



Poesia e musiche

Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi

A cura di

Alessandro Avallone e Emanuele Franceschetti

Libreria Musicale Italiana

Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su academia.edu o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in academia.edu o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On academia.edu or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in academia.edu or other similar portals, even in draft.

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

MUSICALIA

14

Collana della sezione di Studi scenico-musicali del
Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali
Sapienza Università di Roma

Fondata da Pierluigi Petrobelli
Diretta da Franco Piperno

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani, Cecilia Malatesta
In copertina: Achille Perilli, *Grande spazio sincretico*, 1951

© 2023 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-5543-198-9

Poesia e musiche

Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi

A CURA DI ALESSANDRO AVALLONE
E EMANUELE FRANCESCHETTI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

SOMMARIO

<i>Nota dei curatori</i>	VII
Emanuele Franceschetti <i>Un 'campo aperto' di possibilità, convergenze e conflitti</i>	IX
Biancamaria Frabotta <i>Preludio (a proposito di Poesia e musiche)</i>	XIX

POESIA E MUSICHE CONVERGENZE E CONFLITTI IN ITALIA DAL 1940 AD OGGI

Paolo Dal Molin <i>Tramontato è Quasimodo. Sul destino della traduzione poetica nelle Liriche greche di Bruno Maderna</i>	3
Graziella Seminara <i>Da Montale a Piccolo: itinerari della musica di Francesco Pennisi</i>	23
Mila De Santis <i>Dallapiccola, la poesia contemporanea, l' 'invenzione' del testo poetico</i>	37
Maria Borio <i>Andrea Zanzotto e la musica</i>	53
Stefano Verdino <i>Tra musica e silenzio: l'ascolto di Mario Luzi</i>	69
Luca Zuliani <i>Le musiche di Caproni</i>	83
Sonia Gentili <i>Una chiave per la Libellula di Amelia Rosselli</i>	99

SOMMARIO

Tommaso Pomilio	
<i>Balestrini il milleuno: parole nel suono, fra Nono e Stratos</i>	117
Paolo Falzone	
<i>Il mondo salvato da Papageno. Elsa Morante e la musica di Mozart</i>	131
Gianluca Bocchino	
<i>Musica, poesia e vocazione civile: appunti sull'amicizia tra Valentino Bucchi e Franco Fortini</i>	151
Alessandro Maras	
<i>Poesia e industria musicale: Roversi, Merini, Sanguineti</i>	163
Indice dei nomi	183

NOTA DEI CURATORI

Il presente volume nasce a seguito del Convegno di Studi *Poesia e musiche: Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi*, cui hanno preso parte docenti e ricercatori delle due discipline coinvolte, la musicologia e l'italianistica. Il Convegno, ospitato dalla sezione musicologica del Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza Università di Roma, si è svolto in modalità telematica il 26 e il 27 marzo 2021, nel rispetto delle disposizioni all'epoca vigenti a causa dell'emergenza epidemiologica in corso.

Il volume, che raccoglie alcuni dei contributi proposti in quell'occasione, è stato realizzato grazie a fondi universitari per la ricerca: da un lato il finanziamento di «Avvio alla Ricerca 2019», iniziativa della Sapienza nata a sostegno di specifici progetti di giovani ricercatori, ottenuto dai sottoscritti mediante bando pubblico; dall'altro i fondi della scuola di Dottorato in «Storia e Analisi delle Culture Musicali», per i quali ringraziamo il Prof. Giovanni Giuriati.

L'obiettivo del Convegno, i cui risultati pubblichiamo in questa miscellanea, è stato il tentativo di individuare e ridiscutere, grazie ad un approccio interdisciplinare, le molteplici e possibili relazioni tra musica e poesia nel secondo Novecento italiano: un quadro complesso e difficilmente perimetrabile di opere, fenomeni, discorsi e reciproche contaminazioni. *Convergenze e conflitti* tuttora capaci, dunque, di suggerire ipotesi di ricerca e significative traiettorie interpretative, proprio in virtù della fisionomia fortemente 'plurale' della materia trattata.

Il Convegno è stato aperto da una prolusione della poetessa Biancamaria Frabotta, a lungo docente di Letteratura Italiana Contemporanea presso il primo ateneo romano, il cui testo è qui riportato integralmente.

Alla sua memoria questo volume è dedicato, con profonda gratitudine.

Alessandro Avallone
Emanuele Franceschetti

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

Questo documento, di proprietà della LIM Editrice srl, è ceduto agli autori per esclusivo uso concorsuale e/o amministrativo.
La diffusione dello stesso è proibita e perseguita a norma di legge.

