETTO, *Introduzione a: AA.VV., Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, Forum, Udine 2005, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*

nascosti, tetto, comignoli) in un - a detta di Mengaldo - «apparente scialo di stilemi ermetici ormai fuori uso».

Solo a partire dalla raccolta *Vocativo* (1949-1956), e specie nelle successive *IX Ecloghe* (1957-1960) e *La beltà* (1961-1967), quando la natura perde qualsiasi capacità consolatoria o salvifica, alla più netta e insanabile frantumazione dell'io fa da *pendant* la disgregazione dell'istituto linguistico. Attraverso l'interruzione del verso e la frequente eliminazione del verbo (il caso latino *vocativo*, d'altronde, esautora la voce verbale, isola la parola chiusa in se stessa senza bisogno di un verbo che la regga), l'utilizzo di vastissimi materiali citazionali, l'intensificazione sperimentale del linguaggio, appariscenti divagazioni, giochi linguistici di costruzioni e decostruzioni, fonemi, balbettii, libere associazioni o sequenze di suoni affini, la lingua zanzottiana, in misura ancora più evidente nella raccolta *Galateo in Bosco* (1975-1978), arriva a un totale stato di dissoluzione semantica e vengono valorizzate entità linguistiche, persino grafiche, non di per se stesse significative. Il linguaggio copre così l'intero orizzonte dell'esperienza umana e diventa esso stesso oggetto del dire («'lingua' chiedo di poter dire»).

Eppure è proprio quando l'istituto linguistico si allontana dalla sua primaria e predominante funzione semantica che la musicalità insita nella poetica zanzottiana emerge con maggiore forza.

Sulla musicalità della poesia Zanzotto stesso ha dichiarato:

Poesia e musica possono trovare un legame a qualsiasi livello del vissuto umano, perché è raro che si conosca o si ascolti una musica scissa da tutti gli elementi sociali, materici, i quali implicano anche, naturalmente, il tema del rapporto con il movimento e quindi con il corpo. [...] Quindi è difficile stabilire che cos'è la musica e che cos'è la poesia, non trattandosi di «grandezze» definibili con esattezza. A meno che non diciamo che la poesia certe volte ha aspirato a essere «totale» e quindi a invadere sia il campo propriamente fonico sia il campo delle arti figurative⁴².

Tale legame, «intrinseca necessità di essere insieme» a detta del poeta, è giustificato, in un certo senso, dalla musicalità, sia eufonica sia disfonica, già insita nel linguaggio stesso:

⁴² ANDREA ZANZOTTO, *Viaggio musicale*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 34-35.

Ed è per questo motivo che - provvista com'è, ogni lingua, di uno specifico sistema eufonico e di un altrettanto specifico sistema disfonico - certi versi ottenuti in una lingua non si ottengono in un'altra, al di là delle diverse difficoltà di traduzione. Ma l'aspetto musicale del linguaggio incide, a ben vedere, anche sul livello contenutistico, dove detta legge l'analogia⁴³.

E non solo la parola ma anche un «paesaggio» costituisce, di per se stesso, una musica: «La sola presenza del paesaggio e la parola che ne uscivano in continuazione costituivano una musica»⁴⁴. Secondo questa prospettiva non stupisce allora, per ritornare alla nostra indagine di letteratura nella musica, che il compositore Mirco De Stefani, assai stimato dallo stesso Zanzotto⁴⁵, abbia composto, insieme ai numerosi adattamenti delle raccolte *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*⁴⁶, una composizione musicale, dal titolo *Gabbiani*, direttamente ispirata al testo in prosa *Venezia, forse*.

Il testo di Zanzotto spicca per la sua notevole originalità. Come un moderno Ulisse che si «approssima alla città» il poeta si muove nello «spazio dove tutte le distinzioni son messe in dubbio e insieme convivono in uno stupefacente caos, rispecchiate e negate a vicenda le une dalle altre»⁴⁷. È una sorta di resoconto di viaggio dalla amena periferia lagunare e campestre sino al «fatto» della città in cui «subentrano i maggiori pericoli». Venezia appare così uno scenario teatrale in cui, da più orizzonti prospettici, si incrociano paesaggi marini e terrestri, animali ed uomini, retaggi storici e scenari di modernità:

⁴³ Ivi, p. 72. Sulla musicalità della poesia si leggano inoltre: THOMAS ELIOT, *The music of poetry*, Glaslow University Press, Glaslow 1942, poi, nella traduzione italiana di A. Giuliani, *La musica della poesia*, in *Opere 1939-1962*, Bompiani, Milano 1993, pp. 297-314; YVES BONNEFOY, *L'alleanza tra la poesia e la musica*, Archinto, Milano 2010 (p. 29: «Certamente, la poesia non ha a che fare con il dire ma con l'essere. La sua designazione del suono nella parola, il suo ricorso ai ritmi che all'interno della frase danno rilievo al suono per garantirne l'ascolto non sono un mezzo per abbellire sul piano letterario un'evocazione o per esprimere con maggior forza pensieri o emozioni ...»).

⁴⁴ Ivi, p. 78.

⁴⁵ Ivi, p. 57: «Mirco De Stefani è stato il più vicino a me, perché è dello stesso paese, ha vissuto esperienze simili, direi che è amico di casa. Ma è originale e, a suo modo, anche lui estremamente versatile: è medico, compone, dirige anche l'orchestra, è una personalità piuttosto rara, ecco. Lo considero quasi un frutto del nostro territorio questo crescere in lui di un'originalità, dovuta anche a una conoscenza ben precisa e puntigliosa della musica moderna, che ha i tratti di una particolare scintillazione cristallina: ha fatto cose che mi arrivano come aspettate dall'interno della mia mentalità».

⁴⁶ Le incisioni con la casa discografica veneta "Rivoalto" sono rispettivamente del 1994, 1995 e 1996.

⁴⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Venezia, forse*, in *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p. 1051.

L'entrata in un mondo di incroci, si diceva, e in un mondo di nodi (immaginare tutti i nodi della marineria e della topologia). La *mise en abîme* di una Venezia teatro e quadro, gremita di quadri che la ritraggono, all'infinito, o divaricata in innumerevoli storie geografie scene umane che però rientrano, tramite quei nodi, in se stesse⁴⁸.

I gabbiani con il loro «andirivieni che certo sta componendo significati» diventano metafora degli uomini stessi e del loro istinto di sopravvivenza. All'autenticità della natura si oppongono così i «narcisismi» degli uomini, «di singoli, e spesso grandi, uomini» che tentano egoisticamente di imporre la loro vicenda individuale e le loro ambizioni alla storia comune:

Vi sono uccelli che più di altri hanno l'arte dello sbecchettare, scegliendoli ovunque, fuscilli adatti a costruire nidi paradisiaci per attirarvi l'amata, veri screziati labirinti e abitacoli. E si vorrebbe riferire quest'arte ai gabbiani, al loro andirivieni che certo sta componendo significati, e che va ben al di là degli istinti e dei bisogni. [...] Poi appaiono, a gruppi, simili elementi, dovunque. [...] Sono come sentinelle care agli uomini e familiari a venti e a onde, punti per una gamma di rotte da scegliere, frecce non imperiose nelle quali resterà per sempre indeterminata la direzione. [...] Meraviglia di una potenza che trova il suo punto d'onore nell'essere soprattutto potenza di meraviglia artistica. [...] Ma esiste, in tali condizioni, il rischio di una perdita di identità per chi voglia entrare in Venezia. [...] Si è circondati dai narcisismi di singoli, e spesso grandi, uomini, irriducibili come fiamme di fosforo, e dai narcisismi opachi di gruppi e folle⁴⁹.

Poiché nella prosa di Zanzotto non vi è un vero e proprio realismo descrittivo né il testo si propone di offrire una precisa ricognizione storico-documentaria della città di Venezia, assunta invece a metafora dello strabordare inquieto del mondo, l'adattamento musicale di un'opera così complessa ed eterogenea non poteva essere semplice. L'opera di De Stefani, come lo stesso compositore ci informa, senza nessun intento programmatico è frutto della casualità. Il musicista ha raccolto brani già composti in precedenza in occasione di concerti o incisioni discografiche, assemblandoli così in «un'opera collage, composita, mobile, circolare» in cui le singole voci «mai si uniscono in una sintesi corale o in una luminosa polifonia trionfale»⁵⁰. L'opera musicale è costituita dunque di pezzi composti separatamente

⁴⁸ Ivi, pp. 1057-1058.

⁴⁹ Ivi, pp. 1054-1056.

⁵⁰ Si consiglia, a tal proposito, la lettura della *Premessa* che De Stefani fa alla sua opera, in AA.VV., *Andrea Zanzotto, tra musica cinema e poesia*, cit., pp. 65-69: «*Gabbiani* è un'opera di musica e poesia in cui la distinzione tra le due forme di significazione è messa in forse e, alla fine, superata. [...] La genesi stessa dell'opera contrasta con qualsiasi idea di progetto o di operazione intellettuale programmatica, ed ha piuttosto le caratteristiche della casualità. [...] Io non sono ancora riuscito a trovare un significato a quest'opera: è ben

in cui «l'ordine d'ascolto non coincide con l'ordine cronologico di composizione» in una sorta di parallelismo con il possibile ordine di lettura (e forse anche di stesura) della prosa zanzottiana i cui singoli paragrafi potrebbero benissimo essere letti separatamente come singole entità narrative.

Del compositore catanese Francesco Pennisi, autore inoltre di numerosi adattamenti musicali su testi letterari di Virgilio, Tasso, Montale e Consolo, è un'altra importante opera di musica e poesia dal titolo *L'esequie della luna*. Si tratta di una narrazione fantastica, scritta dal regista palermitano Roberto Andò su scene di Enzo Cucchi, rappresentata nel 1991 in occasione della decima edizione delle Orestiadi di Gibellina⁵¹. Il libretto d'opera è composto in prevalenza su testi poetici di Lucio Piccolo collocati da Pennisi «in quello spazio vertiginoso dove ombre inquiete si allungano fino a non potersene vedere i confini [...] nel quale da sempre si muove la letteratura in Sicilia»⁵². Come *Gabbiani*, è un'opera difficilmente ascrivibile a una precisa categorizzazione, dall'andamento baroccheggiante - di «barocco» si parla anche in relazione alla poesia di Piccolo⁵³ - e costituita da una «lunga didascalia cangiante di volute barocche, di parole suggerite e non scritte, magmatica e fascinosa materia teatrale»⁵⁴.

L'opera si articola in quattro movimenti (*Il sonno*, *Alla luna che viene*, *L'orto delle Esperidi* e *L'esequie della luna*), di cui l'ultimo spicca per la presenza del frammento poetico zanzottiano intitolato *13 settembre 1959 (variante)* inserito nella raccolta delle *IX Ecloghe*.

Il fatto che proprio l'ultimo movimento dia il titolo all'intera composizione musicale è significativo dell'importanza che Pennisi riserva ai versi del poeta veneto.

Il testo poetico è diviso in due parti (19 + 4 versi) ed è composto da una serie di attributi riferiti alla luna e significativi non tanto per la loro valenza semantica (parole come *zucchero*, *latte*, *peste*, *sughero*, *geyser* e *cariocinesi*, solo per citarne alcune, nulla hanno a che vedere

chiaro a me il senso di ognuna delle singole composizioni, la sua genesi e le sue strutture, i rapporti con la poesia. [...] L'ordine di ascolto dei pezzi e dei testi non coincide con l'ordine cronologico di composizione, per cui ci troviamo all'interno di un sistema fatto di variabili spazio-temporali complesse».

⁵¹ Si tratta di un Festival internazionale inaugurato nel 1981 e che si svolge ogni estate nel comune trapanese di Gibellina. In esso si raccolgono manifestazioni artistiche di vario genere: musicali, pittoriche, teatrali e cinematografiche.

⁵² Cfr. STEFANO PROCACCIOLI, *I versi di Andrea Zanzotto ne L'esequie della luna di Francesco Pennisi*, in *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia* cit., p. 90.

⁵³ Cfr. NATALE TEDESCO, *Lucio Piccolo*, Pungitopo, Marina di Patti (Me), 1986.

⁵⁴ STEFANO PROCACCIOLI, cit.

con il soggetto poetico) bensì per la loro valenza linguistica e sonora. Prova di ciò è il ricorso ad anafore, frequenti rime imperfette e termini come «distonia» e «atonia».

Va anche detto che i versi zanzottiani utilizzati nella partitura sono quelli appartenenti alla prima edizione delle *Ecloghe*, a cui seguì, causa la presenza massiccia di refusi nella prima stampa, una seconda e definitiva edizione. Vale la pena riportare per intero il componimento di Zanzotto appartenente alla prima edizione e inserito nella partitura musicale:

Luna puella pallidula,
 Luna flora eremitica,
 Luna unica selenitica,
 distonia vita traviata,
 mataia matta morula,
 vampirisma paralisi,
 glabro latte polarizzato zucchero,
 peste innocente patrona inclemente,
 protovergine, alfa privativa,
 degravitante sughero,
 pomo e potenza della polvere,
 phialae coscienza delle tenebre,
 geyser fase cariocinesi,
 Luna neve nevissima novissima,
 Luna glacies – glaciei
 Luna medulla cordis mei, vertigine
 per secanti e tangenti fugitiva

La mole della mia fatica
 già da me sgombri
 a me cresci a me vieni a te vengo

- - - - -

Luna puella pallidula⁵⁵

⁵⁵ Ivi, pp. 105-106. Per la versione definitiva cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 205.

In relazione ai primi versi e al loro inserimento nell'opera musicale così scrive Procaccioli:

Questi primi diciannove versi, su un tappeto formato da pochi ma importanti suoni, fanno sì che le parole in sé e per sé tendano a diventare la vera sostanza del breve passaggio. In quel minuto, minuto e mezzo che catalizza fortemente l'attenzione, i versi zanzottiani sembrano voler occupare tutto lo spazio espressivo fino quasi a voler perfino sostituire le parole alla musica⁵⁶.

Infine, i versi che chiudono il componimento, e in cui la luna non è più soggetto ma seconda persona a cui l'io poetico si rivolge, sono affidati alla voce recitante di un personaggio dal nome «Vicerè».

Sarebbe altresì possibile citare ulteriori adattamenti musicali delle opere zanzottiane - basti pensare alla riuscitissima e complessa opera di Claudio Ambrosini *Dai Filò di Zanzotto*, trittico per quattro voci di donna e pianoforte - ma gli esempi sinora riportati di alcuni testi di Montale e di Zanzotto presi a modello risultano essere esemplificativi delle teorie comparatistiche moderne inizialmente discusse e di come, letteratura e musica, possano vicendevolmente contaminarsi e quasi completarsi.

Ampio spazio si intende riservare, piuttosto, ad autori del Novecento letterario italiano che, più di altri e con dichiarate intenzioni, hanno prodotto opere ispirate alla musica o concepite per un loro adattamento in musica.

⁵⁶ Ivi, p. 106.

CAPITOLO II

«Il barbaro è vinto». D'Annunzio *contra* Wagner.**Dal sinfonismo tedesco alla musica del silenzio nei romanzi di Gabriele D'Annunzio**

Soltanto alla musica è oggi dato esprimere i sogni che nascono nelle profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desideri senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e più angosciosi.

(G.D'Annunzio)

Se resta ineccepibile il dato, indubbiamente significativo, che alla *Coscienza* sveviana sia da ascrivere la modernità del romanzo italiano novecentesco con l'avvento della psicoanalisi e lo scardinamento del tempo in chiave proustiana (il tempo della narrazione è sempre il presente della coscienza e non la cronologia dei fatti descritti), altrettanto ineccepibile è il fatto che, già alla fine dell'Ottocento, D'Annunzio prova a sperimentare una forma di prosa moderna prima di Svevo e con altri esiti. D'altronde, è nell'intento dello stesso autore, come si legge nella dedica a Michetti ad apertura del *Trionfo*, la precisa intenzione di creare un «ideal libro di prosa moderno»:

Avevamo più volte insieme ragionato di un ideal libro di prosa moderno che - essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse varietà della parola scritta - armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero [...] v'è, sopra tutto, il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche. [...] hanno elementi musicali così varii e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna¹.

L'interesse per la musica dimostrato da D'Annunzio in tutti i suoi romanzi non può essere ricondotto ad una semplice questione di gusto o sensibilità e, come afferma la Silvana Cellucci Marcone nel suo *D'Annunzio e la musica*,: «la scarsa attenzione che gli studiosi

¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 3-8.

hanno dedicato a questo argomento si può giustificare solo con la considerazione che la musicalità che è nell'opera del Nostro è stata posta in relazione con certi aspetti della sensibilità decadente, piuttosto che con precisi rapporti con maestri e compositori contemporanei al poeta»².

Fino agli anni Settanta, infatti, la critica aveva riservato poco spazio allo studio della musicalità nell'opera dello scrittore abruzzese. Ad una netta inversione di tendenza si assiste solo a partire dall'ultimo ventennio del secolo scorso con gli studi condotti da Adriana Guarnieri Corazzol, da Paola Sorge e da Rubens Tedeschi.

Il libro della Marcone, sebbene ormai superato dagli studi più recenti, continua ad essere, ancora oggi, di grande attualità laddove riporta lettere inedite e aspetti altrettanto poco conosciuti delle collaborazioni tra il poeta e numerosi musicisti del suo tempo come Debussy, Tosti, Franchetti, Pizzetti, Mascagni e Zaldonai.

Le vicende biografiche dannunziane e gli scritti autocelebrativi permettono di comprendere come la passione per la musica, presto tramutatasi in musicalità letteraria vera e propria, ha preso corpo proprio a partire da una esperienza di vita, è maturata in relazione a un giovanile impegno fallito, causa l'inadeguatezza per un'arte difficile e poco accessibile. Educato sin da bambino allo studio del pianoforte sotto la guida del Maestro Odoardo Chiti e intrapresi gli studi di canto in età adolescenziale, D'Annunzio non superò mai le difficoltà tecniche per diventare un bravo musicista. Lo scrittore e drammaturgo francese Romain Rolland, legato a D'Annunzio da intima amicizia, riferisce lo stato d'animo del Vate sconfortato dalla propria inadeguatezza: «Gli suonai al pianoforte musiche di ogni epoca [...] l'Adagio dell'ultimo *Quartetto* di Beethoven lo portò alle lacrime [...] la sera, quando era solo, provava a tentoni a improvvisare»³.

Leggendo gli epistolari non deve stupire, allora, il tono autenticamente reverenziale con cui il poeta dialoga con i grandi musicisti del suo tempo come, ad esempio, Debussy. Il "Sommo Vate", rivolgendosi al Maestro francese con il tono rispettoso e prudente di un fanciullo, attraverso l'utilizzo di costruite ed eleganti formule pleonastiche e il ricorso ad affettuosi epiteti, attua una celata ma insistente *captatio benevolentiae*:

² SILVANA CELLUCCI MARCONE, *D'Annunzio e la musica*, Japadre, L'Aquila 1972, p. 5.

³ A tal proposito si legga: GUY TOSI, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, La Nuova Italia, Firenze 1963. Per altre informazioni sulla vita del poeta e specie sui suoi rapporti col teatro si consiglia: TOM ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938.

Vi conoscevo e vi amavo già allora. [...] Allora, come oggi, soffrivo di non potere scrivere la musica delle mie tragedie. [...] Scrivetemi soltanto una parola e sarò da voi. Avrò almeno la gioia di dirvi tutta la mia riconoscenza per i bei pensieri che qualche volta avete cullato e nutrito nell'anima mia senza pace. [...] L'idea di lavorare con voi, anzi, mi dà in anticipo una sorta di febbre. [...] Non ho mai sentito con forza maggiore la profonda novità della vostra arte. Arrivederci. Ora, e lo sapete, vi amo quanto vi ammiro⁴.

Il dato autobiografico si traduce, così, in invenzione letteraria. La musica entra prepotentemente nelle opere di D'Annunzio passando proprio per una esperienza di vita, traendo origine e motivazione dal tentativo, subito sfociato in amaro fallimento, di diventare egli stesso un musicista. Paradossalmente, però, questa ossessione musicale, che per D'Annunzio avrebbe dovuto far risaltare la sua abilità di scrittore procurandogli lodi e prestigio, ha sancito, in un certo qual modo, la sua condanna. I giudizi espressi dalla critica recente sono tutt'altro che lusinghieri nel delineare le madornali inesattezze e le debolezze di uno scrittore tutt'altro che vate, arrogante, mistificatore e persino plagiatore. Scrive Rubens Tedeschi:

Dei rapporti tra D'Annunzio e la musica sappiamo tutto, e anche qualcosa di più, grazie alla costante mistificazione autobiografica diretta a trasformare il quotidiano in sublime. Passando dalle ginocchia di Bach al feretro di Wagner, il vate si autoconsacra musicista: maestro di polifonia, esperto nell'intrecciare voci nel contrappunto fiammingo appreso sui testi di Josquin Desprès e di Giovanni Pierluigi da Palestrina. [...] Altrove si proclama «allevato sulle ginocchia della musica» o, più specificatamente, «sulle ginocchia congiunte di Bach». [...] L'antica mistificazione serve a mobilitare una realtà più modesta. Gli studi musicali non sono andati oltre i primi rudimenti. [...] Siamo, non occorre sottolinearlo, nel regno della fantasia che nutre gran parte dell'autobiografia dannunziana⁵.

Se è vero che l'ostentata conoscenza musicale nelle opere dello scrittore ha molto di artefatto (Tedeschi parla correttamente di «musica come aspirazione», mentre la Corazzol utilizza i termini di «riesumazione» e «*feuilleton*»⁶), non va tuttavia sottovalutata l'originalità

⁴ D'ANNUNZIO-DEBUSSY, *Mon cher ami*, cit., pp. 23, 25, 33. A tal proposito si consiglia: STEFANIA FILIPPI, *Il carteggio fra D'Annunzio e Debussy*, in «Bollettino '900», rivista elettronica di letteratura contemporanea, a cura dell'Università di Bologna, dicembre 2001 (<http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2001-ii/W-bol/Filippi/>).

⁵ RUBENS TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988, pp. 7-9.

⁶ Si vedano rispettivamente: RUBENS TEDESCHI, cit. e ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 1990.

e l'innata predisposizione verso una scrittura di tipo teatrale fortemente intrisa, soprattutto nella prosa, di un marcato simbolismo musicale.

Sebbene nel *Piacere* (1889) D'Annunzio dia ampia prova, nonostante la vibrante passione che anima la scrittura, di una scarsa competenza musicale, ad ogni modo nel romanzo traspare, nella resa stilistica ed espressiva, una musicalità della parola capace di esprimere raffinate emozioni e sensibilità. I riferimenti, per citare solo alcuni esempi, alla celebre sonata di Beethoven op. 27 n. 2 vagheggiano un sentimento erotico e sensuale; i commenti, solo fintamente più dettagliati, al *Quartetto* in do minore di Brahms smascherano, è vero, una vaghezza da dilettante, specie negli accostamenti con Bach e Beethoven creati dallo scrittore, ma sono comunque capaci di trasferire efficacemente in immagini le emozioni suscitate dall'ascolto:

A poco a poco la musica grave e soave prendeva tutti que' leggeri spiriti ne' suoi cerchi, come un gorgo tardo ma profondo. - Beethoven - disse Elena, con un accento quasi religioso, arrestandosi e sciogliendo il suo braccio da quello di Andrea. Ella così rimase ad ascoltare, si metteva un guanto, con estrema lentezza. In quell'attitudine l'arco delle sue reni appariva più svelto; tutta la sua figura, continuata dallo strascico, appariva più alta ed eretta; l'ombra della pianta velava e quasi direi spiritualizzava il pallore della carne. Andrea la guardò. E le vesti, per lui, si confusero con la persona. «Ella sarà mia» pensava, con una specie d'ebrietà perché la musica gli aumentava l'eccitamento⁷.

(Brahms) Il primo *tempo* esprimeva un lottar cupo e virile, pieno di vigore. La *Romanza* esprimeva un ricordarsi desioso ma triste, e quindi un sollevarsi lento, incerto, debole, verso un'alba assai lontana. Una chiara frase melodica si svolgeva con profonde modulazioni. Era un sentimento assai diverso da quello che animava l'*Adagio* di Bach; era più umano, terreno, più elegiaco. Passava in quella musica un soffio di Ludovico Beethoven⁸.

Per quanto la trasposizione delle note in parole raramente regga a una analisi attenta e le osservazioni più squisitamente musicali siano poco pertinenti - ragion per cui è pressoché impossibile, se non previa indicazione autoriale, rintracciare i brani musicali citati -, come efficacemente ribadito dalla Corazzol, nei romanzi dannunziani si realizza: «quella concezione simbolistica della musica» che altro non è se non «un vero e proprio esercizio di stile»⁹.

⁷ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 30.

⁸ *Ivi*, p. 137.

⁹ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne*, cit., p. 123.

Specificatamente agli esordi letterari di D'Annunzio, il linguaggio musicale viene tradotto soprattutto in termini sentimentali ed esprime un gusto da salotto raffinato ma poco colto. Non stupisce allora che delle tredici sonate composte da Beethoven (escludendo le tre «Sonate all'Elettore») venga citata la più celebre, ma anche la più volgarmente discussa, *Al chiaro di luna*, di cui la triste dolcezza del primo movimento *Adagio sostenuto* è stata, da sempre, abusata dai più melliflui sentimentalismi di appassionati, non esperti, di musica e ha catturato così anche gli animi sensibili delle giovani fanciulle nei salotti dell'epoca¹⁰.

Sebbene per la maggior parte della critica in tutti i romanzi di D'Annunzio la musica assuma sempre un ruolo di subordinarietà rispetto alla narrazione, questa risulta più che mai necessaria per dare enfasi e sensibilità ad una scrittura di per sé assai poco emotiva. Efficace, in tal senso, è il concetto di «sensualità senza carne» coniato dalla Corazzol che, volendo andare oltre il gusto e le intenzioni narrative dello scrittore, ben sottolinea l'emotività di D'Annunzio sensibile alla musica ma non musicista, la «sensibilità» musicale priva della sostanza teorica e tecnica vera e propria, della materia che la plasma, della «carne» per l'appunto. La musica, pertanto, esprime i più svariati contenuti, erotici e sensuali in questa prima fase, fuori da qualsiasi concettualismo tecnico o critico¹¹.

Ancora più complessi risultano essere i romanzi successivi più marcatamente musicali. In essi i richiami alle opere, e alla figura in prima persona, di Wagner hanno la loro dovuta rilevanza. Il grande musicista tedesco cattura le attenzioni e la stima di D'Annunzio che, vantando un profondo legame di intelletto e di sensibilità con il Maestro, in un articolo apparso in tre puntate tra il luglio e l'agosto del 1893 sul giornale «La Tribuna», non esita a scagliarsi contro il Nietzsche spietato e polemico del celebre *Caso Wagner* e del *Nietzsche contra Wagner* composti entrambi nel 1888.

¹⁰ Cfr. RUBENS TEDESCHI, cit., p. 14.

¹¹ Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, cit.: «In quest'ermeneutica visionaria ormai di massa ciò che importa non è il linguaggio della musica ma la sua traduzione in termini sentimentali, il suo *effetto* sulla fantasia o sui nervi dei protagonisti del romanzo: i suoni sono, romanticamente, suscitatori di immagini oppure, naturalisticamente, veicoli di sensazioni. [...] I brani ascoltati da D'Annunzio hanno come unico senso quello di veicolare l'ineffabile sentimentale. [...] Nel contesto della situazione narrativa la musica è estensione dell'erotismo, 'volo' che dalle cime dell'estasi spirituale prima o poi si concreta in immagine di piacere carnale. [...] Nelle pagine romanzesche di D'Annunzio il simbolo musicale si dichiara bensì purificazione e decantazione di tutti i sensi, ma esprime e figura la carne», pp. 129-130, 138-139, 142.

Le feroci accuse e le aspre invettive reiterate dal filosofo ai danni di Wagner, frutto talvolta di arroganza intellettuale e spesso fondate su edifici argomentativi poco complessi, hanno tuttavia le loro precise e solide giustificazioni.

Già nella *Prefazione al Caso Wagner*, Nietzsche vuole mettere in luce le ragioni della sua critica e le concrete motivazioni. Non è una banale questione di gusto musicale a differenziare così enormemente artisti contemporanei e per giunta compatrioti. Il filosofo infatti pone subito l'accento sulle due questioni che gli stanno maggiormente a cuore: la modernità e la *décadence*.

Il «dannoso» Wagner, a detta di Nietzsche, incarna per eccellenza la modernità («Wagner è l'*artista moderno par excellence*») ma quella modernità nella quale egli stesso, seppur contemporaneo, non osa e non vuole riconoscersi. Essa porta con sé uno spirito decadente, bigotto e moralisticamente cristiano, che ha come sintomi «la vita impoverita», «la volontà della fine» e «la grande stanchezza». Nietzsche preferisce piuttosto osservare il suo tempo con uno sguardo lucido ma freddo, disincantato ed estraneo:

Che cosa esige da sé un filosofo come prima e ultima cosa? Di superare in sé il proprio tempo, di diventare «senza tempo». Con che cosa allora deve sostenere il suo cimento più duro? Proprio con quello per cui è figlio del suo tempo. Orbene, io sono altrettanto di Wagner figlio di questo tempo, voglio dire un *décadent*; solo che io l'ho capito, solo che io me ne sono difeso. Il filosofo in me se n'è difeso. Quello che mi ha occupato più a fondo è in realtà il problema della *décadence*. [...] Se ci si è fatto l'occhio per i sintomi della *décadence*, si capisce anche la morale - si capisce che cosa si nasconde sotto i suoi nomi e le sue formule di valore più sacri: la vita *impoverita*, la volontà della fine, la grande stanchezza. La morale *nega* la vita. [...] un profondo estraneamento, raffreddamento, disincanto per tutto quanto è attuale e conforme allo spirito del tempo. [...] La mia esperienza più grande fu una *guarigione*. Wagner fa parte semplicemente delle mie malattie. [...] Attraverso Wagner la modernità parla la sua lingua *più intima*: non nasconde né il suo bene né il suo male, ha disimparato ogni vergogna di sé¹².

Sebbene quindi Wagner sia per Nietzsche una «malattia» («Wagner in genere un essere umano? Non è invece una malattia? Egli fa ammalare tutto ciò che tocca - ha fatto *ammalare la musica*¹³»), la sua indiscussa modernità è concepita, in negativo, come una drammatica

¹² FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, a cura di Sossio Giametta, Rizzoli, Milano 2007, pp. 57-58. I corsivi sono nel testo.

¹³ Ivi, p. 67.

«corruzione del gusto» e come una insanabile «contraddizione di valori». Wagner, il seduttore delle masse, nelle vesti di «commediante della musica» ha saputo come un tiranno catturare il grande entusiasmo popolare¹⁴. La passione, da Nietzsche definita la «ginnastica del brutto», sconvolge le masse facilmente suggestionabili.

