

Adriana Guarnieri Corazzol

POETA E COMPOSITORE NELLA PRODUZIONE LIRICA ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO

UNA PROPOSTA DI TIPOLOGIA DEI RUOLI

1. Il rapporto tra parola e musica nell'opera – come in tutte le altre forme di composizione su un testo verbale: cantata, romanza, oratorio, melologo o altro – negli ultimi decenni dell'Ottocento ha subito in Italia profonde trasformazioni. Il libretto operistico (il tipo di testo storicamente più rilevante, in quanto pilastro della forma musicale all'epoca più significativa sul piano economico e della comunicazione) ha retto quasi tutto il peso del cambiamento. Se nelle sue conseguenze la trasformazione è testimoniata da infiniti dettagli linguistici e drammaturgici¹, nella sostanza si è trattato di una rivendicazione della centralità del testo nell'organismo complessivo. In questo senso il cambiamento è consistito innanzitutto in una riformulazione del rapporto musica/libretto, ovvero operista/librettista.

Come sempre nella storia della forma operistica, un testimone, disegnando lo 'stato del libretto', ha registrato alla fine del secolo il nuovo rapporto in termini apocalittici: ha accusato il libretto di essere diventato un oggetto non più poetico ma teatrale, tutto fondato sull'"artificio" e sull'"astuzia". È stata denunciata così, del testo letterario, la «preponderanza sulla musica» in quanto ridotta a «musica da teatro», affannosamente dedicata ad accontentare il vero colpevole della decadenza, il pubblico:

[...] di questa incredibile, inevitabile, tirannica, necessaria preponderanza del libretto sulla musica sono solamente responsabili i giovani compositori, invasi dalla delirante febbre del successo, o non piuttosto ne ha colpa maggiore il pubblico,

¹ Per un profilo esauriente di questa trasformazione nel passaggio da «melodramma» a opera verista si veda Luca Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua*, Milano, Garzanti, 2002, parte III, cap. 5 (*Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*), pp. 113-161.

questa collettività senza nome e senza freni, ingenua come un fanciullo e paurosa e terribile come un areopago di giudici inflessibili e profondi? Non è forse il gusto traviato del pubblico che toglie decoro alla naturale nobiltà del musicista, che attutisce le libere manifestazioni dell'ingegno giovanile; non sono forse i suoi nervi malati, insopportabili di qualunque meditazione o di qualunque giogo superiore che hanno di tanto ridotto la grandezza e la potenza della musica, asservendola alle agitazioni e alle passioni di una qualunque tela drammatica che dovrebbe avere per legittima sede il teatro di prosa?²

Su queste basi all'opera è stata prospettata una corta vita e del libretto moderno è stato dato un giudizio totalmente negativo:

[...] è così che il libretto scende ogni giorno più a essere un lavoro che qualunque semianalfabeta, fornito di qualche virtù *teatrale*, può scrivere e presentare alla bellissima e magnifica Iddia, perché costei lo ricopra delle sue grazie. Ed è per questo che il libretto è ogni di più minacciato di essere scritto nella prosa più ignobile, più sgrammaticata e più vacua.³

La stessa tesi, ma rovesciata di segno, hanno sostenuto alcuni protagonisti dell'arte librettistica, gregaria nei decenni precedenti. Essi hanno rivendicato l'importanza del testo letterario nell'economia dell'opera sulla base o della sua autonomia drammaturgica o della sua eccellenza letteraria o, infine, di un suo programmatico carattere 'totale', capace di trasformarlo in elemento portante dello spettacolo.⁴

All'altezza degli anni Novanta la questione del rapporto musica/libretto è stata, per altro verso, oggetto di un vivace dibattito giuridico condotto in vista della sua ricaduta in termini economici: si è tentato di chiarire sia la natura giuridica del libretto sia – ai fini di una determinazione legale dei compensi – il rapporto compositore/librettista. Definito, in un dettagliato esame dell'intero argomento, «opera dell'ingegno» di tipo particolare ma sostanzialmente «traliccio» della musica, in quanto espressione «trasformata» e «assorbita» di fatto dalla musica, il libretto è stato dichiarato un mezzo, un accessorio sopravvalutato unicamente dalla repubblica delle lettere:

[...] mentre non sono le dottrinali articolose dei critici musicali quelle che valgono a salvare o condannare un'opera musicale che dal pubblico, dallo spettatore sia stata o disapprovata od applaudita (appunto perché in materia esso è giudice sovrano e la sua voce è *voce* di Dio) i meriti letterari-artistici invece del libretto sono rintracciati, scoperti nella gran parte dei casi dalla repubblica degli scrittori, dalle camarille letterarie. [...] Lungi dall'abbandonarci alle esagerate conclusioni di

² Ettore Moschino, *Il «libretto» moderno*, in Giuseppe A. Lombardo, *Annuario dell'arte Lirica e Coreografia italiana*, Milano, Arturo Demarchi, 1898, pp. 51-58: 52.

³ *Ivi*, p. 55.

⁴ Si veda soprattutto (ovviamente dopo la nota distinzione operata da Boito tra «libretto» e «tragedia» negli anni Sessanta) la previsione di Ferdinando Fontana della scomparsa del libretto – sostituito da un «vero poema» – contenuta nello scritto programmatico *In teatro (con due lettere di G.C. Molineri)*, Roma, Sommaruga, 1884.

coloro che per il soverchio ripetersi di *libretti* privi affatto d'ogni merito artistico ed in cui la poesia c'è solo perché le parole sono stampate in piccole righe di una certa misura, su per giù uguali, non vedono in essi se non gli sforzi che il musicista dovrà raddoppiare per celare la deformità del testo.

Solo argomentando dalle considerazioni svolte, per rispetto anche a qualche onorevole ma pur rarissima eccezione, crediamo poter inferire che *il libretto è sempre un MEZZO, un ACCESSORIO che deve cedere al suo principale, la musica* (alla quale quindi va assegnata la prima parte), *segnatamente nel melodramma, in quella che chiamano OPERA per eccellenza.*⁵

Il giurista proponeva bensì, alla fine, quale compenso al librettista una «quota di comunione»; ma più piccola di quella del musicista e da determinare di volta in volta:

Fissato bene il titolo del compenso, che è nel poeta quello di avere prestato un servizio (più o meno apprezzabile) al musicista, chiaro e subito appare che non è possibile stabilire [...] una costante proporzione fra il servizio reso ed il compenso dovuto, dacché a determinarlo con certo criterio dovrebbero combinare parecchi coefficienti, quali il successo (e quindi il vantaggio, il lucro del compositore) il pregio intrinseco del componimento letterario, la efficacia reale che la poesia ebbe nel suscitare l'ispirazione del musicista, ecc., ecc.⁶

Ne derivava un invito ai librettisti che «al giorno d'oggi [...] vorrebbero di un tratto diventare capitalisti e latifondisti [...] ad essere meno pretenziosi e starsene più tranquilli».⁷

Questa trasformazione, alle soglie del Novecento, del peso relativo di musica e libretto (operista e librettista) nelle tre direzioni considerate (un carattere drammaturgico più spiccato, tale da determinare il percorso musicale; una maggiore autonomia, acquisita con la qualità letteraria del testo; una valutazione economica della fonte originaria o del libretto tanto in rialzo rispetto al passato da impegnare gli avvocati di parte a cercare di contenerla), è stata segnalata, insieme con molte altre, dagli storici del libretto negli ultimi quarant'anni. C'è stato chi ha registrato una ripresa del livello letterario del testo a partire da Boito attraverso Ghislanzoni, Fontana e Illica: non più ritenuti, come nel periodo precedente, «mucche da latte poetiche».⁸ C'è stato chi ha visto nel *Nerone* di Boito la lingua più alta dell'Ottocento e segnalato, per il passaggio al nuovo secolo, il gran numero di drammaturghi che ricavano libretti dalle proprie *pièces* nel quadro di una generale riappropriazione dell'autonomia relativa – rispetto

⁵ Attilio Omodei, *La condizione giuridica del librettista*, tesi di laurea presentata alla Facoltà giuridica dell'Università di Torino, Milano, Tipografia dello Stabilimento di E. Sonzogno, 1892, pp. 9 e 10.

⁶ *Ivi*, p. 15.

⁷ *Ivi*, p. 16. Omodei parteggiava per l'editore nella causa Verga contro Sonzogno: donde la posizione particolarmente ferma.

⁸ Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, p. 154.

alla musica – di una letteratura per musica in grado di fare drammaturgia operistica⁹. C'è stato chi ha sostenuto vivacemente l'opportunità di prendere in considerazione il libretto italiano del periodo 1850-1920 come oggetto di una scienza letteraria¹⁰. Luigi Baldacci ha marcato decisamente, nella storia del libretto ottocentesco, un prima e un dopo Boito, segnalando da un lato l'insorgenza di una «poetica del diverso» in quanto principio di originalità, dall'altro la tendenza della fine del secolo all'esagerazione del potenziale drammatico¹¹.