EMANUELE FRANCESCHETTI

UN 'CAMPO APERTO' DI POSSIBILITÀ, CONVERGENZE E CONFLITTI

Come accade ogni qual volta ci si trovi a trattare fenomeni estremamente complessi per vastità e rilevanza, è difficile non indulgere in precisazioni preventive, soprattutto in relazione ai limiti e alla (inevitabile) non esaustività dell'operazione, e ai parametri e perimetri d'indagine scelti. Il titolo dell'attività convegnistica da cui trae la sua materia il presente volume fornisce, a tal proposito, delle coordinate spazio-temporali che fungono inevitabilmente da margini. Se le ragioni della coordinata geografica (l'Italia) possono anche essere attribuite ad una certa arbitrarietà di scelta (ed appartenenza?), quelle della scelta del termine *a quo*, certo non separabili dalla scelta italiana, verranno precisate via via nel corso di queste pagine introduttive.

Vale subito la pena sottolineare che gli approcci e gli esiti del lavoro svolto possiedono una fisionomia marcatamente caratterizzata da un'idea 'relazionale'. 'Relazioni', dunque, sembra il termine più opportuno per definire il 'campo aperto' delle possibili risultanti frutto dell'indagine. Relazioni tra individui, testi, contesti, discorsi, fenomeni, eventi. E dunque, nello specifico: intonazioni e scelte poetiche (l'oggetto di studio più consueto negli studi legati a poesia e musica), traduzioni, rapporti interpersonali tra poeti e compositori, collaborazioni incidentali e/o progettualità non occasionali tra le due figure, reciproche contaminazioni, sconfinamenti di genere, interessi e tentazioni poetiche dei musicisti, presenze musicali nei testi poetici (intertestualità, parodie, allusioni, similarità formali e compositive, etc.), tentazioni e interessi musicali nell'esperienza personale dei poeti e nella loro produzione scritta. Incontri realizzati con profitto, incontri mancati, prossimità, incompatibilità: convergenze e conflitti, dunque.

Ciascuna di queste traiettorie, naturalmente, nel presente volume ha trovata concreta realizzazione solo in determinati e circoscritti casi d'indagine (da cui la già specificata 'non esaustività' della materia trattata): allo stesso tempo, però — e questo può essere un auspicio significativo a margine di un lavoro del genere — ciascuno di questi *exempla* si pone anche come possibile spunto di lavoro per futuri approfondimenti e affondi.

Se si escludono i non frequenti rapporti di solida collaborazione tra poeti e compositori o gli eventuali momenti di convergenza extra-individuali tra fenomeni poetici e musicali, tutto il ‘campo aperto’ delle possibili relazioni summenzionate sfugge a categorizzazioni in qualsivoglia «schema storiografico» o «diagramma evolutivo»,¹ anzitutto a causa dell’ovvia diversità delle rispettive traiettorie storiche, di musica e poesia (sul piano estetico, stilistico-formale, etc.). Al contrario, molto spesso è proprio la natura limitata, individuale, persino circoscritta di certi casi e oggetti di studio proposti a rendere, oltre che estremamente eterogeneo e differenziato il panorama complessivo, anche affascinanti certe ipotesi di lettura.

Molte, mi sembra, sono le ragioni della (a dir poco) difficile biunivocità del rapporto tra poesia e musica nel ventesimo secolo, e del suo inquadramento in tendenze facilmente riconoscibili. La prima (e probabilmente la principale) è di carattere storico ed estetico: nonostante, come ricorda Umberto Fiori, «il progetto della poesia moderna era fin dai suoi albori quello di dare pieno corso alle proprie affinità con la musica», la rispettiva, ma non sempre comparabile, emancipazione novecentesca di poesia e musica da ‘vecchi’ codici formali ed espressivi ha reso sempre più difficile che fra i due linguaggi potesse darsi una cooperazione proficua e funzionale, soprattutto per la «resistenza»² opposta dai poeti stessi. E su questo torneremo più avanti. Un’altra, a mio avviso, potrebbe essere di natura strettamente contingente: tanto (e soprattutto) nel caso delle intonazioni e delle scelte poetiche dei musicisti, quanto nel dialogo patente o latente che viene a costituirsi tra autori e testi, non vengono ad agire ‘spinte’ esterne determinanti, come invece accadrebbe nel caso del teatro musicale (perlomeno sul piano organizzativo-produttivo: commissione dell’opera, adeguamento allo spazio e alla circostanza pubblica per cui il lavoro è stato concepito, etc.). Quelle scelte, quei dialoghi accadono per lo più in ottemperanza a ricerche, sensibilità e processi per lo più individuali.³ Da ciò, forse, una sfida (e un obiettivo): individuare relazioni *possibili* in assenza di relazioni *effettive*.

