

MUSICA E POESIA IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Abstract The essay begins with general remarks about the relationship between music and poetry in the early nineteenth century in Italy and in the other countries involved in the Romantic movement. It makes particular reference to the 'melody vs harmony' debate. It then goes on to describe the new elements introduced to the world of publishing by the Unification of Italy, pausing to reflect on the Scapigliatura movement. Keeping in mind the question of Italy as a nation in terms of the relationship between poetry and music, it focuses on the figures of Arrigo Boito and Gabriele D'Annunzio, and also touches on Carducci and Pascoli. The final section explains the difference between *romanza* and *lirica* as concerns their various possible combinations of text and music, with some references to the hierarchy of cultural levels.

In Italia, come in tutti gli altri paesi europei, l'Ottocento è caratterizzato da legami particolarmente importanti tra musica e letteratura: da un lato per la centralità dell'opera lirica nell'ambito della produzione e diffusione di musica, dall'altro sia per la frequenza dell'immagine musicale ricorrente in poesia o nel romanzo sia per lo sviluppo di una critica musicale di natura letteraria sempre più abbondante e agguerrita. Nel caso dell'opera – per un fenomeno che appartiene alle origini più remote dell'espressione musicale – assistiamo all'incontro di musica e poesia all'interno di un sistema caratterizzato da molte componenti: musica, libretto, scenografia, vocalità; cui si aggiunge nel tempo un'attenzione sempre più frequente della poesia lirica e del romanzo nei confronti del fatto operistico. Nel caso della critica musicale – che è invece fenomeno tipicamente moderno – abbiamo un discorso in prosa, spesso pronunciato da letterati, intorno a quelle stesse musiche: la parola di giornalisti di professione, scrittori o musicisti, sulle opere eseguite.

In questo panorama ottocentesco italiano la produzione da camera per voce e strumento appare inizialmente una costola dell'opera; una costola che, in virtù di una tradizione ben più antica del dramma per musica, tende progressivamente nel corso del secolo a riconquistare caratteri propri e specifici. E se nell'ambito produttivo del melodramma e

della melodia da camera la personalità e lo stile degli autori dei testi – che possono anche appartenere a epoche precedenti, nel caso della melodia – entrano direttamente nel tessuto compositivo, nell'ambito della diffusione di quella stessa musica la critica ne fornisce le chiavi di lettura o di ascolto e spesso ne determina fortune e sfortune; mentre la poesia o la narrativa la caricano di nuove valenze, ampliandone le potenzialità espressive.

Come sempre si sottolinea, una stretta relazione tra letteratura e musica è caratteristica dell'Ottocento europeo in quanto fondamento e pensiero del movimento artistico che introduce il secolo: il Romanticismo, col suo sistema di arti 'sorelle', ha messo in luce fuori d'Italia nella prima metà del secolo prepotenti personalità multidisciplinari, a partire da E.T.A. Hoffmann, capaci di dominare sia la scena letteraria sia quella critica. Esso ha dato così l'avvio a una generazione – Berlioz, Schumann, Liszt – votata alla parola tanto quanto alla composizione e attiva anche nel campo della critica musicale, nell'intento di sostenere e diffondere l'idea romantica. Contestualmente, questi musicisti hanno dato un impulso decisivo alla lirica da camera nelle forme della *mélodie* francese e del Lied tedesco; anche quando non vi sia stato un impegno dichiarato in questo senso, un'attenzione tutta particolare è stata dedicata – da Schubert in modo particolare – all'intonazione cameristica di

un testo poetico, con il sentimento di una perfetta fusione del dettato verbale e sonoro.

In Italia non è attecchito negli stessi anni un movimento romantico paragonabile a quello degli altri paesi nelle lettere e nelle arti, caratterizzate ancora da una forte componente classicistica. Ma poeti e filosofi hanno comunque riservato alla musica attenzione e scritti: a cominciare da Leopardi, in molti luoghi dello *Zibaldone*. Se anche il clima complessivo non è stato multidisciplinare ('romantico') tanto quanto nei paesi oltremontani, l'opera lirica si è però in qualche modo sostituita alle lettere e alle arti visive, tanto da far dire oggi agli storici dell'Ottocento che il vero Romanticismo italiano è rappresentato dalla produzione di Bellini, Donizetti e Verdi.

Quel Romanticismo operistico italiano più avanzato – rispetto a quello letterario o pittorico – si è rispecchiato nell'idea musicale di Giuseppe Mazzini. La sua *Filosofia della musica* ha di fatto non solo filtrato e riproposto in Italia alcuni grandi temi romantici europei, ma anche esplicitato un'idea nazionale corrispondente, fondativa del pensiero teorico dell'unità nazionale. In virtù del suo grande interesse per il fatto operistico, Mazzini ha inoltre indicato in Gaetano Donizetti l'operista apostolo della futura Italia unita e nell'opera italiana un momento ideale e decisivo del percorso di costruzione della nazione.¹

Il teatro musicale e i suoi autori, operisti e poeti, hanno partecipato così, direttamente, al discorso politico rivoluzionario: perlopiù senza un'intenzione esplicita, ma in quanto coinvolti nel desiderio comune – tradotto in disegno politico – di raggiungimento dell'Unità. Tra le poche eccezioni si può ricordare la *Battaglia di Legnano*, l'opera di Giuseppe Verdi su libretto di Salvatore Cammarano accolta dal pubblico milanese, nel 1849, come un entusiasmante messaggio patriottico, ed effettivamente ideata dal compositore e dal librettista con questo esplicito intento.