Per quanto riguarda l'economia del rapporto parola/musica molti hanno rilevato – in parallelo con la produzione teatrale coeva – l'aumentata lunghezza del testo e il suo arricchirsi di didascalie quasi istruzioni dettagliate di regia. Per quanto riguarda la condizione del librettista Fabrizio Della Seta, dopo averne rimarcato lo scarso prestigio in epoca verdiana (il ruolo di artigiano, di verseggiatore), ha delineato il sorgere, a partire da Boito, di due livelli paralleli e alternativi di dignità culturale dei testi: quello della massima autonomia di un poeta-compositore (che potremmo esemplificare col libretto di *Nerone*: uscito dapprima nel 1901 come tragedia) e quello della funzionalità tutta gregaria di poeti dediti (anche) a una letteratura 'alimentare'¹². Per quanto riguarda infine la versificazione, Peter Ross ha indagato i punti di coincidenza tra passaggio da 'libretto' a 'dramma' e passaggio da 'versi' a 'parola scenica'¹³.

In questo percorso, c'è stato anche chi ha creduto opportuno, nel delineare una storia del libretto, privilegiarne i caratteri stabili nei secoli¹⁴; ma la quasi totalità degli studiosi è arrivata alla conclusione che il libretto dell'ultimo Ottocento si è andato trasformando, in molti casi, da «traliccio» a testo dotato di una propria – particolare – autonomia. Al cambiamento ha contribuito soprattutto il movimento della Scapigliatura, creando una tradizione di scrittori-librettisti che ha rinnovato la lingua del libretto o reso determinante, nell'equilibrio complessivo dell'opera, il suo messaggio (il soggetto); anche sulla base di una maggiore corresponsione economica, capace di attirare l'attenzione dei poeti alti sull'attività librettistica. Da una 'lingua dei libretti' convenzionale si è passati così, spesso, a linguaggi originali: i «nonasillabi» e gli esametri di Boito hanno aperto

la strada ai polimetri, al verso libero, alla prosa¹⁵. È questa la situazione – fluida, ma radicalmente mutata negli equilibri rispetto ai decenni precedenti – che il Novecento eredita senza soluzione di continuità¹⁶.

L'odierna discussione sul carattere testuale del libretto aiuta a precisare i contenuti di quel cambiamento, ponendo le basi di una possibile tipologia della letteratura per musica del Novecento. La discussione tende infatti a definire la natura del testo del libretto rispetto alla musica secondo la polarità autonomia/eteronomia (se vogliamo: alto/basso, poetico/teatrale). Individua così, sia sul piano teorico che in prospettiva filologica, due testi per ciascun libretto: quello stampato a parte (da leggere) e quello inglobato dalla musica (da ascoltare); quello del poeta (il «testo-libretto») e quello dentro l'opera (il «testo-opera»)¹⁷.

La tesi dei due testi estremizza e chiarisce, mettendola nella massima evidenza, la questione del rapporto musica/libretto in quanto gioco di autonomia ed eteronomia (autonomia più o meno condizionata, eteronomia più o meno «firmata»): nuovamente centrale, come abbiamo visto, a partire dall'ultimo Ottocento. E nel Novecento sembra realizzarsi sul piano storico l'intera gamma delle possibili autonomie ed eteronomie: tra i due estremi del testo forte d'autore e del testo gregario del professionista (portatore del *plot* e dell'emozione complessiva)¹⁸. A un capo abbiamo il testo poetico definitivo, all'altro capo quello manipolato da cima a fondo; da un lato un linguaggio originale, dall'altro la «lingua speciale» della tradizione librettistica¹⁹; a un'estremità il fenomeno della *Literaturoper*, all'altra il libretto pensato solo in funzione di una musica. Nel mezzo stanno tutte le combinazioni possibili, che ruotano intorno ai due feno-

¹⁵ In questa direzione di indagine si segnalano alcuni recenti contributi alla librettologia svolti nell'ambito della storia della lingua: si vedano Stefano Telve, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, «Studi di lessicografia italiana» 15 (1998), pp. 319-437, e *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione I e II*, «Lingua nostra» 65/1-2 (2004), pp. 16-30, e 65/3-4 (2004), pp. 102-114. In modo più tradizionale si è mossa invece, nello stesso ambito, Ilaria Bonomi con il volume *Il dolce idioma. L'italiano lingua per musica*, Roma, Bulzoni, 1998.

¹⁶ Sulla fine del libretto quale testo omogeneo nel panorama dell'opera europea del Novecento si veda Carl Dahlhaus, *Il teatro d'opera e la Nuova Musica: un tentativo di definizione del problema*, «Il verri», s. VIII, 5-6 (1988), pp. 105-117.

¹⁷ Sull'argomento si vedano Alessandro Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate» (Bergamo, Università degli Studi), 4 (1990), pp. 7-20; Lorenzo Bianconi, *Hors-d'oeuvre alla filologia dei libretti*, in Renato Borghi - Pietro Zappalà (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Lucca, Lim, 1995, pp. 421-432; Paolo Fabbri, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. LV-LXXX.

¹⁸ Sull'argomento, ma per una posizione opposta a quelle citate sopra, si veda per tutti Paul Robinson, *A deconstructive postscript: reading libretti and misreading opera*, in Arthur Groos - Roger Parker (eds.), *Reading opera*, Princeton, Princeton University Press 1988, pp. 328-346.

¹⁹ Sull'argomento si veda per tutti Giovanna Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* cit., pp. IX-LIV.

⁹ Cfr. Patrick J. Smith, *The Tenth Muse. A historical study of the opera libretto*, London, Gollancz, 1971; trad. it. *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981.

¹⁰ Cfr. Klaus-Dieter Link, *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1975.

¹¹ Cfr. rispettivamente gli interventi di Luigi Baldacci riprodotti in Appendice (*Libretti d'opera*) a Siro Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore 1980, pp. 289-319, e la raccolta *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

¹² Cfr. Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in Lorenzo Bianconi - Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll., Torino, EDT 1987, IV, pp. 233-291.

¹³ Cfr. Peter Ross, *Der Librettors im Übergang vom späten Ottocento zum frühen Novecento*, in Lorenza Guiot - Jürgen Maehder (a cura di), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, Atti del IV Convegno internazionale Ruggero Leoncavallo nel suo tempo, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 19-54.

¹⁴ Cfr. Albert Gier, *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

meni estremi del rapporto di coppia: la competizione paritaria (poeta forte / musicista forte) e la convergenza delle funzioni (il musicista-poeta); l'«autorità multipla» di due specialisti (la collaborazione come sfida reciproca a dare il meglio di sé) o, viceversa, l'identificazione di librettista e compositore (la scelta dell'operista di farsi il libretto da sé).

Intorno alle polarità autonomia/eteronomia e autore multiplo / autore unico sembra dunque muoversi tutta la storia del libretto novecentesco, in infinite varianti che hanno già alla fine dell'Ottocento i loro incunaboli. Il decennio 1890-1900 ha presentato infatti l'intera gamma del vario gioco dei ruoli in una serie di realizzazioni che possono fungere da modelli dei tipi novecenteschi. *Guglielmo Ratcliff* è stata l'opera creata su un testo preesistente, in assenza di un librettista; *Falstaff* l'esito di una collaborazione alla pari²⁰; *Nerone* (1924, postumo e incompiuto; ma composto in prevalenza prima del 1900) la tragedia (e libretto) per musica di un poeta-compositore; *La Bohème* di Puccini l'interazione di un operista-drammaturgo e di una coppia di librettisti tra loro complementari; *La Bohème* di Leoncavallo un perfetto meccanismo teatrale rivestito di musica, creato da un compositore; *Iris* l'opera simbolista su un libretto fatto moderno da ambizioni di regia e da didascalie pervasive; *Fedora* l'opera teatralissima composta su un libretto tradizionale ammodernato. *La falena* ha infine riproposto, rinnovata nel verso e nel taglio scenico, la tradizione della coppia affiatata di autori entro la quale il musicista annulla il librettista²¹. Dal massimo di autonomia del testo dei primi di questi esempi si arriva via via, per gradi, al massimo di eteronomia degli ultimi.

Diventa così possibile suggerire anche una tipologia del nuovo librettista che ha, ugualmente, le sue radici nell'ultimo Ottocento. Nella prospettiva dell'autore unico c'è il poeta-compositore, che nutre ambizioni di eccellenza innanzitutto letterarie (il Boito di *Nerone*), e c'è l'operista-drammaturgo, che mira innanzitutto alla funzionalità scenica (Leoncavallo). Nelle combinazioni di coppia c'è – anche quando resta nell'ombra – il drammaturgo inalterabile della nascente *Literaturopar* (Heine > Maffei > Mascagni) e c'è il drammaturgo, librettista di professione, sensibilissimo al moderno (Illica); c'è il librettista «occasionale»²², che punta sulla teatralità di moda suggerendo soluzioni al compo-

²⁰ Per un esame della natura della collaborazione di Boito e Verdi si veda soprattutto Livio Aragona, *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in Alessandro Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera: fonti, libretti, intertestualità*, Pisa, Plus - Pisa University Press, 2006, pp. 91-110.