Con ciò non si vuole affatto negare che le convergenze e i conflitti tra l’universo poetico e quello musicale, nel ventesimo secolo, possano avere impattato

1. STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia* (Parte prima), Carocci, Roma 2006, p. 19.

2. UMBERTO FIORI, *Scrivere con la voce: canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 143.

3. Con questo si lascia intendere che, seppur in maniera tutt’altro che restrittiva, si è accordata in questo un volume un’attenzione limitata (l’eccezione è rappresentata dal prezioso contributo dedicato a Balestrini, che pure contribuisce ad allargare la gittata delle ricerche) a casi di interazioni tra poesia/poeti e musica/musicisti che abbiano avuto come risultante lavori ascrivibili al genere del teatro musicale.

anche su eventi, fenomeni e tendenze meno circoscritti all'iniziativa individuale o all'occasionalità. L'elasticità dell'arco cronologico e degli orizzonti prospettici di queste ricerche ha permesso infatti di non trascurare fenomeni e questioni — per così dire — più trasversali. Si è reso necessario soffermarsi anche sui problemi e le ambiguità — di definizioni, di codici, di generi⁴ — legate agli incontri tra *popular music* (mi permetto di usare un termine volutamente inclusivo) e poesia, problema in relazione al quale le pagine di Alessandro Maras forniscono in questo volume alcuni esempi, dal secondo dopoguerra giù giù fino a recenti edizioni del Festival di Sanremo (da registrarsi, entrambi, come tentativi di innalzare il 'coefficiente letterario' della musica di largo consumo), dimostrando quanto sia tutt'altro che trascurabile tentare anche affondi di carattere socio-culturale, indispensabili per la comprensione di alcuni, specifici fenomeni. Né, per l'appunto, si può negare che siano mancate fasi di convergenza per così dire extra-individuali. Un chiaro esempio potrebbe essere rappresentato dall'emergere delle avanguardie artistiche a partire dal secondo dopoguerra, con i conseguenti tentativi di dialogo tra artisti ed intellettuali operativi in seno ai diversi linguaggi (per uno sguardo dettagliato su tale *milieu*, e focalizzato sulle molteplici interazioni di Nanni Balestrini con l'universo musical-teatrale, rimando al contributo di Tommaso Pomilio). Oppure, grossomodo un ventennio prima, in modo più tacito e meno 'programmatico', in occasione della pubblicazione dei *Lirici greci* tradotti da Salvatore Quasimodo nel 1940.⁵ Fatto, questo, che pur con tutte le cautele del caso è stato ritenuto, a più riprese, un momento piuttosto rilevante del rapporto tra compositori italiani e poesia contemporanea nel corso del Novecento.⁶

4. Tutt'altro che oziosa è la riflessione sulla possibile disambiguazione del concetto di 'poesia' in relazione ai testi delle canzoni d'autore, o afferenti all'ambito della *popular music* in generale: se si escludono i casi di musiche scritte a partire da testi poetici precedenti (quelle che potremmo definire tranquillamente le scelte poetiche dei cantautori: ad esempio *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* [1992] di Claudio Lolli su testo di Cesare Pavese), o i casi di testi poetici realizzati su specifica sollecitazione di musicisti (si veda il caso di *Giro a vuoto* di Laura Betti), i testi delle canzoni sono tendenzialmente scritti a partire da musiche già realizzate, o almeno (nei casi dei cantautori) in contemporanea alla scrittura musicale. Da cui la necessità di riflettere, con opportuni strumenti analitici, sullo 'statuto poetico' di tali testi, e sui rischi di facili tendenze definitorie. Per una riflessione più compiuta su queste questioni rimando, oltre che ai saggi contenuti nella miscellanea di Umberto Fiori menzionata nella nota 2, ai riferimenti bibliografici suggeriti nel contributo di Maras.

5. *Lirici greci*, tradotti da Salvatore Quasimodo, con un saggio di Luciano Anceschi, Edizioni di Corrente, Milano 1940.

