

SALVATORE DELL'ATTI

RAPPORTI E RELAZIONI *IN ITINERE*  
TRA MUSICA E LETTERATURA

*Premessa*

Da sempre ogni legame, compreso quello tra le discipline artistico-letterarie, per sua natura, crea connessioni significative molto forti, quasi intime. Non è casuale se un intellettuale come Gustavo Macchi,<sup>1</sup> riferendosi a Wagner, parla di “accoppiamento” della musica

con le più elevate, più pure, più spirituali concezioni poetiche, i miti e le leggende. [Wagner] Egli trovò nella leggenda la forma del vero più adatta ai bisogni della musica, quella forma del pensiero e del sentimento umano, atta a lasciarsi fecondare dalla musica, cedendo ad essa tutte le prerogative maschili. [...] Ora nella leggenda [...] l'elemento fantastico, il sovrumano interviene appunto come un mezzo di semplificazione [...] E la musica trova così il suo materiale.<sup>2</sup>

Considerando questo commento al pensiero del compositore tedesco, non si può non tener conto di quanto siano forti e allusivi i riferimenti all'idea di *Dramma*, ovvero alla *mousiké téchne* della Grecia classica ove sono contemplate musica, poesia e danza. Il tema, oltre ad essere affascinante, apre a molteplici rimandi come al canto, da quello del mitico Orfeo allo *Sprechgesang*,<sup>3</sup> alle più svariate forme e generi che attraversano

---

<sup>1</sup> Librettista e critico milanese (1862-1945), mostra interesse per l'arte e per problematiche di natura politica, fondatore della rivista «Vita Moderna», un crogiuolo di collaborazione fra pittori e scrittori. Cfr. *Nuove Tendenze. Milano e l'altro futurismo, catalogo della mostra, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, gennaio-marzo 1980*, Electa, Milano, 1980, p. 94.

<sup>2</sup> GUSTAVO MACCHI, *La leggenda e l'opera in musica (A proposito della Loreley di A. Catalani)*, in «Conversazioni della Domenica», Anno V, n. 9, Milano, 2 marzo 1890, p. 68.

<sup>3</sup> Termine utilizzato per la prima volta da Arnold Schönberg in *Pierrot lunaire* (1912) chiarendone egli stesso nell'introduzione tecnica e caratteristiche. Cfr. GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991, p. 198.

la storia della musica e della letteratura: dall'*Inno*, al *Madrigale*, al *Lied*, al *Melodramma*, alla *Romanza da salotto*, alla *Canzone*, ecc., includendo testi di varia tipologia: poetici, teatrali e narrativi.

Curioso, ma non casuale, è il fatto che vari lemmi appartengano ad entrambe le discipline: frase, periodo, soggetto, motivo, *climax*, lirica, lamento, ecc. È altresì frequente che l'arte dei suoni sia un buon alleato per una serie di corrispondenze fra sensazioni e immaginazioni come accade in certi termini in uso della letteratura musicale, tra cui la preghiera, la cantata,<sup>4</sup> o quella simbolista del Novecento francese.<sup>5</sup>

La musica, nella funzione di "ancella",<sup>6</sup> ricorre spesso in simili espressioni: *musica ancilla est gramaticae*; *musica ancilla theologiae*; *musica ancilla poesis*; *musica ancilla verbi*; *musica ancilla convivii*, ecc., assoggettata, *in itinere*, a continui ripensamenti.

Anche nei rapporti più idilliaci non mancano momenti difficoltosi in cui teorici e compositori disquisiscono fino a giungere a forti divergenze. Cito la famosa *querelle* tra il conservatore Giovanni Maria Artusi (1540-1613), difensore della «*prima prattica*»<sup>7</sup> (legato alla tradizione contrappuntistica) e Claudio Monteverdi (1567-1643), sostenitore della *Seconda prattica*, ovvero *Perfezione della moderna musica*<sup>8</sup> di cui ancora oggi si continua a disquisire sulle relazioni tra espressione poetica e musica.<sup>9</sup>

Il problema investe tradizione e innovazione. Nonostante la stretta connessione fra musica e letteratura, non sempre si è colto il loro significativo legame, rischiando di allontanarsi dalla proiezione verso l'univocità. Tuttavia non si può prescindere da una relazione dialettica tra le due discipline, tanto che sovente il compositore ha grande considerazione del testo che, pur nella sua non oggettività, rimane comunque espressione del linguaggio e «una meravigliosa macchina, instancabile produttrice

---

<sup>4</sup> Si pensi alle prime forme di intonazione dei testi sacri a partire dalla cantillazione.

<sup>5</sup> Cfr., per esempio, *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy su libretto di Maurice Maeterlinck.

<sup>6</sup> «chiarissima ancilla del sol»; *Paradiso*, XXX, 7-9.

<sup>7</sup> Cfr. CLAUDE VICTOR PALISCA, *Prima prattica*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, *sub voce*.

<sup>8</sup> Cfr. TIM FOXON, *Explain what Monteverdi meant by seconda prattica and show how this 'second practice' is reflected in three of his madrigals*, 2004 in [http://www.musicalresources.co.uk/Resources/Monteverdi\\_Essay.pdf](http://www.musicalresources.co.uk/Resources/Monteverdi_Essay.pdf) (ultima consultazione 23 maggio 2021).