²¹ Nel caso di Benco e Smareglia una controprova è costituita da un libretto non musicato e ciononostante del tipo «da non leggere»: quanto mai gregario nella metrica faticosa e ibrida, e nell'azione tutta pensata in funzione di una musica. Cfr. Silvio Benco, *La morte dell'usignolo, tre atti per musica per Antonio Smareglia*, in Id., *La morte dell'usignolo e gli altri libretti per Smareglia*, a cura di Marzio Pieri, Trento, La Finestra, 2003, pp. 1-48.

²² Nello studio citato Ulderico Rolandi ha suggerito una tipologia del librettista fondata sull'attività preminente degli autori. Ha individuato così cinque categorie principali: il librettista professionale, quello occasionale, il librettista compositore, quello «involontario», il drammaturgo.

sitore (Colautti per Giordano), e quello che asseconda in tutto il compositore, fornendo un testo gregario di pure suggestioni (Benco); c'è il grande poeta-collaboratore, che si misura con un operista ponendosi al suo stesso livello di autorità (il Boito di *Falstaff*). C'è infine la coppia di professionisti che somma in sé le due diverse esigenze: l'invenzione scenica e la misura della parola poetica (Illica e Giacosa).

Ricco e vario per l'opera, lo schema di base del cambiamento si è riprodotto nelle sue linee essenziali anche nelle altre forme della musica vocale. La romanza soprattutto (l'aria da salotto, nei suoi infiniti esiti di genere), caratterizzata nel primo Ottocento da un rapporto poesia/musica incurante o da testi convenzionali, ha modificato la sua prospettiva a partire, in alcuni casi, dalla generazione scapigliata. Per un verso gli operisti hanno cominciato a praticare la romanza come una forma alta (Catalani); oppure, pur praticando la romanza come una forma minore, hanno cominciato a misurarsi con poeti contemporanei forti o comunque più impegnati sul piano delle intenzioni. Nel farlo hanno utilizzato liriche preesistenti (Ponchielli di Ghislanzoni per la scena drammatica *Povera madre!*; Mascagni dello stesso Ghislanzoni per *Pena d'amore* o di Pascoli per *Sera d'ottobre*; Puccini di Fucini per la ninnananna *E l'uccellino...* e per *Avanti Urania!*; Leoncavallo di Carducci – un frammento – per *Ruit bora*; Sinigaglia di Boito per *Serenata provenzale* o di Fogazzaro per *Montanina*)²³ o anche scritte appositamente, in forme di collaborazione (Faccio e Praga, Faccio e Boito). Per altro verso i professionisti della romanza tradizionale hanno operato talvolta nella stessa direzione, ricorrendo a poeti noti (Tirindelli a d'Annunzio, Lorenzo Stecchetti e Ada Negri; Rotoli addirittura a Dante e Tasso); o anche a testi approntati per l'occasione (quelli di d'Annunzio per Tosti negli anni Ottanta). C'è poi chi ha tentato di scrivere i versi da sé (Leoncavallo spesso; Mascagni in un'occasione). Ha preso così avvio la trasformazione storica della romanza in lirica (da sala o da teatro): un esito tipicamente novecentesco per l'Italia²⁴.

Parallelamente, composizioni quali il poema musicale *A Giacomo Leopardi* di Mascagni per soprano e orchestra, del 1898 (un poema sinfonico con voce, su versi estratti dai *Canti*), hanno aperto ai musicisti italiani la via del «far da sé» in quanto compilazione: una sequenza narrativa di frammenti di liriche alte preesistenti. Sarà una delle tendenze più diffuse del Novecento anche

²³ Su queste liriche di Sinigaglia praticamente sconosciute si veda il saggio di Rosy Moffa, *Lontano da Cavoretto. I Lieder e le altre musiche vocali da camera di Leone Sinigaglia*, estratto da «Il Gridelino» (Torino, Centro Studi Piemontesi – Istituto per i Beni musicali in Piemonte) 5 (2003).

²⁴ Per un ampio panorama della produzione di romanze si veda Francesca Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT - Istituto Nazionale Tostiano, 2002; sulla lirica da camera italiana novecentesca Ruth C. Lakeway - Robert C. White Jr., *Italian art song*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1989. Per un profilo dell'intero percorso della produzione per canto e strumento in Italia si può vedere Fulvia Morabito, *La romanza vocale da camera in Italia*, Amsterdam - Cremona, Brepols, 1997.

nell'ambito dell'elaborazione del libretto: una variante del poema per musica in quanto testo proprio. La composizione di Mascagni è stata preceduta da *La nuit de mai* di Leoncavallo, un poema sinfonico per tenore e orchestra del 1887 decisamente 'di origine letteraria' nella struttura musicale tutta desunta dal testo di Alfred de Musset (il dialogo della voce e dell'orchestra come dialogo del poeta e della musa). La forma del poema sinfonico-vocale è del resto, significativamente, molto frequentata dagli operisti italiani del primo Novecento.

2. Il nuovo secolo si presenta dunque nel segno di una relativa continuità: il suo primo ventennio vede dispiegarsi tutto l'arco teso tra (nuova) autonomia e (vecchia) eteronomia della letteratura per musica. Gli esempi possibili trascorrono dalla *Mirra* di Alaleona (rappresentata nel 1920, ma già finita nel 1912), dove il quarto e quinto atto della tragedia di Alfieri sono materia di *Literatur-oper*, a *Parisina*, dove un Mascagni al massimo del proprio impegno di scrittura musica un d'Annunzio per una volta librettista d'invenzione; da *Medusa* (rappresentata nel 1938, ma composta nel 1910) di Barilli – un artista 'totale', ma più autorevole come scrittore che come musicista – a *Tosca* di Puccini, in cui la coppia Illica-Giacosa (collaudata ormai anche nel reciproco recalcitrare di bei versi e spettacolarità dominante) fornisce un libretto in ugual misura di teatro e di poesia.

L'eteronomia del testo si fa di grado in grado più pronunciata nelle opere a componente musicale vieppiù importante: dalla prosa della *Leggenda di Sakuntala* di Alfano, caso di un far da sé che scarnifica la fonte a poche idee essenziali²⁵, a *Suor Angelica*, dove un Forzano moderno e scattante si modella purtuttavia diligentemente su Puccini; da una schiera, poi, di opere in cui i drammaturghi-librettisti riducono le proprie o le altrui *pièces* alle esigenze di un teatro tradizionale ammodernato (per tutte *Madame Sans-Gêne* di Simonini e Giordano o *L'ombra di Don Giovanni* di Moschino e Alfano) all'opera realizzata al modo ottocentesco, col musicista-drammaturgo e il poeta-artigiano (*Abisso* di Benco e Smareglia).

Negli anni che vanno dal 1900 al 1922 i casi di letteratura per musica forte o quantomeno competitiva risultano nella produzione complessiva (enorme in questo periodo) ancora scarsi per numero: il libretto tradizionale – divenuto un testo di assoluto impatto scenico ed emotivo – copre la maggior parte della produzione. Essendo riuscito a pieno titolo a modernizzarsi (nei soggetti, nella lingua, nel metro, nella scrittura musicale, nell'impianto scenico, nella vocalità), il sistema «opera italiana» sostanzialmente tiene. L'interazione di compositore e librettista è un fatto acquisito, che avviene però con sacrificio della 'poesia': il libretto, efficace ovviamente da ascoltare, non è altrettanto interessante come

²⁵ Sull'argomento si veda John C.G. Waterhouse, *Da «Risurrezione» a «La leggenda di Sakuntala»*. Dal «verismo» degli esordi allo stile personale della maturità, in Johannes Streicher (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 523-547.

libretto da leggere. In sostanza, l'operazione avviata dai poeti scapigliati si è consolidata, ma solo come modernizzazione del linguaggio operistico.