I giudizi espressi dal filosofo non riguardano soltanto la decadenza del gusto ma si fanno più impietosi quando toccano questioni di stile musicale. Wagner, visto ancora oggi come artista della totalità e del pieno sinfonismo, da Nietzsche viene drasticamente ridimensionato e la sua musica viene ritenuta povera nello stile, scarna nella struttura, inautentica, artefatta e persino di poca sostanza («Wagner non sapeva creare dalla totalità»). È pur vero che le considerazioni squisitamente tecniche costituiscono una minima parte delle argomentazioni nietzscheane. Ciò che maggiormente preme al filosofo resta, per la quasi totalità dell'opera, quella finta moralità di cui Wagner si è fatto, attraverso i personaggi delle sue opere e i dialoghi da lui stesso composti, portavoce e imbonitore, quasi fosse un Cristo moderno («l'opera wagneriana è l'opera della redenzione»). Ed è proprio questa la maggiore ingenuità di Nietzsche: il volere a tutti i costi «applicare all'arte un criterio morale» (Sossio Giametta)¹⁵. Non è un caso che faccia da *Epilogo* una breve ma dettagliata riflessione non solo su questioni di estetica (l'*estetica della décadence* in opposizione all'*estetica classica*) ma, soprattutto, su questioni di etica (quella distinzione tra la *morale dei valori cristiani* e la *morale dei signori* da cui D'Annunzio prenderà le mosse ricavandone le sue argomentazioni a difesa di Wagner). Sebbene «la morale dei signori afferma altrettanto istintivamente che quella cristiana *nega*», queste sono «*entrambe* necessarie» perché il mondo moderno riassume in sé la contraddittorietà. Wagner, ed è questa la sua colpa per Nietzsche, ha piuttosto preferito la morale cristiana della rassegnazione e della pietà, della speranza e della serenità, esaltando come valori le fortune di una vita stanca e inattiva.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 83-84, 89: «Ho spiegato qual è il posto di Wagner - *non* nella storia della musica. Che cosa significa egli tuttavia in questa? L'avvento del *commediante della musica*: un evento capitale che dà da pensare e che forse dà anche da temere. [...] Sorge così l'*età aurea* per il commediante - per lui e per tutto quanto è affine alla sua specie. Wagner marcia con tamburi e pifferi alla testa di tutti gli artisti della declamazione, della rappresentazione e del virtuosismo; ha convinto per primi i direttori d'orchestra, i macchinisti e i cantanti di teatro. [...] Il teatro è una forma di demolatria nelle cose del gusto, il teatro è un'insurrezione delle masse, un plebiscito *contro* il buon gusto...*Appunto questo dimostra il caso Wagner*: egli conquistò la moltitudine - corruppe il gusto, corruppe perfino il nostro gusto per l'opera!». I corsivi sono nel testo.

¹⁵ Cfr. SOSSIO GIAMETTA, *Gli scritti su Wagner nell'opera di Nietzsche*, in FRIEDRICH NIETZSCHE, *cit.*, pp. 5-8.

Cinque anni più tardi la pubblicazione degli scritti su Wagner, D'Annunzio non esita a replicare a Nietzsche in difesa del Maestro. Proprio in quell'anno lo scrittore abruzzese stava ultimando la stesura del *Trionfo*, apparso l'anno successivo (1894). Leggere le invettive del filosofo sembrava, in un certo qual modo, mettere in discussione lo stile allora intrapreso, tutto contaminato da una musicalità di chiara ispirazione wagneriana. Una risposta al testo di Nietzsche appariva dunque necessaria, quasi d'obbligo.

Eppure la conclusione della dedica al Michetti sembra contraddire il pensiero wagneriano di cui il romanzo vuole farsi rivisitazione:

Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca; e prepariamo nell'arte con sicura fede l'avvento dell'UEBERMENSCH, del Superuomo¹⁶.

Il pensiero filosofico nietzscheano, a cui D'Annunzio vuole estendere l'arte *tout court*, vuole essere la vera matrice della sua scrittura. Eppure, come ribadito da Paola Sorge, nello scrittore sembra ci sia ben poco di Nietzsche e della sua filosofia e «quell'etichetta nietzscheana serviva solo da sfida»¹⁷. Nietzsche infatti, assai frequentemente abusato in relazione alle opere del Nostro, era preso spesso a modello non tanto per le sue teorie filosofiche, quanto come ideale di lotta antidemocratica e antipartitica. D'altronde, Andrea Sperelli, Giorgio Aurispa e Stelio Effrena, solo per citare alcuni tra i protagonisti più noti dei suoi romanzi, cosa sono se non degli inetti dalle chiare fattezze decadenti? Cosa c'è in loro di attivo, di superomistico? Scrive ancora la Sorge:

Quella del D'Annunzio nietzscheano è in realtà una etichetta semplificatoria, comoda per tutti, incluso il poeta stesso [...] Il «Barbaro enorme» non ha nulla da insegnargli. Ed è indubbiamente vero, dato che Gabriele D'Annunzio è esattamente il contrario degli ideali nietzscheani; artista decadente per eccellenza, sembra incarnare lui, e non Wagner, la malattia del secolo, quella *décadence* tanto aborrita dal filosofo. [...] Le dottrine del filosofo, lette superficialmente, non intaccarono affatto l'essenza della sua opera [...] Il superomismo che entra trionfalmente nella dedica a Michetti del *Trionfo della morte* e che sembra

¹⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 8. Il maiuscoletto è nel testo.

¹⁷ PAOLA SORGE, *D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche*, in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge, Laterza, Bari 1996, p. 14. Sui rapporti tra lo scrittore e Wagner, sebbene analizzati sotto un'ottica di insistente ammirazione per D'Annunzio e di poco onesta indagine critica (fatto pure comprensibile per l'epoca della pubblicazione) si consiglia inoltre: GIULIANO DONATI PETTÉNI, *D'Annunzio e Wagner*, Le Monnier, Firenze 1923.

improntare da questo momento la sua opera, in realtà non ha nulla della forza provocatoria, dissacrante, rivoluzionaria del pensiero nietzscheano¹⁸.

Come si è già detto, furono tre gli interventi scritti da D'Annunzio in difesa di Wagner, poi pubblicati con il titolo, analogo a quello dell'opera nietzscheana, di *Caso Wagner*.

Nel primo del 23 luglio 1893 lo scrittore esalta le doti intellettuali di Nietzsche spiegandone alcune teorie filosofiche. Esordendo anche lui con una critica rivolta, senza mezzi termini, contro la bibliografia wagneriana allora in circolazione, è curioso notare (fatto quasi divertente alla luce delle scoperte recenti) come D'Annunzio tra i suoi bersagli prenda anche di mira lo scritto di Nerthal, *Tristan et Yseult: la passion dans un Drame Wagnérien*, da lui considerato «stupido» e «vacuo». Ingenuità madornale: parlar male proprio di un testo da cui, come si è già accennato, copia pedissequamente molti dei commenti al *Tristano* inseriti nel *Trionfo*¹⁹!

Dopo aver presentato il filosofo tedesco come «uno dei più originali spiriti che siano comparsi in questa fine di secolo, ed uno dei più audaci», si concentra poi a spiegarne la teoria della morale (la *morale dei nobili* e la *morale del gregge servile*) e l'ambiguità dei concetti di Bene e Male. La *morale del gregge servile* si è imposta all'altra, causa anche il dominio intellettuale esercitato dal Cristianesimo sulle masse, e «l'ascetismo diffuse un velo di pallore e di tristezza su tutte le cose». Per D'Annunzio è chiaro, dunque, il perché Nietzsche odiasse Wagner: allo spirito rivoluzionario e vitalistico del filosofo si opponeva l'artista rassegnato e decadente. Si legge infatti:

La musica di Riccardo Wagner è la musica della democrazia socialista in contrapposto all'arte aristocratica, eroica o soggettiva. Rappresenta l'abdicazione dell'io e l'emancipazione di tutte le forze vinte. Risponde alle tendenze dell'epoca. Le quali disconoscono il vero valore della personalità umana sommergendolo nel complesso della natura o della società. Il Nietzsche dunque - che, come abbiamo veduto, ha un ideale di

¹⁸ Ivi, pp. 7-8, 16-17.

¹⁹ Ecco solo due della quasi totalità degli esempi riscontrabili: «Ecco apparire Tristano davanti alla furente Isotta, mentre dall'alto dell'albero, la vedetta riprendeva la sua canzone, su l'onda saliente dell'orchestra» (*En haut du mat reprend la chanson appuyée cette fois et soutenue par le flot montant de l'orchestre*, Nerthal); «Il filtro di morte non era se non un veleno d'amore che li penetrava d'un fuoco immortale» (*Ce poison de mort est un poison d'amour qui leur met le feu dans les veines*, Nerthal).

vita *ascendente* - riconosce e combatte in Riccardo Wagner il tipo esemplare dell'artista decadente, riconosce ed abomina in lui tutte le debolezze e tutte le infermità del secolo²⁰.

Il secondo intervento, apparso il 3 agosto del 1893, è interamente dedicato alla contraddittoria figura di Wagner. Sin da subito la sua natura viene presentata come «una delle più complicate, delle più inquiete, delle più mobili, delle più contraddittorie che questo secolo offra alla curiosità degli psicologi»²¹. Analizzando la genesi e i contenuti di alcune opere wagneriane, D'Annunzio sembra paradossalmente confermare i giudizi espressi dal filosofo che pure aveva rapidamente passato in rassegna le opere da lui definite «della redenzione». Wagner esordisce con vigore ottimistico, scagliandosi contro la latinità e l'ipocrisia del Cristianesimo ed esaltando la sensualità e la passionalità dell'amore corporeo e non ascendente²². Tale vitale ottimismo viene però in un secondo momento messo da parte e tale trasformazione è dovuta, per D'Annunzio, a un acuirsi della sensibilità (cita persino una lettera scritta a Liszt dove Wagner riferisce di essersi completamente immedesimato in Dante durante una lettura della *Commedia*). Mentre per Nietzsche tale radicale trasformazione della sensibilità wagneriana avveniva molto presto, già con la composizione del *Sigfrido*, per D'Annunzio fu il *Parsifal* a fare da vero e proprio spartiacque. Al *Sigfrido*, poema dell'ascesi, si contrappone così il *Parsifal*, poema della rinuncia. Nulla di nuovo rispetto alle teorie nietzscheane, quindi. Basta porre a confronto i giudizi espressi da entrambi:

Il Wagner dell'aspirazione alla salute, alla forza, alla gioia, alla giovinezza, a tutte le virtù della vita *ascendente* inchina verso le virtù contrarie, verso la morale negativa, verso l'Evangelo dell'umiltà, verso la Rinuncia²³.

Wagner si arenò su un'*opposta* visione del mondo. Che cosa aveva egli messo in musica? L'ottimismo. Wagner se ne vergognò²⁴.

²⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner*, cit., pp. 54-55. Il corsivo è nel testo.

²¹ Ivi, p. 57.

²² Cfr. ivi, p. 60: «Egli intendeva, con questo, che l'amore dovesse essere l'affermazione della vita. Egli aspirava alla vita *ascendente*, alla forza, alla sanità, alla piena gioia».

²³ Ivi, p. 65.

²⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, cit., p. 66.

Una vera e propria difesa a favore del musicista avviene solo nel terzo intervento del 9 agosto 1893. In esso D'Annunzio cita frequentemente Nietzsche e replica alle critiche di «istrionismo» e di assenza di drammaturgia musicale in riferimento alle opere di Wagner. Ecco un significativo esempio in cui lo scrittore, insieme ai riconosciuti meriti di alcuni dei giudizi espressi dal filosofo, ben a ragione ne biasima le madornali incoerenze del pensiero e della scrittura:

Qui è il grossolano errore o la vana ingiustizia. Per me, e per i miei pari, la superiorità di Riccardo Wagner sta appunto in questo: che la sua musica è, in gran parte bellissima, ed ha un alto e puro valore di arte *indipendentemente* dalla faticosa macchinazione teatrale e dalla significazione simbolica sovrapposta. [...] Come il lettore vede, non si tratta soltanto di un caso Wagner ma ben anche d'un *caso Nietzsche*. C'è qualcosa di frenetico in questo bizzarro libello: nella successione disordinata delle idee, nella incoerenza sintattica delle frasi, nella furia dell'invettiva. E pur tuttavia vi sono frequentissimi i bei lampi di verità e di ardire; e, certo, alcuni tra i principali caratteri della decadenza vi son descritti con sicura precisione. [...] Accuse, rampogne, ironie di tal genere sono ormai vanissime e indegne, specialmente d'un filosofo, anche se il filosofo «s'è messo fuori del suo tempo»²⁵.

Torniamo a parlare dei romanzi di D'Annunzio. La presenza del Maestro tedesco che avvicina i romanzi *Il trionfo della morte* (1894) e *Il fuoco* (1900) induce a parlare, per la durata di quasi un decennio, dal 1892 al 1900 con esattezza, di wagnerismo dannunziano. Tale periodo è però caratterizzato da due fasi nettamente distinte che la Corazzol fa corrispondere, più precisamente, alle date di stesura dei romanzi suddetti²⁶:

- I fase: dal 1892 al 1894, stesura finale del *Trionfo*
- II fase: dal 1894 al 1900, stesura finale del *Fuoco*

Specificatamente alla fase del *Trionfo*, nonostante i frequentissimi riferimenti musicali ad altri compositori come Chopin e Mendelssohn, risalta la trasposizione per intero del *Tristano* di cui si è già detto. L'opera scritta da D'Annunzio è un romanzo musicale, non c'è dubbio,

²⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner*, cit., pp. 72 e 74.

²⁶ Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Il wagnerismo nei romanzi di D'Annunzio. Dalla prosa sinfonica al «pasticcio»*, in *Sensualità senza carne*, cit., pp. 147-171: «Nel D'Annunzio romanziere si può parlare di wagnerismo sistematico solo a partire dal 1892 e non oltre il 1900. [...] Esso si dichiarerà in due fasi ben distinte; culminando la prima nella versione finale del *Trionfo*, la seconda nella stesura, altrettanto dilazionata nel tempo, del *Fuoco*».

esattamente come nelle intenzioni proclamate nella dedica al Michetti, ma non solo. Citare il superomismo significa, non di meno, ricondursi alla filosofia nietzscheana e farsene, forse meno esplicitamente e in misura meno dominante rispetto al pensiero wagneriano, diretto portavoce. L'ambientazione romana non deve dunque disorientare nel riconoscere lo spirito esclusivamente "germanico" che anima il pensiero e lo stile dello scrittore. I confini tra i concetti assoluti di Bene e di Male si fanno labili e poliedrici. In una «lotta breve e feroce» tra opposti sentimenti la morte irrompe come l'unica possibilità di rinascita e di riscatto da una vita inerte e improduttiva (due scene di suicidio aprono e chiudono la narrazione); l'odio è il motore, lo stimolo di tutte le vicende umane, di tutte le passioni e le emozioni, compreso l'amore. Parafrasando forse il Nietzsche di *Al di là del bene e del male* (1886) - ragion per cui occorrerebbe limitare i giudizi espressi dalla Sorge - l'intellettuale, seppur decadente e lontano da qualsiasi vitalismo superomistico, si ostina ancora a non arrendersi alla passiva accettazione della morale comune e fa della morte il suo «preludio di una filosofia dell'avvenire»²⁷.

Con *Il Fuoco* (1900) si assiste, invece, ad un radicale cambio di direzione. Proprio negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del *Trionfo*, D'Annunzio inizia a maturare un forte interesse per il teatro. La città di Venezia, visitata per la prima volta nel 1887, appare, agli occhi dello scrittore, uno scenario teatrale perfetto, un vero e proprio palcoscenico urbano²⁸. La città che forse più di tutte, forse ancor più di Roma, incarna l'arte, la bellezza e la storia, diventa così per D'Annunzio, il luogo più adatto in cui ambientare l'azione del romanzo. «A Venezia - dice Stelio Effrena - è impossibile sentire in modi diversi dai musicali [...] tutti i rumori vi si trasformano in voci espressive».

²⁷ Così si conclude il romanzo: «Fu una lotta breve e feroce come tra nemici implacabili che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un odio supremo. E precipitarono nella morte avvinti». *Trionfo*, cit., p. 382.

²⁸ Si legga, a tal proposito, il saggio di Giovanni Isgro', *Il Fuoco come laboratorio del teatro fuori dal teatro*: «Venezia come *set* di se stessa, ma anche come impianto emblematico per una lettura totale ed *en plein air* del teatro festivo urbano. Un potenziale teatrale inteso come riscontro aperto a quell'utopia che solo la dimensione del romanzo può soddisfare. [...] tutta l'articolazione del *set*, lungi dal rimanere apparato scenografico, puro gioco dell'effimero, entra nello sviluppo dell'azione, partecipando (insieme agli effetti sonori, alle voci, al movimento) all'orchestrazione complessiva dell'evento descritto e idealmente rappresentato. [...] La dimensione totale del *set* urbano e l'idea del teatro/festa che ne consegue, spingono l'artista fino all'immaginazione di un dispositivo *en plein air* che non può non configurare inserito e perfettamente integrato nel tessuto monumentale della città e in particolare della città capitale, come contrapposizione massima della civiltà latina rispetto a quella 'barbara' e 'germanica' di Wagner». GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 22 e 25.

Se da una parte il *Trionfo*, con la trasposizione letteraria del *Tristano*, voleva apparire come una rivisitazione del pensiero wagneriano, nel *Fuoco* Wagner, pur assunto a protagonista della vicenda, passa gradualmente in sordina. Al sommo genio tedesco, simbolo per eccellenza del mondo germanico, si contrappone l'altrettanta genialità di un musicista italiano del Settecento. La città di Venezia, attraverso gli splendidi monumenti che l'hanno resa famosa e gli illustri artisti che ne hanno consacrato lo splendore, conserva in se stessa tracce memorabili della storia. Insieme a Claudio Monteverdi, Benedetto Marcello diventa il nuovo genio musicale italiano da emulare e la sua *Arianna* fa da sottofondo sonoro al romanzo. L'emulazione wagneriana diventa così agonismo: il germanesimo, precedentemente assunto a modello culturale, lascia il posto alla classicità italiana e latina rivendicata con orgoglio; l'«arte novella o rinnovellata» proclamata da Effrena, toltasi di dosso le barbare vesti e rifiutati i titanici spiriti combattenti, diventa quella squisitamente italiana. Wagner d'altronde è destinato a morire proprio a Venezia, a cadere «vinto» per lasciare spazio a un rinnovato, seppur antico, ideale di arte:

Io annunzio l'avvento di un'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi orgoglio d'esser un latino [...] «Basta, basta!» gridò il pricipe Hodiz ridendo. «Il barbaro è vinto». «Non basta ancora» disse Antimo della Bella. «Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio: il divino Claudio Monteverde». «Ecco un'anima eroica di pura essenza italiana!» assentì Daniele Glauro con reverenza. [...] La mia opera è d'invenzione totale. Io non verso la mia sostanza in impronte ereditate. Io non debbo e non voglio obbedire se non al mio istinto, al genio della mia stirpe²⁹.

Inoltre è certamente poco veritiera l'amicizia con Wagner vantata da D'Annunzio che, nei panni del suo *alter ego* Stelio, proprio alla fine del romanzo trasporta, insieme ad altri cinque giovani italiani, la bara del Maestro³⁰. L'azione si svolge nel 1883, anno della morte di Wagner nella città lagunare ma, come dimostrato da Francesco Colombo in un articolo

²⁹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Bit edizioni, Milano 1995, pp. 72-73, 201.

³⁰ Un attendibile e suggestivo resoconto sul soggiorno a Venezia di Wagner è stato fatto da Henry Perl che riferisce anche i nomi dei possibili traghettatori del feretro del Maestro. Cfr. HENRY PERL, *Richard Wagner a Venezia*, Marsilio, Venezia 2000, p. 85 e p. 254 (nota n. 90).

apparso sul «Corriere della Sera» il 17 marzo 1995³¹ e basandoci pure sulla *Vita segreta di D'Annunzio* (1938), attendibile biografia scritta dal suo segretario Tom Antongini, il primo viaggio compiuto dallo scrittore a Venezia avvenne nel 1887, quattro anni dopo la morte di Wagner.

Se nel *Fuoco* Wagner compare dunque in prima persona, egli appare in sordina, personaggio malato e morto nella conclusione dell'opera. Ed è curioso notare come sia proprio il secondo capitolo intitolato *L'impero del silenzio* ad avere, indipendentemente dalla presenza del Maestro tedesco, la più marcata musicalità. Confutare Wagner si traduce, in un certo qual senso, nel rinunciare alla coralità dei suoni e delle voci della sua musica. La vibrante polifonia dell'orchestra wagneriana cede così il passo alla musica del «silenzio» evocata da Daniele Glauro:

«È vero, Daniele, quel che tu mi comunicasti un giorno: la voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono». [...] «E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni?» domandò il dottor mistico. «Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni»³².

Il proclamato antiwagnerismo del *Fuoco* approda, con la prosa autobiografica del *Notturmo* (1921), ad una ulteriore suggestione. Wagner, ormai morto, sembra essere fuori scena ma non del tutto. Se il *Trionfo* si configurava come una trasposizione narrativa dell'opera del Maestro tedesco, il *Notturmo* prende spunto dall'opera lirica, questa volta non per riprodurla ma, addirittura, per rovesciarla. La trama del *Tristano* viene così, non esplicitamente ma significativamente, invertita. Eccone un suggestivo esempio:

³¹ FRANCESCO COLOMBO, *D'Annunzio portò la bara di Wagner? Con la fantasia*, in «Corriere della Sera», 17 marzo 1995.

³² GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 117.

Toglietemi da questa ambascia. Non resisto più. Scioglietemi da questo terrore. Non posso più respirare. Datemi un poco di luce. Aprite le finestre. Levatemi da questo buio spaventoso, dove non ho mai pace. Interrompete almeno per un'ora questo supplizio delle visioni, questo maritrio delle apparizioni orrende. Non so più resistere. Ho voglia di strapparmi le bende e di strapparmi gli occhi. Voi mi bendate la fronte, mi fasciate le palpebre, mi lasciate nell'oscurità. E io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte, sempre vedo³³.

D'Annunzio, *Notturmo*

Maledetto giorno con la tua luce! Veglierai tu sempre per mio tormento? La luce - quando si spegnerà? Quando si farà notte in questa casa? [...] Letizia senza misura, gioioso delirio! Nei vincoli del giaciglio come sopportarli? Orsù, in piedi, dove battono i cuori! Tristano, l'eroe, con la forza della gioia, si è dalla morte su svincolato! [...] (*Si strappa le bende dalla ferita*) Evviva, il mio sangue! Ch'esso scorra in letizia! (*Balza dal suo giaciglio e s'avanza barcollando*)

Wagner, *Tristano e Isotta*

La prosa notturna e diaristica di D'Annunzio, ricca di immagini e di forme espressionistiche, raffigura un ridimensionato eroe assalito dalla malinconia e dal dolore. Come si può notare, leggendo l'esempio riportato, nel testo i suoni lasciano spazio alle visioni, alle immagini; la componente visiva domina su quella uditiva (si faccia attenzione alla ossessiva reiterazione del verbo «vedo»). Come già anticipato dalle parole di Glauro nel *Fuoco*, il silenzio diventa l'elemento sonoro predominante. E non è da sottovalutare come la scelta di un titolo spiccatamente melodico (il *Notturmo* è un brano musicale in uso a partire dal XVIII secolo) abbia, in questo caso specifico, nulla a che vedere con la composizione musicale. Nonostante queste considerazioni, anche nel racconto dei suoi mesi di cecità e di forzata inettitudine si intravede, come già notato da Alfredo Gargiulo sulla «Ronda»³⁴, un

³³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Treves, Milano 1921, p. 170.

³⁴ Gargiulo, oltre a notare nel *Notturmo* un notevole cambiamento dello stile dannunziano, evidenziando una «particolare immediatezza e semplicità stilistica» e un «abbassamento del chiuso e imperativo io», in merito alla musicalità del romanzo scrive: «Così, assai probabilmente, nella sua intenzione il *Notturmo* dovette svolgersi, sì, come racconto più o meno realistico di quelle vicende, ma anche come una specie di composizione musicale, un seguito tutto legato di motivi.[...] Fu illusione: anche se alla parola 'musica' si attribuisce il senso traslato, che solo le conviene allorché si tratta di poesia. A meno che si vogliano chiamar 'musicali' soprattutto i passaggi, rapidi o gradualmente, dai momenti di pena a quelli di sollievo; poiché tanto e non più la preoccupazione musicale del poeta mi pare riesce a ottenere.[...] Sarebbe da osservare, piuttosto dove la musica ha nuociuto senz'altro agli elementi e rapporti della figurazione poetica. Le divagazioni, i corpi estranei (uno fra tutti: il pezzo sui violoncelli), hanno un'origine puramente musicale. [...] Qualcosa che qui si distingue, fece in realtà tutt'uno con la musicalità, nei propositi strutturali; e cioè la tendenza impressionistica», in «La Ronda» XI-XII, 1921, pp. 746-772.

D'Annunzio poeticamente musicista che, ascoltando questa volta i battiti del proprio cuore nel buio dell'oscurità e nell'immobilità dell'azione, pur percepisce dolci melodie silenziose:

Non mi sono mai sentito tanto pieno di musica come nelle pause della battaglia. [...] Le ore passano. La musica è come il sogno del silenzio. [...] E il cuore mi batte nel timore che un rintocco interrompa questa tacita musica³⁵.

Si è così dimostrato come la musica abbia un ruolo di netta rilevanza all'interno della scrittura di D'Annunzio. Essa non è solo abbellimento estetico, sonora edulcorazione della sintassi, accompagnamento melodico alle vicende descritte. Si propone, piuttosto, come una vera e propria fonte di ispirazione, trama compositiva che motiva e supporta vicende e personaggi.

Analizzando i romanzi più marcatamente musicali, simbolo di opposte tendenze culturali e cambi di direzione concettuali, si è visto inoltre come la controversa figura di Wagner, la cui dottrina musicale ispira e condiziona l'intera trama narrativa del *Trionfo*, già nella prosa immediatamente successiva del *Fuoco*, in nome di un radicale rinnovamento della musica, ceda il passo alla musicalità del barocco italiano. La musica antica si offre, paradossalmente, come tramite per un radicale rinnovamento: si passa così dall'ideale «prosa moderna» del *Trionfo*, all'altrettanto ideale «musica moderna» di impronta squisitamente italiana.

A far da sottofondo, invece, alla scrittura intimistica del *Notturmo* è la «musica del silenzio» grazie alla quale, dietro le immagini dei ricordi, i turbinii dei pensieri e la materialità delle cose, è comunque sempre possibile cogliere echi sonori, voci melodiose, rimbombi di una roboante sinfonia wagneriana. Il Maestro tedesco infatti, seppure impercettibilmente, continua a sopravvivere e a farsi, ma per antitesi, ancora una volta ispiratore *tout court* della prosa dannunziana.

³⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit. pp. 216, 243, 481.

CAPITOLO III

Italo Calvino e i testi per musica

III.1. Le canzoni

Immaginare Calvino autore di canzoni non è poi così difficile data la genialità creativa che lo ha sempre contraddistinto, la sua cospicua produzione letteraria e l'eccentrica struttura compositiva delle sue opere. Eppure, come accaduto per D'Annunzio la cui musicalità della prosa - eppure così predominante! - è stata studiata dalla critica solo di recente, allo stesso modo sulla produzione musicale di Calvino, certo minima rispetto alla prosa narrativa ma comunque di grande spessore, si è ingiustamente poco discusso. Pochissimi sanno, infatti, che Calvino ha per intero scritto il secondo atto di un'opera di Mozart rimasta incompiuta, ha composto testi di canzoni e ha inoltre collaborato col compositore Luciano Berio nella stesura di opere teatrali.

Ed è proprio l'illustre compositore italiano a fornirci un suggestivo resoconto sullo scrittore e i suoi rapporti con la musica. Nell'articolo intitolato *La musicalità di Calvino*, Berio, nel tentativo anche di motivare i difficili rapporti intercorsi con lo scrittore durante la composizione delle opere teatrali, tende a precisare che, esattamente come avviene nell'interscambio tra un testo letterario e una composizione musicale distinti dai due «diversi livelli» di «realtà del testo» e di «realtà della musica», si compenetrabili l'un l'altro ma comunque opposti («in ogni musica vocale c'è l'io di uno scrittore che si affianca e si compenetra all'io di un musicista»), allo stesso modo ben distinti rimangono, e tali devono restare, i ruoli dello scrittore e del musicista. Non stupisce allora il fatto che il musicista abbia scelto, come autore di alcuni suoi libretti d'opera, proprio uno scrittore di «esterna non-musicalità», assai poco, o meglio nient'affatto, educato alla musica e da essa «intimidito»:

Italo aveva una certa difficoltà ad assimilare il fatto che anche la musica potesse manifestare e mescolare insieme diversi livelli di «realtà». Italo era intimidito dalla musica. Non era molto musicale, andava raramente ai concerti, era stonato e la musica suscitava in lui un po' d'interesse solo quando c'erano parole da capire. Era cioè l'esatto contrario di altri due amici miei e compagni di scoperte musicali come Edoardo Sanguineti che è capace di vivere profondamente, nella sua totalità, l'esperienza musicale o come Umberto Eco che suona uno strumento e va addirittura a Bayreuth. Ma questa lontananza di Italo dalla musica (come

da qualsiasi esperienza che non fosse traducibile in una forma razionale di discorso) mi affascinava: l'ho addirittura usata¹.

Come sostiene lo stesso Berio, nonostante Calvino non fosse nutrito di cultura musicale a differenza di altri scrittori del suo tempo come Sanguineti ed Eco, egli, forse più di tutti, ha saputo marcare la sua prosa narrativa di una evidente impronta melodica-musicale, grazie a quella «polifonia di livelli espressivi» di cui si è sempre avvalsa la sua scrittura. Berio rintraccia persino echi di Debussy nella frammentaria struttura (e nelle ambientazioni, aggiungerei pure) di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e ancora rapporti ternari bachiani delle *Variazioni Goldberg* in *Palomar*:

Vorrei solo dirvi che mi sento immensamente debitore con Italo non solo per quello che mi ha dato ma anche e proprio per quella sua esterna non-musicalità che mi ha aiutato a tenere i piedi per terra nell'esperienza della comunicazione verbale attraverso la musica e della comunicazione musicale attraverso la parola. Ma soprattutto gli sono grato per la sua opera che è, in effetti, una delle più musicali nella letteratura di questo secolo, anche in virtù di quella moltitudine, di quella polifonia di livelli espressivi che lui aveva difficoltà a percepire nell'esperienza musicale. [...] Come ho detto in altra occasione, il tracciato labirintico del suo percorso narrativo e il suo universo poetico e concettuale sembrano acquistare caratteri sempre più musicali e possono essere anche letti come una progressiva sublimazione di forme musicali: penso alle elissi debussiane di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e ai rapporti ternari bachiani delle *Variazioni Golberg* in *Palomar*².