6. Si vedano, almeno: GABRIELE BECHERI, *Musica e poesia nell'Italia degli anni trenta e quaranta*, in *Arte Musica e Spettacolo*, Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze, I, 200, pp. 77-90, e ANNA SCALFARO, *I "Lirici greci" di*

E pur ritenendo di non dover attribuire (per le ragioni di cui sopra) una forza di demarcazione netta ed inequivocabile ad accadimenti poetico-musicali, si è qui scelto di porre in ogni caso proprio il 1940 (retrodatando di poco la metà del secolo) come punto di partenza per la ricerca. A quell'altezza storica, data per appurata la tanto discussa crisi del melodramma, si è andato oramai compiendo - anche in virtù della suddetta crisi, che certo ridiscute gli orizzonti compositivi dei musicisti - il processo di 'maturazione' del rapporto (i cui primi cenni erano già stati intravisti quasi un trentennio prima da Ildebrando Pizzetti, che individuava un possibile nuovo corso della musica vocale da camera italiana⁷) tra compositore e *milieu* letterario circostante, con una conseguente rinnovata attenzione accordata dai musicisti ai valori profondi del testo poetico, che man mano aveva trovato una sua maggiore ragion d'essere proprio per la sua progressiva difficoltà, ancor più evidente a partire dalla stagione ermetica, ad essere assimilato con facilità dal testo musicale. E se lo scoppio della seconda guerra mondiale produce inevitabili conseguenze (in termini di consapevolezze individuali, culturali, etico-politiche e 'spirituali') che non possono non riverberarsi anche sul piano intellettuale e creativo, il volume di traduzioni di Quasimodo attrae nella propria orbita, con una certa energia (è tutt'altro che secondario, qui, il dato numerico: la frequenza delle intonazioni dei *Lirici greci* lungo il Novecento⁸), l'interesse di compositori che trovano in una lingua oramai liberata dalle pastoie della retorica e del classicismo l'innescò del proprio processo compositivo, oltre che una possibilità fattiva di dialogo con la poesia coeva.

In tal senso, il saggio di Paolo dal Molin tenta proprio di problematizzare l'*affaire Quasimodo* indagando, anche grazie a carotaggi marcatamente analitici dedicati ad alcune intonazioni dall'apiccoliane e maderniane, gli esiti concreti della ricezione musicale dei *Lirici* tradotti dal poeta siciliano. L'approccio analitico, qui come altrove nelle pagine di questo volume, conferma un dato che deve essere sempre tenuto in considerazione: l'adeguata decodifica di un oggetto poetico-musicale può rendersi possibile solo mirando alla comprensione di quel «terzo livello formale ed espressivo»⁹(poesia e musica) che sovrappanza, pur sussumendole, le singole analisi dell'uno e dell'altro testo.

Quasimodo: un ventennio di recezione musicale, Aracne editrice, Roma 2011. Ma rimando anche, necessariamente, al saggio di Paolo Dal Molin presente in questo volume.

7. Cfr. ILDEBRANDO PIZZETTI, *La lirica da camera*, «Il Marzocco», XIX/11 1914.

8. Cfr. BECHERI, *Musica e poesia nell'Italia degli anni trenta e quaranta*, p. 82.

9. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia* (Parte seconda), p. 4.

Come si è già detto, non è questo un volume dedicato esclusivamente alle intonazioni o alle scelte poetiche dei musicisti. Eppure, come si è visto dalle precisazioni relative ai perimetri e ai punti di partenza adottati, la 'tensione' del compositore verso il testo poetico rappresenta non di rado un vettore privilegiato per indagare i fenomeni prescelti in questa sede.¹⁰ Nonostante ci piaccia immaginare una freccia 'bidirezionata', che spinga la poesia e la musica ad incontrarsi vicendevolmente, è innegabile che, da un punto di vista operativo, sia quasi sempre la musica (il compositore) ad andare a caccia del testo poetico, al netto — dall'altra parte — di una frequente perplessità del poeta circa la legittimità della sovrapposizione di un'altra musica su quella interna, autonoma, nascosta nel testo poetico, che attraverso l'intonazione musicale rischierebbe di essere compromessa o addirittura stravolta.¹¹ Pur dandosi casi, alcuni dei quali peraltro di rilevanza, in cui il poeta, riconoscendosi in una piattaforma operativa condivisa, può accettare di cedere al musicista le proprie parole, anche in una modalità cooperativa 'paritaria'. Fa fede, in tal senso, un'espressione fortemente assertiva di Sanguineti a proposito delle sue passate collaborazioni con Berio: «[...] non parole per musica, ma parole per un musicista determinato, in circostanze determinatissime e determinatissimamente pattuite».¹²