Prevale così il testo suggerito e poi risucchiato dalla musica, alla quale ha però fornito nel frattempo spunti notevoli di drammaturgia; talora anche in forme esasperate. Per quanto non «rovesciato» (come scriveva Moschino), il rapporto libretto/musica conferma un proprio assestamento sul piano della pari dignità. È definitiva la riaffermazione delle reciproche competenze – con eccezioni, ovviamente: soprattutto il caso Puccini – in una forma (la «grande opera italiana» internazionale) che punta sulla teatralità, dunque su drammaturghi o di grande impatto o di fama (d'Annunzio, Benelli, Simonini, Forzano); oppure su professionisti culturalmente attenti e dotati di un acuto senso del teatro, che promuovono spesso opere di interessante modernità (Illica). Nascono da un lato *La figlia di Iorio* di d'Annunzio e Franchetti (adattamento della propria tragedia pastorale effettuato dal poeta), *L'amore dei tre re* di Benelli e Montemezzi, *Francesca da Rimini* di d'Annunzio e Zandonai (adattata da Tito Ricordi): prodotti tutti notevoli in quanto tipici di un gusto e di un'epoca. Compiono dall'altro lato *Le maschere* di Illica e Mascagni: una «commedia lirica e giocosa» a suo modo esemplare per l'ambizione sperimentale coltivata dentro una prospettiva di gradimento²⁶.

Il ruolo del poeta gregario tende generalmente a perdere terreno, se pure non difetta: tra i casi più evidenti possiamo indicare quello dei *Quattro rusteghi* di Sugana e Pizzolato per Wolf-Ferrari o quello della *Rondine* di Adami per Puccini. Emerge invece, in parallelo, l'esigenza di un convergere delle funzioni, sollecitato dalla maggiore familiarità con le lettere dei musicisti della nuova generazione. Casi come quello dell'*Aviatore Dro* di Pratella sono appunto indicativi di un'ambizione di opera totale che non vuole dividersi tra competenze diverse: privilegia l'idea di dramma musicale (futurista in questo caso) rispetto a una più pericolosa interazione di scritture e personalità. Ma il libretto 'proprio' può essere anche una confezione familiare, un lavoro personale appena sostenuto da un collaboratore tecnico: è il caso per esempio di una proposta ormai dimenticata quale *Sperduti nel buio* (1907) di Stefano Donaudy (il libretto è una riduzione di Alberto Donaudy, fratello del musicista, di un dramma in prosa di Roberto Bracco).

Sul fronte opposto della sfida alla pari di due competenze, questi primi vent'anni del Novecento non danno esiti, come abbiamo detto, né numerosi né notevoli: i poeti alti – interessati al teatro musicale, ma esclusivamente per motivi economici – accettano perlopiù le convenzioni della «grande opera», assumendo gli atteggiamenti di una drammaturgia spettacolare e d'azione; da soli o tramite intermediari. Ne è un esempio *La nave* di Montemezzi, su un

²⁶ Su quest'opera si veda Fiamma Nicolodi, *La commedia dell'arte dans «Le maschere» de Mascagni-Illica et «La morte delle maschere» de Malipiero*, in *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX^e - début XX^e siècle)*, Colloque international (Nantes, 2002), coordonné par Walter Zidarie, Nantes, Université de Nantes, 2003, pp. 27-39.

adattamento di Tito Ricordi della tragedia di d'Annunzio. Esiti di pura professionalità ottengono d'altra parte scrittori o poeti che sulla carta sembrerebbero promettere, con il carattere eccezionale dell'occasione, qualche sorpresa: l'intervento di Lorenzo Stecchetti per la *Marcella* di Giordano; l'impegno di Enrico Cavacchioli per gli *Zingari* di Leoncavallo. Funzionano meglio collaborazioni ben calibrate quali *Paolo e Francesca* di Colautti e Mancinelli oppure combinazioni suggestive di medietà sperimentale letteraria e prestigio della fonte quali *Risurrezione* di Camillo Antona Traversi e Cesare Hanau (dalla *pièce* di Bataille ricavata da Tolstoj) per Alfano.

Alla fine, il caso più interessante per quanto riguarda il gioco di coppia resta in questi anni quello di d'Annunzio: soprattutto per la varietà delle combinazioni cui l'intervento del poeta dà luogo. Essa mostra egregiamente come non esista il librettista-tipo in quanto autore, ma solo in quanto interlocutore dentro una coppia; a indicare ovviamente anche la natura pragmatica di qualsiasi voglia tipologia. Il 'ruolo' del d'Annunzio librettista è, così, multiplo come le opere che d'Annunzio firma. Adattatore di se stesso per Franchetti, in una veste tutta convenzionale di cui si lamenta forte con l'editore (*La figlia di Iorio* già ricordata); adattato dall'editore in modi del tutto adeguati ma di scarso rilievo sul piano dell'innovazione nei due casi di *Francesca da Rimini* e *La nave* già nominati, il poeta resta però poeta alto in due occasioni; che appaiono di diversa natura a causa del diverso atteggiamento compositivo tenuto dagli operisti.

La prima è *Parisina*, cui si è già accennato: un libretto creato bensì da d'Annunzio per l'occasione musicale, ma dotato di tutte le caratteristiche del teatro di parola dannunziano: lessico ricercato, ritualità, lentezza, musica verbale; insomma antinaturalismo e tono sublime. È una sfida per Mascagni, che cerca propriamente la collaborazione: pur tagliando trecentotrenta versi per ragioni di tempi teatrali, costruisce una partitura tutta pensata sul testo. Musicandone, a suo dire, «anche le virgole», il compositore dà il meglio di sé, in un dramma musicale il cui libretto è per forza di parola autonomo: ugualmente «da leggere» e «da ascoltare».

La seconda occasione è quella della *Fedra* di Pizzetti. Il testo è costituito dalla tragedia originale, tagliata qua e là da d'Annunzio – su indicazioni del musicista – senza risultare per questo (proprio come il libretto di *Parisina*) né «ridotta» né «adattata» all'occasione musicale: un testo forte, autonomo, firmato. La circostanza sollecita Pizzetti, così come Mascagni, a raccogliere la sfida; non però in questo caso rivestendo la parola e le didascalie dannunziane di musica, bensì opponendo loro una musica altrettanto autonoma. *Fedra* risulta alla fine un tipo di *Literaturoper* nato, in via eccezionale, da un importante scambio di idee²⁷. Poeta (forte) e musicista (forte) creano un organismo in cui la parola e

la musica si incrociano nell'assoluto dominio specifico delle competenze: un teatro musicale dove i due linguaggi scorrono paralleli con pari peso, ponendosi reciprocamente in rilievo, nella diversità. La tragedia da leggere, tagliata a dramma per musica (anche) da leggere, promuove qui una lingua musicale tutta nuova – nel sistema, nell'armonia, nel ritmo, nella drammaturgia – che si fa sperimentale, paradossalmente, perché rinuncia a «musicarlo», in un connubio/conflitto tipicamente novecentesco di poesia e musica.

Per quanto riguarda i soggetti, prevalgono in questi anni i temi del verismo storico spettacolare (*Adriana Lecouvreur* di Colautti) oppure quelli del verismo esotico spettacolare: di origine teatrale (*Madama Butterfly* di Illica e Giacosa; *La fanciulla del West* di Civinini e Zangarini)²⁸ o più raramente narrativa (*Siberia* di Illica, dove si mescolano spunti da *Memorie d'una casa di morti* di Dostoevskij). Il filone dannunziano e più generalmente simbolista (di derivazione wagneriana), decisamente emergente sul piano del gusto, tratta ugualmente il soggetto storico: ma in quanto primitivo, collocato in un arcaico di passioni archetipiche (*Fedra*, *L'amore dei tre re*, *Abisso*)²⁹. La drammaturgia musicale, nel primo caso fondata preferibilmente sul gesto scenico e sui contrasti di registro, nel secondo è, viceversa, tendenzialmente statica e onirica; alla base della diversità sta ovviamente un taglio opposto del testo letterario (dialogo oppure monologo; montaggio oppure «tempo reale» rispetto all'azione). I soggetti sono generalmente suggeriti dall'editore, che commissiona o ha comprato preventivamente i libretti; ma non mancano né operisti che li cercano senza intermediari, né librettisti che li propongono direttamente ai musicisti.

Comico e tragico nella «grande opera» veristica del primo Novecento di solito si compenetrano, perpetuando sul piano della lingua il cozzo dell'aulico e del prosaico già caratteristico della prima opera verista (Leoncavallo) e, più in generale, della poesia di derivazione scapigliata. Il dramma *décadent*, dannunziano ed evocativo, esclude il comico; che emerge invece, dopo *Le maschere*, come filone specifico (nella scia di *Falstaff*), in esiti larvatamente neoclassici basati su libretti tradizionali: testi leggeri per peso e carattere, ma trascinati da una musica efficace (la produzione di Wolf-Ferrari). L'idea di genere continua in questo caso a determinare lo stile «umile» del libretto; ma è una direzione contraria a quella stabilita dai modelli del verismo storico o dello stesso *Falstaff*. Nella tradizione di un plurilinguismo che ha cancellato ogni regola

drammaturgia musicale italiana, 1890-1915: *mariage à la mode o mésalliance*, in Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera cit.*, pp. 47-55.