Tale musicalità narrativa, che Claudio Varese rintraccia già a partire dagli esordi letterari nel romanzo neorealista del 1947 *Il sentiero dei nidi di ragno*³, era pure evidente allo stesso Calvino che in diverse occasioni concepì la stesura di alcune opere per musica proprio a partire dal testo in prosa. Sono i casi, ad esempio, dei riadattamenti di *Canzone triste*, per musica di Sergio Liberovici, dal racconto del 1958 *L'avventura di due sposi* inserito nella

¹ LUCIANO BERIO, *La musicalità di Calvino*, in GIORGIO BERTONE (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Marietti, Genova, 1988, p. 116. Si legga inoltre: LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari 2007.

² Ivi, pp. 116-117.

³ CLAUDIO VARESE, *Calvino librettista e scrittore in versi*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale* (Firenze, 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988, p. 349: «La canzone “Chi bussa alla mia porta / Chi bussa al mio porton”, cantata dal bambino Pin, scandisce, nel succedersi e nel crescendo drammatico delle brevi strofe ripetute, i momenti di una situazione che dal giuoco sentimentale precipita in un violento incendio. In quelle brevi pagine viene quasi a costruirsi un libretto in un intreccio di rappresentazione e di canto».

raccolta *Gli amori difficili*; l'opera in un atto intitolata *La panchina*, in origine concepita per la serie di novelle di *Marcovaldo*, poi sviluppata in libretto d'opera per musica di Liberovici, e solo alla fine redatta, in forma narrativa, prima nei *Racconti* del 1958 e, in forma definitiva, nell'edizione del 1963 di *Marcovaldo* col titolo di *Una villeggiatura in panchina*; il racconto mimico *Allez-hop*, per musica di Luciano Berio, che nell'episodio della pulce trae spunto dal ventisettesimo capitolo del *Barone rampante* in cui il protagonista Cosimo con una cerbottana lancia pulci contro il plotone dei soldati ussari; ed ancora *Le arie per l'opera buffa Il visconte dimezzato* scritte nel 1958 per il compositore francese Bruno Gillet, in occasione dell'adattamento teatrale dell'omonimo romanzo del 1952.

Le canzoni di Calvino costituiscono un prezioso contributo per la cultura musicale dell'epoca. Il genere della canzone si rinnova in Italia solo a partire dalla fine degli anni Cinquanta e proprio nel 1957, sotto la guida di Sergio Liberovici, Fausto Amodei e Michele Luciano Straniero, si costituisce a Torino il collettivo «Cantacronache» con lo scopo di stimolare, nell'ottica di un rinnovamento intellettuale, la cultura musicale italiana da sempre troppo refrattaria ad accogliere tematiche di più ampio spessore storico-culturale e tristemente ancorata a un utilizzo di consumo, di puro intrattenimento e *divertissement*, specie a causa dell'allora nascente Festival di Sanremo (la prima edizione televisiva del Festival è del 1955, mentre la prima trasmissione via radio avvenne nel 1951). Il successo di pubblico e di consensi che accompagnò lo spettacolo «13 Canzoni 13», svoltosi il 3 maggio 1958 presso il teatro Carignano di Torino, favorì un ampliamento dei membri del collettivo, a cui si aggiunsero, a parte i nomi di compositori, autori e cantanti quali Fiorenzo Carpi, Giacomo Manzoni, Franca Di Rienzo, Glauco Mauri, Duilio Del Prete, solo per citarne alcuni, anche uomini di cultura e letterati come Italo Calvino, Franco Fortini, Franco Antonicelli, Gianni Rodari e Umberto Eco.

Scopo del «Cantacronache» era un drastico rinnovamento della canzone italiana che, a detta di Liberovici, pur mantenendo un «linguaggio piano e accessibile» e «forme metriche tradizionali», riuscisse finalmente a caricarsi di spessore intellettuale, «di un'intelligenza». In tal senso, la collaborazione di uomini di cultura e scrittori impegnati (basti pensare all'impegno sociale e culturale di Calvino in quegli anni all'interno della rivista «Il Menabò») appariva più che indispensabile. «Evadere dall'evasione», «dichiarare guerra alla luna e

cantare gli sposi infelici»: erano questi i motti del collettivo. Divulgare cioè una canzone di tipo “neoralista” da contrapporre alla banalità e all’assenza di spessore delle canzoni leggere allora in circolazione. A parte la canzonetta popolare di guerra e di protesta, ancora viva nel decennio successivo alla Resistenza, la canzone voleva accogliere al suo interno tematiche più progressive e allo stesso tempo conservare la sua essenza di «ballata storica» che rispecchiasse una «memoria storica collettiva». Esemplificativo è il componimento poetico di Fausto Amodei che su un giornale cittadino così presentava i modi e le intenzioni del «Cantacronache»:

“Cantacronache” che fu? Fu un’avventura
che ha cercato di risponder per le rime
a chi allora usava strofe e partitura
per imporre un canzoniere di regime.

Si era in pochi, ma si volle dar l’esempio,
ben decisi a dare effetto all’intenzione
di cacciar tutti i mercanti via dal tempio,
da quel tempio dedicato alla canzone.

Componemmo versi, musiche e canzoni
con l’intento, per quei tempi un po’ blasfemo,
di dar voce a personaggi e situazioni
mai di casa alle serate di Sanremo.

Fu così che, poco a poco, in mezzo a noi
si formò una galleria di tipi strani,
di operaie, pescatori ed avvoltoi,
di soldati, di vecchiette e partigiani.

Fu così che demmo voce e melodia
agli stenti zolfatari di Sicilia
ed ai cinque che ammazzò la polizia
nel sessanta, in una piazza a Reggio Emilia.

Si era in pochi, ancor meno eran le lire;
è successo però, a forza di cantare,
che, fra quanti ci riuscivano a sentire,
quasi tutti ci restassero a ascoltare.

E succede che ci chiedano anche adesso
se noi siamo stati i padri spirituali
di certuni cantautori di successo
che si ispirano ad analoghi ideali:

io non so se sia così, ma mi compiaccio,
pur correndo il rischio d’essere inesatto,
di affermar che, grazie a noi, si è rotto il
ghiaccio

e che si è contenti assai di averlo fatto⁴.

⁴ Per una breve sintesi sulla esperienza del «Cantacronache» e su alcune canzoni di Italo Calvino e Franco Fortini si legga: SEBASTIANO FERRARI, *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo Cantacronache*, in «Incontri», Rivista europea di studi italiani, XXVII, 1, 2011, pp. 40-58. Testi più approfonditi sulla canzone italiana da consultare sono: EMILIO JONA, MICHELE LUCIANO STRANIERO (a cura di), *Cantacronache. Un’avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Scriptorium, Torino 1995; FELICE LIPERI, *Storia della canzone italiana*, Rai-Eri, Roma 1999; CESARE BERMANI, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano*, Jaca Book, Milano 1997.

La nuova canzone italiana pertanto, nella sua forma semplice e di immediata comprensibilità all'ascolto, non solo doveva accogliere tematiche di lotta politica e di impegno sociale ma anche quelle legate al quotidiano, a episodi di vita comune che non si limitassero soltanto ai tormenti o alle gioie d'amore (retaggio culturale mai veramente superato del melodramma). Per tale programma di rinnovamento, a dire il vero, l'Italia poteva pure attingere dalle altre culture musicali europee con cui era necessario confrontarsi, specie la tradizione degli *chansonniers* francesi, quella belga e tedesca: basti pensare a illustri cantautori come il francese Georges Brassens, il belga Jacques Brel e il drammaturgo tedesco Bertolt Brecht.

Ma il successo del Festival di Sanremo e della musica leggera fece sì che il collettivo e i suoi propositi di rinnovamento assai poco si diffondessero fuori dall'ambiente intellettualmente impegnato. Nel 1962 infatti, pochi anni dopo la sua fondazione, il gruppo si sciolse; Amodei e Straniero tentarono comunque di conservarne l'eredità costituendo il «Nuovo Canzoniere Italiano».

Muovendo proprio dall'esperienza del «Cantacronache» Calvino scrive testi di canzoni nel periodo compreso tra il 1958 e il 1960. A questo triennio appartengono sette canzoni, la maggior parte delle quali per musica di Sergio Liberovici.

A detta di Berio, lo scrittore nutriva una particolare predilezione per il genere della canzone non soltanto a causa dell'immediata comprensibilità del testo di cui questa si avvale ma anche per la perfetta corrispondenza, esplicativa e argomentativa, tra musica e parole:

A Italo, dicevo, piacevano le canzoni: gli piacevano perché nelle canzoni si capiscono tutte le parole (al contrario di quanto può avvenire nella musica di Palestrina, Beethoven, Webern e Stravinskij) e la musica di una canzone sostiene e rinforza, con mezzi assai semplici, quello che le parole, anch'esse necessariamente semplici, dicono già in maniera esplicita⁵.

⁵ LUCIANO BERIO, *La musicalità di Calvino*, cit., pp. 117-118.

Alle tematiche neorealiste della guerra e della resistenza partigiana (*Dove vola l'avvoltoio?*, *Oltre il ponte*) Calvino affianca l'interesse per la moderna società capitalistica e operaia, analizzata con occhi sia ironici sia di sottile ma profonda malinconia (*Sul verde fiume Po*, *Canzone triste*). Il mondo borghese gli appare inoltre sempre più contaminato da inautentici ideali di puro materialismo (*Turin-la nuit o Rome by night*): soggetto anche questo assai caro al Calvino dell'inizio degli anni Sessanta, basti pensare alle prose realistiche di *La nuvola di smog* e *La speculazione edilizia*. A queste tematiche principali si accompagna, inoltre, il *divertissement* e l'ironia che scaturisce dall'esplorazione dell'universo femminile visto con occhi disincantati e un po' critici ma anche di segreta ammirazione (*La tigre*). Ad ogni modo, dietro il loro carattere spensierato e musicalmente giocoso e sotto le argute vesti dell'ironia, le canzoni smascherano tutte una crisi esistenziale profonda, un disagio comune all'intera società moderna. Ma procediamo con ordine.

Le due canzoni incluse nel primo disco del «Cantacronache» («Cantacronache sperimentale», EP Italia Canta, 1958) sono *Canzone Triste* e *Dove vola l'avvoltoio*⁶, entrambe per musica di Sergio Liberovici. Come già accennato *Canzone Triste* è un riadattamento del racconto *L'avventura di due sposi*, inserito nella raccolta *Gli amori difficili*.

Nel racconto Calvino descrive, con dovizie di dettagli, la giornata tipo di due sposi costretti, per i loro differenti turni di lavoro, a stare insieme a casa solo per un brevissimo tempo nell'arco di una intera giornata: l'operaio Arturo Massolari lavora di notte, mentre la moglie Elide di giorno. Ritornando a casa alle prime ore dell'alba, Arturo trova la moglie in cucina già destatasi dal sonno per il suono della sveglia (che spesso coincideva con il rumore dei passi del marito appena rientrato), oppure ancora a letto dove va a svegliarla. I loro esigui e rapidi momenti di incontro alla mattina e alla sera sono scanditi da fugaci tenerezze, una doccia in comune o una veloce colazione. Alla sera, allo stesso modo, il rientro della moglie a casa fa da preludio alla partenza a lavoro del marito; appena il tempo di una cena insieme, di una breve discussione o di qualche litigio.

⁶ Cfr. SEBASTIANO FERRARI, cit., p. 44 (nota 18). Nelle note ai *Testi per musica* di Calvino pubblicati sui «Meridiani» si legge inoltre: «Secondo Piero Ferrua (*Canzone triste*) sarebbe datata 13 aprile 1958. Pubblicata, assieme a *Dove vola l'avvoltoio?*, in *13 canzoni 13* (secondo canzoniere di «Cantacronache»), fascicolo ciclostilato con i testi delle canzoni per la serata inaugurale all'Unione Culturale di Torino, 3 maggio 1958; quindi in «Cantacronache», numero unico, estate 1958», in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 3, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1994, p. 1278. Alcune canzoni di Calvino (*Dove vola l'avvoltoio?*, *Canzone triste*, *Oltre il ponte*, *Il padrone del mondo*) sono state recentemente incise nel disco *Chiamalavita*, con voce di Grazia di Michele e voce recitante di Maria Rosaria Omaggio, Rai Trade/Delta dischi, aprile 2005.

La canzone, composta da sei quartine, in cui si alternano tre ritornelli, riprende sinteticamente la prosa del racconto ma con alcune significative variazioni. La prima strofa presenta i personaggi e sintetizza l'intera vicenda. I nomi dei protagonisti non vengono esplicitati, per ragioni metriche è chiaro, ma anche perché la frequente ripetizione dei pronomi (*lui/lei*) rende, semanticamente, assai meglio quella sensazione di distacco, di paradossale distanza e «imparità» tra i due sposi. È da notare inoltre la continua alternanza dei soggetti (*loro* (sott.)/*lui/lei*) e delle persone verbali (*erano/alzava/era...*) e la marcata frammentazione dei singoli versi con cesure, operata sia tramite i segni di interpunzione del punto e della virgola sia, sintatticamente, tramite coordinazioni e subordinazioni. Basti confrontare i due testi⁷:

Erano sposi. Lei s'alzava all'alba
prende il tram, correva al suo lavoro.
Lui aveva il turno che finisce all'alba,
entrava in letto e lei n'era già fuori.

(*Canzone triste*)

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte, quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po' prima alle volte un po' dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide.

(*L'avventura di due sposi*)

Il ritornello scandisce i gesti di tenerezza, dolce-amara a dire il vero, dei due coniugi nel momento di salutarsi prima del distacco; gli attimi di una colazione veloce, di un fugace atto di affetto, un cappotto indossato in fretta e furia e un letto che ancora conserva il calore di chi poco prima vi ha giaciuto. Anche in questa strofa si alternano i soggetti verbali: da un io non precisamente definito (potrebbe essere indistintamente quello del marito o della moglie), al *cappotto* e al *letto* degli ultimi due versi in cui cambiano anche i pronomi possessivi *tuo/nostro*. Non è facile capire quale sia la voce narrante di questa strofa ma confrontando gli ultimi due versi con la prosa del racconto è la moglie a indossare un «cappotto» (Arturo indossa un «giaccone impermeabile»). Da ciò è logico supporre che sia proprio Arturo a parlare:

⁷ I testi adoperati sono: ITALO CALVINO, *Testi per musica*, in *Romanzi e racconti*, vol. 3, cit., p. 637 e ID., *L'avventura di due sposi*, in *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 2003, pp. 123-127.

Soltanto un bacio in fretta posso darti;
bere un caffè tenendoti per mano.
Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

(Canzone triste)

S'abbracciavano. Arturo aveva indosso il giaccone impermeabile; a sentirselo vicino lei capiva il tempo che faceva: se pioveva o faceva nebbia o c'era neve, a secondo di com'era umido e freddo. [...] Elide era pronta, infilava il cappotto nel corridoio, si davano un bacio, apriva la porta e già la si sentiva correre giù per le scale.

(L'avventura di due sposi)

La terza strofa descrive il ritorno a casa della sposa dove Arturo si trova ad attenderla. Esattamente come nella prima strofa, si alternano i pronomi (*lui/lei*) e l'unico verbo alla prima persona plurale (*fanno*) scandisce uno dei pochi istanti della giornata, quello della cena per l'appunto, di solidale vita coniugale. Nel racconto si infittiscono i dettagli: Arturo sbriga molte faccende domestiche e, per affrettare i tempi, oltre la cena vengono preparate la merenda per la notte e la colazione per il giorno successivo:

Dopo il lavoro lei faceva spesa
- buio era già - le scale risaliva.
Lui era in cucina con la stufa accesa,
fanno la cena e poi già lui partiva.

(Canzone triste)

Quando Elide tornava alla sera, Arturo già da un po' girava per le stanze: aveva acceso la stufa, messo qualcosa a cuocere. [...] Alla fine sentiva il passo per la scala, tutto diverso da quello della mattina, adesso appesantito, perché Elide saliva stanca dalla giornata di lavoro e carica della spesa. Arturo usciva sul pianerottolo, le prendeva di mano la sporta, entravano parlando. [...] Cominciavano a preparare da mangiare: cena per tutt'è due, poi la merenda che si portava lui in fabbrica per l'intervallo dell'una di notte, la colazione che doveva portarsi in fabbrica lei l'indomani, e quella da lasciare pronta per quando lui l'indomani si sarebbe svegliato. [...] Invece lui, dopo il primo entusiasmo perché lei era tornata, stava già con la testa fuori di casa, fissato nel pensiero di far presto perché doveva andare.

(L'avventura di due sposi)

L'ultima strofa allarga la vicenda individuale degli sposi oltre i confini della vita coniugale. Il disagio dei protagonisti, come si è già accennato, si estende all'intera società neocapitalistica; l'esperienza individuale vuole farsi modello di altre vicende umane ed esistenziali, dell'intera classe operaia che la crescente modernizzazione industriale non ha risparmiato dal sacrificio. Così i piani spazio-temporali si fondono in un unico scenario collettivo. I soggetti, prima continuamente alternati, si fondono in uno solo (*gli operai*) che in sé racchiude una varia pluralità; gli squarci temporali, la mattina della prima strofa e la sera della terza strofa, si condensano in un unico verso e in un unico piano prospettico che non è più soltanto quello di Elide e Arturo. Per il suo carattere cronachistico questa è la strofa forse meno musicale della canzone ma Calvino riesce a compensare tale scarsa musicalità attraverso il ricorso a parole troncate (*fissar/stancan/sol*) quasi come risposta alla parola *tram* del primo verso. Nel racconto, diversamente, l'esperienza collettiva degli operai che prendono il tram alla mattina è ridimensionata alla sola vicenda di Elide:

Mattina e sera i tram degli operai
portano gente dagli sguardi tetri;
di fissar la nebbia non si stancan mai
cercando invano il sol, fuori dai vetri.

(*Canzone triste*)

Il tram lo sentiva bene, invece: stridere, fermarsi, e
lo sbattere della pedana a ogni persona che saliva.
«Ecco, l'ha preso», pensava, e vedeva sua moglie
aggrappata in mezzo alla folla d'operai
sull'«undici», che la portava in fabbrica come tutti
i giorni.

(*L'avventura di due sposi*)

Al filone “neorealista”, o “della Resistenza”, ma di stampo pacifista e antimilitarista, appartiene invece, insieme a *Oltre il ponte*, la canzone *Dove vola l'avvoltoio?*.

Questo filone, a detta dello stesso Calvino, fu scarsamente influente nella nostra letteratura («la Resistenza non è mai la protagonista, ma solo il termine di un'antitesi»). Lo scrittore infatti, nel tracciare un bilancio sugli esiti che questa ha prodotto all'interno del nostro panorama letterario, asserisce che non è stata la letteratura a descrivere con esattezza, e di conseguenza a «riconoscere», la Resistenza bensì, al contrario, è stata la Resistenza stessa ad «arricchire» la letteratura italiana, specie la poesia («E sono poesie gli unici, credo, importanti esempi italiani di una “letteratura della Resistenza”»): tra gli esempi da lui presi a modello compaiono i nomi di Gatto, Quasimodo, Solmi e Caproni, mentre tra le opere

narrative più significative cita, ben a ragione, *Uomini e no* di Vittorini e *Prima che il gallo canti* di Pavese⁸.

Le due canzoni si sviluppano, a detta di Varese⁹, sulla base del «principio di ripetizione quale unità di ritmo semantico e di ritmo musicale».

Dove vola l'avvoltoio?, anche questa rielaborazione per musica di un apologo pubblicato sul «Contemporaneo» nella rubrica «I viaggi di Gulliver» e vincitrice del Premio Viareggio per la Canzone nell'estate del 1958, è costruita su una complessa, sebbene musicalmente ripetitiva, struttura strofico-ritmica in cui prevale il numero otto. Essa è formata da un prologo e un epilogo, nell'adattamento musicale di Liberovici destinati a una voce recitante, ciascuno di quattro versi (otto in totale); da sei strofe, ognuna di otto versi di ottonari (sommandole con le due strofe di prologo ed epilogo si ottengono otto strofe); e da otto ritornelli di quattro versi ciascuno, posti a intervallo tra le strofe e tutti uguali, ad eccezione dell'ultimo che chiude la canzone e in cui variano solo gli ultimi due versi. Le singole strofe sono costruite, inoltre, secondo lo stesso procedimento retorico. La voce recitante presenta la vicenda e i protagonisti: dopo la fine del conflitto mondiale, un «branco di neri avvoltoi», simbolo dell'odio umano, della violenza e della guerra più in generale, non rassegnatisi alla pace appena sorta, spiccano il volo, ciascuno verso diverse destinazioni e con lo scopo di convincere i loro interlocutori a riprendere il conflitto. La quartina del prologo presenta versi a rima alternata (ABAB), di cui le parole conclusive del secondo e del quarto verso sono tronche (*sparò/levò*). Analogo procedimento si realizza per la strofa di epilogo, dove si avvia a concludersi la missione degli avvoltoi abili nel trovare, nonostante i tanti rifiuti e poiché il «rimpianto» delle guerre e l'ambizione di potere non cessano di essere vive nelle menti umane, gente disposta ad ascoltarli. Anche in questa quartina a rima alternata, parole tronche chiudono il secondo e il quarto verso (*radunò/gridò*):

⁸ Cfr. ITALO CALVINO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in AA.VV., *Neorealismo: poetiche e polemiche*, a cura di Claudio Milanini, Il Saggiatore, Milano 1980: «Un primo bilancio delle opere letterarie italiane sulla Resistenza pubblicate a tutt'oggi, può dar luogo a discorsi e giudizi tutt'affatto differenti, a seconda che ci si ponga dal punto di vista della Resistenza o da quello della letteratura. Perché a chi si chieda se la letteratura italiana ha dato qualche opera in cui si possa riconoscere "tutta la Resistenza", [...] un'opera letteraria che possa dire veramente di sé: "io rappresento la Resistenza", l'indubbia risposta è: "Purtroppo non ancora". Mentre invece a chi si chieda se la Resistenza ha "dato" alla letteratura e ai letterati, se la letteratura italiana s'è arricchita, attraverso l'esperienza della Resistenza, di qualcosa di nuovo e necessario, io credo si debba rispondere assolutamente: "Sì"». (p. 91)

⁹ CLAUDIO VARESE, *Calvino librettista e scrittore in versi*, cit., p. 350.

Un giorno nel mondo finita fu l'ultima guerra,
 il cupo cannone si tacque e più non sparò
 e, privo del triste suo cibo, dall'arida terra
 un branco di neri avvoltoi si levò.

[...]

Ma chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto
 in un luogo deserto a complotto si radunò
 e vide nel cielo arrivare girando quel branco
 e scendere scendere finché qualcuno gridò¹⁰

Al prologo segue il ritornello in cui la voce del coro apre con una interrogativa, la stessa che fa da titolo alla canzone, ed esorta l'avvoltoio ad allontanarsi dalla propria terra di pace e «d'amor». Tale ritornello si ripete sempre uguale con un chiasmo tra secondo e terzo verso («avvoltoio vola via / vola via dalla terra mia), ad eccezione dell'ultimo in cui, oltre la variante *terra/testa*, si verifica la significativa inversione di senso («il rapace li sbranò») già in parte preannunciata dalla strofa di epilogo:

Dove vola l'avvoltoio?
 Avvoltoio vola via
 vola via dalla terra mia,
 ch'è la terra dell'amor.

[...]

Dove vola l'avvoltoio?
 Avvoltoio vola via,
 vola via dalla testa mia
 ma il rapace li sbranò.

¹⁰ ITALO CALVINO, *Dove vola l'avvoltoio?*, in *Testi per musica*, cit., p. 638-640. Ferrari ha giustamente rintracciato un rimando al racconto *Ultimo viene il corvo* dall'omonima raccolta del 1949. Anche nel racconto, infatti, il corvo si presenta al soldato tedesco come messaggero di morte: «Allora il soldato si alzò in piedi indicando l'uccello nero col dito, - Là c'è il corvo! - gridò, nella sua lingua. Il proiettile lo prese giusto in mezzo ad un'aquila ad ali spiegate che aveva ricamata sulla giubba. Il corvo s'abbassava lentamente a giri». È comunque assai improbabile che la canzone prenda effettivamente spunto da tale racconto. Cfr. ITALO CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, Mondadori, Milano 2004, pp. 148-149 e SEBASTIANO FERRARI, *La letteratura incontra la canzone*, cit. p. 47.

Al prologo e al ritornello segue l'esposizione dei fatti: ciascun avvoltoio si dirige verso una destinazione, una diversa per ogni strofa (*fiume/bosco/eco/tedeschi/madre/uranio*). Le sei strofe sono costruite tutte secondo lo stesso procedimento: i primi due versi riferiscono la destinazione dell'avvoltoio a cui subito segue, nei due versi successivi sempre uguali in tutte le strofe, la replica immediata del suo interlocutore che parla in prima persona ed esorta, con insistenza (l'esortazione si replica due volte), l'avvoltoio ad allontanarsi. Il discorso diretto, iniziato nel terzo e quarto verso prosegue per i versi successivi in cui la voce dell'interlocutore spiega le ragioni del diniego avvalendosi sempre dell'alternanza cronologica di presente e passato. Inizia infatti con l'elencare le cose positive del presente, dopo la fine della guerra, per poi ricordare i disagi e gli orrori del passato che ha vissuto ma che non vorrebbe più vivere (nei versi si ripete sempre la congiunzione negativa «non» rafforzata dall'avverbio «più»). Solo nella quarta strofa i tedeschi non citano il presente ma negano il passato. Come anche il ritornello tutte le strofe, ad eccezione della sesta che termina con una tronca (*città*), si concludono con parole troncate (*insaguinar/fucil/cannon/rubar/ammazzar*). A titolo esemplificativo basta citare una strofa:

L'avvoltoio andò dall'eco
 e anche l'eco disse: «No,
 avvoltoio vola via,
 avvoltoio vola via.
 Sono canti che io porto
 sono i tonfi delle zappe,
 girotondi e ninnenanne,
 non più il rombo del cannon».

Tale «principio della ripetizione» torna nella filastrocca *Sul verde fiume Po*¹¹, incisa nel secondo disco di «Cantacronache» nel febbraio 1959 e musicata da Fiorenzo Carpi. Tutto il testo è costruito secondo un complesso procedimento combinatorio di sottrazione e addizione in cui le parole «eravamo» e «senza» sostengono l'intera struttura narrativa. Esso è diviso in sette sezioni, come sette è il numero iniziale dei protagonisti: le prime sei composte ciascuna da quattro strofe, l'ultima da tre.

¹¹ *Sul verde fiume Po*, in *Testi per musica*, cit., pp. 643-647.

Il numero dei versi delle strofe delle sezioni si ripete costantemente, ad eccezione della seconda strofa che si incrementa di due versi nelle prime sei sezioni e si decrementa solo nell'ultima secondo lo schema seguente:

I sez.: 4-2-4-4
 II sez.: 4-4-4-4
 III sez.: 4-6-4-4
 IV sez.: 4-8-4-4
 V sez.: 4-10-4-4
 VI sez.: 4-12-4-4
 VII sez.: 4-8-4

Nelle sezioni le strofe si ripetono con i seguenti procedimenti metrico-narrativi:

- Strofa I: Quartina a rima ABCB. I primi due versi si ripetono sempre uguali («Eravamo in sette, in sette / a pescar sul fiume Po»). I successivi due versi, che si concludono sempre con le parole *felici/so* e che isolati realizzano sempre una sottrazione numerica, procedono via via per sottrazione (terzo verso) e addizione (quarto verso) di un personaggio rispetto alla stessa strofa della sezione precedente (es. «quattro tutti felici, / e gli altri tre non so).

- Strofa II: Costituita nella prima sezione da due soli versi introdotti dalla parola «senza», si incrementa di due versi per volta (2+2+2...), fino a un massimo di dodici versi nella sesta sezione tutti a rima baciata (AABBCC...) e tutti in anafora. Solo nell'ultima sezione i versi diminuiscono per sottrazione rispetto alla stessa strofa della sezione precedente (12>8) da cui si riprende, come punto di partenza, solo il nono e il decimo verso («Senza mogli, senza piatti, / senza rate, senza gatti) e a cui si aggiungono sei nuovi versi (2+6).

- Strofa III: Quartina a rima ABCB. Riprende la prima strofa con analoghi procedimenti di sottrazione e addizione. Il secondo e il terzo verso si ripetono uguali nelle prime sei sezioni («là sul verde fiume Po, / quel che è mio era anche tuo»), tranne nell'ultima sezione in cui varia solo il terzo verso («quel che è mio potete prenderlo»). Gli ultimi versi si concludono sempre, come per le prime strofe, con la negazione dei protagonisti già esclusi (*no/non lo so/non so*).

- Strofa IV: Quartina a rima ABBC. Presente solo nelle prime sei sezioni, mentre manca nell'ultima, spiega le vicende via via capitate a ciascuno dei sette personaggi. Si tratta sempre del ritrovamento nelle acque del fiume di un pesce di diverso colore con in bocca qualcosa di

prestigioso (*diamante/petrolio/cannone/pallone/poltrona*) che accrescerà il prestigio sociale degli stessi individui e ne motiverà la loro esclusione dal gruppo. Nelle prime cinque sezioni il terzo verso della strofa si conclude sempre con la parola «bocca», mentre il quarto è la voce del protagonista che conclude sempre con «È a me che tocca!». L'unica variante compare nella sesta sezione, la sola per altro dove il ritrovamento consiste in un essere animato (una donna), in cui «groppa» si sostituisce alla parola «bocca» prima costantemente ripetuta.

Alla luce dell'intero percorso letterario, principalmente narrativo, di Calvino, non può certo stupire un così bizzarro uso del linguaggio e un simile gioco delle combinazioni. Sebbene Calvino non smetta mai di concepire una letteratura socialmente e culturalmente impegnata («Scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi»¹²), il «mondo non scritto» sembra non aver ancora trovato possibilità di espressione proprio perché il linguaggio non è stato ancora plasmato e, insieme ad esso, quella scrittura che lo possa effettivamente esprimere ma che non è stata ancora scritta. Basti pensare alle teorie sulla «mistificazione» espresse in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* da Silas Flannery che sostiene: «I soli libri che riconosco come miei sono quelli che devo ancora scrivere»¹³. Il gioco letterario, dunque, non esclude un interesse per le cose del mondo e, come sostenuto da Carla Benedetti, «nemmeno la scrittura-gioco può fare a meno di pensarsi in relazione ad un mondo ad essa esterno»¹⁴. Questo manifesta tutt'al più un radicale distacco da propositi descrittivi di tipo realistico, quello stesso distacco percepito da Malerba che arrivava a definire il «Realismo una truffa» e che nel «percorso accidentato del disordine»

¹² ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, conferenza tenuta alla New York University nel 1983, poi in *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. 2, pp. 1865-1875.