Il poeta, dal canto suo, la musica può intenderla, fraintenderla, inseguirla, persino rifiutarla; o, laddove sia dotato anche di una radicata consapevolezza musicale, può persino adottare strategie compositive in qualche maniera assimilabili alla musica — ad esempio i processi di 'variazione', come nel caso di Amelia Rosselli (si veda, qui, l'analisi ed interpretazione della poesia rosselliana fornita da Sonia Gentili). Può lasciare intravedere nella propria opera le tracce di una elaborazione personale di idee e concetti tipicamente musicali, come quella di *armonia* nel caso di Andrea Zanzotto (sulla cui opera viene in questo

10. A proposito di possibili sviluppi di questa ricerca, sarebbe a mio avviso più che auspicabile la realizzazione di un catalogo, esaustivo e aggiornato, dei testi musicati dai compositori (in questo caso nel Novecento). Allo stato attuale posso supporre che il tentativo più recente, seppur non completo, in tal senso sia quello di Marco Moiraghi (cfr. Id., *Per un catalogo di musiche italiane del secondo Novecento su testi letterari italiani novecenteschi*, in *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di Guido Salvetti e Maria Grazia Sità, Guerini, Milano 2003, pp. 213–236).

11. Celebre l'espressione — un po' tranchant — di Eugenio Montale, sulla parola poetica come buon «attaccapanni» di un'altra poesia (quella musicale) solo nel caso di un suo intrinseco scarso valore poetico (cfr. EUGENIO MONTALE, *Parole in musica*, in *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 143).

12. EDOARDO SANGUINETI, *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive / New perspectives* («Chigiana, XLVIII»), a cura di Angela Ida De Benedictis, Olshcki, Firenze 2012, p. 49.

volume indagata, sempre nel saggio di Maria Borio, anche l'influenza di Ligeti). Può condividere una lunga esperienza amicale con un compositore, senza però che questa reciprocità si traduca anche sul piano operativo: come nel caso Fortini-Bucchi, le cui principali tappe biografiche e musicali (rese effettive, queste, soltanto per iniziativa del compositore fiorentino, e con esiti finora forse finora troppo trascurati) sono qui ripercorse nelle pagine di Gianluca Bocchino. Può individuare relazioni privilegiate con musiche specifiche o con autori prediletti: o, in qualche caso, di un autore in particolare, come il Mozart di Elsa Morante, riproposto nel contributo di Paolo Falzone. Può dichiarare, o semplicemente lasciare intuire allo studioso echi e tracce di influenze, o semplicemente di determinate attitudini di ascolto; può disseminare la musica nei propri testi attraverso procedimenti di — tra i molti possibili — intertestualità, parodia, deformazione. I casi di Mario Luzi e Giorgio Caproni, posti sotto esame rispettivamente dal contributo di Stefano Verdino e da quello di Luca Zuliani, mettono in luce proprio alcuni di questi aspetti: da una parte esplorando, in cerca di possibili echi e risonanze, le esperienze di ascoltatore e spettatore di Luzi che, che pur senza alcuna vocazione totalizzante per la musica, si fa testimone esperienze musicali passate e presenti; dall'altra affrontando il problema, forse più articolato, della una possibile interpretazione musicale della stessa opera poetica caproniana (sul piano dei materiali, della terminologia prescelta, dei riferimenti, delle configurazioni ritmiche).

Questo lascia intendere quanto sia importante anche adottare uno sguardo complementare, accorgendosi di quanto in maniera forse più complessa e sottile si nascondano nella poesia la musica (e il canto). Talvolta il capovolgimento dell'asse (non la musica che 'ingloba', 'fagocita', 'desidera' la poesia; ma la musica che la poesia cela, evoca e nasconde al suo interno) rischia anche di portare ancora una volta a domande sempre aperte: qual è la musica *nella* e *della* poesia? C'è la musica trascinata nel testo, tramite inserimento di lacerti intertestuali o dirette evocazioni di immagini, scenari e figure proprie dell'universo musicale (di tali evenienze l'opera montaliana è un vero e proprio compendio¹³); c'è la musica sempre adottata come pietra di paragone laddove un

13. Il lettore potrà forse trovare singolare la mancanza di un contributo dedicato ad Eugenio Montale, oltretutto auto-definitosi il poeta più musicale del proprio tempo; la cui opera poetica (e la cui stessa biografia) potrebbero darsi quasi come un compendio di tutte le chiavi di lettura qui proposte. Tra le possibili cause, vi è sicuramente il fatto che il 'caso Montale' sia stato già oggetto di interesse e studio, proprio per la sua centralità in relazione ai fenomeni qui trattati). Mi permetto di suggerire, senza menzionare gli scritti di Montale stesso: MARIA SILVIA ASSANTE, *L'analfabeta musicale: Eugenio Montale da Accordi a Prime alla Scala*, Liguori, Napoli 2019; GIAN PAOLO BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, il Mulino, Bologna 1985; GILBERTO LONARDI, *Montale, la poesia e il melodramma*,