Una lunga riflessione teorica, partita dagli ultimi anni del secolo precedente, ha accompagnato del resto la produzione operistica del paese in questa prima metà dell'Ottocento, soprattutto nel segno di una definizione della musica in quanto italiana.

Come ha scritto Carl Dahlhaus nella sua *Musica dell'Ottocento*, la deprivazione politica – compensata però dalla comunanza della lingua: la stessa dei libretti d'opera – ha nutrito l'aspirazione a un'identità culturale sicura e promosso perciò un lungo cammino di autoriconoscimento. Il problema è stato comune all'Italia e alla Germania, che hanno sentito pertanto il bisogno di distinguersi, di definirsi per contrapposizione. E la morfologia del discorso nazionale si è così costituita, in Italia, soprattutto nel confronto con la musica tedesca: precisamente nell'opposizione tra melodia, italiana, e armonia, tedesca. La musica italiana, in quanto espressione di valori nazionali da individuare, è stata fatta coincidere con la 'chiarezza', la 'semplicità', la 'spontaneità' di una melodia emergente sugli altri elementi della composizione; donde – anche – la centralità dell'opera lirica, sentita come depositaria dei caratteri intrinseci della nazione.

È stato questo appunto il dibattito che, partito da un'opposizione tutta sopranazionale di Jean-Jacques Rousseau tra melodia e armonia, si è arricchito via via di apporti teorici di Giuseppe Carpani e Bonifazio Asioli² fino ad approdare, negli anni verdiani, alla critica musicale di Abramo Basevi e alla filosofia della musica di Nicola Marselli: tese, soprattutto quest'ultima, a invocare un'arte lirica di sintesi tra la cantabilità italiana e la scrittura sinfonica tedesca, dove il Dramma si sarebbe dovuto realizzare nella spontaneità e naturalezza del canto italiano senza perdere le qualità romantiche tedesche di un'azione strettamente legata alla parola.³

Al dibattito non ha però fatto seguito, in questa fase preunitaria, una rivendicazione del proprio ruolo da parte dei librettisti, chiamati a fornire una poesia per musica risultata spesso egregia (Felice Romani), ma pur sempre ubbidiente all'operista-drammaturgo e alle sue esigenze: quel romanticismo letterario 'frenato' non ha ancora espresso personalità poetiche capaci di sfidare e sollecitare gli operisti. Anche questo forse intendeva Giacomo Leopardi quando scriveva:

[...] nelle opere serie esso [il coro] non interessa quasi che gli occhi e gli orecchi, e niuna passione

¹ Cfr. Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica* (1836), a cura di Luigi Salvatorelli, Pagano, Napoli, 2001, *passim*. Di recente ne è uscita una nuova edizione annotata: Guaraldi, Milano, 2009.

² Tra i quali sono importanti soprattutto i contributi di Giuseppe Carpani (*Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, Tipografia della Minerva, Padova, 1824) e Bonifazio Asioli (*Il maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d'Armonia*, libri 3, Ricordi, Milano, 1832).

³ Cfr. Nicola Marselli, *Saggi critici sulla ragione della musica moderna*, Detken, Napoli, 1859 e Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tofani, Firenze, 1859.

ancorché menoma né desta né pur tocca. Ma questo è pur troppo il general difetto di tutta l'Opera, e massime della seria, e nasce dal far totalmente servir le parole allo spettacolo e alla musica, e dalla confessata nullità d'esse parole, dalla qual necessariamente deriva la nullità de' personaggi, e così del coro, e quindi la mancanza d'effetto morale, ossia di passione; [...]⁴

Ugualmente estranea a nuovi equilibri di musica e poesia è rimasta l'aria da camera: prodotta con generosità in quel primo Ottocento – ma legata generalmente alle caratteristiche vocali dell'aria operistica e poco incline, al contrario di quella francese o tedesca, a cercare motivo di ispirazione in una parola 'alta' – la produzione vocale da camera si è mantenuta legata a scopi didattici o a circostanze personali di omaggio. Nella grazia dell'espressione (Vincenzo Bellini), nell'impeto anche drammatico (Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante), nella propensione per un canto di carattere popolare (ancora Donizetti, che è parso rispecchiare nelle sue canzonette altri pensieri musicali di certo Leopardi), infine nell'afflato belcantistico (il Rossini delle *Soirées musicales*), l'aria da camera italiana è apparsa tagliata fuori dal movimento di idee che nel frattempo è diventato movimento di popolo, di politici e di regnanti.