<sup>9</sup> Si pensi che nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* su testo di Torquato Tasso (prima edizione dei *Madrigali guerrieri & amorosi. Libro Ottavo*, Venezia, 1638), Monteverdi scrive nella Prefazione: «Gli ustrimenti, cioè quattro viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore et Basso et contrabasso da Gamba, che continuerà con il Clavicembano, doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni dell'oratione».

di senso» (Luciano Berio, 1925-2003) anche a fronte di lavori da titoli emblematici come *Nonsense* (1953) di Goffredo Petrassi (1904-2003).<sup>10</sup>

Il senso, chiamando in causa coscienza, consapevolezza e sensibilità, può portare il musicista a relazionarsi e ad interrogarsi con la sua ispirazione e creatività tutte le volte che sceglie di essere vicino ai significati letterali oppure abbandonarli a favore di altre strategie.

Scavando in profondità, il percorso diventa ancor più accattivante sul piano della ricerca coinvolgendo la semantica e pertanto non è casuale la collaborazione di compositori con letterati, semiologi, studiosi di linguistica e della voce.<sup>11</sup>

L'intento di questo saggio è tratteggiare alcuni aspetti presenti nella produzione fino agli Anni '60 del XX secolo. Tali aspetti, in certo modo, affondano le loro radici nel passato e nella tradizione,<sup>12</sup> più in particolare nella musica colta (scelta che porta ad escludere generi come la musica popolare, la canzone, il rap, ecc.), privilegiando il punto di vista del compositore, secondo il pensiero di Pierre Boulez (1925-2016): «Per un musicista, il fascino della poesia è così forte che egli non può fare a meno, giunto a un certo punto del proprio sviluppo, di un testo attorno a cui la sua musica andrà a cristallizzarsi».<sup>13</sup>

In sostanza, tra letteratura e musica, arti temporali, sono possibili parallelismi, prestiti e scambi, convinti di quanto si possa attingere dalla reciprocità *tout court* in quanto il punto di partenza è il *logos* il quale, più in particolare per la musica del Novecento e contemporanea, spesso può costituire la bussola in un mare tempestoso.

### *Generi e pensieri nella narrazione musicale*

Per il compositore il testo letterario è imprescindibile, essenziale, poiché dotato di *inspiratio* anche se, in molti casi, adattato, snaturato o liberato dai vincoli che sottendono i rapporti. Esempi interessanti sono rintracciabili in

---

<sup>10</sup> Cfr. *Nonsense per coro a cappella* con testi, per la precisione limerick, tratti da *The book of nonsense* di Edward Lear, tradotti in italiano da Carlo Izzo.

<sup>11</sup> Cfr. l'incontro tra Luigi Nono e Fritz Winckel a proposito del trattamento del testo ungarettiano relativamente alla composizione dei *Cori di Didone*. Cfr. LUIGI NONO e GIUSEPPE UNGARETTI, *Per un sospeso fuoco. Lettere 1950-1969*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 82-84.

<sup>12</sup> Per raggiungere ciò, sovente si è adottato il procedimento del flashback, anziché seguire un'esposizione cronologica.

<sup>13</sup> In ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, p.71.

repertori dei secc. XVI-XVII, soprattutto nella produzione madrigalistica, ove le parole, espressione di significati e descrizioni di vario genere, forniscono al musicista l'opportunità di intervenire con espedienti tecnici (intervalli, figurazioni ritmiche particolari, *melos* caratteristico, ecc.) atti a rendere la composizione musicale più aderente al testo.

Nel madrigale di Cipriano de Rore (1515/16-1565) *Ancor che col partire*, quando le voci intonano «E così mill'e mille volt' il giorno» si traducono musicalmente significati e allusioni presenti già nella parola «mille» attraverso la tecnica imitativa. È altresì frequente rintracciare la forma musicale nel testo poetico<sup>14</sup> come accade anche nei lavori di Josquin Desprez (1450 ca. - 1521) ove ad una struttura testuale ne corrisponde una simile in musica.

In questa stretta *correspondance* anche la letteratura non resta indifferente alla struttura musicale tanto che in *The Ring and the Book (L'anello e il libro)* (1868) di Robert Browning (1812-1889), il «lettore potrebbe essere facilmente cullato dalla semplice bellezza delle sue linee musicali»<sup>15</sup> in quanto l'arte del costruire (architettura)<sup>16</sup> un poema ricalca quella musicale del tema con variazioni.<sup>17</sup> Similmente non deve stupire se Thomas Mann (1875-1955) concepisce la forma e la struttura del romanzo come qualcosa di simile alla Sinfonia, ovvero alla forma-sonata, tanto che nel suo *Doktor Faustus* (cap. VIII) è presente un'attenta analisi della *Sonata per pianoforte n. 32 in do minore, op. 111* di Beethoven da parte di Kretschmar.

