

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI
XIX CICLO**

**I *LIRICI GRECI* DI QUASIMODO:
UN VENTENNIO DI RECEZIONE MUSICALE**

**Dottoranda
ANNA SCALFARO**

**Relatore
Prof. MAURIZIO GIANI**

**Coordinatore
Prof. ANGELO POMPILIO**

**Correlatore
Prof. RAFFAELE POZZI**

L-ART/07

ESAME FINALE ANNO 2007

Alla dolcissima Rita

RINGRAZIAMENTI

Molte sono le persone che mi hanno aiutato nella preparazione di questo lavoro. Un ringraziamento particolare va a Maurizio Giani per la sua guida rigorosa e partecipe, per l'insegnamento scientifico e umano che mi hanno consentito di apprendere ogni giorno di più.

Sono debitrice di indicazioni preziose e sostegno costante a Lorenzo Bianconi, Giuseppina La Face, Paolo Gozza e Donatella Restani. Ringrazio vivamente Raffaele Pozzi per aver creduto fin dall'inizio nella mia ricerca, i compositori e amici Andrea Agostini e Chiara Benati per gli importanti consigli e suggerimenti.

Per avermi gentilmente concesso la visione del materiale necessario alla ricerca, un sentito ringraziamento va a Davide Anzagli, Annalibera Dallapiccola, Marcello de Angelis, Giuliana Prosperi, Alessandro Quasimodo, Mario Ruffini, Michele Sarti, nonché all'Istituto musicale «Goffredo Petrassi» e agli archivi «Alessandro Bonsanti» (Firenze), «Bruno Maderna» (Bologna), «Luigi Nono» (Venezia).

Vorrei esprimere infine la mia gratitudine a tutti i docenti e colleghi del Dottorato per la fiducia e la generosità dimostratemi, e ai miei genitori per l'appoggio paziente che ha reso possibile il lavoro di questi anni.

INDICE

Premessa.....	3
Sigle e abbreviazioni.....	7

PARTE PRIMA

Capitolo I

La classicità greca nella prima metà del Novecento

I.1 Le riletture del classico.....	11
I.2 «Encore le classicisme».....	13
I.3 La corrente ellenica in Italia.....	16
I.4 Filologia e anti-filologia.....	22
I.5 Il vecchio e il nuovo gusto per l'antico.....	26

Capitolo II

I Lirici greci di Salvatore Quasimodo

II.1 Quasimodo tra ermetismo e realismo.....	29
II.2 Non è più il tempo di Omero.....	35
II.3 <i>Lirici greci</i> : fortuna critica.....	39
II.4 Lo stile dei testi e la traduzione.....	47

PARTE SECONDA

Capitolo I

Il lungo lamento di Saffo. Petrassi, Caltabiano e Prospero

I.1.1 Petrassi tra impegno politico e sentimento religioso.....	59
I.1.2 Le scelte poetiche di Petrassi tra gli anni Venti e Quaranta.....	66
I.1.3 <i>Due liriche di Saffo</i> per voce e pianoforte.....	70
I.1.4 <i>Due liriche di Saffo</i> , trascrizione per voce e undici strumenti.....	78
I.1.5 Il «rapporto con il testo».....	80
I.2.1 Caltabiano e i suoi maestri.....	84
I.2.2 <i>Tre canti saffici</i>	85
I.3.1 La via personale di Prospero.....	92
I.3.2 Il lamento di Saffo. Tre momenti musicali.....	96

I.3.3	Verso un ideale di purezza.....	101
I.3.4	La tradizione classica e la sua valenza etica.....	107

Capitolo II

Luigi Dallapiccola: dalle Liriche greche ai Cinque Canti

II.1	La “classicità” di Dallapiccola.....	110
II.2	Il rapporto con Firenze.....	113
II.3	Primi incontri con la seconda Scuola di Vienna.....	115
II.4	«Sulla strada della dodecafonia».....	118
II.5	I <i>Lirici greci</i> e la scelta dodecafonica di Dallapiccola.....	123
II.6	Da Saffo ad Alceo passando per Anacreonte.....	126
II.7	Le <i>Liriche greche</i>	130
II.8	Anno 1956.....	155
II.9	«A proposito dei <i>Cinque Canti</i> ».....	161
II.10	L’armonia delle sfere.....	164
II.11	Testo-musica: quale identità?	179

Capitolo III

Bruno Maderna e Luigi Nono: prime composizioni seriali

III.1	Un incontro decisivo.....	182
III.2	L’interesse per i <i>Sex Carmina Alcaei</i>	188
III.3	Nono: due frammenti inediti.....	191
III.4	Le <i>Tre liriche greche</i> di Maderna.....	199
III.5	La Grecia in Nono e Maderna, il rinnovarsi di un mito.....	216

Capitolo IV

de Angelis e Chailly

IV.1.1	Un musicista eclettico: Luciano Chailly.....	221
IV.1.2	Il <i>Lamento di Danae</i>	222
IV.2.1	de Angelis, l’arcano e l’invisibile.....	226
IV.2.2	<i>Tre liriche greche</i>	231

Epilogo	240
----------------------	-----

Bibliografia	250
---------------------------	-----

Premessa

Nel presente lavoro ci siamo proposti di indagare un fenomeno rilevante sia per il numero di compositori coinvolti sia per la sua persistenza in un arco temporale che abbraccia almeno un ventennio.

Nel 1940 esce per i tipi di Corrente il volume *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo. L'opera suscita subito un ampio dibattito che vede contrapposti quanti criticano l'eccessiva libertà delle traduzioni del poeta e quanti invece ne apprezzano la resa moderna, più vicina allo spirito del tempo. Decisivo è il saggio introduttivo di Luciano Anceschi, che coglie il legame tra i modi dell'ermetismo cui aderiscono le traduzioni e un nuovo ideale di classicità, privo dell'enfasi e della retorica che avevano caratterizzato le precedenti trasposizioni. La discussione in ambito letterario ha una vasta eco in campo musicale, come mostrano le ben quattordici intonazioni dei testi, nel ventennio 1940-60, ad opera di Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Sebastiano Caltabiano, Carlo Prospero, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Chailly e Ugalberto de Angelis.

L'ampiezza del fenomeno ha colpito l'attenzione di alcuni studiosi, che hanno ritenuto opportuno sottolinearne la portata. In particolare Rosy Moffa, nel saggio *Musicisti e letteratura*, definisce emblematico di una nuova fase letteraria e musicale l'accantonamento da parte dei musicisti delle traduzioni dei lirici greci di Leopardi, Mazzoni e Romagnoli, in favore esclusivo di quelle di Quasimodo. La studiosa accenna anche al ruolo principale che le intonazioni di Dallapiccola avrebbero rivestito rispetto alle altre, ponendosi come un ponte verso le nuove generazioni¹. Anche Sergio Sablich, riguardo alla maggiore complessità e ricchezza delle *Due liriche di Saffo* su versioni di Quasimodo, rispetto alle liriche precedenti di Petrassi, rileva la notevole influenza delle traduzioni quasimodiane sui compositori italiani, e delinea un parallelo tra il ripensamento poetico dell'antica lirica greca e il ripensamento musicale operato dai musicisti nelle proprie liriche. Sablich avanza, cioè, l'ipotesi che la rilettura moderna di Quasimodo dell'antica lirica greca ne abbia favorito la trasposizione in una musica spesso aperta ai modelli innovativi. Se con Dallapiccola, tuttavia, il grande rinnovamento si era compiuto con il ricorso, nelle *Liriche greche*, alla tecnica dodecafonica, con Petrassi le *Due liriche di Saffo* si erano mantenute nei binari della tradizione².

Un contributo importante agli studi sul tema è venuto di recente da un lavoro di Gabriele Becheri sui rapporti tra la musica e la poesia contemporanea nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta e, in particolare, tra la musica e l'ermetismo. Alla constatazione che la poesia ermetica è

¹ R. Moffa, *Musicisti e letteratura (I)*, in *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a c. di G. Salvetti e M. G. Sità, Milano, Guerini, 2003, pp. 141-73: 172.

² S. Sablich, *Le liriche da camera*, in *Petrassi*, a c. di E. Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 262-72: 267.

entrata prepotentemente in musica solo nel 1940 con i *Lirici greci* di Quasimodo, Becheri accompagna un elenco delle intonazioni sui testi tra il 1940 e il 1980: la concentrazione di liriche, notevolissima nel primo decennio, si dirada nel secondo, per poi divenire sempre più esigua (ma non estinta, come mostrano le *Liriche antiche* di Chiara Benati del 1999) dagli anni Sessanta in avanti. All'elenco del saggio di Becheri abbiamo aggiunto, nel presente lavoro, due liriche inedite di Luigi Nono del '48 e *Calmo* di Luciano Berio del '74.

Il confronto fra tre intonazioni di uno stesso testo, *Tramontata è la luna* di Saffo, rispettivamente di Petrassi (1941), Caltabiano ('43) e Prosperi del '44, e una breve analisi del quarto dei *Cinque frammenti di Saffo* di Dallapiccola del '42, hanno indotto Becheri a concludere che l'incontro tra la poesia contemporanea, rappresentata dal volume di Quasimodo, e la musica degli anni Quaranta non avrebbe sortito risultati innovativi³. Lo studioso si chiede, pertanto, se non si sia trattato piuttosto di «un uso musicalmente tradizionale di una lingua poetica “nuova” ad aver caratterizzato queste realizzazioni degli anni Quaranta»⁴. C'è da chiedersi, tuttavia, se le osservazioni di Becheri sulle liriche dei primi del decennio siano ugualmente congruenti per le intonazioni posteriori al '44, o ancora prima per i *Sex Carmina Alcaei* di Dallapiccola del '43. Queste liriche, infatti, rispetto ai *Cinque frammenti di Saffo*, mostrano una scrittura e un rapporto testo-musica sensibilmente differenti. Allo stesso modo notevoli mutamenti intercorrono fra i *Tre frammenti di Saffo* di Prosperi del '44 e le sue *Cinque strofe dal greco*, sempre su versi di Quasimodo, del 1950. Il panorama, cioè, si presenta molto più variegato e complesso di quanto le apparenze inducano a credere, ed è per tale motivo che si è deciso di approfondire, nel nostro lavoro, la rete diversificata delle connessioni, evitando la facile analogia della poesia nuova che produce musica nuova. Punto di partenza, d'altro canto, ma anche fine, tra gli altri, di tale indagine è stato quantificare l'influenza che, come si è detto, Dallapiccola avrebbe avuto sugli altri compositori nella scelta di musicare i testi quasimodiani.

Di fronte al pericolo di stabilire facili relazioni, di dubbia liceità scientifica, Mila de Santis, riallacciandosi allo studio di Becheri, ha messo in guardia da affermazioni a suo dire azzardate come quelle di Dietrich Kämper, che, nella monografia su Dallapiccola, avrebbe definito le *Liriche greche* un equivalente della poesia pura di Quasimodo⁵. In verità, nel passo in questione, Kämper, rifacendosi ad un'espressione di Fedele D'Amico – che in una recensione aveva parlato delle *Liriche greche* come di «un metafisico fiorire del suono puro» – si limitava a suggerire un accostamento tra la purezza che la nuova scrittura dodecafonica, l'impiego esclusivo di

³ G. Becheri, *La musica e la poesia contemporanea nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta*, “Arte Musica e Spettacolo”, «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze», I, 2000, pp. 77-90: 82-88.

⁴ Ivi, p. 84.

⁵ M. de Santis, *Testi poetici e rappresentazione musicale in Luigi Dallapiccola*, in *Conto aperto: scritti sulla musica del '900*, a c. di C. Colazzo, Trento, Conservatorio di musica “F. A. Bonporti”, 2002, pp. 73-90: 78.

procedimenti contrappuntistici e la forte ricchezza timbrica avevano dato a queste liriche rispetto alla produzione precedente e la purezza che le traduzioni di Quasimodo, interpretate secondo i modi della poesia ermetica contemporanea, avevano acquisito rispetto alle versioni dei precedenti classicisti⁶. Il monito della de Santis era un'ulteriore incentivo ad affrontare una realtà così complessa consapevoli dei rischi prodotti da facili parallelismi e dell'importanza di evitarli.

Il testo, com'è noto, è una stratificazione di messaggi, non riducibile alla sola poetica dell'autore: era inevitabile, pertanto, che la nostra analisi producesse una risposta articolata. Pur differenziandosi profondamente nelle scelte stilistiche, tuttavia, le liriche presentano un notevole tratto in comune: sono scevre da qualsiasi ripiegamento neoclassico, ovvero prive di quegli elementi di scrittura arcaicizzanti che avevano contrassegnato gran parte delle composizioni vocali degli anni Venti e Trenta. I compositori, infatti, sensibili, ognuno a suo modo, alla carica innovativa delle traduzioni di Quasimodo risposero con tipologie di scrittura che per l'Italia dell'epoca significavano "modernità".

Riguardo al ruolo decisivo di Dallapiccola nell'orientamento delle scelte dei compositori più giovani, punto di partenza è stato il saggio di Borio⁷ che si sofferma sull'influenza delle tecniche canoniche impiegate nei *Sex Carmina Alcaei* sui compositori delle generazioni successive, Nono, Maderna e Berio. Nel proprio studio, Borio riporta alcuni stralci di lettere in cui Dallapiccola fa delle affermazioni importanti circa le qualità dei testi di Quasimodo, una traccia di particolare rilievo che doveva essere approfondita. Ulteriori ricerche presso gli archivi dei compositori, infatti, ci hanno consentito di rinvenire altri carteggi e nuove, importanti testimonianze per la ricostruzione dell'insieme.

Per quanto riguarda l'arco temporale, si è scelto di concentrarsi su un ventennio, sia perché il vero scemare dell'interesse dei compositori si ha soltanto dopo il '60, sia perché era necessario includere i *Cinque Canti* di Dallapiccola, che non solo continuano i procedimenti di contrappunto dodecafonico avviati nei *Sex Carmina Alcaei* e nelle *Due liriche di Anacreonte*, ma presentano anche un originale rapporto testo-musica fondato su simbolismi grafici di ordine visivo.

Ad una prima parte dedicata ad una ricostruzione delle varie presenze del mito greco nelle musiche de Novecento e ad un'analisi del fenomeno letterario di Quasimodo, segue una seconda in cui ci si sofferma su ciascun compositore, delineando il contesto e affrontando un'analisi scrupolosa delle liriche. La scelta di mettere in musica i versi Quasimodo è stata valutata anche in

⁶ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola*, traduzione italiana di Laura Dallapiccola e Sergio Sablich, Firenze, Sansoni, 1985, p. 103; cfr. anche F. D'Amico, *Recensioni: L. D. [Liriche greche e Sonatina canonica]*, in «La Rassegna musicale», XVII, n. 2, aprile 1947, p. 166.

⁷ G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a c. di Mila De Santis, Milano, Ricordi, 1997, pp. 357-87.

relazione alle altre scelte poetiche di ciascun compositore. Si è tenuto conto di due fattori inscindibili: testo greco antico e traduzione poetica contemporanea, nella consapevolezza che entrambi avessero motivi di fascino e seduzione per compositori alla ricerca di nuove strade.

Il lavoro si è posto anche l'obiettivo di accrescere i contributi di lettura di Caltabiano, Prosperi, Chailly e de Angelis. L'assenza di un'esauriente bibliografia, tanto sulle liriche, quanto sull'intera produzione dei quattro compositori, ha imposto di condurre la ricerca esclusivamente negli archivi privati e pubblici (il solo archivio pubblico di Prosperi, in verità, si è costituito appena da un anno, grazie alla donazione della figlia Giuliana Prosperi all'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" di Firenze). L'indagine ha portato alla luce carteggi, registrazioni e manoscritti inediti. Nel caso di de Angelis, peraltro, si è individuata una traccia interessante: due componimenti di Saffo tradotti da Quasimodo figurano tra i testi scelti per la sua ultima grande opera rimasta allo stato di abbozzo, un oratorio drammatico per soli coro e orchestra, intitolata *Passione secondo uomini per ogni uomo*, che voleva essere un testamento spirituale, un'ultima affermazione di fiducia nel valore dell'uomo. L'analisi condotta sulle due liriche greche di Nono ha presto spunto e ha ampliato quella avviata da Borio nel saggio citato. Anche per le analisi delle liriche di Dallapiccola e Maderna ci si è potuti avvalere di significativi contributi, come quelli di Vlad e di Wildberger rispettivamente per le *Liriche greche* e per i *Cinque Canti* di Dallapiccola, di Fearn e, più recentemente, di Luca Conti per le *Tre liriche greche* di Maderna. Una seria ricerca su Maderna non poteva prescindere, d'altro canto, dai due volumi sul compositore curati da Rossana Dalmonte e Mario Baroni (cfr. bibliografia). Si deve proprio alla Dalmonte l'aver riconosciuto nei cori per l'*Hyperion IV* la libera combinazione di versi tratti da alcuni frammenti tradotti da Quasimodo.

Sono rimasti esclusi dalla trattazione i *Quattro frammenti greci* di Sylvano Bussotti del 1947. Il compositore, infatti, da me personalmente contattato, non ha voluto cedere in visione composizioni scritte in età così giovanile e per di più inedite. Si è risolto infine il "giallo" sorto intorno alle *Tre liriche greche* di Berio per voce e pianoforte. L'opera citata in catalogo da Osmond-Smith e, di riflesso, da altri musicologi, non si trovava né alla Fondazione "Paul Sacher" di Basilea, né fra i documenti conservati dalla moglie Talia Pecker Berio. David Osmond-Smith mi ha spiegato che la citazione delle *Tre liriche* nel catalogo è frutto di una comunicazione verbale. Fu proprio Berio a parlargli delle liriche come di un esperimento giovanile, in seguito andato perduto.

SIGLE E ABBREVIAZIONI

ESZ: Edizioni Suvini-Zerboni;

SIMC: Società Italiana per la Musica Contemporanea;

LG 1940: S. Quasimodo, *Lirici greci*, con un saggio di L. Anceschi, Milano, Edizioni di Corrente, 1940;

LG 1944: S. Quasimodo, *Lirici greci*, con un saggio di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1944;

e così via per le altre edizioni dei *Lirici greci*.

PARTE PRIMA

Molto più di ciò che sappiamo accadde.
E l'avvenire puramente abbraccia
le cose più lontane e quelle in noi profonde.

R. M. Rilke, da *Sonetto*, sul tema dei *Sonetti a Orfeo*

Capitolo I

La classicità greca nella prima metà del Novecento

I.1 Le riletture del classico

Dal Seicento ad oggi la musica moderna si è costantemente ispirata alla Grecia classica: dal 1585, con i *Cori* di Andrea Gabrieli per la tragedia *Edipo tiranno* di Orsatto Giustiniani, al 1996, con *Outis* di Luciano Berio e Dario Del Corno, quasi ogni anno è venuta alla luce una composizione su soggetto greco¹.

Diversamente dalle arti pittoriche, plastiche e architettoniche, della musica dei greci non è rimasto pressoché nulla; è lecito chiedersi, pertanto, a cosa si siano ispirati i musicisti nelle opere che si richiamano al mondo classico, a quale modello ideale, dal momento che non ne esiste uno reale. Sembra evidente che si sia potuto far riferimento solo ad un concetto teorico di classicità, ad una sua astrazione. Per fare un esempio, nel Settecento, più che ad un oggetto concreto, come le statue mirate e contemplate dal Winckelmann, la musica ha potuto ispirarsi solo alle connotazioni del classico, ovvero a quella “nobile semplicità” e contenutezza dell’espressione in cui l’archeologo tedesco ravvisava il principale carattere dell’arte greca. Priva delle sue origini remote, la musica, nello sforzo di ricrearsi una tradizione, potrebbe aver inseguito il sogno di sconfiggere il proprio carattere effimero o di acquisire una patente di nobiltà. Il ritorno all’antico, peraltro, si è spesso associato ad ansie e aspirazioni di rinnovamento: il passaggio storico dalla pratica polifonica a quella monodica, a cavallo tra Cinque e Seicento, ha tratto legittimazione da un “fare come gli antichi greci”; o ancora, 250 anni dopo, la rivoluzione preannunciata da Wagner, che avrebbe consentito alla Germania di acquisire un primato indiscusso in campo musicale, significava un recupero dell’unità delle arti quale si era avuto solo nella tragedia greca. Sempre in Germania, tra il Sette e l’Ottocento, Friedrich Hölderlin aveva vagheggiato il ritorno di un’Ellade ideale in cui si era realizzata l’intima comunione dell’uomo con la natura, mentre il mondo moderno gli sembrava ormai irrevocabilmente segnato dalla perdita e dalla separazione. La speranza di recuperare un mondo in cui gli uomini convivono con gli dei, in armonia con tutto ciò che li circonda, di contro ad una realtà dominata solo dal caos e dalla dispersione, sostanzia il costante riferimento al romanzo di Hölderlin, *Hyperion*, nella produzione di Bruno Maderna intorno agli anni Sessanta.

¹ Come mostra Giovanni Morelli nel saggio *Il «classico» in musica, dal dramma al frammento*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, vol. III, *I Greci oltre la Grecia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1244.

Sull'assenza di fonti dirette, i musicisti hanno elaborato di volta in volta un concetto di classico che si è sposato ai gusti e allo spirito del proprio tempo e luogo. Nelle *Chansons de Bilitis* di Debussy, ad esempio, su testi dell'amico Pierre Louÿs, o anche nel *Prelude à l'après midi d'un faune*, ispirato all'omonima ecloga di Mallarmé, la suggestione ellenistica si traduce in raffinati arcaismi, seducenti alchimie timbriche e dinamiche soffuse che alludono ad un mondo antico lontano, misterioso, dai contorni sfumati (e in ogni modo "elegante"), in accordo all'orientamento estetico simbolista-decadente della Parigi d'inizio secolo². All'opposto, l'idea di una Grecia barbarica, brutale, sanguinaria traspare dall'*Elektra* di Richard Strauss e Hugo von Hofmannstahl: nel canto urlato, terrificante e allucinato della protagonista emergono le stesse forze irrazionali e incontrollabili dell'animo umano, tratte allo scoperto e valorizzate dall'espressionismo tedesco.

Ai primi del secolo, le tragedie classiche offrono trame e intrecci per libretti d'opera in Italia (*Cassandra* di Gnechi e Illica, 1905, o più avanti *Edipo Re* di Leoncavallo e Forzano, 1919) e in Francia (*Oedipe* di Enesco-Fleg, 1931). In Italia, peraltro, l'interesse per la lirica greca, giunta in veste frammentaria, s'incontra con l'orientamento letterario del "frammentismo", sostenuto dalla «Voce», prima, e dalla «Ronda», poi, nei primi decenni del secolo³. Simbolo di una tradizione "rovinata" dallo scorrere del tempo, il frammento stimola l'interpretazione, il desiderio mai spento di svelare l'enigma originario che si cela dietro il mito. Il bisogno ancestrale di "indagare" il passato per giungere al principio delle cose non può non leggersi, nel Novecento, in una prospettiva psicanalitica freudiana. I frammenti e le rovine di un tempo antichissimo e lontano si prestano ad essere interpretati e ricostruiti come le immagini dei sogni, come frammenti di vita psichica sepolti in un inconscio ugualmente antico e lontano.

Nella canzone *Alla primavera (o delle favole antiche)*, Leopardi rievoca un tempo passato in cui gli uomini, come fanciulli, popolavano la natura di presenze vive, ninfe, satiri, dei. La razionalità e il progresso scientifico distruggono negli uomini, ormai adulti, queste poeticissime immagini, di cui però resta un vivo sentimento nostalgico, il desiderio di riaccenderle con la fantasia, di rivivere un piacere (e un tempo) perduto. Si potrebbe dire che il frammento, le rovine, la vaghezza dei contorni incerti (per Leopardi la natura è vaga⁴) creano lo spazio per la fantasia. Si resta stupiti e affascinati di fronte a testi che, pur essendo ritagliati dal caso, mantengono intatta la loro forza e bellezza, tanto che potremmo chiederci, come fece nel Quattrocento l'umanista Francesco

² Le *Chansons de Bilitis*, per voce recitante, due flauti, due arpe e celesta furono rielaborate nelle *Épigraphes antiques* per pianoforte a quattro mani. Alla Grecia s'ispirano anche altre composizioni di Debussy come i preludi per pianoforte *Danses de Delphé* e *Canope* (secondo volume), *Et la lune descend sur le temple qui fut* dalle *Images*.

³ Vedi *infra*

⁴ Così Leopardi in *Alla primavera* (vv. 90-91): «Vaga natura, e la favilla antica/ Rendi allo spirito mio; se tu pur vivi»; G. Leopardi, *Canti*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 191-204: 204.

Colonna: «Se i frammenti della sacra antichità, le rovine, il loro sgretolarsi e perfino le loro schegge ci inducono a una stupefatta meraviglia [...] cosa accadrebbe se fossero integri?»⁵.

I.2 «Encore le classicisme»

L'ascendente della classicità greca è un fenomeno che nel corso dei secoli non ha subito interruzioni, sebbene in ogni epoca si sia declinato in forme e modi particolare. Il secolo XX si apre sulla scia delle imponenti scoperte archeologiche della seconda metà dell'Ottocento. La grande quantità di reperti antichi riportati alla luce, le incredibili vicende di Heinrich Schliemann, l'ingresso prepotente di un mondo greco reale, per cui le gesta omeriche assumono una parvenza di verità, non può non aver agito ulteriormente sulla coscienza culturale del tempo, stimolando ancora di più la curiosità e l'interesse per l'ellenismo⁶. Risale alla seconda metà dell'Ottocento, peraltro, il ritrovamento di alcune fonti musicali: i due *Inni Delfici* (il primo anonimo del 138 a. C. e il secondo di Limeio del 128 a. C.), l'*Epitaffio di Sicilo* del I secolo e pochi frammenti papiracei, fra cui il più antico, del III secolo, contiene alcuni versi dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide⁷. La mole di questi testi, la cui natura frammentaria rende difficile l'interpretazione, è tuttavia irrisoria: le composizioni «prese assieme, non arrivano all'estensione di una Sonata di Bach per violino solo»⁸.

Le molte opere musicali che nel Novecento si sono ispirate all'antica Grecia rientrano nel più generale discorso sul neoclassicismo musicale, un movimento che si sviluppa prevalentemente intorno agli anni Venti e Trenta.

Luigi Dallapiccola manifestò di sovente quasi un'intolleranza per la corrente neoclassica e per il suo maggior esponente Igor Stravinskij. A proposito della prima serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, terminata nel 1933, il compositore tenne a precisare che pur essendovi nella composizione chiari echi della musica del Seicento, questi «non erano affatto ripresi (come usava

⁵ Cfr. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a c. di M. Ariani e M. Gabriele, 2 voll. Milano, Adelphi, 1999, cit. in D. Susanetti, *Favole antiche*, Roma, Carocci, 2005, p. 13.

⁶ Heinrich Schliemann all'età di quarantacinque anni abbandonò l'attività di commerciante per dedicarsi all'archeologia, nella speranza di realizzare il sogno, covato fin da bambino, di scoprire i luoghi cantati da Omero. Nel 1870, seguendo alla lettera le descrizioni dell'*Iliade*, fece degli scavi su una collinetta nei pressi del villaggio Turco di Hissarlick e vi trovò molti strati corrispondenti ciascuno ad un'antica città. In una di esse identificò la Troia di Omero e, in una serie di oggetti ritrovati, il "tesoro di Priamo". Le ricerche archeologiche successive hanno sempre più messo in dubbio la scoperta di Schliemann, fino a concludere che l'identificazione degli scavi di Hissarlick con Troia non ha alcun riscontro oggettivo, se non che il luogo corrisponde a quello indicato da Omero nell'*Iliade*. Cfr. H. Schliemann, *Alla scoperta di Troia. La rivelazione archeologica del mondo omerico*, trad. di Laura Capitanio e Maria Beatrice Sirolesi, Roma, Newton & Compton editori, 2004.

⁷ Bruno Maderna utilizzerà l'*Epitaffio di Sicilo* in *Composizione n. 2* del 1950, in un sorprendente confronto tra tecnica modale greca e dodecafonìa.

⁸ G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, I vol. della *Storia della Musica*, a cura della Società italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991 (1979), p. 4.

in quegli anni in cui tutto sembrava girare attorno all'illusione del neo-classicismo; illusione sgonfiatasi dopo la seconda guerra mondiale e ora, e per fortuna da tempo, piombata nel dimenticatoio), ma filtrati attraverso altre e più recenti esperienze»⁹. Oppure, in una lettera alle ESZ del 1955, il compositore, con malcelata soddisfazione, definiva la sua *Partita* una composizione «così lontana da quello che era allora il “movimento” (neoclassicismo) che probabilmente faceva l'impressione di cadere da un pianeta sul quale Stravinsky non doveva essere noto»¹⁰.

In verità il neoclassicismo cui si riferisce Dallapiccola – una piatta imitazione acritica di modelli del passato – oltre a non essere mai esistito in termini così netti, non dà certo giustizia di un fenomeno talmente vasto e difficile da non poter essere imbrigliato in una sola definizione. I musicisti neoclassici recuperarono qualsiasi tipo di tradizione precedente l'Ottocento romantico, dal gregoriano alla musica strumentale del Sei-Settecento; il classico a cui ci si rivolge, pertanto, significa implicitamente non romantico. La differenza tra il recupero dell'antico, che pur è avvenuto nei secoli precedenti, e quello del neoclassicismo novecentesco consiste – è quanto afferma Gianfranco Vinay in *Stravinsky neoclassico* – nei modi differenti in cui si realizza l'integrazione stilistica: in senso continuo nel primo caso, discontinuo nel secondo. Se cioè nell'Ottocento la tradizione si è inserita in un processo evolutivo della storia, che non ha conosciuto fratture, nel Novecento il recupero di qualsiasi tradizione remota ha significato il rifiuto del passato prossimo e di ogni residuo romantico¹¹.

Non è facile quindi dare una definizione univoca del neoclassicismo musicale, poiché lo scambio dialettico tra il presente e le più disparate tradizioni stilistiche pre-ottocentesche si è verificato in modi diversi e ha sortito risultati altrettanto diversi. Il vero fondamento comune delle varie correnti neoclassiche si potrebbe ravvisare, secondo Raffaele Pozzi, nella matrice ideologica del *rappel à l'ordre*. La paura e l'orrore seguiti alla prima guerra mondiale, il disagio e la stanchezza di fronte alle laceranti esasperazioni dell'avanguardia espressionista, l'incertezza, in musica, derivata dalla dissoluzione della tonalità, avevano generato un crescente bisogno di “chiarezza”, “oggettività”, di “ritorno all'ordine” come rimedio per colmare il senso di vuoto angoscioso lasciato dal crollo di tante certezze¹². Ecco quindi che in Germania il Bauhaus e la

⁹ L. Dallapiccola, *Prime composizioni corali*, in *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 375-76.

¹⁰ Lettera di Dallapiccola alle ESZ del 12 febbraio 1955, in Id, *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a c. di F. Nicolodi, Milano, Suvini-Zerboni, 1975, pp. 88-89. Le parentesi e le virgolette nelle due citazioni sono originali dell'autore.

¹¹ G. Vinay, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 20-21.

¹² R. Pozzi, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della Musica*, a c. di J.J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 444-470.

Neue Sachlichkeit si posero come una risposta costruttiva agli sconvolgimenti provocati dalle avanguardie¹³.

Le rappel à l'ordre era il titolo di una raccolta di scritti di Jean Cocteau uscita nel 1926. Otto anni prima il poeta e drammaturgo francese nel manifesto *Le coq et l'Arlequin*, poi confluito nella raccolta del '26, si era augurato la fine del romanticismo wagneriano e dell'impressionismo di Debussy («musica da ascoltare con la testa tra le mani»¹⁴), al fine di recuperare uno stile semplice e scarno, uno stile “classico”, di cui Érik Satie aveva sino a quel momento dato un alto esempio¹⁵. In quel periodo inoltre la «Nouvelle Revue Française», fondata nel 1909 fra gli altri da Jacques Rivière, diffondeva l'idea di una rinascita del mondo greco, dando ampio spazio alla poetica classicistica di André Gide, autore del saggio *Encore le classicisme*, pubblicato nel 1921 proprio dalla rivista, nonché delle opere teatrali *Oedipe* (1930), *Persephone* (1934) e *Thésée* (1946).

In un tale clima culturale, a cavallo tra il secondo e il terzo decennio del secolo, nacquero molte composizioni ispirate alla mitologia e alla cultura greca: nel 1918 Satie completò *Socrate*; nel 1927 e nel '31 furono rappresentate, di Arthur Honegger, rispettivamente *Antigone*, su testo di Cocteau, e *Amphion*, su testo di Paul Valéry. Darius Milhaud scrisse *Agamemnon* (1914), *Les Coëphores* (1915) e un trittico di opéras-minutes su testi di Henry Hoppenot (*L'enlèvement d'Europe*, *L'abandon d'Ariane* e *La délivrance de Thésée*, andate in scena la prima nel 1927 e le altre due l'anno seguente). Nel 1931 Albert Roussel compose la musica per il balletto *Bacchus et Ariane* con la coreografia di Lifar e la scenografia di de Chirico. Su libretto di Edmond Fleg, è la vasta tetralogia musicale di Gorge Enesco, composta tra il 1921 e il '31 e rappresentata nel '36, che abbraccia la vicenda di Edipo dalla profezia del concepimento alla morte e trasfigurazione nel bosco delle Eumenidi¹⁶. Stravinskij infine è autore di quattro opere su soggetto ellenico, che costituiscono una tetralogia greca e sono il fulcro del suo neoclassicismo: l'*Oedipus rex* del 1927 su testo di Cocteau-Daniélou, il balletto *Apollon Musagète* del 1928, *Perséphone* su versi di Gide del 1931, e *Orfeo*, di nuovo un balletto, del 1947¹⁷.

¹³ Come è noto alla base del metodo dodecafonico di Arnold Schönberg, e del collaterale recupero di forme tradizionali, vi è stata anche l'esigenza di un ritorno ad una razionalità costruttiva e rigorosa.

¹⁴ J. Cocteau, *Le coq et l'Arlequin*, in Id., *Le rappel à l'ordre*, Paris, Librairie Stock, 1926, trad. it. *Il gallo e l'Arlecchino*, in Id., *Il richiamo all'ordine*, Torino, Einaudi, 1999, p. 24.

¹⁵ Si noti ancora una volta come ‘classico’ rechi sempre con sé la connotazione di ‘semplice’ o ‘chiaro’.

¹⁶ Alle interpretazioni artistiche novecentesche, post Freud, del mito di Edipo è dedicato il libro di Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁷ Nel citato *Stravinsky neoclassico*, Vinay si sofferma sulle equivalenze tra l'*Oedipus rex* e la tragedia sofoclea, nel senso di analoghi mutamenti metrico-ritmici, di rapporti più o meno diretti tra stacchi metrici della tragedia e ritmi stravinskiani. Per quanto riguarda l'*Orpheus*, inoltre, lo studioso analizza i rapporti tematici con l'opera di Monteverdi e l'uso di Stravinskij di alcune formule musicali tetracordali per esprimere un *ethos* grave e mesto.

I.3 La corrente ellenica in Italia

Anche in Italia si viene a creare un filone ellenizzante, che accompagna la vasta azione di recupero della musica antica promossa dai compositori della generazione dell'Ottanta. Ildebrando Pizzetti, Gianfrancesco Malipiero, Alfredo Casella, nel comune obiettivo di superare il melodramma ottocentesco, ritenuto la causa dell'involverimento dell'arte italiana, si rivolsero a tutta la tradizione musicale precedente, dal gregoriano alla musica strumentale del Settecento¹⁸.

Le prime manifestazioni di una corrente ellenizzante nel Novecento italiano si hanno fin dai primi del secolo, che si apre con la cantata *Il ritorno di Odisseo* di Riccardo Zandonai e Giovanni Pascoli (1900), per baritono, coro e orchestra. Tuttavia è proprio il melodramma a impadronirsi inizialmente della tematica greca: dalle *Eumenidi* di Fausto Salvatori e Filippo Guglielmi (1905) a *Cassandra* di Vittorio Gnechi e Luigi Illica (1905)¹⁹, da *Medea* di Vincenzo Tommasini e poeta anonimo (1906), a *Proserpina* di Renzo Bianchi e Sem Benelli (1908).

Del 1915 è *Fedra* di d'Annunzio-Pizzetti, il primo frutto di una felice e solida collaborazione tra il poeta e il compositore. Il richiamo alla classicità nel dramma musicale di Pizzetti e d'Annunzio si lega al desiderio di entrambi di creare un nuovo dramma poetico musicale, in cui versi e musica raggiungessero una più intima fusione. In questo caso la tematica greca dev'essere ricondotta alla recezione wagneriana in Italia, fenomeno che conobbe la massima diffusione a cavallo tra i due secoli, e in particolare alla personale lettura che del wagnerismo diede d'Annunzio.

Soprattutto nei romanzi *Trionfo della morte* e *Il Fuoco*, ricchi di riferimenti alla musica di Wagner, lo scrittore, come mai nessuno prima d'ora, è attento ai valori musicali della parola, alle analogie e alle sinestesie, mostrando di essersi rivolto al Wagner filtrato dal Baudelaire delle *Correspondances*. In *Maia*, sottotitolato *Laus vitae*, primo libro delle *Laudi*, d'Annunzio comunica le impressioni provate durante il viaggio in Grecia del 1895. Nel lungo poema, dal ritmo libero quasi in prosa, costruito, come i libretti wagneriani, con la tecnica delle accumulazioni sulla base di radici e assonanze, Adriana Guarnieri-Corazzol ha letto «il gesto fondante di una mitologia mediterranea», una ricreazione mediterranea del verbo wagneriano²⁰.