²⁸ Sui libretti per Puccini, considerati con particolare riguardo alla drammaturgia e alle fonti, cfr. Piero Santi, *Il rapporto col libretto al tempo dell'«Edgar»*, «Quaderni pucciniani» 3 (1992), pp. 41-51; Guido Paduano, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 187-224, e Id., *Come è difficile essere felici. Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004.

²⁹ Sull'opera italiana di ispirazione simbolista si veda Rein A. Zondergelt, *Ornament und Empbase. Illica, d'Annunzio und der Symbolismus*, in Jens Malte Fischer (Hg.), *Oper und Operntext*, Heidelberg, Winter, 1985, pp. 151-165.

²⁷ Sull'opera dannunziana in quanto *Literaturoper* si veda Jürgen Maehder, *The origins of Italian «Literaturoper»: «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina», and «Francesca da Rimini»*, in *Reading opera cit.*, pp. 92-128; per una discussione sistematica delle proposte italiane di *Literaturoper* comparse a cavallo del secolo si veda Luca Zoppelli, *Literaturoper e*

classica di stile, il libretto del primo Novecento porta nella maggior parte dei casi indicazioni di genere che non corrispondono più al livello della lingua. Troviamo così il «poema tragico per musica» (*L'amore dei tre re*), il «melodramma» (*Tosca*), la «tragedia per musica» (*Fedra*), anche nelle sue specificazioni («tragedia giapponese»: *Madama Butterfly*); l'«opera» (*La fanciulla del West*); il «dramma lirico» (*Abisso*), il «dramma musicale», la «leggenda drammatica»; la «commedia lirica e giocosa» (*Le maschere*), la «commedia musicale» (*I quattro rusteghi*); oppure nessuna indicazione (*Trittico*)³⁰.

Tra gli operisti «mercantili» (secondo le avanguardie) il più aperto, Mascagni, si misura anche con una forma scenica fondata per sua natura su un testo autonomo: le disperse musiche di scena per *The Eternal City* (in versione teatrale) di Hall Caine (1902)³¹. Tra le curiosità storiche dell'inizio del secolo si può anche ricordare la proposta di rilancio del melologo – una forma musicale che lascia del pari intatto il testo teatrale, ma cercando un'interazione nella simultaneità – avanzata da Vittore Veneziani in collaborazione con Domenico Tumiati (*La badia di Pomposa*, 1900; *Parisina*, 1901)³². Si affiancano a questi esiti – se vogliamo – gli oratori di Lorenzo Perosi, testimoni al contrario di un rinnovato interesse per una musica vocale antiteatrale: su testi talora in parte anche propri (*Il giudizio universale*, 1904).

Ancora a Mascagni si deve, in questo primo Novecento, l'affermazione in sede sperimentale di una nuova forma, legata questa volta alle nuove tecnologie dello spettacolo: il «dramma musicale cinematografico», opera totale in cui la scena è sostituita dall'immagine filmica. In assenza di convenzioni drammaturgiche di lunga memoria, la poetica e la pratica del nuovo mezzo consentono a queste realizzazioni la massima fusione e parità delle componenti: è il caso di *Rapsodia satanica*, composta su un «poema cinema-musicale» di Fausto Maria Martini (regia di Nino Oxilia, 1917)³³. Sempre in una sede sperimentale, ma legata a mezzi per così dire tradizionali di espressione, si segnala negli stessi anni la proposta di un autore unico di fatto, Alberto Savinio: *Les chants de la mi-mort* (1914), un caso di teatro totale fatto di recitazione, canto vocalizzato,

grida, musiche e rumori di scena, realizzato su un testo drammatico plurilingue³⁴.

Infine (come negli anni precedenti ma in modi più palesi, perché divenuta materia di poetica e argomento di dibattito) la produzione vocale da camera tende a misurarsi con testi forti in vista di nuovi risultati espressivi. «Melodisti» di grande successo come Tosti si impegnano al massimo grado, alla fine della carriera, su liriche alte scritte espressamente: è il caso delle *Quattro canzoni di Amaranta* di d'Annunzio e Tosti (1906). Gli operisti del «ponte» e poi della «generazione dell'Ottanta» perfezionano nel frattempo la nascita della lirica italiana da camera scegliendo «vera poesia di veri poeti» e cercando sul piano compositivo «l'espressione quasi analitica della poesia»³⁵. La scelta di testi poetici autorevoli preesistenti si accompagna ora a un'attenzione rilevata per il rapporto musica/parola (che riguarda spesso anche la produzione teatrale) e all'abbandono dell'articolazione strofica a favore di modi di composizione continua. Costruita sul testo, la vocalità tende inevitabilmente alla declamazione o ad andamenti di «recitar cantando».

La poesia di d'Annunzio attraversa tutta questa produzione, in vari gradi di modernità: da Sgambati (*Rose* op. 41) a Respighi (*Due piccoli notturni*, *Quattro liriche*), da Malipiero (*I sonetti delle fate*) a Pizzetti (*I pastori*, *Erotica*). Alaleona li ha preceduti con due liriche della raccolta *Albe* nel 1898. La scelta può coinvolgere anche altri grandi poeti contemporanei (*Canti di neve e di primavera* di Alaleona, da *Myrica*, per due voci femminili e pianoforte o orchestra; le altre undici *Melodie pascoliane* dello stesso musicista, composte nel 1913 ma pubblicate rispettivamente nel 1920 e 1923) o poeti minori di sensibilità aggiornata quali Antonio Rubino e Francesco Rocchi (Respighi); oppure scrittori di un ambiente intellettuale condiviso quali Papini scelto da Pizzetti. Non manca il ricorso ai grandi poeti nazionali: per esempio il Carducci adottato da Martucci (*Tre liriche* op. 84: *Nevicata*, *Maggiolata*, *Pianto antico*), dal giovane Casella (*Pianto antico*, *Il bove*) e da Vincenzo Tommasini (*Due liriche di Carducci* per tenore e orchestra). Né mancano le spinte propositive strettamente legate alle avanguardie: *Le canzoni del niente* di Pratella su liriche di Antonio Beltramelli sono storicamente notevoli soprattutto per le didascalie di movimento in stile vociano («Lontano-Semplice», «Scorrevole-Tristezza», «Infinito-Fola», «Serenostelle», «Nostalgia-Rimpianto», «Leggiero-svolazzante», «Serale-infinito»)³⁶. Mentre di un nascente surrealismo si può parlare per i *Chants étranges* di Savinio

³⁰ Per un elenco dei generi indicati nei frontespizi dei libretti per musica si veda James J. Fuld, *The book of world-famous libretti. The musical theatre from 1598 to today*, New York, Pendragon Press, 1994 (per il Novecento pp. XXIII-XXX).

³¹ Ne resta la riduzione per pianoforte: per un commento si veda Matteo Sansone, *Hall Caine e The Eternal City*, in Cesare Orselli (a cura di), *Atti della giornata di studi promossa dal Centro Studi Mascagnani (Livorno 2000)*, «Civiltà musicale» 46-47 (2002), pp. 93-105.

³² Per un commento e la riproduzione delle liriche e delle musiche nella riduzione pianistica si può vedere la tesi di laurea di Nicolina Mantino, *Il melologo italiano nel primo Novecento: Vittore Veneziani e Domenico Tumiati*, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004/2005, relatore Adriana Guarnieri.

³³ Sull'argomento si vedano le esaurienti illustrazioni di Carlo Piccardi: *Mascagni e l'ipotesi del «dramma musicale cinematografico»*, in Angelo Pompilio et al. (a cura di), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. III. Free papers*, Torino, EDT, pp. 467-475, e «Chigiana» 47, n.s. 22 (1990), pp. 453-497.

³⁴ Delle musiche ci resta soltanto la suite pianistica: per un commento si veda Mila De Santis, *Nel laboratorio musicale di Alberto Savinio*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo» (Università di Firenze) 1 (2000), pp. 61-76.

³⁵ Per le due espressioni citate cfr. il noto intervento di Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera* (1914), in Id., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, s.d. [1921], pp. 163-172. Dello stesso si veda anche lo scritto *I versi per musica*, in Id., *Musichisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 271-277.

³⁶ Cfr. Antonio Beltramelli - Francesco Balilla Pratella, *Le canzoni del niente* per canto e pianoforte, op. 37, Bologna, Bongiovanni, 1919.

su testi propri. Compare infine il riferimento all'«antico»: precocemente col giovane Respighi, nell'adozione di Boccaccio (le prime tre liriche di *Cinque canti all'antica*); in apertura della stagione neoclassica con quella di Poliziano da parte di Malipiero (*Tre poesie di Angelo Poliziano*, 1920).