testo poetico rechi tracce di una specifica attenzione al suono¹⁴, o laddove la sua eventuale vaghezza espressiva richiami la non-referenzialità della musica; c'è la musica che il testo riesce ad evocare, come si è già detto precedentemente, riutilizzandone procedimenti e meccanismi compositivi; c'è la musica interna, silenziosa (il cosiddetto *inner speech*), che nulla ha a che fare con questioni eufoniche, e che può essere invece definita una musica 'in potenza'¹⁵, aperta alle infinite possibilità delle letture ad alta voce, o più in generale delle realizzazioni vocali, musicali, o in ogni caso performative¹⁶. Realizzazioni che oltretutto, secondo Franco Fortini, rischierebbero non di vivificare quella 'musica interna', ma di tradirla, trasformandola nella «trascrizione per orchestra di una sonata di violino». ¹⁷ E il metro del paragone, guardacaso, è tratto proprio dall'ambito musicale, forse uno dei meno congeniali al poeta fiorentino.

In tal senso, a proposito di circolarità e interdipendenze, non si può non riflettere su un (apparente) paradosso. La natura trasformativa della musica rende quasi sempre palese, nei confronti del testo poetico, la propria tendenza fagocitante: «quando le parole entrano nella musica non sono più prosa e poesia, sono elementi della musica. [...] abbandonano la loro condizione letteraria

in «Chroniques italiennes», 57/1 1999; ALESSANDRO MARTINI, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, in «Vérsants: revue suisse des littératures romanes», 1 1987; STEFANO VERDINO, *Montale e la musica*, in *Montale*, a cura di Paolo Marini e Niccolò Scaffai, Carocci, Roma 2019, pp. 281–295.

14. In merito a questo, specialmente in termini di poesia novecentesca, è decisiva la riflessione di Eliot: «[...] a chi obiettasse che l'aggettivo *musicale* può riferirsi solo al suono, prescindendo dal senso, potrei soltanto rispondere [...] che, rispetto a una poesia, il suono è un'astrazione quanto il senso». (THOMAS S. ELIOT, *La musica della poesia*, in ID., *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1986, pp. 933).

15. Così scrive Roman Vlad in relazione alle sue intonazioni montaliane: «[...] Nel dicembre del 1975 la lettura mentale di quei versi assunse improvvisamente e spontaneamente dei contorni musicali. La musica della poesia cominciò a indurre una mia musica diversa da tutta quella che avevo potuto immaginare prima» (il passo di Vlad è riportato in LAURA MAZZAGUFO, *Tre poesie di Montale by Roman Vlad: compositional techniques and text correspondances*, in «Archival Notes», 4 2019, p. 28).

16. Rimando ad una recente ed importante collettanea di saggi dedicati a questioni di poesia, oralità, vocalità, e performance: *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, Accademia University Press, Milano 2020. Una recente monografia di Valentina Colonna, invece, è stata integralmente dedicata allo studio della vocalità dei poeti, attraverso un'analisi sistematica delle loro modalità di intonazione ed enunciazione del testo (cfr. EAD., *Voices of italian poets. Storia e analisi fonetica della lettura della poesia italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022).

17. FRANCO FORTINI, *La poesia ad alta voce*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 1575.

ed assumono funzioni puramente musicali [...]».¹⁸ Eppure tutto questo si rende possibile proprio in virtù dell'esistenza di un testo che si offra in pasto alla musica, così da consentire l'avvio di quei processi di 'tradimento', di dialogo sottile,¹⁹ di reciproca integrazione,²⁰ di ricomposizione «pluridimensionale»,²¹ solo per menzionarne alcuni. E quanto più il testo possiede una sua intrinseca complessità tanto più è affascinante analizzare le modalità con cui la musica abbia tentato di volta in volta di approcciarlo. Ed è, questa, una delle ragioni per cui i musicisti si siano trovati a riflettere frequentemente, e talvolta anche con una certa pregnanza teorica, sui possibili coefficienti di 'fedeltà' o 'infedeltà' (rispetto al testo poetico) e sulle modalità di elaborazione musicale del testo stesso.