¹⁸ Per comprendere quanto forte fosse il risentimento dei musicisti e dei musicologi della nuova generazione verso il melodramma, si veda il libello di Fausto Torrefranca contro Puccini, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

¹⁹ Quest'opera fu al centro di una disputa. Nell'aprile 1909 il critico Giovanni Tebaldini sulla «Rivista Musicale Italiana» accusava Richard Strauss di aver plagiato la musica di Gnechi in *Elektra*, andata in scena a Dresda nel gennaio di quell'anno.

²⁰ A. Guarnieri-Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 131-66: 163. Riguardo alla recezione wagneriana in Italia, la studiosa ha parlato di "angoscia dell'influenza", in riferimento agli studi sulla recezione della poesia di Harold Bloom (*L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983) che si può rintracciare non solo lungo tutta la vicenda dell'opera lirica italiana postunitaria, da Boito a Puccini,

Nel musicista Pizzetti il poeta vide la possibilità di creare una versione italiana del dramma wagneriano, un dramma del fato inteso come moderna tragedia greca²¹. A sua volta Pizzetti, che prima ancora di incontrare d'Annunzio aveva inseguito l'ideale di una grecità rinnovata nell'*Ippolito* (dall'omonima tragedia di Euripide), non portato a termine, riponeva nella collaborazione con il poeta la speranza di creare un teatro alternativo e più nobile dell'ormai degenerato melodramma. È quindi sempre una patente di nobiltà, un avallo di esigenze di cambiamento, quella che Pizzetti demanda alla cultura greca. La negazione dell'opera italiana ottocentesca e la fondazione di un nuovo dramma musicale si concretizzano in una scrittura modaleggiante, trattenuta e austera, priva di calorosi slanci melodici (che troppo avrebbero richiamato la vituperata scrittura operistica), ricca di raffinati arcaismi²². La Grecia fu per Pizzetti una continua fonte d'ispirazione: a *Fedra* seguirono *Ifigenia* del 1950, su libretto di Alberto Perrini, e *Clitennestra* del '61 su proprio libretto. Il compositore scriverà anche la musica di scena per le rappresentazioni, al Teatro greco di Siracusa, delle tragedie *Agamennone* di Eschilo (28 aprile 1930), *Le Trachinie* (26 aprile 1933) e *Edipo a Colono* (24 aprile 1936) di Sofocle. Sue saranno anche le musiche di ambientazione per *La festa delle panatenee*, eseguite a Paestum, fra i templi, nel giugno 1936.

Pizzetti affiancò all'attività di compositore quella di critico musicale della «Voce», una delle più importanti riviste culturali del primo decennio del secolo²³. Il nuovo musicista che si affaccia con la generazione dell'Ottanta, infatti, mira a oltrepassare i limiti della propria professione, per divenire anche un letterato, ovvero un uomo di cultura a pieno titolo. Lo sconfinamento dei ruoli produce pure il contrario, cioè letterati che in seconda istanza sono musicisti, come lo scrittore e compositore Bruno Barilli. Questi fu tra i fondatori della «Ronda», la rivista di argomento letterario, promotrice di un ritorno all'ordine, nel senso di un ritorno all'eleganza dello stile, che aveva avuto il massimo rappresentante in Giacomo Leopardi²⁴. Nei

ma anche della produzione poetica e narrativa del periodo. Alla ricerca di una specificità italiana, la cultura letteraria e artistica si apre al wagnerismo, per un aggiornamento del gusto e delle idee; non avviene tuttavia un totale assoggettamento, poiché si cerca appunto di piegare l'estetica wagneriana a un progetto di rifondazione di un dramma tipico mediterraneo.

²¹ Nel *Fuoco* di d'Annunzio, il personaggio Stelio Effrena dichiara di voler creare un nuovo teatro di poesia antiottocentesco e antinaturalistico, ovvero una moderna tragedia italiana.

²² Alberto Savinio definiva «timida e ossuta» la musica di Pizzetti, aggettivi che denotano assenza di magniloquenza e retorica. Cfr. Savinio, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982, p. 300.

²³ La rivista fiorentina (1908-15) diretta da Giuseppe Prezzolini, e poi dal '14 da Giuseppe de Robertis, rappresentò una sede privilegiata per la disquisizione dei temi culturali e delle questioni politiche allora predominanti. Per uno sguardo sulle riviste italiane, cfr.: G. Manacorda, *Dalla Ronda al Baretto*, Roma, Argiletto, 1973; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, Bari, Laterza, 1974.

²⁴ La «Ronda», fondata da Cardarelli nel 1918, assunse posizioni monarchiche, nazionaliste e anticomuniste. I richiami all'ordine che partirono così di frequente dalle sue colonne (sebbene solo come ordine dello stile letterario) si inserirono in un'atmosfera in cui appelli analoghi si levavano sempre più di frequente dalla classe borghese dopo il trauma della guerra e della rivoluzione bolscevica. Pur cessando la pubblicazione alle soglie della presa del potere del fascismo, la «Ronda» ebbe senz'altro atteggiamenti comodi al futuro regime, come ad esempio la non partecipazione alla vita politica e il concetto vacuo e facilmente strumentalizzabile di ritorno all'ordine. I risultati poetici, tuttavia,

suoi programmi, infatti, la «Ronda» aspirava ad un ideale di purezza greca, che, secondo i collaboratori della rivista, e in particolare del fondatore Vincenzo Cardarelli, era stato raggiunto solo dal poeta di Recanati. A indicare un gusto diffuso e di lunga durata vi è la lirica di Pizzetti *Oscuro è il ciel* (1933) per voce e pianoforte, sulla traduzione di Leopardi di un frammento di Saffo.

Frequente e intenso è il rapporto con la tradizione di Gianfrancesco Malipiero. Nei suoi drammi, costituiti da collages di testi di epoche passate, non vi sono personaggi reali, nessun carattere psicologico. È, il suo, un teatro antiverista; il ricorso all'antico, pertanto, sembra funzionale ad una fuga dalla realtà, ad un'astrazione dal presente. Il poema sinfonico *Ditirambo tragico* del 1917 s'ispira all'*Elettra* di d'Annunzio, i cui versi furono altre volte impiegati dal compositore veneziano nelle proprie liriche. Di argomento greco Malipiero scrisse anche l'*Orfeide*, tragedia in musica (1925), *Pantea*, dramma sinfonico in un atto per ballerina sola, coro fuori scena e orchestra del '32, ed *Epodi e giambi* per violino, oboe, fagotto e viola del '33. Anch'egli, come Pizzetti, scrisse musiche di scena per le rappresentazioni antiche di Siracusa: per *Ecuba* (1938), che tre anni dopo avrebbe rielaborato nell'omonima opera originale, e per l'*Orestide* del '48.

Alfredo Casella è stato uno dei massimi esponenti del neoclassicismo italiano. Nei suoi dichiarati propositi di recupero della tradizione, senza rinunciare alle conquiste moderne del linguaggio musicale, il compositore mostra dei punti di contatto con il concetto di *junge Klassizität* di Ferruccio Busoni. Questi, nel 1920, in occasione della polemica con Pfitzner, così si era espresso: «Per “nuova classicità” intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle [...]. Intendo dire l'idea che musica è in sé e per sé musica, e null'altro, e che essa non si divide in sottospecie diverse; se non quando titoli, situazioni, interpretazioni che sono trasportate in essa dall'esterno, la scompongano apparentemente in varietà diverse»²⁵. In una lettera al figlio Raffaello, inoltre, il compositore sottolineava l'aspetto di novità della sua concezione: la *junge Klassizität* è intesa come «compiutezza in duplice senso: come perfezione e come compimento. Conclusione di tentativi precedenti. È importante che l'accento venga messo sulla parola “nuova”, per distinguere la classicità dal convenzionale classicismo»²⁶. Similmente, nel 1918 Casella, sulle colonne della sua rivista «Ars Nova», auspicava per la musica italiana: «una specie di classicismo comprendente in una armoniosa euritmia tutte le bellissime innovazioni italiane e straniere»²⁷. Casella, come Busoni, propose un'idea di classico 'attivo', un duplice sguardo al passato e al futuro. Allo stesso

nella strenua ricerca di uno stile elegante e raffinato, furono sempre molto lontani dalla volgare retorica fascista. Cfr. G. Manacorda, *Dalla Ronda* cit.

²⁵ F. Busoni, *Nuova classicità*, in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 113-14.

²⁶ Id., *Busoni Selected Letters*, a cura di A. Beaumont, London, Faber, 1987, trad. it., *Lettere*, Milano Ricordi-Unicopli, 1988, p. 467, cit. in Pozzi, *op. cit.*, p. 450.

²⁷ A. Casella, *La nuova musicalità italiana*, in «Ars Nova», gennaio 1918, p. 3; cfr. anche F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 241.

modo il desiderio di rivalutare e dare prestigio alla musica italiana andò di pari passo con un'apertura verso l'Europa.

Negli anni Trenta, tuttavia, Casella cominciò a irrigidire le sue posizioni, assumendo toni di acceso nazionalismo. È lo specchio di una situazione più generale; verso il terzo decennio del secolo, infatti, il *rappel à l'ordre* finì col venire sfruttato in senso repressivo dai regimi autoritari²⁸, che accolsero favorevolmente un tipo di scrittura tradizionale, piacevole all'ascolto e ritenuta pertanto innocua. Vengono alla luce così composizioni di stampo retorico-nazionalistico, come il *Concerto Romano* per organo e orchestra, che Casella dedicò nel 1926 al pittore e amico Felice Casorati. Il compositore intrattenne stretti rapporti con i pittori dell'epoca: oltre a Casorati, conobbe Carlo Carrà e Giorgio de Chirico, ovvero i massimi esponenti di quella corrente pittorica «Metafisica» che negli anni Venti aveva proposto anch'essa un recupero della tradizione (recupero indiscriminato nel senso di un eclettismo stilistico, di un'ibridazione), un ritorno alle origini – de Chirico aveva spesso ribadito la necessità di essere “originari” piuttosto che originali²⁹. La frequentazione di artisti pittorici fu molto importante per Casella: come egli stesso ebbe ad affermare, apprese maggiormente «da certi pittori nostri, nel senso di un sano e fecondo “ritorno all'antico” che da qualsiasi musica moderna contemporanea»³⁰. Diversamente da altre tematiche antiche, come la classicità latina, il mondo greco interessò poco Casella; l'unica sua composizione su questo soggetto infatti è *La favola di Orfeo* su testo di Alessandro Pavolini del 1932.

Una menzione particolare spetta ad Alberto Savinio, pseudonimo di Andrea de Chirico, fratello di Giorgio; musicista, letterato e pittore, fu uno dei maggiori sostenitori della corrente «Metafisica», che andò teorizzando nella rivista «Valori plastici», fondata da Mario Broglio nel 1918. Nei suoi balletti *Perseo* (1924) e *La morte di Niobe* (1925) spiccano una notevole ricerca timbrica ed un raffinato trattamento strumentale. Nel secondo balletto, in particolare, tromba, celesta, arpa e quattro pianoforti creano effetti desueti come colpi secchi e continui glissandi³¹. Dopo essersi dedicato, negli anni Trenta e Quaranta, prevalentemente alla letteratura e alla pittura, Savinio sarebbe tornato alla musica con un'opera ancora una volta ispirata alla cultura greca – che è poi il *Leitmotiv* dei suoi scritti e dipinti – il balletto *Orfeo vedovo* del '50.

Alla Grecia antica continuarono a ispirarsi anche musicisti di generazioni precedenti o comunque ancora legati al teatro lirico, come Ruggero Leoncavallo, con l'opera *Edipo re* del 1919

²⁸ Che negli anni Trenta in Italia il regime avesse cominciato ad esercitare maggiormente la sua influenza sulla vita musicale si evince anche da episodi come la pubblicazione del «Manifesto dei tradizionalisti» del 1932 che divise la generazione dell'Ottanta tra coloro che difendevano la tradizione contro le moderne astruserie (lo firmò tra gli altri Pizzetti) e coloro che appoggiavano la sperimentazione. Casella, nonostante la lieve indulgenza mostrata in quegli anni verso la conservazione, non arrivò al punto di firmare il Manifesto.

²⁹ Cfr. B. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 208-43: 209.

³⁰ A. Casella, *21 + 26*, «Augustea», Milano 1931, p. 23.

³¹ R. Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985, pp. 878-79.

su libretto di Giovacchino Forzano, e il meno conosciuto Antonio Savasta, con *Galatea* del 1920 su libretto di Giuseppe Villaroel.

Nel filone classico d'annunziano rientra invece *La morte di Frine ossia Un tramonto* (1919) di Lodovico Rocca, su testo di Cesare Meano, un estimatore di d'Annunzio. L'opera, "leggenda tragica in 1 atto", ispirata alla cortigiana greca del IV secolo a. C riprodotta da Prassitele, narra una vicenda tra il mitologico e il magico, resa da una scrittura musicale ricca di arcaismi grecizzanti ed esotismi orientali, che preludono alle *Quattro melopee su epigrammi sepolcrali greci* e alle *Otto cantilene su testi d'Oriente* del 1922 degli stessi autori³².

Con Meano collabora anche Ettore Desderi per *Antigone*, poi intitolata *Il mito di Edipo*, tragedia in tre atti su modello pizzettiano: fu l'unico tentativo teatrale del compositore, che vi si dedicò negli anni tra il '30 e il '40, ma non la portò mai sulla scena e la lasciò inedita.

Fra le composizioni della generazione più giovane di quella dell'Ottanta si possono ricordare *Bacco in Toscana* di Mario Castelnuovo-Tedesco (1931), i Cori per l'*Alceste* di Giovanni Salviucci del '33, il balletto *Hyppolite* di Vittorio Rieti del '37, *Proserpina* di Ennio Porrino ed Emidio Mucci (1937), *Medusa* di Bruno Barilli (1938), *Antigone* di Lino Liviabella e Mucci (1942).

Nel nostro pur rapido ripercorrere titoli di opere e nomi di compositori non possiamo non aprire una parentesi di riflessione sul ruolo giocato da d'Annunzio. Si è visto come il riferimento al mondo classico greco si sia spesso intrecciato, almeno fino ai primi anni Trenta, col nome del poeta abruzzese, la cui opera artistica ha avuto per i "moderni" musicisti italiani un valore inestimabile. Si deve in gran parte a d'Annunzio, infatti, i cui versi furono musicati fra gli altri da Domenico Alaleona, Leone Sinigaglia, Riccardo Pick-Mangiagali, Casella, Ottorino Respighi, Pizzetti e Malipiero, il passaggio nel Novecento dalla romanza alla lirica, ovvero da un prodotto in cui la poesia è solo un pretesto per creare una musica cantabile e fruibile ai più, ad una composizione in cui il testo poetico acquisisce dignità e importanza, alla ricerca di una compenetrazione più profonda tra versi e musica. Nel 1908, nell'articolo *I versi per musica*, Pizzetti lamenta il fatto che, mentre in Francia i musicisti si rivolgono per le loro liriche alle opere di poeti come Baudelaire (i *Cinq poemes* di Claude Debussy) Verlaine e Henri de Regnier, i compositori italiani scelgono per le loro romanze le poesie più insulse e sciocche. Ciò che i musicisti chiedono al testo poetico, secondo Pizzetti, è che sia semplicemente scritto in versi brevi e disposti in strofe simmetriche, così da poterli rivestire facilmente di una melodia preformata, costituita da altrettanti periodi e frasi simmetrici e prevedibili. La vera poesia, ritiene il compositore, spaventa i musicisti italiani, che «sentono confusamente che bisognerebbe svolgere le loro melodie seguendo lo svolgimento della poesia, e lo trovano faticoso». Nell'intonare un testo poetico di

³² In quegli anni, infatti, all'impiego nella musica vocale di testi greci antichi si affianca quello di poesie orientali – di cui numerose furono le traduzioni – ad indicare quasi una nostalgia di luoghi lontani, nel tempo e nello spazio.

valore il musicista deve tendere ad «esprimere l'inesprimibile» in una profonda compenetrazione dello spirito del musicista con quello del poeta³³.

Tali ideali artistici sono pienamente realizzati da Pizzetti nei *Pastori*, per voce e pianoforte su versi di d'Annunzio, che rappresenta forse il primo esempio di lirica moderna italiana.

L'emancipazione della musica vocale da camera dalla romanza, ad opera ancora una volta dei musicisti della generazione dell'Ottanta, avvenne anche perché questa era considerata debitrice del gusto operistico, un prodotto minore del melodramma. Nel 1930 Ettore Desderi affermava che la lirica poteva essere accompagnata dall'orchestra, poteva essere drammatica, ma mai teatrale³⁴. La nuova concezione alta della lirica, pertanto, segnava un ulteriore distacco dall'estetica del melodramma. Diversamente dagli operisti nati negli anni Sessanta dell'Ottocento, che per le loro romanze non avevano mai impiegato poesie di d'Annunzio, ritenute troppo autonome e difficili da musicare, i compositori della generazione seguente frequentarono moltissimo il poeta: Pizzetti, dopo *I Pastori*, scrisse *Erotica* nel 1911, Casella *La sera fiesolana* e Malipiero, oltre a *Ditirambo tragico*, *I sonetti delle fate* (anche se in queste ultime ovviamente la forma musicale è condizionata dalla forma fissa del sonetto) e *Le stagioni italiane*. Nell'intonare i suoi versi i compositori adesso si cimentano con nuove strutture metriche o con strofe lunghe. Il verso, non misurato, non costringe più la musica alla solita quadratura ritmico-melodica. La forma diviene lirica, al canto spiegato operistico si sostituisce il declamato. Il ritmo diventa irregolare e la veste musicale fluida non imbriglia più i versi in schemi rigidi prefissati. Il timbro acquista un maggiore rilievo. Nasce insomma un prodotto in cui musica e versi assumono pari importanza.

A conclusione dell'elenco di opere su soggetto greco, che non pretende certo di essere completo ma vuole solo sottolineare l'ampia diffusione della tematica ellenica, si citano alcune composizioni della corrente classica post d'annunziana: *Le Baccanti* di Giorgio Federico Ghedini del 1948, su libretto di Tullio Pinelli dall'omonima tragedia di Euripide³⁵, il *Prometeo* di Luigi Cortese (1951), *Cinque commenti alle «Baccanti» di Euripide* di Guido Turchi e *Cinque cori di Euripide* di Paccagnini del 1952. Nel 1926 Ghedini aveva intonato per voce e pianoforte *La quiete della notte*, un frammento di Alcmane nella versione di Guido Mazzoni, che, insieme con la già citata *Oscuro è il ciel* di Pizzetti e con *Estate* per coro a cappella di Dallapiccola del '33 (su un frammento di Alceo tradotto da Romagnoli), costituiscono le poche intonazioni di lirici greci, di contro al più vasto interesse per la tragedia e il mito omerico mostrato dai compositori nella prima metà del secolo.

Quasi una moda furono inoltre in quegli anni i restauri in stile moderno dell'*Orfeo* monteverdiano: fra le tante, si ricordano la ripresa di Giacomo Orefice e quella di Giacomo

³³ I. Pizzetti, *I versi 'per musica'*, «Il Momento», VI, n. 297, Torino, 25 ottobre 1908; poi in Id., *Musicisti contemporanei*, Milano, f.lli Treves, 1914, pp. 271-77: 271.

³⁴ E. Desderi, *La musica contemporanea. Caratteri, tendenze, orientamenti*, Torino, f.lli Bocca, 1930, pp. 114-16.

³⁵ Nello stesso 1948, peraltro, Ghedini ottenne la collaborazione di Quasimodo per l'opera *Billy Budd*, da Melville.

Benvenuti del 1934, andate in scena rispettivamente al Teatro Morlacchi di Perugia e al Teatro Reale dell'Opera di Roma, e l'anno successivo quella di Ottorino Respighi.

Si vuole infine citare Ettore Romagnoli, che, dopo aver fornito i libretti, a quattro mani con Illica, per *Giove a Pompei* di Alberto Franchetti e Umberto Giordano (1921) e, da solo, per la *Dafni* di Giuseppe Mulè (1933), scrisse testo e musica del *Mistero di Persefone*, un'opera del 1926, la cui vicenda in sette quadri si svolge nelle campagne di Agrigento. Romagnoli, filologo, esegeta, traduttore di classici, critico della letteratura italiana, nonché poeta, scrittore e musicista, fu, nelle parole di Enzo Degani, uno dei più accesi rappresentanti di quell'inquieto irrazionalismo e di quel nazionalismo retorico e provinciale che finì per divenire la più vistosa componente dell'ideologia fascista. Il suo nome è legato alla dura polemica che si accese in Italia nei primi due decenni del Novecento (ma lo strascico si prolungò di molto) tra sostenitori e denigratori della filologia classica, una polemica che a nostro avviso, per il vasto interesse che suscitò in ambienti specialistici e non, s'intreccia, più che scorrere parallela, con il recupero ellenizzante delle varie correnti artistiche italiane³⁶.

I.4 Filologia e anti-filologia

Nel 1903 uscì l'*Irrazionale nell'arte e nella letteratura* di Giuseppe Fraccaroli³⁷, una scintilla che fece scoppiare la *querelle* tra filologi e anti-filologi. Il grecista accusava la scienza tedesca di inadeguatezza nell'interpretazione dei testi, che potevano essere compresi solo tramite l'esercizio di facoltà intuitive e artistiche. La questione assunse toni di nazionalismo antigermanico, perché metteva sotto accusa la filologia portata in auge dai tedeschi. Il saggio, ben accolto dai crociani, reticenti verso il metodo scientifico filologico, scatenò la reazione di Girolamo Vitelli, sostenitore del modello serio e coscienzioso della disciplina³⁸. A sostegno del Fraccaroli si schierò Ettore Romagnoli, che si era formato alla scuola di Enea Piccolomini, esponente del metodo scientifico rappresentato dal Vitelli, ed era stato assistente di Emanuele Loewy, archeologo e assertore della

³⁶ E. Degani, *Ettore Romagnoli*, in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, a cura di M. Albiani *et alia*, Zurigo-New York, Hildesheim-Olms, 2004, pp. 937-59: 937.

³⁷ Nato in una famiglia della borghesia veneto-cattolica, Fraccaroli (1849-1919), allievo di Eugenio Ferrai e Giacomo Zanella, fu interprete di un umanesimo che, pur ripudiando la retorica del vecchio classicismo, vedeva nei grandi autori antichi modelli etici ed estetici insuperati, un patrimonio da coltivare per sé e per l'educazione nazionale. Si occupò di Platone, di lirica greca arcaica e in particolare di Pindaro. Le sue traduzioni dei lirici greci uscirono nel 1910/13 e nel 1923 per le edizioni Bocca; cfr. E. Degani, *La Filologia greca nel secolo XX*, in *Filologia e storia* cit., pp. 1083-86.

³⁸ Alla scuola vitelliana si formarono decine e decine di studiosi, alcuni seguirono vie diverse come Renato Serra, Angiolo Orvieto, Emilio Cecchi e Giuseppe de Robertis. Quest'ultimo, nel ricordare il proprio professore, scriveva sulla «Voce»: «Quel poco che ho imparato, come si leggono i poeti, lo devo a lui»; cfr. la «Voce», 1915, 13, pp. 542-44, e vd. anche G. de Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 407.

filologia. Romagnoli tenne, nel 1911 a Firenze, una relazione sulla *Diffusione degli studi classici*, che suscitò scalpore per il duro attacco alla scienza tedesca. Questa veniva accusata di pedanteria, di freddezza, di ostacolo alla divulgazione della cultura classica e, pertanto, le si augurava una morte lenta. L'alternativa alla filologia era una preparazione non scientifica ma artistica, che rendesse possibile il recupero dei valori poetici da un lato e la preparazione di ottime traduzioni dall'altro.

Romagnoli pubblicò, sulla rivista «Gli avvenimenti», alcuni articoli di identico taglio che furono in seguito raccolti nello scritto *Minerva e lo scimmione* del 1917. Il libro ebbe molto successo, anche perché veniva incontro al patriottismo anti-tedesco dell'epoca: la filologia era bollata come un mezzo di conquista dell'imperialismo germanico, come un frutto astruso dei tedeschi e, pertanto, come un virus da cui proteggersi per non contaminare il puro e sano spirito italiano³⁹. La polemica, che dilagò su riviste di vario genere e disciplina, finì con l'interessare persone che con la cultura classica non avevano avuto fino a quel momento quasi alcun contatto. A favore di Romagnoli si schierarono Massimo Bontempelli⁴⁰ – lo scrittore che collaborò con Malipiero e a cui Goffredo Petrassi avrebbe dedicato la seconda delle sue *Due liriche di Saffo* nel 1941 –, Arturo Calza, il politico Napoleone Colajanni, il giornalista Giuseppe Fanciulli, Enzo Calmieri, Ettore Janni, Armando Tartarici. Contro Romagnoli invece presero posizione Ernesto Buonaiuti, Emilio Cecchi – autore di una raccolta di saggi, *Et in arcadia ego*, che ripercorrevano un suo viaggio in Grecia⁴¹ – Croce, de Robertis, Saverio Gargano, Antonio Gramsci⁴².

Romagnoli, oltre alla filologia, prese di mira anche l'idealismo crociano, sebbene la teoria secondo cui ogni espressione razionale di idee è la negazione della poesia accomunasse il grecista al filosofo napoletano. Le ragioni, infatti, erano altre: Romagnoli venerava Carducci e non poteva accettare il giudizio negativo che ne aveva dato la critica crociana. Romagnoli vi si era opposto con alcuni articoli apparsi sulla rivista «Le Cronache letterarie», ristampati successivamente in *Polemica carducciana* (1911), insieme a interventi di Croce, Prezzolini e Borgese, ma anche di fiancheggiatori del Romagnoli, quali Vincenzo Morello, Emilio Bodrero e Bontempelli.

Alla base degli attacchi del Romagnoli, espressi addirittura in sonetti, vi è un forte spirito nazionalista, che affiora nei due articoli contro l'anticarducciano Enrico Thovez. Naturalmente, senza che se ne comprendano bene le ragioni, anche l'idealismo crociano è accusato di essere il

³⁹ Addirittura Romagnoli si richiama a teorie razziste, quando tenta di spiegare come il contatto fra culture diverse generi «ibridi incroci, mostruosi e inferti». Cfr. Ettore Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, Bologna, Zanichelli, 1917, p. IX.

⁴⁰ Bontempelli teorizzò una corrente artistica, una specie di neoclassicismo, definita «realismo magico», in cui l'obiettivo di trovare nella vita di tutti i giorni l'elemento magico e fantastico concordava con le istanze irrazionalistiche di Romagnoli, nonché, ovviamente, col futurismo; cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938.

⁴¹ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936. L'opera è priva di atteggiamenti retorici classicistici; la Grecia, con le sue opere d'arte immerse in un incantevole paesaggio naturale, è raccontata con accenti semplici e partecipati.

⁴² Cfr. Degani, *Ettore Romagnoli* cit., pp. 944-45.

frutto di una mentalità tedesca. Croce dal canto suo definì il grecista capace solo di «verseggiare e suonare la chitarra», un buon traduttore, ma un mediocre prosatore e poeta⁴³.

Nel 1920, tre anni dopo *Minerva e lo scimmione*, uscì *Filologia e storia* di Giorgio Pasquali, uno dei più brillanti cultori italiani di discipline classiche⁴⁴. Pasquali studiò inizialmente a Roma, finché a soli 23 anni andò a perfezionare gli studi in Germania, dove acquisì stima e fama e pubblicò su riviste qualificate. Tornato in Italia successe al Vitelli nella cattedra di Letteratura greca a Firenze. In *Filologia e storia*, vero e proprio manifesto italiano della filologia, Pasquali smontò senza troppe difficoltà, con un linguaggio esemplare per equilibrio ed efficacia, le teorie di Romagnoli: non solo riabilitò la disciplina, mostrando come fosse impossibile scindere i due momenti estetico e filologico, ma contrappose al gusto ancora romantico del Romagnoli un gusto molto più raffinato e moderno. Pasquali fu un assertore convinto dello storicismo, nonché, come suggerisce il titolo del suo libello, dell'utile unione del metodo filologico puro di Gottfried Hermann con quello storico di Boeckl⁴⁵. Sostenne che una concezione “storica” della grecità fosse molto più interessante e dinamica di quella falsissima e noiosissima della serenità greca che è il cavallo di battaglia di tutti gli esteti imbecilli⁴⁶.

Meravigliano pertanto in un difensore dello storicismo come Pasquali alcuni atteggiamenti classicistici, come l'affermazione della superiorità e del valore paradigmatico della letteratura e cultura greca rispetto a quella bizantina. Forse il grecista subì al tempo l'influsso del neoumanesimo jaegeriano, uno dei tanti tentativi di restituire agli studi classici quell'esemplarità vanificata dal positivismo scientifico-filologico⁴⁷. Pur non abbandonando mai la prospettiva secondo cui le epoche storiche si succedono senza soluzione di continuità e sono tutte degne di interesse, in Pasquali, come anche in Wilamowitz, rimase sullo sfondo l'ideale classicistico del “puramente” ellenico. Rendersi conto di ciò non vuol dire, come sottolinea giustamente Degani, fare un torto al Pasquali, bensì storicizzarlo.

Verso la fine degli anni Trenta conobbe una discreta diffusione *Classicità e spirito moderno* di Augusto Rostagni, una raccolta di quattro prolusioni accademiche risalenti ad una decina di anni prima. L'autore, nel tentativo di conciliare un'impostazione storicistica con una adesione al

⁴³ Per tutta la questione si veda Romagnoli, *Polemica carducciana*, Bologna, Zanichelli, 1911, con vari interventi fra cui quello di Croce, p. 111 segg.

⁴⁴ Nell'attività scientifica di Pasquali vi sono tre periodi: il periodo romano che va dal 1906 fino al 1908, anno in cui il giovane ventitreenne parte per Gottinga, quello tedesco che si protrae fino al 1915, anno del definitivo rientro in Italia; e quello fiorentino prematuramente interrotto nel 1952 dalla morte. La sua fama si consacra presto a livello europeo, alienandogli non poche simpatie in Italia, dove già da qualche anno stava crescendo l'ostilità nei confronti della filologia di stampo vitelliano, bollata sempre più come tedesca. Tra i suoi lavori più importanti, ci sono quelli sulla poesia ellenistica, in particolar modo su Callimaco. Dopo la guerra la sua attività scientifica si disperde in scritti di vario genere e argomento, raccolti nelle *Note stravaganti*; cfr. E. Degani, *Gli studi di greco*, in *Filologia* cit., pp. 1015-16.

⁴⁵ Ivi, pp. 982-3.

⁴⁶ G. Pasquali, *Pagine Stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 289.

⁴⁷ Il tedesco Werner Jaeger (1888-1961), allievo di Wilamowitz, è noto soprattutto per il suo studio sull'evoluzione della spiritualità greca da Omero a Platone nell'opera *Paideia* del 1933.

neidealismo, rinnega sia il vecchio umanesimo retorico e classicistico sia il ‘filologismo’, in nome di una più moderna forma di filologia, una sintesi di filologia, storia e critica estetico-letteraria.

Altri grecisti dell’epoca, i cui lavori suscitavano interesse, furono Ignazio Cantarella, Carlo del Grande e Manara Valgimigli. Cantarella fu il primo in Italia ad associare la lettura dei classici alla psicanalisi, esponendo le proprie idee nei lavori *Elementi psicanalitici nella tragedia greca* del 1933 e *Il sogno nei tragici greci* del 1934.

Del 1932 è invece l’importante saggio di metrica greca *Espressione musicale dei poeti greci* di Carlo del Grande. Questi, fra altri numerosi lavori, scrisse, nel 1937, il saggio *Poesia ermetica della Grecia antica*, la cui associazione nel titolo dei termini *ermetico* e *Grecia* incuriosisce per l’ampio dibattito che solo tre anni dopo sarebbe sorto sui legami fra il movimento poetico dell’ermetismo e la traduzione dei lirici greci di Quasimodo.

Un finissimo traduttore di poesia greca fu Manara Valgimigli. Allievo del filologo bolognese Puntoni, subito dopo essersi laureato sotto la guida di Giosue Carducci, il Valgimigli scrisse, nel 1904, il suo primo saggio di stretto rigore filologico: *Eschilo. La trilogia del Prometeo*. Il lavoro fu duramente censurato da Borgese sulla rivista «La critica», in nome di quell’estetica neoidealista che proprio allora si andava affermando e che negava alla pedante ed arida filologia positivista la capacità di comprendere l’opera d’arte⁴⁸. Nelle *Esperienze crociane* del 1946 Valgimigli narra di essere stato profondamente turbato dalla recensione del Borgese, al punto da dover mettere in discussione tutto quello che aveva imparato fino a quel momento. Uscito dalla crisi, infatti, il grecista abbracciò la filosofia idealistica, divenendo il rappresentante di un umanesimo antifilologico, rivolto ad un’opera di interpretazione critica dei testi. Oltre ai numerosi saggi su Omero, Saffo e Sofocle, Valgimigli fu apprezzato per le sue traduzioni. Si tratta di versioni poetiche in cui si avverte l’influsso della contemporanea corrente ermetica, e che rivelano una squisita e raffinata sensibilità letteraria. Molte traduzioni, peraltro, sono in prosa. Valgimigli, infatti, riteneva, contrariamente al Romagnoli, che nella traduzione in versi e nella presunta ricostruzione dei metri classici si celasse un atteggiamento retorico duro a morire.

Si vuole infine ricordare il grecista Bruno Lavagnini, che, dopo aver superato un concorso per accedere alla Scuola archeologica di Atene, partì nel 1921 per la Grecia. Qui, a suo dire, visse un’esperienza indimenticabile: «i nove mesi di alunnato archeologico alla Scuola di Atene mi diedero il senso concreto del mondo classico [...]. Il soggiorno in Grecia, il contatto diretto col popolo greco, colla sua lingua e colla sua cultura, accese in me quell’interesse per la Grecia moderna, che doveva poi maturare e concretarsi più tardi»⁴⁹. Nel 1930, infatti, divenuto professore all’Università di Palermo, Lavagnini affiancò alla cattedra di Letteratura greca, quella di

⁴⁸ *L’Estetica* del Croce è del 1902, la *Critica* del 1903.

⁴⁹ B. Lavagnini, *Αταξτα. Scritti minori di filologia classica, bizantina e neogreca*, Palermo, 1968, p. XV, cit. in *Filologia* cit., p. 1201.

Lingua e Letteratura Neogreca, la prima in Italia, insieme a quella di Roma, resa possibile dalla legge Gentile. Oltre agli studi sulla lirica arcaica, Lavagnini pubblicò nel 1935 una traduzione delle *Ombre* di Lambro Porfiras, cui seguirono altri cinque lavori di argomento neoellenico⁵⁰. Suggestive le versioni dei testi poetici di Porfiras, Kavafis e Sikelianos (raccolte nel *Trittico neogreco*), nonché di Mavilis, Palamàs, Kazantzakis, Athanas e di molti altri – che rivelano il traduttore finissimo, capace di ricreare l’atmosfera e il profumo di ciascuna di quelle esperienze poetiche. Per Lavagnini gli epigrammi callimachei, i versi di Simeone detto il Mistico e del poeta crepuscolare Costa Uranis rappresentano *Tre momenti di poesia greca*, una concezione senz’altro comune ai greci, ma piuttosto rara tra i classicisti. La poesia neogreca rappresenta un altro capitolo delle scelte letterarie dei musicisti italiani nella prima metà del secolo; Pizzetti, in particolare, mise in musica diverse poesie popolari greche tra il 1933 e il ’35, subito seguito dall’allievo Sebastiano Caltabiano.

I.5 Il vecchio e il nuovo gusto per l’antico

Si deve riconoscere al Romagnoli il merito di aver fatto con le sue numerose traduzioni una vasta opera di divulgazione della poesia greca, anche tra le classi medie. Nella conferenza fiorentina del 1911, il grecista aveva sostenuto che, per ridare diffusione alla cultura classica, l’Italia aveva bisogno di un’ampia raccolta di traduzioni semplici, chiare, popolari, ma artistiche e in versi, potendosi il ritmo trasportare immutato da una lingua all’altra. Il Romagnoli pertanto cominciò a tradurre la maggiore parte del patrimonio ellenico e, dal 1911, promosse, sempre per lo stesso scopo divulgativo, le rappresentazioni classiche in Italia⁵¹. Dell’opera musicale *Il mistero di Persefone* si è già detto; in campo letterario Romagnoli spaziò dalla lirica alla tragedia, dal racconto autobiografico al dramma satiresco, dalla commedia ad intreccio, specie di argomento esotico, alla satira. La tragedia *Alceste*, rifacimento del modello euripideo, mostra, secondo Degani, evidenti limiti di un gusto classicistico angusto e altisonante⁵². Senza dubbio le tragedie e le versioni di Romagnoli appaiano oggi, a noi moderni, eccessivamente retoriche ed enfatiche; al

⁵⁰ Nel corso degli anni Trenta, altri prolungati soggiorni di studio – specie ad Atene (’36) e a Creta (’39) – diedero occasione a nuovi contatti culturali, a sempre più intimi rapporti con l’ambiente accademico. L’Università di Atene gli conferì la laurea *honoris causa*. A questo ulteriore avvicinamento alla Grecia moderna contribuì anche la guerra del ’49, che il Lavagnini visse come un doloroso incubo, spiritualmente schierato – al contrario di non pochi colleghi italiani – al fianco della Grecia oppressa.

⁵¹ E. Degani, *Ettore Romagnoli* cit., p. 949. Il Pasquali recense le traduzioni di Romagnoli, rilevando le molte infedeltà. La traduzione artistica per Pasquali è legittima e non è tenuta a seguire la lettera; l’artisticità, però, non dovrebbe fornire un alibi all’approssimazione, né essere incompatibile col rispetto filologico dell’originale; cfr. Giorgio Pasquali, *Filologia e storia*, Firenze, Le Monnier, 1920, pp. 35-6. Secondo Degani l’equilibrio perfetto fra artisticità e rispetto filologico fu raggiunto nelle traduzioni di Gennaro Perrotta (*Trachinie, Prometeo*) o di Manara Valgimigli; cfr. Degani, *Ettore Romagnoli* cit., p. 951.