Per un poeta l'ispirazione può nascere anche attraverso l'ascolto di un

---

<sup>14</sup> Cfr. SALVATORE DELL'ATTI, *Amor, la tua virtute ovvero: L'utopia del perfetto amore Madrigale in forma rappresentativa per Contralto, due voci recitanti, clavicembalo*, (su testo di Pietro Bembo), opera eseguita a Ferrara il 28 marzo del 2003 nella Sala Agnelli a Palazzo Paradiso, all'interno del progetto *Le dame ferraresi cantano per Lucrezia*.

<sup>15</sup> LOUISE SNITSLAAR, *Sidelights on Robert Browning's 'The Ring and the Book'*, New York, Haskell House, 1966, p.14.

<sup>16</sup> Se sui rapporti musica e architettura sono ben noti gli studi e le esperienze del compositore e architetto Iannis Xenakis (1922-2001), trovo interessante segnalare quello visto da un architetto e scrittore come Enrico Costa (1943-2019) il quale riesce ad immaginare relazioni formali e tonalità tra la Sinfonia n. 40 in Sol minore K 550 di W. Amadeus Mozart e la facciata del Palazzo Farnese di Roma. Cfr. SALVATORE DELL'ATTI, «*Selim e Isabella*»: un libro che fa dialogare culture e arti, in «PaiseMiu - Notizie & Cultura Salentina», 30 marzo, 2018, <https://www.paisemiu.com/in-primo-piano/selim-e-isabella-un-libro-che-fa-dialogare-culture-e-arti/> (ultima consultazione 24 giugno 2021).

<sup>17</sup> Cfr. CALVIN S. BROWN, *Music and Literature. A comparison of the Arts*, Hannover -London, 1948.

brano musicale e non soltanto come evocazione. In alcuni casi diviene determinante come ne *La terra promessa* di Ungaretti grazie all'ascolto di madrigali di Tasso musicati da Monteverdi.<sup>18</sup>

Una certa osmosi tra antico e moderno risulta quanto mai interessante, tanto che alcune riflessioni primonovecentesche di Ferruccio Busoni (1866-1924) appaiono ancora attuali:

Le qualità transitorie costituiscono il “moderno” di un’opera; quelle immutabili la preservano dal diventare “fuori moda”. Nel “moderno” come nel “vecchio” c’è del buono e del cattivo, dell’autentico e del falso. In senso assoluto il moderno non esiste- in arte esiste solo il nato prima e il nato dopo; ciò che fiorisce a lungo e ciò che in breve appassisce. Sempre c’è stato del moderno e sempre dell’antico.<sup>19</sup>

Ritornando al rapporto fra letteratura e musica, il discorso muove all’interno dei testi letterari e musicali in egual misura. In particolare per la musica si può raccontare<sup>20</sup> attraverso l’allusione, un programma letterario, descrivendo e/o imitando, ecc. utilizzando in alcuni casi anche un testo ove il lettore possa essere guidato dalle parole su quanto accade durante l’esecuzione.

Un esempio noto a tutti è la fiaba musicale *Pierino e il lupo* (1936) di Prokof’ev (1891-1953), su testo dello stesso musicista. Trattandosi di un lavoro concepito per l’infanzia è naturale che, pur di raggiungere l’obiettivo principale, ovvero educare i giovanissimi ascoltatori a riconoscere gli strumenti, c’è bisogno di un messaggio letterario accattivante, efficace, in stretto rapporto con i *leitmotives* che si riferiscono ad ogni personaggio e la facilità sul piano percettivo ne rappresenta sicuramente la cifra. Quando invece il linguaggio musicale si orienta verso l’incognito, svincolandosi dal sistema tonale, pur con un testo significativo, la comprensione per i più può risultare difficoltosa come avviene nel *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912) di Arnold Schönberg (1874-1951).<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. SALVATORE DELL’ATTI, *Affinità elettive fra Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi “Sono un poeta, un grido unanime” Per Giuseppe Ungaretti, a 50 anni dalla morte*, Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze Arezzo, 7 dicembre 2019, in corso di stampa.

<sup>19</sup> FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d’Amico, Milano, il Saggiatore, p. 39 sgg.

<sup>20</sup> Si possono raccontare storie, personaggi, sentimenti, luoghi, ecc.

<sup>21</sup> Opera composta su poesie di Albert Giraud nella versione tradotta da Otto Erich Hartlebe.

A dire il vero, una certa complessità e/o complicazione nei rapporti tra le due discipline è una costante, ravvisabile nel corso delle varie epoche. Si pensi ad alcuni repertori in cui si adottano codici linguistici poco chiari anche per l'utilizzo di più testi contemporaneamente. Ciò accade in alcuni mottetti politestuali di epoca medievale<sup>22</sup> ove le voci cantano polifonicamente, ognuna in una lingua diversa.

In altri casi, ravvisabili tra il XIV e XV secolo, solo menti illuminate decifrano la composizione anche per via dell'utilizzo dell'isoritmia e di altri artifici,<sup>23</sup> senza dimenticare la successiva micropolifonia di György Ligeti (1923-2006) la quale richiede una percezione più raffinata unitamente ad un approccio fenomenologico.