¹³ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2009, p. 230. E nel romanzo si legge inoltre: «Il libro dovrebb'essere la controparte scritta del mondo non scritto; la sua materia dovrebbe essere ciò che non c'è né potrà esserci se non quando sarà scritto, ma di cui ciò che c'è sente oscuramente il vuoto della propria incompletezza. [...] perché secondo lui la letteratura vale per il suo potere di mistificazione, ha nella mistificazione la sua verità; dunque un falso, in quanto mistificazione d'una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza.» (pp. 200 e 210).

¹⁴ CARLA BENEDETTI, *A che gioco giochiamo quando parliamo del mondo*, in *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, p. 120. E inoltre: «Per “mondo non scritto” Calvino intende il mondo esterno alla scrittura e ad essa irriducibile: un mondo che “non dipende dalle parole” e con cui lo scrittore si trova a fare i conti. Nonostante l'apparente semplicità la nozione pone però qualche problema. Il mondo non scritto è forse l'equivalente di ciò che un tempo si sarebbe chiamato “realtà”?» (pp. 115-116)

della letteratura vedeva nelle «finzioni e mistificazioni» l'unico strumento possibile capace di proporre verità¹⁵.

Scrive la Benedetti:

Quando la scrittura letteraria viene equiparata a un «gioco» è evidente che siamo ormai lontani mille miglia da problematiche di tipo realistico. Tuttavia - ecco il punto - nemmeno la scrittura-gioco può fare a meno di pensarsi in relazione ad un mondo ad essa esterno. [...] Se dunque le concezioni post-realistiche, consapevoli dell'autoreferenzialità della scrittura, si appoggiano al concetto di «gioco» invece che a quello di «rappresentazione», ciò non significa che esse escludano del tutto un rapporto tra scrittura e mondo. L'idea della scrittura come gioco è semplicemente un altro modo di pensare quel rapporto¹⁶.

Dunque, anche in testi poetici come *Dove vola l'avvoltoio?* e *Sul verde fiume Po*, sempre avvalendosi dell'invenzione e del gioco letterario e rifiutando il principio realistico della «rappresentazione», Calvino non smette di riferirsi alla realtà: a quella dell'immediato dopoguerra appena uscita da anni di rovine e devastazioni e a quella, forse altrettanto devastante, dell'incipiente neocapitalismo che col suo produttivismo è capace di accendere negli animi umani, al pari dell'odio bellico, sentimenti di accanita competizione e di cieco egoismo.

Oltre il ponte, scritta per musica di Liberovici e appartenente al filone neorealista, è uno dei testi più belli dell'intera raccolta di canzoni, una vera e propria «poesia d'amore», come la definisce Varese, che trasmette «un messaggio che muove dalla solitudine della memoria»¹⁷. Il testo sviluppa l'opposizione di due diversi piani temporali: il passato della memoria storica e della lotta partigiana, evocato da un uomo che racconta e il presente della speranza, la cui personificazione è una giovane ragazza (potrebbe essere pure la figlia dell'uomo) che ascolta senza parlare. Diversamente dai testi sperimentali prima presi in esame, questa canzone segue una struttura metrico-sintattica più tradizionale. È composta infatti da otto strofe (di cui quattro sono ritornelli) di otto endecasillabi ciascuna a rima alternata o interna (talvolta

¹⁵ LUIGI MALERBA, *Che vergogna scrivere*, Mondadori, Milano 1996, pp. 86 e 88: «Il tentativo di dare un senso alla realtà, che rimane il miraggio sempre presente nel lavoro di uno scrittore, si è come dire esteso dall'interno del personaggio dotato di psicologia e socialità, alle circostanze e alle contraddizioni mondane [...] Il luogo della verità propone dunque finzioni e mistificazioni, mentre il luogo delle finzioni propone verità, questo è il paradosso che dovrebbe aiutare uno scrittore a liberarsi dai suoi complessi quotidiani.»

¹⁶ CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 115-116, 120.

¹⁷ CLAUDIO VARESE, cit., p. 350.

baciata). Il ritornello, che si ripete sempre uguale per quattro volte, è collocato tra una strofa e l'altra per accentuare sia la contraddizione tra gli orrori della guerra e le vitali speranze della gioventù, sia per creare un nesso tra l'azione partigiana di allora e la speranza sempre viva nel passato come anche nel presente. La prima strofa a rima alternata (ABAB ACAC) funge da prologo e presenta le ambientazioni e le intenzioni della voce narrante. L'uomo si rivolge al suo destinatario a cui vuole raccontare la propria vita passata con un vocativo in anafora nei primi due versi. Una brusca interruzione, la parola «coprifuoco» gettata lì come a simulare il suono di uno sparo, introduce i quattro versi successivi dove comincia a prendere corpo la narrazione dei fatti. Alla dolcezza iniziale dell'immagine di una ragazza dall'aspetto puro e smaliziato, subito si oppone la durezza della guerra che, quasi vi si fosse catapultati improvvisamente e a forza, schiude ben diversi scenari di orrore e di morte:

O ragazza dalle guance di pesca,
 o ragazza dalle guance d'aurora,
 io spero che a narrarti riesca
 la mia vita all'età che tu hai ora.
 Coprifuoco: la truppa tedesca
 la città dominava. Siam pronti.
 Chi non vuole chinare la testa
 con noi prenda la strada dei monti¹⁸.

Alla strofa di apertura segue il ritornello, a rima interna nei primi quattro versi (ABBA), alternata nei successivi (ACAC), mentre a rima baciata sono il quarto e quinto verso. Il «ponte» qui citato esprime metaforicamente la speranza del passaggio ad un'epoca di pace e senza conflitti, e il suo attraversamento è simbolo di una rinascita e di un cambiamento («a vent'anni la vita è oltre il ponte, / oltre il fuoco comincia l'amore»). D'altronde, a permetterlo è proprio la giovinezza dei vent'anni che stimola, come si legge nella strofa successiva, «l'avvenire d'un mondo più umano / e più giusto, più libero e lieto». L'uomo che parla alla ragazza, la cui giovinezza fa rivivere in lui i ricordi del suo passato, dei suoi vent'anni, vuole così farle capire che, grazie ad ideali positivi, al vigore e alla tenacia della giovane età, è sempre possibile cambiare il mondo:

¹⁸ *Oltre il ponte*, in *Testi per musica*, cit., pp. 641-642.

Avevamo vent'anni e oltre il ponte
 oltre il ponte che è in mano nemica
 vedevam l'altra riva, la vita,
 tutto il bene del mondo, oltre il ponte.
 Tutto il male avevamo di fronte,
 tutto il bene avevamo nel cuore,
 a vent'anni la vita è oltre il ponte,
 oltre il fuoco comincia l'amore.

Dopo aver raccontato i furori della Resistenza, il tempo della narrazione torna ad essere il presente: la «storia di ieri» sembra essere ormai dimenticata, ma le «speranze d'allora» possono sempre riattualizzarsi, rivivere e concretizzare le speranze dell'oggi. Grazie alla storia infatti, e Calvino lo sa bene, è possibile conoscere e modificare in meglio il presente. Ma le speranze da sole non possono bastare a far vivere un presente sereno e a costruire un futuro migliore se esse, sempre avvalendosi della lezione del passato, non sono corroborate dall'audacia e dalla virtù degli ideali che le motivano. Da qui la scelta del condizionale atto ad esprimere una speranza più che una certezza: «E vorrei che quei nostri pensieri, / quelle nostre speranze d'allora, / rivivessero in quel che tu speri, / o ragazza color dell'aurora».

Ai testi musicati da Liberovici appartiene, infine, *Il padrone del mondo*. Sulla base di informazioni ricevute dallo stesso compositore, Claudio Varese data il componimento il 15 febbraio 1959. Pubblicata in *Ogni giorno, tutti i giorni, 13 canzoni di Sergio Liberovici* (Edizioni del Gallo, Milano 1967), di essa si conservano due versioni autografe con piccole varianti¹⁹. Di una vera e propria canzone è difficile parlare, data la versificazione prosastica e l'arraggiamento musicale affidato, in prevalenza, all'accompagnamento di poche note e di una voce recitante. Si tratta, piuttosto, di una prosa ritmica intonata, in cui «il ritmo mimico-verbale si viene configurando nella calcolata scansione delle cesure funzionalmente interne ad ogni verso»²⁰, rapidamente scandita, non cantata, da una voce recitante e i cui versi sviluppano, almeno nelle intenzioni del compositore, una divisione ritmica anapestica costituita da due sillabe brevi (arsi) e di una sillaba lunga (tesi), secondo lo schema ∪ ∪ -.

¹⁹ Cfr. *Note e notizie sui testi*, in *Testi per musica*, cit. p. 1279.

²⁰ CLAUDIO VARESE, cit., p. 351.

Confrontando il testo di Calvino con l'arrangiamento musicale si nota come siano accentate, con un andamento sincopato, le terze sillabe in una continua progressione mai interrotta dalla scansione dei versi. Inoltre le parole che da sole formano un verso (*cantando/perde...*) fanno da note di appoggio e di pausa vocale allo sviluppo veloce dei versi precedenti e le parole a cui si vuole dare maggior enfasi (*io/voi/canto/cantando...*) sono sempre accentate. Basta citare la prima strofa per chiarire meglio il procedimento musico-narrativo:

Sōnō īo
 īl cīclīstā chē pāsā pēr strādā al mātīnō sūl prēstō
 cāntāndo
 mēntrē vōi vī gīrātē nēl lētō dēstātī al pēnūlīmō sōnnō
 quēl cāntō chē nōn fātē in tēmpō a sēntīrnē lā finē e sī
 pērdē
 e nōn sīetē rīuscītī a cāpīrē sē cāntō pēr gīoīa o pēr rābbīa:
 Īo sōnō [...]²¹

Tutto il testo è centrato sulla figura, contraddittoria nella sua modesta apparenza, di un ciclista che, osservando dalla sua bicicletta ai primi chiarori dell'alba una bella ragazza e pensando agli uomini ancora in dormiveglia e ai potenti della terra, intona ad essi una strofa di ritornello in cui sostiene di essere il «padrone del mondo» e di riuscire a fare imprese impossibili come quella di dare fuoco al sole. Il suo scopo è quello di sbeffeggiare i destinatari a cui man mano si rivolge con continue risate prima appena accennate da un «ah» poi più sonore con un «ahahah» che conclude la strofa. Tale duplicità dello stesso io protagonista è pure evidenziata dal piede di apertura delle strofe: «sono io» e «io sono» presentano, rispettivamente, il ciclista e il padrone del mondo. La sua mania di grandezza è già ribadita nella prima strofa in cui l'«io» che si gode cantando la pace del primo mattino si oppone al «voi» di una massa indistinta di persone. Tale sfumatura è pure resa nell'arrangiamento musicale che attraverso l'utilizzo prima di un crescendo e poi di un diminuendo risalta l'importanza dei soggetti narrativi (*Sono io il ciclista ... : < ; mentre voi... : >*).

²¹ *Il padrone del mondo*, in *Testi per musica*, cit., p. 649.

Ad ogni modo, pur nella sua stravaganza questo componimento persegue le intenzioni già sviluppate in alcuni altri. La satira del ciclista è quella dello stesso Calvino nei confronti della realtà capitalistica del ventesimo secolo coi suoi sfrenati disordini e con le sue incontrollate ambizioni. Più che una canzone dunque, è la “canzonatura” di chi deridendo gli altri non può fare a meno di prendersi gioco anche di se stesso:

[...]
 e vi dite: «Ma questa canzone è l’annuncio che non
 conteremo più niente
 od invece è qualcuno che vuol canzonare se stesso
 cantando?»

Un accenno meritano, per concludere, le ultime due canzoni. *La tigre*, pubblicata nel 1960 e musicata da Mario Peragallo, è un componimento tutto giocato sulla ambiguità, ora ferina ora umana, di una figura femminile sensuale e disinvolta. Maria, la protagonista, è una donna-tigre chiusa dentro una gabbia. Un certo signor Bianchi, andato a visitare lo zoo, riconosce nella bestia la donna da lui un tempo amata e, nonostante l’iniziale sbigottimento efficacemente reso da una climax ascendente e culminante con un esclamazione («Impallidisce, arretra, esclama: Oh!») e l’apparente soddisfazione nel vederla prigioniera («Ci ho piacere che t’hanno conosciuta»), alla prima promessa di fedeltà da parte di Maria, convince il direttore a liberarla. La donna però, ritornata al suo stato più umano ma conservando pur sempre nell’animo il suo bestiale istinto, del tutto priva di riconoscenza lo sbrana. Siamo chiaramente nel filone dello sperimentalismo fantastico: dietro la metafora animalesca si nasconde una vicenda umana di soprusi e di rivalsa. Lo zoo è la metafora di una prigione mentre la tigre rappresenta l’indole animalesca e rabbiosa di una donna abusata dagli uomini e assetata di vendetta («Oh! Potessi sbranare tutti gli uomini / che hanno abusato di me»).

Il testo è diviso in otto quartine, di cui quattro ritornelli, a voce alternata. Nelle quattro strofe espositive, gli ultimi due versi aprono sempre il discorso diretto della voce narrante ora dell’uomo, ora della donna. Il ritornello, a voci alternate e introdotto dal vocativo «Tigre», segue sempre gli stessi procedimenti retorici in relazione alla voce narrante.

L'ultimo verso più breve dà un colorito ritmico all'intera strofa. Eccone un esempio:

Tigre, io sono la tua tigre.
 Ci ho piacere che m'hai riconosciuta.
 Se saprai farmi uscire di qua dentro,
 Sarò fedele a te²².

*Turin-la-nuit o Rome by night*²³, che appartiene invece al filone della combinazione linguistica, insiste ancora sulla scaltra malizia femminile. Scritta per musica di Piero Santi, la canzone è divisa in sei strofe, di cui tre ritornelli, nelle quali si sviluppa un particolarissimo esperimento combinatorio di varianti e di riprese. Il testo è tutto giocato sull'equivoco di coppie di coniugi non precisamente definite ma accomunate tutte in una massa indistinta («mille coppie di coniugi», «file e file di coniugi»). D'altronde tale equivoco è quello sia linguistico (si passa dal francese all'inglese) sia geografico (da Torino a Roma) già presente nel titolo. A facilitare il fraintendimento dei coniugi protagonisti, che nel testo è lo scambio di un'auto, di una casa e persino di un marito, è il buio della notte, come chiaramente espresso nel titolo della canzone e come ribadito nelle tre strofe che non fungono da ritornello e che si aprono tutte con l'indicazione temporale «a mezzanotte». Alcuni esempi di varianti e combinazioni sono i seguenti:

- la parola *spettacolo*, complemento oggetto nella prima strofa, diventa soggetto nella terza strofa: «A mezzanotte il cinema / termina lo spettacolo [...] A mezzanotte termina / già l'ultimo spettacolo».

- *mille coppie di coniugi* nella prima e nella terza strofa è variato da *file e file di coniugi* nella quinta: «mille coppie di coniugi / van verso le automobili [...] file e file di coniugi, / van verso le automobili».

- le parole *scoprimmo* e *giorno* nella seconda e della quarta strofa vengono sostituite, con un cambiamento anche dei soggetti verbali, da *accorsi* e *mattino* nella sesta: «lo scoprimmo a giorno, pensammo [...] me ne accorsi al mattino, pensai».

²² *La tigre*, in *Testi per musica*, cit., pp. 650-651.

²³ *Turin-la-nuit o Rome by night*, in *Testi per musica*, cit., p. 648. La versione riportata, come informato in ivi, p. 1278, segue il dattiloscritto conservato in casa Liberovici. I due manoscritti della canzone, un autografo e un dattiloscritto, conservati in casa Calvino, riportano alcune varianti.

Le sette canzoni prese in esame, escludendo le due inserite nel racconto mimico *Allez-hop* di cui si parlerà in seguito, sono un chiaro esempio della poliedrica creatività di Calvino. Esse vogliono dimostrare come, anche nella poesia, nei pochi versi di un testo poi musicato, l'autore abbia saputo concentrare una quantità impressionante di combinazioni linguistico-letterarie e di effetti sonori. Tutto questo, però, con uno scopo ben preciso che non si limitava semplicemente al puro gioco letterario. L'esperienza del «Cantacronache» dettava regole chiare, obiettivi ben precisi. Far rinascere la canzone italiana significava, prima di tutto, liberarsi dalle tematiche amorose e sentimentali allora quasi esclusivamente in uso, dalle rime facili e banali, dai soliti protagonisti innamorati. Personaggi di Calvino diventano, come si è visto, coppie infelici, branchi di avvoltoi, pescatori, donne assassine e mogli fedifraghe. Per gli intenti del «Cantacronache» l'esperimento di Calvino è perfettamente riuscito. Non vale la pena dunque, come ha fatto gran parte della critica recente, giudicare gli esiti musicali assai limitati, è vero, dei testi letterari. L'arrangiamento musicale rimaneva solo un problema a posteriori, e nemmeno di Calvino. Le sue canzoni vanno valutate esclusivamente per quello straordinario uso del linguaggio già di per se stesso, come riferito da Luciano Berio, intrinsecamente sonoro e musicale.

III.2. Il teatro: opere e balletti

L'esperienza musicale di Calvino non si limita alla sola produzione di canzoni. È curioso, quasi paradossale, che uno scrittore non soltanto «intimidito» dalla musica, come dichiarato da Berio, ma addirittura quasi impaurito da essa («il mondo della musica mi dà soggezione», aveva dichiarato in una intervista del febbraio 1982) abbia così insistentemente invaso e oltremodo arricchito un territorio di non propria competenza, facendo i conti con grandi Maestri della storia della musica, consacrando se stesso un vero e proprio «personaggio musicale», un «letterato della musica antica e nascente».

Così dichiarava il critico musicale Lorenzo Arruga nell'intervista prima citata:

È lui che ha invaso il nostro campo, che si è improvvisamente impossessato di duecento anni di musica, e si è fatto personaggio musicale del mese ed anche più. Si telefonerebbe a Francesco Maria Piave, a Cammarano, a Metastasio? Non so: ma qui come si può frenare il desiderio e l'obbligo di sapere che cosa accada a un letterato che entra da protagonista nella musica antica e nascente?²⁴

E alla perentoria domanda di apertura in cui l'interlocutore gli propone l'eventualità di essere stato il librettista di Mozart e di Berio, nonostante le sue indubbie qualità Calvino, ricordando anche i difficili trascorsi col Maestro italiano e le non poche conflittualità, ridimensiona, forse per modestia forse per reale consapevolezza, il campo musicale a quello letterario, a lui indubbiamente più congeniale:

- E così lei è il librettista di Mozart e di Berio.

- Eh no... Si tratta di due lavori completamente diversi. In tutt'e due i casi, poi, il mio era un compito piccolo: due fatti musicali che ad un certo punto avevano bisogno della parola; e così ci si è rivolti a un'artigiano della parola.

Lo stesso Calvino, d'altronde, non nasconde un particolare interesse per la scrittura teatrale²⁵ e Adam Pollok, scenografo e drammaturgo inglese di fama internazionale, che chiese allo scrittore di completare il secondo atto della *Zaide* di Mozart, arriva a definirlo un «drammaturgo reticente»²⁶ e rintraccia echi teatrali anche nei suoi lavori di narrativa in cui i dialoghi sono spesso nella forma di un cantato recitativo, basti pensare alle *Città invisibili* e ai racconti come *L'altra Euridice*, escludendo la grande massa di lavori non pubblicati e i progetti spesso incompleti pensati per la rappresentazione.

²⁴ LORENZO ARRUGA, *Italo Calvino librettista*, intervista a Italo Calvino, in «Musica Viva», VI, 2, febbraio 1982 (consultabile sul blog «Minima musicalia», 5 novembre 2005,

<http://heinrichvontrotta.blogspot.com/2005/11/italo-calvino-librettista.html>). Dello stesso autore si consiglia inoltre: LORENZO ARRUGA, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Feltrinelli, Milano 2009.

²⁵ *Ibid.*, «Nella mia adolescenza volevo scrivere per il teatro: a vent'anni pensavo che l'avrei fatto. Ma nel dopoguerra, la narrativa spingeva... il teatro era più questione di registi che di autori. Non mi sono mai trovato coinvolto». A prova dell'interesse di Calvino per il teatro si legga inoltre: ITALO CALVINO, *O Certosa "meravigliosa"*, in «La Repubblica», 8 settembre 1982; ora in *Perché leggere i classici, Guida alla Chartreuse a uso dei nuovi lettori*, Mondadori, Milano 1991, pp. 164-172.

²⁶ ADAM POLLOK, *Calvino e l'opera lirica. Il drammaturgo reticente*, testo raccolto da Stefano Adami, in www.sapere.it.

L'opera in un atto *La panchina*, per musica di Sergio Liberovici, è un chiaro esempio di quella teatralità narrativa evidenziata da Pollok. Il testo, abbozzato in origine (probabilmente nel 1955)²⁷ per i racconti di *Marcovaldo*, venne poi sviluppato in libretto d'opera nel 1956 e alla fine incluso nel volume *Marcovaldo, ovvero Le stagioni in città* del 1965 con il titolo *La villeggiatura in panchina*. L'opera venne rappresentata una sola volta, nel 2 ottobre 1956, al Teatro Donizetti di Bergamo in occasione del «Festival autunnale dell'opera lirica»²⁸.

Il libretto d'opera in versi si articola in un *Prologo*, cinque scene e due intermezzi: *Prima scena (degli innamorati)*; *Seconda scena (dell'ubriaco)*; *Intermezzo (del poliziotto)*; *Terza scena (delle passeggiatrici)*; *Intermezzo (del poliziotto)*; *Quarta scena (degli operai)*; *Quinta scena (passanti e strillone)* e un *Finale*.

Il *Prologo* sviluppa il lungo monologo di un personaggio senza nome proprio ma genericamente qualificato, come tutti gli altri personaggi del libretto, per la sua peculiare incapacità di prender sonno, «l'uomo che soffre d'insonnia». Esso si articola in otto strofe a versi variabili, le prime tre ugualmente introdotte dal verso «Io non so se si chiami ancora sonno». La cupa voce baritonale dell'uomo protagonista lamenta l'irrequietezza del proprio animo e della propria mente turbata e disorientata dal «duro giorno» e dalla «mala notte» e insiste sulle diverse cause dell'insonnia, dalla moglie che russa ai bambini che piangono, dagli alterchi di sonnambuli ai rumori della strada. Tale voce recitante enfatizza con tensione drammatica una situazione, come l'insonnia, poi non così tragica e comune a molti e, nei panni di un «uomo perduto / all'armonia dei giorni e delle notti», teatralizza se stessa marcando il proprio distacco verso il mondo comune e la vita degli altri, il cui sonno sembra essere un meccanismo istintivo e naturale.

²⁷ Maria Corti informa che nella prima edizione della *Panchina*, in quella «rarietà bibliografica, un esile libretto vere-smunto dal titolo in copertina a toni verde più intenso» manca la data ma aggiunge che la rappresentazione teatrale del 1956 «non autorizza di per sé a escludere la possibilità di una data di composizione del libretto arretrata di un anno». Informa inoltre in merito alla riduzione per canto e pianoforte dell'opera lirica, da lei pure ascoltata, datata a mano dallo stesso Liberovici 29 luglio 1956. Cfr. MARIA CORTI, *Un modello per tre testi: Le tre «Panchine» di Italo Calvino*, in *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 201-220.

²⁸ In una lettera a Maria Corti datata 5 luglio 1976, Calvino riferisce l'insuccesso della rappresentazione teatrale dell'opera: «Fu un fiasco clamoroso: ricordo che l'«Eco di Bergamo» fu particolarmente feroce. E il libretto lo scrissi nei mesi immediatamente precedenti il Festival, incalzato da Liberovici che non mi dava tregua. [...] Venne giù il tetaro dai fischi. Più ancora che con la musica di Liberovici (che era un ragazzino appena diplomato al Conservatorio e faceva, a quel che posso capirne io, una musica abbastanza convenzionale) ce l'avevano con i «contenuti» prosaici, neorealistici, un ubriaco, due passeggiatrici, nel finale attraversava la scena una Lambretta!», in ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2000, pp. 1309-1311.

È interessante notare come le prime tre strofe insistano, pur volendo significare l'esatto contrario, sulla parola «sonno» tramite un procedimento di negazione («non so») piuttosto che di affermazione. D'altronde, in una sorta di visione notturna, una specie di cosciente sonnambulismo e forzato dormiveglia, traspaiono emozioni di stordimento e di inquietezza. La notte, lentamente prolungatasi nel primo mattino, non offre il silenzio del riposo ma chiassi infernali di macchine e mezzi, snervanti rumori di voci inquiete («e già gli smorti suoni / approdano al silenzio / quando con crudeltà feroce / irrompe lo scatenato motoscooter / e riempie la via / di scoppi e di fragori!»).

Adoperando un concetto espresso da Ulla Musarra Schröder in relazione al personaggio di Prospero in *Un re in ascolto*²⁹, anche il protagonista di *La panchina* è un «personaggio in ascolto» per eccellenza proprio quando, nel sonno della notte, non dovrebbe udire altro se non gli echi dei suoi sogni. Al contrario tutte le sue attività sensoriali sembrano svilupparsi alla massima potenza. Egli ascolta, vede, tocca e si muove: osserva la «luce implacabile / della via illuminata»; accarezza il tepore delle «madide lenzuola»; assapora un «raro soffio d'aria» che arriva dalla «finestra spalancata»; corre, come un disperato «vagabondo», verso una panchina meta delle sue più rosee aspirazioni.

Sempre all'interno del *Prologo*, una vera e propria cesura compare tra la quarta e la quinta strofa. Dopo aver teatralmente drammatizzato le ragioni dell'insonnia, il personaggio presenta la «solitaria panchina», non ancora apparsa sulla scena teatrale (essa compare solo alla fine del *Prologo* quando il velarietto si alza) ma destinata a diventare vera e propria protagonista dell'intera scena. Lo stacco è evidenziato dall'apertura della quinta strofa «Eppure io conosco», in netto contrasto rispetto alle negazioni di «Io non so» reiterate nelle strofe precedenti.

Con la sola forza dell'immaginazione l'uomo si catapulta in un'altra dimensione, in uno «schivo giardino» anelato fervidamente ma non ancora raggiunto. Solo lì, al riparo da meccanici e innaturali rumori ma accompagnato dai melodiosi suoni della natura, può (così

²⁹ Cfr. ULLA MUSARRA SCHRÖDER, *Personaggi "in ascolto". L'orecchio e l'udibile nella narrativa postmoderna*, in AA.VV., *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, a cura di Laura Rorato e Simona Storchi, Cesati, Firenze 2002, pp. 103-116: «Per Calvino infatti la visibilità in letteratura costituisce una sfida al flusso delle immagini mass-mediali. La crisi e la conseguente problematizzazione della percezione visiva potrebbero inoltre collegarsi ad un rinnovato interesse non salamente per le possibilità, ma anche per i limiti conoscitivi delle percezioni sensoriali in generale» (pp.103-104).

nelle sue aspettative) recuperare quel sonno che nessun altro, uomo o cosa che sia, può e deve negargli («ora m'avvio / per conquistar quel sonno / che solamente è mio!»).

È altresì interessante notare le differenze tra i testi narrativi del 1955 e del 1963 e il testo teatrale del 1956. A questo ha già provveduto Maria Corti con il suo attentissimo e completo lavoro filologico-linguistico nel suo *Trittico per Calvino* già citato. Come spiegato dalla studiosa, è significativo come uno stesso modello (l'abbozzo del 1955) sia poi servito da traccia per due scritture completamente differenti, quella teatrale e quella narrativa, che sviluppano lo stesso contenuto tramite le rispettive strutture mimetiche e diegetiche³⁰. Poiché questo studio indaga prevalentemente gli aspetti letterari macrotestuali, stilistici e formali, del testo in musica, a titolo esemplificativo si opereranno (procedimento questo già prima adoperato nello studio di alcune canzoni) solo alcuni confronti tra il testo teatrale e il testo di *La villeggiatura in panchina* del 1963.

Ad esempio, mentre nel testo teatrale il russare è solo della moglie, nel racconto tutta la famiglia parla e russa nel sonno; alla «luce implacabile / della via illuminata» (*Pt*) si sostituisce il «buio naturale della notte» (*Pr*) e alla «finestra spalancata» (*Pt*) le «persiane chiuse» (*Pr*); la «solitaria panchina» (*Pt*) diventa «appartata e seminascosta» (*Pr*). Inoltre, dato ancora più significativo, nella scena teatrale la panchina è libera mentre in *Marcovaldo* essa appare subito occupata dai due innamorati.

³⁰ MARIA CORTI, *Un modello per tre testi*, cit., p. 202: «Cioè a monte dei due testi, così vicini nel tempo, sta la medesima idea compositiva e motivazione ideologica profonda, la medesima struttura generativa, che una volta a livello di superficie è stata calata in due generi letterari diversissimi. Il racconto e l'opera in musica sono allora due delle realizzazioni artistiche possibili di una struttura astratta o medello; [...] il genere teatrale di per sé mette in gioco una differente competenza dello scrittore a livello tematico e formale: resa a struttura mimetica, e non diegetica, del contenuto». Maria Corti, in realtà, si affida alle indicazioni e alle date che lo stesso Calvino, nella lettera già citata del 5 luglio 1976, le riferisce: «La data 1955 che ho messo nell'indice dei *Racconti* indicherebbe che la novella marcovaldesca era precedente alla stesura del libretto. Ma dato che una pubblicazione su giornale o rivista nel 1955 non ci fu, o almeno non la ricordo, potrebbe anche darsi che a quella data la novella non fosse andata più in là dello stato d'abbozzo, e che nel 1958 - mettendo insieme il volume dei *Racconti* e volendo completare a dieci la serie di Marcovaldo - mi fossi deciso allora a rifinirla, tenendo presente il libretto, e avessi preferito datarla 1955 perché fonte del libretto 1956 - quale essa veramente era, anche se incompiuta - o - più probabilmente - perché la sentivo troppo inferiore, come originalità d'invenzione, a *Luna e Gnac*, che meritava di restare l'ultima della serie con la data 1956. [...] Insomma: la successione più probabile sarebbe: una *Ur-Panchina* 1955 incompiuta o abbozzata o schematica o fallita; una *PI* 1956 libretto d'opera; una *P2* 1958 che riprende la *Ur-P* arricchendola con spunti della *PI*, e una *P3* 1963».

Ecco alcune esemplificazioni³¹:

(Pt) [...] Dopo ore che mi giro dentro e fuori /
le madide lenzuola, / con la moglie che russa /
ed i bimbi che a turno uno per uno / si
svegliano e litigano e piangono, / e dalla
finestra spalancata / per cogliere quel raro
soffio d'aria [...] Là come il vagabondo /
vorrei dormire / con le stelle e le fronde / per
tetto, / e con il fresco / che sale su dall'erba
rugiadosa, [...] (L'uomo che soffre d'insonnia
*si porta vicino alla panchina, ne considera
con attenzione il lato nascosto al pubblico, lo
spolvera, vi posa il cuscino; si siede
lentamente, allunga le gambe adagio, sospira
di sollievo...*)

(Pr) «Oh, potessi dormire qui, solo in mezzo a
questo fresco verde e non nella mia stanza bassa e
calda; qui nel silenzio, non nel russare e parlare nel
sonno di tutta la famiglia e correre di tram giù
nella strada; qui nel buio naturale della notte, non
in quello artificiale delle persiane chiuse, zebrato
dal riverbeto dei fanali; oh, potessi vedere foglie e
cielo aprendo gli occhi!» [...] avrebbe guardato per
un minuto le stelle e avrebbe chiuso gli occhi in un
sonno riparatore d'ogni offesa della giornata. Il
fresco e la pace c'erano, ma non la panca libera. Vi
sedevano due innamorati, guardandosi negli occhi.