Con la conquista dell'Unità (1861) questo panorama cambia radicalmente nello spazio di pochi anni. La nazione, anche se incompleta, presenta una geografia in grado di costituire un mercato intellettuale molto più ampio rispetto a quello dei singoli stati precedenti, confermando l'esistenza di un pubblico relativamente già omogeneo. I periodici nascono in gran numero, la circolazione delle idee diventa abbondante; molte riviste vivacissime informano, aggiornano, dibattono: la cultura scritta, legata all'editoria, diventa essenziale per la fisionomia culturale del nuovo stato. Allo stesso modo, nel mondo della musica il fattore decisivo del cambiamento è il progressivo prevalere dell'editoria sull'impresariato nel processo di produzione e trasmissione dell'opera, e la trasformazione coincide cronologicamente con la realizzazione politica dell'Unità. La forza di espansione industriale di Casa Ricordi consiste soprattutto nella capacità di incunearsi tempestivamente nel

progetto culturale unitario: un progetto di rivalsa di un repertorio sentito come tipicamente italiano, in una prospettiva di lunga durata. A scapito dell'opera di consumo – quella destinata all'oblio – si affermano così, nel tempo, l'opera di repertorio e l'opera nuova di grande impegno e futuro prestigio: entrambe rivendicate quali depositarie di un'identità nazionale.

In queste condizioni nasce, intorno al 1860, il movimento della Scapigliatura: un'avanguardia letteraria, pittorica e musicale – con centro a Torino e Milano – che influenzerà profondamente la vita artistica dei successivi trent'anni almeno. Nella sostanza delle idee, la Scapigliatura è la prima vera avanguardia romantica italiana: fortemente conflittuale, lotta per la modernizzazione della cultura leggendo avidamente gli autori del romanticismo tedesco (E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine) e francese (Victor Hugo), anche contemporanei (Charles Baudelaire). Questo entusiasmo per ciò che è straniero nasce dalla necessità di superare il complesso di inferiorità culturale creato dalla precedente chiusura: gli artisti scapigliati – poeti, narratori, pittori, musicisti – viaggiano, si aggiornano, conoscono e si fanno conoscere; sono degli eccellenti organizzatori di cultura. Molti di loro sono però anche ferventi patrioti, e la questione nazionale li spinge ad affiancare all'apertura oltremontana un'affermazione della grandezza artistica italiana.

Sarà questa la prima ambivalenza del movimento scapigliato: da un lato si opera per la salvaguardia di caratteri nazionali, dall'altro si lavora in vista di un futuro primato dell'Italia musicale da raggiungere attraverso l'aggiornamento della scrittura e la competizione europea. Da un lato si inneggia al futuro, dall'altro si rivendica un passato glorioso. E una poesia di Arrigo Boito – che, alla maniera di Hoffmann, è contemporaneamente compositore, poeta, critico musicale, novelliere e librettista – illustra bene questo gioco di equilibri. Si intitola *All'arte italiana*, è nata come una forma scherzosa di brindisi estemporaneo ma contiene tutti gli argomenti di un'avanguardia intellettuale decisa a fondare una nuova era musicale. Nella prima strofa Boito denuncia, infatti, con modi antiaccademici, l'arte vecchia in nome della nuova; nella seconda afferma – con un gesto tipico delle avanguardie – il carattere elitario di quest'ultima:

⁴ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Francesco Flora, 2 voll., Mondadori, Milano, 1937, vol. II, p. 161.

Alla salute dell'Arte italiana!
 Perché la scappi fuori un momentino
 Dalla cerchia del vecchio e del cretino,
 Giovane e sana.
 Perché dal vulgo, sua catena e sbarro,
 Presto si franchi, e alla divina mèta
 Salga, [...]

Nel seguito la poesia inneggia ai giovani musicisti (probabilmente l'amico Franco Faccio) pronti a realizzare il nuovo e attacca pesantemente la musica che piace al grande pubblico, richiamandosi a idee di Hoffmann (la religione dell'arte) e di Baudelaire (il Vero), per concludersi con un lungo auspicio che è un richiamo alla grandezza della musica italiana del passato. Ritroviamo allora la polemica antitedesca, unita al tema della futura superiorità nazionale:

Arte italiana! Tu che al tempo bello,
 Stavi maestra a un nordico paese,
 Colle sante armonie di Pergolese
 E di Marcello,
 Forse non fu la tua nota postrema
 Etico soffio o inavvertito esempio
 Forse dai cori del tuo queto tempio
 Sorge il Poema.
 Dunque si beva! E nelle tazze liete
 Sia battesimo dell'arte lo Sciampagna,
 E la folla raticlica e grifagna
 Crepi di sete.⁵

La lingua dell'ode è parte classicheggiante – imposta sul latino – parte ironica e volutamente colloquiale: un connubio decisamente moderno, e romantico: un urto del sublime e del basso che fa di questa poesia un manifesto della Scapigliatura. Di conseguenza proprio ad Arrigo Boito, ora in veste di critico musicale, dobbiamo una prima rivendicazione del ruolo decisivo del poeta per musica nell'economia dell'opera e una riaffermazione della dignità culturale del libretto: da intendersi come Poema, ovvero Tragedia, premessa drammaturgica indispensabile a una musica nuova.⁶ Da questa rivendicazione comincia una parallela attività di

librettista – per sé e per altri, con culmine nell'*Otello* e nel *Falstaff* – che propone soggetti oltremontani – il *Faust* di Goethe, I e II parte; l'*Amleto* di Shakespeare – e una metrica ugualmente distribuita tra l'antico e il nuovissimo: terzine dantesche per lo spettro del padre nell'*Amleto* dell'amico Franco Faccio, esametri per la rievocazione dell'incendio di Troia e un 'metro nonasillabo' per i Serafini del Prologo in cielo nel proprio *Mefistofele* (prima versione, 1868):