⁵² Ivi, pp. 951-2.

tempo, tuttavia, rappresentarono un tentativo di svecchiamento. L'enfasi che le caratterizza, infatti, era consuetudine dell'epoca, retaggio di un nazionalismo acceso, che, pur sconfinando spesso in un'inevitabile retorica, era avvertito da molti come una forte carica propulsiva.

Alla collana *I lirici greci tradotti da Romagnoli* si era abbonato Goffredo Petrassi, come narra il compositore stesso in un'intervista rilasciata ad Enzo Restagno⁵³. Anche Dallapiccola ne possedeva alcuni volumi nella sua biblioteca, oggi integralmente consultabile presso l'Archivio "Bonsanti" di Firenze. Qui, nel primo tomo dei *Lirici greci tradotti da Romagnoli*, con le versioni di Saffo e Alceo, è conservato un manoscritto di Laura Dallapiccola, moglie del compositore, in cui è ricopiata la traduzione di Romagnoli di un frammento di Alceo leggermente diversa da quella contenuta nel volume⁵⁴. Sulla versione ricopiata dalla moglie, Dallapiccola, nel 1932, scrisse *Estate* per coro maschile a cappella, la cui scrittura modaleggiante rientra nel recupero di stilemi antichi, sulla scia della generazione dell'Ottanta. Petrassi e Dallapiccola, agli inizi della loro carriera, conobbero una fase neoclassica: una scelta pressoché obbligata del periodo prima della guerra, in cui i giovani musicisti emergenti, tagliati per lo più fuori da tutto ciò che avveniva in Europa, non potevano far altro che prendere esempio dai propri predecessori.

Nei primi anni Quaranta, però, Petrassi e Dallapiccola scrissero delle liriche su testi di poeti greci tradotti da Salvatore Quasimodo, il cui soggetto ellenico non condusse ad alcun ripiegamento: le *Due liriche di Saffo* (1941) di Petrassi e il ciclo delle *Liriche greche* di Dallapiccola (1941-45) segnarono una svolta nella produzione lirica di entrambi. Se nelle *Liriche greche* (1942-45) il compositore istriano impiegò per la prima volta la dodecaфония, già nel '41 Petrassi, pur non affidandosi ad una nuova organizzazione del materiale sonoro, aveva infuso nella scrittura pianistica delle *Due liriche di Saffo* arditezze armoniche e sfumature timbriche estranee alle sue precedenti liriche da camera. I due compositori non furono gli unici a mettere in musica le versioni del poeta. Queste, infatti, – come si argomenterà meglio in seguito – alla loro prima pubblicazione nel 1940, suscitarono un ampio clamore in ambito letterario, cui fece da riscontro una vasta eco in campo musicale. Le traduzioni di Leopardi, Mazzoni e Romagnoli, fino a quel momento impiegate dai musicisti, furono completamente soppiantate da quelle del poeta siciliano. Nel solo ventennio 1940-60, oltre a Petrassi e Dallapiccola, furono messe in musica da Sebastiano Caltabiano, Carlo Prospero, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Chailly e Ugalberto de Angelis. Anche dopo il 1960 le versioni di Quasimodo continuarono a suscitare l'interesse dei compositori, sebbene in modo più sporadico. Fra gli anni Sessanta e Ottanta, peraltro, videro la luce molte intonazioni su testi originali del poeta tratti da

⁵³ Intervista di Restagno a Petrassi, in *Petrassi*, a c. di E. Restagno, Torino, EDT, 1986, p. 10.

⁵⁴ La traduzione di Romagnoli, trascritta da Laura Dallapiccola, si trova in un volume del 1921, *Il libro della poesia greca*, edito non dalla Zanichelli, ma dai f.lli Treves a Milano. Questo volume però non si trova nella biblioteca del compositore. È probabile che Laura lo abbia trovato alla Biblioteca nazionale di Firenze dove lavorò fino al 1938, anno in cui fu licenziata perché ebrea.

Ed è subito sera. L'ampia frequentazione da parte dei musicisti della poesia di Quasimodo può anche essere letta come una conseguenza degli anni di insegnamento in Conservatorio. Il poeta, infatti, nel 1941 era stato nominato “per chiara fama” professore di Letteratura italiana presso il Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano: cattedra che avrebbe tenuto fino al '68, anno della morte. Sebbene Quasimodo non s'interessasse di musica (a suo dire non la comprendeva bene), era molto compiaciuto del favore che la propria poesia incontrava tra i compositori⁵⁵. Tra gli allievi del corso in Conservatorio, molti furono quelli che, attratti dalla forte personalità del poeta, vollero metterne in musica i testi⁵⁶. Tuttavia, nel ventennio seguente all'uscita di *Ed è subito sera* non si realizza quella concentrazione di intonazioni che segue invece la pubblicazione dei *Lirici greci*. Fra i compositori che misero in musica le traduzioni molti vissero e operarono a Firenze, una delle città più vivaci intellettualmente in quegli anni in Italia dove il dibattito sulle riviste riguardo ai *Lirici greci* fu più acceso che altrove.

⁵⁵ Secondo quanto mi è stato riferito da Alessandro Quasimodo, figlio del poeta, e Davide Anzagli, compositore, attuale presidente della SIMC, allievo di Quasimodo in Conservatorio nell'anno 1956-'57.

⁵⁶ In occasione del XXV anniversario della sua scomparsa, Giorgio Strehler e Alessandro Quasimodo hanno organizzato a Milano un concerto in onore del poeta, il 4 ottobre 1993 al Piccolo Teatro. Sono state eseguite liriche sui suoi testi di Bruno Bettinelli, Ernesto Esposito, Sebastiano Caltabiano, Silvia Biancheria, Luciano Chailly, Fabrizio Garilli, Angelo Bellisario e Carlo Prospero. Davide Anzagli, conserva un ricordo vivido e commosso dell'insegnamento “eccentrico” del poeta. Il compositore mi ha raccontato che Quasimodo aveva delle simpatie e antipatie piuttosto spiccate. Se un autore o un poeta non gli piaceva (come l'Ariosto), semplicemente lo ignorava e non lo trattava a lezione. Fra i suoi poeti prediletti vi era Jacopone da Todi, e altre figure del versante mistico come Caterina da Siena. A suo dire, preferiva le poesie ricche di immagini pregnanti, forti, di grande fisicità. Amava Leopardi e memorabili, riferisce Anzagli, erano le sue lezioni sugli stilnovisti. Fra gli autori contemporanei, il suo prediletto era in assoluto Cardarelli, ma stimava anche molto Corazzini e i Crepuscolari. Sosteneva che la filosofia fosse nemica della poesia, in quanto ogni mediazione discorsiva tradisce l'intuizione lirica, non riesce ad andare all'essenza delle cose.

Capitolo II

I Lirici greci di Salvatore Quasimodo

II.1 Quasimodo tra ermetismo e realismo

È stata consuetudine dei critici che si sono occupati di Quasimodo classificarne la produzione in tre periodi: il primo, quello ermetico, comprende le prove poetiche tra il 1918 e i primi anni Trenta, il secondo coincide con la traduzione dei lirici greci, punto di raccordo con l'ultimo caratterizzato da una partecipazione più attiva alla realtà storica¹.

La raccolta *Acque e terre*, prima opera importante del poeta, fu pubblicata nel 1930 da «Solaria», la rivista letteraria fiorentina che si distinse per l'attenzione prestata alla letteratura straniera, malgrado il clima di chiusura provinciale imposto dal fascismo. *Acque e terre* e ancora di più *Oboe sommerso* del 1932 ed *Erato e Apollion* del 1936 rappresentano il momento ermetico di Quasimodo².

Definire l'ermetismo è difficile, così come è difficile stabilire chi ne abbia fatto parte; ciò vale per tutti quei movimenti di lunga durata, in cui necessariamente confluiscono personalità artistiche diverse tra loro, per età, per temperamento, per spirito³. Vi è stato un movimento poetico codificato e riconosciuto come ermetismo dai suoi stessi rappresentanti, i fiorentini Luzi, Bigongiari e Betocchi; è difficile però impiegare la stessa etichetta per i poeti delle generazioni precedente e successiva. Ad esempio, risulta improprio considerare Montale un ermetico, se si intende il termine come equivalente di poesia oscura, che si sottrae alla comunicazione. In *Ossi di seppia*, infatti, Montale affronta il dramma dell'incomunicabilità dell'uomo, ma pur sempre lo comunica; termini, per esempio, come «spera» o «scalmi», impiegati per descrivere il paesaggio della marina ligure, risultano tecnicismi forse poco usati nel linguaggio comune, ma rimandano ad una situazione reale e concreta, senza voler essere criptici.

Luciano Anceschi propone una definizione ampia di ermetismo, includendovi tre generazioni: (1) Ungaretti, Montale e Sergio Solmi, (2) Quasimodo, Sandro Penna, Leonardo Sinisgalli e Alfonso Gatto, (3) Mario Luzi e il gruppo dei fiorentini, Vittorio Sereni e il gruppo dei

¹ N. Lorenzini, *La poesia di Quasimodo tra mito e storia*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 10-11; cfr. anche L. Anceschi, in LG 1951. Quasimodo stesso avalla nei *Discorsi sulla poesia* tale classificazione (vd. *infra*).

² *Oboe sommerso* uscì per le edizioni della rivista «Circoli», mentre *Erato e Apollion*, con una prefazione di Sergio Solmi, fu pubblicata dall'editore Schweiller di Milano.

³ Mengaldo sottolinea la «lunga durata – al di là della cesura rappresentata da guerra, resistenza, fine del fascismo – di un gusto e un modo di far poesia legati all'ermetismo e apparentemente così condizionati da un preciso momento storico [...] quella durata verosimilmente ha corrisposto a un bisogno, nel senso che nell'ermetismo persisteva appunto, sia pure dimidiata ed esausta, una nozione pregnante di lirica di cui è molto più facile disfarsi in linea di principio che nei fatti»; cfr. P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 2003, p. 15.

milanesi. Anceschi rifiuta di considerare autenticamente ermetica solo la terza generazione, dal momento che i suoi esponenti hanno operato in un campo già predisposto; egli non accetta neppure l'opinione di chi considera Quasimodo l'iniziatore, giacché una giusta interpretazione del movimento non può non partire da Ungaretti⁴. Questi aveva partecipato al movimento con un uso particolare dell'analogia, istituendo legami tra cose abissalmente lontane, di cui si coglie il nesso grazie all'intuizione. L'analogia assume così il «significato di rivelazione e di invenzione conoscitiva; nella sua estrema purezza la poesia si fa sapienza per l'uomo buio, per l'uomo murato, per l'uomo chiuso»⁵.

In questa definizione ampia di ermetismo rientravano sia Montale, con la «poetica del correlativo oggettivo», sia Quasimodo con la «poetica della parola», un'espressione usata per la prima volta da Oreste Macrì nella prefazione alle *Poesie* del 1938, e diventata frequente in relazione al poeta e all'ermetismo tutto. Per «poetica della parola» s'intende la parola assoluta al centro della poesia: una parola che non rimanda a qualcosa di concreto, priva di peso esistenziale, che si assapora nel suo suonare astratto, nella pura sillabazione⁶.

Controversa appare anche la questione dei rapporti tra la corrente ermetica e la contemporanea situazione politica: il linguaggio cifrato e oscuro, infatti, potrebbe aver significato tanto un'indifferenza alla vita politica quanto, al contrario, una consapevole resistenza passiva, un rifiuto di compromettersi. Verso la fine degli anni Trenta, tuttavia, l'ermetismo, fino ad allora tollerato, cominciò ad essere invisato al regime, che in prossimità della guerra chiedeva una più attiva partecipazione ai fatti politici. Il ministro della cultura Bottai sottolineò la necessità di «idee chiare, anche se limitate»; il regime non aveva bisogno di poeti che parlassero in modo difficile e cifrato, ma di canto spiegato, chiarezza e trasparenza⁷. Su «Primato», nel 1940, compariva un editoriale di Bottai che invitava al «coraggio della concordia», con un programma di recupero degli intellettuali dissidenti⁸. Il tentativo della rivista romana, cui si aggiunge quello di «Critica fascista», di coinvolgere i poeti ermetici fallì; questi continuarono a mostrarsi indifferenti, quasi in esilio, rispetto alle questioni politiche.

In *Acque e terre* Quasimodo oscilla tra il verso lungo e narrativo e il verso breve e coinciso, tra una distesa descrizione naturalistica e un concentrarsi su pochi concetti essenziali. Tipicamente ermetico è il ripiegamento verso l'intimo, il paesaggio esterno che si tramuta in paesaggio interno, nonché l'estrema cura per il suono della parola.

⁴ L. Anceschi, voce *Ermetismo* in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1977, pp. 741-51: 742.

⁵ Ivi, p. 745.

⁶ Cfr. O. Macrì, *Prefazione a Quasimodo, Poesie*, Milano, Primi Piani, 1938.

⁷ G. Bottai, *Cultura in azione*, in «Critica fascista», 15 settembre 1936.

⁸ AA. VV., *Parliamo dell'Ermetismo*, in «Primato», 1° giugno 1940. Vi scrissero: E. Montale, S. Benco, C. Tavolini, F. Flora, C. Linati, F. Bernardelli, G. Contini, G. De Robertis, C. Alvaro, C. Angelici, M. Bontempelli, C. Pellizzi, E. Cecchi, A. Bocelli, G. Titta Rosa, D. Bartoletti.

La poetica dell'ermetismo riguarda in particolar modo *Oboe sommerso* ed *Erato e Apollion*, sebbene in quest'ultima si trovino già segni di esigenze diverse.

In *Oboe sommerso* i versi diventano brevissimi. Quasimodo abolisce l'articolo davanti al sostantivo, per assolutizzarlo, e rinuncia alle subordinate, perché esse introdurrebbero la causalità. Tali tecniche formali, come fa notare Gilberto Finzi, indirizzano verso l'atemporalità dell'eterno⁹. I nomi, gli oggetti, infatti, sono come congelati nella loro formulazione; è la poetica della parola che trova in questa raccolta la sua massima compiutezza. Il taglio dei nessi logici e il conseguente isolamento dei vocaboli consentono al poeta di ottenere una pregnante essenzialità. In *Oboe sommerso* sono frequenti anche i motivi della memoria e dell'innocenza, come se Quasimodo fosse alla ricerca della parola vergine, del verbo inaugurale, che nomina le cose per la prima volta. In *Erato e Apollion*, nella sintassi divenuta leggermente più distesa, si avvertono timidi segni di novità. Mutamenti più rilevanti s'incontrano nella raccolta *Poesie* del 1938, pubblicata dalle edizioni Primi Piani, in cui figurano testi tratti da libri precedenti che sarebbero in seguito confluiti nell'antologia del 1942, *Ed è subito sera*, edita da Mondadori. Quest'ultima è suddivisa in sei sezioni: *Nuove poesie* (sette testi), *Dal greco di Saffo* (una sola traduzione, *Come uno degli dei*, che in seguito diverrà *A me pare uguale agli dei*) e testi tratti da *Acque e terre*, *Oboe sommerso*, *Erato e Apollion*, per concludere con *Due pagine di diario* del 1937. Nella sezione *Nuove poesie*, in particolare, i componimenti, che mostrano un linguaggio più ricco di significazioni etiche e sociali e più aperto al contingente, preludono a ciò che sarebbe stato definito il periodo più "impegnato" di Quasimodo. In *Ed è subito sera*, peraltro, si trovano alcune poesie di *Oboe sommerso*, che, forse perché più aperte e distese, erano state omesse nella raccolta *Erato e Apollion* di due anni precedente. Ciò denota un cambiamento visibile anche nella struttura del libro: le prime due sezioni, infatti, sono *Nuove poesie* e la traduzione di Saffo, cui seguono le opere precedenti in ordine cronologico, per terminare con altre due nuove poesie del 1937¹⁰.

Nella seconda metà degli anni Trenta, in prossimità della guerra, cominciano in Italia ad avvertirsi segni di irrequietezza. Nei GUF e nei Littoriali della cultura i giovani, gli studenti universitari, proclamano un superfascismo, ovverosia un ritorno ai tempi veri della rivoluzione fascista: fermenti che più avanti si rovesceranno in deciso antifascismo. Nascono riviste di fronda come «Corrente». Su «Critica fascista» e su «Primato», come si è detto, Bottai tenta, senza troppo successo, di incanalare e dirigere la cultura¹¹.

La poesia e la letteratura risentono di una tale temperie. Nelle nuove poesie di Quasimodo si intravede l'inizio di quell'evoluzione che porterà all'epica del dopoguerra, al desiderio del poeta di comunicare con l'uomo moderno. È come se la parola, non più assoluta all'interno della frase,

⁹ G. Finzi, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia, 1983, p. 69.

¹⁰ Sulla struttura di *Ed è subito sera* cfr. M. Tondo, *Salvatore Quasimodo*, Varese, Mursia, 1970, pp. 53-54.

¹¹ Cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, Bari, Laterza, 1974, pp. 91-100.

cominciasse a prendere peso, ad acquistare un nuovo ruolo nel verso, non più breve, ma tendente all'endecasillabo. Risale al 1939, peraltro, il discorso in onore di d'Annunzio, in cui Quasimodo ritiene che gli ermetici siano per la "quantità" della parola, diversamente dal poeta abruzzese che è per la "qualità": «Con d'Annunzio siamo nel dominio del suono, della evocazione dell'oggetto per accostamenti puramente fonici. L'aggettivo appare avventuroso e transitorio, ma è quello che più soddisfa un'esigenza sonora: non musicale. La poetica che noi abbiamo perseguito è orientata verso i valori di "quantità" della parola assoluta, e del sentimento di essa»¹². È evidente la preoccupazione di Quasimodo di spostare l'attenzione dal puro suono della parola (che tanto rilievo aveva nella raccolta *Acque e terre*) al suo significato pregnante, al suo spessore emotivo. È una nuova ricerca di comunicazione che però non dimentica l'importanza della forma. Il poeta, infatti, comprende il fondamentale legame fra il contenuto del messaggio e il modo di trasmissione dello stesso e mira ad un equilibrio tra significati e significanti, fra pensiero e suono. Così, per i nuovi contenuti della sua poesia Quasimodo sperimenta nuovi usi di allitterazioni, rimandi fonici, parole sdruciole¹³.

Per la critica, che ha suddiviso la produzione di Quasimodo in tre momenti, la traduzione dei lirici greci avrebbe rivestito un ruolo importante nel passaggio dalla poesia più propriamente "ermetica" degli anni Trenta a quella più "impegnata" del dopoguerra. Una poesia di Saffo, come si è visto, compare già nelle *Nuove poesie*; altre escono sulle riviste «Circoli», «Corrente» e «Letteratura» nel 1938 e '39, mentre il volume *Lirici greci*, con una prefazione di Luciano Anceschi, è pubblicato nel 1940 dalle edizioni di «Corrente». Queste versioni sono valutate fra le prove poetiche più riuscite di Quasimodo, come se fossero diventate sue autonome creazioni. Sanguineti, ad esempio, nell'antologia *I poeti del Novecento*, sceglie, per rappresentare il poeta, tredici traduzioni e solo due poesie originali.

Fin dai primi anni Trenta, peraltro, la pratica della traduzione conobbe un vero e proprio *boom*: Ungaretti tradusse Saint-John Perse, William Blake, Góngora, Essenin, nonché alcuni sonetti di Shakespeare; Pintor tradusse Rilke, Traverso anche Rilke e George, Contini e Vigolo Hölderlin. Moltissimi poi sono gli scrittori e poeti tradotti da Montale: Shakespeare, Blake, Dickinson, Hopkins, Melville, Hardy, Joyce, Eliot, Thomas, Yeats, Maragall, Barnes, Guillén, Adams, Kavafis.

Lo stesso Quasimodo, dopo i lirici greci, traspose in italiano tanti altri autori, spaziando dai classici Omero, Sofocle, Virgilio, Catullo a Ruskin, Shakespeare, Neruda, Cummings. Scrive Fortini: «Tradurre, per gli autori del decennio ermetico, significò ridurre il diverso al già posseduto; e quindi si trattò soprattutto di tradurre testi di letterature, di età e di autori che

¹² S. Quasimodo, discorso in occasione della morte di d'Annunzio, oggi in Id, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a c. di G. Finzi, Mondadori, 1996, pp. 260-65.

¹³ G. Finzi, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia, 1972, pp. 80-83.

distanza di tempo e di culture rendevano atemporali, oppure di una poesia che poteva essere considerata come antecedente remota o prossima della tendenza nella quale i traduttori si riconoscevano»¹⁴. Traducendo, pertanto, i poeti s'impadronivano delle parole di chi li aveva preceduti, rendendole atemporali, in una sorta di poesia al quadrato: poesia nuova che si confronta con la poesia antica.

Le traduzioni dei lirici greci fecero molto scalpore per il linguaggio moderno con cui il poeta, allontanandosi dalle ridondanze dei grecisti, aveva reso le antiche voci. Gilberto Finzi precisa che non si trattava più di traduzione nel vecchio senso della parola, ma di nuova 'interpretazione' secondo la forma poetica italiana messa in auge dagli ermetici¹⁵. La poesia greca, infatti, era divenuta consona all'ermetismo sia per lo stato frammentario dei testi che, rendendoli involontariamente "oscuri", implicava una difficoltà nell'interpretazione, sia perché il frammento, per definizione breve, si sposava all'idea di poesia come illuminazione folgorante. Le parole mancanti, cancellate dal tempo, peraltro, istituivano lontane analogie con l'assenza di articoli e nessi sintattici che avevano caratterizzato la raccolta *Oboe sommerso*. La ricerca di Quasimodo s'incontra con l'attonito arcaismo dei poeti greci.

Quasimodo, a cui di certo non sfuggono le possibilità che offre il frammento, rende questi versi in un italiano molto diverso da quello dei predecessori; è la sua, infatti, un'opera di aggiornamento del lessico, della sintassi, del ritmo della frase. La novità delle sue traduzioni, pertanto, risiede nell'aver piegato il canto greco, vecchio di più di duemila anni, al proprio tempo, nell'aver reso questi testi in un ermetismo linguistico – ermetica, ad esempio, risulta la forzatura di alcuni termini al fine di ottenere un coinvolgimento emotivo più intenso¹⁶. L'operazione di Quasimodo, però, riuscì solo a metà, in quanto, per usare una definizione di Finzi, se il poeta diede una veste contemporanea ai lirici greci, questi, dal canto loro, diedero una lezione di realtà al poeta. Ci fu quindi un «dare» e un «avere», e la resa perfetta delle traduzioni fu il risultato anche di tale reciprocità¹⁷. Sebbene Quasimodo fosse intervenuto molto sui testi, unendo frammenti ed eliminando nessi ed epiteti che considerava ripetitivi, la poesia greca restava ripetitiva perché intessuta nel mito, e restava realistica e diretta perché si fondeva «immediatamente nell'emozione della parola»¹⁸.

I lirici greci prestano a Quasimodo, e alla forma da lui tanto curata e perfezionata fin dalle prime prove poetiche, nuovi contenuti, che gli danno la forza del cambiamento. È quanto afferma il poeta stesso nei *Discorsi sulla poesia*, dove appunto definisce il ruolo che le traduzioni dal greco e dal latino hanno rivestito nell'evoluzione della sua coscienza artistica dagli anni Trenta al

¹⁴ F. Fortini, *Da Ungaretti agli ermetici*, in *Letteratura italiana storia e testi*, vol. IX, *Il Novecento*, Bari, Laterza, 1976, p. 105.

¹⁵ G. Finzi, *Invito alla lettura* cit., pp. 41-44.

¹⁶ Cfr. qui § 5.

¹⁷ G. Finzi, *Invito alla lettura* cit., pp. 86-91.

¹⁸ G. Finzi, *Introduzione a Quasimodo, Dall'Odissea dall'Iliade*, Milano, Mondadori, 1979, p. 18.

dopoguerra. Quasimodo delinea così una contrapposizione tra la corallità della poesia italiana dopo il '45 e la liricità monodica degli anni Trenta, tra il «dialogo» e il «monologo intimo», in generale tra l'«epica» e la «lirica»: «Il discorso privato (lirico) ha avuto uno sviluppo inconsueto [...] s'è fatto corale: la poesia lirica s'è contaminata con l'elegia e l'epica»¹⁹.

Il poeta, allo scopo di attenuare questa contrapposizione tra i due periodi, tese a interpretare la sua poesia come una giusta e coerente evoluzione: «una maturazione verso la concretezza del linguaggio»²⁰. Le traduzioni dal greco e dal latino, funzionali a questo tragitto, divenivano una conferma della sua «possibile verità nel rappresentare il mondo»²¹. In questo passo la lezione dei classici si chiarificava come una lezione di «concretezza», e la purezza della sua prima poesia, lontana dal risultare una conseguenza del decadentismo, si presentava come il primo passo verso l'acquisizione di una sempre maggiore precisione della parola. Iniziare una ricerca, partendo da un livello depurato dalle scorie del passato, appariva come un'esigenza preliminare per il raggiungimento di nuove, autonome significazioni sociali. Nelle poesie scritte in quegli anni entra l'eco delle sue traduzioni: vi si trovano ad esempio i motivi dei puledri, della luna, delle fanciulle che danzano. Ciò significa che le traduzioni non furono estemporanee, ma risposero a sensazioni profondamente sentite, che lo indussero a maturare una scelta espressiva

Dopo la raccolta *Giorno dopo giorno* del 1947, seguono *La vita non è sogno* del '49, *Il falso e vero verde* del '56, *La terra impareggiabile* del '58, *Dare e avere* del '66²². La maggior parte dei critici si è espressa negativamente su quest'ultimo periodo di Quasimodo. Sono ricomparsi gli articoli, le frasi subordinate e il verso si è allungato; vi è in questa poesia l'esigenza di narrare, di dialogare e comunicare un messaggio positivo agli uomini, un intento didascalico – il poeta sosterrà nello scritto *Poesia contemporanea* che compito della poesia è «rifare l'uomo»²³ – e un forte moralismo che si trasformano troppo spesso, e forse inevitabilmente, in retorica. Certo dopo la guerra non si può più scrivere come prima, e Quasimodo ne è la prova lampante. Il poeta, che vuole credere ancora nella propria arte, e nella capacità di quest'ultima di parlare all'uomo, scrive: «L'uomo vuole dalla poesia la verità, quella verità che egli non ha il potere di esprimere e nella quale si riconosce, verità delusa o attiva che lo aiuti nella determinazione del mondo. Il mondo non può essere compreso o scoperto soltanto dai sensi»²⁴. L'obiettivo è diventato «rifare l'uomo»; con questa forte espressione, Quasimodo ammoniva tutti coloro che credevano ancora alla poesia

¹⁹ S. Quasimodo, *Poesia del dopoguerra*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, a c. di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1996, p. 297.

²⁰ S. Quasimodo, *Una poetica*, in *Poesie e discorsi cit.*, p. 281.

²¹ *Ibid.*

²² Le raccolte furono tutte pubblicate da Mondadori.

²³ S. Quasimodo, *Poesia contemporanea*, in *Poesie e discorsi cit.*, p. 273.

²⁴ S. Quasimodo, *L'uomo e la poesia*, in *Poesie e discorsi cit.*, p. 277.

come ad un gioco letterario: «il tempo delle “speculazioni” è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno»²⁵.

II.2 Non è più il tempo di Omero

Nell'introduzione al volume *Lirici greci* del 1951, Luciano Anceschi ricorda che in un pomeriggio di novembre del 1938, mentre conversava con Quasimodo, gli balenò un'immagine che non abbandonò più: quella di un'associazione tra due stagioni di poesia molto distanti nel tempo, la lirica greca e la poesia ermetica²⁶. Quella del 1951 è la terza edizione dei *Lirici greci*. La prima, come si è detto, era uscita per i tipi di «Corrente» nel 1940.

La rivista «Corrente», fondata nel 1938 da Ernesto Treccani, passò da un iniziale posizione di fascismo critico ad una linea decisamente antiregime; nel 1940, in prossimità dell'entrata in guerra dell'Italia, Mussolini ordinò la sospensione del periodico, senza concedere agli autori neanche la possibilità di annunciarne la notizia sull'ultimo numero. I collaboratori della rivista, antifascisti come Luciano Anceschi, Renato Birolli e Dino del Bo, proseguirono la loro attività in altri ambiti: sorsero infatti «Bottega di Corrente» per le arti visive, «Palcoscenico» per il teatro, e le «Edizioni di Corrente» per la letteratura²⁷.

Il saggio introduttivo di Anceschi all'edizione del '40 influì notevolmente sulla recezione del volume, al punto che, all'epoca, ogni giudizio critico sulle versioni di Quasimodo non poté non tener conto delle riflessioni dello studioso. Questi ritiene che ogni civiltà poetica, giunta a un buon grado di maturazione, sente la necessità di cimentarsi con l'antichità classica²⁸. Diversamente dagli anni precedenti, però, la Grecia non è più rappresentata da Omero o dalla tragedia, bensì dai lirici: «Oggi, infine, nel nostro gusto e tempo (nascosto) del cuore al centro della poetica spiritualità della Grecia stanno i grandi lirici, e per essi noi daremmo tutto Omero – epico e narratore»²⁹. La frase, che suscitò i più svariati commenti dei critici, divenne ancora più incisiva nella prefazione di Anceschi alla seconda edizione dei *Lirici greci* del 1944: «Oggi, infine, nel nostro gusto e tempo (nascosto) del cuore al centro della poetica spiritualità della Grecia

²⁵ S. Quasimodo, *Poesia contemporanea* cit., p. 273.

²⁶ L. Anceschi, in LG 1951, p. 3.

²⁷ V. Fagone, *Introduzione* alla ristampa di «Corrente», gennaio 1978.

²⁸ L. Anceschi, in LG 1940, pp. 9-28.

²⁹ Ivi, p. 15. La frase di Anceschi è in realtà una citazione di Properzio: «plus in amore valet Mimnermi versus Homero»; cfr. N. Lorenzini, *Postfazione* a LG 2004, pp. 221-75.

stanno i grandi lirici e per la loro violenta e rapida musica noi daremmo tutto il lento romanzo dell'epica»³⁰.

Nel momento in cui l'epica aveva iniziato il suo declino, spiega Anceschi, la poesia greca aveva compiuto uno sforzo di purificazione, isolando i motivi lirici che nel romanzo epico erano dispersi in una pesante cornice retorica e narrativa. L'aspirazione alla brevità, alla concisione e all'illuminazione improvvisa concordava con la corrente poetica dell'ermetismo, che, nella sua ricerca di purezza, tentava di superare la pesantezza retorica degli anni precedenti³¹. Anceschi, pertanto, nota una vicinanza di *gusto* tra correnti poetiche appartenenti a epoche molto lontane tra loro. Lo studioso va a ritroso e fissa le origini della disposizione per la poesia greca, ancora prima dell'ermetismo, in Hölderlin, Poe, Baudelaire e, per l'Italia, Leopardi, la cui rivalutazione si doveva molto alla «Ronda». Anceschi creava così una nobile discendenza per Quasimodo e l'ermetismo tutto. Le concordanze tra la lirica greca e la poesia moderna favoriscono nelle traduzioni del poeta una viva e attiva interpretazione della prima poesia dell'Occidente: una versione italiana né neoclassica né archeologica, che non imiti bensì ricrei l'atmosfera poetica antica. Il termine neoclassico, pertanto, assume nell'uso di Anceschi un'accezione negativa, poiché indica un'imitazione passiva del modello, in sintonia con le idee di Dallapiccola in proposito³².

Le traduzioni di Quasimodo, invece, sono il frutto di uno sforzo di contemporaneità artistica: il poeta cioè non ha impiegato un gergo prestabilito e fuori del tempo, ma ha ritrovato l'antica purezza dei testi greci in un linguaggio nuovo e attuale, che ne ha aggiornato, di conseguenza, anche i contenuti. La nuova lettura della poesia greca, pertanto, nasceva dal desiderio di un linguaggio franco e leale e dall'aspirazione alla «*purezza lirica*». Scrive Anceschi: «Nella ricerca, però, di una poesia veramente *nuova e contemporanea* – libera cioè dall'ornato pesante dell'archeologia e del culturalismo in un linguaggio più leale ed aperto – e, poi, soprattutto, nell'aspirazione al raggiungimento di una rigorosa *purezza lirica* si ponevano le condizioni di una più approfondita ed intima lettura degli antichi poeti».³³

Tutti i grandi traduttori – oltre a Quasimodo, Ungaretti, Montale, Vigolo, Del Fabbro e Traverso – hanno tratto dai testi stranieri o antichi un suggerimento per nuovi motivi. Il poeta siciliano, peraltro, ha preferito tradurre solo quelle liriche che si confacevano al suo gusto poetico moderno, ovvero quelle più brevi ed essenziali, tralasciando le poesie più distese e di carattere celebrativo di Pindaro e Bacchilide.

³⁰ L. Anceschi, in LG 1944, p. 18.

³¹ L. Anceschi, in LG 1940, pp. 9-28.

³² Una valutazione negativa molto simile a quella di Dallapiccola, cfr. cap. I, § 2.

³³ L. Anceschi, in LG 1940, p. 14.

Liberare dal “mana” archeologico di un linguaggio morto la nostra maniera d’intendere gli antichi vuol dire, dunque, fare opera di nuova e sincera classicità. Quasimodo non impiega metri barbari, come hanno fatto taluni rappresentanti di una non troppo credibile filologia poetica (Anceschi si riferisce a Romagnoli), poiché tradurre significa rendere la poesia antica o straniera nell’unità metrica della lingua di arrivo. È per tale motivo che il poeta si è servito del verso più naturale della lingua italiana: l’endecasillabo. Del Romagnoli, invece, Anceschi riporta una versione di un frammento di Saffo, di cui sottolinea esplicitamente lo scarso valore poetico, definendola una «farsa domenicale»³⁴.

Per tirare le somme, l’incontro tra gli ermetici e la lirica greca, sostenuto da Anceschi, è avvalorato dalle traduzioni di Quasimodo, che sono una lettura in chiave ermetica dei classici, resi in tal modo più vicini alla sensibilità dei contemporanei.

I *Lirici greci* sono stati ristampati diverse volte, sempre accompagnati da un saggio di Anceschi; nella seconda edizione del 1944, per la collana «I poeti dello “Specchio”» di Mondadori, l’introduzione subisce leggere modifiche, mentre alcune versioni appaiono sensibilmente diverse rispetto alla lezione del ’40. Nella successiva del 1951 per la collana «Biblioteca Moderna Mondadori», Quasimodo apporta ulteriori varianti alle traduzioni, precedute questa volta da un saggio di Anceschi del tutto nuovo. Segue l’edizione del 1958, ancora per i «Poeti allo specchio» di Mondadori, che riproduce l’introduzione del 1951, mentre sono ripristinati in gran parte i testi della lezione originaria del ’40. Questi ultimi saranno ripresentati nelle successive stampe del 1964, per «Opera Omnia» di Mondadori, del ’71, per le edizioni dei «Meridiani», del ’79, di «Varia classici», con un altro nuovo scritto di Anceschi *Altre circostanze, per il libro* e del 1985, per gli «Oscar» Mondadori. Sempre degli «Oscar» Mondadori è l’ultima edizione del 2004, dove compaiono anche le tre introduzioni del 1940, ’51 e ’79, a cura e con una postfazione di Niva Lorenzini.

Se il saggio introduttivo di Anceschi all’edizione del ’44 è molto simile al primo, nei *Lirici greci* del 1951, invece, lo studioso rivede, a distanza di tempo, le proprie posizioni, senza però alterarne la sostanza. È qui che Anceschi propone di ripartire l’attività poetica di Quasimodo in tre periodi, tre tempi che tuttavia non conoscono soluzione di continuità: la poesia ermetica, dalle prime prove a *Ed è subito sera* del ’42, le traduzioni dei lirici greci, e le raccolte più impegnate del dopoguerra. Tale tripartizione, come si è detto, verrà accolta dalla critica posteriore.

Anceschi si sofferma sul secondo tempo, inteso come un momento di silenzio creativo, in cui la traduzione ha rappresentato una necessaria ricerca di nuovi motivi poetici, un esercizio sulla parola altrui nell’attesa di ritrovare la propria. È legge della poesia e dell’uomo quella di cambiare. Gli avvenimenti tragici della guerra hanno in seguito accelerato il mutamento di Quasimodo,

³⁴ Ivi, p. 25.

spinto sempre più dall'esigenza di una comunicazione diretta, dal desiderio di partecipare con la sua poesia ai fatti concreti della vita di ogni giorno³⁵.

Anceschi si chiede dunque se oggi il greco possa ancora affascinare l'animo moderno. Per rispondere alla questione, si appella al saggio di Renato Serra, *Intorno al modo di leggere i greci*, in cui l'autore si era soffermato sulla "perfidia" del greco, sulla nostra impossibilità e conseguente desiderio di possederne la poesia, sul continuo mutare sia del sentimento dell'animo moderno verso la Grecia sia del gusto per le traduzioni: un mutamento continuo ma mai un tramonto. Il Serra, inoltre, spiega come il rapporto con la classicità fosse inevitabilmente cambiato dopo la prima guerra mondiale: «l'urgere della guerra fa tramontare, col sogno di totalità, la persuasione che in quel mito si nasconda qualche cosa di sacro e di diverso: la possibilità tangibile della perfezione diviene irrimediabilmente inconciliabile col desiderio di realtà e la presa di coscienza del moderno»³⁶. Sono parole che potrebbero risultare altrettanto valide per gli anni successivi al secondo conflitto mondiale.

Nell'introduzione del 1951, infine, Anceschi riconosce, al di là delle concordanze tra ermetismo e lirica greca, che il successo dei *Lirici greci* era dipeso dal modo di tradurre arbitrario e personale (e infedele) di Quasimodo. Il poeta aveva forzato i testi, li aveva resi suoi in un impeto di violenza, come se le sue antiche origini siciliane e ancor prima greche si fossero risvegliate³⁷.