Talvolta accade che una singola parola possa costituire la chiave di lettura sia per l'interprete che per l'ascoltatore come succede in un lavoro di Sylvano Bussotti (1931-). All'interprete è richiesto di cercare, alla stregua del *Quaerendo invenietis* di bachiana memoria, di decifrare una partitura in notazione grafica priva di segni tradizionali, e risolvere il rebus basandosi su regole dettate dal compositore e al solo aggettivo «Rara», con l'interazione tra il mimo e il solista di flauto dolce cui è affidato anche il compito di pronunciare/cantare il testo.<sup>24</sup>

Relativamente al rapporto simbiotico tra testo letterario e musica, corre l'obbligo fare riferimento ai raffinati repertori liederistici,<sup>25</sup> ove, in particolare con Schubert, «la lingua [è] intesa da lui come la realtà vincolante della sua costruzione musicale»<sup>26</sup> e allo stesso modo «componere il corpo linguistico e in questo processo la sua musica si comporta come se parlasse».<sup>27</sup>

Una considerazione a parte merita il libretto nell'opera lirica non sempre,

---

<sup>22</sup> Cfr. diversi mottetti del XIII secolo ove i testi delle voci sono spesso differenti e talvolta utilizzano lingue differenti. Il mottetto privilegia il gioco sonoro polifonico, adottando la politestualità, rinuncia a rendere comprensibile il messaggio linguistico.

<sup>23</sup> Talvolta per la lettura della partitura occorre ricorrere ad un motto e non è un caso se alcune composizioni corrispondono a dei canoni enigmatici come *Caecus non judicat de colore* che significa: le note nere dell'antecedente devono mutare in bianche nel conseguente.

<sup>24</sup> SYLVANO BUSSOTTI, *RARA per flauto diritto pour jouer en couple avec un mime*, Milano, G. Ricordi & C., 1966.

<sup>25</sup> Si pensi al ciclo schubertiano *Winterreise* (Viaggio d'inverno) del 1827 o a quella sorta di incontro tra il *Lied* e la *Sinfonia* come *Das Lied von der Erde* (Il canto della terra) di Mahler (1908).

<sup>26</sup> THRASYBULOS G. GEORGIADIS, *Schubert Musica e Lirica, Il Lied e la struttura della musica di Schubert* a cura di Maurizio Giani, Astrolabio, 1992, p. 39.

<sup>27</sup> IDEM, p. 39.

per una serie di problematiche, recepito favorevolmente, ma tuttavia

Il pregio della nostra Musica italiana sta principalmente nella nostra lingua, come la più sonora e la più rotonda di ogni altra delle viventi, per cui tutte le Nazioni d'Europa si sono universalmente piegate a preferirla nelle loro feste musicali alle lingue lor proprie.<sup>28</sup>

L'utilizzazione del libretto, nelle mani dell'operista, subisce mutazioni. Secondo Vincenzo Martinelli (1702-1785), attento difensore della nostra lingua:

Un'arte hanno inventato da qualche tempo in qua i compositori, la quale in genere di stravaganza non cede alle notate di sopra. Questa è di prosare la poesia, trasponendo a loro capriccio le parole, rompendo e confondendo a fiaccacollo i metri dei versi, e guastandone i sensi».<sup>29</sup>

Tra la fine del XVIII e inizi del XIX secolo l'idea di musica assoluta, svincolata da un testo e/o da un programma letterario, si proietta comunque verso un distaccarsi nei rapporti successivi con la *poésie absolue* di Paul Valéry (1871-1945) cercando affinità tra musica e letteratura.

Nonostante ciò il melodramma, con i suoi valori, domina, soprattutto nel nostro Paese. Tutto l'Ottocento ed «ogni testo, ogni enunciato, è un 'intreccio', un 'tessuto' di significanti, i cui significanti sono per definizione intertestualmente determinanti da altri discorsi».<sup>30</sup>

Ritornando al concetto di Musica assoluta in contrasto con quello di musica a programma<sup>31</sup>, tra Ottocento e Novecento non mancano scricchiolii<sup>32</sup> e nuovi equilibri tra le due discipline. In uno scritto di Alfredo Casella si dichiara addirittura una certa supremazia della musica:

---

<sup>28</sup> VINCENZIO MARTINELLI, *Lettere familiari e critiche*, Londra, Giovanni Nourse, 1758, p. 167.

<sup>29</sup> IDEM, p. 372. Per un approfondimento cfr. PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988.

<sup>30</sup> JACQUES DERRIDA, *Position*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 26. Per un'ampia trattazione dei vari aspetti cfr. MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel Melodramma ottocentesco*, Torino, EDT, 2003.

<sup>31</sup> Solo per fare qualche esempio ricordiamo i Poemi sinfonici di Richard Strauss, *I pini di Roma* di Ottorino Respighi, ecc.

<sup>32</sup> Condivido l'acuta osservazione di Carl Dalhaus: «La logica musicale è nei pezzi di buona musica un nesso interno compiuto in sé, che non ha bisogno di sostegni esterni» in CARL DALHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 384.