Tu dèi saper ch'io son l'anima lesa
 Del morto padre tuo, su cui lo sdegno
 Dell'Eterna Giustizia incombe e pesa.⁷

Notte cupa, truce, senza fine funebre!
 Orrida notte d'Ilio! Implacato rimorso!⁸

Sui venti, sugli astri, sui mondi,
 Sui liquidi azzurri profondi,
 Sui raggi tepenti del sol,
 Sugli echi, sui fumi, sui fiori,
 Sui rosei candenti vapori,
 Scorriamo con agile vol.⁹

Proprio partendo da Boito le successive generazioni di librettisti ristabiliranno così, variamente, l'antica pari dignità di musica e poesia nell'opera italiana, all'insegna sia degli antichi sia dei moderni, in nome di un 'progresso' in arte romantico e poi novecentesco.

Oltretutto alle sorti del poema per musica, la critica scapigliata si misura ovviamente anche con l'idea nazionale: la decisa e crescente apertura del mercato operistico alla Francia e alla Germania porta a un confronto ravvicinato degli stili nazionali e viene ripreso sopra tutti, con varie soluzioni, il tema della contrapposizione tra musica italiana e musica tedesca. Anche in questo campo la critica scapigliata preferisce le forti contrapposizioni: un avvenirismo battagliero oppure un impegno di *Nation Building* di tipo competitivo. Introdotto in Italia da Arrigo Boito nel 1863, il caso Wagner italiano è il luogo in cui tutte queste polemiche convergono:

⁵ Per le due citazioni si veda Arrigo Boito, *All'arte italiana. Ode saffica col bicchiere alla mano* ("Museo di famiglia", 20 novembre 1863), in id., *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Verona, 1942, pp. 1373-1374.

⁶ «[...] invece di dire *libretto*, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci»: id., *Cronaca musicale* ("Perseveranza", 13 settembre 1863), ivi, p. 1081.

⁷ Id., *Amleto*, atto I, ivi, p. 504.

⁸ Id., *Mefistofele. Opera in un prologo e cinque atti*, atto IV, parte 2 (*La notte del Sabba classico*), ivi, p. 168.

⁹ Ivi (*Prologo in cielo*), p. 107.

la musica di Wagner – ascoltata in Italia per la prima volta nel 1871 (*Lohengrin*), ma da alcuni viaggiatori o inviati speciali anche in precedenza in Germania – diventa la bandiera degli ‘avveniristi’, mentre i ‘passatisti’ sostengono la musica di Verdi. E la battaglia condotta da molti a favore della musica di Wagner scatena una reazione nazionalistica che rimette in campo le precedenti formule dell’italianità musicale: chiarezza, sentimento, spontaneità; in una parola, melodia.

Di questa battaglia esistono infinite testimonianze critiche, nell’esercizio delle quali emergono i due più importanti critici dell’epoca (dopo Boito): Filippo Filippi, wagneriano, e Leone Fortis, antiwagneriano.¹⁰ Ma altrettanto interessanti risultano in questo panorama, per esempio, le note critiche di un poeta minore infinite volte messo in musica nelle romanze o liriche del tempo, Enrico Panzacchi,¹¹ recatosi a Bayreuth per la prima integrale dell’*Anello del Nibelungo*. Il suo approccio volutamente ingenuo e sobriamente ammirativo ci restituisce quel momento storico in quanto vissuto da un pubblico italiano medio:

Ier sera, dopo le tre ore tutte di seguito del *Rheingold*, abbiamo avuto sei ore di *Walküre*, però tramezzate da due riposi di trenta minuti circa. Non so se in grazia di questi due riposi veramente provvidenziali, o della domestichezza che cominciamo a prendere con la musica, o infine per la potenza poetica di Wagner, che, malgrado tutti gli ostacoli, arriva sempre, poco o molto, a penetrare per la breccia nel sacrario delle umane commozioni, certo è che ier sera, scendendo dal “sacro colle” di Bayreuth eravamo tutti meno intronati e confusi. Camminavamo sentendoci più leggeri; ci comunicavamo con maggior chiarezza le nostre idee. Insomma, la musica ci aveva toccati colla sua corrente deliziosa.¹²

Anche sul terreno proprio della poesia – così come del romanzo – le testimonianze, del resto, abbondano. E vediamo allora che la fantasia di un grande poeta nazionale ma aperto alle letterature e alle arti straniere, Giosue Carducci, si accende qua e là di bagliori wagneriani.¹³ Ne troviamo tracce consistenti anche nella sua corrispondenza privata:

Dolce Signora,

Ieri in Bologna al Liceo Rossini musica gloriosa: tutta wagneriana. Era per la commemorazione di Wagner. Otto pezzi, dei quali tre nuovi per l’Italia. La *Morte di Isotta* è, per me, superiore a tutto che ho mai sentito di musica. Che grandiosità epica straziante! che anelito, che affanno, che dolore solenne!