La prima scena traccia, nei due differenti testi, una diversa tensione emotiva tra i protagonisti innamorati. In *Pt* il dialogo tra i due amanti assume caratteri più dolci e sentimentali, come testimonia l'utilizzo di numerose similitudini introdotte da «come» che accostano le turbolente vicissitudini d'amore ad elementi naturali (la foglia morta, la nube che cova la tempesta, la nuvola carica di grandine, la luna oltre la coltre di nebbia, il rovo e le sue spine). Il ricorso a tali forme espressive, seppur dietro a un sottile e irriverente velo di tragicomica ironia, ha lo scopo di caricare di *pathos* e tensione lirico-drammatica un dialogo di per sé privo di spessore, come può essere quello di due innamorati in una scenata di gelosia. Qui infatti è la donna a lamentarsi: convinta di non esercitare nell'uomo che ama le antiche passioni e certa di annoiarlo, pretende da lui un atto di cruda ammissione («T'annoio, dimmelo, t'annoio!»). L'apparentemente irrisolvibile alterco tra i due viene però stemperato dall'improvvisa apparizione dell'uomo che soffre di insonnia, visto da principio con diffidenza e additato come «indiscreto» e «impertinente». Il suo arrivo segna un vero e

³¹ I testi adoperati sono: ITALO CALVINO, *La panchina*, in *Testi per musica*, cit., pp. 655-672 e ID., *La villeggiatura in panchina*, in *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, vol. 1, Mondadori, Milano 1993, pp. 1071-1078. Le abbreviazioni *Pt* e *Pr* fanno riferimento, rispettivamente, al testo teatrale e al racconto.

proprio punto di rottura, un improvviso colpo di scena che, in quanto tale, comporta l'insapettata riappacificazione dei due innamorati sul punto di abbandonare la scena.

In *Pr* il tono è invece più divertito e scherzoso, tutto giocato sulla ridicolezza che due innamorati, specie in un contrasto, possono manifestare e sull'assoluto non senso e vacuità delle loro parole. Eccone un esempio:

- Allora ammetti?

- No, no, non lo ammetto affatto!

-Ma ammettendo che tu ammettessi?

- Ammettendo che ammettessi, non ammetterei quel che vuoi farmi ammettere tu!³²

L'ubriaco, a cui è dedicata la seconda scena, è senza dubbio da ritenersi una delle più brillanti ed emotivamente suggestive invenzioni di Calvino. Va subito detto che questo personaggio non compare in *Pr*: probabilmente la brevità narrativa del racconto non avrebbe favorito la descrizione dell'intensità emotiva del personaggio rovinandone certamente lo spessore che, al contrario, a teatro può pienamente pronunciarsi.

Il suo lungo monologo dettato dalla sbornia si apre subito con una forte tensione drammatica. Come l'uomo comune, perennemente insoddisfatto, non riesce mai a trovar pace in se stesso e nel mondo che lo circonda, così anche l'ubriaco non è in grado di trovare «refrigerio» nel vino. Tale profonda insoddisfazione acutizza non tanto quel senso di inadeguatezza e di spaesamento esistenziale propri di chi non è lucido, bensì la ben più amara consapevolezza di molteplicità identitaria. L'uomo, in preda ai vapori dell'alcol, non solo vede doppio se stesso e la panchina («ogni cosa può esser doppia») ma via via ne percepisce la scomposta e frammentaria molteplicità. Tramite quel gioco combinatorio a cui Calvino ci ha abituato, il suo personaggio prima si frammenta in più persone, parti ben distinte di una medesima unità poi, riacquisita la sua singola identità di uomo, torna nuovamente a scomporsi non in un uomo diviso in tre parti, ma in tre distinte unità di uomo («l'uomo l'uomo l'uomo»):

³² *La villeggiatura in panchina*, cit., p. 1072.

O vino viola,
 o vino viola, nei tuoi abissi opachi
 cercavo ombra e rifugio
 e tu non m'hai
 dato né pace né refrigerio.

[...]

Ho capito: ogni cosa
 può esser doppia
 tripla
 quadrupla
 quintupla
 ma l'uomo l'uomo l'uomo
 (*con un urlo tra di trionfo e di disperazione*)
 unico, è l'uomo!³³

Tale triste consapevolezza dà così avvio a lunghi ragionamenti di diverso tipo, sborne filosofiche, liriche e politiche, sino all'epilogo in cui l'ubriaco che abita il «rovescio del mondo» e ragiona alla rovescia rispetto all'uomo comune, nel suo ruolo di «più fedele testimone della notte» si congeda con un poetico addio:

Caccia noi che abitiamo
 il rovescio del mondo!
 E credi
 che il mondo non avrà più un rovescio?
 Caccia il brivido di questa voce irragionevole
 che si perde sguaiata!
 Altri brividi avrai, altre ragioni
 si perderanno
 per le tue strade senza luna!
 (*Appare il poliziotto, l'ubriaco si accorge della sua presenza e si allontana*).
 Addio.
 ... me ne vado, me ne vado... (*esce*)³⁴

³³ *La panchina*, in *Testi per musica*, cit., p. 662.

³⁴ *Ivi*, pp. 664-665.

Nel testo teatrale seguono il primo *intermezzo* del poliziotto, che per due volte fa da collante tra una scena e la successiva, e la terza scena omessa in *Pr* dove unico spazio, invece, si riserva a Marcovaldo e alla sua incapacità di addormentarsi su quella tanto agognata panchina. La scena è qui dedicata alle figure di due donne, eufemicamente definite «passeggiatrici» ma prostitute di strada nella realtà. Il loro dialogo prosegue quella sfumatura prima ironica poi lirico-drammatica riservata all'ubriaco della scena precedente. Le prostitute, lasciatesi inizialmente andare a un comico battibecco su chi delle due avrebbe dovuto accaparrarsi i clienti, cominciano a riflettere sugli inconvenienti del loro mestiere e sulla fragile natura degli uomini «poveri» e «squallidi d'amore» ma sempre desiderosi di affetto e di attenzioni pur nella assurda contraddittorietà delle loro emozioni. Alla bocca di due donne di piacere Calvino affida, con un crudo ma sincero realismo, parole di saggia verità e di toccante sensibilità:

SECONDA PASSEGGIATRICE

Ma va' là! Chi ne ha voglia?

Ne abbiamo così poca voglia noi...

Figuriamoci loro...

D'inverno, se non altro, li scaldiamo...

[...]

Uomini, poveri uomini, soltanto noi sappiamo

quanto poveri voi siete,

quanto deserti, squallidi d'amore...

Uomini, quanto poco vi basta

ad accendervi negli occhi un luccichío...

Come siete innocenti,

voi viziosi,

come siete discreti,

voi violenti,

come siete incapaci,

o donnaioi!³⁵

³⁵ Ivi, pp. 666-667. Sulla censura operata sul testo teatrale per l'allora scabroso tabù della prostituzione e dell'impotenza maschile, nella lettera a Maria Corti già citata Calvino scrive: «La macrosequenza delle passeggiatrici è stata certo una delle ragioni delle mie incertezze: come sai avevo cominciato la serie Marcovaldo già pensando a un libro per bambini; ora la prostituzione era a quell'epoca un tema che pareva (o almeno a me pareva) incompatibile con un libro per bambini. [...] Sempre su questo punto, ricordo (e questo è un *ricordo*

Maggiore uguaglianza tra il testo teatrale e il racconto si riscontra nella descrizione degli operai notturni. L'uomo che soffre d'insonnia, o Marcovaldo che dir si voglia, per sfuggire all'avvistamento di un poliziotto in perlustrazione, il vigile notturno Tornaquinci in *Pr*, sempre incapacitato a dormire si allontana dalla panchina e imbattendosi in una squadra di operai con loro intrattiene un breve dialogo. Specie in *Pt* gli operai, si pensi pure al Calvino delle canzoni, dal loro punto di vista tracciano un impietoso resoconto sul capitalismo, criticando le conseguenze del progresso e denunciando i duri aspetti del lavoro salariale e le difficoltà della vita coniugale che questo comporta³⁶. Il confronto con la successiva *Canzone triste*, di cui si è già discusso nel precedente paragrafo, è d'obbligo; anche qui il secondo operaio denuncia una vita coniugale pressoché inesistente: «Io vado a letto e mia moglie si leva. / Mi lascia il letto caldo... / non c'incontriamo mai...» e Marcovaldo, dopo una notte trascorsa insonne, ai primi chiarori «correva al suo lavoro» (sono identiche le parole che aprono la canzone e concludono il racconto, sebbene riferite a personaggi diversi, Elide nel primo caso).

La corrispondenza tra il coro degli operai in *Pt* e la narrazione in *Pr*, più descrittiva che dialogica (il dialogo tra Marcovaldo e gli operai si limita a pochissime battute), sembra quasi perfetta e la versificazione del coro sembra svilupparsi già di per sé come un testo narrativo. In *Pt* inoltre i primi sei versi del coro «Mentre voi dormite...e che ogni alba inghiotte» sono ripetuti tre volte, in apertura e chiusura di scena e tra il recitativo del coro e il dialogo tra l'uomo e gli operai. Questi fanno da collante tra l'apparizione degli operai, l'incontro e il dialogo tra uomo e operai e l'allontanamento dell'uomo che chiude il movimento. Da notare la corrispondenza tra gli «operai-gnomi» in *Pt* e i «gruppetti d'uomini accucciati» in *Pr*, a dare un senso di piccola realtà animalesca e fantastica invisibile agli occhi del mondo. Ironica è anche (l'ironia è la costante concettuale a cui Calvino, come si è già visto, non smette mai di

sicuro) che sul libretto d'opera s'esercitò non un'autocensura ma una censura vera e propria (sia pure in termini amichevoli). Una delle due passeggiatrici diceva a un certo punto: «Come siete impotenti, o donnaioli!»; ma durante le prove la direzione del teatro di Bergamo fece osservare che la frase era troppo forte, che gli spettatori si sarebbero offesi, e si convenne di mettere «incapaci» al posto di impotenti». Era vent'anni fa e sembra un altro secolo». Il corsivo è nel testo.

³⁶ In una presentazione scritta dallo stesso autore, forse destinata a un programma di sala, e contenuta in un dattiloscritto conservato a casa Calvino, si legge: «Il tema della panchina è la disarmonia, il nervosismo della vita contemporanea. L'armonia dei giorni e delle notti s'è persa ed è inutile ricercarla tentando impossibili ritorni alla natura. Nel cuore della nostra civiltà (nel piccolo giardino pubblico in cui si svolge l'azione) la notte non ha più nulla della sua calma vastità e del suo mistero. [...] L'euforia a denti stretti d'un mondo sempre più frenetico e produttivo chiude l'azione con una sottolineatura ironica», in *Testi per musica*, cit., p. 1279.

ricorrere persino nella denuncia dei drammi sociali) l'insistenza del contrasto giorno-notte nella descrizione dell'appartente differenza tra uomo e operai. «Mentra voi dormite», suona crudelmente ironico per le orecchie di un uomo che vorrebbe prender sonno ma non ci riesce. Ecco un confronto tra i due testi³⁷:

(Pt) Mentre voi dormite / lavoriamo noi, /
 la squadra dei riparatori della notte, /
 gli operai gnomi / che preparano il giorno /
 e che ogni alba inghiotte. / Quando è finito il
 tran-tran / e fino all'ultimo tram /
 è sparito alla svolta, / ed ora laggiù nei lontani /
 depositi, spaziosi come cattedrali, /
 tutti in fila, le antenne reclinate /
 e come stanche di scoccar scintille, /
 riposano sulle ferme ruote / come cavalli
 addormentati in piedi, / attendendo il mattino, /
 noi laceriamo il buio / con la fiamma che
 sfrigola ed abbaglia, / ricuciamo la maglia /
 di ferro e nervi che ti fascia, o città, /
 e che il giorno ti logora e dissalda.

(Pr) Marcovaldo rifece il giro della piazza. In
 una via vicina, una squadra d'operai stava
 aggiustando uno scambio alle rotaie del tram.
 Di notte, nelle vie deserte, quei gruppetti
 d'uomini accucciati al bagliore dei saldatori
 autogeni, e le voci che risuonano e poi subito si
 smorzano, hanno un'aria segreta come di gente
 che prepari cose che gli abitanti del giorno non
 dovranno mai sapere. Marcovaldo si avvicinò,
 stette a guardare la fiamma, i gesti degli operai,
 con un'attenzione un po' impacciata e gli occhi
 che gli venivano sempre più piccoli dal sonno.

Anticipa il *Finale* la quinta e ultima scena che si apre con la ripresa della prima. L'uomo esordisce declamando «Io non so se si chiami ancora sonno» e subito dopo prosegue con la significativa variante «questo che ti visita al mattino». Quando la notte ha lasciato definitivamente spazio al giorno, l'uomo sembra ormai essersi dissociato da sé in un tu completamente diverso risorto, proprio come il sole, alla vita attiva ma nient'affatto riabilitato per affrontarla e rinforzato da un sonno simile a una «ristoratrice fitta pioggia». Lo strillone, ultimo personaggio in ordine di comparsa e non incluso nel racconto, esordisce gridando «Il giorno ha ucciso la notte» e sarcastico conclude «Terremo gli occhi aperti in continuità». Seppure in riferimento all'attenzione prestata alle notizie sui giornali, il suo *Finale* sintetizza, nello spazio di appena pochi versi, il senso di tutta l'opera. Il ritmo sempre più intenso della vita quotidiana, i caotici rimbombi dei rumori moderni, le voci sempre più confuse di chi vive

³⁷ Pt, p. 668 e Pr, p. 1074.

il mondo, uccidono irrimediabilmente la notte, il silenzio e la solitudine. Marcovaldo avrebbe voluto dormire ed esser solo ma, persino nella notte, ha scoperto l'esistenza, e l'insistenza, della vita e dello strabordare inquieto del mondo. Personaggio in ascolto, ha udito voci farsi rumori e presto divenire insopportabili «ronzii», «raschio interminabile» e «sfrigolio», «suono più struggente» di quel mondo che non avrà più sosta. Ecco il finale di *Pt*:

STRILLONE (*va in giro a vendere i giornali*)

Il giorno ha ucciso la notte!

È l'ultima notizia di stanotte!

D'ora in poi non più sosta

nel mondo ci sarà!

Terremo gli occhi aperti

in continuità!

(*Ritorna alla panchina e scuote con violenza l'uomo*).

Ehi! Il giorno ha ucciso la notte!³⁸

Straordinario esempio, questa volta nella scrittura teatrale, di quella bizzarria compositiva e combinatoria già riscontrata in alcune canzoni, è il testo del balletto *Lo spaventapasseri e il poeta* per musica di Sergio Liberovici. Si tratta di un componimento rimasto inedito sino alla pubblicazione tra i *Testi per musica* inseriti nei «Meridiani» e ritrovato tra i carteggi di casa Calvino in due copie, un autografo e un dattiloscritto. La datazione rimane problematica ma quasi certamente collocabile alla fine degli anni Cinquanta.

Per quel «gioco delle metamorfosi, dei rispecchiamenti e delle ripetizioni»³⁹ Claudio Varese accosta l'opera alla filastrocca *Sul verde fiume Po*. Anche qui Calvino non soltanto ripropone sette personaggi ma attua quella complessa struttura narrativa fatta di schemi e geometrie precise, di sottrazioni e addizioni. Si tratta, quasi certamente, di un abbozzo non ancora definito e ultimato; lo testimonia la scrittura assai simile a una sceneggiatura ma non perfettamente compiuta in se stessa come nello stile dell'autore. Basti citare ad esempio l'ambientazione scenografica iniziale e la scomparsa di un personaggio dalla scena espressa in maniera lapidaria e sempre allo stesso modo:

³⁸ *Pt*, p. 672.

³⁹ CLAUDIO VARESE, *Calvino librettista e scrittore in versi*, cit., p. 351.

Notte. Spaventapasseri in un campo sotto la luna. Lo spaventapasseri ha indosso uno sfrangiato cappellone di paglia e una camicia lacera. [...] L'ufficiale via. [...] La ragazza s'innamora dello spaventapasseri-brigante (Brigante in frac via)⁴⁰.

La storia ruota intorno alla figura della «ragazza romantica». Lei, sensibile ma carismatica contadina alla ricerca di un uomo da amare, si innamora prima della semplicità di uno spaventapasseri, vestito con abiti modesti e inizialmente creduto uomo vero, poi di tutte quelle altre personalità che lo stesso di volta in volta assume tramite il cambio dei vestiti. I desideri della ragazza, non così tanto ingenua a dire il vero, si concentrano su uomini dalle assai diverse personalità, quasi la pervadesse un senso di perenne insoddisfazione o di trasognante illusione. Le figure maschili in scena, dall'uomo in frac sino al poeta, prima scambiano e poi reindossano i propri vestiti, taluni per necessità o scaltrezza ma tutti con l'obiettivo, presto fallito perché deludente, di apparire altro da sé. I vari personaggi quindi tolgono e aggiungono qualcosa per trasformarsi ma si tratta però di una metamorfosi che porta a un punto di partenza: tutti insoddisfatti tornano a indossare il vestito che gli apparteneva.

Il poeta, a cui si riserva maggiore spazio di scena, è la figura più complessa e la sola destinata a conquistare l'amore della ragazza. Egli è l'unico a indossare tutti i vestiti e a recitare il ruolo di tutti i personaggi apparsi prima («*tutto il mondo è del poeta*» si legge a conclusione dell'opera). Tramite il suo personaggio-poeta, simbolo della letteratura e dell'arte in genere, Calvino vuole dimostrare come lo scrittore sia in grado, nonostante la sua apparente incapacità di vivere nel mondo e di far altro se non il saper scrivere, di sapersi ben arrangiare persino più di altri nel complesso succedersi delle circostanze. La letteratura, qui associata alla danza, è capace di esprimere il disordine del mondo e di comunicare: «Un poeta come poeta conosce e capisce e sa comunicare agli altri ogni cosa, anche se in pratica sa far poco». Le danze via via improvvisate dal poeta, le sue continue trasformazioni in personaggi così diversi e le situazioni in cui si cimenta impavidamente e senza vergogna, siano esse guerre, brigantaggio o il più semplice andare in bicicletta, sono un chiaro esempio del movimento della letteratura attenta ad esprimere e significare le molteplici sfaccettature della vita.

Il poeta inoltre è il solo capace di saper resistere dignitosamente e con coraggio alle pene d'amore, alle derisioni, alle insoddisfazioni e ai capricci della ragazza che ama. Mentre tutti

⁴⁰ ITALO CALVINO, *Lo spaventapasseri e il poeta*, in *Testi per musica*, cit., pp. 684-689.

gli altri alla prima sconfitta, al primo rifiuto della ragazza, delusi abbandonano il campo e ritornano ad indossare il vestito che in origine gli apparteneva, il poeta è l'unico che, prima di ritornare a vestirsi da poeta, cimenta se stesso in tutti i personaggi possibili, dando prova di saper adottare e far proprie le più diverse personalità. Egli arriva persino a offrirsi nudo agli spettatori a teatro. Quei vestiti cui nessuno sa rinunciare, retaggio di convenzioni sociali, storiche e geografiche, arrivano a essere considerati ostacolo per liberare il proprio movimento nella danza, il proprio variegato eclettismo.

Questa è la potenza della letteratura, verrebbe da dire. Sapere scrivere, creare buona letteratura, significa soprattutto (come Calvino ci insegna in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), dissociarsi da sé, diventare ciò che si sta descrivendo, abbandonare la prima persona senza per questo rinunciare al proprio *ego* di scrittore, al proprio gusto e alla personale sensibilità.

La collaborazione tra Calvino e Berio, che porterà alla composizione di importantissime opere come *La vera storia* (1981) e *Un re in ascolto* (1984), inizia nel 1956 quando l'illustre compositore propose all'altrettanto illustre scrittore di lavorare insieme a un lavoro teatrale. Il progetto, assai particolare e ambizioso, prevedeva la creazione di un'azione scenica a partire da alcuni pezzi orchestrali già composti in precedenza. Berio, infatti, avvicinosi alla musica dodecafonica già negli anni 1952, aveva musicato due dei sei pezzi orchestrali che costituiscono l'opera e da cui Calvino trasse ispirazione per la stesura del testo.

Allez-hop, questo il titolo dell'opera, venne rappresentata per la prima volta il 23 settembre 1959 presso il teatro «La Fenice» di Venezia e incisa su disco Philips subito dopo, nel 1960, con l'esecuzione dell'Orchestra Sinfonica degli Incontri musicali diretta da Bruno Maderna. Sotto sollecitazione di Berio e di Missiroli il testo teatrale venne ripreso dieci anni dopo per le due successive rappresentazioni al teatro comunale di Bologna (8 febbraio 1968) e all'«Opera» di Roma (27 marzo 1968). Di questa l'unica edizione a stampa è quella milanese, poi proposta dai «Meridiani», di Suvini-Zerboni del 1971 che presenta un contenuto ibrido: il testo di Calvino del 1959 e lo spartito di Berio con inclusa la terza canzone aggiunta nel 1968. I testi dell'*Argomento* e della terza Canzone, aggiunti da Calvino nel 1968 e sempre inclusi nei «Meridiani», sono invece parte del programma di sala della rappresentazione bolognese.

Per lo stile asciutto, simile a quello del balletto *Lo spaventapasseri e il poeta* prima preso in esame, il testo può considerarsi una vera e propria sceneggiatura. Calvino fissa l'azione in termini essenziali, lasciando così al coreografo la più ampia libertà di proposte e soluzioni.

Il testo definitivo dell'opera è suddiviso in sei scene corrispondenti ai sei pezzi orchestrali, due canzoni e una canzone didascalica aggiunta nel 1969.

La prima scena (*Notturmo*) è ambientata in un night-club dove il pubblico, assistendo a uno spettacolo di varietà, manifesta la propria noia sbadigliando. Per attirare l'attenzione un domatore di pulci «comincia il suo numero». Nella seconda scena (*Rhumba-rumble*) una pulce scappa e il domatore, nonostante i richiami, non riesce a fermarla. Il giocoso movimento della pulce, in contrasto con l'assopimento iniziale di un «mondo dove non succede mai niente; tutti sono soddisfatti, tranquilli e annoiati», contagia il pubblico che, elettrizzato, si lascia andare a una «rumba forsennata» come per imitare il movimento dell'animale. Nella terza scena (*Scat-Rag*) la pulce si annida in un «signore dall'aria importante» che, contagiato da scatti di euforia e di panico, uscendo dal locale, prima distribuisce pacchi di soldi alla folla e poi viene arrestato. Segue la quarta scena (*La grande guerra*) in cui la pulce saltella freneticamente da una testa all'altra e, addirittura, «da un esercito all'altro». Ne nasce una guerra placata alla fine dall'intervento delle donne. Nella quinta scena (*Refrain*) il domatore riesce ad acchiappare la pulce e, per evitare nuovi disordini, rinchiude lei e il suoi «figliolini» all'interno di una gabbia. L'opera si conclude con il colpo di scena della sesta scena (*Finale*) in cui il domatore, accortosi della noia a cui il mondo era ritornato senza quel frenetico movimento dell'animale, libera la pulce e abbandona la scena.

Più interessanti, a livello squisitamente letterario, sono i testi delle due canzoni, una «decadente» e una «neorealista» inserite, rispettivamente, nella prima e nella sesta scena. Queste, sebbene previste dallo stesso compositore, per la loro funzionalità scenica non sono state inserite da Berio nell'incisione discografica come tracce costitutive dell'opera ma isolate in un solco a parte nel disco⁴¹.

⁴¹ Cfr. LUIGI ROGNONI, *Allez-hop*, in AA.VV., *Berio*, Collana di musica contemporanea diretta e a cura di Enzo Restagno, E.D.T., Torino 1995, p. 64: «Il compositore ha previsto per l'esecuzione scenica l'inserzione di due canzoni, una "decadente" (*Ora mi alzo*, scena I) e una "neorealista" (*Autostrada*, scena VI); in tal caso la musica rinuncia a "partecipare" e si fa "documento". Per tale ragione le due canzoni scritte in occasione dell'allestimento veneziano, non sono state inserite nella musica incisa, perché esse sono appunto un elemento scenico; sono date tuttavia in un solco a parte del disco, ad ausilio psicologico e "visivo" dell'ascoltatore». Interessantissime, nel saggio di Restagno, sono inoltre le dettagliate indicazioni musicali dell'opera, specie la

Nella prima intitolata *Ora mi alzo*, Calvino personalizza la noia del pubblico del nightclub e riduce lo sguardo prospettico a un solo protagonista, un uomo borghese che, nel benessere del suo tenore di vita e con le sue abitudini da pantofolaio, non si accorge («Ho tutto dalla vita») della squallida monotonia della propria esistenza. Tutto il testo è giocato sul contrasto ritmico tra immobilità e movimento. Alla quasi totale immobilità dell'uomo che si alza solo per prendersi da bere, si oppongono i chiassosi rumori della città e della strada, della tv accesa e della musica di mambo e rock -'nd roll proveniente da un pick-up. Calvino così non soltanto riprende il motivo della noia della prima scena e anticipa i successivi fermenti della pulce e del pubblico della scena successiva ma, cosa ben più significativa, ricorre a un linguaggio fortissimamente musicale, a una potenza ritmica della parola caricata sino all'eccesso. In pochi versi, di cui il ritornello («Ora mi alzo...poi mi risiedo qui») è ripetuto due volte, abbondano, anzi strabordano, parole tronche e troncate, molte straniere (es. città, chewing-gum, bar, tonic, gin, son, préché, tv, pick-up, rock - 'nd-roll, cuor), atte ad esprimere non soltanto un movimento (che sarà quello della pulce e del pubblico danzante) ma anche un rumore (quello dello stesso pubblico elettrizzato). I versi scorrono fluidi e veloci, come per preparare la scena teatrale all'arrivo dell'indomita pulce; la cacofonia creata dal difficile connubio tra lingua italiana e termini stranieri ben si adatta allo stile dodecafonico appena intrapreso da Berio e al carattere decadente dell'opera. Ecco un esempio:

Se voglio un mambo oppure rock-'nd roll
 basta che allunghi una mano sul pick-up
 e sento un freddo al cuor.
 Lo dici tu, cosa ne sai di me⁴².

Nella seconda canzone intitolata *Autostrada*, all'apparente movimento della natura e delle macchine (come il titolo ci suggerisce) si contrappone l'immobilità della natura e delle cose.

Con uno stile versificatorio più narrativo rispetto alla colorita ritmicità della canzone precedente, già nella prima quartina si è ambientati in un'atmosfera inerte e cupa, dove pure la facile sintassi costruita tutta con coordinate principali formate da soggetti e predicati, sembra

precisa distinzione tra due nuclei tematici: «ritmo-timbrico» della rumba nelle scene II, III, IV e «armonico-timbrico» costruito su un unico accordo fondamentale nelle scene I,V,VI (Cfr. pp. 63-65). I corsivi sono nel testo.

⁴² ITALO CALVINO, *Allez-hop*, in *Testi per musica*, cit., p. 679.

suggerire una lenta ed estenuante monotonia cadenzata: «L'autostrada è lunga e uniforme / la pianura è monotona e piatta / greve il cielo minaccia la piaggia / e le rondini volano basse»⁴³.

Tutto il testo è giocato inoltre su rapidi contrasti: alla velocità si oppone l'immobilità (*corre / esser fermi*); alla luce il buio (*buio / guardi, ombra / bagliori dei fari abbaglianti*); alla vista l'udito (*tu vedessi / ora taci*).

È una voce femminile quella che parla, probabilmente una delle pulci liberate nella sesta scena, rifugiata sulla testa di un autista di camion che sembra però ignorare la sua presenza.

Il conducente del camion sembra essere assunto a metafora dell'uomo sempre in cerca di qualcosa o di un senso delle cose, dell'uomo di città che, nonostante il suo continuo e nervoso movimento in tutte le direzioni, non arriva quasi mai a concludere gli obiettivi prefissati fino a giungere a un totale stato di spaesamento e immobilità. D'altronde, nel testo della sceneggiatura il senso era chiaro: solo una pulce, uno scoppiettante e perturbante movimento può scuotere il torpore del mondo assuefatto dalle proprie abitudini. È lo stesso Calvino a confermarcelo e a fornirci la giusta chiave di lettura dell'opera:

In una società un po' addormentata dove tutti si annoiano la pulce, sfuggita al domatore, crea molta tensione, tutta la società diventa conflittuale e a un certo punto scoppia una guerra. Quando il domatore riprende la pulce la vita ricomincia noiosa e tranquilla come prima⁴⁴.

Se, grazie anche ai suggerimenti dell'autore, non sembra difficile cogliere il senso generale dell'opera, rimane arduo capire cosa o chi, di fatto, rappresenti la pulce. Già Missiroli, in una lettera datata 30 ottobre 1967, pose a Calvino l'importante esigenza di comprendere cosa effettivamente simboleggiasse la pulce. Intendendola, prima di tutto, come fautrice di una generale «presa di coscienza», Missiroli arriva addirittura a ipotizzare che questa «fosse l'Eros freudiano che gioca dei tiri a una società repressa» e che il domatore altro non fosse se non «il professor Freud in persona»⁴⁵. A queste sollecitazioni che incitavano

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. LUCIANO BERIO, *Chemins en musique*, par Ivanka Stoianova, in «La Revue Musicale», 375-376-377, p. 220. Sulla critica di Montale apparsa nel «Corriere d'Informazione» il 22 settembre 1959 si dirà nel capitolo seguente.

⁴⁵ Missiroli, in una lettera del 30 ottobre 1967, scrive: «CHI E COS'È LA PULCE? [...] Mi sembra, insomma, che questa pulce sia sì chiaramente un simbolo, ma non si sa bene di che. Ne consegue che la "presa di coscienza" o comunque il "prurito ideologico" che instilla nei personaggi risulti tanto sommario quanto frettoloso. Inoltre ho l'impressione che la pulce stimoli un po' tutto (tanto la pace quanto la guerra, per

inoltre a un ridimensionamento dell'«azione anarchica e ludica» dominante nel testo del 1959, Calvino risponde con la stesura di una nuova sceneggiatura (la variante del 1968 di cui si è detto all'inizio) che, se almeno in parte avrebbe dovuto chiarire i significati nascosti della precedente, smorzandone pure i toni, complica ulteriormente le questioni.