L'ultima voce di Anceschi sull'argomento si fa sentire quasi quarant'anni dopo, nel saggio introduttivo all'edizione del 1979. La distanza di tempo consente ovviamente una maggiore obiettività. Il volume *Lirici greci*, che alle porte degli anni Ottanta appare ormai ben datato, aveva rappresentato invece all'epoca del suo esordio «l'opera nell'ambito dei significati, più inattesa, sorprendente, e, per certi aspetti, fortunata di un segreto faber della seconda generazione poetica di un lungo momento della letteratura che continuiamo a dire ermetismo»³⁸. Le versioni avevano trascinato con sé una tale ventata di novità da accelerare un mutamento del gusto sul modo di tradurre i classici. Esse avevano mostrato come il passato non si potesse museificare. Ne conseguì infine una moda, per cui quasi tutti si misero a tradurre poeti greci.

Pur a distanza di tempo, Anceschi non abbandona l'idea di un'affinità tra poesia lirica ed ermetismo e delle traduzioni di Quasimodo come lettura in chiave ermetica dei classici. C'è però una domanda a cui lo studioso non ha mai potuto trovare risposta e cioè se «l'intenso interesse per gli antichi significhi l'oscuro principio di un nuovo fare, o l'acuirsi degli stimoli di un'arte al

³⁵ L. Anceschi, in LG 1951, pp. 4-7.

³⁶ R. Serra, *Intorno al modo di leggere i Greci*, in «La Critica», 1924. Dopo in Id., *Scritti*, a cura di G. de Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938, pp. 467-498: 470.

³⁷ L. Anceschi, in LG 1951, p. 9.

³⁸ L. Anceschi, in LG 1979, pp. 1-2.

tramonto». I *Lirici greci* si trovarono a conclusione di «un'allegria che nascondeva il prepararsi di oscuri naufragi»³⁹.

II.3 *Lirici greci*: fortuna critica

I *Lirici greci* del 1940, con la prefazione di Anceschi, si posero subito al centro di un ampio dibattito cui parteciparono filosofi, critici, filologi, letterati, pittori, musicisti, ovvero intellettuali di varia estrazione e cultura. Le molte recensioni del volume, apparse su riviste e quotidiani di ogni genere, anche se inizialmente per lo più sfavorevoli, ne decretarono il successo.

Solo poche settimane dopo la pubblicazione del libro, nel luglio del '40, Silvio Benco, sul «Popolo di Trieste», annovera fra i libri più letti dell'estate *Filosofi e poeti greci* di Manara Valgimigli e *Lirici greci* di Quasimodo. Il critico riconosce come in queste ultime traduzioni, che non sono strettamente filologiche, ma emanazioni del proprio modo di sentire quella poesia, Quasimodo mostri uno spiccato senso armonico nel plasmare il verso, che dona incanto alle liriche. A conferma di certe convergenze spirituali, di un sentimento diffuso per l'antica Grecia, Benco nota come si cominci a parlare anche del volume di Vincenzo Errante, *La lirica di Hölderlin* (ed. Principato, Milano-Messina), il poeta tedesco che vide nell'Ellade lo specchio di tutte le idealità umane⁴⁰.

Oreste Macrì, che sulle prime non approvò i *Lirici greci*, segnala il rischio di un paradosso: «La fortuna farebbe un bel tiro al poeta Quasimodo se egli dovesse passare alla storia letteraria unicamente come scopritore e traduttore dell'Antologia greca: al di qua di un esame di natura strettamente filologica avremmo o un altro Fraccaroli o un poeta perso in un puro miraggio, qui nel miraggio della sua stessa poesia»⁴¹. Macrì, pertanto, nella libera, poetica e infedele traduzione di Quasimodo vide un prosieguo delle teorie esposte dal Fraccaroli nel saggio *L'irrazionale nell'arte e nella letteratura*, in cui per una buona comprensione dei classici risultava più importante l'intuizione artistica che la correttezza filologica.

L'immagine postulata da Anceschi di un'affinità tra ermetismo e lirica greca fu all'inizio talmente forte e influì talmente tanto sulla critica, che questa nell'esprimersi sulle traduzioni non poté fare a meno di pronunciarsi anche sull'ermetismo tutto.

Sia Antonio Barolini, sulla «Nuova Italia», ad esempio, che Franco Giovanelli, sulla «Fiamma», sostennero il sillogismo per cui se l'ermetismo era arido e Quasimodo era un ermetico:

³⁹ Ivi, p. 7.

⁴⁰ S. Benco, *Estate di guerra*, in «Il popolo di Trieste», 18 luglio 1940.

⁴¹ O. Macrì, *Omero-Saffo-Eluard*, in «Prospettive», 15 maggio 1940. Poi, col titolo modificato in *Saffo e Omero*, in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956.

Quasimodo era arido. Il nuovo movimento poetico, secondo i due recensori, faceva solo dell'accademia; pertanto la predilezione per alcuni frammenti greci sarebbe nata solo da esigenze esteriori e non da reali e profonde affinità poetiche⁴².

Molte recensioni si soffermano, spesso con intenti polemici, sul valore puramente musicale delle traduzioni, sul dato fonico, che è poi una cifra stilistica dell'ermetismo. Vigorelli nella rivista «Maestrale» indica nel misticismo fonico lessicale, nel forzare la parola passata a clessidre, il limite del poeta siciliano: «In Quasimodo la parola non potrebbe dare di più, cioè Quasimodo non può darle di più, ma anche le dà ogni volta di più. Forse è il suo impegno diretto, pronto. Forse è il suo errore, o almeno è sempre il suo rischio»⁴³. Dello stesso parere è Bruno Schacherl che su «Letteratura» del gennaio-aprile 1943 definisce le traduzioni vere e proprie forzature dell'afasia. Il problema di Quasimodo è la fiducia estrema nelle parole, che continua a cercare all'infinito senza però riuscire mai a trovare un'isola da enucleare. Nella sua poesia non ci sono oggetti, ma solo «un elenco di nomi assolutamente intercambiabili»⁴⁴.

Si sottolinea quindi il valore musicale dei versi di Quasimodo, una successione di parole che suonano bene e s'incastrano bene ritmicamente, sebbene il dato assuma, in queste due recensioni, la connotazione negativa di superficialità e insufficienza.

Altrove si ritiene invece che i lirici greci abbiano dato finalmente al poeta quei contenuti che prima da solo non era riuscito a trovare. Così il Marti, su «Leonardo», vede nella pratica del tradurre una spinta per Quasimodo a trovare il nucleo, l'essenziale. Nelle versioni, tuttavia, vi è un'arte in bilico tra la novità e necessità del motivo e la fattura riflessa, intellettualistica, letteraria dei mezzi espressivi. Avviene così che: «Raramente questo fattore riflesso ed intellettualistico viene superato nella calda onda del canto»⁴⁵. L'inghippo di una ricerca di motivi frenata da una pratica intellettualistica è messo in risalto anche da Carlo Bo sulla «Ruota»⁴⁶.

Guido Piovene sul «Corriere della sera» nota come di fronte alle prime prove di Quasimodo in cui la parola suona inafferrabile e indistinta ci si potesse aspettare un percorso di dissoluzione graduale. Poi nel suo svolgimento, anziché assecondare questa inclinazione, la poesia si è rappresa, cristallizzata intorno ad alcuni nodi: «Quasimodo, giunto all'estremo denudamento, non vi trova il silenzio e la pagina bianca, ma la parola creatrice». È merito dei lirici greci se il poeta è riuscito a convogliare la sua arte intorno ad immagini precise: «Occasione o pretesto dell'orientarsi della poesia di Quasimodo verso parole e immagini precise e rivelatrici, intorno alle

⁴² Cfr. A. Barolini, *Salvatore Quasimodo, Poesie*, in «La Nuova Italia», settembre 1940, p. 5, e F. Giovanelli, *Mimnemo & C.*, in «La Fiamma», Parma, 24 agosto 1942.

⁴³ G. Vigorelli, *Ragioni per Quasimodo*, in «Maestrale», Roma, agosto-settembre 1940, p. 4. Poi col titolo *Precisazioni per Quasimodo*, in *Eloquenza dei sentimenti*, Firenze, ed. di «Rivoluzione», 1943, cit., in Lorenzini, *Postfazione* cit., p. 232.

⁴⁴ B. Schacherl, *Ed è subito sera*, in «Letteratura», Firenze, gennaio-aprile 1943, p. 97-8.

⁴⁵ M. Marti, *La poesia di Salvatore Quasimodo*, in «Leonardo», rassegna bibliografica diretta da Federico Gentile, Firenze, Sansoni, settembre-dicembre 1943, cit. in Lorenzini, *Postfazione* cit., p. 235.

⁴⁶ C. Bo, *Sulle «Nuove Poesie» di Quasimodo*, in «La Ruota», Roma, maggio 1943, p. 7.

quali l'intero sentimento si apprende, è stato forse il suo incontro coi lirici greci, dei quali egli ci ha dato versioni ormai note»⁴⁷.

Lo stesso argomento era stato affrontato da Sergio Solmi nella prefazione alla raccolta *Ed è subito sera* del '42, a cui Piovene espressamente si richiama. Nel rilevare il valore di novità delle ultime poesie di Quasimodo, lo studioso era giunto alla conclusione che grazie ai lirici greci il poeta era riuscito a schivare il rischio della cifra, attraverso un esercizio di rarefazione e di scavo dei temi⁴⁸.

Dopo solo due mesi dalla pubblicazione dei *Lirici greci*, Alberto Savinio si pronuncia sulle traduzioni nella rivista «Oggi». Il pittore e musicista si lancia in un elogio del frammento, insistendo sull'attività fantastica che questi testi «sbrindellati», con i buchi tra le parole, con versi mancanti, cancellati dal tempo, sollecitano nel lettore: «Se l'arte dev'essere immobilità e memoria, proiezione in figure eternamente statiche, quei testi sbrindellati sollecitano senza alcun dubbio chi proprio nei miti dell'Ellade insegue da sempre il significato fantastico dell'esistere»⁴⁹. Si respira nelle parole di Savinio l'atmosfera di un quadro di Giorgio de Chirico, con quelle apparizioni di statue che rompono il normale flusso quotidiano, quasi a creare un corto circuito spazio-temporale, al di sotto del quale si dispiega un abisso di oggetti intercambiabili; l'intero passato viene posto su unico piano da cui l'artista può recuperare a piacimento ciò che più gli aggrada, senza alcun coinvolgimento emotivo, ma con la spensieratezza del puro gioco. Il preziosismo intellettualistico delle versioni di Quasimodo ottiene così il pieno consenso: «L'impeccabile versione di Quasimodo luce come uno specchio. Precisa, fredda, e dico "fredda" non sapendo come altrimenti chiamare la "non temperatura" del mondo lirico greco»⁵⁰.

I commenti entusiastici non mancarono: Escobar, sul «Frontespizio», rileva nelle traduzioni di Quasimodo «slegate dagli originali e come viventi di vita indipendente» una delle «testimonianze più ferme dei veri incontri tra l'anima antica e contemporanea, ancorata laggiù con la memoria, in un pallido chiarore»⁵¹.

Anche Traverso, traduttore a sua volta, insiste sulla validità di poesia italiana indipendente dei *Lirici greci*. Ciò non gli impedisce di suggerire a Quasimodo una diversa traduzione di alcuni termini, suggerimenti che – come si approfondirà nel paragrafo successivo – sembrano dettati più da una questione di gusto che da esigenze di correttezza filologica⁵².

⁴⁷ G. Piovene, *Ed è subito sera*, in «Corriere della sera», Milano, 6 gennaio 1943.

⁴⁸ S. Solmi, *Introduzione a Quasimodo*, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1942.

⁴⁹ A. Savinio, *Lirici greci* in «Oggi», Milano, 14 settembre 1940.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ M. Escobar, *Bugiale*, in «Il Frontespizio», Firenze, settembre 1940, cit., in Lorenzini, *Postfazione* cit., p. 231.

⁵² L. Traverso, *Lirici greci*, in «Primato», Roma, 1° luglio 1940.

Sull'«Ambrosiano» Mario Bonfantini ribadisce le affinità tra il modo di poetare incantato di Quasimodo e l'inverosimile naturalezza e semplicità della lirica greca, vertice indiscusso delle potenzialità originali del linguaggio, che il poeta nelle traduzioni riesce ad evocare⁵³.

Molto più disincantato è il tono di Rodolfo Paoli che ironizza sulle concordanze tra ermetismo e lirica greca delineate da Anceschi: «quasi che i lirici greci avessero atteso l'anno di grazia 1940 per essere intesi perfettamente». In verità lo studioso ritiene che le traduzioni siano frutto di un fraintendimento della poesia greca, a cui Quasimodo ha imposto il proprio linguaggio moderno traviandone il senso e alterandone gli equilibri originari. Eppure, conclude Paoli, non si può negare che da questa interpretazione tendenziosa della lirica antica siano nati dei testi che soddisfano il nostro gusto di moderni e si leggono con immenso piacere. Rifacimento allora è il termine giusto per queste versioni: «In italiano vi è il termine “rifacimento” per una poesia che si traduce da altra lingua ma trasformandola secondo la propria arte e il proprio temperamento»⁵⁴.

Niva Lorenzini, riguardo alle recensioni favorevoli apparse su quotidiani fascisti, rileva la costante volontà del regime di strumentalizzare qualsiasi tipo di tradizione, anche quando il gusto in cui essa si manifesta è oltremodo lontano, come nel caso delle versioni di Quasimodo, dall'enfasi e dagli atteggiamenti altisonanti che accompagnano le mostre dei sindacati fascisti e le celebrazioni dei vari bimillenni. Così Raffaello Franchi, sul «Meridiano di Roma», si richiama all'eterna questione dell'eterna contemporaneità della bellezza, mentre Giuseppe Villaroel, sul Popolo d'Italia, insiste sulla necessità di trasferire l'antica bellezza nel nostro modo moderno di sentire l'arte⁵⁵.

Svariate infine furono le reazioni dei grecisti: vi fu chi, considerando le traduzioni un'opera esclusivamente di poesia, non le prese neanche in considerazione, chi, indignato dalle tante infedeltà, accusò Quasimodo di incompetenza e presunzione, e chi invece si espresse sulle riviste consapevole che riflessioni di puro ordine filologico non fossero il nodo centrale della questione. Fra questi ultimi, Manara Valgimigli e Virginio Cremona assunsero posizioni di rilevante interesse.

Valgimigli, sulla «Fiera Letteraria», esprime e argomenta le proprie riserve sull'incontro tra poesia ermetica e lirica greca teorizzato da Anceschi. Il grecista imputa la scelta di Quasimodo per alcuni melici (e sottolinea «alcuni melici», cioè i melici eolici, a scapito dei più celebrativi Pindaro e Bacchilide) allo stato frammentario in cui tali testi sono pervenuti. Il frammento, con la sua involontaria alogicità, con la sua immediatezza, assume un valore di modernità, in un'epoca che, agli inizi del Novecento ha visto nascere le teorie dell'intuizionismo, del futurismo, del

⁵³ M. Bonfantini, *Traduzioni dai classici*, in «L' Ambrosiano», Milano, 19 settembre 1940.

⁵⁴ R. Paoli, *Lirici greci*, in «Rivoluzione», Firenze, 5 settembre 1940.

⁵⁵ Cfr. R. Franchi, *Lirici greci tradotti*, in «Il Meridiano di Roma», Roma, 8 settembre 1940 e G. Villaroel, *Scrittori nostri e lirici greci*, in «Il popolo d'Italia», Milano, 1° settembre 1940, cit. in N. Lorenzini, *Postfazione* cit., pp. 237-38.

frammentismo. Sarebbe pertanto lo stato di frammento in cui sono pervenute tali liriche, e non la loro presunta natura originaria, ad aver dato quel carattere di immediatezza, di sfumatura ed essenzialità che trovava corrispondenza nella poetica dell'ermetismo. Se Quasimodo e Anceschi avessero letto le liriche per intero, non solo stralci di esse, non avrebbero senz'altro avuto la stessa impressione e ciò perché «la poesia greca è tutta intessuta e ragionata nel mito; così l'epica e la drammatica, e così anche la lirica [...]». Il modo di poetare ermetico, che si fonda sulla riduzione dei legami logici e dei nessi verbali e sull'abolizione di elementi di contenenza pratica o realistica, è agli antipodi del modo di poetare greco. Dopo Carducci Pascoli e d'Annunzio, e dopo una certa sazietà per i loro toni eruditi, eloquenti e retorici, c'era stata una reazione e si era avvertita la necessità di abbandonare schemi formali, esteriorità verbali: «nella reazione sembrò dover chiedere conforto a poeti di altro timbro, al Leopardi per esempio (movimento della «Ronda») ai poeti del dolce stil nuovo, e ultimamente ai poeti greci e alla fresca letizia dei loro frammenti». Pertanto, conclude Valgimigli, quando i poeti traducono «è il loro poetare che si riflette sul tradurre, e non già il tradurre sul loro poetare»⁵⁶.

Un confronto fra le traduzioni di Valgimigli e Quasimodo è accennato da Benco in un successivo articolo, apparso sempre sul «Popolo di Trieste», del 1943. Il critico respinge l'opinione diffusa secondo cui nelle versioni di Valgimigli vi sarebbe una maggiore fedeltà al modello, mentre in quelle di Quasimodo una maggiore penetrazione poetica e musicale. Sono entrambe valutazioni errate, perché «sia le versioni di Valgimigli non la cedono in fedeltà ed armonia poetica a nessuna, sia è ingiusto leggere in quelle di Quasimodo solo una modulazione di versi di Saffo. Anche il poeta ha tradotto sebbene meno stretto alla parola e più agevole al proprio orecchio e alla propria sintassi»⁵⁷.

Virginio Cremona concorda col Valgimigli nel sostenere che la visione della lirica greca come espressione massima del genio ellenico sia stata presagita dai creatori della moderna sensibilità poetica, Leopardi, Baudelaire, Poe, Hölderlin, a cui Cremona aggiunge Shelley e Keats. Quella di Quasimodo è quindi una traduzione nello stile della nuova poetica; non di una versione tradizionale si tratta, ma di un'interpretazione o imitazione attiva di motivi antichi. È ovvia quindi la rinuncia del poeta a qualsiasi equivalenza metrica, ovvero ad un'imitazione passiva del metro. Quasimodo elimina «tutto ciò che essendo antico o erudito non ha risonanza lirica nell'anima del nostro tempo». Cremona però sottolinea come nel valutare il rifacimento non sia possibile prescindere dal modello; l'originale è insopprimibile⁵⁸. E infatti Quasimodo lascia il testo greco a fronte, consapevole che ogni ricreazione comporta un dialogo col modello. Il grecista riporta in

⁵⁶ M. Valgimigli, *Poeti greci e «Lirici nuovi»*, in «La Fiera letteraria», Roma, 30 maggio 1946.

⁵⁷ S. Benco, «*Saffo*» di Valgimigli e greco di Quasimodo, in «Il popolo di Trieste», 18 febbraio 1943.

⁵⁸ V. Cremona, *Lirica greca in una traduzione modernissima*, in «Aevum», Roma, gennaio-marzo 1942, pp. 69-82.

marginare una serie di osservazioni e suggerimenti di tale finezza e competenza, da indurre Quasimodo a rivedere alcune traduzioni poi confluite nell'edizione del 1944.

Sostanzialmente dello stesso parere – l'imposizione di Quasimodo del poetare sul tradurre, le versioni che divengono ricreazioni – sono i grecisti Perrotta e Untersteiner che scrivono rispettivamente sul «Bargello» e sulla «Nuova Italia»⁵⁹.

Negli anni Cinquanta gli studiosi tendono a fare dei bilanci circa il successo e il ruolo dei *Lirici greci*; negli articoli e nei saggi sull'argomento, ovviamente più radi del decennio precedente, affiora sempre più l'idea delle traduzioni di Quasimodo come preparazione alle nuove poesie del suo ultimo periodo. Antonielli su «Belfagor», a proposito di *Giorno dopo giorno* e *Il falso e vero verde*, scrive: «il Quasimodo alla guerra si era preparato traducendo i Greci riportandosi cioè nei confini della sua provincia sentimentale, e questa è la data certa della sua storia»⁶⁰.

Ancora Frattini su «Humanitas» apprezza l'allontanamento di Quasimodo dall'ermetismo e l'avvio, grazie alla pratica di tradurre i greci, di una lirica nuova, di un'arte che è espressione sostanziale di tutto l'uomo, a cui il poeta è giunto grazie all'esperienza di traduzione dei greci⁶¹.

Sulla stessa linea è l'inserito dedicato a Quasimodo della «Fiera letteraria» (1955), anche se in alcune voci s'insinua la nota del dubbio e del timore per i pericoli cui rischia di andare incontro il nuovo corso del poeta. Sostiene Bocelli: «A questo nuovo sviluppo di Quasimodo ha contribuito l'attività di traduttore da poeti greci e latini: la quale, rispondendo a quell'ansia o nostalgia di classiche armonie [...], ha dato al suo linguaggio quintessenziato una leggerezza preziosa, come di cosa nuova in cui traluce l'antico. Quella nota costante di tristezza, quel suo autobiografico e paesistico elegismo hanno così appreso a modularsi in forme, anche metricamente più sciolte, più effuse, seppure inclini ora a tutt'altro pericolo che l'oscurità di un tempo: quello del tono prosastico»⁶². È quanto si è detto nel primo paragrafo circa il pericolo avvertito dagli studiosi, nelle nuove poesie di Quasimodo, di una forzatura della parola, di una pesantezza dell'espressione che può degenerare in retorica.

Alcuni critici poi cambiano opinione sui *Lirici greci*; è il caso di Oreste Macrì, che, a dieci anni dalla prima pubblicazione del volume, volge il proprio sentimento inizialmente ostile in una fervida ammirazione. Lo studioso, anzi, non gradisce le correzioni apportate da Quasimodo nell'edizione del '44 e spera in un ritorno alla lezione originaria, preferita perché più vicina alla fase ermetica del poeta di gran lunga superiore⁶³.

⁵⁹ G. Perrotta, *I «Lirici greci» di Quasimodo*, in «Il Bargello», Firenze, giugno 1940 e M. Untersteiner, *Filologia greca*, in «La Nuova Italia», Firenze, settembre 1941, pp. 7 e 9.

⁶⁰ S. Antonielli, *Ritratti critici di contemporanei – Salvatore Quasimodo*, in «Belfagor», Firenze, 30 settembre 1951. Poi in *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955.

⁶¹ A. Frattini, *Svolgimento lirico di Quasimodo*, in «Humanitas», marzo 1950, cit. in Lorenzini, *Postfazione* cit., pp. 244-45.

⁶² A. Bocelli, intervento nel n° monografico, *Quasimodo*, de «La Fiera letteraria», 17 luglio 1955.

⁶³ O. Macrì, *La poesia di Quasimodo dalla poetica della parola alle parole di vita*, relazione presentata al Convegno di Messina del 10-12 aprile 1985, cit. in Lorenzini, *Postfazione* cit., p. 248.

Il binomio ermetismo-lirica greca continua ad essere al centro di molti interventi, che accentuano il tono polemico nei confronti delle posizioni di Anceschi. Petrucciani, ad esempio, così conclude la sua *Poetica dell'ermetismo*: «Credo che l'immagine contemporanea della Grecia e della sua lirica sia, negli ermetici, spesso unilaterale e perfino falsa»⁶⁴.

Negli anni Sessanta le valutazioni sui *Lirici greci* di Quasimodo rientrano nel più ampio dibattito sulla traduzione negli anni Trenta e Quaranta, quando si volsero in italiano il fior fiore delle letterature straniere. Lo stesso Quasimodo, oltre ai lirici greci, tradusse di tutto: da Omero a Melville. Secondo Franco Fortini, però, le versioni della lirica greca rappresentano la sua poesia più autentica, artefice all'epoca di un vero e proprio mutamento del gusto: «Si trattò della felicissima contaminazione di testi che la condizione di frammento sottraeva a una lettura storica e di una lingua italiana di grande trasparenza e semplicità. Si può dire che i modi di questa poesia hanno introdotto una assai vasta società di lettori all'amore per l'attonito arcaismo, l'atemporalità, i brevi testi carichi (in apparenza) di significati occulti, che hanno reso possibile non solo una larga imitazione ma un vero e proprio mutamento del gusto; quale l'opera, meno accessibile, di Ungaretti e di Montale non aveva a quel tempo ancora potuto indurre»⁶⁵.

Si avvera, infine, la profezia di Macrì e i *Lirici greci* finiscono con l'essere considerati l'opera migliore di Quasimodo. Così è per Romano Luperini che vede nelle traduzioni il più perfetto equilibrio «tra esigenze di evasione neoclassica e presenza del dramma esistenziale [...] Tale aspirazione all'atemporalità, a un classicismo non greve ma lieve e stilizzato, alla parola assoluta (e cioè nel nostro caso, anche sciolta dal peso della storia degli uomini e di quella del soggetto) si realizza a livello più alto nella traduzione dei lirici greci (1940) che rappresenta il risultato più duraturo di tutta l'attività letteraria di Quasimodo»⁶⁶.

Così è per Mengaldo, che fissa il punto più alto della produzione di Quasimodo nelle versioni: «comunque è certo che quelle versioni esercitarono sul linguaggio poetico medio e medio-alto un influsso pari e forse superiore e più duraturo di quello della lirica originale del loro autore»⁶⁷. Significativa è poi la scelta di Edoardo Sanguineti di inserire, come si è detto, nell'antologia *Poesia italiana del Novecento*, tredici versioni dal greco e due poesie originali di Quasimodo: una scelta che parla da sola.

La preferenza accordata alle traduzioni nasconde indubbiamente una critica velata al poeta Quasimodo. Basti pensare al malcontento generale con cui negli ambienti intellettuali italiani si accolse la notizia dell'assegnazione del Nobel al poeta siciliano nel 1958⁶⁸. Eppure, un

⁶⁴ M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955, p. 120, cit., in Lorenzini, *Postfazione* cit., p. 249.

⁶⁵ F. Fortini, *Da Ungaretti agli ermetici*, in *Letteratura italiana storia e testi*, IX, *Il Novecento*, Bari, Laterza, 1976, p. 106.

⁶⁶ R. Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 605.

⁶⁷ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981, p. 588.

⁶⁸ Sull'argomento cfr. G. Finzi, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in Quasimodo, *Poesie e discorsi* cit., pp. XXI-XLVI.

altro motivo del successo delle traduzioni, così ampio da occultare la produzione originale, stava nella convergenza fortunata di molti fattori – culto classicistico, poesia moderna, momento storico particolarissimo (l'Italia è da poco entrata in guerra) – che fecero sì che nelle traduzioni molti vi trovassero quella ventata di novità (e forse anche di speranza) che da più parti e per svariate ragioni si attendeva.

Con la seconda guerra mondiale, il panorama degli studi classici, come molte altre cose, mutò letteralmente, o per meglio dire sentì forte l'esigenza di un cambiamento. Ranuccio Bianchi Bandinelli, a proposito degli studi classici della Germania postbellica, spiega come «quell'utopia culturale che credette di poter fare della Germania una succedanea della Grecia nell'età moderna e che, partita dalla vetrosa (e non cristallina) visione classicistica del Winckelmann e dell'apollineo Goethe, attraverso il misticismo pagano-romantico dello Hölderlin e poi ai furori dionisiaci del Nietzsche, dopo il fallito tentativo liberaleggiante del terzo umanesimo, finalmente finì con lo scoppiare, come una vescica piena di sangue, quando il mito dell'arianesimo nordico, sua ultima incarnazione fu bucato dalle baionette dei conquistatori di Berlino»⁶⁹. A guerra finita, di quei miti non restava più nulla, così come in Italia apparivano ormai prive di significato nozioni quali «continuità», «primato», «missione civilizzatrice di Roma», che alludevano al mito latino per cui si era voluto vedere in Mussolini un nuovo Cesare e nel fascismo l'incarnazione della Roma imperiale. Dopo la seconda guerra mondiale, racconta Degani, tra i cultori di discipline classiche era evidente il disagio, il senso di colpa di essere stati compromessi con il regime. Il fascismo, infatti, aveva fatto del classicismo una delle componenti fondamentali della sua ideologia⁷⁰. Dall'altro lato moltissimi erano stati i cultori di discipline classiche che avevano aderito al fascismo, come Emilio Bodrero, studioso di filosofia antica ed attivissimo senatore del Regno, Goffredo Coppola, il grecista che volle seguire fino all'ultimo la sorte del proprio duce, Pietro de Francisci, storico del diritto romano e ministro di Grazia e giustizia.

«Si sentiva il bisogno di 'riscoprire' il passato, di elaborare una visione dell'Antico che non fosse retorica e falsa, ridefinendo insomma, in termini nuovi, il nostro rapporto con i progenitori greci e latini»⁷¹. Occorreva una nuova immagine dell'antico. La guerra aveva spazzato via i vecchi miti classicistici, rivelandone la pernicioso inconsistenza⁷². Le traduzioni di Quasimodo, uscite nel 1940, interpretarono, in anticipo sui tempi, la necessità di un cambiamento, di un nuovo rapporto

⁶⁹ R. Bianchi Bandinelli, *Retorica antichità*, «Quaderni del TPI», 2, p. 184, cit. in E. Degani, *Marxismo mondo antico e Terzo mondo*, in *Filologia* cit., pp. 959-60.

⁷⁰ Basterà ricordare, per l'Italia, che la restaurazione gentiliana (1923) inserì il latino in ogni scuola. Un indirizzo quindi classicheggiante consolidato dalla riforma Bottai con la politica delle ricorrenze. Fecero epoca le celebrazioni per i bimillenni di Virgilio (30) e soprattutto di Augusto (37) nei quali la retorica esaltazione delle antiche glorie latine aveva fatto tutt'uno con quella della nuova Roma e dell'uomo di Genio. Fu a vari livelli il trionfo della latinità: iniziative culturali come mostre, convegni, fondazioni di nuove riviste classiche, tutte di chiara ispirazione politica («Roma», «Capitolium», «Urbe»). Cfr. E. Degani, *Studi classici e fascismo*, in *Filologia* cit., p. 965.

⁷¹ E. Degani, *Marxismo mondo antico* cit., p. 960.

⁷² E. Degani, *Studi classici e fascismo* cit., p. 968.

con il greco che si manifestava in un nuovo tipo di traduzione. Quest'ultima, nella sua nuova essenzialità, nell'assenza di toni magniloquenti, parve recidere ogni legame con un classicismo tronfio, eccessivamente ottimista e spesso piegato alla celebrazione di miti di potere.

Cambiare il modo di interpretare la tradizione classica, le nostre origini, significava cambiare il modo di vedere noi stessi, dare un senso nuovo alle cose. Di questo forte desiderio, di questa impellente esigenza, il volume *Lirici greci* si fece carico, senza forse che il poeta se ne rendesse veramente conto. Lontano dalla propria terra, la Sicilia, nella nostalgia di una grecità perduta, Quasimodo si era rivolto ai poeti greci nella speranza che essi potessero essere vissuti ancora come un'avventura⁷³. Vi trovò alla fine, dopo anni di lente letture, una possibile conferma del proprio modo di rappresentare il mondo⁷⁴.

II.4 Lo stile dei testi e la traduzione

«Il desiderio d'una lettura diretta dei testi di alcuni poeti dell'antichità mi spinse, un giorno, a tradurre le pagine più amate dei poeti della Grecia. Il greco ritornava a essere ancora un'avventura, un destino a cui i poeti non possono sottrarsi. Le parole dei cantori che abitarono le isole di fronte alla mia terra ritornarono lentamente nella mia voce, come contenuti eterni, dimenticati dai filologi per amore di un'esattezza che non è mai poetica e qualche volta neppure linguistica»⁷⁵. In tal modo Quasimodo, nello scritto *Traduzioni dai classici* del 1945, spiegava cosa lo avesse spinto a tradurre i lirici greci: il forte desiderio di dare voce nuova a contenuti eterni, ma una voce nuova che parlasse direttamente al cuore dell'uomo moderno.

Nelle ultime righe del passo citato, Quasimodo lancia una critica ai filologi che, per le motivazioni addotte, sembra rinverdire la polemica scoppiata anni prima tra i sostenitori del serio metodo filologico e coloro che invece, per una buona interpretazione dei classici, preferivano affidarsi all'intuito artistico. Il poeta nelle traduzioni dei filologi lamenta l'assenza di una resa poetica, del passaggio dalla «prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico. Non nel corpo di una "poetica della parola", ma in quello della sua concretezza»⁷⁶. Tuttavia, nelle critiche di Quasimodo alla filologia si può leggere anche un attacco contro quegli studiosi classici che lo avevano accusato di non conoscere il greco. Sensibile alle osservazioni dei suoi detrattori, il poeta nell'edizione del '44 decise di modificare alcune traduzioni, al fine di ottenere una resa più corretta dal punto di vista filologico. Già dalla prima edizione, peraltro, il

⁷³ S. Quasimodo, *Traduzioni dai classici* (1945) in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967, p. 73.

⁷⁴ S. Quasimodo, *Una poetica*, in *Poesie e discorsi* cit., p. 281.

⁷⁵ S. Quasimodo, *Traduzione dai classici* cit., p. 73.

⁷⁶ S. Quasimodo, *Una poetica* cit., p. 280.

testo greco a fronte e l'apparato critico minuzioso, con frequenti rinvii ad antologie specialistiche, avevano mostrato come Quasimodo non volesse escludere un confronto con l'originale. Il poeta, tuttavia, quattro anni dopo, scelse di seguire i consigli dei grecisti solo quando questi non alteravano l'immagine poetica che gli si era impressa in mente; in tal caso Quasimodo preferiva restare fedele a sé stesso.

Più concrete e rilevanti sono le critiche del poeta al linguaggio altisonante e vetusto delle versioni accademiche: «Quella terminologia classicheggiante (per intenderci: *Opimo, pampineo, rigoglio, fulgido, florido*, ecc.) se ancora perdura in una zona storicamente evasiva della cultura nazionale, è morta nello spirito delle generazioni nuove»⁷⁷. Il desiderio di svecchiamento, il ripudio di toni antiquati sono anche alla base della rinuncia di Quasimodo ad esperimenti di metrica barbara. Scopo del poeta infatti è rendere il canto dei lirici greci in italiano, rispettando la densità poetica della lingua di arrivo. Costringere la lingua in schemi metrici a lei estranei, pertanto, produce solo anomalie.

Il linguaggio poetico e moderno con cui Quasimodo traduce i lirici greci è quello dell'ermetismo. Se finora si è solo accennato all'ampio dibattito avviato da Anceschi sul binomio poesia greca-poesia ermetica, bisognerà ora stabilire quali siano – se vi sono – gli aspetti in comune a entrambe. Nello studio già citato, Petrucciani, pur denunciando, in conclusione, l'immagine falsata della poesia greca presso gli ermetici, ammette all'inizio alcune blande affinità tra le due forme di poesia, come la tensione all'individualità e l'uso dell'analogia e dei valori fonici. Lo stesso Valgimigli – sulle cui obiezioni ad Anceschi si è già detto – dà adito a tali corrispondenze quando sottolinea, nel celebre studio su Saffo, che nella lirica della poetessa «i nessi logici sono ridotti al minimo; sono assottigliati fino a scomparire; restano le parole essenziali»⁷⁸. Sono queste le caratteristiche pregnanti anche della poesia ermetica. Sembra allora esservi una lontana corrispondenza tra la poetica della parola di Quasimodo e la cura di parole indicata da Anceschi come la cifra poetica di Saffo⁷⁹.

Senz'altro non si fa fatica ad individuare nelle invocazioni o nei lamenti della poetessa greca quella tensione all'individualità tipica – vedi Petrucciani – della poesia moderna. Quasimodo, però, nel tradurre forza i versi di Saffo in senso ermetico; elimina cioè i riferimenti ad una realtà che non sia quella intima.

Per fare un esempio, nel frammento 94 di Saffo Quasimodo traduce *παρὰ δ'έρχεται ὥρα* «giovinezza già dilegua» di contro al più letterale «l'ora passa», volgendo in tal modo l'universale nel particolare, il tempo che passa nel tempo di Saffo che invecchia. Al riguardo nacque uno scambio epistolare tra Quasimodo e Traverso. Quest'ultimo, in una lettera pubblicata su

⁷⁷ S. Quasimodo, *Sulla versione dei «Lirici greci»*, in *Il poeta e il politico* cit., p. 61.

⁷⁸ M. Valgimigli, *Saffo: e altri lirici greci*, Padova, Le Tre Venezie, 1944, cit. in Anceschi, in LG 1951, p. 14.

⁷⁹ L. Anceschi, in LG 1940, p. 22.

«Corrente», aveva consigliato al poeta di tradurre $\omega\rho\alpha$ con «ora». Il principale significato di $\omega\rho\alpha$, infatti, è temporale, come utilizzato da Omero, mentre «giovinezza» è solo un secondo significato⁸⁰. Quasimodo, in una lettera precedente, aveva scritto che $\omega\rho\alpha$ nel senso limitativo di tempo si ritrova soltanto dopo Aristotele, ma soprattutto aveva addotto a propria difesa motivazioni poetiche: «“Giovinezza” (il fiore dell’età della bellezza) va via” (quindi: tramonta). Se non si legge così tanto la luna che le Pleiadi rimangono immagini puramente esornative. Perché considerare la poesia come un appuntamento amoroso mancato?». E ancora, in riferimento alla traduzione di $\mu\acute{\epsilon}\sigma\sigma\alpha\iota\ \delta\acute{\epsilon}\ \nu\upsilon\kappa\tau\epsilon\varsigma$, aggiunge: «io ho tradotto “a mezzo della notte” e non *mezzanotte*, appunto per non diminuire la vastità di quello “spazio”, per non fermarmi “all’orologio”»⁸¹.

In queste parole c’è il fulcro delle traduzioni di Quasimodo: il rifuggire da immagini puramente esornative per cogliere il senso profondo di una verità dolorosa (il tempo che passa e dilegua la giovinezza di Saffo) che oltrepassa i limitati concetti di spazio e tempo, per divenire universale ed eternamente contemporanea⁸².