La *Cavalcata delle Valchirie*, un fantastico superiore a ogni concepimento tecnico, e insieme di un tecnicismo perfetto. Tutto questo, il gran meraviglioso. E poi il preludio dei *Maestri cantori di Norimberga*, tesoro musicale. [...] Già, io protesto che non capisco altra musica che quella del Wagner. [...] ¹⁴

Gli stessi bagliori ricompariranno alla fine del secolo in un altro grande poeta della generazione successiva, ugualmente presente in sede di lirica o romanzo, Giovanni Pascoli: intento a ritrarre nel poemetto *Le armi* un Sigfrido italiano (di nome Nando) in viaggio per farsi apprestare da un gigante-fabbro la sua arma, una vanga per il lavoro dei campi:

Nasceva l’arma tra un raggiar di scaglie
Rosse e turchine. L’acqua, il vento, il fuoco
Facevan l’arma delle tue battaglie.

Saldo faggio lo stile sia. Tra poco
La vangatura ti comincia. È giunta
La rondinella ed è fiorito il croco.¹⁵

¹⁰ Di Filippo Filippi si vedano le raccolte *Musica e musicisti*, Brigola, Milano, 1876 (che contiene Wagner. *Viaggio musicale nelle regioni dell’avvenire*, pp. 208-318) e *Secondo viaggio nelle regioni dell’avvenire. Note e appendici*, in Gioachino Marsillach Leonardt, *Riccardo Wagner. Saggio biografico critico*, Dumolard, Milano, 1881; di Leone Fortis i cinque volumi intitolati *Conversazioni*, Treves, Milano, 1877-1890, raccolgono prevalentemente articoli usciti nell’*Illustrazione italiana*.

¹¹ Su versi di Enrico Panzacchi hanno composto romanze o liriche, tra gli altri, Francesco Paolo Tosti (in gran numero), Enrico De Leva, Angelo Mariani, Augusto Rotoli, Pier Adolfo Tirindelli, Giacomo Puccini, Riccardo Zandonai, Ottorino Respighi, Arturo Toscanini.

¹² Enrico Panzacchi, *Da Bayreuth e da Monaco* (lettere a E. Torelli Viollier), in id., *Riccardo Wagner. Ricordi e studi*, Zanichelli, Bologna, 1883, pp. 114-115.

¹³ Nell’ode *Presso l’urna di Percy Bisshe Shelley* (1884; poi in *Odi barbare*) e nel compianto *Alle Valchirie. Per i funerali di Elisabetta imperatrice regina* (1898, poi in *Rime e ritmi*).

¹⁴ La lettera, datata 14 marzo 1883 e indirizzata a Dafne Gargioli, è riportata integralmente in Mario Panizzardi, *Wagner in Italia*, 2 voll., “Progresso” Arti Grafiche, Genova, 1923, vol. II, pp. 246-247.

¹⁵ Giovanni Pascoli, *Le armi* (1897), in id., *Primi poemetti*, Zanichelli, Bologna, 1904³, p. 188.

La poesia e la critica musicale scapigliate vivono, in definitiva, questa stagione letteraria divise tra ammirazione per l'arte straniera e promozione di un passato artistico glorioso (rivendicato anche da Verdi), ed è questa, come abbiamo visto, una prima ambivalenza del movimento. Ma ne esiste una seconda, collegata, che condiziona l'intera produzione poetica e musicale del periodo: in modo particolare l'opera, ma anche – come vedremo – la produzione vocale da camera.

Con la comparsa di un mercato editoriale ampio, il letterato può finalmente cominciare a vivere dei prodotti della penna: con il giornalismo, con i libretti, col teatro di parola, con prodotti lirici commissionati; ma questo cozza ovviamente con quell'aspirazione alla novità assoluta e all'insuccesso presente – in vista di una fortuna postuma – invocati dalla Scapigliatura in quanto avanguardia. Ne deriva un dissidio interno a ogni autore che debba guadagnarsi da vivere e distribuisce quindi, necessariamente, le proprie forze – con profonda conflittualità – tra prodotti 'commerciali' – il poeta Emilio Praga li chiamava 'alimentari' – e creazioni 'immortali' prive di mercato. Nasce in sostanza, in epoca postunitaria, la contrapposizione tra arte 'alta' e 'bassa' tipica del moderno.

Il fenomeno è evidente nella produzione di libretti d'opera: ancora una volta a partire da Arrigo Boito, che fornisce di libretti meramente strumentali i musicisti che gliene fanno richiesta e crea per sé un Poema per musica avveniristico (soprattutto nella prima versione) quale quello del *Mefistofele*. Quasi per scherzo, inoltre, a quattro mani con Emilio Praga (un poeta alto per sé), redige per Carlos Gomes un libretto che è quasi una parodia di quelli tradizionali (*Maria Tudor*). Nella storia della collaborazione di poesia e musica incontriamo così, proprio a partire dai primi anni dell'Unità, una biforcazione tra soggetti e verseggiature vecchia maniera e proposte poetiche sperimentali, d'*élite*.

Come vedremo, il fenomeno si verifica anche nella produzione vocale da camera: una biforcazione tra arte 'alta' e 'bassa' che comincia a dar luogo negli stessi anni a una separazione delle funzioni: la 'romanza' – nell'attuale terminologia – sarà d'ora in poi il prodotto commerciale pensato per il mercato e la sussistenza; la 'lirica da camera' sarà il prodotto d'arte destinato a un'*élite* di uomini di cultura, affi-

datario della sperimentazione e della crescita artistica personale.