La musica è nata libera e divenir libera è il suo destino. Diverrà la più perfetta delle interpretazioni della natura grazie alla libertà della sua immaterialità. Persino la parola poetica le è seconda nell'incorporeità [...] La sua sensibilità [quella della musica] colpisce il cuore umano con quella intensità che è indipendente dal "concetto".<sup>33</sup>

Nel Novecento si assiste inoltre allo smembramento della parola con conseguente annullamento del significato originale. Alludo, ad esempio, a *Sequenza III* di Berio (1966) ove si ravvisano elementi rintracciabili nel superamento del rapporto parlato-cantato.<sup>34</sup>

Nei repertori del XX secolo e contemporanei, aspetti ludici, sperimentazioni *tout court*, aleatorietà e quant'altro si manifestano per "ricomporre" significati e allusioni che guardano verso una prospettiva inclusiva della casualità, più o meno controllata. Ne sono significativi esempi *Votre Faustuna* «Fantaisie variable genre opéra» (1929) di Henri Pousseur (1929- 2009) su testi di Butor o *La Passion selon Sade* (1965) di Bussotti attingendo a testi di de Sade e altri, riservando un ruolo importante al lettore e all'ascoltatore nel rapporto con il testo (letterario e/o musicale) come si può desumere anche dal pensiero di Umberto Eco:

Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica, o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sine al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 112-115.

<sup>34</sup> Cfr. Il lungo lavoro effettuato da John Cage sui testi del filosofo e poeta americano David Thoreau.

<sup>35</sup> UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani, 1979, p. 54.

## *Colleganze e collaborazioni tra compositori e letterati nel primo Novecento*

Per un compositore del Novecento volgere lo sguardo alla letteratura significa sostanzialmente garantirsi la cittadinanza all'interno dei gangli della cultura. Si creano relazioni e collaborazioni significative tra compositori e letterati tra cui Ildebrando Pizzetti e Giuseppe De Robertis o Gabriele D'Annunzio, benché cresca l'esigenza di un dialogo sempre più stretto tra musica e letteratura, ospitato anche da riviste. Al dibattito partecipano letterati e compositori in veste di critici musicali e autori di saggi più o meno specialistici, non disgiunti da posizioni ideologiche, estetiche, politiche, di costume, ecc.<sup>36</sup> Segnalo, fra i tanti: Pascoli, Montale, Barilli, Bastianelli, Gatti, Bontempelli, Lualdi, Pizzetti, Casella, Torchi, ecc. Inoltre non mancano musicisti che, soprattutto in ambito teatrale, diventano autori di testi<sup>37</sup> (spesso un'elaborazione) o realizzano edizioni critiche di opere del passato come Francesco Malipiero.<sup>38</sup>

In sostanza vi è un tentativo, da parte dei musicisti, di stare al passo con le altre arti in un rapporto egualitario ove, interagendo con la letteratura ma anche con la pittura, si inseriscono nel dibattito culturale europeo.<sup>39</sup> La cosiddetta *generazione dell'80*,<sup>40</sup> con Alfano, Casella, Malipiero, Pizzetti e Respighi, si fa testimone di una visione musicale programmatica.<sup>41</sup> La diffusione di composizioni, (la lirica e la romanza da salotto), si distingue dalla produzione teatrale del melodramma, determinando uno stretto legame fra testo letterario e musicale, soprattutto in Pizzetti e Respighi

---

<sup>36</sup> Cfr. SALVATORE DELL'ATTI-LUCIA NAVARRINI, *L'Italia dei periodici: letterati e compositori critici musicali*, in *Nel nome di Aleksandr e all'ombra di Claude. Il pianismo di primo Novecento fra Skrjabin e Debussy*, a cura di Piero Mioli, Atti della giornata di studi, Bologna, R. Accademia Filarmonica, 28 novembre 2015, Bologna, Pàtron editore, 2017, pp. 45-70.

<sup>37</sup> Ricordo alcuni compositori dotati di competenze e sensibilità letterarie e/o che amano interagire spesso con altre discipline: Pizzetti scrive il libretto de *La figlia di Iorio* rifacendosi all'omonima tragedia di D'Annunzio, Luigi Dallapiccola (*Il prigioniero*, *Volo di notte*, ecc.), Gian Carlo Menotti (*Il telefono*, *La medium*), ecc.

<sup>38</sup> Nel 1902 Malipiero inizia a studiare presso la Biblioteca Nazionale Marciana; seguiranno le trascrizioni delle musiche di Monteverdi.

<sup>39</sup> Casella, compositore aperto alle novità dell'avanguardia musicali, letterarie e artistiche europee e direttore della rivista «Ars Nova», ne rappresenta un esempio.

<sup>40</sup> Si tratta di compositori nati intorno al 1880.