In una società più moderna dove le persone non stanno più sedute a teatro ma assistono, incollate alla televisione e «con aria attonita e automatica», allo spettacolo del domatore, una pulce si irradia dagli schermi contagiando ciascun spettatore («La fuga della pulce viene moltiplicata dalla Televisione in tante pulci quanti sono i video»). I detentori del potere, apparentemente immuni, vengono anch'essi contagiati e le pulci moltiplicatesi insitano in loro una violenta aggressività che genera una guerra capace di creare morte («la pulce libera Thanatos»). Sin qui lo sviluppo della trama, sebbene con alcune varianti, sembra mantenersi simile alla sceneggiatura precedente. Nella prima variante, però, dopo la guerra si ristabilisce l'ordine; nel testo del 1968 invece si assiste a un colpo di scena. Poiché il mondo è basato su logiche assurde («nel meccanismo di un mondo assurdo»), il domatore, percependo i salti delle pulci come movimenti di libertà e di grazia in netta opposizione ai movimenti distruttivi degli uomini in battaglia, arriva a concepire un mondo abitato solo da pulci («Il domatore vorrebbe un mondo solo di pulci»). Gli uomini aspirano così a diventare essi stessi delle pulci, emulandone i movimenti e i salti («È l'umanità che non si limita più ad accettare la pulce addosso, ma si fa pulce essa stessa») e scatenano, contro i veri animali, una nuova battaglia dettata, questa volta, non più da morte ma da passione e individualismo («imprendibili e imprevedibili, come in sella alle loro pulci-Eros»). Sebbene i detentori del potere vengano «spulciati», la battaglia è vinta dalle pulci riuscite non soltanto nell'impresa di contagiare il loro movimento agli uomini ma addirittura di imporlo, di istituzionalizzarlo («I salti da pulce ora vengono istituzionalizzati»).

Nonostante Calvino abbia ampliato il testo arricchendolo di episodi e caricandolo di ulteriori significati (arrivando persino ad accogliere la suggestione della pulce-Eros pensata da Missiroli), la nuova scenografia sembra ancora una volta non soddisfare del tutto. In una lettera datata 4 dicembre 1967 Missiroli scrive: «il passo dell'istituzionalizzazione della pulce

intenderci) e invece credo che farebbe meglio ad agire a senso unico, altrimenti può essere molto equivoca. [...] Per conto mio [...] ho un po' pensato a questa pulce: se questa pulce fosse l'Eros freudiano che gioca dei tiri a una società repressa [...] e se il domatore fosse il professor Freud in persona?». Il maiuscolo è nel testo.

continua a parermi impossibile a rappresentarsi mimicamente, ma non voglio rinunciarci. Allora consiglio di “spiegarlo” con una nuova canzone»⁴⁶. E lo scrittore, sotto ulteriore sollecitazione di Berio che aveva già pensato questa parte cantata dalla voce di «uno storico che fa un discorsetto parascientifico alla Calvino», risponde con una nuova canzone il cui testo, di carattere didascalico così come concepito da Missiroli e Berio, si distingue pure per il suo carattere ironico e beffardo dove, quasi provocatoriamente, l'unico senso ad emergere è che sforzarsi troppo per dare un senso alla realtà non solo è battaglia persa ma pure fatica inutile. La sceneggiatura del 1968 terminava con le pulci rinchiusse dentro un Mausoleo di cui il domatore faceva da guardiano; nella canzone Calvino aggiunge:

Il problema è che dopo la fine d'ogni storia
c'è un dopo che viene dopo quella fine lì.
[...]
e allora tu acchiappi la pulce trattandola s'intende con
tutti gli onori
e la chiudi in una specie di comesichiamo mausoleo
Monumento alla Pulce e chi s'è visto s'è visto
ma sei sicuro d'aver chiuso bene?..
[...]
allora tanto vale take it easy lasciar perdere
[...]
è dopo la fine d'ogni storia che ogni storia comincia⁴⁷.

Poiché a ogni fine corrisponde sempre un nuovo inizio, non occorre sforzarsi troppo nel tentativo di caricare il testo di Calvino delle decine di significati che esso potrebbe avere. Lo si consideri piuttosto una esperienza di gioco e di bizzarria letteraria. Siamo, d'altronde, proprio alla fine degli anni Cinquanta, nel periodo di più fertile fantasia creativa dello scrittore (il motivo della pulce è attinto, come si è accennato all'inizio di questo capitolo, proprio da un episodio descritto nel *Barone rampante*).

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ *Allez-hop*, cit., pp. 682-683.

Valga, in tal senso, il giudizio di Varese:

Calvino, scrivendo la sceneggiatura dopo la musica, ha offerto non tanto una fiaba «beffarda e crudele» come è stato detto, quanto la rievocazione consapvolmente trascritta di un cabaret espressionistico nella memoria di un suo personale momento fantastico-ideologico⁴⁸.

Un «personale momento fantastico-ideologico» che pure giustifica, in un certo qual senso, l'autonomia compositiva dello scrittore e i suoi difficili, ma pur comprensibili, rapporti con Berio. Nell'intervista a Lorenzo Arruga prima citata, così Calvino espone il suo giudizio sul lavoro del compositore:

Con Berio siamo amici da molti anni. Nel '56, a Venezia, mi chiese di collaborare con lui per una cosa che si chiamava *Allez-hop*: si trattava di collegare attraverso un'azione scenica tre pezzi dati. E sempre in questi anni, da un aeroporto o da un altro, mi telefonava: «Puoi scrivermi le parole per...?». Ogni tanto ho provato. Lui è un musicista che ha sempre un'idea musicale precisa, vuole un testo, aspetta solo che le parole che scrivo si adattino perfettamente alla sua idea. Anche per *La vera storia* aveva a grandi linee una sua idea drammaturgica. La sua idea era di dare in qualche modo l'essenza di determinate funzioni operistiche; adottare uno schema drammatico molto forte, anche se non precisato naturalisticamente, per fare opera, mettendo tutte le emozioni che fanno dell'opera anche uno spettacolo popolare.

Le opere teatrali, specie le maggiori qui solo accennate⁴⁹, per quelli che Berio definisce i diversi livelli di realtà del testo e della musica, marcano la giusta distanza, spesso inavvicinabile, tra lo scrittore e il musicista, tra un testo letterario e la sua partitura musicale. Il testo di *Un re in ascolto* fu, ad esempio, quasi del tutto modificato da Berio al punto da spingere Calvino a dargli forma autonoma in un omonimo racconto pubblicato nella raccolta *Sotto il sole giaguaro* del 1986. Sebbene lo stesso scrittore tenda a distaccarsi dall'etichetta di

⁴⁸ CLAUDIO VARESE, *Calvino librettista e scrittore in versi*, cit., p. 354.

⁴⁹ Terminata nel 1981, *La vera storia* venne rappresentata per la prima volta il 9 marzo 1982 al teatro scaligero e nel 1985 all'«Opéra» di Parigi con Milva nei panni della cantastorie. *Un re in ascolto* venne presentata il 7 agosto 1984 a Salisburgo e, dopo numerose repliche viennesi durante l'anno successivo, il 14 gennaio 1986 alla «Scala» di Milano. Per ulteriori approfondimenti si consigliano: MICHELE GIRARDI, *Il trovatore nel 1982 secondo Berio-Calvino-Sermonti, ossia La vera storia*, in *Verdi 2001*, Atti del convegno internazionale Parma-New York-New Haven, Olschki, Firenze 2003, pp. 443-460; ULLA MUSARRA SCHRØDER, *Dall'enciclopedia all'opera. Un re in ascolto di Calvino/Berio come mosaico intertestuale*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Lombardi-Lussografica-Sciascia editore, Siracusa-Caltanissetta, 2004, vol. 2, pp. 203-218; *Le lettere inedite di Calvino librettista*, in «La Stampa», 26 agosto 1995, p. 15; GIORGIO CALCAGNO, *Le note del '900. Parole e musica di Luciano Berio*, in «Tuttolibri», XX, 13 maggio 1995.

librettista («Credo soprattutto nella musica sinfonica e da camera, lasciando l'opera come piacere [...] Oh, no. Non sono un librettista»), non possiamo far altro che considerarlo tale. Il libretto deve porsi, d'altronde, come uno «specchio intermedio» tra musica e parole, non deve in se stesso contenere musica ma implicitamente farla sentire attraverso quei meccanismi in grado di esprimerla. Per il loro carattere di «testi servili», i libretti d'opera assumono, come ribadito dalla Folena, «la loro specifica fisionomia in quanto al servizio di altri linguaggi, funzionali a quelli, e che si realizzano a pieno per elementi esterni ad essi»⁵⁰.

⁵⁰ Cfr. DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto* (p. 7), in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, Roma 2005. Scrive Giulio Ferroni nell'introduzione dal titolo *I paradossi del libretto*: «I libretti allora si rivelano come un veicolo essenziale, oltre che del linguaggio sentimentale, della più varia cultura storica e letteraria: i personaggi e i drammi della storia e dell'invenzione, le figure in cui si incarna e si riconosce il senso dell'esistere, i modelli del mondo, l'orizzonte individuale e sociale, trovano nuova vita nell'opera in musica. Il libretto è il veicolo (mai sufficiente in se stesso) di questa nuova vita della letteratura: esso si pone come una sorta di specchio intermedio tra i *libri* da cui è ricavato e il dramma musicale realizzato, come la chiave per estrarre la musica implicita in organismi che di per sé non contengono musica; e per aprire così questi organismi verso un pubblico più ampio». (p. III)

CAPITOLO IV

Letterati musicofili. Percorsi letterari nella critica musicale

*Tramite la musica, comprendiamo
meglio il Testo come significanza.*
(Roland Barthes)

*La verità è che la parola veramente poetica
contiene già la propria musica
e non ne tollera un'altra.*
(Eugenio Montale)

Dopo aver messo ben a fuoco come anche la produzione letteraria possa, in modi diversi, ispirarsi a una forte e sentita coscienza musicale, è utile spostare l'attenzione sulla critica musicale degli autori sin qui presi in esame. La produzione saggistica di letterati che si fanno critici musicali costituisce sì una testimonianza delle loro conoscenze teoriche, ma non solo. La scrittura critica dimostra, al di là dei contenuti in essa espressi (spesso giudizi di valore di significativo spessore), differenti sensibilità e modalità di approccio alla musica e alla letteratura più in generale. D'Annunzio, Montale e Zanzotto (i giudizi musicali di Calvino si limitano invece a qualche intervista di cui si è detto), tutti scrivono di musica ma, indipendentemente da gusti ed epoche differenti che certamente condizionano le loro conclusioni, lo fanno in modi diversissimi che vale la pena esaminare. Per far questo ci si avvalga, prima di tutto, di qualche riflessione teorica.

Come Roland Barthes ci ricorda, la lingua, secondo Émile Benveniste, contrappone due sistemi di significazione: il *semiotico*, basato sui segni articolati forniti di senso autonomo e il *semantico*, ossia l'ordine del discorso, in cui solo l'insieme è dotato di significanza ma non le singole unità. La musica, secondo Benveniste, appartiene al sistema semantico perché i suoni non sono segni e non sono dotati di senso autonomo. La musica ha così una sintassi ma non una semiotica¹. La lingua, inoltre, «è il solo sistema semiotico in grado di *interpretare* un

¹ Cfr. ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 2010. Scrive lo studioso: « Si possono dunque concepire vari tipi di descrizione e vari tipi di formalizzazione, ma devono tutti necessariamente presupporre che il loro oggetto, la lingua, è 'informato' di significato, che proprio per questo è strutturato e che tale condizione è essenziale al funzionamento della lingua fra gli altri sistemi di segni. [...] Ecco ciò che fa sì che

altro sistema semiotico»². Attraverso l'uso della parola scritta o parlata è possibile discutere, sia con competenza critica sia con oggettivismo descrittivo, di un dipinto, di una scultura, di una composizione musicale e di qualsiasi altra creazione che si avvale di linguaggi diversi, di differenti apparati semiotici. Tale felice intercomunicabilità tra le arti può, però, nascondere pericolose insidie e l'esito comunicativo, espressivo e formale, può non risultare così efficace.

L'indagine musicale condotta da Barthes è presa qui a modello sia per la sua duplice direzione, da una parte teorico-argomentativa dall'altra critico-espressiva, sia perché si avvicina, ancor più della critica musicale operata da un musicologo, a quei propositi comparatistici a partire dai quali il nostro studio si è mosso.

Per lo studioso francese gli esiti negativi della critica musicale, per lo meno sul piano linguistico, sono dovuti non tanto a una inadeguatezza del linguaggio stesso (nel primo capitolo abbiamo già dimostrato in quali e quanti modi la parola scritta può avvicinarsi alla musica e al suo dettato melodico) ma, per lo più, a un errore di approccio e di metodo tutto basato sull'insistente ricorso alla categoria linguistica più povera, all'aggettivo. Utilizzare l'epiteto è un passaggio «istintivo», non c'è dubbio, e non solo perché questo, come ribadito da Barthes, è la forma più facile e immediata di espressione, capace di comunicare emozioni e sensibilità, ma anche perché è una delle poche modalità espositive che punta all'immediatezza della comunicazione. Guai se un giudizio critico si limitasse alla semplice e impersonale esposizione di fatti o trame! Scrive Barthes:

Come si comporta dunque la lingua quando deve interpretare la musica? Ahimè, si direbbe molto male. Se si esamina la pratica corrente della critica musicale (o delle conversazioni «sulla» musica: sovente è la stessa cosa), si vede chiaramente che l'opera (o la sua esecuzione) non è mai tradotta se non sotto la categoria linguistica più povera: l'aggettivo. La musica, per sua natura, richiama immediatamente un aggettivo. Certo, quando un'arte diventa un argomento (di un articolo, di una conversazione), è istintivo far uso di definizioni; ma nel caso della musica, la definizione assume fatalmente la forma più facile, più triviale: l'epiteto³.

la lingua sia un sistema in cui nulla significa in sé e per vocazione naturale, ma in cui tutto significa in funzione dell'insieme; la struttura conferisce alle parti il loro 'significato' o la loro funzione. [...] Posta la lingua come sistema, si tratta dunque di analizzarne la *struttura*. Poiché ogni sistema è formato da unità che si condizionano reciprocamente, si distingue dagli altri sistemi per l'assetto interno di queste unità, assetto che ne costituisce la struttura.» (pp. 20, 32, 115)

² ROLAND BARTHES, *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2004, p. 257.

³ *Ibid.*

Nonostante il critico consideri l'aggettivo una vera e propria condanna all'interno della critica musicale, non è liberandosi di esso, a vantaggio della perifrasi sostantiva e verbale, che si può liberare il linguaggio dal suo carattere predicativo. Bisogna modificare, piuttosto, non il linguaggio della musica ma l'oggetto musicale stesso, «spostare la zona di contatto tra la musica e il linguaggio»:

Siamo condannati all'aggettivo? Siamo costretti a questo dilemma? Il predicabile e l'ineffabile? Per sapere se è possibile parlare della musica senza aggettivi, bisognerebbe studiare un po' meglio la critica musicale, il che, credo, non è mai stato fatto; peraltro non ne ho i mezzi, né l'intenzione di farlo qui. Si può tuttavia osservare quanto segue. Non è opponendosi all'aggettivo (dirigere quell'aggettivo che vi viene in mente verso qualche perifrasi sostantiva e verbale) che si ha qualche possibilità di esorcizzare il commento musicale e di liberarlo dalla fatalità predicativa. Invece di cercare di cambiare direttamente il linguaggio relativo alla musica, bisognerebbe cambiare l'oggetto musicale stesso, quale si offre alla parola. Modificare il suo livello di percezione o di intellesione: spostare la zona di contatto tra la musica e il linguaggio⁴.

Per riuscire in questo intento lo studioso sposta l'attenzione critica sulla produzione musicale cantata in cui, tramite lo stesso mezzo espressivo (la parola), «una lingua incontra una voce» e dove la voce si manifesta nei due esiti di lingua e di musica:

È proprio di questo che vorrei parlare qui, non a proposito di tutta la musica ma solo di una parte della musica cantata (lied o melodia): spazio (genere) in cui precisamente *una lingua incontra una voce*. Darei subito un nome a questo significante al cui livello, credo, la tentazione dell'*ethos* può essere evitata - e dunque l'aggettivo congedato: sarà la *grana*, la grana della voce, quand'essa è in duplice postura, in duplice produzione: di lingua e di musica⁵.

⁴ Ivi, p. 258.

⁵ Ivi, pp. 258-259. I corsivi sono nel testo.

Prendendo spunto dai concetti di *feno-canto* e *geno-canto* teorizzati dalla linguista e filosofa francese Julia Kristeva⁶, Barthes inizia un discorso critico su due illustri cantanti lirici, Fischer-Dieskau e Panzéra⁷. Nonostante una dichiarata predilezione per Panzéra, i giudizi espressi sono squisitamente tecnici: in Dieskau, pur riconoscendo il rigore espressivo, la perfezione di tutti gli apparati fonici e dei mezzi vocali, Barthes biasima uno scarso coinvolgimento emotivo; di Panzéra invece apprezza la «verità della lingua», nonostante la sua non eccellente potenzialità espressivo-comunicativa. Attenzione però, i commenti non esaltano uno a discapito dell'altro; per Barthes il canto passa attraverso la lingua indipendentemente dal messaggio espresso. Una critica curiosa la sua, proprio perché basata non tanto sulle regole dell'interpretazione e sul tecnicismo dello stile ma, per lo più, sull'emotività espressiva, sul coinvolgimento fisico e corporeo non solo di chi canta ma persino di chi ascolta, sulle «voci nella voce» e sulla fonetica. Da linguista quale è, il suo giudizio attento alla pronuncia delle vocali chiuse e aperte o al corretto rotacismo consonantico non può certo stupire; è da notare, piuttosto, come le poche forme aggettivali, in un certo senso quasi obbligate in qualsiasi critica, vengano accuratamente spiegate:

Fischer Dieskau è, senza dubbio, un artista cui non si può rimproverare nulla; la struttura (semantica e lirica) è pienamente rispettata; e tuttavia nulla seduce, nulla trascina al piacere. È un'arte eccessivamente espressiva (la dizione è drammatica, le cesure, le oppressioni e le liberazioni dal soffio intervengono come seismi passionali) e dunque non eccede mai la cultura: è l'anima che accompagna il canto, non il corpo. [...] In Fischer-Dieskau, mi sembra di sentire i polmoni, e mai la lingua, la glottide, i denti, le pareti, il naso. Tutta l'arte di Panzéra, invece, era nelle lettere, non nel soffio (semplice tratto tecnico: non lo si sentiva *respirare*, ma solo *tagliare* la frase). [...] Lì stava la «verità» della lingua, non la sua funzionalità (chiarezza, espressività, comunicazione): e il gioco delle vocali riceveva tutta la significanza (che è il senso in quanto può essere voluttuoso): l'opposizione delle *é* e delle *è* (se necessaria nella coniugazione), la purezza direi quasi *elettronica*, tanto il suono era teso, alzato, esposto, tenuto, della più francese delle vocali, la *ü*, quella che nella nostra lingua non deriva dal latino. Nello stesso modo, Panzéra conduceva le sue *r* al di là delle norme del cantante - senza rinnegarle -: la sua *r* era arrotata, certamente, come in ogni

⁶ Di origine bulgara, Julia Kristeva vive e lavora in Francia dal 1964. Famosa per la sua teorizzazione del concetto di "intertestualità", ha collaborato con Michel Foucault, Roland Barthes e Philippe Sollers. Dirige il centro "Roland Barthes" e nel 2004 ha ricevuto il premio Holberg. Barthes, attingendo dalle teorie della studiosa, cita i concetti di *feno-canto*, ossia tutto ciò che nell'esecuzione è al servizio della comunicazione e dell'espressione (struttura della lingua cantata, leggi del genere e stile dell'interpretazione) e di *geno-canto*, tutto ciò che, esterno alla comunicazione e alla rappresentazione, è basato sulla dizione della lingua ed è funzionale in base non a cosa ma a come essa dice. Cfr. *La grana della voce*, cit., p. 260.

⁷ Dietrich Fischer-Dieskau e Charles Panzéra sono due illustri baritoni rispettivamente tedesco e svizzero.

arte classica del canto, ma tale arrotamento non aveva nulla di contadino o di canadese; era un arrotamento artificiale, lo stato paradossale di una lettera-suono totalmente astratta (per la brevità metallica della vibrazione) e nello stesso tempo totalmente materiale (per il palese radicarsi nella gola in movimento). Quanta fonetica (sono il solo a percepirla? Sento delle voci nella voce? - Ma la verità della voce non consiste proprio nell'essere allucinata? Lo spazio della voce non è uno spazio infinito?)⁸.

Senza troppo addentrarsi sulle altre questioni teorizzate dallo studioso dove spiega, ad esempio, perché amare e rivalutare un compositore come Schumann troppo poco valorizzato anche per colpa di «una sorta di pregiudizio francese» e in cui dichiara di preferire la tradizione canora francese al più affermato *lied* tedesco, la sua voce serve a dimostrare uno dei tanti modi possibili di fare critica musicale. I giudizi espressi sono, inoltre, un chiaro esempio di come, anche un linguista, con le proprie competenze e coi propri mezzi espressivi, possa avvicinarsi alla musica e parlare di musica pur non avendo significative competenze tecniche. Dichiara infatti:

Non giudicherò una esecuzione secondo le regole dell'interpretazione, le costrizioni dello stile (per quanto illusorie), che, quasi tutte, appartengono al feno-canto (non andrò in estasi per il «rigore», il «brillante», il «calore», il «rispetto di quanto è scritto», ecc.), ma secondo l'uso del corpo (la figura) che mi è data⁹.

Per le stesse ragioni, anche uno scrittore, un letterato può scrivere di musica.

Gli scritti di critica musicale di D'Annunzio si collocano nel periodo compreso tra il 1884 e il 1915¹⁰. La maggior parte di essi pubblicati sul giornale «La Tribuna» dove, come si è già dettagliatamente discusso, apparve pure il celebre *Caso Wagner*, l'unico testo ad avere avuto, rispetto agli altri, una maggiore risonanza da parte della critica letteraria.

Già il primo articolo, datato 29 dicembre 1884, sebbene scritto come accompagnamento a un altro articolo, più lungo e importante, stampato a fianco, è interessante per il suo curioso sviluppo. Concepito come *Intermezzo*, esso descrive la prima del *Lohengrin* di Wagner al «Teatro Apollo» di Roma. D'Annunzio esordisce con una forte tensione emotiva: non parla dell'opera in sé ma del teatro da poco riaperto. Il *pathos* tocca subito livelli alti, misto della «curiosità», dell'«aspettazione», «indolenza» e «severità» del pubblico in procinto di assistere

⁸ ROLAND BARTHES, *La grana della voce*, cit, pp. 260-262. I corsivi sono nel testo.

⁹ Ivi, p. 266.

¹⁰ Rubens Tedeschi, nel suo *D'Annunzio e la musica* già citato, raccoglie in *Appendice* i documenti dell'attività dello scrittore come critico musicale.

alla rappresentazione. L'inizio dell'opera attenua la tensione dell'attesa, il pubblico approva e gradisce:

L'aspettazione era immensa. [...] Inoltre, questa volta nuovissime attrattive concorrevano a destare la curiosità nell'indolente spirito romanesco; poiché si trattava di giudicare un impresario e un maestro non noti nell'Urbe e quindi non insigniti della sacra forza della romanità. [...] E, in vero, da principio un certo rigore di severità faceva fredda la sala dolcemente illuminata. Poi, a poco, a poco, il rigore andò dileguandosi, per virtù dei cantori, per virtù dell'orchestra, per virtù degli scenari, delle comparse, dei cori. Lo spettacolo, subito parve degno di Roma, allestito con una certa larghezza insolita e con un certo buon gusto aristocratico. Li artisti parvero eccellenti; le masse corali parvero intonate¹¹.

A parte l'abuso degli aggettivi, che di certo Barthes non apprezzerrebbe, la prosa di D'Annunzio appare più descrittiva e romanzesca che critica. Come nei suoi romanzi, i giudizi tecnici sono assai limitati e riduttivi («Li artisti parvero eccellenti; le masse corali parvero intonate»). I suoi unici commenti tecnici in merito alla realizzazione dell'opera lirica si rivolgono solo alla cantante tedesca encomiata più per la sua bellezza che per la sua bravura, la cui graziosa femminilità garantiva, in un certo modo, la «morbida pienezza della voce», e al commendatore Stagno, un Lohengrin non ideale, capace di alternare momenti di grazia espressiva a momenti di altrettanto cattivo gusto («Ha nondimeno una squisitissima arte di modulazione nel canto: ha momenti altissimi; e, in mezzo alle svenevolezze di cattivo gusto, ha non di rado finezze incomparabili»).

Dopo appena poche righe di apertura lo scrittore cambia l'oggetto della sua discussione: «Io ora voglio occuparmi dei palchi che erano tutti gremiti, fino al sesto ordine, di signore, di signori e di signorine». La critica musicale (almeno così sarebbe dovuta essere in partenza!) cede il passo a una prolissa divagazione letteraria; la critica sul teatro diventa essa stessa una sceneggiatura o una raffinata pagina di romanzo. D'Annunzio osserva i palchi e la platea, non il palcoscenico. Qui si affollano personaggi (in netta prevalenza donne) non più aristocratici, come sarebbe da aspettarsi in una prima, ma alto borghesi eleganti nell'aspetto ma volgari nei modi. La raffinatezza delle prime rappresentazioni, un tempo garantita dalla sola presenza di dame e signori di alto rango, va esaurendosi:

¹¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La Prima del Lohengrin al Teatro Apollo*, in «La Tribuna», 24 dicembre 1884, ora in RUBENS TEDESCHI, cit., p. 141.

[...] le dame della nobiltà andranno a poco a poco ritraendosi dall'uso e lasceranno nelle *prime rappresentazioni* libero campo alle bellezze borghesi. Così, le prime rappresentazioni diventeranno una volgarità. E le serate più *chic* saranno forse quelle delle seconde rappresentazioni: serate più quiete, più raccolte, più serie, più sicure¹².

I personaggi che dominano e animano le pagine critiche di D'Annunzio, almeno in questa prima fase, non sono quindi i cantanti, gli attori di scena e i musicisti bensì quelli del pubblico teatrale. Con dovizia di dettagli lo scrittore descrive, ad esempio, l'eleganza della principessa di San Faustino seduta in un palco di second'ordine, lo sfarzo dei suoi abiti, lo splendore dei suoi gioielli, la «grazia strana» del suo aspetto e dei suoi modi e, insieme a lei, numerose altre donne, signore e signorine, contesse e principesse, accuratamente imbellettate; sino all'apparizione finale della donna più bella di tutte, della Regina, più semplice delle altre ma più aggraziata e superba: «In quella semplicità le regali grazie luminavano più vive. [...] Guardandola, io mai come ieri sera sentii il fascino dell'*eterno femminile regale*».

La critica musicale dello scrittore abruzzese è interessante non soltanto per la divagazione letteraria, di cui è fortemente intrisa e che allontana la focalizzazione concettuale dalla musica vera e propria, ma anche per una costante, certo inusuale per la scrittura critica, dose di autobiografismo. Le sue pagine ripercorrono episodi di vita a Roma, scandiscono i momenti della giornata trascorsi tra concerti e carnevali, messe e balli. Il pretesto per scrivere una critica spesso scaturisce da un'occasione, quale può essere la riapertura o l'inaugurazione di un teatro, una ultima rappresentazione o, più semplicemente, dall'insistenza di un io che irrompe maestoso e fiero. Significativo, in tal senso, è l'articolo del 23 gennaio 1885 in cui viene descritto il primo concerto visto a Roma. Questo si apre con un eccesso di lirismo e di autoesaltazione; dietro la voluttà e la mollezza della giornata, D'Annunzio è mosso da un irrefrenabile desiderio di musica, da una vibrazione così intensa da farlo suonare come fosse egli stesso uno strumento:

Ieri fu una giornata voluttuaria. In quell'immensa mollezza pomeridiana, in quella blandizia della luce velata di vapori, in quell'aria fresca attraversata qua e là dal sole e come da lunghe vene di tepore, io mi sentii tutto invadere da uno spirito musicale, mi sentii tutto vibrare come uno strumento; e non so proprio

¹² Ivi, p. 142. «lascieranno» è una forma dannunziana. I corsivi sono nel testo.

quante reminescenza di minuetti settecenteschi e di romanze schubertiane mi pullulassero nella fantasia, mentre andavo girovagando per le piazze urbane, nell'aspettazione dell'ora¹³.

Nella seconda parte inizia la descrizione del concerto presso la sala barocca del palazzo Doria-Pamphyli, al solito affollata da signore e signorine aristocratiche e borghesi. Dopo l'esecuzione delle melodie, appena accennate, dalle *Nozze di Figaro* e dall'*Eroica* di Beethoven, appaiono due illustri Maestri, Franz Listz e Giovanni Sgambati. I giudizi critici sulla musica ascoltata sono pressochè inesistenti, solo un brevissimo e poco incisivo commento («l'*Angelus* fu eseguito con un calore stupendo»). Piuttosto (e sembra quasi paradossale) le annotazioni, talvolta arricchite di tensione lirico-emotiva, si sprecano nella descrizione delle folte capigliature dei due Maestri capaci di attrarre, al loro seguito, folle di fanciulle invaghite e deliranti di ammirazione:

Appena cessò l'ultima battuta della *Marcia funebre*, comparve nella sala Franz Listz in compagnia di Giovanni Sgambati. I due ben chiomati maestri attraversarono la folla tra un mormorio di curiosità e di ammirazione. La capelliera metallica di Franz Listz era più lucida e più rigida che mai. La molle capelliera oleosa di Giovanni Sgambati tremolava commossa intorno alla tonda faccia. Listz sedette vicino all'orchestra, in un'attitudine raccolta, per ascoltare il suo *andante religioso* o forse per assaporare quel trionfo così dolce della sua vecchiezza. [...] Una banda di Lisztiani, alla fine, si levò in piedi per applaudire il maestro. E il maestro ringraziò chinando la gran testa olimpica. [...] Giovanni Sgambati somigliava a una qualche figura seicentista di Eolo nell'esercizio delle sue funzioni¹⁴.

L'articolo del 15 maggio 1885, sul secondo atto dell'*Ebrea*¹⁵, è, invece, un suggestivo esempio di come uno scritto di critica musicale possa valicare i confini della critica stessa e possa assumere forme e caratteri di una vera e propria sceneggiatura teatrale. L'episodio raccontato da D'Annunzio non riguarda l'effettiva esecuzione del secondo atto dell'opera lirica ma insiste su un singolo episodio, la stonatura del secondo tenore, avvenuto nel corso del primo atto. Durante l'intervallo subito si scatena aria di tempesta, «le teste degli spettatori

¹³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il primo concerto*, in «La Tribuna», 23 gennaio 1885, ora in RUBENS TEDESCHI, cit., pp. 150-151. «voluttuaria» e «stromento» sono termini dannunziani.

¹⁴ Ivi, p. 152.