In verità l’obiezione di Traverso sembra nascere più da questioni di gusto che da inappellabili ragioni di correttezza. Il grecista Lavagnini, infatti, aveva sostenuto le motivazioni di Quasimodo circa l’uso di $\omega\rho\alpha$, nel senso di tempo, solo dopo Aristotele. Il poeta, forte di questo avallo, mantenne nell’edizione del ’44 la traduzione «giovinezza», riportando in nota le osservazioni del Lavagnini.

Quasimodo, peraltro, aggiunge a quello citato altri quattro frammenti, per formare un unico componimento, un’operazione frequente nei *Lirici greci*, indice delle molte libertà che il poeta si concede.

Un altro aspetto ermetico delle traduzioni quasimodiane è la forzatura di alcuni termini in direzione di una maggiore intensità. Nella versione *Solo il cardo è in fiore* del frammento 94 di Alceo⁸³, Quasimodo rende il $\mu\alpha\rho\acute{\omega}\tau\alpha\tau\alpha$, plurale femminile di $\mu\alpha\rho\omicron\varsigma$ che vuol dire «sporco di sangue», «scellerato», «empio», con «le femmine hanno avido il sesso», pervenendo ad una crudezza di espressione, criticata ancora una volta dal Traverso: «[...] una crudezza di precisione anatomico-fisiologica contraria allo sfumato di quei testi che sanno alludere a queste cose con leggera discrezione»⁸⁴. Si riporta l’intero testo:

⁸⁰ L. Traverso, *Per una traduzione di Saffo*, su «Corrente», 29 febbraio 1940.

⁸¹ S. Quasimodo, *Per una traduzione di Saffo*, su «Corrente», 31 gennaio 1940.

⁸² È interessante notare come si potrebbe sostenere esattamente il contrario: Quasimodo, infatti, riduce alla sola Saffo quel senso di caducità della vita che nell’originale abbraccia tutte le cose. La traduzione pertanto limita il respiro più ampio della lirica greca, costringendo il paesaggio esterno in paesaggio interno.

⁸³ La numerazione adottata qui e in seguito è di Ernst Diehl, *Anthologia lyrica*, Leipzig, Teubner, 1936, ovvero quella impiegata da Quasimodo.

⁸⁴ L. Traverso, *Lirici greci*, in «Primato», Roma, 1° luglio 1940.

Solo il cardo è in fiore

Gonfiati dentro di vino: già l'astro
che segna l'estate dal giro
celeste ritorna,
e l'aria fùmica nella calura.

Acuta tra le foglie degli alberi
la dolce cicala di sotto le ali,
fitto vibra il suo canto, quando
il sole a picco sgretola la terra.

Solo il cardo è in fiore:
le femmine hanno avido il sesso,
i maschi poco vigore, ora che Sirio
il capo dissecca e le ginocchia⁸⁵.

Nella traduzione-ricreazione di Quasimodo la forzatura del significato di *μιαρώταται* stona con la maggiore compostezza degli altri versi, ma i termini «fùmica» e «sgretola», impiegati precedentemente, hanno una pregnanza semantica e fonetica in grado di rincarare gli effetti estenuanti e opprimenti della calura sugli uomini e, pertanto, di preparare l'espressione più incisiva, anche se esagerata, di «le femmine hanno avido il sesso».

Per meglio comprendere la novità delle versioni di Quasimodo rispetto alle precedenti traduzioni dei classici greci, può essere utile qualche confronto; si esaminerà dapprima il frammento 86 di Alceo nella traduzione di Romagnoli e Quasimodo.

Κατ τας πολλα παθοισας κεφαλας κακχεατω μυρον
και κατ τω πολιω στηθεος [...].⁸⁶

Senza fortuna

Sopra il capo, che soffrì tanto, alcun versi la mirra,
sopra il canuto petto⁸⁷.
(Romagnoli)

Sul mio capo che ha molto sofferto

Sul mio capo che ha molto sofferto
e sul petto canuto
sparga qualcuno la mirra⁸⁸.
(Quasimodo)

⁸⁵ LG 1940, p. 89.

⁸⁶ Frammento greco tratto da LG 1940, p. 84.

⁸⁷ E. Romagnoli, *I poeti lirici*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1932, p. 171.

⁸⁸ LG 1940, p. 85.

Il papiro che ha tramandato il frammento è mutilo e scarsamente leggibile⁸⁹. I primi due versi, però, sono stati citati da Plutarco nelle *Questioni conviviali*. La traduzione di Romagnoli è più letterale di quella di Quasimodo, in quanto utilizza, rispettando lo stile del frammento greco, la figura dell'epifrasi, cioè l'aggiunta, dopo la precedente prolessi del complemento, di un completamento alla frase sintatticamente finita: «Sopra il capo, che soffrì tanto, alcun versi la mirra,/ sopra il canuto petto». Quasimodo invece ricostruisce, almeno in parte, la linearità: «Sul mio capo che ha molto sofferto/ e sul petto canuto [...]». Romagnoli conserva inoltre l'aggettivo «canuto» in posizione prolettica rispetto al sostantivo «petto», mentre Quasimodo, traducendo «sul petto canuto», si attiene all'ordine determinato-determinante, più consueto nella nostra lingua. Già da questi pochi accenni risulta evidente che le traduzioni di Romagnoli tendono maggiormente verso l'*ordo artificialis*, con finalità enfatiche e di focalizzazione. Le traduzioni di Quasimodo, invece, attenuano l'effetto delle inversioni, avvicinando il linguaggio della poesia al linguaggio d'uso, con un marcato decremento della letterarietà.

Le differenze tra la versione di Quasimodo *Solo il cardo in fiore*, citata sopra, e quella di Romagnoli dello stesso frammento sono ancora più evidenti. Si riporta quest'ultima:

Bere d'estate

Di vin bagna il polmone: ché il suo giro compie il sidere.
 Greve è l'afa: sitibonde le cose son per l'alido.
 Soave dalle frondi la cicala echeggia, e il cantico
 Penetrante fitto versa dall'ali, quando fiammeo
 Piomba il raggio del sol sopra la terra, e tutto brucia.
 Mette fiori il cardo. Più lascive son le femmine,
 e spossati gli uomini; e gambe e teste fiacca Sirio.⁹⁰

Innanzitutto si noti come il Romagnoli, contrariamente a Quasimodo, attenui il senso di *μιαρώταται* traducendo «lascive».

«Di vin bagna le fauci» è una traduzione abbastanza letterale di *Τέγγε πλευμονας οινου*. Il termine *ἀστρον* ('stella, costellazione') indica quasi sempre Sirio: la stella del cane che coincide con la canicola estiva. Romagnoli, pur sapendo che *ἀστρον* corrisponde sicuramente a Sirio, traduce con l'arcaico «sidere».

Rispetto al frammento 86, in questa traduzione di Romagnoli emerge ancora di più l'uso abbondante di inversioni che aumentano la letterarietà del linguaggio, dando come risultato una prosa enfatica e retorica. «Vin» e «son» sono forme apocopate, condizionate da esigenze metriche, ma anche dalla ricerca di un linguaggio squisitamente poetico. È quasi costantemente adoperata la

⁸⁹ Si tratta del Papiro di Ossirinco 1233, fr. 32. Cfr. le edizioni critiche di Edgar Lobel e Denis Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, University Press, 1955, p. 135, e di Eva-Maria Voigt, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1971, pp. 198-99.

⁹⁰ E. Romagnoli, *I poeti lirici*, vol. II cit., p. 128.

figura retorica dell'iperbato: «greve è l'afa», «Mette fiori il cardo», «Più lascive son le femmine», «e gambe e teste fiacca Sirio», dove il soggetto è sempre alla fine della frase, in posizione focalizzata. Romagnoli sembra voler rifuggire dalla sobrietà: non si accontenta di un «fiorisce il cardo», ma preferisce la sequenza nominale composta da un verbo di maggiore genericità semantica, seguito dal sostantivo che ne delimita l'ambito: «mette fiori il cardo».

Vi è poi l'impiego di un numero di parole superiore al necessario e l'adozione di termini che Quasimodo definirà classicheggianti, come «sitibonde», «soave», «fiammeo»⁹¹.

L'ampia libertà della traduzione di Quasimodo dello stesso frammento rispetto all'originale greco è mostrata dalla scelta approssimativa dei vocaboli e dall'organizzazione del testo in quartina. All'inizio non ci sono più né «polmoni» né «fauci», ma solo un generico «dentro»; così come in luogo di «sidere», si trova il più semplice «astro». La scrittura è più lineare di quella del Romagnoli; tuttavia sono presenti alcune inversioni: «Celeste ritorna», «La dolce cicala di sotto le ali», «fitto vibra il suo canto».

Sarà utile un ultimo confronto su due frammenti di Saffo, i nn. 88 e 93, nella traduzione di Quasimodo, Romagnoli e Manara Valgimigli. I testi di quest'ultimo, sensibili alla poetica dell'ermetismo, si avvicinano maggiormente alle traduzioni del poeta siciliano. Quasimodo e Valgimigli uniscono i due frammenti per restituire un unico componimento, mentre Romagnoli li traduce separatamente.

Fr. n. 88

Πληρης μεν εφαινετ' α σελάν(ν)α
αι δ'ως περι βωμον εστάθησαν

Fr. n. 93

Κρησαι νύ ποτ' ωδ' εμμελέως πόδεσσιν
ωρχηντ' απάλοισ' αμφ' ερόεντα βωμον
πόας τέρεν ανθος μάλακον μάττεισαι⁹².

Danze sotto la luna

Piena dunque fulgea la luna e chiara,
e ristettero quelle intorno all'ara⁹³.

Danze intorno all'ara

Le Cretesi così volgono il molle
piede in agili danze all'ara intorno,
sui fior' leggeri de l'erbose zolle⁹⁴.

(Romagnoli)

⁹¹ S. Quasimodo, *Sulla versione dei «Lirici greci»* cit., p. 61.

⁹² Frammenti greci tratti da LG 1940, p. 50.

⁹³ E. Romagnoli, *I poeti lirici*, vol. II cit., p. 264.

⁹⁴ Ivi, p. 266.

Danze notturne

Piena sorgeva la luna
e intorno all'ara le fanciulle stettero.

...

Intorno all'amabile ara
fanciulle cretesi, in cadenza,
con molli piedi danzavano,
leggermente sul tenero fiore
dell'erba movendo⁹⁵.

(Valgimigli)

Sulla tenera erba appena nata

Piena splendeva la luna
quando presso l'altare si fermarono:

e le Cretési con armonia
sui piedi leggeri cominciarono,
spensierate, a girare intorno all'ara
sulla tenera erba appena nata⁹⁶.

(Quasimodo)

Romagnoli interponendo il connettivo «dunque» tra «piena» e «fulgea» concretizza l'evento, inserendolo in una temporalità determinata. La semplice sequenza «Piena fulgea la luna e chiara» sarebbe stata troppo vaga e generica, laddove il «dunque» rimanda a un momento preciso, in cui c'è stato un prima e un dopo; manca, pertanto, l'ideale sospensione temporale ricercata nelle altre due traduzioni. Romagnoli descrive più accuratamente la luna: la definisce «chiara», aggiungendo, a differenza degli altri due autori, un attributo. Il traduttore si avvale così di una descrizione più particolareggiata; la parola «luna» è introdotta e subito descritta per renderla ai nostri occhi priva di sfumature, e bloccare in tal modo la nostra immaginazione.

Romagnoli, inoltre, traduce $\alpha\tau$ con «quelle»; sebbene Valgimigli, scrivendo «fanciulle», sia più esauriente nell'informarci su chi si trovi intorno all'altare, il pronome dimostrativo di Romagnoli è meno esplicito del poetico «fanciulle», ma rinvia a un contesto esterno, quasi un'immagine figurativa dove i soggetti hanno contorni talmente nitidi e chiari da poter essere facilmente riconosciuti e indicati. Quasimodo omette il soggetto, avvolgendo tutto nel mistero: «[...] quando presso l'altare si fermarono [...]». Che a fermarsi siano le Cretesi è chiarito solo in seguito con l'ausilio dei due punti: «[...] quando presso l'altare si fermarono:/ e le Cretési con armonia [...]».

Al fr. 93, più complesso, corrispondono versioni differenti, sia per la scelta, sia per la successione dei vocaboli. Romagnoli «[...] sui fior' leggeri de l'erbose zolle [...]» e Valgimigli

⁹⁵ M. Valgimigli, *Saffo, Archiloco e altri lirici greci*, Milano, Mondadori, 1968, p. 127.

⁹⁶ LG 1940 p. 51.

«[...] leggermente sul tenero fiore/ dell'erba movendo» sono più letterali di Quasimodo «[...] sulla tenera erba appena nata», che peraltro dà il titolo alla sua versione. Ἀνθος significa «fiore», «fioritura», e si lega alla «freschezza» e al «vigore giovanile»; πῶας τέρεν ἄνθος corrisponde, pertanto, al «fiore tenero dell'erba» o meglio, all'«erba fresca appena nata». Quasimodo coglie il senso assoluto delle parole, rompe l'involucro della descrizione per darne l'essenza. Mostrando il significato essenziale, Quasimodo lo assolutizza e pertanto lo astrae, poiché non è più soltanto il tenero fiore mosso dalle agili danze delle fanciulle, ma è l'erba appena nata che eternamente muore e rinasce e forma un tutt'uno con la freschezza e giovinezza delle cretesi in fiore. In questa unità raggiunta, *Sulla tenera erba appena nata* diventa il titolo dell'intero componimento.

In Quasimodo l'avversione per l'ambito semantico circoscritto sembra essere una discriminante del valore poetico. Quest'ultimo confronto mette in luce un altro aspetto della lettura ermetica di Quasimodo: la riduzione dei nessi logici (il poeta rinuncia al pronome dimostrativo, lascia sottintendere il soggetto) e la tendenza all'essenzialità

Si è detto che nel passaggio dalla prima alla seconda edizione dei *Lirici greci* alcune versioni vengono sensibilmente modificate. In seguito, a partire dal volume del '51, Quasimodo ripristinerà in gran parte le traduzioni del '40, meno fedeli, ma avvertite da molti come più spontanee ed efficaci. In una stessa raccolta (prendiamo come riferimento quella di «Corrente»), tuttavia, i modi delle traduzioni variano ovviamente a seconda del poeta greco: sotto la veste uniformante del linguaggio di Quasimodo emergono le singole identità degli autori tradotti. Alcuni testi, cioè, sono più ricchi di elementi narrativi e più distesi (*Tramontata è la luna* e *Come uno degli dei* di Saffo, *Lamento di Danae* di Simonide di Ceo, *Ai dioscuri* di Alceo), altri, invece, constano di lapidarie asserzioni o danno rapidi squarci della natura (*Albero in riva al fiume* di Ibico). Ciò però non dipende soltanto dalle caratteristiche del testo di partenza. Nei testi più brevi, infatti, l'impressione è che le lacune dovute allo stato frammentario siano enfatizzate dal traduttore. Sembra quasi che Quasimodo sia combattuto tra la tentazione di ricostruire i nessi tra i frammenti (da qui l'unione di cinque testi per formare *Tramontata è la luna*) e la voglia di isolare le immagini ritagliate, calcando ancora di più i contorni, fino ad ottenere l'effigie anonima di un cammeo.

Può essere utile un confronto fra *Tramontata è la luna* e *Albero in riva al fiume*.

Tramontata è la luna

Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,
e ormai nel mio letto resto sola.

Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amaro indomabile serpente

Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.

Albero in riva al fiume

Sopra le sue più alte foglie
si posano anitre vaghissime
dal collo lucente coi colori del porfido
e alcioni dalle lunghe ali.

Nel primo componimento, Quasimodo, accostando frammenti diversi, crea una narrazione, una successione di momenti nel tempo, connessi tra loro da una logica, seppur debole, di causa-effetto. Altre traduzioni di Saffo, invece, risultano più distese perché sono i testi di partenza ad essere pervenuti più integri, come quelli intonati da Caltabiano, *Come uno degli dei* e *Ad Attide ricordando l'amica lontana*. Se in *Tramontata è la luna*, peraltro, siamo indotti a immedesimarci con il dolore della poetessa, non lo stesso si può dire di *Albero in riva al fiume*. Il testo di Ibico, infatti, è una pura descrizione della natura, priva di elementi soggettivi e di *pathos*. Pur non essendo mai citato né nell'originale greco né nella versione italiana, si avverte la presenza sotterranea dell'Albero. «Sopra le sue più alte foglie» è la traduzione di του μεν πεταλοισιν επ' ακροτατοις'. Nel greco l'aggettivo possessivo non c'è, ma nell'aggiungere «sue» Quasimodo accentua il carattere di frammentarietà del testo. Se il lettore avesse a disposizione l'intera poesia, infatti, capirebbe a cosa si riferisce quel «sue», avendo solo un frammento invece può solo vagamente intuire che si tratta di un albero. Quasimodo, peraltro, traduce ιζανοισι con «si posano» (quando il significato letterale del verbo greco è «si siedono»), e l'aggettivo ποικιλαι (in greco 'variopinte') riferito alle anitre, con «vaghissime», mostrando in tal modo di preferire termini di maggiore genericità semantica che accentuano l'indeterminazione. L'uso spiccato, infine, di corrispondenze sonore, la cura nella scelta di parole che nel concatenarsi “suonino” bene – le catene di iterazioni foniche tra la *s* e la *p* nei primi due versi e la *c* e la *l* negli ultimi due – creano una patina musicale che avvolge i versi, allentando nel lettore l'attenzione verso ciò a cui il testo realmente rimanda.

Una caratteristica comune alla poesia ermetica e alla lirica greca è l'importanza del valore musicale della parola. Il musicalissimo verso di Saffo μητ' ἔμοι μελι μητε μελισσα è un esempio di uso squisito dell'allitterazione. Anche nelle traduzioni, ma questo vale per tutta la poesia di Quasimodo, c'è una forte attivazione dell'elemento fono-simbolico: assonanze, allitterazioni, omotonia che formano quasi una corrente "sottomare", una cassa di risonanza della pura referenzialità delle immagini. Si noti, dal frammento di Ibico, la musicalità di un verso ricco di allitterazioni – cui si aggiunge l'omotonia – come «dal collo lucente coi colori del porfido». Quasimodo "liscia" la parola come un gioiello; soprattutto nei frammenti descrittivi della natura la cura del vocabolo raggiunge vertici di assoluto preziosismo.

In alcuni testi, infine, come nelle *Danaidi* di Melanippide, si avvera compiutamente quella segreta corrispondenza tra senso e suono di cui parla Anceschi⁹⁷. La traduzione è una fittissima ragnatela di risponde sonore: dal suono ostinato della prima persona plurale, alle strutture anagrammatiche sguARdO – fORmA – CORpO – CARri – CORsa, all'allitterazione Non – né – né che s'infrange su «nude». Negli ultimi versi ogni parola sembra riverberarsi nell'altra: così «odorosi» rievoca «resina», «datteri»-«alberi», «teneri»-«alberi» e «Siria»-«cassia». Emerge un indistinto magma sonoro che rende l'indistinta figura delle Danaidi «nè forma di uomini,/nè corpo simile a donne».

Le Danaidi

Non avevano sguardo né forma di uomini,
né corpo simile a donne:
su carri da corsa nude s'addestravano
lungo le selve; e spesso nelle cacce
allietavano la mente
o cercando la resina negli alberi d'incenso
e gli odorosi datteri o la cassia – i teneri
semi di Siria –.

⁹⁷ L. Anceschi, in LG 1940, p. 21.

PARTE SECONDA

«...aggiungerò ancora di essermi trovato varie volte, nel corso dei miei anni d'insegnamento, a spiegare che non siamo sempre noi a scegliere i nostri testi; ma che i testi, venendoci incontro, scelgono noi».

«Il testo poetico è soltanto l'“occasione” e la *sintesi* musicale domina sovrana».

Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*

Capitolo I

Il lungo lamento di Saffo. Petrassi, Caltabiano e Prospero

I.1.1 Petrassi tra impegno politico e sentimento religioso.

In un'intervista rilasciata ad Enzo Restagno, Petrassi racconta che all'età di sedici anni, quando era commesso in un negozio di musica, aveva un amico, Armando Barboni, con cui ogni domenica solevano visitare basiliche e musei. Nelle mattine d'estate i due amici si recavano presto al Gianicolo a fare colazione e a leggere. Armando, che per vivere faceva il fattorino del telegrafo, non aveva studiato, ma, spinto da forti ideali, si era sempre dato molto da fare in politica al punto da rifiutare nel '33 la tessera del Partito fascista ed essere così licenziato. Petrassi rievoca le mattinate passate insieme: «mentre lui al Gianicolo leggeva Eugène Sue, Zola, etc. io leggevo l'*Odissea* perché, approfittando del fatto che il negozio era ancora una libreria ed era quindi ancora in corrispondenza con i vari editori, mi ero abbonato ai lirici greci tradotti da Ettore Romagnoli che Zanichelli veniva pubblicando mensilmente. Ricevere quei volumi rilegati e freschi di stampa era per me un'impressione esaltante; sicché mentre lui si leggeva i suoi romanzi, io mi immergevo nell'*Odissea*»¹.

Le diverse letture rispecchiano i diversi interessi dei due amici: i romanzi di Zola, impegnati, e a sfondo sociale, per Barboni, un'epopea lontana nel tempo come l'*Odissea* per Petrassi, il quale, contrariamente ad Armando, non mostrava un particolare interesse per gli avvenimenti politici. Nel 1922 il compositore, incline a quel tempo ad un generico nazionalismo, ricorda di aver visto passare, dal negozio di via del Corso dove lavorava, la Marcia su Roma senza riportarne alcuna emozione².

Nato a Zagarolo il 16 luglio 1904, Petrassi a sette anni si trasferisce nella capitale, dove si iscrive alla Scuola elementare dei Carissimi. Il bambino è ammesso nel coro di voci bianche della *Schola cantorum*, all'interno dell'Istituto, dove impara a leggere la musica. La *Schola* forniva i ragazzi cantori per le messe cantate alle basiliche romane e alle chiese, con un servizio quotidiano alla basilica di S. Pietro e alla cappella Giulia. In queste occasioni Petrassi e gli altri ragazzi si esibivano in un repertorio che spaziava da Palestrina ai maestri fiamminghi fino agli autori ottocenteschi e moderni; in quest'ultimo caso al coro si aggiungeva l'organo. Il compositore ricorda la forte impressione destata dal «grande spiegamento di corallità barocche», che

¹ Intervista di Restagno a Petrassi, in *Petrassi*, a c. di E. Restagno, Torino, EDT, 1986, p. 10.

² *Ibid.*

raggiungevano il culmine nel giorno di S. Pietro: un tripudio di voci e strumenti che, impressi nella memoria del giovane, avrebbe dato i suoi frutti nelle sue successive opere corali³.

Nel 1919 Petrassi viene assunto come commesso in un negozio di musica, con sede prima in via della Stelletta e poi in via del Corso, vicino al conservatorio. Nel retrobottega vi è un pianoforte che il giovane, nei momenti di pausa, si diletta a suonare; un giorno, mentre si cimenta con *Arabesques* di Debussy, entra nel negozio Alessandro Bustini, all'epoca insegnante di Pianoforte al conservatorio, che rimane colpito dalle doti del ragazzo, al punto da offrirsi di dargli lezioni gratuite. Petrassi comincia così lo studio del pianoforte, a cui, tempo dopo, associa quello dell'armonia e del contrappunto con Cesare Dobici. In pochi anni il giovane fa considerevoli progressi, arriva a scrivere piccoli pezzi, finché Bustini, divenuto nel frattempo docente di composizione, gli consiglia di lasciare il pianoforte e di dedicarsi interamente al comporre musica. Nel 1928 Petrassi supera l'esame di contrappunto e viene ammesso al settimo anno nella classe di Bustini. In quegli anni, peraltro, il giovane musicista si appassiona al teatro, frequenta il loggione dell'Augusteo, e s'iscrive ad una scuola serale, che, anche se non gli serve a prendere un diploma, gli lascia il bel ricordo di un prete, allievo di Carducci, che legge intensamente e con emozione Dante e d'Annunzio⁴.

Il primo importante riconoscimento di Petrassi non tarda ad arrivare: nel 1932 la sua *Partita* per orchestra viene premiata al concorso nazionale del Sindacato fascista; in giuria vi è Casella. Questi, divenuto un estimatore di Petrassi dopo aver ascoltato tre mesi prima i *Tre cori per orchestra* nel saggio finale dell'ultimo anno di composizione in conservatorio, dirige la *Partita* ad Amsterdam nel '33 e a Leningrado l'anno dopo⁵. La *Partita* di Petrassi, come l'omonima coeva composizione di Dallapiccola (1930-'32), fa parte di quella congerie di pezzi dai titoli *ricercari*, *toccate*, *sonate* e *sonatine* che volevano recuperare forme antiche; s'inserisce pertanto nell'indirizzo neoclassico, avviato negli anni Venti dai più anziani Casella, Malipiero e Pizzetti. Rispetto a questi ultimi, tuttavia, la fase di ritorno alle origini riguarda solo i primi anni dell'attività di Petrassi e Dallapiccola, che presto, a partire dagli anni Quaranta, imboccano altre strade⁶. Conversando con Luca Lombardi, il compositore romano ricorda positivamente il movimento neoclassico, sottolineandone però anche il rischio di degenerare in un nazionalismo angusto⁷.

Nei primi lavori di rilievo come *Partita* (1932) e *Introduzione e Allegro* (1933), più che le citazioni arcaiche, emerge il recupero di toni squillanti, di ritmi decisi e inarrestabili, di un senso di forte vitalità. Si riconosce peraltro la presenza di Hindemith dietro la polifonia e gli intrecci

³ Ivi, pp. 5-6.

⁴ Ivi, pp. 7-11.

⁵ Ivi, pp. 5-6. Inviata a Parigi a un concorso di una società di concerti vinse ancora. Infine la SIMC (direttore Dent) scelse la composizione per il festival di Amsterdam del 1933.

⁶ La «Partita» fu un genere in cui molti compositori italiani dell'epoca si cimentarono, sull'esempio della *Partita* di Casella del 1925.

⁷ L. Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Savini-Zerboni, 1980, p. 32.

contrappuntistici e nella forza motrice del ritmo, di Stravinskij nelle pungenti dissonanze armoniche politonali, e infine di Casella nelle forme ben squadrate.

Nonostante i primi successi, Petrassi per vivere è costretto a dare lezioni private di qualsiasi cosa, tranne la composizione (per cui non si sente ancora pronto). Ogni tanto sostituisce qualche professore di orchestra alle percussioni o accompagna i cantanti nelle soffitte del Babbuino.

Nel 1933 Petrassi aderisce al fascismo. È significativo che il compositore non abbia mai negato o nascosto il suo iniziale appoggio al regime, dovuto, come spiega a posteriori, all'ignoranza. Un superficiale nazionalismo – racconta –, all'epoca la cosa più immediata e comune, finì piano piano con l'identificarsi con il fascismo. Tesserarsi, tuttavia, fu per il musicista una necessità, altrimenti sarebbe stato tagliato fuori da tutto e non avrebbe più potuto guadagnarsi da vivere⁸.

Nella prima metà degli anni Trenta, peraltro, non si respirava ancora quel clima di chiusura provinciale che sarebbe giunto più tardi: la musica di autori come Berg, Hindemith e Stravinskij, o degli italiani Pizzetti, Malipiero, Casella e Respighi era eseguita in Italia. Il fascismo lasciava fare, anche perché Bottai ci teneva a preservare la cosiddetta intellettualità europea della cultura italiana. Petrassi, come Dallapiccola, ricorda l'epocale esecuzione, nel 1924, del *Pierrot lunaire*, diretto da Schönberg stesso, a Roma, nel corso della tournée organizzata da Casella: «Assistetti, non ci capii nulla, ma rimasi molto traumatizzato dal fatto di essere messo in contatto con una visione della musica del tutto estranea, completamente diversa da tutte quelle che fino allora avevo frequentato. Si è trattato di un trauma che doveva dare le sue conseguenze alcuni anni dopo»⁹. Tuttavia, il compositore ribadisce che, anche se l'accoglienza era poco favorevole – addirittura sembra volassero le seggiole –, questa musica veniva eseguita, così come sarebbe stato eseguito, ancora nel '32, il *Wozzeck* di Berg, diretto da Ansermet.

Il ricordo da positivo volge in negativo se dai primi anni Trenta si passa alla fine del decennio. La situazione cambia e la circolazione di musica diventa sempre più limitata. Petrassi si rende gradualmente conto che l'Italia è in realtà retriva e la cultura è provinciale: «Non conoscevamo le grandi partiture anche perché era troppo difficile procurarsele, sia per il prezzo, sia per impedimenti doganali. Anche se in Italia avevamo un'informazione musicale limitata, la cultura non si identifica soltanto nella conoscenza della Scuola di Vienna, c'era anche dell'altro. Nel 1936 Casella ci portò una registrazione di *Ionisation* di Varèse, e la fece ascoltare a noi giovani. E noi fummo presi da un furor di ridere, fino all'esasperazione. Non capimmo niente. Perché

⁸ Intervista di Restagno a Petrassi cit., p. 10.

⁹ Ivi, pp. 15-16. Nella stessa intervista Petrassi rivela di non essere mai riuscito, neanche in seguito, ad apprezzare la musica di Schönberg, come quella di Berg e in misura minore di Webern. Nel maestro viennese infatti Petrassi scorge un'insopportabile volontà di aggressione. Il *Pierrot lunaire*, in particolare lo *Sprechgesang*, addirittura lo infastidisce.

non capimmo niente? Perché non eravamo preparati». Ciò che mancava a Petrassi e ai suoi compagni – conclude il compositore – era «il supporto dell'altra cultura, della cultura in generale, non soltanto di quella musicale. A quella potevamo arrivarci attraverso la nostra curiosità»¹⁰.

Tuttavia è proprio nella seconda metà degli anni Trenta che Petrassi ottiene i maggiori riconoscimenti: vince concorsi internazionali, ha esecuzioni in centri importanti; nel '36 è nominato accademico di S. Cecilia, nel '37, dopo essere stato impiegato dieci mesi al Minculpop, ha l'incarico di sovrintendente al Teatro La Fenice e nel '39 è nominato prof. di composizione al conservatorio Santa Cecilia di Roma. Tali riconoscimenti testimoniano come il regime riponesse fiducia nel compositore. Petrassi ammette di essersi compromesso con il fascismo, ma ci tiene a chiarire di non aver mai fatto atti di ossequio: «Certo la mia carriera si è svolta sotto il regime, ma un po' al di fuori di quelli che erano gli ossequi e gli atti di omaggio che il fascismo prevedeva»¹¹. Pur stando così le cose, si avverte dietro queste parole il desiderio del compositore di giustificare le proprie scelte, soprattutto quando ribadisce di essersi iscritto al partito solo perché altrimenti non avrebbe percepito lo stipendio che riceveva dall'età di 15 anni¹².

Alla Biennale, che organizza nel 1938, Petrassi invita i compositori a lui più cari, tra i quali in primo luogo Hindemith, e poi Honegger e Bartók. In seguito Petrassi abbandonò Hindemith per Stravinskij, soprattutto dopo essere stato folgorato dall'*Oedipus rex* e dalla *Sinfonia dei salmi*: per il compositore, Stravinskij incarnava allora la modernità¹³.

Petrassi, la cui famiglia era molto credente, narra come la sua forte cattolicità si sia col tempo trasformata in un profondo sentimento religioso, che ha trovato la sua espressione nelle molte opere corali. Fra queste, il *Salmo IX*, composto tra 1934 e il '36, rappresentò per il compositore una presa di coscienza dei propri traumi infantili; gli servì per liberarsi, per mettere allo scoperto tutti i fantasmi che gli erano rimasti dagli anni della fanciullezza e dalla pratica corale che aveva fatto alla *Schola Cantorum*. Il *Salmo IX*, peraltro, eseguito per la prima volta al Teatro dell'EIAR di Torino il 18 dicembre '36, con la direzione di Vittorio Gui, consacrò definitivamente Petrassi. Questi, a distanza di tempo, ammise che il testo della composizione, in cui si evoca la figura di un legislatore, poteva far pensare a Mussolini, sebbene il fine non fosse affatto quello di glorificare il legislatore in quanto dittatore. Tuttavia, non senza rammarico, il compositore confessò come all'epoca, nel 1934, fosse molto meno di altri consapevole del mondo in cui era entrato: «Il Fascismo era accettato [...] C'erano in evidenza soltanto i lati

¹⁰ L. Lombardi, *Conversazioni* cit., pp. 2-3.

¹¹ Intervista di Restagno cit., p. 18.

¹² Ivi, p. 19. La posizione di Petrassi verso il regime fu ambigua, tanto che, quando nel 1946 la SIMC si ricostituì, ci fu un dibattito sull'accettare o meno il compositore romano tra i soci. Alla fine Petrassi fu ammesso, mentre Casella rimase fuori perché troppo compromesso con il fascismo.

¹³ Intervista di Restagno cit., pp. 20-21.

positivi, i lati magari scenografici. E quindi c'era un ottimismo che è riflesso forse nella scelta del testo»¹⁴.

Le prime opere corali di Petrassi rievocano quei riti spettacolari che l'autore aveva vissuto nell'adolescenza, incantato di fronte all'enorme spiegamento di voci e strumenti nei giorni di festa in S. Pietro. Oggetto della musica sembra essere l'immagine stessa delle basiliche barocco-romane, nel *Salmo IX* come nel *Magnificat*, dove peraltro la presenza di un soprano solista che si identifica con Maria fa pensare al melodramma¹⁵. Per queste opere Petrassi accetta la definizione di "barocco romano", pur correlandola all'ideologia dominante di quegli anni: «Non nego che quando si parla del barocco romano, dell'architettura romana e di questa specie di retorica, non ci fosse implicita anche un'influenza dell'ideologia dominante. Però non prendeva mai un corpo assoluto ed esclusivo. Dopo questo periodo, che risale sino al 1935-1936 e anche al 1937, piano piano mi sono andato allontanando per ricercare strade diverse. La parte progressiva però era quella che aveva gli occhi aperti sull'Europa, su quello che succedeva altrove. E nonostante una certa azione di censura che la parte retriva tentava di esercitare, noi eravamo al corrente di ciò che accadeva fuori d'Italia»¹⁶.

Tutto cambia con l'entrata in guerra del Paese; seguirono anni bui e pieni di incertezze, che il compositore così ricorda: «ho sofferto molto per quella specie di mondo nel quale avevo creduto. Avevo creduto più alla retorica che alla realtà di quell'Italia che si stava sfasciando. Presentivo qualcosa di diverso per il dopoguerra, ma non avevo ancora la capacità o il coraggio di vedere la realtà per quello che era»¹⁷. Petrassi, pur frequentando ambienti di fronda, fra cui le personalità che ruotavano attorno alla rivista «Primato» di Bottai, punto d'incontro dei giovani intellettuali italiani, faceva fatica a lasciare alcuni valori in cui aveva creduto e a rimpiazzarli con altri di cui ignorava l'esistenza.

Del 1941 è un'altra opera sinfonico corale, *Coro di morti*, dove il testo, questa volta cinico e pessimista, di Leopardi è il riflesso della difficile condizione esistenziale che il compositore viveva in quegli anni. Petrassi cominciò a scrivere il madrigale drammatico, *Coro di morti*, il 20 giugno 1940, ovvero dieci giorni dopo l'entrata in guerra dell'Italia, e lo terminò il 6 giugno 1941. Si servì del *Dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie*, di cui scelse però solo i 32 versi, endecasillabi e settenari, del canto in cui le mummie descrivono il loro stato d'animo di morti rispetto alla vita come simile a quello con cui da vivi immaginavano la morte. Il compositore tralascia dunque tutta la parte iniziale del *Dialogo*, dedicata al dialogo tra il naturalista olandese e le mummie, che alla mezzanotte di un particolare anno matematico godono della licenza di parlare per un quarto

¹⁴ L. Lombardi, *Conversazioni* cit., p. 108.

¹⁵ Intervista di Restagno cit., p. 24.

¹⁶ L. Lombardi, *Conversazioni* cit., p. 2.

¹⁷ Intervista di Restagno cit., pp. 24-5.

d'ora. Nel *Coro di morti* vi è una separazione tra il linguaggio del coro, che interpreta il canto, e quello del complesso strumentale, incaricato di evocare lo spento paesaggio da cui emergono le voci fantasma. Da questa separazione il canto ricava una concentrazione assoluta e giunge ad un'espressione diretta affatto nuova per Petrassi. Si è molto lontani dall'eloquente possenza del *Salmo IX*: nel *Coro di morti* la melodia acquista un'immediatezza assoluta. L'organico del complesso strumentale, ottoni tre pianoforti e percussioni, l'uso di voci esclusivamente maschili nonché l'uso parco di registri acuti sono il corrispettivo fonico dell'atmosfera cupa e pessimista dei versi.