Anche compositori meno interessati alla produzione teatrale inseguono un rapporto nuovo di musica e parola nell'ambito da camera, compiendo le stesse scelte. Se Castelnuovo-Tedesco nel 1921 musica Palazzeschi (*Briciole*) e si misura con classici nazionali di assoluto rilievo (il Leopardi dell'*Infinito*), altri cominciano ad affrontare la 'lingua morta' dei classici greci tradotti da Tommaseo (Vittorio Gui, *Quattro canti della morte*, stesso anno).

3. Negli anni che vanno dal 1922 alla fine della seconda guerra mondiale i tipi del libretto d'opera – chiamato ormai «poema per musica»³⁷ – perpetuano rispetto al trentennio precedente il loro altalenare tra autonomia ed eteronomia, coppia e autore unico; accentuando però combinazioni rimaste precedentemente in ombra o rendendo sistematiche operazioni letterarie precedentemente solo eccezionali.

Possiamo ancora riconoscere, se vogliamo, i momenti caratteristici di una scansione che ammette tutti i gradi intermedi esistenti tra un testo alto e un testo gregario. Sul fronte dell'antico, *La favola d'Orfeo* di Casella impiega Poliziano (per il tramite di Pavolini) come poeta «involontario», in uno spirito che adombra quello della *Literaturoper*; mentre sul fronte contemporaneo, con *Minnie la candida*, Riccardo Malipiero mette in musica direttamente la *pièce* di Bontempelli. *La favola del figlio cambiato* vede invece Gian Francesco Malipiero ricorrere alla collaborazione originale di un grande drammaturgo, Pirandello, nei modi dell'incontro/scontro di due specifiche autonomie espressive che si aprono all'interazione, al reciproco adattamento progressivo³⁸. Sul fronte opposto (sul versante di un libretto concepito come artigianato, anche eccellente) troviamo il *Belfagor* di Guastalla e Respighi, che continua la tradizione della coppia fissa di autori (operista autorevole - librettista di fiducia), demandando alla scelta della fonte (una *pièce* di Ercole Luigi Morselli) i caratteri del moderno: il soggetto tra fantastico e borghese, il gusto comico-grottesco. Allo stesso tipo corrisponderà più tardi, nonostante la diversità dell'impianto drammaturgico, un libretto «fatto su misura» quale *Re Hassan* di Pinelli per Ghedini.

Al centro dello spettro (nella dimensione di un testo che contemperi le esigenze della poesia e della musica) abbiamo tutti gli esiti legati a una concezione globale dello spettacolo: dallo *Straniero* di Pizzetti, spazio esemplare

³⁷ Sull'argomento, trattato per l'intero periodo, cfr. già Adriano Lualdi, *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano - Roma, Treves - Treccani - Tumminelli, 1931, pp. 83-106.

³⁸ Sulla collaborazione si può leggere uno scritto (ovviamente di parte) di Gian Francesco Malipiero: *Luigi Pirandello mio librettista*, in Id., *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 156-158.

del musicista-scrittore fondato su un poema erede del linguaggio aulico e dei temi arcaici del teatro dannunziano³⁹, al *Volo di notte* di Dallapiccola, spazio esemplare del compositore-intellettuale fondato su un libretto – adattamento e riduzione di un romanzo contemporaneo – aperto a una tradizione di modernità; anch'essa dannunziana nel tema futuristico del volo⁴⁰.

L'elemento che emerge decisamente in questo periodo è di fatto l'esigenza dei compositori di stendere il testo da sé: di «estinguere» il collaboratore letterario. La figura tradizionale del librettista poeta o drammaturgo di professione continua bensì ad avere un peso; che deriva, come nel ventennio precedente, dalla resistenza sostanziale del sistema «opera italiana», tenuto in vita nel ventennio da una politica culturale di regime di carattere, anche, nazional-popolare. E ritroviamo il drammaturgo che riduce il proprio teatro (Sem Benelli, *La cena delle beffe* per Giordano) o il librettista che suggerisce atmosfere e induce drammaturgie: con la complicità di una fonte narrativa (Rossato, *I cavalieri di Ekebù* per Zandonai) o con la forza dell'immaginazione teatrale (Illica, *Il piccolo Marat* per Mascagni). Ma la figura del musicista-scrittore prende ormai tanto piede da sviluppare forme inedite di stesura dei testi per musica.

L'idea del far da sé poema e musica implica spesso in questo periodo, come in precedenza, un ideale di dramma o commedia dove il testo sia emanazione della musica, quasi lavoro di un librettista remissivo. È il caso già ricordato del Pizzetti postdannunziano, che costruisce i drammi come «idee platoniche» dell'organismo finale; è il caso, più moderno e aggressivo, di Adriano Lualdi (*Il diavolo nel campanile*), così come quello, più tradizionale e artigiano (concepito nel segno di una teatralità dominante), di Giancarlo Menotti (*Amelia al ballo*). Ma compare nel frattempo un diverso e più sottile metodo di elaborazione della letteratura per musica che risolve in modo nuovo la questione – sempre viva, sempre attuale – del divario tra autonomia del musicista ed eccellenza del testo letterario, globalità dello spettacolo e tenuta della poesia. Spuntano forme personali di compilazione che consentono ai musicisti di operare in qualche modo la quadratura del cerchio: la combinazione o l'inserzione di testi della grande tradizione letteraria in un proprio tessuto drammaturgico verbale lascia convivere a un tempo poesia e teatralità, autore unico e autonomia dei linguaggi, modernità e tradizione. Il caso si verifica a partire dal primo dopoguerra con il teatro musicale di Malipiero e arriva, alla metà del secolo, al *Prigioniero* di Dallapiccola (composto tra il 1943 e il 1948).

³⁹ Per la poetica drammaturgica di Pizzetti si possono vedere i suoi scritti; in modo particolare, sul primato della musica drammatica in quanto tagliata sulla parola, Ildebrando Pizzetti, *La musica e il dramma* (1932), in Id., *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945, pp. 27-57; sulla sostanza drammaturgica dell'opera verdiana in quanto fondata sulla parola, *Il Parsifal di Wagner* (1933), ivi, pp. 225-233.

⁴⁰ Sul quale si può vedere Alice Di Stefano, *Voti novecenteschi: da Casella a Petracchi*, in Mariasilvia Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 245-259.

Nel caso di Malipiero il procedimento si attua in tre modi diversi. Può trattarsi (*L'Orfeide*) di un montaggio di testi o estratti di testi poetici dei più vari autori del passato (da Jacopone da Todi a Poliziano, da Marino a versi e battute della commedia dell'arte). Può trattarsi di liberi adattamenti, quasi fantasie, con interpolazione di testi, di un grande autore comico (*Tre commedie goldoniane*). Può trattarsi infine di riduzioni personali e molto libere di grandi tragici (Shakespeare per *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*). Le fonti vengono lasciate qua e là intatte (in misura diversa nei tre casi) in ampie zone della teatralità o della lingua. Si tratta dunque – se così si può dire – di una *Literaturoper* saltuaria, basata sul *collage* e sul montaggio: autorità indiscussa di classici o bella musicalità di poesia popolare selezionate e poi fatte agire a misura della drammaturgia musicale dell'autore, con interventi più o meno ampi del 'librettista'. È la versione tipicamente novecentesca di un rapporto testo/musica in cui il compositore ha ormai accettato il principio di sfida e collaborazione alla pari; ma lo piega a esigenze compositive ritenute irrinunciabili, adattando in modi nuovi al piano dell'articolazione scenica la «vera poesia» di «veri poeti»⁴¹.

Il gioco delle coppie acquista così un piano più articolato che nel periodo precedente. Resiste, come abbiamo visto, il modello di una collaborazione ancora quasi ottocentesca, in cui il librettista accetta di scomparire ad opera conclusa (Simoni con *Il Dibuk* o Meano con *Monte Ivor* per Ludovico Rocca). Resiste il ruolo del librettista professionale moderno, che ben si adatta al rientro nei ranghi di musicisti dai trascorsi avanguardistici (Rossato con *Il gobbo del califfo* per Casavola). Ricompare qua e là la figura del librettista occasionale: studioso che presta la propria competenza (Ettore Romagnoli nel 1928 per *Dafni* di Mulè), anche in un rapporto di fattiva collaborazione (Ludovici per *La donna serpente* di Casella); letterato di regime che realizza un *livret à thème* conciliando l'antico religioso del mistero medievale e il moderno tecnologico dell'Aeropittura (Pavolini per *Il deserto tentato* di Casella)⁴². Risputa talvolta la figura del «librettista involontario» (Pietro Cossa per il *Nerone* di Mascagni, minimamente ritoccato da Targioni-Tozzetti dopo un primo intervento di Rossato).

Riemergono qua e là anche le combinazioni competitive, dove poema per musica e musica cercano di stimolarsi a vicenda: magari in esiti dimenticati quali *Re Lear* di Papini (da Shakespeare) per Vito Frazzi, che alterna prosa e versi.