Il periodo che va dalla fine del secolo al pieno Novecento eredita e prosegue tutte queste aperture e chiusure, contraddizioni e lacerazioni, sempre nel nome di un Mercato alternativo all'Arte. Da un lato Fogazzaro sperimenta forme di romanzo che ospitano anche liriche; dall'altro il filone della 'poesia rosa' prosegue con Ada Negri e Annie Vivanti un cammino iniziato con Evelina Cattermole Mancini (contessa Lara) e Vittoria Aganoor Pompilij. Ma la figura che condensa il pensiero musicale poetico *fin-de-siècle* portandolo a nutrire il nuovo secolo è quella di Gabriele D'Annunzio: un poeta, drammaturgo, romanziere e critico fortemente coinvolto nell'idea dominante di questi anni: la fusione e intercambiabilità delle arti praticata dal movimento simbolista, che riprende il pensiero romantico di primo Ottocento portandolo a conseguenze estreme. D'Annunzio esordisce giovanissimo, negli anni Ottanta, come poeta sperimentale e di rottura; ma svolge contemporaneamente l'incarico di redattore mondano del giornale "La Tribuna" di Roma. In questa veste ha spesso occasione di scrivere di musica: da un lato esalta poeti per musica minori ma conterranei quali Carmelo Errico; dall'altro, a proposito di opera, si schiera dalla parte dell'antico – l'opera buffa – e del nuovissimo – il libretto in prosa. Non disdegna nel frattempo di creare, firmandoli con lo pseudonimo di Mario de' Fiori, testi poetici commerciali e tradizionalissimi per le melodie dell'amico Francesco Paolo Tosti, che frequenta ogni estate a Francavilla al Mare. Così attacca per esempio la romanza *Notte bianca* del 1883:

La mia lunga romanza in mi minore
va per la calma della notte bianca:
io son già fioco, la chitarra è stanca;
ma voi non ascoltate, e il canto muore.¹⁶

Il poeta intraprende poi anche la carriera di romanziere e, leggendo gli scrittori simbolisti francesi e il primo Nietzsche, diventa un ardente ammiratore di Wagner al punto da trasporne in prosa – ne *L'innocente* e nel *Trionfo della morte* – le tecniche 'sinfoniche'. Dichiarò così, contestualmente, di disprezzare l'opera italiana, che ha imboccato la strada del

¹⁶ Francesco Paolo Tosti, *Romanze su testi di Gabriele d'Annunzio* (Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte, vol. 1), a cura di Riccardo Allorto et al., Ricordi, Milano, 1990, p. 47.

verismo, in un *pamphlet* contro Mascagni di rara violenza intitolato *Il capobanda*.

La lettura dell'ultimo Nietzsche, provocatoriamente antiwagneriano, e conquistato dalla *Carmen* di Bizet, lo convince però, a cavallo del nuovo secolo, a un perfetto rovesciamento della precedente posizione: se il D'Annunzio narratore si propone nel nuovo romanzo (*Il fuoco*, 1900) come un Wagner italiano che riscopre l'antico (Claudio Monteverdi, Benedetto Marcello), il D'Annunzio poeta esordisce come drammaturgo – di temi e atmosfere simboliche mediterranee – e come lirico celebra nella sua raccolta più alta, *Laudi*, la grandezza di un Sud dell'Europa wagneriano alternativo, che vuole cantare la musica italiana di un Ottocento ricco di grandi personalità. Nascono così l'*Ode a Bellini*, un inno all'italianità della melodia:

[...]
il dolore degli uomini e l'amore
degli uomini e le cieche
speranze della vita
e della morte e tutte le virtù
riebbero nel Canto
la purità sublime e necessaria.
Oh sagliente nell'aria
Che la nutrí, semplice, nuda e sola,
come nel tempio la colonna paria,
la melodia che vince ogni parola.
[...]¹⁷

e la canzone *In morte di Giuseppe Verdi*, pubblicata nella "Tribuna" del 28 febbraio 1901. Nascono anche le *Quattro canzoni di Amaranta* (1906) destinate all'amico Tosti: riproponendo climi tristaniani, vengono intonate da quest'ultimo con l'impegno di una scrittura che tende piuttosto alla lirica che alla romanza.¹⁸

Comincia a quest'epoca la grande stagione operistica dannunziana, nella quale il poeta si divide, ancora una volta, tra incarichi di librettista tradizionale, succubo dell'operista (con *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti), e impegni di poeta-drammaturgo predominante (*Parisina* di Pietro Mascagni, *Fedra* di Ildebrando Pizzetti). È questa, d'altra parte, anche la stagione d'esordio della

cosiddetta Generazione dell'Ottanta, la quale, seguendo D'Annunzio, innova (con Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi) in nome dell'antico. Se D'Annunzio e Malipiero si incontreranno nel 1917 nel progetto editoriale di Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane, per il quale il poeta scriverà un'importante Prefazione, quasi tutti si troveranno riuniti, nel 1923, nella Corporazione Delle Nuove Musiche.