Nel 1951 Mario Rossi dirige a Strasburgo la prima di *Noche Oscura*, su testo di San Juan de la Cruz, un'altra opera sinfonica corale, in cui dopo 10 anni ritorna l'ispirazione religiosa; la scrittura però è diventata più essenziale rispetto alle opere precedenti e non vi sono ridondanze barocche. Nell'opera vi è una riduzione del materiale musicale; tutto infatti si basa su una serie di quattro note, ricorrente nelle quattro forme possibili, che preannuncia il futuro interesse di Petrassi per la tecnica dei dodici suoni. Il compositore ricorda come negli anni Cinquanta in Italia ci fosse un momento di «aggressione dodecafonica»: «Chi non ha vissuto quel momento non può capire quanto era forte e determinante per alcuni diventare musicisti dodecafonici, tanto che quando ci fu il congresso dodecafonico di Milano, organizzato da Malipiero e Dallapiccola, io ci andai come un parente povero, come un escluso dai lavori, perché loro erano i depositari di una nuova verità e io non la possedevo ancora, quindi ero un povero reietto»¹⁸. Per Petrassi era fonte di soddisfazione quella di essere riuscito a restare autonomo, di aver usato talvolta la dodecaфонia senza essersi mai consegnato interamente ad essa. Il nuovo linguaggio gli apparve infatti come strettamente legato ad un determinato periodo a lui estraneo: «Quella dei 12 suoni era una tecnica stabilita in una certa situazione storica da musicisti la cui etica e la cui poetica portava a questo [...] Insomma, io non avevo attraversato quel periodo atonale al quale fece seguito quella reazione e quella restaurazione che è la tecnica seriale, perché la tecnica seriale è un momento di restaurazione e non di invenzione [...] attraverso la tecnica si conserva un certo ordine che senza quella tecnica potrebbe, come molto spesso è avvenuto, sfociare nel caos»¹⁹. La dodecaфонia in conclusione non poteva essere scambiata per l'espressione *tout court*, in quanto era solo una tecnica come tante altre: «Dopo quell'aggressività iniziale la tecnica seriale piano piano è stata abbandonata, perché era soltanto una tecnica, non un mezzo di espressione, una tecnica per giunta inventata attraverso un'espressione che a noi mancava»²⁰.

Se si parla di dodecaфонia in Italia si parla anche di Luigi Dallapiccola, con cui Petrassi strinse una grande amicizia, sebbene ci fosse tra i due una notevole diversità di carattere. Petrassi

¹⁸ Ivi, pp. 29-31: 30.

¹⁹ Ivi, p. 31.

²⁰ Ivi, pp. 31-2.

non poteva accettare alcune asprezze di Dallapiccola, e viceversa Dallapiccola alcune piacevolezze di Petrassi. Tuttavia nutrirono l'uno per l'altro una profonda stima.

Le loro vite scorrono parallele: nel '39 sono nominati Petrassi al conservatorio di Roma e Dallapiccola a Firenze. Il primo narra come il collega fosse diventato giustamente il *leader* della dodecaфония in Italia: «Giustamente perché lui, con la sua opera, proponeva un'adozione di quella tecnica capace di svincolarsi dall'eticità della scuola di Vienna e di innestarsi su un altro tronco etico, che era quello italiano e, diciamolo pure francamente, quello del melodramma italiano, perché le opere di Dallapiccola riflettono al meglio questa grande tradizione»²¹. Dopo la guerra ci furono alcune divergenze e non si sentirono per qualche anno. In seguito ripresero la loro amicizia dopo essersi incontrati nella cripta di S. Domenico a Siena, in occasione dell'esecuzione dei *Mottetti per la Passione* di Petrassi, un'opera molto amata da Dallapiccola. Per il musicista fiorentino e per la sua musica Petrassi confessa di avere provato sempre una grande ammirazione, anche nei momenti in cui il loro rapporto si era incrinato; le *Liriche greche* in particolar modo sono definite «un'opera monumentale, tanta è la loro bellezza e la perfezione della loro realizzazione»²².

A differenza di Dallapiccola, Petrassi ci ha lasciato pochissimi scritti, anche per un innato pudore nell'esprimere i propri pensieri e sentimenti. Questa ritrosia è anche una delle cause per cui il compositore romano non si è dedicato all'opera: «nell'opera, in un certo senso, bisogna denudarsi; il compositore deve parlare attraverso i personaggi rivelando qualche cosa di molto interiore dei propri sentimenti e delle proprie passioni. Questa è una faccenda dalla quale mi sono sempre astenuto per un certo pudore»²³.

Leggermente più disponibile, rispetto a Dallapiccola, è stato l'atteggiamento di Petrassi nei confronti di Darmstadt e dell'avanguardia strutturalista. Invitato nella cittadina tedesca da Steinecke, da Maderna e da Nono a tenere delle lezioni, Petrassi non accettò per non fare «Daniele nella fossa dei leoni». Pur rifiutando la definizione anno zero, poiché l'anno zero della musica non esiste, tuttavia capiva di trovarsi di fronte ad un grosso cambiamento. Due musicisti italiani, in particolare, destarono il suo interesse: Maderna e Berio. La *Seconda Serenata* di Maderna impressionò talmente tanto Petrassi da spingerlo quasi a mutare il proprio modo di concepire la musica. I primi segni di un nuovo corso della produzione di Petrassi – una sorta di risposta agli anni radicali di Darmstadt – si avvertono già nella *Serenata* e via via nella musica da camera verso la fine degli anni Cinquanta: non vi sono più temi riconoscibili e vi è un notevole sviluppo della pratica virtuosistica²⁴.

²¹ Ivi, p. 36.

²² Ivi, p. 37.

²³ Ivi, p. 27.

²⁴ Ivi, pp. 39-40.

Nel 1960 Petrassi subentra a Pizzetti nella cattedra di perfezionamento per la composizione a S. Cecilia. Il compositore romano ha insegnato per 40 anni eppure non ha mai scritto nulla sulle teorie didattiche, che gli sembravano un'astrazione: «non è nella mia natura teorizzare e poi ho sempre pensato che la composizione si studia componendo e lavorando e non soltanto parlando o facendo analisi»²⁵. Tra i suoi allievi ci furono Aldo Clementi, Boris Porena, Cornelius Cardew, Carmelo Bernaola, e Peter Maxwell Davies.

Forti furono poi, sulla scia di Casella, i legami di Petrassi con le arti figurative. Collezionista di quadri, nel 1962 incontra la pittrice Rosetta Acerbi, a cui dedica la composizione *Estri* e che sposa qualche anno dopo. Negli anni Sessanta, peraltro, vi è un ritorno ai temi religiosi con i quattro *Mottetti per la Passione* per coro misto a cappella, le musiche per il film *La Bibbia*, che poi furono ritirate, le *Beatitudines* di Martin Luther King, le *Orationes Christi*, il *Crucifixus* e altri pezzi che potrebbero confluire in una Messa. C'è un filone cristologico in cui rientrano i tre cori sacri (*Et incarnatus*, *Crucifixus* e *Resurrexit*), i *Mottetti per la Passione* e le *Orationes christi*. Risale agli anni Sessanta inoltre la prima e unica opera impegnata di Petrassi, *Propos d'Alain*. Così il compositore motiva questa scelta per lui insolita: «Nel momento in cui si sbandierava l'impegno dei musicisti, un impegno che doveva essere politico trasformando la musica in una specie di lotta politica, io scrissi *Propos d'Alain*, e questa partitura rappresenta uno dei pochi casi in cui mi sono aperto umanamente e socialmente, proclamando certe idee che sono riflesse in questi *Propos*. Sono idee di comportamento civile e di assunzione di responsabilità individuale. Attraverso Alain ho proclamato le mie idee, e quella musica è stata la mia risposta a quel movimento così esagitato di impegno politico dei musicisti e degli artisti»²⁶.

Per la prima volta Petrassi riesce a mettere da parte il pudore per dichiarare le sue idee, quei valori di civiltà così terribilmente abbruttiti negli anni di guerra dal regime fascista; un regime a cui il compositore, come purtroppo tanti uomini di cultura italiani, non cesserà mai di rimpiangere di averci anche solo superficialmente creduto.

I.1.2 Le scelte poetiche di Petrassi tra gli anni Venti e Quaranta

Accanto ai vasti affreschi sinfonico-corali come il *Salmo IX*, vi è una parte della produzione di Petrassi più concentrata e meno appariscente: una messe di liriche per canto e pianoforte, scritte tra il 1926 – gli inizi della sua attività – e la metà degli anni Quaranta, che testimoniano le predilezioni poetiche del compositore.

²⁵ Ivi, p. 42.

²⁶ Ivi, pp. 48-49.

Da principio Petrassi si cimenta con i crepuscolari, in *Salvezza* (1926) e *La morte del cardellino* (1927) su parole di Guido Gozzano e in *Per organo di Barberia* (1927) su testo di Sergio Corazzini, con poeti quindi che si muovono su un registro lontano dall'enfasi, che stabiliscono con la realtà e le cose circostanti un rapporto più intimo, che assumono un atteggiamento ironico lontano dall'erosimo sublimato di d'Annunzio²⁷. La resa musicale di Petrassi asseconda il tono dimesso e disincantato dei versi, sebbene alcune pungenti dissonanze al pianoforte vivacizzino la pacata ed eufonica linea melodica del canto.

Nel 1930 Ricordi pubblica una raccolta di *Canti popolari della campagna romana*, canti del Galliciano del Lazio (stando alla dicitura riportata nella partitura in fondo), trascritti e armonizzati da Petrassi e Giorgio Nataletti tre anni prima. Il canto presenta un accompagnamento pregno di dissonanze, in cui compare una figurazione, caratterizzata da un accordo di volta, assai frequente nelle liriche per canto e pianoforte di Petrassi, come si vedrà meglio in *Tramontata è la luna*, prima delle *Due liriche di Saffo*.

Con *Tre liriche antiche italiane* (1929), la seconda e la terza su testi di anonimi del Duecento mentre la prima su versi dello stilnovista Guido Cavalcanti, il compositore rientra nel generale culto dell'antico, abusando nella scrittura musicale di arcaismi diatonici. Nelle liriche successive *Colori del tempo* (1931) su testi di Vincenzo Cardarelli si avverte una divaricazione tra una scrittura pianistica "moderna" e dissonante e una melodia vocale più classica e dolcemente cantabile, che era già in nuce nei tentativi precedenti. I testi di Cardarelli *Autunno* e *Un mattino* sono forme metriche libere, di ascendenza leopardiana, in cui spicca il valore musicale dei versi²⁸. Il cromatismo e le armonie per quarte della scrittura pianistica si oppongono al melodizzare più sciolto e tradizionale del canto. Nelle due liriche inoltre vi è un uso abbondante di madrigalismi, ad esempio le volatine al pianoforte, nella prima, in corrispondenza delle parole «vento» e «rapido» o il disegno circolare di quintine di semicrome nella seconda che allude senza equivoci alla «danza»²⁹.

Il distacco tra una scrittura pianistica in cui Petrassi sperimenta novità armoniche e timbriche e la linea semplice del canto emerge ancora nel *Vocalizzo per addormentare una bambina* del '34, una ninna-nanna dedicata alla figlia di Casella, Fulvia: la voce canta all'inizio con la vocale "a" un po' chiusa quasi una "o", poi verso la fine a bocca chiusa. Nella parte del pianoforte si ritrovano stilemi che poi compaiono nelle *Due liriche di Saffo*, come il disegno dell'accordo di volta, le terzine con salti di nona, la proposizione su gradi diversi di una stessa cellula melodica. Questi

²⁷ *La morte del cardellino* e *Per organo di Barberia* sono inedite, mentre *Salvezza* uscì nel 1926 per le edizioni F.lli De Santis. I manoscritti di queste e delle liriche successive si trovano all'Istituto di Studi musicali «Goffredo Petrassi» sostenuto dalla Regione Lazio e gestito dal Campus Internazionale di Musica di Latina.

²⁸ Su Cardarelli, Leopardi e la «Ronda» cfr. qui parte I, cap. I, § 2.

²⁹ Lo stesso madrigalismo è impiegato da Dallapiccola nel quarto dei *Cinque frammenti di Saffo*, in riferimento alla danza delle fanciulle intorno all'ara, cfr. cap. successivo.

stilemi, però, trattandosi di una ninnananna in 6/8, vengono ripetuti costantemente, creando un senso di incantamento cullante.

Del '34 è anche la lirica *Benedizione* ispirata al passo della *Genesi* in cui Isacco, ingannato, benedice il figlio Giacobbe in luogo del primogenito Esaù. È la prima volta che Petrassi affronta un tema biblico; purtroppo però non riesce a liberarsi dagli influssi dell'ideologia e del gusto dominanti. Come la classicità latina, e in minor misura quella greca, infatti, anche il tema religioso, e in particolare quello biblico, fu spesso manipolato dalla politica culturale del regime, che lo sfruttò a fini celebrativi e di propaganda. In *Benedizione* vi è un' enfasi e una magniloquenza che difficilmente si riescono a dissociare da questo contesto. Nelle composizioni degli anni Venti e Trenta, peraltro, la tematica biblica comporta quasi sempre una serie di atteggiamenti arcaizzanti, che vanno dal recupero del gregoriano a quello della modalità, da una declamazione enfatica ad una compatta e massiccia costruzione architettonica. Nella lirica *Benedizione* si ritrovano tutte queste convenzioni: la parte vocale segue un declamato modaleggiante che aderisce strettamente al testo, mentre il pianoforte, diversamente dalle liriche precedenti, si riduce ad un semplice accompagnamento ritmico e armonico. Il risultato finale è una lirica dal clima statico e rituale (il metro iniziale è 4/2), dai toni magniloquenti.

Il primo incontro con la nuova poesia ermetica avviene nel *Lamento di Arianna* del 1936 su versi di Libero de Libero. Rispetto a *Benedizione* la scrittura musicale è totalmente diversa: il linguaggio è più essenziale, ricompaiono gli stilemi delle liriche precedenti, come la dislocazione su piani diversi di un disegno melodico, la parte del pianoforte si arricchisce di dissonanze di seconde e settime maggiori e minori. Frequenti ancora una volta i madrigalismi: subito dopo la parola «eco», ad esempio, il tempo diventa *Più lento* e il pianoforte stende accordi di risonanza che spaziano da un registro all'altro.

Da questa produzione emergono per originalità e complessità le *Due liriche di Saffo* del 1941 su frammenti della poetessa greca tradotti da Salvatore Quasimodo. Petrassi è il primo compositore a cimentarsi con le versioni del poeta, uscite solo l'anno prima per le edizioni di Corrente. La rivista, a cui il musicista romano era abbonato, nei mesi prima della sospensione aveva pubblicizzato l'imminente uscita in stampa delle traduzioni.

Se è vero che la guerra ha segnato una cesura nella musica italiana del Novecento, chiudendo un periodo di relativa unità culturale che si era manifestato in implicazioni nazionalistiche, di costume e di gusto, nonché nella scelta delle forme musicali e dei riferimenti poetici, allora è significativo che tra le ultime liriche da camera di Petrassi ci siano le versioni di Quasimodo. Il ripensamento poetico dell'antica lirica greca, resa attuale, suggerì al compositore l'idea di un ripensamento musicale parimenti attuale³⁰. Petrassi non ricorre alla dodecafonia, come

³⁰ Cfr. S. Sablich, *Le liriche da camera*, in *Petrassi cit.*, pp. 262-72: 267.

Dallapiccola nelle *Liriche greche* sempre su testi di Quasimodo l'anno dopo, bensì porta a piena maturazione il linguaggio armonico che era andato via via sperimentando nelle liriche precedenti. Il canto è sciolto e spontaneo, attentissimo a cogliere ogni fremito e suggerimento dei versi poetici, mentre la scrittura pianistica, che privilegia la ricerca armonica e timbrica, è di un'accesa modernità: ricca di dissonanze di seconde e settime e di sovrapposizioni di quarte e quinte. La divaricazione tra i due linguaggi pianistico e vocale, che se anche informava di sé le liriche precedenti s'impone qui con maggiore evidenza, non impedisce di raggiungere un equilibrio dei contrasti che potremmo definire esemplarmente classico.

La stagione lirica di Petrassi termina con le *Tre liriche per baritono e pianoforte* del 1944, che insieme alle *Due liriche di Saffo*, rappresentano il vertice assoluto raggiunto dal compositore nel genere vocale da camera. Si tratta di tre liriche su testi di autori molto diversi tra loro: Leopardi, Foscolo e Montale. È interessante proprio notare come Petrassi realizzi musicalmente tali diversità. Fin dalle prime battute di ciascuna lirica, infatti, capiamo di trovarci in situazioni poetiche totalmente differenti l'una dall'altra. In *Io qui vagando* l'introduzione del pianoforte con accordi spazati su registri lontani immette subito nell'atmosfera di incertezza e attesa della tempesta nei versi di Leopardi. La linea del canto ha un sapore arcano, con inflessioni modaleggianti, il climax musicale coincide con quello testuale sull'invocazione del poeta «O care nubi, o cielo, o terra, o piante». Anche in *Alla sera*, su sonetto di Foscolo, vi sono delle battute introduttive del pianoforte in cui ancora una volta emerge quella che è una cifra stilistica delle liriche da camera di Petrassi, ovvero lo sfruttamento delle posizioni late e dei registri estremi dello strumento. Non appena entra il canto la mano destra ribatte costantemente un accordo all'acuto mentre la sinistra alterna le note di una triade di Mi minore al grave: un accompagnamento statico che riflette la «fatal quiete» della sera. Le maggiori novità sono in *Keepsake*. La poesia di Montale, dalle *Occasioni*, è un puro *nonsense*, come annota il poeta stesso, il componimento consta di una sfilata di personaggi di varie operette, ridotti a pura esistenza nominale. La sollecitazione di Montale è chiara e a questa Petrassi risponde senza titubanza: così come la poesia presenta semplicemente una carrellata di nomi, in una successione senza senso e collegamento logico, così la musica è priva di coinvolgimento emotivo: si realizza il “moderno” incontro tra poesia e musica pure. La voce, come mai nelle precedenti liriche di Petrassi, si sbizzarrisce in ampi e improvvisi salti dall'acuto al grave, in rapide volatine e virtuosistici arpeggi. La misura e la compostezza con cui il canto aveva declamato i versi nelle altre composizioni vocali si ribalta, come se la voce avesse subito una scossa elettrica. Il metro ternario dà l'idea di una danza meccanica e grottesca: «Eppure – scrive Sablich – dalla scansione meccanica artificiale e quasi indifferente del testo, nelle figure musicali che l'accompagnano emerge alla fine una sorta di sublimata espressività, di dolorosa immedesimazione: si pensi al “grido” soffocato sul martellare

secco del pianoforte o alla chiusa rabbrividente nel singulto della voce sulle parole “e non danza più”». Insomma Petrassi pure di fronte ad un *nonsense* come la poesia di Montale, si pone nell’ottica di un testo, che pur privo dei tradizionali contenuti semantici, rimane tuttavia comprensibile, e su cui pertanto la musica può svolgere la sua funzione di sempre: intensificarne l’espressione.

I.1.3 *Due liriche di Saffo* per voce e pianoforte

Petrassi scrisse le *Due liriche di Saffo* rispettivamente nel febbraio e nel settembre del 1941³¹. Il testo della prima lirica, *Tramontata è la luna*, nasce dall’unione di cinque frammenti, un’operazione frequente nel Quasimodo traduttore³². La seconda lirica, *Invito all’Erano*, è anch’essa un insieme di due frammenti diversi (nn. 5 e 6³³), ma questi, uniti in un solo componimento, comparivano già in un *òstrakon* del secondo secolo a.C.³⁴

Come mostra la tabella, *Tramontata è la luna* si articola in tre strofe; la seconda e la terza corrispondono rispettivamente ai frammenti 50-137 e 52-20. La prima strofa, invece, è la versione di un solo fr., il 94, che rispetto agli altri ha maggiore senso compiuto.

Tramontata è la luna e le Pleiadi a mezzo della notte; anche giovinezza già dilegua, e ormai nel mio letto resto sola.	Δέδουκε μὲν ἅ σελάννα καὶ Πληϊάδες μέσσαί δέ νύκτες, παρὰ δ’ ἔρχετ’ ὦρα ἐγὼ δὲ μόνᾳ κατεῦδά
Scuote l’anima mia Eros, come vento sul monte che irrompe entro le querce; e scioglie le membra e le agita, dolce amaro indomabile serpente	...εἰτίναξεν ἔμοι φρενας Ἔρος ὡς ἄνεμος κατ’ ὄρος δρυσὶν ἐμπέ τ’ ὄν
	Ἔρος δῆυτε μ’ ὀ λυσιμέλης δονεὶ Γλυκὸ πικρὸν ἀμαχανὸν ὀρπετον
Ma a me non ape, non miele; e soffro e desidero.	μητ’ ἔμοι μέλι μητε μελισσα...
	καὶ ποθηῶ καὶ μαομαι...

³¹ *Ibid.*

³² Cfr. Parte prima, cap. II, § 4.

³³ La numerazione adottata qui e in seguito è di Ernst Diehl, *Anthologia lyrica*, Leipzig, Teubner, 1936.

³⁴ Quasimodo ricava l’informazione da uno studio di Wilhelm Schubart, comparso su «Hermes», Berlino, vol. 73, pp. 294-303, come chiarisce nelle note alle traduzioni di LG 1940, p. 231.

Per quanto le affinità contenutistiche dei cinque frammenti consentano la creazione di un unico monologo, è evidente, nel passaggio da una strofa all'altra, un mutamento di situazioni espressive: pacato descrittivismo nella prima, irruenza e passione nella seconda, atteggiamento desolato e rassegnato nell'ultima.

L'intonazione di Petrassi rispetta l'articolazione del testo in strofe, assimilandone i differenti nuclei espressivi in una forma tripartita ABA'.

Il senso di vastità spatio-temporale che emerge nella prima strofa – la lontananza nello spazio della luna e delle Pleiadi e la distanza temporale tra la giovinezza e la vecchiaia – è reso immediatamente nelle battute introduttive del pianoforte da una melodia in terzine, costituita da ampi intervalli e raddoppiata all'ottava. Come si è detto, è una cifra stilistica della scrittura pianistica di Petrassi lo sfruttamento delle posizioni late e dei registri estremi; in questa lirica, peraltro, il raddoppio all'ottava, creando tra le parti un vuoto, sembra simboleggiare le distanze (o gli abissi) tra Saffo e il cielo e tra Saffo giovane e non più giovane³⁵.

Nella prima sezione la voce – che fa il suo ingresso a battuta 6 – si muove per lo più per gradi congiunti, favorendo quindi la comprensibilità delle parole.

L'accentuato cromatismo della scrittura pianistica, fortemente dissonante, con un largo impiego di settime e seconde maggiori e minori, contrasta con la più semplice eufonia del canto. Il vago senso tonale di Mi bemolle, messo subito in dubbio a b. 3, volge in un Sol minore alla comparsa della voce. Questa, per il primo verso, si muove in un ambito di quarta giusta: Sol-Do. Per il secondo verso l'ambito è spostato un tono sopra (La-Re). Caratteristica dell'intera lirica è lo scivolamento cromatico di una figurazione melodica, come mostra l'esempio 1 alla pagina seguente.

L'ultimo verso della strofa, «e ormai nel mio letto resto sola», assolve quasi la funzione di un richiamo alla realtà; rispetto al cielo senza confini, Saffo si ritrova nello spazio angusto di un letto. «Sola» è la parola chiave, la presa di coscienza di una “stretta” condizione, che dà il via al veemente sfogo della strofa successiva.

Proprio su «sola», infatti, compare una nuova figura, un tremolo (es. 2), che conduce alla seconda sezione, nettamente contrastante con la prima.

³⁵ La riproposizione di un accordo o di un arpeggio su registri differenti è un espediente simbolico che Petrassi adotta in altre composizioni, come il *Coro di morti*; cfr. l'intervista rilasciata a Luca Lombardi in *Conversazioni* cit., pp. 115-131:121.

Es. 1, *Tramontata è la luna*, b. 13

Example 1 shows a musical score for measures 13. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "let - to re - sto". The dynamics are marked *mp* and *rall.*. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features triplets and is marked *rall.* and *p*.

Es. 2, *Tramontata è la luna*, bb. 14-15

Example 2 shows a musical score for measures 14-15. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "so - la.". The dynamics are marked *pp*. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of two flats. It features triplets and is marked *p*.

Le tre battute di raccordo tra le sezioni A e B (bb. 14-16), su un pedale di Si bemolle, sono caratterizzate dal tremolo Si bemolle – Re bemolle, che a battuta 17 (sez. B) si trasforma enarmonicamente in La diesis – Do diesis (es. 3). Questa sezione centrale, di impianto tonale più chiaro (Si minore), si differenzia dalle altre a livello dinamico e ritmico. Se in A, infatti, prevale il *p*, con punte a *mp* e *pp*, e il ritmo è quasi congelato dagli arpeggi costantemente ripetuti, in B vi sono scarti improvvisi dal *ff* al *p* e il ritmo diviene più mosso. L'effetto è quello di uno sbalzo improvviso, così come improvviso è l'irrompere di Eros nell'animo di Saffo. Anche la voce, che prima procedeva per gradi congiunti, ora si libera in ampi e ardui intervalli.

Difficile non notare alcuni madrigalismi: la coloritura della voce su *Eros*³⁶, il frammento di scala ascendente di semicrome su *vento* (es. 3), l'alternanza al pianoforte di settime maggiori che, avanzando verso l'acuto, sembrano imitare il movimento strisciante del serpente.

³⁶ I vari compositori che hanno intonato questa lirica impiegano su *Eros* dei procedimenti simili, quasi a determinare una tradizione.

Es. 3, *Tramontata è la luna*, bb. 16-18

Gli scarti dinamici e i salti di registro potrebbero, a un livello più profondo, accordarsi con l'ambiguità del sentimento amoroso, causa di gioia e sofferenza. Tale ambiguità trova espressione nell'ossimoro del verso «dolce amaro indomabile serpente».

La terza sezione (A') è una ripresa variata della prima. Dopo il *Poco agitato* di B, ritorna il *Moderato, piuttosto lento* e ricompaiono gli arpeggi, che, nella loro ripetizione, suscitano nuovamente un'impressione di immobilità glaciale. Subentra inoltre una nuova figurazione, caratterizzata da un accordo di volta, che era già stata accennata a b. 10 (es. 4).

A livello testuale nella terza strofa le brevi successioni paratattiche di membri uguali («Ma a me non ape, non miele/ e soffro e desidero») enfatizzano la rassegnata ammissione di Saffo di non poter più godere dei piaceri della giovinezza. Dopo l'ultimo *intenso* canto su «e soffro e desidero», il diminuendo del pianoforte, con la figura dell'accordo di volta che si arresta a mo' di carillon, dissolve ogni precedente ardore.

Es. 4, *Tramontata è la luna*, b. 25

La versione di Quasimodo *Invito all'Eràno* consta di quattro strofe di endecasillabi, con due quinari che concludono rispettivamente le prime due.

<p>Venite al tempio sacro delle vergini Dov'è più grato il bosco e sulle are Fuma l'incenso.</p>	<p>] ερανο- θεν κατιοι[σαι] δευρ' υμ' εσ ρητας π[α]ρ[...]ε ναυνον αγνον, οπι[αι δη] χριεν μεν αλος μαλι[αν], βωμοι δ' ενι θυμιαμε- νοι λιβανωτω,</p>
<p>Qui fresca l'acqua mormora tra i rami Dei meli: il luogo è all'ombra dei roseti, dallo stormire delle foglie nasce profonda quiete.</p>	<p>εν δ' υδωρ ψυχρον κελαδει δι' υσδων μαλινων, βροδοισι δε παις ο χωρος εσκιαστ', αιθυσομενων δε ψυλλων κωμα κετέρρει.</p>
<p>Qui il prato ove meriggiano i cavalli È tutto fiori della primavera E gli aneti vi odorano soavi.</p>	<p>εν δε λειμων υποβοτος τεθαλε ηρίνοισιν ανθεισιν, αι δ' ανητοι μελλιχα πνέοισιν [...] [...].</p>
<p>E qui con impeto, dominatrice, versa Afrodite nelle tazze d'oro chiaro vino celeste con la gioia.</p>	<p>ενθα δη συ δος μεδειοισα Κυρπι χρυσιαισιν εν κυλικεσσιν αβρασ' εμμεμειχμενον θαλιαισι νέκταρ οινοχόεισα.</p>

Il prevalere di un'unica tipologia versale, dell'endecasillabo in particolar modo, dipende probabilmente dal carattere più descrittivo – la prorompente rigogliosità di un paesaggio primaverile – e meno riflessivo di questa seconda lirica rispetto a *Tramontata è la luna*, che al contrario conosce una discreta varietà di versi.

Le quattro strofe sono calate in quattro sezioni musicali, contraddistinte da differenti ostinati ritmici.

L'*Allegretto* in 3/4 comincia con un accordo, costituito da due triadi speculari: due quinte giuste sul Re (Re-La-Mi) alla mano sinistra e due quarte giuste sul Mi (Mi-La-Re) alla mano destra. Tale aggregato, un'interessante variante del *Quartenakkord* di Schönberg, nel corso della lirica assolve una funzione tonica (es. 5).

Es. 5, *Invito all'Erano*, bb. 1-2



A battuta 17, infatti, il medesimo accordo costruito sul La si pone come dominante del precedente (es. 6).

Es. 6, *Invito all'Erano*, batt. 17-18



La prima sezione peraltro chiude (b. 23) tornando sull'accordo di riferimento Re-La-Mi. La melodia della voce, che ancora una volta si muove per piccoli intervalli, si basa sui modi arcaici. L'ambiguità di Re maggiore-minore è rafforzata dalla compresenza di frammenti melodici in modo dorico e frigio (il cui terzo grado minore sortisce un risultato sonoro minore) e in modo misolidio (il cui terzo grado maggiore sortisce ovviamente un risultato sonoro maggiore).

Come in *Tramontata è la luna*, la scrittura pianistica ha un impianto armonico molto dissonante. Un legame con la prima lirica inoltre è stabilito dagli arpeggi raddoppiati all'ottava. Questi, anche qui, sono riproposti ad altezze diverse o si aprono a ventaglio.

Lo "slittamento" cromatico degli accordi e degli arpeggi è ancora più evidente all'inizio della seconda sezione (bb. 27-64; cfr. es. 7), scandita, non appena entra la voce, da un ritmo di valzer al pianoforte.

Es. 7, *Invito all'Erano*, bb. 27-31

A battuta 56 comincia un ulteriore esempio di pittura sonora delle parole: il senso di «profonda quiete» è reso musicalmente dall'allungamento della durata delle note al canto e dall'ascesa delle note Mi e Sol sul pedale di Mi al pianoforte.

Dopo un terzo episodio più disteso, *Moderato* (bb. 65-87), caratterizzato da un nuovo elemento di terzine ribattute al pianoforte, la lirica conclude ciclicamente, riprendendo alcuni elementi delle prime due sezioni. L'accordo iniziale viene riconfermato enfaticamente nelle ultime battute in *ff*³⁷ (es. 8).

Es. 8, *Invito all'Erano*, bb. 101-106

³⁷ Finali ben più enfatici caratterizzano le composizioni del periodo cosiddetto barocco-romano. Si veda in particolare il finale dei *Quattro inni sacri* per voci e organo del 1942.

Malgrado l'impiego frequente di madrigalismi, Petrassi non sembra intenzionato a stabilire un rapporto imitativo tra musica e poesia, bensì a creare un'affinità più profonda tra esse, traducendo in suoni lo spirito complessivo dei versi. La fusione tra clima espressivo testuale e musicale riesce forse meglio in *Tramontata è la luna* che in *Invito all'Eràno*. Nella seconda lirica, infatti, la concatenazione dei quattro episodi pare perseguire più una logica indipendente di *varietas* musicale che un'aderenza della musica al portato emotivo del testo. La prima e la seconda sezione e la terza e l'ultima sono collegate dalla figura dell'arpeggio che slitta di semitono; tale figura però sembra posticcia, messa lì per fare da collante, con il risultato che il passaggio da un episodio all'altro diviene un po' meccanico.

Le *Due liriche di Saffo*, e in minor misura la produzione lirica precedente, mostrano i segni dell'influenza dei modi della musica francese, in particolare di Debussy, nel gusto per l'accordo isolato, per l'allentamento di una logica armonica dialettica, per le melodie vocali diatonico-modaleggianti, e soprattutto nella tecnica degli accostamenti agili e sciolti, nella tendenza alla staticità e all'incantamento del puro suono e nel ritmo libero del canto.

La forma non è mai a priori, ma nasce sempre dalla struttura del testo: per ogni situazione o immagine compiuta della poesia vi è un episodio musicale (tipico questo del madrigale).

Negli anni Petrassi, nelle liriche per canto e pianoforte, si è costruito un vocabolario di figure che sfrutta sapientemente in questa composizione del '41. Gli accordi spazati o le melodie all'ottava che creano un senso di profondo mistero, l'accordo di volta con funzione incantatrice, tremoli e sforzati che infondono agitazione e cellule melodiche che scivolando di semitono collegano episodi musicali a sé stanti.

Tuttavia, questo modo di mettere in musica un testo, ispirandosi alle immagini e alle atmosfere suggerite dalle parole, è molto tradizionale; e malgrado Petrassi infonda nella scrittura pianistica modernità armoniche e timbriche, il canto, attento sempre alla comprensibilità del contenuto della poesia, non crea con i versi quel rapporto straniante, e perciò più moderno, che, come si è detto, si ha invece in *Keepsake*, per baritono e pianoforte del 1944, su versi di Montale.

Le *Due liriche di Saffo* sono dedicate la prima a Salvatore Quasimodo e la seconda a Massimo Bontempelli: con entrambi Petrassi era in contatto. Da alcune lettere di Quasimodo emerge una profonda stima per il musicista. Scrive il poeta: «Caro Petrassi, bellissima la sua musica di versi di Saffo che ho potuto ascoltare in questi giorni. Ho piacere che abbia scelto quelle parole che l'Ellade ci ha consegnato in eterno»³⁸.

L'anno dopo Quasimodo è ancora più prodigo di complimenti:

³⁸ La lettera, conservata all'Istituto di Studi musicali «Goffredo Petrassi» di Latina, è del 26 aprile 1941. All'epoca, le *Due liriche di Saffo* non erano ancora state pubblicate, anche perché Petrassi nell'aprile del '41 aveva scritto soltanto *Tramontata è la luna*. In che occasione il poeta può avere ascoltato questa lirica? Probabilmente in un'esecuzione privata magari allestita apposta per lui. Purtroppo non si trova altra documentazione al riguardo.

«Carissimo Petrassi, ho avuto finalmente la bellissima edizione delle *Due liriche di Saffo*. Ti ringrazio molto della musica e della dedica. Ora aspetto che Galliera, o qualche altro, mi faccia sentire la sua “voce”. Tu sai quanto io ammiri la tua musica. Ti aspetto a Milano. Salutami Tamburi e Guttuso.

Affettuosamente tuo Quasimodo.

Alcuni miei amici greci sono rimasti assai commossi vedendo musicata la loro Saffo da Petrassi»³⁹.

La seconda lettera mostra come nel giro di un anno il poeta e il musicista fossero entrati più in confidenza; Quasimodo ora si rivolge a Petrassi con la seconda persona. Peraltro il *post scriptum* rivela la volontà del poeta di puntare l'accento sui versi originali greci, la tendenza a considerare i propri testi delle semplici versioni di poesie di Saffo più che geniali rifacimenti dell'originale.

Con Bontempelli Petrassi ebbe dei rapporti più stretti, probabilmente anche per la passione per le arti pittoriche che li accomunava. Pochi anni prima, nel 1938, era uscita *Avventura novecentista*, una raccolta di saggi in cui Bontempelli aveva sviluppato i principi del Novecentismo, il movimento che tra gli anni Venti e Quaranta contribuì al rinnovamento della cultura italiana⁴⁰.

Dal carteggio Dallapiccola-Petrassi infine si evince che il compositore fiorentino, prima di scrivere i *Cinque frammenti di Saffo*, conosceva le liriche del collega. In una lettera del '43 Dallapiccola consiglia a Petrassi di inviare a Scherchen, per un progetto di concerti durante l'estate, le *Due liriche di Saffo*, nella convinzione che sarebbero state molto gradite al grande direttore⁴¹.

I.1.4 *Due liriche di Saffo*, trascrizione per voce e undici strumenti

Nello stesso anno 1941 Petrassi trascrive le *Due liriche di Saffo* per canto e 11 strumenti (fl., ob., cl., fg., cor., tr., a., 2 vl., vla e vcl.). Nel '38 aveva dato una nuova versione, per il medesimo organico, anche di *Vocalizzo per addormentare una bambina* e *Lamento di Arianna*. Tali trascrizioni, dato l'impiego degli stessi strumenti, più che nascere da esigenze di espressione artistica, sembrerebbero avere il significato di uno studio. Nel caso delle *Due liriche di Saffo* la nuova

³⁹ Lettera di Quasimodo a Petrassi del 18 aprile 1942, conservata all'Istituto «Goffredo Petrassi».

⁴⁰ Su Bontempelli cfr. quanto è detto nella parte I (cap. I, § 4) di questo lavoro circa l'appoggio dato a Romagnoli nella polemica sulla filologia.

⁴¹ Lettera di Dallapiccola a Petrassi del 22 marzo 1943, conservata all'Istituto «Goffredo Petrassi».

versione dimostra come la scrittura pianistica originale avesse già in sé una tale ricchezza timbrica da non lasciare ampi margini di dubbio su quali strumenti fossero più o meno adatti ad eseguire alcune figure pianistiche. Nel trascrivere le liriche, sembra naturale che Petrassi abbia affidato, nelle due battute introduttive dove le mani eseguono un arpeggio a due ottave di distanza, la parte della destra al flauto e quella della sinistra al fagotto. Fra i due strumenti, infatti, si crea un *gap*, non solo di altezza, ma anche timbrico, che si avverte già in potenza nel pianoforte solo. Ovvio sembra anche che Petrassi abbia assegnato all'arpa le note della mano sinistra (bb. 3-4), la cui scrittura pianistica demanda già di pizzicarle delicatamente come componenti di un sognante e lunare arpeggio. Infine, gli archi eseguono e tengono le note iniziali delle figure melodiche (per es. il Re di b. 1 e il Fa di b. 5), facendole risuonare a lungo, così come nella versione per canto e piano la scrittura suggeriva di accentuare quelle prime note per prolungarne idealmente l'alone nell'arpeggio.

La sezione centrale è un tripudio: vi partecipano tutti gli strumenti sia per aumentare la sonorità sia per creare variegati contrasti timbrici. Il tremolo cambia continuamente colore, passando da uno strumento all'altro, e, com'era prevedibile, le settime maggiori arpeggiate su «serpente» sono affidate all'arpa.