I compositori, insomma, necessitano quasi sempre di un testo poetico, essendo questo un banco di prova indispensabile per misurarsi con un testo *altro*, con le susseguenti sfide della vocalità, con i codici e gli esiti di un'altra tradizione. E, persino quando non ci sia una 'caccia' alla miglior poesia per le proprie esigenze di scritture vocali, può essere il testo stesso a decidere per il compositore (così Anton Webern: «io non sono andato mai alla ricerca di un testo con l'intenzione [...] di scrivere qualcosa per le voci [...] ma al contrario

18. SUSANNE K. LANGER, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 170.

19. A proposito di quello che ho definito 'dialogo sottile' mi piace citare il caso di *Keepsake*, poesia montaliana (da *Le occasioni*) musicata da Goffredo Petrassi nel 1944. Nel verso incipitario (la poesia, di fatto, consiste nell'evocazione di personaggi, «ridotti a pura esistenza nominale» [così lo stesso Montale, nella nota a *Keepsake* riportata in nello spartito delle *Tre liriche per baritono e pianoforte* di Petrassi (Suvini Zerboni, Milano 1947)] delle operette conosciute da Montale), il «Fanfan ritorna vincitor» viene interpretato musicalmente da Petrassi con un breve segmento melodico ascendente, imitando evidentemente il «ritorna vincitor» dell'*Aida* verdiana. Montale mette in scena due 'fantasmi' musicali: il personaggio di *Fanfan la Tulipe* (operetta di Louis Varney, del 1882) e il celebre 'motto' rivolto a Radamès nell'*Aida*. Il gioco viene — ovviamente — colto da Petrassi, e traslato dal piano del testo a quello della musica.

20. Sulla possibilità di una reciproca integrazione tra testo poetico ed elemento musicale (con l'ausilio, in quel caso, dell'elaborazione elettroacustica), si veda il fondamentale contributo di Luciano Berio in relazione al proprio lavoro condotto sull'undicesimo capitolo dell'*Ulysses* di Joyce, concretizzatosi — com'è noto — in *Thema (Omaggio a Joyce)*, del 1958. Cfr. LUCIANO BERIO, *Poesie e musica — un'esperienza*, in «Incontri Musicali», III, agosto 1959, pp. 98–111.

21. Per Luigi Nono è decisiva, nelle recenti (a quell'altezza cronologica: ma Nono ne individua i precedenti, tramite numerosi esempi, in esperienze musicali passate) sperimentazioni musicali, l'idea di una possibile (e reciproca) 'pluridimensionalità' sia del discorso musicale che del testo poetico, in questo caso anche tramite procedimenti di scomposizioni e ricombinazioni degli elementi semantici e fonetici: cfr. LUIGI NONO, *Testo-musica-canto*, in ID., *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948–1989*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 103–130.

il testo è sempre stato la prima cosa!»²²). In ogni caso, la consapevolezza di quanto sia preziosa e imprescindibile questa relazione, può spingere il compositore a navigare lungamente attraverso testi di diverse epoche (decisiva la domanda posta dallo scritto di Mila De Santis in relazione a Luigi Dallapiccola, circa la possibilità di individuare *il poeta contemporaneo* di un compositore²³), lingue e stili, fino a stabilire — talvolta — convergenze privilegiate, siano esse di natura strettamente spirituale (si passi il termine) che di natura compositiva, come lascia intendere Graziella Seminara analizzando il Montale intonato da Francesco Pennisi, e le evidenti consonanze rintracciabili tra testo poetico e testo musicale.

Queste riflessioni, in qualche maniera, potrebbero permettere di chiarire il senso del titolo scelto per queste ricerche: ben lungi dal ritenere che esista una sola tipologia di linguaggio poetico e, dall'altra parte, un vasto novero di codici musicali, restituisce tuttavia l'idea di un macrouniverso (quello poetico), se vogliamo persino dotato di una certa 'aura' (riprendendo il *Preludio* di Bianca-maria Frabotta) di unicità, che entra costantemente in collisione con musiche di diversa provenienza e stile. E a proposito di aure, unicità e preminenze, si potrebbe persino indulgere in considerazioni di malizioso realismo. Se è vero che, su un piano strettamente sonoro e 'costruttivo', difficilmente un testo poetico corredato di un elemento peritextuale riferito alla musica (dalle semplici intitolazioni: *Lieder*, *Quartetti*, *Fughe*, e via dicendo) potrà possedere la stessa densità polifonica, e conseguentemente la stessa suggestione sonora, di una lirica musicata ed intonata, sul piano della storia socio-culturale e sul piano del discorso critico, per lo meno nel Novecento, il testo poetico 'di rango' ha conservato il suo statuto maggiore, e raramente si è riconosciuta particolare rilevanza alle intonazioni, che restano per lo più (anche a causa, per quanto possa sembrare un'ovvietà, della complessità del linguaggio musicale e della maggior difficoltà nell'offrire ad un pubblico un'esecuzione musicale rispetto alla mera diffusione di un testo scritto) una questione per studiosi, specialisti e appassionati. Un corto circuito affascinante, insomma, e a tratti insolubile, che però non deve in alcun modo scoraggiare, tra le altre cose, lo studio e l'analisi delle intonazioni musicali; che rappresentano, ancora, una risorsa privilegiata