<sup>41</sup> I risultati e le ricerche della *generazione dell'80* trovano spazio all'interno della rivista diretta da Casella nella quale, per lo spirito del dialogo fra le varie arti, vi scrivono, tra gli altri, De Chirico, Papini e Savinio, Busoni e Malipiero.

rispetto a Tosti, Denza, Rotoli e Tirindelli i quali, oltre a rimanere ancorati ad un *melos* popolare, si allontanano, nella maggior parte dei casi, da testi di grandi scrittori.<sup>42</sup>

Secondo Casella la diffusione della musica moderna passa anche attraverso la considerazione e la cura di tempi precedenti, azione fondamentale per la ricerca di una propria italianità,<sup>43</sup> mentre Malipiero sostiene che passato e presente rappresentino una sorta di Giano bifronte. Non è un caso che la Venezia del passato con i suoi echi sonori (compresa una certa influenza vivaldiana) e il suo DNA culturale riaffiori dai suoi lavori. Ne *Le sette canzoni* (1919), ove egli è anche autore dei testi, l'intonazione di frammenti lirici tratti dalla letteratura medioevale e rinascimentale evoca antiche suggestioni. Il legame con il passato emerge altresì ne *La Favola del figlio cambiato* (1934) su testo pirandelliano ove, pur con una scrittura moderna, strizza l'occhio al melodramma del XVII sec. trovando, per le sue caratteristiche spigolose, controllo e biasimo da parte del regime fascista. Il suo rapporto con la letteratura guadagna terreno attraverso il recupero dei classici, da Euripide con *Ecuba* (1941) a Shakespeare con *Giulio Cesare* (1936) e *Antonio e Cleopatra* (1938), proiettandosi così verso una netta convergenza con la letteratura contemporanea. All'interno de *I classici della musica italiana*,<sup>44</sup> già dal

---

<sup>42</sup> Tale caratteristica non sfugge nemmeno ad un attento studioso come Vittorio Ricci, musicista attivo a Firenze nel primo ventennio del '900, il quale, in una sua attenta analisi delle forme vocali di autori come Schubert, Schumann, Beethoven ecc., rispetto alle composizioni di Tosti, afferma che i primi utilizzano una certa varietà di testi letterari che si caratterizzano per «ogni umana passione» attingendo a poeti come Goethe, Schiller e altri ancora, rispetto a Tosti che tratta il soggetto amoroso «ma non l'amore vero, sentito nelle sue multiformi estrinsecazioni, bensì un amore fittizio, di maniera, un amore di principiabecco, coi soliti ritorni rettorici su di una morte tanto più invocata quanto meno sinceramente bramata». Per l'intera analisi cfr. SALVATORE DELL'ATTI, *Vittorio Ricci: un musicista dell'Ottocento di Terranuova Bracciolini*, in «Memorie Valdarnesi», 185<sup>o</sup> (2019), Serie IX, Fascicolo IX, pp. 135-164.

<sup>43</sup> Casella, a proposito della musica italiana del primo Novecento, specifica che: «È caratteristica dell'età nostra quell'allargamento di gusto che ci fa comprendere ed amare - come mai non avvenne nei secoli precedenti - tante arti diverse, dalla preistorica e dalla babilonese alla più moderna attuale. Palestrina, Vecchi, Marenzio, Frescobaldi, Monteverdi, Vivaldi, D. Scarlatti, i napoletani dell'opera buffa, Rossini, Verdi: sono questi tutt'insieme (e non già uno di loro preso isolatamente) la vera nostra tradizione. Tutti sono potentemente italiani. [...] Ma credo che uno stile nostro [...] possa solamente raggiungersi da chi ha la forza di librarsi abbastanza in alto per poter afferrare in un solo intenso sguardo tutto quanto di grande e di duraturo possa offrirgli il passato nostro». Cfr. ALFREDO CASELLA, *Difesa ed illustrazione della musica contemporanea italiana*, in «La rassegna musicale», III, 5, settembre 1930, pp. 349-361.

<sup>44</sup> Trattasi di una raccolta formata da trentasei volumetti ognuno dei quali dedicato ad un

1919, Malipiero pubblica i suoi lavori di carattere musicologico come la trascrizione della *Rappresentazione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri ma anche opere di Galuppi, Jommelli, Tartini e altri ancora.

In tale contesto D'Annunzio tende ad assegnare alla musica una maggiore dignità e slancio all'interno del dialogo delle arti partendo dall'espressione ed omogeneità artistica dell'antica Grecia fino a quella dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) di Wagner. Per diversi aspetti non stupisce se tale iniziativa si realizzi proprio grazie al Vate il quale, probabilmente, è stato il letterato del Novecento che più di altri ha attribuito un ruolo centrale alla musica oltre a intrattenere rapporti significativi con musicisti. Francesco Flora, a proposito del letterato abruzzese, scrive: «la sostanza poetica dannunziana è la musica, la musicalità è il tono fuso dominante della poesia dannunziana: la musica è veramente lo “spirito” del senso dannunziano»<sup>45</sup>. La poetica ed ideologia estetizzante del Vate non risponde alle nuove esigenze dei compositori che si prefiggono di ottenere una musica basata su una propria autonomia scevra da ridondanze ed estetismi vari, onde ricreare un teatro musicale opposto a quello della seconda metà del XIX sec. Il suo contributo migliore è soprattutto nel rapporto con la musica di Pizzetti, in particolare ne *I Pastori* (1908) diversamente dal rapporto con gli altri musicisti che si rivela meno riuscito e/o addirittura inconcludente.