La trascrizione rivela anche in che modo Petrassi pensasse l'esecuzione di taluni passaggi nella versione canto e pianoforte. A b. 31 ad esempio l'impiego degli strumenti chiarisce che il piano dovrebbe mettere in luce tre linee melodiche e non solo due.

Tuttavia, nell'ascoltare le *Due liriche di Saffo* per voce e undici strumenti, l'impressione è simile a quella che si prova all'ascolto di una composizione pianistica di Ravel trascritta per orchestra. Viene cioè da pensare, in entrambi i casi, che l'originaria scrittura avesse già dentro di sé una tale varietà di suono e di timbro da far risultare “superflua” una trascrizione per altri strumenti. Il finale di *Tramontata è la luna* – la figura con l'accordo di volta è data ai due violini, il bicordo Si-Re all'arpa, al flauto e al clarinetto, il Do grave è tenuto dal violoncello, dall'arpa e dal corno – anticipa le conclusioni eteree e sfumate delle *Liriche greche* di Dallapiccola. In questo caso però è tutto il contrario: i *Cinque frammenti di Saffo*, primo fascicolo delle *Liriche greche*, per voce e quindici strumenti, perdono, nella versione per pianoforte, le raffinate e magiche alchimie timbriche del complesso strumentale.

In *Invito all'Eràno* lo staccato del pianoforte diventa il pizzicato degli archi. Gli arpeggi a distanza di ottava, che costituiscono un *trait d'union* tra la prima e la seconda lirica, sono affidati, a conferma di tale legame, agli stessi strumenti di *Tramontata è la luna*: al flauto (mano destra) e al fagotto (mano sinistra), punteggiati ogni tanto dal clarinetto e dall'oboe. Il secondo episodio, in particolare le battute col ritmo di valzer, si ravviva notevolmente per l'apporto strumentale. Petrassi, inoltre, arricchisce questa parte aggiungendo dei tremoli assenti nella versione originale.

Il passaggio alla terza sezione è focalizzato da un netto cambio strumentale: le prime quattro battute (65-68), diversamente da ciò che precede, sono eseguite soltanto dagli archi, mentre le successive terzine di semicrome staccate, sono realizzate, com'era prevedibile perché quasi già inscritto nella parte pianistica, prima dal flauto e dall'oboe e poi solo dal flauto. La fine di un fraseggio determina spesso il cambio di uno strumento: per esempio alle bb. 80-86 le quattro figure arpeggiate riunite ciascuna sotto una legatura di frase sono affidate a quattro combinazioni strumentali diverse.

Infine, rispetto alla versione originale, le *Due liriche di Saffo* per voce e undici strumenti presentano una maggiore differenziazione dinamica – nulla di paragonabile, tuttavia, alle sottigliezze dei *Cinque frammenti di Saffo* di Dallapiccola, in cui gli scarti dinamici, come si approfondirà in seguito, raggiungono il paradosso.

I.1.5 Il «rapporto con il testo»

Nel libro *Conversazioni con Petrassi*, Luca Lombardi chiede al compositore se gli sia mai capitato, come ad Arnold Schönberg, di musicare un testo spinto dal suono delle prime parole e di accorgersi solo dopo del contenuto dei versi. La risposta di Petrassi è perentoria, non gli è mai capitato poiché il testo poetico non si può ridurre ad un pretesto: «io mi interesso, mi accendo alla lettura del testo e decido poi di farci qualche cosa per musica. Non ho mai pensato a una forma musicale, a una struttura astratta per poi riempirla o di suoni o di parole o di altro»⁴².

In verità Petrassi non risponde esattamente alla domanda. Schönberg, infatti, nel breve saggio *Rapporto con il testo*, non si riferisce ad una struttura musicale astratta da dover riempire con delle parole qualsiasi, bensì confessa di essersi lasciato spesso trasportare e guidare dal suono dei versi iniziali di una poesia, dal loro potere evocativo⁴³. Petrassi a ciò non vuole credere e non vuole neanche lasciarsi “incantare”: se si vuole scrivere una lirica, prima di tutto si sceglie un testo e, affinché la scelta sia consapevole, lo si deve comprendere. La struttura musicale nasce poi soltanto dalla lettura del testo stesso, una lettura che, secondo il compositore, deve avvenire a tutti i livelli: «prima di tutto al livello contenutistico, quello che vuol dire, quale ne è la ragione generale, analisi dal tutto alla parola singola. Questa mi pare l'analisi del testo che il compositore deve assolutamente fare»⁴⁴. È interessante notare che l'ultimo elemento da considerare per

⁴² L. Lombardi, *Conversazioni* cit., p. 67.

⁴³ A. Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in *Der blaue Reiter*, München, Piper Verlag, 1912, pp. 27 segg.; poi col titolo *The Relationship to the Text*, in Id., *Style and Idea*, trad. inglese dell'autore, New York, Philosophical Library, 1950, pp. 1 segg. Trad. it. in L. Rognoni, *La Scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1974 (1966), pp. 394-97.

⁴⁴ L. Lombardi, *Conversazioni* cit., p. 69.

Petrassi è la parola, non il fonema: l'analisi pertanto si estende all'intera unità lessicale, nell'inscindibile interazione degli aspetti fonologici e semantici.

Il compositore dichiara di non avere mai scelto un testo evasivo, ma sempre indicativo di «pensieri o di emozioni o di altro». Per trasmettere tali emozioni, però, il testo deve restare integro nella composizione, deve cioè essere inteso dall'ascoltatore, anche se nella musica per coro non si può pretendere una comprensibilità assoluta⁴⁵. A tal proposito Lombardi chiede al compositore cosa ne pensi delle ricerche di Schnebel sulla fonemizzazione di un testo, e naturalmente la risposta di Petrassi è di totale estraneità a tali sperimentazioni. La poetica di Schnebel, come anche quella di Stockausen o di Ligeti, nelle *Nouvelles Aventures*, non gli comunica alcunché. In particolare, riferendosi a Luigi Nono, critica la convinzione di quest'ultimo di interpretare un testo nel momento in cui lo frammenta per renderlo intelligibile. Tale interpretazione, infatti, secondo Petrassi, presuppone che l'ascoltatore si sia letto prima il testo e che quindi lo conosca. Anche in questo caso, però, rimane in chi ascolta il desiderio di ritrovare nella composizione il testo come lui lo conosce e non di ricostruirlo attraverso una ricomposizione di suoni, altrimenti ci si chiederebbe perché sia stato scelto un testo con un determinato contenuto piuttosto che un altro⁴⁶. Petrassi ritiene che Nono non raggiunga grandi risultati con la fonemizzazione, poiché la sua natura è quella di un lirico: ancor più che nei brani corali, è in quelli solistici che il compositore veneziano trova la sua massima ispirazione, proprio laddove l'atomizzazione della parola non sussiste o è ridotta al minimo. Secondo Petrassi, pertanto: «Nono è apparentemente un musicista di lotta, ma in realtà è un musicista lirico, esprime una sensibilità lirica dell'animo umano, della persona umana [...] le parti migliori, quelle che ricordiamo maggiormente, probabilmente non sono le insopportabili apparecchiature elettroniche e le vociferazioni, ma sono i *Canti di vita e d'amore*, le parti liriche del *Canto Sospeso*, opere straordinarie proprio per questi valori [...] facendo astrazione da tutte le altre considerazioni, rimane questa purezza vocale e lirica, paragonabile alle pagine più sensibili di Dallapiccola, che rappresenta il suo valore autentico. Ascoltando questa zona di sensibilità raffinata dimentichiamo le intenzioni programmatiche dell'autore»⁴⁷.

Il compositore più anziano è disposto ad ammettere che dalle opere corali di Nono, pur perdendosi il contenuto semantico, emani lo spirito del testo, l'atmosfera poetica globale. Questa però, come riguardo a Schönberg prima, rimane per Petrassi una questione astratta, lontana dal desiderio concreto dell'ascoltatore di capire cosa il testo (e quindi la musica) voglia comunicare. *In extremis* Petrassi preferisce le sperimentazioni di Aldo Clementi, suo allievo, come il blocco nella *Variante A* dove vi sono 72 voci soliste in cui veramente la parola non ha più significato.

⁴⁵ *Ibid.* È tuttavia evidente l'impegno di Petrassi nel mantenere comprensibile il testo anche nelle composizioni corali.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 69-70:70.

⁴⁷ *Ivi*, p. 21.

Clementi, almeno, è coerente con le sue scelte nell'optare per un testo brevissimo, che non ha uno svolgimento o «un seguito di emozioni da illustrare», e ha solo un titolo sufficiente a indicare lo spirito della musica e la sua direzione espressiva⁴⁸. Nel commentare la poetica dell'allievo, Petrassi illustra anche la propria: «Clementi ha dichiarato esplicitamente che vuol distruggere la dialettica perché non crede più nella composizione; non è che non creda nella musica, ma non crede più nel modo di comporre come è stato praticato fino adesso; [...] la musica è soltanto suono, non è più tensione, non è più dialettica delle parti, non è più dialettica di sezioni, di elementi eterogenei che si scontrano, ma è soltanto una specie di immobilità sonora [...] il mio pensiero è un'altra cosa, io credo ancora nella dialettica, credo ancora nella possibilità di urto della musica»⁴⁹.

Solo una volta, nei *Nonsense* per coro a cappella del 1950-51, Petrassi ha giocato con le parole, mescolando e creando i fonemi. Il compositore però ci tiene a chiarire che se ciò è avvenuto è proprio perché aveva a che fare con dei *nonsense* e vi era quindi alla base un intento ironico. In ogni caso, Petrassi ha scelto i testi di Lear, perché, pur giocando sulle parole, essi non sono del tutto evasivi, esprimono ancora dei concetti comprensibili⁵⁰.

Viene spontaneo un paragone con la lirica *Keepsake*. Per la poesia di Montale, infatti, che si riduce anch'essa ad un puro gioco verbale, Petrassi si sforza di creare un canto meccanico, caricaturale, straniato. Eppure si è visto con Sablich come, di fronte ad espressioni “comprensibili”, il canto si umanizzi ed esprima quel dato senso: laddove c'è un contenuto, un senso veicolabile, la musica è tenuta a partecipare della sua trasmissione.

Sulle *Due liriche di Saffo*, Petrassi si esprime in modo frettoloso e reticente: «non c'è mai stato un testo – forse le *Due liriche di Saffo*, qualche piccola lirica così, per canto e pianoforte – ma non dei testi che siano impegnativi che io abbia scelto perché soltanto si prestavano alla musica o soltanto perché avevano certe strutture che forse avrebbero favorito qualche cosa. No, ogni testo deve avere, a mio giudizio, una giustificazione, deve avere un perché»⁵¹. Il compositore sta indirettamente affermando che nelle traduzioni di Quasimodo ha trovato qualcosa che si presta alla musica, senza però specificare cosa. Si possono pertanto fare solo congetture. Petrassi nelle sue liriche tende a creare situazioni espressive concluse e ben definite. *Tramontata è la luna* si articola in tre strofe che presentano altrettanti momenti indipendenti. Il primo e il terzo si richiamano perché alludono entrambi alla sofferenza per la vita che fugge. La poesia, pertanto, si offre naturalmente ad una forma musicale tripartita del tipo ABA impiegata da Petrassi. Il testo offre cioè tre momenti, che nel loro susseguirsi soddisfano il bisogno del musicista di contrasto e

⁴⁸ Ivi, pp. 70-1.

⁴⁹ Ivi, p. 45.

⁵⁰ Ivi, p. 67. È significativo peraltro che i *Nonsense* siano per coro a cappella. L'assenza di strumenti infatti garantisce una maggiore comprensibilità del testo.

⁵¹ *Ibid.*

similitudine, l'esigenza di dialettica e di «urto». Non è un caso che Petrassi, come altri compositori, scelga proprio *Tramontata è la luna*, frutto dell'unione di cinque frammenti. Con questa operazione, Quasimodo ha costruito una drammaturgia, ha creato una narrazione, una storia, una successione di momenti nel tempo che può essere accompagnata e sostenuta dalla musica. Si è visto inoltre, nel capitolo precedente, come Quasimodo personalizzi e forzi il senso del frammento greco, giungendo ad un *pathos* assente nell'originale, un coinvolgimento emotivo che si presta ad essere intensificato dalla musica.

In *Invito all'Eràno*, infine, la chiara disposizione in quattro strofe, quattro quadretti, dà lo spunto per una serie di variazioni. Pertanto, quando Petrassi sostiene che queste due poesie hanno qualcosa che si presta alla musica, non crediamo si riferisca al particolare valore musicale delle parole o al tono ermetico delle versioni, ma proprio agli aspetti più tradizionali, ovvero una struttura drammaturgica i cui momenti topici possono essere intensificati dalla musica. Il compositore crede nella collaborazione delle due arti, pur nel rispetto delle loro autonome specificità.

Per Petrassi, come per Dallapiccola, mettere in musica un testo significa compiere una scelta culturale e morale, che per essere artisticamente valida deve nascere da ragioni interne di espressione. Il compositore, cioè, rimane fedele ad una concezione umanistica dell'arte come fatto di cultura universale, resistente alla separazione e alla dissoluzione dei linguaggi. Petrassi ricorda come con il collega ci fosse più che un'affinità musicale, un'affinità culturale, frutto anche dell'essere cresciuti insieme e avere lavorato nello stesso periodo: «E, in fondo, ci univa anche il pensiero che la musica dovesse essere qualche cosa di molto più alto che non l'uso quotidiano di questa musica, insomma che la musica potesse dire ancora all'uomo qualche cosa che fosse speranza, che avesse un senso»⁵².

Tra l'arte per l'arte, una musica cioè che segue solo una linea estetica e si compiace di sé stessa, e l'arte impegnata, Petrassi si schiera per quest'ultima, ma non impegnata in senso politico, nel senso ancora peggiore di una musica al servizio di un'ideologia (il cui impegno spesso si trova, secondo il compositore, solo nel titolo), ma di una musica impegnata umanamente, che riesca a parlare alla società cui si rivolge (una musica che Petrassi fa discendere dai madrigalisti quattro e cinquecenteschi)⁵³.

Dallapiccola, rispetto al collega, andò più a fondo nella questione e vide nelle versioni di Quasimodo tali novità da giustificare delle strutture musicali insolite nel loro rapporto con il testo e da sposarsi ad un radicale cambiamento del suo linguaggio musicale. Sebastiano Caltabiano, nei

⁵² Ivi, p. 48.

⁵³ Ivi, p. 53.

Tre canti saffici, e Prosperi, nei *Tre frammenti di Saffo*, invece, si mossero sulla stessa scia del più anziano compositore romano.

I.2.1 Caltabiano e i suoi maestri.

Dopo Petrassi, si cimenta con le traduzioni di Quasimodo Sebastiano Caltabiano, il compositore senz'altro meno noto fra quelli citati nel presente studio.

Nato a Lucca il 28 dicembre 1899, Caltabiano compie gli studi musicali dapprima con Gaetano Luporini, all'Istituto musicale pareggiato della propria città, «Luigi Boccherini», e poi con Ildebrando Pizzetti, presso il Regio Conservatorio di musica «Cherubini» di Firenze, dove si diploma nel 1922. Cinque anni dopo il giovane compositore si trasferisce a Milano; qui ottiene consensi e fama, grazie ad alcune importanti esecuzioni di opere sue e in particolare del *Trio in Mi* per violino, violoncello e pianoforte, vincitore, nel 1934, del concorso nazionale bandito dal Teatro del Popolo di Milano. Nel 1937 Caltabiano viene nominato direttore e insegnante di Alta Composizione nell'Istituto musicale pareggiato di Lucca, carica che era appartenuta al suo maestro Luporini. Questi si era formato ad una scuola di robusta tradizione operistica; allievo di Angeloni – il maestro di Puccini – nel 1889 si perfezionò al conservatorio di Milano con Catalani, con cui si diplomò a pieni voti nel 1891. Luporini pertanto scrisse numerosi lavori teatrali (cosa per quegli anni abbastanza scontata), fra cui l'opera *Marcella*, *I dispetti amorosi* e *La collana di Pasqua*, tutte su libretto di Illica e commissionate da Giulio Ricordi.

Non sembra che Caltabiano abbia ereditato dal maestro la passione per il genere teatrale. Due sole, infatti, sono le opere del compositore lucchese, peraltro entrambe inedite: *La figlia di Jefte*, dramma in un atto rappresentato con successo nel 1953, e il dramma lirico *Risveglio*, scritto tra il 1924 e il '27, rappresentato anche con successo. Un po' più cospicua risulta la produzione strumentale, fra cui, oltre al citato *Trio in Mi*, figurano la *Sonata in La* per violino e pianoforte (1939) e la *Sonata orientale* per violoncello e pianoforte (1931). Tuttavia Caltabiano si dedica maggiormente al genere vocale da camera, ispirandosi alle più celebri fonti della letteratura italiana moderna e contemporanea: Foscolo, Carducci, Pascoli, Ungaretti e Quasimodo⁵⁴.

Tra le scelte poetiche del maestro Pizzetti e quelle dell'allievo Caltabiano vi sono alcune corrispondenze. Il celebre compositore parmense nel 1912 scrive due liriche su poesie popolari

⁵⁴ Le partiture di Caltabiano, edite per la maggior parte da Bongiovanni, sono consultabili alla biblioteca dell'Istituto musicale «Luigi Boccherini» di Lucca.

greche, tradotte dal Tommaseo⁵⁵. Nel 1933, ancora di Pizzetti, esce una raccolta di cinque liriche, in cui vi sono tre canti greci, sempre su poesie popolari nella versione però questa volta di Pio Bondioli (*Canzone per ballo, Mirologio per un bambino, Augurio*)⁵⁶. Solo un anno dopo, nel 1934, Caltabiano compone le *Cinque liriche* per canto e pianoforte su testi popolari greci (*Il figlio alla madre severa, Preghiera d'un Clefta, Desiderio, Rimprovero, Invocazione*) nella traduzione di Tommaseo, le prime due, e di Bondioli, le altre tre. Fra le traduzioni di Quasimodo scelte da Caltabiano per i *Tre canti saffici* del '42, peraltro, vi è *Tramontata è la luna*, il cui primo frammento era già stato intonato da Pizzetti dieci anni prima nella versione di Giacomo Leopardi con il titolo *Oscuro è il ciel*. Questa lirica, di cui esiste una versione anche per voce e orchestra, rappresentò senz'altro un illustre modello per il giovane compositore. Alla cultura classica greca, *Leitmotiv* della produzione di Pizzetti, Caltabiano si era poi già ispirato nel *Prometeo* del 1930, poema sinfonico per orchestra (ed. Carisch, Milano).

La bibliografia sul compositore lucchese è praticamente inesistente; al di là di qualche effimera recensione su quotidiani di esecuzioni di musiche sue⁵⁷. In un brevissimo studio su Caltabiano, nato come presentazione di un concerto, Adelmo Damerini annovera, secondo una meccanica e superficiale distinzione tra neoclassici e neoromantici, il compositore tra questi ultimi, in quanto la sua musica sarebbe «espressione di un animo in lotta con se stesso e col mondo; lotta che si concilia solo nella ricerca della bellezza formale»⁵⁸. Riguardo alla liriche da camera, Damerini si limita a notare «la poesia intimamente legata al linguaggio» e il culto per la ricerca armonica⁵⁹.

I.2.2 *Tre canti saffici*

I *Tre canti saffici*, per voce di contralto e pianoforte, del 1943, si basano su tre versioni della poetessa greca, tratte dall'edizione di «Corrente»: *Tramontata è la luna, Come uno degli Dei e Ad Attide ricordando l'amica lontana*. Si è già detto che la prima, impiegata da Petrassi nelle *Due liriche di Saffo*, nasce dall'unione di cinque frammenti distinti, la seconda e la terza, invece, corrispondono

⁵⁵ Si tratta di *S. Basilio e Il clefta prigioniera* che compaiono come nn. 3 e 4 della raccolta *Cinque liriche*, pubblicata a Firenze nel 1916 da A. Forlivesi & C. Le altre sono *I pastori* di d'Annunzio, 1908 (di cui esiste anche una versione per orchestra), *La madre al figlio lontano* di Romulato Pantini (1910) e *Passeggiata* di Papini del 1915.

⁵⁶ Della raccolta facevano parte anche *Adjro vos, filiae Jerusalem*, testo latino dal *Canticum Canticorum* e *Oscuro è il ciel*, versi di Giacomo Leopardi dal greco di Saffo, citata nel primo capitolo. Si veda, sempre nel primo capitolo, il riferimento a Bruno Lavagnini e allo studio del greco moderno.

⁵⁷ Oltre al breve saggio di A. Damerini, *Sebastiano Caltabiano – Istantanea critica*, Lucca, Scuola tipografica Artigianelli, 1943, abbiamo trovato due recensioni giornalistiche: Enrico Magni Dufflocq, *Un Musicista Lucchese*, in «Popolo Toscano», Lucca 27 febbraio 1931. Edgardo Corio, *Sebastiano Caltabiano*, in «Musicisti d'Italia», Milano, marzo 1931.

⁵⁸ A. Damerini, *Sebastiano Caltabiano* cit., pp. 6-7

⁵⁹ *Ibid.*

ciascuna ad un solo frammento (nn. 2 e 98). Le traduzioni scelte da Caltabiano sono fra le più lunghe della raccolta⁶⁰; esse presentano una tripartizione all'interno – nelle ultime due meno rigida che in *Tramontata è la luna* – che si risolve musicalmente in forme tripartite del tipo ABA'. *Come uno degli dei* segue uno schema simile a quello della prima lirica; in entrambe cioè vi è una parte centrale più animata: la seconda strofa, in *Tramontata è la luna*, e la porzione testuale compresa tra la seconda metà del quarto verso, che volge al successivo, «Subito a me/ il cuore in petto s'agita sgomento», e il decimo «del sangue alle orecchie», in *Come uno degli dei*. Se nella prima lirica, pertanto, le sezioni corrispondono a strofe piuttosto distinte le une dalle altre, nella seconda e, ancora di più, nella terza la ripartizione è data dal contenuto e dai segni di punteggiatura. In *Attide ricordando l'amica lontana* la dimensione del ricordo connota le prime due sezioni – primi cinque versi e ultimi sette – ; nella parte centrale, invece, vv. 6-13, delimitata dalla forte pausa sintattica del punto, la proposizione temporale «Ora» sortisce l'effetto di riportare alla realtà presente.

Tramontata è la luna

Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,
e ormai nel mio letto resto sola.

Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amaro indomabile serpente

Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.

Come uno degli Dei

Come uno degli Dei, felice
Chi a te vicino così dolce
Suono ascolta mentre tu parli
E ridi amoroso. Subito a me
Il cuore in petto s'agita sgomento
Solo che appena ti veda, e la voce
Si perde sulla lingua inerte.
Rapido fuoco affiora alle mie membra,
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue alle orecchie.
E tutta in sudore e tremante
Com'erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.

⁶⁰ i testi di Saffo, infatti, sono pervenuti in veste meno frammentaria.

Ad Attide ricordando l'amica lontana

Forse in Sardi
spesso con la memoria qui ritorna
nel tempo che fu nostro: quando
eri Afrodite per lei e al tuo canto
moltissimo godeva.
Ora fra le donne Lidie spicca
come, calato il Sole,
la Luna dai raggi rosa vince tutti gli astri
e la sua luce modula sull'acque
del mare e i campi presi d'erba:
e la rugiada illumina la rosa,
il gracile timo e il trifoglio
simile a fiore.
Solitaria vagando, esita
a volte se pensa ad Attide:
di desiderio l'anima trasale,
il cuore è aspro; e d'improvviso:
Venite! Urla; e questa voce non ignota
a noi per sillabe risuona
scorrendo sopra il mare.

Come Petrassi, Caltabiano si orienta verso i testi più distesi. Nel terzo, ad esempio, vi è una trama narrativa: Saffo ricorda il tempo che non è più, lo confronta con il presente, fotografa i propri mutevoli stati d'animo e per un attimo spera di poter tornare nel luogo rimembrato per rivedere l'amica lontana. La lirica, pertanto, consta di un seguito di immagini connesse da una logica di causa ed effetto che tradisce le aspettative di discontinuità poste dalla condizione del frammento.

Nei *Tre canti saffici* spicca una ricerca della dissonanza "a tutti i costi". Il linguaggio musicale è difficile da etichettare perché molto "libero"; Caltabiano non abbandona la tonalità, ma, il più delle volte, i nessi tonali della sua scrittura risultano ambigui per i molti cromatismi e la presenza di note estranee all'armonia. Ciascuna lirica presenta una forma tripartita (ABA'), con la sezione centrale caratterizzata, rispetto alle altre, da una maggiore tensione emotiva. In una scrittura armonica libera come questa, basata sull'emancipazione – anche se non totale – della dissonanza, il *climax*, i momenti topici, si possono ottenere per lo più con variazioni di agogica e di dinamica (*accelerandi* e *crescendi*) o anche per mezzo della progressione: espedienti, infatti, che ricorrono nella sezione centrale di ogni *Canto*. Le liriche, infine, si basano ciascuna su un elemento ritmico-melodico, esposto fin da subito nelle prime battute.

In *Tramontata è la luna*, la sovrapposizione di linee melodiche indipendenti crea spesso degli urti dissonanti di seconda maggiore (es. 9);

Es. 9, *Tramontata è la luna*, bb. 1-2, solo pianoforte



oppure, le triadi sostenute dalla mano sinistra del pianoforte sono “sporcate” da note, estranee all’accordo, affidate alla destra (es. 10, bb. 5-6).

Es. 10, *Tramontata è la luna*, bb. 5-6

La linea del canto, invece, è quasi sempre consonante con le armonie della mano sinistra. Le tre sezioni, in cui si struttura la lirica, corrispondono alle tre strofe del testo. L’ultimo esempio mostra come l’immagine poetica del tramonto della luna e delle Pleiadi si realizzi timbricamente in una divaricazione dei registri del pianoforte, similmente a quanto avviene nella lirica di Petrassi sullo stesso testo. La mano sinistra del pianoforte, alla seconda battuta (vedi es. 9), introduce un elemento ritmico-melodico, che si ripresenta variato nelle sezioni successive del *Canto*. Rispetto alla prima sezione, in tempo *Molto lento* e in *pp*, quella centrale (bb. 16-23) si anima per mezzo di uno *stringato* e di un *crescendo*, che conduce al *f* di b. 21. La forza dirompente di Eros, espressa dai versi, è resa, peraltro, dalla progressione di seconda maggiore di una figura basata su una diversa combinazione degli elementi ritmici (terzina di crome, coppia di crome e semiminima) del motivo esposto nella seconda battuta (es. 11).

Es. 11, Caltabiano, *Tre Canti saffici, Tramontata è la luna*, bb. 18-19

The image shows a musical score for string and piano. The top staff is for strings, marked "string. non molto" and "cresc.". The middle staff is for piano, also marked "cresc.". The bottom staff is for bass. The lyrics are: "mon - - te che ir - rom - pe en - tro le quer - - ce; e scioglie le membra e le". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

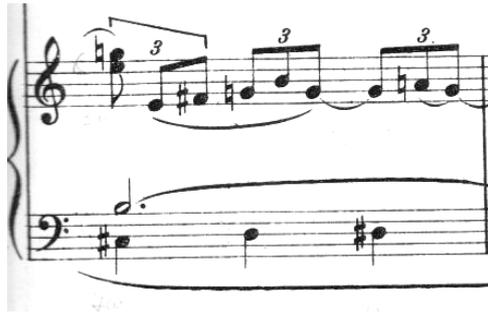
Un breve *rallentando*, bb. 24-26, riconduce al *Tempo iniziale* (*Molto lento*), in cui, su un pedale di Mi bemolle maggiore, che scende per semitono fino al Re bemolle per poi risalire al Mi bemolle, il canto intona tristemente – l’indicazione è *doloroso* – le ultime parole rassegnate di Saffo.

La mano destra del pianoforte ripropone un’altra versione del motivo ritmico-melodico, ma questa volta più riconoscibile poiché è mantenuto il profilo melodico ascendente. L’oscillazione tra il modo maggiore e minore si risolve nell’accordo finale di Mi bemolle maggiore, “sporcatò” dalla sesta.

Il secondo *Canto* presenta un impianto tonale più chiaro, sebbene all’inizio sorgano delle ambiguità. La prima battuta, infatti, fa pensare ad un Sol maggiore – il Do diesis si potrebbe giustificare come uno degli ultimi armonici dello spettro del Sol – e anche le altre armonie della prima sezione (bb. 1-8), che si chiude peraltro con la riproposizione dell’arpeggio iniziale, possono essere interpretate in funzione del centro tonale di Sol. Tuttavia, la linea melodica del canto, basata su un modo frigio di Mi, e l’accordo finale della lirica di Mi maggiore, chiariscono l’appartenenza del *Canto* all’area di Mi. Anche questa lirica si struttura in tre sezioni, corrispondenti alle porzioni testuali, indicate sopra. Nella prima la mano destra del pianoforte esegue una cellula motivica (bb. 3 e 6), sul cui elemento ritmico della terzina si basano le progressioni della sezione centrale (bb. 9-21), parallelamente a quanto avviene nella lirica precedente (es. 12).

Le progressioni sono due: la prima procede per semitono (bb. 9-14) e la seconda, derivata dalla prima, per terze minori (bb. 16-17). Al motivo in terzine si aggiunge un secondo, costituito da un frammento di scala minore concluso da un intervallo ascendente di sesta minore (es. 13).

Es. 12, *Come uno degli dei*, b. 3, solo pianoforte.



Es. 13, *Come uno degli dei*, bb 12-14

L'ultima sezione (bb. 22-32) funge da ripresa conclusiva in quanto ripropone entrambi gli elementi (quello scalare e quello per terzine). La linea del canto alterna frammenti melodici in modo dorico e frigio, creando un'ambiguità Mi maggiore-minore che si chiarisce nelle ultime battute e nell'accordo conclusivo di Mi maggiore.

L'impianto armonico di questo secondo *Canto* è molto interessante: se la prima e la terza sezione, infatti, rientrano nell'area di Mi, nella seconda le progressioni armoniche si assestano sul Fa minore (bb. 9-11), sul Mi minore (bb. 12-14) e sul Mi bemolle minore (bb. 15-17). Si ricava così il seguente schema:

I sez.: Mi — II sez.: Fa-Mi-Mi bemolle — III sez.: Mi

Caltabiano, pertanto, crea, forse inconsapevolmente, una struttura armonica coerente e simmetrica.

Nel terzo frammento, il sentimento di un tempo ormai trascorso e il senso della lontananza di una persona amata, Attide, si riflettono nella tinta “esotica” che caratterizza l’ultimo *Canto*. La prima sezione, ad esempio (bb. 1-9), si basa su una scala minore di Fa diesis, che assume talvolta un colore esatonale. Alla terza battuta, infatti, il Si bemolle, enarmonico di La diesis, determina una successione scalare per toni interi a partire dal Fa diesis (es. 14).

Es. 14, *Ad Attide ricordando l'amica lontana*, bb. 1-3

Nelle prime due battute, peraltro, il pianoforte introduce un elemento tematico, subito ripreso – ma non in modo letterale – nelle due battute successive. Un’ulteriore lieve variante di questo motivo, affidato alla mano sinistra del pianoforte, apre la seconda sezione, contraddistinta, rispetto alla prima in tempo *Lento*, dalle molte variazioni di agogica e dalle immancabili progressioni. Nella terza sezione (bb. 24-fine) la ripresa del tema avviene in un’atmosfera pentatonica, in cui, soprattutto nella successione di quarte discendenti, si può scorgere una suggestione di Debussy (es. 15).

Es. 15, *Ad Attide ricordando l'amica lontana*, b. 25

Le battute 25-29 sono una ripresa molto simile delle battute 1-7. Dopo una perorazione finale della cellula tematica, in *F appassionato*, in corrispondenza dell'apice testuale «Venite!» (es. 16), segue una coda in cui gli arpeggi del pianoforte, il *rallentando* e il *diminuendo*, “sfumano i toni” verso una dolce ed eufonica conclusione su un accordo di Fa diesis maggiore.

Es. 16, *Ad Attide ricordando l'amica lontana*, b. 25

The image shows a musical score for Example 16. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "e d'improvviso: Venite!". Above the vocal line, there are tempo markings: "rall." followed by a dotted line, "molto" followed by a dotted line, and "a tempo". Below the vocal line, there is a dynamic marking "cresc. molto". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking "cresc. molto". The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking "f appassionato". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

I.3.1 La via personale di Prosperi

Come il suo insegnante Dallapiccola, Carlo Prosperi ricorse più volte alle traduzioni di Quasimodo: nei *Tre frammenti di Saffo*, per voce e pianoforte, del 1944, e nelle *Cinque strofe dal greco*, per voce e strumenti, del 1950. Nel 1984, peraltro, il compositore trascrisse i *Tre frammenti di Saffo* per voce e chitarra.

Nato a Firenze nel 1921, Prosperi a ventun'anni s'iscrisse al conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze, nella classe di Corno del maestro Rossi, diplomandosi nel 1940. Nella seconda metà degli anni Trenta cominciò gli studi di armonia con Roberto Ciconesi, cui seguirono quelli di composizione con Vito Frazzi. Nell'anno scolastico 1937-38, infine, entrò nella classe di Pianoforte complementare di Luigi Dallapiccola. Dopo aver preso parte alle tragiche vicende del secondo conflitto mondiale – arruolato fu mandato in Montenegro – e aver terminato gli studi anche di composizione, nel '49, Prosperi sposò Maria Teresa Ulivi, sorella del letterato Ferruccio⁶¹. Questi, professore di Letteratura italiana a Roma, futuro studioso manzoniano e romanziere, avrebbe guidato le scelte poetiche del giovane compositore.

⁶¹ Dal Montenegro, nell'estate del 1943, Prosperi rientrò fortunatamente in patria per una breve licenza. Fu così che, nei giorni dell'armistizio, si ritrovò in Italia e in seguito si arruolò fra i partigiani. Dal ricordo dell'esperienza in

Come narra la figlia di Prosperi, Giuliana, i rapporti del padre con i suoi insegnanti furono molto buoni: stimava il valore artistico di Vito Frazzi, e il rigore didattico di Cicionesi e di Roberto Lupi⁶². Su tutti, però, ammirava Dallapiccola, sia come insegnante e compositore, sia come uomo e amico. Nel ricordare la figura del suo maestro, scomparso nel 1975, Prosperi ha lasciato una commossa testimonianza: «33 anni dopo, Dallapiccola telefonò a Bartolozzi e a me invitandoci a cenare insieme in una trattoria [...] ci comunicò di avere terminato la partitura di *Ulisse*, “questa volta però mi sento stanco” soggiunse. In seguito pensai spesso a quelle sue parole. Dallapiccola stanco? Eravamo troppo abituati alla sua eccezionale vitalità intellettuale [...] da quel giorno il mio affetto è stato più vicino e più fraterno»⁶³.

Fra la produzione di Prosperi e quella di Dallapiccola vi sono delle corrispondenze nella scelta dei soggetti e finanche dei titoli delle composizioni. Il rapporto, tuttavia, non è a senso unico, ovvero non è stato sempre Dallapiccola a condizionare le scelte di Prosperi: se i *Cinque frammenti di Saffo* del più anziano compositore, infatti, precedono di un anno i *Tre frammenti di Saffo* dell'allievo, le *Cinque strofe dal greco* di Prosperi, per voce e orchestra da camera, risalgono al 1950, mentre i *Cinque Canti* di Dallapiccola, per baritono e otto strumenti, al '56. Oltre alle liriche su testi di Quasimodo, esiste una relazione tra il *Concerto d'infanzia* per orchestra e una voce femminile (1957), dedicato da Prosperi alla figlia Giuliana e comprendente un brano indicato come “girotondo”, e il *Concerto per Muriel Couvreur* per pianoforte e orchestra di Dallapiccola (1939-41), anch'esso composto per una bimba e comprendente un girotondo. Il *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* di Dallapiccola, peraltro, è scritto per il medesimo organico del concerto di Prosperi. Il riferimento al mondo celeste, che traspare da *In nocte* per violino e chitarra (1964), *In nocte secunda* per chitarra, clavicembalo e sei violini (1968) e *Costellazioni* per clavicembalo (1971), accomuna queste opere di Prosperi a due composizioni di Dallapiccola: *Piccola musica notturna* per orchestra (che, a sua volta, rinvia a Mozart), scritta fra il 1953 e il '54 e poi rielaborata per piccola orchestra da camera nel '61, e *Sicut umbra* (1970), nel quale la disposizione delle note sul pentagramma crea visivamente le costellazioni astronomiche, un simbolismo grafico che il compositore aveva impiegato per la prima volta nei *Cinque Canti*. Un'altra interessante coincidenza si coglie fra *Immagine* per pianoforte di Prosperi e il *Quaderno musicale di Annalibera* di

Montenegro, sarebbe nata nel 1966 una delle opere più “impegnate” di Prosperi, *Noi soldà*, su testi di Giulio Bedeschi e Carlo Betocchi. Per *Noi soldà*, Prosperi prese spunto da *Centomila gavette di ghiaccio* di Bedeschi (Milano, Mursia, 1969). Il romanzo fu uno dei primi ad affrontare il dramma della guerra vissuto dai militari italiani mandati a combattere in Russia.

⁶² Prosperi inoltre apprezzava molto Petrassi, riconosceva tra i coetanei il valore innovativo di Berio e tra i giovani di Sciarrino; cfr. una testimonianza di Giuliana Prosperi riportata da Cresti nella scheda *Carlo Prosperi*, in *Firenze e la musica italiana del secondo Novecento*, a c. di R. Cresti ed E. Negri, Firenze, LoGisma, 2004, pp. 415-18: 415.

⁶³ Intende dire 33 anni dopo il loro primo incontro nella classe di pianoforte complementare; cfr. C. Prosperi, *Ricordo di Dallapiccola*, in «Notiziario», Milano, Suvini-Zerboni, 1975.