⁴¹ Tutti i testi per musica di Malipiero, con l'indicazione delle varie fonti e delle operazioni di adattamento, sono raccolti in Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992. Per un commento dell'autore a ciascuna composizione, con notizie anche sul lavoro di compilazione, si veda il catalogo annotato delle opere in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, a cura di Gino Scarpa, Treviso, Libreria Canova, 1952. Per un'analisi dettagliata della drammaturgia dei testi dell'*Orfeide* si veda invece Tilman Schlomp, *Gian Francesco Malipieros Musiktheater - Trilogie 'L'Orfeide'*, Frankfurt a.M. - Wien, Lang, 1999.

⁴² Sull'argomento cfr. Jeremy Tambling, *Opera and the culture of fascism*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 79-80.

Della coppia competitiva – parimenti ambiziosa – il tipo del musicista-drammaturgo compilatore di poesia o prosa è di fatto una versione diversamente formulata: la gara si sposta a livello dell'autore unico, che sfida il se stesso musicista nella memoria di ogni letteratura; una letteratura non per musica ma per drammaturgie e per messaggi, la cui lingua – per quanto trattata per salti, per frammenti, per estratti – purtuttavia resiste all'assorbimento; non mai però tanto quanto il libretto del grande poeta.

L'uso di *collage*, compilazione e montaggio di testi introduce ovviamente elementi nuovi nella lingua della letteratura per musica novecentesca, che ha però già subito modificazioni profonde nel corso del trentennio precedente. In sostanza esso consacra la perdita definitiva di quella «lingua speciale» di convenzioni metriche e lessico aulico (una lingua alfieriana nella sostanza)⁴³ che ha caratterizzato l'Ottocento romantico. Il cozzo dell'aulico e del prosaico del libretto verista – il nuovo codice che ha messo in abisso quello aulico precedente⁴⁴ – ha anche introdotto un principio di rottura del codice, terreno ormai di infinite mescolanze.

Lo scarto dal linguaggio medio, l'uso della parola alta, l'enfasi tipici del libretto ottocentesco⁴⁵ si perpetuano nel Novecento (diversamente formulati) nello stile e nel gusto librettistico dannunziani: ancora reperibili per esempio nei drammi di Pizzetti. Ma anche la poesia dannunziana per musica, con il suo invito a formulare una prosa musicale, ha contribuito a liquidare molte abitudini e convenzioni. Sotto i colpi congiunti di elementi prosastici da un lato, di eccesso di poesia alta dall'altro, la lingua speciale si è dissolta. La cosiddetta assenza di stile di Illica, così come la metricità libera di Benco, la strofa lunga di d'Annunzio così come la polimetria di Illica e Giacosa per Puccini hanno cancellato l'articolazione metrica di sistemi di settenari, ottonari, quinari, decasillabi già portatrice di un preciso piano drammaturgico. L'endecasillabo sciolto di Pizzetti è un metro elastico aperto a qualsiasi lettura ritmica e drammaturgica. L'uso di testi di altre epoche in Malipiero completa l'atto: per un verso è «liberazione» metrica, per altro verso «confusione» (mescolanza). Perso il suo specifico (la varietà del verso in funzione del numero musicale)⁴⁶, il libretto può recuperarlo solo come «neoclassicismo»: ritorno frammentario e riflesso del passato. La riflessività metalinguistica diventa così (insieme con la

⁴³ Sull'argomento, oltre a quelle di molti studiosi citati del libretto per musica, si può vedere una bella pagina di Debenedetti che parla dell'«Italia alfieriana» di Verdi: Giacomo Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995, cap. IV (*Il poeta della vigilia*), pp. 111-145: 121.

⁴⁴ Sull'argomento, si possono vedere soprattutto Bruno Bentivogli, *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, «Italianistica» 4/2 (1975), pp. 330-341, e Baldacci, *La musica in italiano* cit., pp. 182-196.

⁴⁵ Su cui si veda anche Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 238-239.

⁴⁶ Sull'argomento si veda lo scritto, molto citato, di Piero Weiss, «Sacri bronzi. Note in calce a un noto saggio di Luigi Dallapiccola», in Gianfranco Folena - Maria Teresa Muraro - Giovanni Morelli (a cura di), *Opera e libretto I*, Firenze, Olschki 1990, pp. 149-163.

libera ispirazione) il carattere dominante della lingua del teatro musicale novecentesco. Nella varietà delle combinazioni appare sotto diversa luce anche una scelta apparentemente *démodée* come quella di Mascagni di musicare il *Nerone* di Cossa: la materia compositiva è straniata in partenza dalla lingua teatrale otocentesca, quasi assunta come lingua morta.

I soggetti dei poemi per musica del ventennio continuano ad essere vari quanto in passato, ma si specificano ovviamente per il loro carattere di messaggio di massa o contromessaggio d'élite – fuga dal reale, estraneità – nei confronti del regime (per tutti *Il prigioniero*)⁴⁷. Il soggetto classico conosce una netta ripresa: funzionando da opzione di primato, convoglia via via ampie zone di attenzione, alla pari col recupero dell'antico effettuato in funzione patriottica⁴⁸. La tradizione di ambientazioni storiche (soprattutto medievali) o esotiche è ancora viva in questo periodo, mentre si mostra ormai definitiva la ripresa del soggetto comico.

Su ogni altro criterio sembra prevalere un principio di 'prestigio del modello' che appare quasi il sostituto del precedente principio di 'teatralità'. Drammaturghi, operisti e librettisti si rivolgono con accanimento ai grandi del teatro o della narrativa, da Shakespeare a Molière, da Balzac a Dostoevskij. E abbiamo, di Rossato per Lattuada, *La Tempesta* nel genere della commedia fantastica, *Le preziose ridicole* nel genere della commedia lirica⁴⁹. Ancora Rossato riduce Shakespeare per Persico (*La bisbetica domata*) e Balzac per Alfano (*Madonna Imperia*), oppure adatta Pirandello per Mulè (*Liola*: il drammaturgo ha ceduto i diritti molto a fatica). Alfano, che ha già fatto ricorso da sé a un classico del teatro sanscrito, si rivolge ora, con l'aiuto (per la sola traduzione) di Cesare Meano e Francesco Brusa, a Rostand (*Cyrano de Bergerac*)⁵⁰. Forzano svolge in modo originale il prologo della *Bisbetica domata* (Sly di Wolf-Ferrari) oppure si ispira a *Delitto e castigo* (per Pedrollo, nel 1926).

Per quanto riguarda i tipi drammaturgici, l'atto unico rappresenta il nuovo sia per i compositori e librettisti d'avanguardia (che puntano sul frammento e

⁴⁷ Sulla natura di opera politica del *Prigioniero* di Dallapiccola e sul suo carattere di 'messaggio' si veda in modo particolare Anthony Arblaster, *Viva la libertà! Politics in Opera*, London - New York, Verso, 1992.

⁴⁸ Sull'argomento si veda in modo particolare Jürgen Maehder, *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'Antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano*, in Pompilio et al. (a cura di), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. III. Free papers cit.*, pp. 451-466.

⁴⁹ Su quest'ultima si veda Carmela Giusto, *Molière dans l'opéra: «Le preziose ridicole» (1922)*, in *II. Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (1915-1930)*, Colloque international (Nantes, 2004), coordonné par Walter Zidarie, Nantes, Crini - Université de Nantes, 2005, pp. 41-56.

⁵⁰ Sull'argomento cfr. Guido Barbieri, *In principio fu il pennacchio. Teatro di prosa e teatro di poesia nel «Cyrano de Bergerac» di Franco Alfano*, in Streicher (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano cit.*, pp. 585-596. Alfano avrebbe musicato in un primo tempo il testo nella lingua originale.

la disarticolazione) sia per quelli che aggiornano soltanto la lingua scenico-musicale tradizionale (e puntano sulla brevità e sulla sintesi). Troviamo così tra gli atti unici le singole parti dell'*Orfeide* (*Sette canzoni*, *Orfeo*, *La morte delle maschere*) o *Volo di notte*, ma anche *Il gobbo del califfo*, *Le preziose ridicole*, *Il diavolo nel campanile*, *Il deserto tentato*. L'atto unico corrisponde evidentemente a un poema che procede piuttosto per salti o illuminazioni che per sviluppi drammatici. La «grande opera» italiana modernizzata – che può essere anche di genere comico-grottesco – continua invece, evidentemente, a prediligere l'impianto dei tre o quattro atti magari solo nominali (*La cena delle beffe*, *La Tempesta*, *I cavalieri di Ekebù*: 4 atti; *Il piccolo Marat*, *L'aviatore Dro*, *Il Dibuk*: 3 atti).