Una volta imboccata, accanto a quella della romanza di cassetta, la via esclusiva della lirica da camera, è facile immaginare quante volte la produzione vocale della 'Generazione dell'Ottanta' incontrerà, nel Novecento, anche D'Annunzio. Ma la stessa generazione fornirà anche, successivamente alla Prima guerra mondiale, alcune figure multidisciplinari cresciute nell'esperienza della "Ronda" e della 'prosa d'arte', a coronare ancora una volta la fusione di musica e letteratura: Bruno Barilli, Massimo Bontempelli e, sopra tutti, Alberto Savinio, presenza novecentesca di artista totale alla maniera di Hoffmann: romanziere, drammaturgo, compositore, regista, scenografo e critico di musica, di teatro, d'arte.

La distinzione convenzionale tra romanza e lirica da camera, che si è andata storicamente definendo a partire dagli anni dell'Unità, comporta di per sé un allargamento alla questione più generale del rapporto tra musica e poesia nell'Italia dell'Otto e Novecento. È però una distinzione che deve innanzitutto affrontare la questione terminologica e quella cronologica, ancora oscurate da qualche incertezza. Il termine romanza – divenuto per estensione, nel tempo, indicativo di una forma musicale caratterizzata da quadratura ritmica, forma strofica e modesto valore poetico – nel primo Ottocento indicava soltanto un genere, affine ai tanti altri specificati dai sottotitoli dei brani per canto e pianoforte: barcarola, melodia, aria, canzone o canzonetta, improvviso, divertimento, capriccio, notturno, romanzetta, stornello, serenata e così via. Ancora nel secondo Ottocento Tosti, l'autore di romanze forse storicamente più importanti per quantità e qualità, le avrebbe chiamate di preferenza 'melodie'.

¹⁷ Gabriele D'Annunzio, *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini* ("La Tribuna", 30 novembre 1901), in id., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli – Niva Lorenzini, 2 voll., Mondadori, Milano, 1984, vol. II, pp. 327-333.

¹⁸ *Lasciami! Lascia ch'io respiri, L'alba separa dalla luce l'ombra, In van preghi, Che dici, o parola del Saggio?*, prima edizione: Ricordi, Milano, 1907.

Ognuno di quei sottotitoli si rifaceva comunque alle forme liriche – divenute nel tempo eventualmente anche strumentali – del pezzo chiuso operistico, poiché il teatro costituiva la realtà più importante del paese nell'ambito della produzione di musica, e non solo. Di contro, e sempre a partire dalle lacerazioni della Scapigliatura, si cominciava ad affermare la 'lirica da camera', con la quale si è sempre indicata, nella scia di un noto saggio di Pizzetti del 1914, l'alternativa colta della romanza: una forma poetica e musicale caratterizzata da un testo alto – «vera poesia di veri poeti», nelle parole del musicista –¹⁹ da un evidente impegno compositivo, da sperimentazione melodica, ritmica o armonica e da libertà formale: orientata al rispetto del testo lirico, dunque a uno stretto rapporto tra parola e musica. In sostanza, quella distinzione terminologica si è basata largamente su un moderno criterio di livelli di cultura. Da un lato si poneva la romanza, forma musicale di consumo – attestata da una produzione quantitativamente debordante e attenta al mercato, nel periodo di affermazione del diritto d'autore – che stabiliva col testo un rapporto anodino. Dall'altro stava la lirica, forma musicale libera che si appellava direttamente al testo poetico, dichiarandone spesso la natura fin nel titolo, e ne traeva ispirazione per avviare un percorso compositivo sperimentale in cui le varie componenti mettersero se stesse alla prova del valore intrinseco della poesia. Se dunque nella forma *romanza* lo scopo del musicista era quello di piacere e il testo costituiva un pretesto, nella forma *lirica da camera* lo scopo era quello di misurarsi con se stessi e inventare soluzioni formali: la poesia costituiva un incitamento e una sfida. Nel primo caso prevaleva un'idea di italianità corrente, tradizionale; nel secondo un'idea di italianità da primato, aperta alle esperienze oltremontane.

Per quanto convenzionale, la distinzione permette di fare chiarezza nell'ambito più generale del rapporto tra musica e poesia esistente in Italia nell'Otto e Novecento; ma non deve perciò essere presa rigidamente. A un esame ravvicinato quel rapporto risulta complesso e articolato, come questa raccolta di liriche e romanze mette bene in evidenza. Innanzitutto, la poesia alta dei classici (Dante, Petrarca, Boccaccio e oltre) o del canone poetico ottocentesco (Foscolo, Leopardi; poi Carducci) ha ispirato, insie-

me con molte liriche, anche molte romanze: ispirato, pur senza sollecitare nei musicisti un corrispondente impegno di sperimentazione. E sembra allora, in assenza di altre motivazioni palesi, che la molla della scelta poetica sia stata l'esaltazione di un'identità nazionale mitica da intendersi 'per molti'. Costituisce in tal senso uno dei pregi di questa raccolta il pullulare di grandi nomi abbinati a professionisti della romanza da salotto, maestri di canto, direttori d'orchestra, operisti, nel genere che, proprio per questo motivo, è stato chiamato 'romanza d'arte'. Troviamo così il celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (dalla *Vita Nova*) di Dante intonato, nell'arco del secolo, da Ciro Pinsuti, Augusto Rotoli e Stanislao Gastaldon. Oppure sentiamo che la scelta di Enrico De Leva si orienta talvolta verso la poesia di un Chiabrera.