¹⁵ *La Juive* (it. *L'ebrea*), su libretto di Eugène Scribe, è una delle opere più rappresentative del "Grand Opéra à la française". In cinque atti, venne rappresentata per la prima volta all'«Opéra» di Parigi il 23 febbraio 1835; la prima rappresentazione italiana avvenne il 6 marzo 1858 al Teatro «Carlo Felice» di Genova.

s'erano riscaldate. Si sentiva che la burrasca stava per prorompere. Fuguratevi! Il primo atto era andato benissimo, [...] Ma, ohimè! Il secondo tenore aveva stonato»¹⁶. Un mormorio minaccioso irrompe nella sala, sale l'agitazione nei palchi.

D'Annunzio tesse un vero e proprio dialogo tra molteplici voci e mette in scena, con non celata ironia, la polifonia dei personaggi che prendono parte all'acceso dibattito. Solo alla fine la folla si placa, l'opera ricomincia con il nuovo atto; il secondo tenore, nelle vesti del Principe Leopoldo, ritorna in scena comunque destinato, per la parte impersonata, ad essere lapidato se non dal pubblico inferocito di spettatori, quanto meno nella finzione della scena. Ecco un estratto:

Ed egli fece un segno a Leopoldo che scappò in furia tra le quinte, con un movimento delle gambe e delle braccia grottesco. I latrati ricominciarono. Ora la platea e la piccionaia, collegate, pretendevano che il secondo tenore tornasse sul palco scenico a ringraziare.

- Fuori! Fuori! Bau, bau, bau!

[...]

- Io son venuto qui per sentire l'*Ebrea* e non una conferenza.

- Ah, lei parla bene, lei - rispose l'abbonato della platea. - Lei è di passaggio, qui; ma noi ci restiamo, e noi quel tenore non lo vogliamo!

- Bravo! Bravo!

- Alla porta! Alla porta!

- Abbasso il tenore!¹⁷

Nonostante la forte presenza di prolisse divagazioni e di effetti scenici validi più come esempi di genialità creativa che come tecnici giudizi di valore, D'Annunzio critico musicale si spinge oltre il piano dell'estetica letteraria quando affronta, con apparente disinvoltura e con dovizie di dettagli, specifiche questioni inerenti all'ambito musicale vero e proprio. Significativi sono i giudizi espressi in merito ai libretti d'opera e al melodramma.

Nell'articolo datato 28 giugno 1886, prendendo spunto dall'opera di Amilcare Ponchielli *Marion Delorme*, lo scrittore prende delle precise posizioni e si scaglia, con una forte carica di invettiva, contro la «meravigliosa volgarità del melodramma» determinata, a suo modo di

¹⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il II atto dell'Ebrea*, in «La Tribuna», 15 maggio 1885, ora in RUBENS TEDESCHI, cit., pp. 159-160.

¹⁷ Ivi, p. 162. «palco scenico» è una forma dannunziana.

intendere, non tanto dalla forma del genere musicale in sé, quanto dalla scarsa validità letteraria del testo lirico di cui necessariamente si avvale:

Io credo che la povertà della musica ponchelliana in questa *Marion* derivi per grandissima parte dalla meravigliosa volgarità del melodramma; e non capisco come mai l'autore della *Gioconda* abbia potuto con tanta noncuranza mettersi a coprire di note una rimeria di quella specie. Non aveva egli capito che un nesso strettissimo corre tra il poema lirico e la musica, nelle opere moderne, e che oramai non è più possibile trascurare il poema se si vuol produrre musicalmente un vitale organismo d'arte?¹⁸

La crisi del genere musicale è dunque imputabile a una ragione squisitamente letteraria, all'inadeguatezza del librettista incapace di scrivere un testo lirico di significativo spessore. Se comunque non può pretendersi che il musicista faccia a meno del librettista o che, come Wagner o Boito, nella duplice veste di compositore e letterato, sappia pure comporre «rime rare», la soluzione è quella o di attingere dai testi di illustri scrittori come Shakespeare¹⁹ o, ipotesi più auspicabile, avvalendosi di un bravo librettista, affidare l'opera a un testo non più in poesia, come da consuetudine, bensì in «prosa poetica»:

Io son di parere, e forse ritornerò sull'argomento, che oramai i libretti si debbano fare in prosa, in una prosa poetica, fluida, senza ritmo e rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali. L'inutilità del ritmo e della rima, specialmente nell'opera moderna, è manifesta²⁰.

Ancora una volta però, anche quando D'Annunzio sembra finalmente essersi concentrato a far critica musicale vera e propria, le attese sono disilluse. Nel proporre come validissimo librettista il nome di Carmelo Errico, lo scrittore inizia una ampia divagazione (più dei due terzi dell'intero articolo) sulla poesia dell'autore da lui preso a modello: la critica musicale si trasforma così in critica letteraria.

I giudizi sul melodramma si fanno ancora più dettagliati e categorici nell'articolo intitolato *A proposito della «Giuditta»* e pubblicato in due parti, rispettivamente il 14 e il 15

¹⁸ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Un poeta mèlico*, in «La Tribuna», 28 giugno 1886, ora in RUBENS TEDESCHI, cit., pp. 165-166.

¹⁹ Ivi, p. 169: «Io non capisco come finora nessun maestro e nessun librettista si sia lasciato tentare da qualcuno di quei mirabili drammi di Shakespeare, che sono così armoniosi e così immaginosi. Non ride Titania alla mente dei poeti della Luna?» «Immaginosi» è una forma dannunziana.

²⁰ Ivi, p. 166.

marzo del 1887. Il proposito iniziale di recensire l'opera lirica in quattro atti di Stanislao Falchi su libretto di Romolo Brigiuti e Francesco Mancini viene subito assunto a pretesto per portare avanti un lungo discorso sulla «vacuità» e sull'«inutilità» del dramma musicale moderno. Lo scrittore continua a ribadire che la scarsa validità dell'opera lirica è motivata principalmente da uno scadente libretto.

Facendo forza su un più volte reiterato io, che irrompe maestoso e fiero, e assurgendo quasi al ruolo di musicista pure lui, D'Annunzio accusa il dramma moderno di essere eccessivamente «libero», «vasto» e «indefinito». Egli propone un ritorno all'antico, all'opera seria sapientemente rimodernata e il nome di Wagner, ancora una volta, viene assunto come modello perfetto di magistrale rigore formale e sapienza espressiva (si ricordi che pochi anni dopo, nel 1893, appare il *Caso Wagner*):

IO SONO, IN ARTE, PARTIGIANO DELLA TRADIZIONE E DELLE FORME STABILITE, DELLE FORME CH'IO CHIAMEREI FISSE. Nel caso speciale della musica, io, per esempio, sto per l'antica *opera seria* italiana e per l'antica *burlletta* contro il cosiddetto dramma musicale moderno che è TROPPO LIBERO, TROPPO VASTO, TROPPO INDEFINITO. O meglio: io, che credo completamente esaurita e morta, come forma d'arte, l'opera lirica, preferirei piuttosto un ritorno all'antico che questa pazza ed illogica innovazione per cui Riccardo Wagner ha INVANO profusi con abbondanza veramente mirabile, tanti tesori d'ispirazione e di scienza. Vero è che Riccardo Wagner, avendo un concetto assai chiaro e preciso delle riforme ch'egli intendeva attuare, riuscì nelle ultime sue opere a dare alla nuova forma d'arte certi limiti e certe regole esatte e a stabilire certe leggi fisse che dovevano presiedere alla composizione e, dirò così, all'architettura del dramma²¹.

E a conclusione di questa prima parte D'Annunzio stupisce per la sua carica invettiva al punto da sembrare, ed è uno dei pochissimi casi, indossare a pieno titolo i panni del critico musicale:

Questa *Giuditta* è un bellissimo saggio di codesta musica oziosa e copiosa, piena di pretensione, nella sua vacuità, senza colore, senza vita, senza una sola idea originale, senza un solo soffio di vera e profonda ispirazione, senza un solo movimento che accenni ad una ricerca qualsiasi di novità. La ricerca è tutta degli «effetti». A nessuno dei vecchi e volgari artifici del teatro lirico il maestro Falchi ha voluto rinunciare, dalle voci lontane dei cori interni, fino agli squilli di tromba dei finali romorosi. La sua musica scorre, scorre, scorre all'infinito; potrebbe durare un'ora, potrebbe durar cinque ore, come in fatti è durata;

²¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *A proposito della «Giuditta»*, in «La Tribuna» 14-15 marzo 1887, ora in RUBENS TEDESCHI, cit., pp. 170-171. I maiuscoletti e i corsivi sono nel testo.

e potrebbe durare un giorno intiero, una settimana, per sempre. Non ha ragion di fine né ragion di principio. È una cosa vana. Il maestro Falchi con questa *Giuditta* non ha fatto un'opera d'arte; ha fatto un'opera industriale²².

Parlare della *Giuditta* di Falchi è, così, un ottimo pretesto per estendere le riflessioni teoriche a contesti più ampi. Nella seconda parte dell'articolo quei tentativi di rinnovamento dell'opera lirica, inizialmente auspicati dallo scrittore, sembrano però non poter essere destinati al melodramma che, pure nella sua forma moderna, «è destinato fatalmente a perdersi»:

Il melodramma è, senza dubbio, una *forma* esaurita. Per una legge naturale, avendo prodotto a bastanza, deve cessare di esistere. Cosicché, qualunque tentativo per vivificare codesta forma già morta è inutile ed illogico; e qualunque melodramma moderno, anche segnato dall'impronta del genio, non ha ragione di vita, è destinato fatalmente a perdersi²³.

La morte del melodramma non sancisce però la fine dell'opera lirica. I teatri continueranno sempre ad esistere come anche il pubblico numeroso che del diletto ricevuto dalle rappresentazioni, per tradizione e per consuetudine, non riesce a fare a meno; l'opera lirica riuscirà a preservarsi dalla definitiva «degradazione» allontanando una volta per tutte la sola funzione di intrattenimento a cui sembra essere stata, in un qual modo, condannata:

Il melodramma è morto; ma per tradizione e per consuetudine il popolo ama ancora il diletto musicale in teatro [...] Scopo dei teatri lirici è quello di dilettere il popolo, e per popolo intendo la varia moltitudine degli spettatori, il cosiddetto pubblico in somma. Or dunque, scrivere un'opera per il teatro lirico, mentre già la coscienza di tutti i veri artisti ha condannato cotesto genere di lavoro, e scriverla senza alcun altro intendimento che quello di trattenere per quattro o cinque ore il pubblico in un luogo chiuso, è un'industria, è un abbassamento dell'arte, è una degradazione²⁴.

²² Ivi, p. 171. I termini «ispirazione», «romorosi» e «intiero» sono dannunziani.

²³ Ivi, p. 172. Il corsivo è nel testo. «a bastanza» è forma dannunziana.

²⁴ Ivi, pp. 172-173. «in somma» e «cotesto» sono forme dannunziane. Sulla storia del melodramma si leggano: CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2001; LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993.

E ribadendo, ancora una volta, un ritorno all'antico, all'opera seria e burletta, D'Annunzio traccia di seguito un dettagliato ritratto sul teatro del diciottesimo secolo in cui il pubblico, più raffinato ed esperto, «non chiedeva che sola musica» e in cui la musica da sola dominava lo scenario perché «il libretto non aveva importanza alcuna; la musica era tutto».

Anche Montale più tardi si esprime in merito alla cattiva qualità dei libretti d'opera e scrive:

In molte, in troppe altre opere moderne la musica non fa che aggravare la scelta di un libretto o di un dramma inesistente. [...] I musicisti che devono appoggiarsi alla parola si servono quasi sempre di parole brutte. [...] Poiché nel campo dell'opera in musica si parla a ogni secolo di riforma, anche questa dei parolieri è una riforma bell'e buona, ma attuata al più basso dei livelli. Non si potrà scendere più in giù²⁵.

Tale giudizio è uno dei pochissimi esempi che permettono di accostare autori così diversi come Montale e D'Annunzio, i cui modi di fare critica musicale e i giudizi in essa espressi seguono strade completamente differenti. Sulla musicalità della poesia dello scrittore genovese si è già detto e c'è tanto da dire sui suoi interessi musicali. Eppure, ancora una volta, la critica letteraria ha poco discusso su un aspetto di primaria rilevanza necessario per comprendere a pieno la poetica dell'autore, su quell'«interesse extraletterario - a detta di Mengaldo - più profondo del compiantissimo poeta» utile pure a «misurare la qualità altissima della sua competenza in materia»²⁶.

Giulio Nascimbeni, con una scrittura quasi aneddótica legata alla biografia, ripercorre le tappe più interessanti di Montale critico musicale presso il «Corriere»: dall'esordio del 2 gennaio 1946, con la recensione pubblicata in prima pagina a un libro di Elena Croce dal titolo *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, all'assunzione definitiva presso il giornale in qualità di redattore ordinario, avvenuta pochi giorni dopo, il 29 gennaio 1948, agli incontri con Montanelli, Baldacci e Missiroli e persino ai suoi servizi da inviato speciale, nel '48, in Inghilterra per una parata aviatoria e, nel '50, negli Stati Uniti in occasione del volo inaugurale della linea Roma-New York²⁷.

²⁵ EUGENIO MONTALE, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Leonardo, Milano 1995, pp. 19, 27.

²⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino 2003, p. 209.

²⁷ Cfr. GIULIO NASCIMBENI, *Introduzione a AA.VV., Montale a teatro*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 19-25.

Il drammaturgo e regista teatrale Luigi Squarzina, indagando più nel dettaglio sulla indiscutibile «competenza teatrale» di Montale e sulla sua «ividiabile scorrevolezza del parlato», afferma che «la partecipazione del poeta ai fatti di teatro non è per nulla casuale o accessoria» e riconosce in questa tracce di quello «spettacolo della vita» che il teatro si sforza in ogni modo di rappresentare:

C'era un senso della spettacolarità, ma come spettacolo della vita: quando gli piaceva qualcosa, forse il teatro, era perché c'era della vita, perché c'era la vita. [...] Se riflettiamo oggi sulla sua competenza teatrale è perché siamo fieri che uno dei maggiori letterati, oltre che grande poeta, fosse vicino al nostro mestiere. [...] Montale stesso era il famoso spettatore di cui parla Amleto quando dice pressappoco: “Dovete recitare bene. Perché c'è sempre uno del pubblico che se ne intende”²⁸.

Esattamente come per D'Annunzio, anche in Montale l'interesse per la musica si lega a un importante dato biografico e trova nel vissuto la propria fonte di ispirazione. Tra il 1915 e il 1923 il baritono Ernesto Sivori aveva aperto la strada a una feconda carriera di cantante lirico all'ancora non illustre poeta²⁹. Montale prendeva lezioni di musica, dunque, ma fu egli stesso a rinunciare alla carriera da artista preferendo la strada della poesia e a vestire i panni, per utilizzare una suggestiva metafora di Piero Gelli, di un «rinnegato baritono che giace accanto al poeta»³⁰. Un percorso simile, ma del tutto opposto, a quello del Vate abruzzese che, se solo avesse disposto del talento necessario, avrebbe certamente preferito la carriera di musicista a quella di scrittore.

Suggestivi sono inoltre i profili montaliani che Carlo Emilio Gadda ritrae in alcuni articoli pubblicati su «Il Tempo» e che mettono ben a fuoco la forte passione musicale del poeta. In essi si spiega come il passaggio dalla musica alla poesia sia stato una sorta di tappa obbligata, una «evoluzione fisiologica» e una «metamorfosi» necessaria:

²⁸ LUIGI SQUARZINA, *Montale a teatro*, in *Montale a teatro*, cit., p. 48.

²⁹ GIULIO NASCIBENI, cit., p. 20: «Prendeva lezioni dal maestro Ernesto Sivori, un anziano ex baritono, che gorgheggiava “come un usignolo centenario”. Montale riteneva di avere la voce da basso e già si vedeva sul palcoscenico come Boris, Filippo II, Don Basilio, ma Sivori invece lo volle impostare da baritono e lo avviò verso altri personaggi. La passione per il canto non si spense mai. La voce fu bella e profonda anche fra i tremiti della vecchiaia ma la ipotetica carriera di basso e baritono rimase una specie di frammento lontano di vita.»

³⁰ PIERO GELLI, *Il “rinnegato” baritono che giace accanto al poeta*, in *Montale a teatro*, cit., pp. 75-86.

Il *Boris* è il suo sogno, sembra fatta apposta per lui, Montale che è basso-cantante. Ma il maestro lo lega al di qua della cancellata, alle dolcezze del bel canto, *Favorite e Lucie*. [...] La transizione dal canto alla lirica si manifesta in lui come un passaggio spontaneo: evoluzione fisiologica, felice ed ingenua metamorfosi dell'urgenza espressiva. [...] Montale attinge i valori più puri, i segni più felici di nostra lingua, in una specie idiomatica inusitata, ch'è insieme colta e fraterna, fulgida e dolorosamente opaca, personale ed eucaristica³¹.

L'attività critica di Montale copre un periodo compreso tra il 1945 e il 1967: dal 1945 al 1946 presso la «Nazione del Popolo» di Firenze in qualità di critico teatrale e successivamente, dal 1954 al 1967, come critico musicale presso il «Corriere d'Informazione» e il «Corriere della Sera». Le recensioni e le corrispondenze per il «Corriere d'Informazione», che occupano un periodo di circa tredici anni, costituiscono la maggior parte degli scritti raccolti in *Prime alla Scala*. Quest'opera, pubblicata per la prima volta nel 1981 e organizzata dallo stesso autore, si articola in cinque sezioni: la prima (*Sulla musica*) contiene scritti di natura prevalentemente teorica; nella seconda (*Ritratti*) vengono discussi cinque importanti protagonisti della vita musicale del '900: Stravinskij, Gavazzeni, Toscanini, Titta Ruffo e la Callas; la terza (*I Festival di Spoleto e di Venezia*) raccoglie varie recensioni, scritte nelle occasioni dei due Festival (come il titolo stesso suggerisce), di alcune opere di musicisti più e meno noti, da Britten a Donizetti, da Puccini a Berio; la quarta (*Le prime alla Scala e alla piccola Scala*) è la più cospicua del volume e la più ricca di notizie musicali e raccoglie recensioni delle opere dei più illustri compositori di ogni epoca come Mozart, Wagner, Rossini e Bellini, solo per citarne una minima parte; nell'ultima infine (*E in altri teatri*) sono contenute cronache dei teatri minori, tra cui la recensione dal titolo *La prima del «Mameli» di Leoncavallo al Carlo Felice di Genova* (firmato «Vittorio Guerriero», in assoluto la prima recensione musicale di Montale, apparsa su «Il Piccolo» e datata addirittura 28 aprile 1916, «autentica ghiottoneria del libro» per Mengaldo³²).

³¹ Cfr. ROSITA TORDI CASTRIA, *Presentazione a Montale a teatro*, cit., p. 10.

³² Mengaldo informa inoltre che per la quarta sezione, come riferito nella *Nota al testo* della prima edizione a cura della Lavezzi, data l'esistenza di più testi e cronache della stessa opera musicale, il più delle volte si è scelto «l'articolo cronologicamente primo, quasi sempre più ampio». Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Montale critico musicale*, cit., pp. 210-211.

Le dichiarazioni di carattere più generale sulla musica, forse le più interessanti per un lettore, sono quelle contenute nella prima sezione.

Nel celebre *Paradosso della cattiva musica*, apparso per la prima volta su «La Rassegna d'Italia» nel novembre 1946, Montale, nei panni di un «onesto ignorante» e con saccente ironia, cerca di stabilire una distinzione, se mai fosse davvero così facile farla!, tra buona e cattiva musica. Questa non va ricercata nei contenuti, nello stile, nell'esecuzione di un'opera musicale ma in ben altri fattori che hanno da sempre influenzato, e pure a torto, i giudizi del pubblico che ascolta. Ha finito col diventare buona musica quella «istituzionalizzata» non tanto nelle forme di cui questa si avvale quanto nei modi di esecuzione. La buona musica ha bisogno di teatri, di sale da concerto, di interpreti d'eccezione, di un pubblico di abbonati, di «organizzazione» e di «ritualità». In poche parole, «ha bisogno insomma di una straordinaria montatura musicale» per cui nel pubblico degli assidui ascoltatori non può mai comportare alcuna forma di imprevisto o di sorpresa. Ciò spiega pure il perché nelle sale da concerto non si ascoltino quasi mai, per un palesato snobismo, i brani divenuti più popolari ma non per questo meno degni di rilevanza, come ad esempio la *Primavera* di Grieg, e perché il pubblico non esiti mai ad encomiare ed esaltare un'artista dalla fama illustre anche se la sua esecuzione non è stata eccellente:

La musica buona o eletta ha bisogno di teatri, di auditorii, di golfi mistici o di sale da concerto in cui i misteri dell'acustica non siano più tali; ha bisogno d'interpreti d'eccezione, possibilmente stranieri, meglio se tedeschi; ha bisogno di guide tematiche, libretti-programma, prefazioni e introduzioni da scodellarsi volta per volta; ha bisogno di abbonati, di clienti e di patiti; ha bisogno insomma di una straordinaria montatura culturale, ed è naturalmente materia di mercato, merce che dà da vivere a tutto un mondo che effettivamente non potrebbe vivere in un'altra maniera. Soprattutto essa ha bisogno di organizzazione e di ritualità. [...] si va insomma a sentire la buona musica in condizioni d'animo tali che escludono a priori la sorpresa, l'imprevisto, il caso, che escludono, cioè, quella condizione di passività ricettiva e gratuita che meglio permette di cogliere il segreto della creazione artistica. Un pezzo come la *Primavera* di Grieg sarebbe forse intollerabile in una sala da concerto, né io ricordo di averlo mai sentito eseguire³³.

³³ EUGENIO MONTALE, *Paradosso della cattiva musica*, in *Prime alla Scala*, cit., p. 13.

Diversamente la cattiva musica, che Montale con non celata ironia e autocompiacimento dichiara più volte di preferire, è tale non perché eseguita male ma perché affidata al caso. Non ha bisogno di teatri e concerti prefissati, il suo ambiente non può mai essere precisamente definito, in nessun modo è soggetta a canoni interpretativi e non si avvale di alcune «equivalenze algebriche». Questa è la musica che non si impara nei conservatori, che può ascoltarsi per mano di sconosciuti artisti improvvisati, ma non per questo meno validi, nei bar o nelle strade, che più di tutte è capace di esprimere la «realità compatta che ci presenta la vita». Come la poesia, essa potrà sempre esistere solo se manterrà solida la capacità di rinnovarsi e di liberarsi dagli angusti confini e dalle limitanti teorie di circoli o scuole:

La cattiva musica, infatti, a differenza della buona, non necessita di ottimi interpreti ma richiede un concorso di circostanze favorevoli che a volte solo il caso mette insieme. [...] Amo la cattiva musica, la musica in cui il destino non batte alle porte e in cui i temi conduttori sono ripetuti trenta e quaranta volte, certo per una immotivata presunzione della nostra sordità; amo la cattiva musica, o meglio la musica che la frateria non sempre disinteressata degli specialisti o dei musicanti di professione proclama pubblicamente tale. [...] Il vantaggio della cattiva musica è infatti ch'essa (piacendo a Dio) ci soccorre a tutte le ore del giorno e della notte. Si giova anch'essa di un ambiente adatto e di un pubblico educato (in questo caso ineducato), ma il suo ambiente non è mai prevedibile né calcolabile, potendo essere il teatro di provincia, il caffè, il baraccone, la nostra stessa stanza invasa dalle onde hertziane o dal canto notturno di un ubriaco. Inoltre la cattiva musica non è soggetta a canoni interpretativi violando i quali si possa passare per grandi restauratori e scopritori. Accetta, sollecita forse, tutti gli arbitrii... [...] E a questo punto l'onesto ignorante, l'amatore della «cattiva» musica, deve concludere che pura o impura, facile o difficile, la musica viva di domani sempre meno ci verrà da musicisti di «clan», da fanatici; così come non ci verrà la poesia di domani dai letterati che frequentano le «case della cultura» e i congressi sulla ricostruzione spirituale dell'Europa.³⁴

Questa volta è la passione per la poesia a farsi sentire. Montale, che ripete con insistenza e orgoglio di amare quella musica libera, come la poesia, da vincoli e schemi stabiliti (da poco aveva pubblicato la raccolta *Finisterre* e già concepiva i versi della *Buferà* in cui confluivano tracce di quella “crisi” della poesia, in verità già vive negli *Ossi*, che la reazione antidannunziana aveva generato sin dai Crepuscolari), veste i panni del poeta più che del critico e consolida quell'indissolubile rapporto tra musica e poesia senza comprendere il quale sarebbe addirittura inutile accostarsi alla sua opera.

³⁴ Ivi, pp. 11-15.

Assai efficace, in tal senso, è il giudizio di Piero Gelli che scrive:

Elogio dell'indifferenza dei valori, rifiuto di ogni teleologica certezza, antipatia per le enfiagioni lirico-drammatiche, sono posizioni che si conoscono nel Montale, sempre in bilico tra ironia e ritrosia [...] Montale del resto è arrivato a quelle conclusioni per una via solare: la pratica del canto e della poesia; una poesia, la sua, che è sempre stata, fin dall'inizio, veicolo di mediazione, di *transfert*, tra la musica lirica e la sua traslazione testuale. Gli sta a cuore la ricerca di una connessione tra il carattere sostanzialmente asemantico della musica e quello di semanticità ambigua e fortemente connotativa della poesia: "la verità è che la parola veramente poetica contiene già la propria musica e non ne tollera un'altra"³⁵.

La passione per il melodramma e lo scetticismo verso le forme sperimentali della musica contemporanea sono inoltre costanti assai importanti della critica montaliana. Ai «critici di gusto sottile», vedi D'Annunzio, i quali «affermano che il melodramma tradizionale è morto senza speranze di resurrezione», il poeta risponde con giudizi fiduciosi. Alle teorie del critico e filosofo Gillo Dorfles³⁶ che riscontrava in Verdi «l'ultima e giustificata stagione» e che ipotizzava la possibile rinascita di un melodramma moderno dove a prevalere fosse «la voce dell'uomo» e la musica fosse sempre associata a un recitativo, alla voce di un coro parlato o a una voce cantante, Montale replica ipotizzando ancora l'esistenza di un «melodramma concepito secondo i vecchi schemi» e per nulla artificioso in cui il canto abbia la sua priorità come elemento distintivo dei personaggi e in cui la voce si faccia strumento di lingua e di musica, lontana dal «belcantismo» e dal «recitar cantando». La soluzione ipotizzata non è dunque un ritorno all'antico o addirittura a un diverso genere, come auspicato da D'Annunzio:

Se abbiamo ben compreso si avrebbe un dramma parlato in cui la musica dovrebbe ancora aver funzione d'atmosfera, e il canto, anche se monodico, avrebbe compiti di commento e di rafforzamento ma assai difficilmente potrebbe essere espressione diretta dei personaggi. [...] Eppure il potere d'attrazione del melodramma (quando non esistevano né radio né cinema né TV) fu sempre dato dal fatto che i personaggi cantavano i loro sentimenti in melodie riconoscibili, anche se non sempre facilmente orecchiabili. Un'opera musicale in cui i personaggi non cantano non sarebbe più attraente di quelle in cui essi cantano in modo

³⁵ PIERO GELLI, *Il "rinnegato" baritono che giace intorno al poeta*, cit., p. 83.

³⁶ Il testo a cui Montale fa riferimento è: GILLO DORFLES, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1981.

orridamente antivocale. [...] Anche il melodramma concepito secondo i vecchi schemi può avere ancora una lunga, e forse non del tutto artificiosa, durata³⁷.

E nei confronti della musica contemporanea, Montale non nasconde un certo scetticismo. Di essa non contesta la vena dissacratoria in antitesi al «carattere sensuale e ornamentale» dell'antica cultura musicale, bensì l'eccessiva autonomia compositiva. Non contestandone quindi il «carattere prevalentemente asemantico», biasima piuttosto l'«eccessiva impurità» del genere. Ancora una volta, però, lo scrittore non può fare a meno di creare un legame con la poesia di cui la musica, questa volta e addirittura in difetto, riveste il ruolo secondario di «tardiva ancella». Ma, come suggerito da Rosita Tordi Castria, la dedica che in *Prime alla Scala* Montale rivolge all'amico Massimo Mila, uno tra i più illustri musicologi del Novecento e difensore della musica contemporanea, può indurre a ipotizzare un possibile «tardivo ripensamento»:

Quanto alla cosiddetta impasse della musica modernissima, è probabile che questa abbia ecceduto nell'opporsi al carattere sensuale e ornamentale che civiltà altamente intellettuali attribuivano alla musica. Si è forse andati troppo oltre nella concezione dell'autonomia del fatto musicale. [...] Il mio amico Massimo Mila pensa che con tentativi del genere la musica cerchi di uscire dal proprio isolamento - ma non direi che ne sia proprio convinto. Il carattere sostanzialmente asemantico della musica rappresenta una grande conquista della cultura moderna. [...] Molta musica d'oggi è nella sua intima essenza una tardiva ancella della poesia moderna, senza però possederne la duttilità e la ricchezza musicale. E non c'è nulla di male in questo, purché non si parli davvero di vie nuove da percorrere³⁸.

³⁷ EUGENIO MONTALE, *Come sarà la musica dell'avvenire*, in *Prime alla Scala*, cit., pp. 19-20. Sulla passione di Montale per il melodramma scrive Piero Gelli, cit., p. 83: «In definitiva per Montale il melodramma è un miracoloso connubio di suoni e di vocalità, in cui si consuma ogni impurezza: è un regno di fuochi fatui e cartapesta dove, per miracolo dell'arte, scoppia la scintilla dell'emozione poetica [...] Montale auspica una parola bruciata nella musica, che resti come una traccia mnestica per la comprensione degli eventi, misteriosi e lontani o quotidiani e vicini, che agitano i sensi e l'anima dello spettatore: la voce umana sembra uno strumento insuperabile solo nel caso che le parole restino un mero fantasma sonoro.»

³⁸ EUGENIO MONTALE, *Capire la musica d'oggi e Parole in musica*, in *ivi*, pp. 22, 26. Scrive Rosita Tordi Castria, cit., pp. 9-10: «C'è da chiedersi tuttavia se l'aver Montale stesso predisposto l'apertura del volume *Prime alla Scala* con un omaggio a Massimo Mila, il musicologo amico di una vita dal quale lo ha sempre diviso il giudizio sulla musica contemporanea, non sia stato un *escamotage* per confessare un tardivo ripensamento.»