I nuovi generi – definiti ormai anche in base al tipo drammaturgico – sono presentati in uno studio sul linguaggio della musica uscito nel 1930. Vengono elencati sinteticamente dall'autore in apertura del capitolo sull'opera (saranno in seguito illustrati ulteriormente nel dettaglio della produzione dei compositori):

Se molte sono le direzioni lungo le quali i compositori teatrali contemporanei perseguono i loro ideali, le forme più interessanti si possono ridurre ad un numero non grande. Di ciascuna di queste, non per mania di catalogare o di definire, ma per brevità e comodità di citazione, è lecito sintetizzare il carattere predominante e differenziatore in una formula. Si contendono dunque il primato sulle scene il drama corale, tracciato a grandi linee, quasi affresco, nel quale protagonista è la folla (musicalmente parlando, il coro), in opposizione alle sintesi drammatiche, successione di brevi quadretti, collegati da un nesso spirituale di solito un po' vago, ma sufficiente [sic] a dar loro coesione; l'opera pittoresca e folkloristica, perlopiù leggera e festosa, in contrasto con le ultime manifestazioni dell'opera romantica; infine la breve serrata tragedia d'ispirazione classica ed al polo opposto il grottesco, caricaturale e beffardo.⁵¹

Per quanto riguarda le altre forme visive a forte componente musicale, cresce ovviamente in questi anni la partecipazione degli operisti alla produzione di musica per film; il cui testo verbale (la sceneggiatura) ha perso però la forte ipoteca letteraria d'origine (*Rapsodia satanica*, *Cabiria*). Al nuovo mezzo spettacolare, che scalza ormai l'opera dal favore popolare, lavorano compositori sia d'avanguardia che di tradizione: Malipiero per *Acciaio* di Ruttmann (su un soggetto di Pirandello)⁵²; Pizzetti per *Scipione l'Africano*, Giordano per *Una notte dopo l'opera*, Veretti per *Squadron bianco*; Zandonai con sei collaborazioni tra il 1938 e il 1941. Tra i musicisti-scrittori c'è anche chi scrive testo e musica da sé (Adriano Lualdi con la sceneggiatura e la musica delle *Avven-*

⁵¹ Ettore Desderi, *La musica contemporanea. Caratteri, tendenze, orientamento*, Torino, Bocca, 1930, p. 123.

⁵² Sul quale si può vedere *Retrospectiva di «Acciaio»*. Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero, Atti dell'incontro di studi (Venezia, 1991), a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1993.

ture di Pinocchio). Anche la produzione di musiche di scena appare in deciso aumento, e tra i testi prediletti vi sono ovviamente i classici. Troviamo così le musiche corali e strumentali per *l'Agamennone* di Eschilo di Pizzetti, o l'incombenza produzione di Mulè destinata a Siracusa: *Cori e danze per la tragedia «Antigone» di Sofocle* e *Cori e intermezzi per la tragedia «Le Coefore» di Eschilo* (nella traduzione di Ettore Romagnoli); *Cori e danze per la tragedia «Ifigenia in Aulide» di Euripide* (nella traduzione di Giunio Garavani); *Tre Cori per la tragedia «I Sette a Tebe»* (ancora nella traduzione di Romagnoli); *Musiche strumentali e corali per la tragedia «Ippolito» di Euripide* (nella traduzione di G.A. Cesareo). Non sono escluse collaborazioni tra contemporanei quali le musiche di scena di Erardo Trentinaglia per il teatro di Sem Benelli.

Sembrano invece cedere nettamente le forme non rappresentative: il poema sinfonico è rintracciabile ora in esempi di scarsa (Renzo Bianchi, *Jaufré Rudel*) o nulla accoglienza (Bruno Bettinelli, *Ascesa*); solo occasionale è la forma dell'opera da concerto (Vincenzo Davico, *La tentazione di Sant'Antonio*, libretto proprio da Flaubert). Ricompaiono viceversa le forme dell'antico teatrale: la sacra rappresentazione (su testo quasi originale nel caso di Pizzetti: Feo Belcari, appena adattato da Onorato Castellino, per la *Rappresentazione di Abramo e Isacco*) così come il mistero (su testo proprio nel caso del *Mistero di Persefone* di Ettore Romagnoli). E compare la forma breve dell'«episodio scenico»: con testo confezionato in famiglia per il *Cieco di Gerico* di Mulè. Ma il terreno sul quale il moderno rapporto di musica e parola gioca le sue carte migliori nella scelta e varietà di una letteratura preesistente per musica è pur sempre quello della lirica (da camera e da teatro)⁵³.

Accanto alla tenuta della poesia dannunziana (*La sera fiesolana* di Casella; *Cade la sera* di Pizzetti, per 5 voci miste) si registra il successo dell'antico nazionale (i primi secoli della lingua), promosso soprattutto dalla cerchia della «Ronda»⁵⁴. Casella mette in musica Cino da Pistoia e due autori anonimi in *Tre canzoni trecentesche*⁵⁵; Malipiero sceglie dapprima un gruppo di «antichi» che culmina in d'Annunzio (*Le stagioni italiane*), per finire con Lorenzo de' Medici (*Le sette allegrezze d'amore* per voce e 14 strumenti, del 1945). Pizzetti compone *Tre sonetti del Petrarca*, Ghedini *Il pianto della Madonna* per soli e coro (Jacopone da Todi) e *Cantico del sole* per voce e archi (da San Francesco). Dallapiccola sceglie Michelangelo Buonarroti il Giovane per la sua scrittura corale. Ma non manca, evidentemente, il mondo classico. È sollecitato in modo par-

ticolare, a partire dal 1940, dalle traduzioni di Quasimodo⁵⁶: con Petrassi (*Due liriche di Saffo*), con Dallapiccola (le dodecafoniche *Liriche greche* composte tra il 1942 e il 1945). Ha già avuto esiti curiosi quali le *Quattro melodie su epigrammi sepolcrali greci* di Ludovico Rocca del 1922. Per quanto riguarda i grandi poeti nazionali, sono rare le apparizioni di Foscolo (*All'ombra dei cipressi*, dai *Sepolcri*, di Ludovico Rocca, *Alla sera* di Petrassi, in *Tre liriche*), mentre la parola di Leopardi appare prediletta da Dallapiccola: con *Io qui vagando* (sempre in *Tre liriche*) e con *Coro di morti* per coro maschile, tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e percussioni. Tommasini resta legato a Carducci (*I tre canti*).

La poesia contemporanea, di conseguenza, viene affrontata nel ventennio con maggiore circospezione rispetto al passato; ma proprio perciò le scelte appaiono interessanti⁵⁷. Casella si orienta su Trilussa (*Quattro favole romanesche*); Petrassi si rivolge a De Libero (*Lamento di Arianna*) e al Montale di *Keepsake* (ancora in *Tre liriche*). Veretti risale a Pascoli (con i *Tre canti di Pascoli*), Petrassi aderisce alla perfetta poesia «pura» di Vincenzo Cardarelli (*Colori del tempo*).

Gli organici tendono ad ampliarsi decisamente in questo periodo: dalla voce con pianoforte alla voce con gruppo strumentale e con orchestra; dalla composizione polifonica vocale al coro e alle voci con strumenti o con orchestra. La poesia (scelta) per musica sollecita i mezzi e i colori che le si adattano maggiormente, in una varietà sempre più articolata: anche a compensare, negli anni di guerra, l'assenza forzata di una produzione operistica rilevante.

⁵³ Sull'argomento e più in generale per un panorama complessivo della collaborazione di musica e letteratura italiane nel Novecento, con particolare riguardo alla produzione da camera, si veda Raffaele Mellace, *Letteratura e musica*, estratto da *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 433-496.

⁵⁴ Per una discussione sui musicisti legati o influenzati dalla «Ronda» rimando ad Adriana Guarneri Corazzol, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra*, in *Mila De Santis* (a cura di), *Alfredo Casella e l'Europa*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 275-302.

⁵⁵ Sulle liriche da camera di Casella si può vedere *Mila De Santis, Casella e il testo poetico*, ivi, pp. 303-327.

⁵⁶ *Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940.

⁵⁷ Per un'estetica della relazione testo/musica in quanto fondamento della lirica da camera nel ventennio si veda soprattutto Gianandrea Gavazzeni, *Idea della poesia per musica*, «La rassegna musicale» 8/5-6 (1935), pp. 301-314. Lo scritto contiene osservazioni acute sulla scelta dell'antico da parte dei musicisti e sulla scarsa propensione della poesia contemporanea a farsi mettere in musica. Su una musica intrinseca alla poesia (il *cantus obscurior*) quale emozione originaria della parola, che il musicista coglie e trasforma in *clarus cantus*, si accentua la riflessione del Pizzetti di questi anni. Cfr. Augusto Hermet, *Canto di poesia*, «La rassegna musicale» 12 (1940), pp. 378-381, e Ildebrando Pizzetti, *La musica delle parole*, «Musica» 1 (1942), pp. 125-142.