Viceversa, anche i testi di poeti minori potevano ispirare liriche da camera, qualora il compositore li vivesse come testi interessanti: in assenza di un canone consolidato, poteva accadere per esempio con poeti contemporanei, in modo particolare nell'ambito della 'poesia rosa'. E ci imbattiamo qui nella predilezione di Respighi per Boccaccio così come per Ada Negri: messa in musica d'altra parte anche da Tirindelli nei modi della romanza e da Sgambati nei modi della lirica.

In terzo luogo, anche poeti novatori già famosi potevano divertirsi a creare testi raffinati ma facili e colloquiali, o addirittura testi 'da romanza', nel gioco scapigliato e poi novecentesco dell'alto e del basso. Abbiamo già incontrato il caso del giovane D'Annunzio poeta estemporaneo per Tosti; possiamo aggiungere i nomi di Carducci a proposito della *Serenata* (da *Rime nuove*) messa in musica da Luigi Caracciolo o quello di Arrigo Boito – avvezzo, come sappiamo, a ogni tipo di parodia – per la *Bal-latella* (*Stanze per musica*) accolta nel *Libro dei versi* e intonata da Luigi Denza col sottotitolo di *Serenata*. Nella storia della romanza, d'altra parte, è possibile trovare analogamente compositori sperimentali che hanno voluto qua e là divertirsi, adottando o mimando forme commerciali: abbinate a testi popolareggianti o di modesto respiro sollecitati da occasioni conviviali.

In sostanza, la relazione di musica e poesia in materia di musica vocale da camera italiana chiede criteri di giudizio avvertiti, perché si apre a com-

¹⁹ Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera* (1914), in id., *Intermezzi critici*, Bemporad, Firenze, [1921], pp. 165-172.

binazioni quanto mai ricche. A volte i grandi poeti inducono competizione e suscitano nei musicisti vere e proprie rivelazioni artistiche personali; a volte vengono 'azzerati' da comportamenti compositivi che aderiscono senza esitare a consuetudini di intrattenimento casalingo o salottiero. Mentre un poeta contemporaneo magari appartenente al sottobosco letterario può accendere inquietudini ritmiche o armoniche nel compositore, nella sua

aspirazione a 'superare' quel testo e se stesso. Così come una poesia conviviale ma antica può, per effetto di straniamento, essere scelta a sostenere una volontà compositiva deliberata in senso avanguardistico. Tutto ciò indica come niente nella storia della romanza e della letteratura italiana sia scontato, ed è merito di questa raccolta averlo messo in evidenza.

Bibliografia

- ALLORTO, RICCARDO, *La romanza da salotto in Italia nel tempo e nel clima della Belle Epoque*, in AA.VV., *Le più belle romanze della Belle Epoque*, Ricordi, Milano, 1995.
- BANTI, ALBERTO MARIO, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2000.
- BIANCONI, LORENZO – PESTELLI, GIORGIO (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll., EDT, Torino, 1988, vol. IV (*Il sistema produttivo e le sue competenze*).
- DAHLHAUS, CARL, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Athenaion, Wiesbaden, 1980; trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1990.
- DALMONTE, ROSSANA, voce *Romanza*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, parte I (*Il lessico*), vol. IV, UTET, Torino, 1984.
- DE SANTIS, MILA, *Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio*, in Adriana Guarnieri et alii (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico*, Olschki, Firenze, 2008.
- DI BENEDETTO, RENATO, *Il concetto di "musica tedesca" nella critica musicale italiana del secondo Ottocento*, "Analecta musicologica", XXVIII, 1993.
- FARINELLI, GIUSEPPE, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma, 2003.
- GOSSETT, PHILIP, *Le "edizioni distrutte" e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in "Il Saggiatore musicale", XII, 2, 2005.
- GUARNIERI CORAZZOL, ADRIANA, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, il Mulino, Bologna, 1988.
- , *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, il Mulino, Bologna, 1990.
- , *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, RCS-Sansoni, Milano, 2000.
- LAKEWAY, RUTH C. – WHITE, ROBERT C. JR., *Italian Art Song*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1989.
- MARTINOTTI, SERGIO, *Leoncavallo e la lirica da camera italiana*, in Jürgen Maehder – Lorenza Guiot (a cura di), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del I convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Sonzogno, Milano, 1993.
- MORABITO, FULVIA, *La romanza vocale da camera in Italia*, Brepols, Amsterdam-Cremona, 1997.
- RESCIGNO, EDUARDO, *Poeti di Tosti*, in Francesco Sanvitale (a cura di), *Tosti*, EDT, Torino, 1991.
- ROSSELLI, JOHN, *Music and Nationalism in Italy*, in Harry White – Michael Murphy (a cura di), *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture (1800-1945)*, Cork University Press, Cork, 2001.
- RUBBOLI, DANIELE, *La romanza da salotto italiana*, in Francesco Sanvitale (a cura di), *Tosti*, EDT, Torino, 1991.

- SANVITALE, FRANCESCO (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, EDT /Istituto Nazionale Tostiano, 2002.
- SORBA, CARLOTTA, *Il Risorgimento in musica: l'opera lirica nei teatri del 1848*, in Alberto Mario Banti – Roberto Bizzochi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Carocci, Roma, 2002.
- TOMLINSON, GARY, *Italian Romanticism and Italian Opera: an Essay in their Affinities*, in "19th Century Music", X, 1, estate 1986.