Apprezzare con entusiasmo Mozart a discapito, ad esempio, di Beethoven e Wagner biasimati, ma solo in parte e neppure con eccessiva veemenza, per il fatto di voler sempre giustificare le intenzioni che muovono la stesura delle loro opere (ricordiamo che Nietzsche, non a caso citato da Montale, aveva accusato Wagner di eccessivo moralismo e di bigotto spirito cristiano), non esprime certo il proposito di volere riattualizzare la sua musica. Così nella suggestiva recensione a *Così fan tutte*³⁹, «l'opera mozartiana in cui domina la Ragione» ma in cui non eccedono mai punte di intellettualismo e in cui «la ragione non sconfinava mai», Montale apprezza la spontaneità e il carattere giovane dell'opera, in netta antitesi rispetto al *Parsifal*⁴⁰ wagneriano (solo per volere citare un esempio dei tanti riscontrabili), «dramma mistico» per eccellenza, «opera di religiosità e non di religione», in cui la sacralità non può certo limitarsi a una dimensione puramente ed esclusivamente cristiana.

Tra le opere più moderne vale la pena citare più dettagliatamente (perché di quest'opera si è discusso nel precedente capitolo) la recensione a *Allez-hop* di Berio-Calvino.

A una breve sintesi dell'opera segue un ampio commento. Come tanti altri critici, anche Montale interpreta la pulce come simbolo o dell'«attivismo contemporaneo» o della «cattiva coscienza dell'uomo alienato». Nella musica di Berio ben a ragione riconosce (forse perché già informato dal programma di sala) l'assemblamento di parti in precedenza composte singolarmente e poi assimilate; e nel complesso orchestrale riscontra tracce di sonorità jazz e non di dodecafonia, a cui però il compositore proprio in quegli anni aveva cominciato ad accostarsi. Ad ogni modo, il giudizio su Berio non è poi del tutto lusinghiero: egli è ritenuto quasi incapace di comprendere fino in fondo, «prendere sul serio» per usare l'eufemismo montaliano, la sua opera declassata come «alto spettacolo di varietà».

³⁹ Cfr. EUGENIO MONTALE, «*Così fan tutte*» di Mozart, in «Corriere d'Informazione», 28-29 gennaio 1956, poi in *Prime alla Scala*, cit., pp. 181-182: «*Così fan tutte* è giudicata da alcuni l'opera mozartiana in cui domina la Ragione; qui sarebbe nascosto il segreto dell'incorruttibile giovinezza di questo spartito, al quale dovrebbero andare, e andranno probabilmente in avvenire, le preferenze di tutti gli spiriti liberi, quelli che vedono nella musica - come vedeva il Nietzsche - un'arte di catarsi capace di giocare con le forze del Cosmo. [...] Il fatto è che i preromantici (e anche alcuni moderni) non sentirono mai il bisogno di attaccare alle loro opere il cartellino segnaletico delle loro intenzioni. Beethoven e Wagner si auto commentano continuamente, non fanno che ripeterci: "Avete capito? Ci siamo espressi a sufficienza?". Mozart non era affatto un *pur musicien*, il suo cervello era completo, ma egli non supponeva ancora che l'artista dovesse predicare. È curioso di notare che l'età dei lumi producesse un'arte in cui la ragione non sconfinava mai.»

⁴⁰ «*Parsifal*» di Wagner, in «Corriere d'Informazione», 3-4 maggio 1960, poi in *Prime alla Scala*, cit., pp. 312: «*Parsifal* è un dramma mistico, un'opera di religiosità non di religione: è l'approdo di Wagner a quel cristianesimo orfico e terrestre, fatto di compassione e di rinuncia, di pietà e di distacco, ch'era anche l'unico accessibile all'autore del *Tristano*.»

C'è poco da stupirsi, considerata la diffidenza di Montale verso la musica contemporanea. Nella seconda parte compaiono invece i nomi dei protagonisti apparsi sulla scena, dal regista al coreografo e ad alcuni cantanti:

Certo qui la pulce è simbolo di qualche cosa: forse dell'attivismo contemporaneo, forse di uno stato generale di cattiva coscienza del cosiddetto uomo alienato. Ma è inutile indagare: un simbolo veramente comprensibile perde ogni vera forza di suggestione. La musica scritta dal Berio ha molti elementi di collage sonoro, e vi sono inserite anche due canzoni per voce di soprano. L'organico orchestrale è quello della Grande orchestra jazz, e la musica alterna momenti appassionati a brani autonomi o anche semplicemente descrittivi. E in sostanza siamo forse (ma è una semplice ipotesi) di fronte a una musica di alto spettacolo di varietà scritta da un compositore ultra aggiornato che cerca di lasciarsi alle spalle la dodecafonìa, utilizzandone i ritrovati e le formule. Ma a quale scopo? Un'analisi di tale musica, che ha due costanti, una ritmica (la rumba) e una armonico-timbrica, porterebbe molto lontani. Basterà dire che il limite di quest'opera sapientemente organizzata, rigorosamente inconsequente, come è proprio del sistema a cui appartiene, è che nessuno, forse nemmeno il Berio stesso, potrà dire fino a che punto l'autore abbia preso sul serio la sua materia. [...] Ha diretto con autorità Nino Sonzogno. Sono piaciute le scene e la coreografia di Jacques Lecoq. Ottimi tutti i mimi, lodevoli anche Bona De Mandriargues che esegue un mezzo strip-tease e il soprano Cathy Barberian. Il pubblico ha applaudito cordialmente il racconto mimico di Berio e Calvino. Autori e artisti sono apparsi più volte alla ribalta⁴¹.

La critica di Montale, come è facile constatare, è estremamente colta; la sua competenza giunge a toccare livelli altissimi quando cita nomi di musicisti e musicologi, anche tra i meno noti; discute su teorie proprie della critica musicale e ne controbatte spesso alcune; propone modelli e chiavi interpretative del tutto originali; si muove con assoluta padronanza nello sconfinato territorio della letteratura musicale e in oltre quattrocento anni di storia. Siamo ben lontani dall'estetismo letterario dannunziano. Le sue recensioni, ricche di contenuti e di informazioni specifiche e non di contorni o abbellimenti, specie quelle più dettagliate della terza e della quarta sezione, si articolano in una precisa struttura. Ciascuna, infatti, è divisa in due parti: la prima, sempre più lunga, contiene ampie divagazioni sull'opera in questione; la seconda si presenta invece come dettagliato resoconto della rappresentazione teatrale a cui il poeta aveva assistito.

⁴¹ «Allez-hop» di Berio e Calvino, in «Corriere d'Informazione», 22-23 settembre 1959, poi in *Prime alla Scala*, cit., pp. 99-100.

Preso a modello di letteratura nella musica anche Andrea Zanzotto, per vie comunque diametralmente opposte a quelle di D'Annunzio e di Montale, si dimostra essere un esperto musicofilo. La sua critica, che qui limitiamo alla conversazione col musicologo veneziano Paolo Cattelan pubblicata per i tipi della Marsilio con il titolo di *Viaggio musicale* cui faremo qualche accenno, è un ulteriore esempio di come un letterato possa accostarsi a una disciplina di non propria competenza. Il poeta parla di musica raccontando, innanzi tutto, episodi e trascorsi della sua vita. Se pure passivamente, il piccolo Andrea si è nutrito di musica. Nella chiesa di Vidor ascoltava opere organistiche di Bach eseguite dal maestro Voltolin e in collegio prendeva le lezioni di canto obbligatorie del maestro Fontebasso.

La musica da lui ascoltata e assimilata sin da bambino è quella che il folclore ha tramandato integra, anche a distanza di decenni: è «la presenza scanzonata delle canzoni», «un bel canto popolare», una giocosa filastrocca di intrattenimento e le canzonette di protesta e di impegno politico-civile, spesso celate da parole sottilmente ironiche, come quelle cantate dal trio Lescano. Essa è inoltre la lirica, cantata da tutti, persino dai preti. Anche questo genere musicale, pur se più austero e difficile da approcciare, è divenuto canto popolare grazie alla fama del soprano Toti Dal Monte, la cui arte ha tramandato nei cuori di tutti una irrefrenata passione per il canto:

Per me la musica cosa è stata? È stata, prima di tutto, un bel canto popolare. Tutti, una volta, cantavano. Sopravvivevano, infatti, negli anni della mia prima giovinezza, i residui folcloristici del vecchio canto popolare, che i contadini erano soliti intonare da ubriachi, la sera: un canto, probabilmente, non così dissimile da quello che Leopardi avvertiva svanire a poco a poco e che da queste parti era innanzi tutto rappresentato dalla vecchia tiritera: «din din, din don, din don, dindela / l'è la figlia del caro papà». Si sentiva questo «carò papà» risuonare all'infinito. [...] Ma alla musica pervenivo anche attraverso l'opera e la sua indiscussa autorità ottocentesca, corroborata per di più dal fatto che qui a Pieve c'era la Toti...[...] E *Norma*, per esempio, torna spesso nel mio *Galateo in bosco* anche in quanto musica «popolare», dato che la si sentiva cantare continuamente. [...] Ma ricordo anche, a questo proposito, la presenza delle canzonette, che comunicavano in un modo particolare, sottilmente contrastante. Per esempio, *Faccetta nera* esprimeva la presenza di un modo di pensare popolare che, a ben vedere, non si poneva in linea con la dittatura⁴².

⁴² ANDREA ZANZOTTO, *Viaggio musicale*, cit. pp. 8, 16, 18.

Tracciato un variegato percorso biografico ispirato ai ricordi legati alla sua giovinezza e alla sua gente, le riflessioni zanzottiane si allargano a temi più generali e alla poesia. Partendo dalla distinzione tra musica vera e propria e musica interna alla parola, il poeta cita numerosi nomi e illustra esempi attinti dalla storia e dalla tradizione musico-letteraria, dai Greci agli *Chansonniers* francesi, da Paolo Conte ai Beatles, da Prévert alla Callas, da Fellini a Rota. Per Zanzotto i grandi artisti della storia esprimono, ciascuno a proprio modo, originali e profondi legami con la musica, con particolari e ben specifiche sensibilità musicali. Schubert concepiva una musica profondamente collegata al dolore e al lutto; Mozart vedeva in essa l'unica possibilità di espressione a lui congeniale, il «gigante» Bach scriveva la sua musica per scalate, dal piccolo al grande, e componeva *Corali* il cui titolo spesso inganna suggerendo emozioni e stati d'animo differenti da quelli che in effetti comunica l'ascolto e infine Metastasio, amato dai musicisti ma visto con diffidenza dai letterati, verso cui il poeta non nasconde una predilezione. La musicalità intrinseca dei versi metastasiani ha addirittura permesso al poeta di reinventarlo, di lasciarsi andare a modifiche e a giochi letterari:

Metastasio, si potrebbe dire, è dotato di una *lactea ubertas*, come è stato detto di Tito Livio, mi pare. Comunque, è in grado di rinvenire rime con abbondanza, con ricchezza, e non è mai scarso di soluzioni. Nello stesso tempo, quando si abbandona a questa sua creatività, che è molto più bizzarra di quanto si creda, non lavora più «a mente fredda», ma a mente musicale. A ben vedere, le strofette delle sue arie sono come un refrain immerso nel testo drammatico quasi per riassumervi il concetto, fungendo da polo di condensazione di temi dispersi dentro l'opera. Tali strofette rappresentano dunque, in perfetta sintesi, le famose «ariette di Metastasio». [...] E, in ogni caso, (Metastasio) ha costituito proprio un baluardo di italianità nel cuore dell'impero: tanto da poter essere interpretato come una testimonianza fortemente patriottica che continua una tradizione già veneziana. Devo dire che anch'io ho subito l'influenza di Metastasio fin da ragazzo, perché è uno degli autori che spinge più a essere imitato. Nell'universo poetico-musicale di Metastasio, le vocali si attraggono l'una con l'altra. Aveva la certa sensazione dell'opportunità dell'uso di determinate vocali (e di determinate consonanti) a dispetto di altre. Per questo Metastasio si presta moltissimo a ritocchi. E parecchi ne ho fatti anch'io...⁴³

⁴³ Ivi, pp. 75-77. Zanzotto accenna ai ritocchi relativi alle strofette dell'azione sacra intitolata *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, composta da Metastasio nel 1730 e divenuta uno degli oratori più musicati nel XVIII secolo. I versi metastasiani «Dovunque il guardo giro / immenso Dio, ti vedo; / nell'opre tue ti ammiro, / ti riconosco in me. / La terra, il mar, le sfere / parlan del tuo potere: / tu sei per tutto, e noi / tutti viviamo in te.» sono stati così modificati: «Dovunque il guardo giro / immenso caos ti vedo / per l'opere tue mi adiro / ti riconosco in me! / Il ciel la terra il mare / parlan del tuo strafare / del tuo globalizzare / ma chi, perché, ma che?»

Il poeta, inoltre, volge la sua attenzione persino verso le forme musicali contemporanee; valuta l'improvvisazione del rap come espressione perfetta della fretta e del caos del mondo moderno, convulso «cardiogramma» dell'«aritmia» del mondo moderno tachicardico:

Per quanto concerne il rap, c'è qualcuno che quasi corre via da qualche cosa; deve scappare, crede di andare verso una gioia e scappare da un pericolo. Io lo sento così, può darsi che mi sbagli e può darsi che ci siano dentro dei motivi musicali degni di nota che corrispondono a una verità... ma qui entriamo nel gioco delle varie funzionalità... di tante musiche che accompagnano momenti della vita comunitaria di oggi. L'idea di rap richiama immediatamente non tanto quella che poteva essere la fretta gioiosa di un mondo preistorico che si lasciava trascinare da una specie di delirio; ma è la fretta, piuttosto, di quello che deve stare a bestemmiare in una capsula di automobile e che anela ad arrivare per uscir fuori un momento. E quindi certi tipi di musica o di realizzazione musicale andrebbero registrati proprio sull'elettrocardiogramma. Prima vi potevano essere aritmie che filtravano all'interno e che potevano essere pericolosissime; ma che il rap possa rappresentare la tachicardia parossistica è altrettanto vero: e quella nessuno la può fermare⁴⁴.

L'interesse verso la contemporaneità, anche musicale, di certo non stupisce. Eremita solitario, nel suo "paesaggio" in ombra Zanzotto ha, forse più di tutti, profondamente indagato la disarmonia del mondo, le contraddittorietà umane, la poliedricità dell'esistenza. Nella sua non sofferta solitudine ha studiato il presente attraverso la storia nella continua ed esasperata ricerca di un linguaggio effettivamente in grado di esprimerlo. La sua letteratura ha "resistito" (Ferroni concepisce una "letteratura della resistenza" lontana da individualistiche battaglie intellettuali, distante dal pensiero del singolo autore) alla deriva del presente e delle ideologie,

⁴⁴ Ivi, pp. 45-46. Anche Edoardo Sanguineti, collaborando col compositore Andrea Liberovici, ha mostrato un particolare interesse per questo genere musicale. In una conversazione con Anna Frabetti, poi pubblicata su «Bollettino 900» col titolo di *Rap e poesia*, il poeta dichiara: «Quando sottoposi a Liberovici alcuni dei miei materiali, ero mosso dall'idea, che lui del resto condivideva, che il rap fosse prima di tutto una tecnica evidentemente ritmica e musicale, ma anche una tecnica del discorso verbale, un modo paradossale per "recitar cantando", in cui l'importanza del testo è molto forte e permette di utilizzare anche dei componimenti che non abbiano una preordinata struttura ritmica, ma che si costruiscono attraverso giochi verbali. Io ho fatto uso, almeno in molti dei miei testi, dell'allitterazione, della rima ribattuta e questo si prestava bene ad essere trasformato in rap, con poche modifiche di replica, di iterazione, di variazione. [...] Io tendo sempre più ad insistere sul momento anarchico come momento di pulsione della grande arte critica del Novecento. Se questo momento ha trovato incarnazione, non è stato tanto nella forma della canzone "all'italiana", quanto piuttosto nelle esperienze di certo rock violento e oggi, semmai, del rap e di altre espressioni di questo genere.», in «Bollettino '900», 4-5 maggio 1996, pp. 9-11, oppure in: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/sanguin.htm>.

Si consiglia inoltre: BAIARDO ENRICO; DE LUCIS FULVIO, *Shakespeare e il rap. I "sonetti" secondo Liberovici e Sanguineti*, Ferrari, Genova 1998.

buone o cattive non importa, a quel pullulare disordinato e confuso di linguaggi corrotti non soltanto dall'uso comune ma, soprattutto, dai moderni meccanismi di comunicazione, a quel "progresso scorsoio" (cito il titolo di un saggio, una conversazione con Marzio Breda pubblicata nel 2009) divenuto oramai inarrestabile e inestricabile.

Certo, tentare di resistere non significa quasi mai vincere. Nella migliore delle ipotesi scopo è sopravvivere nella speranza che il disordinato mondo "esista buonamente" senza "accartocciarsi" (cfr. *La beltà*) in singole ed egoistiche individualità. E non importa se questa lotta per la sopravvivenza, impari dinanzi ad un mondo nemico che è insieme tutto e niente, porti alla totale disgregazione dell'io, del soggetto vivente e pensante.

Sentimento, questo, che si trasforma in parola poetica con il tramite di una musicalità non facilmente percepibile se non da orecchie esperte, insita all'interno del linguaggio stesso e di parole semplicemente pronunciate (e non cantate).

L'esempio di Zanzotto serve inoltre per concludere il nostro viaggio musicale. Le esperienze letterarie di scrittori come D'Annunzio, Montale, Calvino e Zanzotto, così differenti tra di loro ma ciascuno esemplare indiscusso di un momento chiave del secolo scorso, sono state poste in relazione alla forte sensibilità musicale che ne motiva la più intima essenza. Si è visto inoltre come la musica non sia soltanto una costante letteraria, tecnica compositiva e forma espressiva. Le voci critiche hanno dimostrato la forte matrice biografica che ha indubbiamente condizionato un dialogo musico-letterario.

Musica e letteratura nascono come forme espressive, è chiaro; che la vita sia il tema da esprimere, è altrettanto evidente. Il senso della letteratura e della musica è la costante ricerca di un senso nel disordine delle parole e dei suoni del mondo. Ogni artista lo fa nel modo a lui più congeniale: se per Mozart non era possibile esprimere sentimenti e pensieri con linguaggi non musicali, Zanzotto sembra districarsi facilmente nel «nodo scorsoio» della modernità, anche linguistica, e D'Annunzio, addirittura, opta per una contaminazione, quasi totale, tra i due generi, facendo della musica, dei suoi contenuti e persino dei suoi protagonisti, i soggetti della sua letteratura.

Forti della loro «intrinseca necessità di essere insieme, perché all'origine erano un insieme inscindibile» musica e poesia, musica e letteratura in generale, sono espressioni dell'unico dettato della vita.

Appendici

II. Inizio del terzo atto di *Tristano e Isotta* nell'abozzo autografo: la pagina è datata 1 maggio 1859

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for the beginning of Act III of Wagner's opera *Tristan und Isolde*. The page is dated May 1, 1859. The notation is written on multiple staves, with various musical symbols, notes, and clefs. The handwriting is in ink and appears to be a working draft or autograph. The page is framed by a thin black border.

III. Tavola dei *Leitmotive* redatta da Carl Waack e riprodotta nello spartito di *Tristan und Isolde*,
stampato a Lipsia da Breitkopf & Härtel, 1860

Tristan und Isolde.

1. Liebes-Leidens und Sehnsuchte-M.
2. M. des Todesatmosphären
3. Seemannsweise (Meeres-M.)
4. Zorn-M.
5. Todes-M.
6. Heldenruf
7. M. des sterben Tristan
8. Fluch-M.
9. Schicksalsthema
10. Matrosenruf
11. Tristan-M.
12. M. seelischer Erregung
13. Jubelruf
14. Liebesverlangen-M.
15. M. ungeduldiger Erwartung
15. Glückseligkeit-M.
16. Liebesthema
17. Tages-M.
18. Liebesthema (aus dem ersten)
19. Liebesruhe-M. (Schlummer-M.)
20. Scheidgesang
21. Liebesverklärungs M.
22. M. der Trauer
23. Märke-M.
24. Trauriger Hirtenreigen
25. M. der Ode u. des Seemanns
26. Heimatland-M.
27. Sehnsucht-M. (aus dem ersten)
28. Liebesfluch-M.
29. M. verlangender Wiederschau
30. Fröhlicher Hirtenreigen
31. M. des Bannens
32. Todesfrage

V. Il «Cantacronache» (gennaio 1962). Da sinistra: Sergio Liberovici, Fausto Amodei, Michele L. Straniero, Margot



VI. I primi 3 dischi del «Cantacronache» (1958-1959)



VII. Partitura di *Un re in ascolto*. Musica di Luciano Berio, testo di Italo Calvino.
Aria I (Parte prima)

A. M. Kalmus

Un re in ascolto Luciano Berio

PARTE PRIMA

IL SIPARIO SI APRE LENTAMENTE QUANDO L'ORCHESTRA COMINCIA A SUONARE. SULLA SINISTRA DELLA SCENA UNA SEZIONE DI PALCOSCENIO IN PENOMBRA, A DESTRA LA STANZA DI LAVORO DI PROSPERO. ALL'ALZARSI DEL SIPARIO PROSPERO HA APPENA RICEVUTO UN MESSAGGIO DA UN FATTOURINO CHE SI ALLONTANA RAPIDAMENTE. APPARTATO E ASSORTO IL MIMO OSSERVA PROSPERO.

Der Vorhang hebt sich langsam, wenn das Orchester einsetzt. Zur Linken der Szene ein Teil der Bühne im Halbdunkel. Rechts Prosperos Arbeitszimmer. Prospero hat, wenn der Vorhang aufgeht, soeben eine Nachricht von einem Boten erhalten, der sich rasch entfernt. Abseits steht gedankenverloren der Mime und beobachtet Prospero.

ARIA I

Prospero

HO SOGNATO
ich sah im Traume,

come sognando, ora lontano o vicino, con improvvisi soprasensazioni
ich sah im Traum, sah im Traum - mir ein Trau -

© Copyright 1983 by Universal Edition S. p. A., Milano

Universal Edition No.: 17 8524

Bibliografia

- AA.VV., *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, Forum, Udine 2005.
- AA.VV., *The relations of literary study: Essays on interdisciplinary contributions*, James Thorpe, New York 2004.
- AA.VV., *L'occhio e la memoria*, Lombardi-Sciascia, Siracusa-Caltanissetta 2004.
- AA.VV., *Verdi 2001*. Atti del Convegno Internazionale Parma-New York-New Haven (24 gennaio-1 febbraio 2001), Cesati, Firenze 2003.
- AA.VV., *Word and music studies. Essays in honor of Steven Paul Scher and on cultural identity and the musical stage*, Rodopi, Amsterdam-New York 2002.
- AA.VV., *Literature and musical adaptation*, Rodopi, Amsterdam-New York 2002.
- AA.VV., *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Cesati, Firenze 2002.
- AA.VV., *Montale a teatro*, Bulzoni, Roma 1999.
- AA.VV., *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- AA.VV., *Italo Calvino*. Atti del Convegno Internazionale di Firenze (26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988.
- AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale di Genova (25-28 novembre 1982), Le Monnier, Firenze 1984.
- AA.VV., *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano 1980.
- ANTONGINI TOM, *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938.
- ARRUGA LORENZO, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Feltrinelli, Milano 2009.
- BAIARDO ENRICO; DE LUCIS FULVIO, *Shakespeare e il rap. I "sonetti" secondo Liberovici e Sanguineti*, Ferrari, Genova 1998.
- BARENBOIM DANIEL; SAID EDWARD, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica, la società*, Il Saggiatore, Milano 2002.
- BARILLI RENATO, *D'Annunzio in prosa*, Mursia, Milano 1993.
- BARTHES ROLAND, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001.
- BARTHES ROLAND, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1986.
- BASSI ADRIANO, *Debussy-D'Annunzio, collaborazione e amicizia*, Le Monnier, Firenze 2002.
- BENEDETTI CARLA, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

- BENVENISTE ÉMILE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 2010.
- BERIO LUCIANO, *Intervista sulla musica*, Laterza, Bari 1981.
- BERMANI CESARE, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano*, Jaca Book, Milano 1997.
- BERTONE GIORGIO (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Marietti, Genova 1988.
- BIANCONI LORENZO, *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993.
- BIASIN GIAN PAOLO, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1985.
- BONNEFOY YVES, *L'alleanza tra la poesia e la musica*, Archinto, Milano 2010.
- BROWN CALVIN S., *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos, Roma 1996.
- CALVINO ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2009.
- CALVINO ITALO, *Ultimo viene il corvo*, Mondadori, Milano 2004.
- CALVINO ITALO, *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 2003.
- CALVINO ITALO, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2000.
- CALVINO ITALO, *Saggi*, Mondadori, Milano 1995.
- CALVINO ITALO, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1994.
- CALVINO ITALO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991.
- CELLUCCI MARCONE SILVANA, *D'Annunzio e la musica*, Japadre, L'Aquila 1972.
- CHALLEMEL-LACOUR, *Quatre poèmes d'opéras accompagnés de la Lettre sur la Musique*, Durand, Paris 1893.
- COCCU MARIA FRANCESCA, *La "musica sognata" di Claude Debussy*, in «XAOS, Giornale di confine», II, 3, novembre-febbraio 2003-2004.
- CORTI MARIA, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Trionfo della morte*, Mondadori, Milano 1995.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Il fuoco*, Bit edizioni, Milano 1995.
- D'ANNUNZIO-DEBUSSY, *Mon cher ami. Epistolario 1910-1917*, Passigli, Firenze 1993.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Il piacere*, Mondadori, Milano 1989.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Notturmo*, Treves, Milano 1921.

D'ANNUNZIO GABRIELE, *Le martyre de Saint Sébastien.: Mystère en cinq actes de Gabriele d'Annunzio: partition pour chant et piano / Transcription par André Caplet*, Durand, Paris 1914.

DONATI PETTÉNI GIULIANO, *D'Annunzio e Wagner*, Le Monnier, Firenze 1923.

DORFLES GILLO, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1981.

ELIOT THOMAS, *The music of poetry*, Glasgow University Press, Glasgow 1942.

FERRARI SEBASTIANO, *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini*, in «Incontri», XXVII, 1, Amsterdam 2011.

GIULIANI ALFREDO, *Opere 1939-1962*, Mondadori, Milano 1993.

GOZZI CARLO, *Letteratura e musica*, Bulzoni, Roma 1997.

GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000.

GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 1990.

IOVINO ROBERTO, VERDINO STEFANO (a cura di), *Montale, la musica e i musicisti*, Sagep, Genova 1996.

ISGRÒ GIOVANNI, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1993.

JONA EMILIO; STRANIERO MICHELE LUCIANO (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Scriptorium, Torino 1995.

LA VIA STEFANO, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006.

LIPERI FELICE, *Storia della canzone italiana*, Rai-Eri, Roma 1999.

MALERBA LUIGI, *Che vergogna scrivere*, Mondadori, Milano 1986.

MENGALDO PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino 2003.

MONTALE EUGENIO, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2001.

MONTALE EUGENIO, *Prime alla scala*, Leonardo, Milano 1995.

MONTALE EUGENIO, *Quaderno genovese*, Mondadori, Milano 1983.

MONTALE EUGENIO, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976.

NERTHAL, *Tristan e Yseult. La passion dans un drame wagnérien*, Firmin-Didot, Paris 1893.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Scritti su Wagner*, Rizzoli, Milano 2007.

PARATORE ETTORE, *Moderni e contemporanei tra letteratura e musica*, Olschki, Firenze 1975.

PASOLINI PIER PAOLO, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999.

PEGORARI DANIELE MARIA, *Critico e testimone: storia militante della poesia italiana, 1948-2008*, Moretti e Vitali, Bergamo 2009.

PENNINGS LINDA, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica, romanzo, melodramma e prosa d'arte*, Cesati, Firenze 2009.

PERL HENRY, *Richard Wagner a Venezia*, Marsilio, Venezia 2000.

PESCE MARIA DOLORES, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.

PETROCCHI FRANCESCA, *Le parole della musica: letteratura e musica nel Novecento italiano*, Archetipolibri, Bologna 2009.

PETROCCHI GIORGIO, *Letteratura e musica*, Olschki, Firenze 1991.

RESTAGNO ENZO (a cura di), *Berio*, E.D.T., Torino 1995.

RUSSI ROBERTO, *Letteratura e musica*, Carocci, Roma 2005.

SANGUINETI EDOARDO, *Verdi in technicolor*, Il Melangolo, Genova 2001.

SCHER STEVEN PAUL, *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music*, Rodopi, Amsterdam-New York 2004.

SORBA CARLOTTA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2001.

SORGE PAOLA, *Gabriele D'Annunzio. Il caso Wagner*, Laterza, Bari 1996.

SORGE PAOLA, *La musica nell'opera di D'Annunzio*, Eri, Roma-Torino 1984.

TATTI MARIASILVIA (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, Roma 2005.

TEDESCHI RUBENS, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988.

TEDESCO ANNA, *Music and Literature*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Routledge, New York-London 2007.

TEDESCO ANNA, *Music criticism*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Routledge, New York-London 2007.

TOSI GUY, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, La Nuova Italia, Firenze 1963.

WOLF WERNER, *The musicalization of fiction. A study in the theory and history of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1999.

ZANZOTTO ANDREA, *In questo progresso scorsoio*, Garzanti, Milano 2009.

ZANZOTTO ANDREA, *Viaggio musicale*, Marsilio, Venezia 2008.

ZANZOTTO ANDREA, *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999.

ZOLLINO ANTONIO, *I paradisi ambigui: saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Il Foglio, Piombino (Li) 2008.

DISCOGRAFIA *

AA.VV., *Cantacronache 1-6*, Italia Canta, 1958-1960.

AA.VV., *Il Cantacronache ben temperato*, Italia Canta, 1961.

BERIO LUCIANO, *Un re in ascolto*, Col legno, 1997.

BERIO LUCIANO, *La vera storia*, Universal edition, 1982.

CHOPIN FRYDERYK, *Preludes op. 28*, Universal Classic, 2008.

DEBUSSY CLAUDE, *Le Martyre de Saint Sébastien*, Glor Classic, 2011.

DEBUSSY CLAUDE, *Preludes I-II*, Deutsche Grammophon, 1999.

DEBUSSY CLAUDE, *La mer, Nocturnes*, Deutsche Grammophon, 1995.

DE STEFANI MIRCO, *Canzoni de l'été de nuit*, Rivo Alto, 2011.

DE STEFANI MIRCO, *Concert pour Douve*, Rivo Alto, 2007.

FISCHER-DIESKAU DIETRICH, *Recordings from the Archives*, EMI Classics, 2010.

OMAGGIO MARIA ROSARIA; DI MICHELE GRAZIA, *Chiamalavita*, su testi di Italo Calvino, Rai Trade, 2005.

WAGNER RICHARD, *Tristan und Isolde*, Emi Classic, 2009.

* La discografia qui proposta è solo orientativa. Non include, infatti, tutti i lavori musicali citati nello studio, causa la difficile reperibilità discografica di molte incisioni. Sono omesse, pertanto, alcune canzoni e lavori teatrali di Calvino e le produzioni musicali dall'opera di Zanzotto. Del compositore Mirco De Stefani, a titolo esemplificativo, si è preferito citare alcune recenti incisioni. Il cd musicale, allegato alla tesi, può risultare un'utile guida alla lettura.