22. ANTON WEBERN, *Verso la nuova musica. Lettere a Hildegard Jone e Josef Humplik*, Bompiani, Milano 1963, p. 189.

23. Addentrandomi in un possibile catalogo delle intonazioni novecentesche (che ho cercato di ricomporre, via via, integrando il lavoro precedentemente citato di Marco Moiraghi: ma l'obiettivo dell'esautività è lungi dall'esser raggiunto), certe relazioni 'privilegiate' di compositori con poeti sono facilmente individuabili: ad esempio quella di Egisto Macchi con Ungaretti, quella di Adriano Guarnieri con Pasolini, o quella — è un caso, questo, di cooperazione — tra Luca Francesconi e Umberto Fiori.

per chi voglia indagare i due codici con approccio interdisciplinare, nonché una possibilità per non ignorare un novero significativo di composizioni altrimenti destinate (in assenza di riesecuzioni), in certi casi ingiustamente, al dimenticatoio.

È anche per questo, forse, che compositori e musicisti contemporanei continuano a trovare nel testo poetico un complemento indispensabile per il proprio lavoro creativo, sia a partire da progettualità condivise che da iniziative individuali. I poeti, dal canto loro, continuano ad accettare il ‘tradimento’ musicale dei propri versi nelle mani dei compositori; continuano a dichiarare, ciascuno dalla sua latitudine, le latenze musicali della propria opera, i propri incontri, le fascinazioni e le influenze esercitate da certi ascolti musicali.²⁴ O ad esplicitare le proprie riflessioni sulla musica esprimendosi anche sul piano critico-teorico, come nel caso del già menzionato Umberto Fiori.²⁵ I conflitti e le convergenze, le domande e i problemi sottesi al discorso su poesia e musica non fanno che confermare che l’indagine è, auspicabilmente, ancora tutta da farsi: con differenti approcci, strumenti e obiettivi. Il campo è ancora aperto.

24. Mi piace citare i casi di due tra i più significativi poeti italiani viventi, di cui riferisco sulla base di mie personali conversazioni. Per Milo De Angelis la musica non è stata mai un’esperienza particolarmente rilevante, se si esclude una certa ‘frequentazione’ dei compositori della ‘Seconda Scuola Viennese’ all’altezza della composizione delle sue prime, più impervie, raccolte: eppure De Angelis tiene a precisare che *Spiegel im Spiegel* (1978) di Arvo Pärt sia stata una «presenza ossessiva» nel corso della stesura del suo ultimo libro di poesie (*Linea intera, linea spezzata*, 2021). Franco Buffoni, assolutamente meticoloso nel riferire delle sue abitudini di ascolto (i cantautori francesi in gioventù; attualmente, «deliberatamente tutto ciò che sta tra Bach e Musorgskij», unitamente ad un interesse *esclusivamente* intellettuale per la musica contemporanea), non rivela esplicite influenze musicali, dichiarandosi però in accordo anche lui (rimando al Fortini menzionato precedentemente in queste pagine) con l’adagio keatsiano (*Ode on a Grecian Urn*, 1819): le melodie ‘nascoste’ sono le più dolci (riporto a memoria, senza riferimenti a traduzioni). E un suo testo poetico, posto in chiusura della raccolta *I tre desideri* (1984), è finito nel 2018 nelle mani del cantautore romano Riccardo Sinigallia, che l’ha intonato e inciso, modificandone però la versificazione originale.

25. Non si dimentichi che Fiori, altro poeta tra i più rilevanti sulla scena italiana, oltre alla collaborazione col compositore Luca Francesconi (cui ho già fatto riferimento alla nota 23), è stato anche cantante e autore del gruppo rock Stormy Six, attivo tra la metà degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Ottanta. Di Fiori, oltre che alla raccolta di saggi cui ho fatto riferimento nella prima nota, rimando anche a *La poesia è un fischio: saggi 1986–2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007; e al più recente *Il metro di Caino*, Castelvecchi, Roma 2022 (in entrambi i casi, a differenza di *Scrivere con la voce*, non si tratta di raccolte dedicate esclusivamente alla musica: ma recanti *anche* contributi di carattere specificamente musicale).