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1962), la cui vita ed ideologia s'intrecciano con D'Annunzio, inneggia al Futurismo, movimento che crea scalpore nel mondo culturale europeo influenzando vari campi, conciliando ogni espressione artistica con la tecnica e il dinamismo, ponendo molte speranze nel progresso *tout court*<sup>46</sup> e influenzando la prima avanguardia europea.<sup>47</sup> Tra gli effetti, com'è noto, si trovano sperimentazioni linguistiche con inserimenti di rumori, onomatopee, e proiezioni verso nuove forme di

---

compositore. In sostanza è proprio D'Annunzio a chiarire le intenzioni: «Offriamo agli italiani un florilegio di vecchie musiche... non per tornare all'antico ma per riconoscerlo e per vendicarlo contro un lungo secolo di oscuramento e di errore». Cfr. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prefazione al catalogo generale della Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1918.

<sup>45</sup> FRANCESCO FLORA, *Gabriele D'Annunzio*, in *Storia della letteratura italiana. Il secondo Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1969, vol. 5.

<sup>46</sup> I nomi più rappresentativi del gruppo per la musica: Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo, quest'ultimo un pittore con una formazione musicale di base.

<sup>47</sup> Solo per fare qualche esempio cito John Cage, Edgard Varèse e Philipp Glass, compositori che hanno considerato il rumore altrettanto importante quanto il suono.

libertà come reazione alla tradizione.

Significativo è il testo poetico *E lasciatemi divertire* di Aldo Palazzeschi così come *L'Aviatore Dro* di Francesco Balilla Pratella o *La città che sale* di Umberto Boccioni.

Sull'adesione di Ungaretti al futurismo, nel segnalare un saggio di Antonio Saccone,<sup>48</sup> ricordo altresì la sua attenzione ed interesse nei confronti della musica come in *Commemorazioni del futurismo*<sup>49</sup> in cui, pur indicando il suo distacco dal movimento avanguardista (1927) e riferendosi ad un'opera di Valéry, precisa che:

*La Jeune Parque* di Paul Valéry stupisce per la musica verbale che da miracoli di metrica si innalza alla pura architettura: Stravinsky incomincia a soggiogare l'impeto ricorrendo all'esempio dei grandi compositori di musica del Sei-Settecento; Picasso scopre Pompei, Raffaello e Ingres e si converte a classiche eleganze.<sup>50</sup>

Nella concezione di letterati come Proust, l'arte dei suoni è concepita come un qualcosa vicino ad *utiles rêveries* che talvolta possono assolvere certi indolenti "assoli" dell'anima, riuscendo a discernere solo "intermittenze del cuore". In sostanza, l'esperienza proustiana traghetta verso la sfera delle emozioni dove la poesia può trovare una ricchezza di suggestioni attingendo *in primis* alla semantica della parola e alla ricercatezza dei vocaboli.

Altro esempio di influenza della letteratura sulla musica riguarda gli aforismi musicali, caratteristica presente in alcuni pezzi brevi di Schoenberg, Berg (1885-1935) e Webern (1883-1945).<sup>51</sup>

I poeti ermetici, investendo sull'analogia e sull'essenzialità della parola,

---

<sup>48</sup> Cfr. ANTONIO SACCONI, *Ungaretti interprete del futurismo* in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di Piero Pieri e Giuliana Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 251-268.

<sup>49</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Commemorazione del futurismo*, in «Il Mattino», Napoli, 27-28-VIII-1927 e IDEM, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 170.

<sup>50</sup> ID., *Ungaretti commenta Ungaretti*, in *Ibidem*, p. 824.

<sup>51</sup> In Germania, nel 1912, Alban Berg compone *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten*, op. 4 (*Cinque Lieder con orchestra su testi di cartoline illustrate*) per voce e orchestra, su testo di Peter Altenberg. La prima esecuzione di due dei Cinque Lieder, diretta da Schönberg a Vienna il 31 marzo 1913, suscita uno scandalo così esorbitante da non far eseguire l'opera fino al 1953. Rapportandosi all'aforistico impressionismo lirico dei testi, Berg sottolinea alcune suggestioni evocative di parole o immagini, cogliendo il clima dei testi e rimarcandone accenti di desolazione e solitudine.

si proiettano verso il recupero di una nuova dimensione musicale mediante la parola, mentre da parte di alcuni compositori si preferisce restare ancorati alla tradizione pur lasciando la possibilità di aprirsi a nuove proposte.

Alcuni lavori di Giorgio Federico Ghedini (1882-1965) sono composizioni mistico-spirituali sulle laudi del XIII sec. di Jacopone da Todi. Successivamente egli intona testi contemporanei: il libretto di *Billy Budd* (1949) di Salvatore Quasimodo o *Moby Dick* (1851) di Herman Melville e rispettivo libretto di Cesare Pavese.

Un raccordo significativo tra letteratura e musica è offerto dall'opera di Massimo Bontempelli, amico di Giorgio De Chirico e di Alberto Savinio, il quale, grazie alla sua versatilità, diventa uno dei protagonisti del panorama letterario, politico,<sup>52</sup> giornalistico e musicale. Il suo volume *Passione incompiuta* (1958) rappresenta un tassello importante seguendo con interesse l'opera di rinnovamento della *generazione dell'80*. I suoi lavori<sup>53</sup> appaiono autentiche espressioni poetiche fatte di suoni guardando talvolta a forme impressionistiche non disgiunte da una ricca immaginazione, nonostante i contributi migliori risiedano nella sua attività di critico musicale e autore di saggi e monografie su vari autori<sup>54</sup> in un periodo fervido e allo stesso tempo contraddittorio ed inquieto (1910-1950) per la musica, per l'arte e per la cultura in generale nel nostro Paese.

Il personaggio più significativo che, soprattutto nella sua produzione compositiva vocale, ha saputo trarre grande ispirazione dalla letteratura è Luigi Dallapiccola (1904-1975). Il suo amore per la letteratura, per l'arte<sup>55</sup> e per la grande tradizione umanistica è il *fil rouge* che percorre la sua vita a partire dagli anni della sua formazione a Firenze, città che rappresenta

---

<sup>52</sup> Assertore del fascismo ha il coraggio, successivamente, di esprimere il suo dissenso tanto che nel novembre 1938 viene espulso dal Partito nazionale fascista con tutta una serie di conseguenze sulle sue attività professionali per poi essere riabilitato dopo la seconda guerra mondiale.

<sup>53</sup> La sua produzione è costituita sostanzialmente da pagine pianistiche, musica da camera e di scena.

<sup>54</sup> Ricordiamo le monografie su Berlioz, Gluck, Sgambati così come i vari saggi che spaziano dagli autori antichi come Palestrina, Alessandro Scarlatti, poi Verdi fino ai contemporanei Ravel e Malipiero. Significativa inoltre la sua partecipazione presso l'Accademia Chigiana di Siena (1940 e '42) ed altre importanti istituzioni italiane con interventi di carattere musicologico, pubblicati in gran parte nel volume *Introduzioni e discorsi, 1936-1942* (1945) e in *Passione incompiuta* (1950).

<sup>55</sup> Per una ricognizione interdisciplinare intorno alla figura di Dallapiccola cfr. MARIO RUFFINI, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Padova, Marsilio, 2016.

una sorta di crogiuolo delle arti con una fitta presenza di musicisti<sup>56</sup> ed intellettuali.<sup>57</sup> Roman Vlad (1919- 2013) sottolinea il profondo legame del musicista istriano con la letteratura:

La passione per la letteratura di Dallapiccola si evince dall'influenza subita dall'*Ulysses* di James Joyce (con il suo uso delle assonanze e di forme verbali a specchio), e dalla *Recherche* di Marcel Proust (con la tecnica di presentazione dei personaggi, in particolare di Albertine) in merito alla sua personale elaborazione della tecnica dodecafonica, che elaborò proprio come parallelo musicale di quei paradigmatici esempi letterari. [...] Ma si evince forse ancor di più dalla personale storia famigliare, a meno che non si voglia considerare casuale il fatto che egli abbia sposato una bibliotecaria, e non da ultimo, del suo essere librettista di sé stesso, per tutte e quattro le sue opere teatrali, *Volo di notte*, *Il Prigioniero*, *Job*, *Ulisse*. [...] Dallapiccola passa normalmente le sue vacanze passeggiando sulla spiaggia, e studiando uno dei Canti della *Divina Commedia* che ancora non ricorda per intero, onde poter "gustare la poesia a memoria".<sup>58</sup>

In conclusione, a cementare il legame tra letteratura e musica sussistono ragioni molto profonde. Accade qualcosa di simile a quanto riferito da Schopenhauer quando cita la famosa metafora di due minatori che, pur scavando da direzioni diverse nelle viscere della terra (stesso pozzo), riescono ugualmente ad incontrarsi a metà strada, sentendo «i sospirati colpi di piccone dall'altra parte».<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Pizzetti in quegli anni è direttore del Conservatorio fiorentino (1917-1923).

<sup>57</sup> Se è ben nota la testimonianza di Gianandrea Gavazzeni nei confronti di Dallapiccola di non averlo mai trovato seduto ai tavolini del famoso caffè delle Giubbe Rosse ove dal 1913 è luogo d'incontro dei futuristi, è pur vero che, negli anni del suo insegnamento presso il Conservatorio fiorentino, riusciva ad attirare alle sue lezioni giovani studiosi non solo per parlare di musica ma anche di letteratura, filosofia, arte, ecc. divenendo un mentore per molti compositori e rappresentando una sorta di bottega multidisciplinare. La figlia di Thomas Mann, Monika, allieva di pianoforte di Dallapiccola, lo ricorda come un uomo che «Parlava di libri e di teatro, di scultura e di danza di tutti i paesi» (Cit. in DIETRICH KÄMPER, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Firenze, Sansoni Editore, 1985, p. 170).

<sup>58</sup> ROMAN VLAD, *Tre alfieri del teatro musicale. Incontro con tre fra i più significativi esponenti della musica italiana moderna: Dallapiccola, Petrassi, Nono*, in «L'Illustrazione Italiana», 89, 6 (giugno 1962), fascicolo 4135, Milano, Garzanti, pp. 62-69, 92.

<sup>59</sup> ARTHUR SCHOPENHAUER, *Sulla volontà nella natura*, a cura di Sossio Giametta, Milano, BUR, 2010, pp. 100-101.