Dallapiccola, due lavori pianistici composti entrambi nel 1953, e costituiti da una serie di brevi frammenti basati ciascuno su un preciso aspetto della tecnica musicale⁶⁴.

Come il suo insegnante, peraltro, Prosperi affianca alla composizione una discreta attività concertistica. Costituisce un duo con il cornista Domenico Ceccarossi, cui dedica due composizioni: *Introduzione, Caccia e Ripresa* del '44, eseguita l'anno successivo al conservatorio dal Trio Rossi, Celleraï e Prosperi, e *Segnali* del '77, eseguita lo stesso anno da Ceccarossi.

Profondamente diverso, invece, è l'atteggiamento dei due compositori nei confronti della dodecafonia: Dallapiccola si accosta al metodo con riverenza, sentito quasi come una necessità, impiegandolo in forme e modi sempre più rigorosi; Prosperi, d'altro canto, nutre verso la tecnica molte riserve, utilizzandola in maniera poco ortodossa. Nel panorama musicale internazionale degli anni Cinquanta-Sessanta, la posizione di Prosperi appare senz'altro conservatrice, soprattutto se paragonata alle accese sperimentazioni della neo-avanguardia di Darmstadt. Oggi, però, in una realtà dove la "cantabilità", la melodia distesa, l'amore per gli impasti armonici e timbrici piacevoli all'orecchio, non sono più un tabù, la musica di Prosperi assume una dimensione più attuale. Come molti suoi colleghi italiani contemporanei, il compositore visse un conflitto tra il vivo desiderio di aprirsi al nuovo e il forte rispetto per la tradizione, tra l'urgenza di comunicare con la propria musica e la dolorosa consapevolezza di vivere in un'epoca segnata dal dramma dell'incomunicabilità. Tale dissidio, che si rispecchia, peraltro, nella scelta di un testo di Montale, *Marezzò*, nell'omonima composizione per voce recitante, coro e orchestra del 1961, è ben espresso dalla figlia Giuliana: «Nell'opera di mio padre la musica, da espressione interiorizzata e singhiozzata, consapevole dell'incomunicabilità dell'uomo del nostro tempo, che la dodecafonia e l'atonalità ben interpretavano, ha mantenuto comunque un filo sottilissimo con la funzione di arte che pur in qualche modo deve raggiungere l'ascoltatore. Da qui la sua ricerca timbrica e sonora, la sua fruibilità pastosa, che non oscura in maniera definitiva l'esistenza di un pubblico che ascolti ed emotivamente partecipi alla manifestazione del disagio dell'uomo del Novecento»⁶⁵.

Dopo i primi lavori degli anni Quaranta, basati fondamentalmente su ricerche poli-armoniche e politonali, Prosperi nel decennio seguente comincia ad accostarsi alla dodecafonia. La nuova tecnica, però, è usata alquanto liberamente; alla base delle sue opere dodecafoniche, infatti, non vi è una sola serie, ma più di una, secondo una concezione multiseriale, che Prosperi teorizza in alcuni suoi scritti⁶⁶. Il compositore ritiene che la dodecafonia sia una disciplina troppo

⁶⁴ Sulla comparazione tra le opere di Dallapiccola e Prosperi, e nello specifico sul rapporto tra i due compositori, si sofferma in modo esaustivo P. Somigli nel suo libro di prossima pubblicazione *La Schola fiorentina*, Firenze, Nardini, (previsto per il 2007).

⁶⁵ Testimonianza di Giuliana Prosperi cit., p. 417.

⁶⁶ Cfr. in particolare C. Prosperi, *L'atonalità nella musica contemporanea*, Caltanissetta-Roma, ed. Salvatore Sciascia, 1957; A. Company, *Intervista a Carlo Prosperi*, in «Prospettive musicali» I, n° 3, Pescara, 1982.

angusta, perché, per raggiungere l'unità stilistica, si basa su una sola serie di dodici suoni. L'impiego di più serie, invece, non solo garantisce lo stesso risultato, ma consente una maggiore varietà melodico-armonica. Prosperi, pertanto, a partire dalle *Variazioni* per orchestra del '51, comincia a impiegare in una medesima composizione più serie, contravvenendo in tal modo a un principio fondamentale della dodecafonia: il divieto di ripetere una nota prima che si siano succedute le altre undici del totale cromatico. Dall'incontro di più serie dodecafoniche, infatti, nascono inevitabilmente delle ripetizioni di note, che acquistano peso rispetto alle altre, e finiscono talvolta con lo svolgere la funzione del vecchio centro di gravitazione tonale. La musica delle 12 note, intesa come *amplificatio* dello spazio diatonico, viene pertanto usata da Prosperi in modo nuovo e originale, sempre come mezzo e mai come fine. La personale concezione multi-seriale del compositore si pone come un compromesso tra il vecchio linguaggio tonale e la nuova dodecafonia, rappresentando una felice risposta al suo dissidio interiore.

L'interesse per la dodecafonia fu forse anche incentivato da esperienze nuove: dal 1950, infatti, Prosperi lavora alla RAI, prima a Torino e subito dopo a Roma, realizzando programmazioni di musica operistica, sinfonica e da camera. Il lavoro gli consente di incontrare importanti direttori d'orchestra come Tullio Serafin e Artur Rodziński. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, peraltro, il compositore ottiene le prime esecuzioni importanti. Per citarne alcune, nel 1956, al Teatro comunale di Firenze, Hermann Scherchen dirige le *Variazioni per orchestra*; l'anno successivo le *Quattro invenzioni* e *Filigrane* furono eseguite rispettivamente alla Tribuna internazionale dei compositori di Parigi e al Festival internazionale di Nuova musica di Palermo. Nel '58 lascia il lavoro della RAI per assumere la carica di insegnante di Armonia e contrappunto al conservatorio di Firenze.

Durante gli anni trascorsi a Roma, Prosperi non interrompe i rapporti con l'amata città di Firenze, mantenendo legami epistolari con Dallapiccola, Frazzi, Bartolozzi, Benvenuti e Company. Nel 1954 aveva partecipato, peraltro, alla fondazione della "Schola fiorentina", insieme ad altri musicisti con cui si era frequentato fin dai primi anni Quaranta: Bruno Bartolozzi, Arrigo Benvenuti, Sylvano Bussotti, Alvaro Company e Reginald Smith-Brindle. La "Schola fiorentina", più che un'associazione – non ebbe mai infatti un riconoscimento ufficiale, né si costituì intorno ad uno statuto – fu un sodalizio artistico di giovani compositori che, attratti dalle potenzialità del nuovo linguaggio dodecafonico, si riconoscevano nella guida spirituale di Luigi Dallapiccola. Come mostra la personale esperienza di Prosperi, tuttavia, l'approccio al metodo dodecafonico sortì risultati molto diversi per ognuno dei musicisti del gruppo. Dallapiccola, d'altro canto, nei confronti dell'iniziativa si pose in modo scettico, sia perché, dopo la Scuola di Vienna, dopo il Gruppo dei Cinque e il Gruppo dei Sei, l'idea di presentarsi all'esterno come un gruppo definito

gli pareva ingenuamente presuntuosa, sia perché era consapevole dei differenti talenti e potenzialità dei giovani compositori del sodalizio, che erano stati tutti suoi allievi.

Tornato nella città natale, il compositore amplia il proprio giro di amicizie; oltre ai colleghi compositori, frequenta lo scrittore e poeta, Carlo Betocchi, con cui stringe un profondo legame, il letterato Luigi Personè, il pittore Silvio Loffredo, gli scultori Michael Noble, Oscar Gallo e Quinto Martini. Nel '69 succede a Roberto Lupi nella cattedra di composizione, che mantiene fino al 1989, un anno prima della morte. Collabora alle attività della Scuola di musica di Fiesole, è nominato membro della Classe Musica dell'Accademia nazionale «Luigi Cherubini», nonché dell'Accademia musicale Chigiana, e nel 1980 riceve dal Ministro della Pubblica Istruzione la Medaglia di Benemerenzza della Scuola e della Cultura e dell'Arte. Giuliana Prosperi ha lamentato lo scarso interesse, se non il silenzio, che le istituzioni culturali di Firenze hanno mostrato per l'opera musicale del padre: «Anche se una celebrazione non viene mai rifiutata a nessuno, non mi risulta ad oggi che nessuna istituzione maggiore abbia ancora deciso di ricordare il decennale della scomparsa di Carlo Prosperi (avvenuta nel 1990) né mi risulta che il Teatro comunale di Firenze, dal 1990 in poi, abbia dedicato un qualsiasi spazio alla musica di mio padre. Eppure siamo di fronte ad una figura che ha operato per 20 anni in questa città ed ha anche collaborato alla gestione del Teatro in questione e di altri Enti»⁶⁷. Recentemente la figura e l'opera di Prosperi sono state rivalutate e diffuse dall'allievo Mario Ruffini, oggi compositore e direttore d'orchestra. Ruffini, nel 2005, ha organizzato una tavola rotonda «Carlo Prosperi e il Novecento musicale a Firenze»⁶⁸, i cui atti sono in corso di stampa; ha anche curato la costituzione di un fondo Prosperi, da poco ultimata, all'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» di Firenze.

I.3.2 Il lamento di Saffo. Tre momenti musicali

Nei *Tre frammenti di Saffo* del 1944, per voce e pianoforte, Prosperi intona lo stesso testo scelto da Petrassi e Caltabiano: *Tramontata è la luna*.

In un dattiloscritto inedito, Prosperi spiega di aver voluto rispettare l'originaria frammentazione dei versi di Saffo creando tre movimenti musicali diversi: da qui il titolo⁶⁹. La musica tuttavia mantiene un'unità di fondo: il movimento rapido infatti è collocato in mezzo a

⁶⁷ Testimonianza di Giuliana Prosperi cit., p. 417.

⁶⁸ Alla tavola rotonda, che ha avuto luogo a Firenze, a palazzo Strozzi, il 14 giugno 2005, hanno partecipato Giovanni Gozzini, Mario Ruffini, Piero Bellugi, Ivanka Stoianova, Daniele Spini, Mario Sperenzi, Alvaro Company e Cesare Orselli.

⁶⁹ C. Prosperi, [nota autobiografica], dattiloscritto inedito, conservato all'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" di Firenze. In realtà, per rispettare l'originaria frammentazione di Saffo, Prosperi avrebbe dovuto scrivere cinque liriche. Scrivendone tre rispetta la tripartizione strofica imposta da Quasimodo.

due liriche in tempo lento basate sullo stesso materiale tematico; ne risulta una grande forma tripartita ABA'. Sempre Prospero precisa che la materia sonora è suggerita «da una ricerca poliarmonica e policromatica, senza abbandonare il concetto di tonalità»⁷⁰; si mostra quindi impermeabile alla dodecafonia, che il suo maestro Dallapiccola, seppur molto liberamente, aveva impiegato nei *Cinque frammenti di Saffo* per voce e 13 strumenti, pubblicati l'anno prima.

Come si è detto nel paragrafo riservato all'analisi delle *Due liriche di Saffo* di Petrassi, l'ultimo verso di *Tramontata è la luna*, «e ormai nel mio letto resto sola», assolve la funzione di un richiamo alla realtà; rispetto al cielo senza confini, Saffo si ritrova in uno spazio angusto. *Sola* è la parola chiave che dà il via al veemente sfogo della strofa successiva. Il primo frammento musicale, *Tramontata è la luna*, consta pertanto di due sezioni, rispettivamente sui primi tre e sul quarto verso. La sezione iniziale (bb. 1-36) è accompagnata al pianoforte da una figura ostinata di crome legate a due a due (da eseguirsi *inquieta*). Nella seconda, in tempo *Meno mosso*, (bb. 37-46), in sintonia con il contenuto dell'ultimo verso (Saffo “immobile” e sola nel letto) il pianoforte stende degli accordi statici.

Nella breve introduzione strumentale, i frammenti motivici discendenti, affidati alla mano destra, conferiscono ancora più inquietudine al già agitato accompagnamento (es. 17). Il canto entra a b. 11, su un tappeto di ottave alternate, con una linea melodica espressiva e malinconica, che riprende la figurazione a due.

Es. 17, *Tramontata è la luna*, bb. 4-9

Le linee melodico-testuali, facilmente individuabili per la presenza di pause, valori lunghi e tratti cadenzali alla fine dei segmenti stessi, denotano chiaramente come la struttura musicale si

⁷⁰ *Ibid.*

appoggi sul livello sintattico-concettuale e metrico. Il materiale melodico si basa su un'idea legata al primo verso; questa, pur ripresentandosi variata nell'altezza e nella diastematica, rimane riconoscibile per l'intera lirica. I primi due versi costituiscono un unico enunciato e sono, difatti, collegati musicalmente: al motivo ascendente sul primo verso (arsi), segue, dopo tre battute di pausa, un motivo discendente sul secondo (tesi), che peraltro torna al Sol diesis da cui si era partiti. Si può notare infine che le parole allusive di ampi spazi – «Luna», «Pleiadi» e «Notte» – sono evidenziate da valori lunghi (es. 18).

Es. 18, *Tramontata è la luna*, bb. 10-24, linea vocale

The image shows a musical score for the vocal line of 'Tramontata è la luna', measures 10-24. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long note on 'lu' followed by a descending line. The second staff continues with a long note on 'na' and includes a '(poco)' marking above the staff. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long note on 'a'. The fourth staff continues with a melodic line and a long note on 'te'. The lyrics are: 'Tra - mon - ta - ta è la lu - - - - na e le Ple - - - ia - di a mez - zo del - la not - - - te'.

Con il *cresc.* musicale sul terzo verso, che restituisce l'agitazione crescente di Saffo, e la ripresa della melodia dell'introduzione, termina il primo episodio. L'ultimo verso, «E ormai nel mio letto resto sola», sostenuto da degli accordi (in contrasto con l'esile scrittura iniziale), è intonato da una linea melodica basata sulla ripetizione di un inciso di quattro note, dal tono lamentevole e sconsolato, che sfoga in *cresc.* su «sola», in una convergenza di climax testuale e musicale. L'epilogo strumentale rievoca la melodia con cui era entrato il canto, un pallido ricordo del tempo che non è più⁷¹. L'ultimo accordo sul Fa diesis apre al secondo frammento, tutto il contrario del primo: *forte* in luogo di *piano*, grida in luogo di sussurri, *violento* in luogo di *inquieto*.

Nella seconda strofa la potenza di Amore è paragonata alla forza del vento che agita la querce. Un alone di sensualità spira dalle immagini del serpente (un archetipo della tentazione) o del corpo invasato (le membra che si sciolgono e si agitano). L'isotopia testuale, legata a simboli

⁷¹ Il tema della vecchiaia che reca solitudine ricompare in altre composizioni vocali di Prosperi, come nei *Tre canti di Betocchi*, per coro misto e tre flauti, del 1969, su versi di Carlo Betocchi, amico e poeta molto apprezzato dal compositore.

di movimento⁷², è esemplificata nella musica dal ritmo accelerato e dal carattere impetuoso, nettamente contrastante con il ritmo calmo e tranquillo della prima lirica, che difatti rispondeva alla condizione di Saffo “ferma” nel letto. Le molte assonanze (scuote – monte – irrompe – scioglie – dolce) e consonanze (vento – entro – serpente – monte) creano peraltro una catena di allitterazioni, che concorrono, alla pari di altri elementi (secondo il concetto di equivalenza poetica), a rinforzare la struttura isotopica.

L'introduzione strumentale si apre con un violento tremolo affidato alla mano destra, sotto cui la sinistra esegue una cellula melodico-ritmica, caratterizzata da una terzina più duina, ricorrente nel brano (es. 19). Si può immaginare che l'irregolarità ritmica della terzina, in metro binario, sia in connessione con la forza di Eros che sconvolge l'animo di Saffo.

Es. 19, *Come vento*, bb. 1-3



Gli accordi sforzati e i salti accentuano il carattere violento e impetuoso. La voce entra a b. 16, quasi urlando, con dei segmenti melodici, anche qui corrispondenti ai versi, costituiti da intervalli dissonanti, come il tritono, o di lunga estensione, come l'ottava discendente La6-La5 che mette in risalto l'invocazione Eros⁷³ (es. 20).

Es. 20, *Come vento*, bb. 22-25



⁷² Oltre alle iterazioni metriche e retoriche, qualsiasi successione di suoni e parole può dare luogo ad una struttura isotopica. In tal caso abbiamo un'isotopia semica: *Scuote-irrompe-agita-indomabile* riguardano l'area semica del movimento.

⁷³ Si noti come su *Eros* Petrassi e Caltabiano avessero già impiegato procedimenti simili.

I versi secondo e terzo sono intonati da un unico enunciato melodico, che si apre sul primo e si chiude sul secondo, dopo un salto di sesta maggiore ascendente che sottolinea la voce del verbo «irrompe». Il terzo verso si conclude sul La5, in rima musicale col primo. Termina così l'episodio iniziale (bb. 1-42); nel successivo (bb. 43-fine) il pianoforte sostituisce al tremolo una figura ritmica a specchio, in imitazione tra le due mani (es. 21).

Es. 21, *Come vento*, bb. 47-50

The musical score for Example 21, 'Come vento', measures 47-50, is presented in two systems. The top system shows the vocal line with lyrics: 'mgn - bra e le a - gi -'. The bottom system shows the piano accompaniment, which consists of two staves. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a 'p' (piano) dynamic marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

La melodia degli ultimi due versi è una variazione (*abbreviatio*) di quella dei primi tre (a partire però dal Si bemolle, dominante del Mi bemolle, cfr. bb. 16 e 45). Significativamente l'intervallo dissonante di tritono cade sull'ossimoro «dolce/amaro»: un esempio di pittura sonora. Il dialogo tra voce e strumento si dissolve gradualmente, fino a lasciar risuonare una sola nota, il Mi, al pianoforte.

Un esile contrappunto a due voci introduce il terzo frammento, che riprende, in un clima divenuto *languido*, l'idea tematica del primo. Le anafore ravvicinate («Ma a me non ape, non miele/ e soffro e desidero»), tese ad evidenziare la privazione sofferta di Saffo, sono realizzate da un'anafora musicale: la cellula motivica su «non ape» viene ripetuta una quarta sopra, con effetto intensificante, su «non miele». Su «e soffro e desidero» il pianoforte stende un tappeto di accordi dissonanti creati dalla sovrapposizione di linee che ripetono la cellula «non ape», divenuta, nella sua ridondanza, un simbolo della sofferenza di Saffo. L'intensità del desiderio si manifesta anche nel lungo fiato richiesto alla cantante per la nota finale; allo svanire della voce, il diminuendo del pianoforte, con la ripresa della figurazione a due, introduttiva dell'intero ciclo, che si arresta a mo' di carillon, dissolve ogni precedente ardore.

I *Tre frammenti di Saffo* furono eseguiti per la prima volta da Margareta Aura e Mario Ruffini poco meno di quarant'anni dopo: nel 1983⁷⁴. Nello stesso anno il compositore trascrisse le liriche per pianoforte e chitarra, dedicandole a Dorothy Dorow e Flavio Cucchi, che le eseguirono il 3 settembre 1984. Sostanzialmente identica all'originale, la nuova versione si

⁷⁴ L'esecuzione ebbe luogo il 6 novembre 1983 al Centro d'arte Frazzi di Firenze.

arricchisce del timbro leggero e sognante della chitarra, strumento molto amato da Prosperi, che ben si sposa con l'esile scrittura dei due movimenti estremi.

I.3.3 Verso un ideale di purezza

Dopo i *Tre frammenti di Saffo* Prosperi smette di comporre per sei anni, scegliendo di dedicarsi allo studio e all'analisi delle partiture. Il lungo silenzio è interrotto dalle *Cinque strofe dal greco* per voce e orchestra da camera⁷⁵, dedicate alla moglie Maria Teresa, che mostrano uno stile compositivo profondamente mutato; pur mantenendo il senso di attrazione tonale, infatti, Prosperi sperimenta procedimenti seriali, che imprimono un nuovo corso nella sua produzione⁷⁶.

Alceo

Alla foce dell'Ebro

Ebro, il più bello dei fiumi,
che nella Tracia con forte suono scorri
lungo terre famose pei cavalli,
al purpureo mare presso Aino tacito scendi.

E lì molte fanciulle muovono
Molli sulle anche: con l'acqua chiara
Nel palmo delle mani, come con olio
Addolciscono la pelle.

Ibico

Albero in riva al fiume

Sopra le sue più alte foglie
Si posano anitre vaghissime
Dal collo lucente coi colori del porfido
E alcioni dalle lunghe ali.

Anonimo

Canto mattutino

Dorati uccelli dall'acuta voce, liberi
Per il bosco solitario in cima ai rami di pino
Confusamente si lamentano; e chi comincia,
chi indugia chi lancia il suo richiamo verso i monti:
e l'eco che non tace, amica dei deserti,
lo ripete dal fondo delle valli.

⁷⁵ L'orchestra è formata da Flauto I, Flauto II e Ottavino, Oboe, Clarinetto (in Sib.), Fagotto, Corno (in Fa), Arpa, Pianoforte, Violini I (8 o 4), Violini II (8 o 4), Viole (3 o 5), Violoncelli (2 o 4), Contrabbasso (1 o 2).

⁷⁶ Per Prosperi le *Cinque strofe dal greco* rappresentano «l'addio al concetto di tonalità», come scrive lui stesso nel dattiloscritto inedito *cit.* In seguito il compositore adotta un'originale scrittura pluriseriale; l'adozione di una sola serie infatti gli sembra un limite troppo angusto. Cfr. Alvaro Company, *Intervista a Carlo Prosperi*, in «Prospettive musicali», I, n. 3, Pescara, 1982.

Anacreonte

Eros

Eros, come tagliatore d'alberi
Mi colpì con una grande scure,
e mi riversò alla deriva
d'un torrente invernale.

Alcmane

Dormono le cime dei monti

Dormono le cime dei monti

E le vallate intorno

I declivi e i burroni;

dormono i serpenti, folti nella specie
che la terra nera alleva,
le fiere di selva, le varie forme di api,
i mostri nel fondo cupo del mare;

dormono le generazioni
degli uccelli dalle lunghe ali.

Fra le cinque traduzioni impiegate vi sono alcune ricorrenze tematiche: il primo frammento di Alceo e il quarto di Anacreonte descrivono fiumi e torrenti, il secondo di Ibico e il terzo di Anonimo rispettivamente alcioni e uccelli; l'ultimo di Alcmane, *Dormono le cime dei monti*, funge da commiato. Se *Canto mattutino* fosse stato all'inizio, si sarebbe potuto scorgere dal primo al quinto frammento l'arco temporale di una giornata; trovandosi però il testo di Anonimo al terzo posto e non alludendo i primi due ad alcun momento preciso del giorno, non è possibile riscontrare nella disposizione delle liriche un programma sottostante. Diversamente da *Tramontata è la luna*, in cui eravamo indotti a immedesimarci con il dolore della poetessa, i testi delle *Cinque strofe dal greco*, pure descrizioni della natura, provocano nel lettore uno stato di ammirazione e di incantato stupore, più che di partecipazione emotiva. Le poesie infatti sono prive di elementi soggettivi, prive di *pathos*, con l'eccezione di *Eros* di Anacreonte, che inserisce nel paesaggio naturale il violento sentimento amoroso. Rispetto alla lirica di Saffo inoltre, vi sono più elementi che vanno in direzione della prosa: versi lunghi, *enjambements* e una quasi totale divergenza tra metro e sintassi. Su tutto spicca il valore sonoriale dei versi: in *Alla foce dell'Ebro* l'omotonia e la sibilante «s» nel secondo verso «...con forte suono scorri» sottolineano il fragore del fiume, così come nella seconda strofa le consonanti liquide «l, m ,n», portatrici di un senso di dolcezza e morbidezza, divengono un equivalente sonoro delle molli fanciulle intente a profumarsi la pelle con unguenti. L'entropia⁷⁷, cifra di tutti i frammenti, è particolarmente evidente in *Albero in riva al*

⁷⁷ Mutuato dalla termodinamica, il termine entropia riguarda la quantità di informazione di un messaggio, poetico e non. Maggiore è il grado di indeterminazione di un messaggio, maggiore è la sua entropia. Il termine contrario è ridondanza, riferito ad una comunicazione prevedibile. Cfr. Katie Wales, *Dizionario di linguistica*, Firenze, Sansoni, 1991, alle voci *Entropia e Ridondanza*.

fiume di Ibico, per l'abbondanza di plurali⁷⁸, per l'uso di aggettivazioni improprie (come il «vaghissime» attribuito alle anitre), per la musicalità fine a sé stessa di un verso ricco di allitterazioni – e dove vi è anche l'omotonia – come «dal collo lucente coi colori del porfido». Un altro esempio di tessitura sonora si ha in *Canto mattutino*, al verso «confusamente si lamentano: e chi comincia»: in particolare la forte somiglianza fonica dell'avverbio con la voce del verbo *lamentare* distoglie l'attenzione del lettore dal contenuto della poesia, facendogli assaporare solo il suono; in un certo senso l'allitterazione “confonde” il lettore creando una coesione molto profonda tra i livelli semantico e musicale del verso. Le anafore «chi comincia,/ chi indugia, chi lancia» riproducono inoltre il richiamo degli uccelli e l'eco dal fondo delle valli. Un'anafora più ampia – il «dormono» che apre ogni strofa – caratterizza l'ultimo frammento, con una funzione incantatoria, ipnotica: tutto si cheta, finanche le bestie più feroci e le api laboriose. Nella versione di Alcmene, peraltro, si crea un intreccio di motivi, una polifonia tra gli animali sotto la terra, quelli in fondo al mare e quelli in alto nel cielo, che, come si approfondirà più avanti, viene assimilata nella struttura polifonica dell'ultima lirica.

Le differenze, cui si accennava sopra, tra queste traduzioni e la versione impiegata nei *Tre frammenti di Saffo*, stimolano, nel passaggio da una composizione all'altra, significativi mutamenti nel rapporto testo-musica; rispetto alle liriche del '44, nelle *Cinque strofe dal greco* la scrittura musicale diviene un po' più impermeabile alla dimensione concettuale e più attenta, invece, all'assetto retorico-formale della poesia, come si evince già in *Alla foce dell'Ebro*. In questa prima lirica, infatti, il fitto gioco imitativo tra le voci, che si scambiano brevi cellule motiviche, retrograte e invertite, parrebbe seguire una logica musicale indipendente dal dato semantico del testo: da qui la “purezza” della costruzione sonora. Una breve carrellata di tutte e cinque le *Strofe* metterà in luce gli aspetti che si muovono in questa direzione accanto ad altri più tradizionali.

Alla foce dell'Ebro presenta, come le altre liriche, una netta divisione formale, che rispetta la bipartizione strofica della poesia: vi sono infatti tre episodi strumentali che incastonano le due quartine. Un breve preludio, nell'area tonale di Mi maggiore, introduce un'atmosfera festosa, creata soprattutto dal motivo basato su una cellula ritmica puntata affidato ai flauti I e II e contrappuntato da una scala discendente (di Mi Maggiore) del clarinetto in Si bemolle (es. 22).

A b. 13 subentra un episodio *Moderato* in cui il canto (*come recitativo*) intona la prima strofa con una melodia ad arco: il motivo, prevalentemente ascendente, sui primi due versi, raggiunge la nota più alta e l'intensità maggiore su «forte suono scorri» (in evidente connessione in tal caso col significato delle parole); la linea melodica discendente sugli ultimi due ritorna alla nota iniziale Mi bemolle enarmonico del Re diesis.

⁷⁸ Sull'indeterminatezza del plurale si esprime Leopardi, riguardo alla poetica dell'infinito, nello *Zibaldone*.

Es. 22, *Alla foce dell'Ebro*, bb. 1-5, clarinetto in Si bemolle, flauti I e II

Segue un interludio strumentale, dal carattere *Risolto*, dove gli strumenti entrano a canone fino a che l'intera orchestra, alle bb. 43-45, tessono una rete intricata di micro-imitazioni con figure a chiasmo tra le voci (l'es. 23 mostra un chiasmo tra oboe e clarinetto in Si bemolle).

Es. 23, *Alla foce dell'Ebro*, bb. 43-45, clarinetto in Si bemolle, oboe, flauti I e II

Per la seconda strofa, sebbene la situazione espressiva suggerisca un'intonazione più soffusa, delicata e magari anche più lenta, Prosperi accentua il clima gaio e festoso, affidando alla voce il motivo che nell'introduzione era eseguito dai flauti; quest'ultimo è reiterato dagli archi e da b. 53 dall'intera orchestra, in un tripudio raggianti cui contribuiscono il glissando dell'arpa e gli sforzati del pianoforte. La lirica si conclude con la ripresa del canone dell'interludio, che, anziché sfociare, come a b. 43, in un blocco brulicante di imitazioni, si dissolve nei pizzicati in *diminuendo* degli archi e nel lieve accenno dei flauti.

La seconda *Strofa*, differente dalla prima nel tempo (*Largo*) e nel carattere, consta di tre sezioni molto simili. Su un tessuto strumentale limpido e cristallino Prosperi impiega una serialità difettiva e con ripetizioni, pur rimanendo ancorato alla tonalità: dopo una cadenza V-I (b. 3, settima di dominante costruita sul Re che risolve sul Sol), l'ottavino, in modo *espr.*, stende una

serie completa, in contrappunto con l'oboe (b. 5), che ne esegue la retrogradazione difettiva dal nono suono (Mi) al secondo (Fa). Le prime cinque battute sono riproposte un tono sotto, con in più la voce che canta i primi due versi (bb. 7-10) in stile recitativo. Nella terza e ultima sezione gli strumenti fanno una sintesi dei due episodi precedenti, mentre il canto sul terzo verso si scioglie in un arabesco melodico, ovvero la serie più cinque note (ripresa in eco subito dopo da ottavino e oboe), che sembra riverberare la musicalità del verso. Raggiunto l'apice, il *f* sul La di b. 13, il canto con una linea melodica discendente per gradi sull'ultimo verso scema in *diminuendo*.

Per la logica dell'alternanza, la terza lirica è un *Allegro (brioso)*. Tra il richiamo confuso degli uccelli nel cielo, l'artificio retorico dell'anafora, e la particolare forma di *Rondò* scelta da Prosperi (in cui oltre al *refrain* si ripresenta uguale anche il *couplet*, secondo lo schema ABA'B'A') sembra esserci una segreta corrispondenza: in tutti e tre i casi vige il principio del "ritorno". I *refrain* sono solo strumentali: nel primo, su un pedale di Re sostenuto da arpa e pianoforte in ottave sciolte, violini I e II, con un senso di agitazione fremente, eseguono una serie di dieci suoni, organizzata in due cellule ritmiche che si ripetono una volta ciascuna. Nei due *couplet* – in tempo *Andantino (moderato e con grazia)* – Prosperi impiega una scrittura vagamente puntillistica: su un tremolo degli archi i vari strumenti si scambiano tra loro frammenti motivici, dando vita ad un misterioso paesaggio sonoro che fa da sfondo alla melodia del canto. Le linee melodiche seguono la sintassi piuttosto che il metro; sul primo verso infatti la melodia chiude su «voce», mentre «liberi», che appartiene all'enunciato linguistico successivo, ha un inciso a parte. Allo stesso modo è isolato il motivo su «confusamente si lamentano» – la prima metà del terzo verso, chiusa da un limite sintattico forte come il punto e virgola – che riprende in eco l'ottavino. Su «confusamente», peraltro, l'intervallo di sesta maggiore seguito dal minore genera un'impressione di disorientamento, facendo pensare ad un madrigalismo (es. 24). I due *refrain* successivi consistono entrambi in una ripresa abbreviata del primo, ovvero nell'identica ripetizione delle bb. 9-14. Il secondo *couplet* (bb. 49-70) è a sua volta una versione accorciata del precedente. Su «e l'eco che non tace amica dei deserti», il canto intona una melodia cromatica, raddoppiata da quasi tutti gli strumenti a fiato, la cui cellula iniziale di cinque note era già stata eseguita da violoncelli e contrabbassi alle bb. 40-42. In tutta la lirica, del resto, frammenti della melodia del canto sono continuamente ripetuti, raddoppiati e anticipati dagli strumenti, in un sottile e fascinoso gioco di richiami e risposdenze.

Es. 24, *Canto mattutino*, bb. 38-39, solo canto

Poco allargando.....|| a tempo

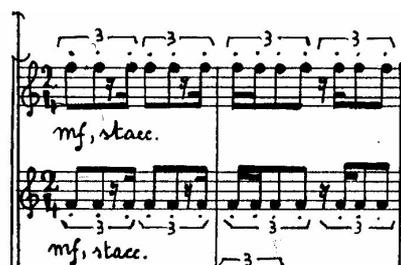


p
confusamente si lamentano;

Nella quarta strofa, un *Andante (sostenuto e agitato)*, l'impeto irrefrenabile di Eros è reso da sforzati, pizzicati, accordi pieni e ripetuti. Una serie completa è esposta all'inizio: la prima e l'ultima nota sono eseguite dai violini I e II, le restanti dieci dai flauti I e II, in una costruzione quindi ad arco (bb. 1-8). I violini inoltre hanno un disegno ritmico (es. 25), che ritorna nel pezzo a mo' di *Leitmotiv*.

Come nella prima strofa, Prospero si sbizzarrisce in una serie di giochi speculari di retrogradazione e permutazione di cellule melo-ritmiche, su degli accordi sforzati del pianoforte di cinque note (Fa - La bemolle - Do bemolle - Mi bemolle - Sol). Alcuni espedienti, tuttavia, come il salto di ottava discendente su *Eros*, il profilo melodico tortuoso della voce, gli sforzati e le dissonanze, sono gli stessi impiegati, nei *Tre frammenti di Saffo*, per la lirica centrale dedicata ad Eros. La stessa tematica suggerisce pertanto dei mezzi simili.

Es. 25, *Eros*, bb. 1-2, violini I e II



Dormono le cime dei monti è un *Adagio* accompagnato solo da strumenti ad arco, in cui non vi è alcun riferimento alla dodecafonia. La riduzione dell'organico strumentale (gli archi poi suonano quasi sempre in sordina) crea un'aura di silenzio incantato, consono al momento della notte in cui tutti gli esseri viventi si addormentano. Alcuni aspetti rendono la lirica simile ad una Fuga: il Tema o Soggetto è esposto dal violino I in Do, con un riferimento nell'ultima battuta alla dominante Sol per via del Fa diesis. La Risposta della viola I è alla dominante Sol e il Controsoggetto del violino che l'accompagna è alla dominante della dominante Re. L'accordo dell'arpa a b. 10 indica una nuova tonalità (Mi bemolle: sottodominante di Si bemolle). Il Soggetto del canto e dei violini II è in Si bemolle, il Controsoggetto dei violini I è alla dominante Fa maggiore, mentre le viole e i violoncelli hanno delle parti libere sempre in Si bemolle. Alla fine c'è uno stretto nella tonalità iniziale. I procedimenti contrappuntistici sembrano sancire l'autonomia della costruzione musicale dal livello semantico-espressivo del testo. Ad un livello più profondo, tuttavia, testo e musica potrebbero incontrarsi nel momento in cui la scrittura polifonica assimila la compresenza e l'intreccio dei vari luoghi (cielo, terra e mare) abitati dagli animali. A b. 16 peraltro un breve episodio accordale fa da cesura alla prima strofa e accompagna

la seconda, creando un clima un po' spettrale e cupo, adatto ai versi che descrivono le bestie sotto terra. L'ultima strofa è sostenuta da un ingresso a canone degli archi e si conclude con una coda strumentale che risolve su un accordo di Fa maggiore.

Le *Cinque strofe dal greco* furono eseguite per la prima volta a Napoli nel 1954 dal soprano Luciana Gasperi e dall'Orchestra Sinfonica Alessandro Scarlatti di Napoli, diretta da Roberto Lupi. Delle liriche esiste anche una riduzione per canto e pianoforte, stesa da Prospero un anno dopo, che però soffre della mancanza di varietà e ricchezza dei timbri strumentali dell'orchestra.

I.3.4 La tradizione classica e la sua valenza etica

L'alto valore letterario dei testi scelti da Carlo Prospero per le proprie composizioni è indubbio. Oltre a Quasimodo si possono aggiungere i versi dell'amico e poeta contemporaneo Carlo Betocchi, assai spesso frequentati⁷⁹, la poesia di Montale in *Marezzò*, per voce recitante, coro e orchestra del 1961, la lirica di Hölderlin, in *O Diotima*, per soprano, violino, viola e arpa del 1981 (un altro riferimento alla Grecia)⁸⁰, nonché l'alta lirica del Petrarca, nelle *Tre poesie dal Canzoniere* per soprano e viola del 1990. La scelta provocatoria di testi "futili", come il prospetto di macchine agricole o l'elenco di ricette di cocktails intonati da Darius Milhaud, nel clima dissacrante della Francia anni Venti volto a *épater le bourgeois*, sarebbe stata impensabile per Prospero, che mai avrebbe potuto o voluto sottrarsi al sentimento e al *pathos*. I testi letterari messi in musica dal compositore sono sempre pregni di significato; vi sono alcuni motivi ricorrenti: il timore della vecchiaia, nei *Tre frammenti di Saffo* e nell'ultimo sonetto delle *Tre poesie dal Canzoniere*, la tristezza per la vita che fugge, in talune poesie di Betocchi nei *Canti dell'ansia e della gioia* e, nel caso di *Noi soldà*, un argomento di natura morale e civile.

La scelta di testi che convogliano profonde tematiche esistenziali e sociali, insieme alla fiducia nel potere della musica di evocarne e metterne in risalto la forza espressiva, colloca, pertanto, Prospero accanto ad un altro grande nome della tradizione musicale italiana, Luigi Dallapiccola. Curioso e attento come il suo maestro ai nuovi fermenti culturali, Prospero è tra i primi compositori a rispondere alle sollecitazioni dei *Lirici greci* di Quasimodo. È significativo che fin dalla prima intonazione di questi testi, nei *Tre frammenti di Saffo*, una delle sue prime composizioni, il tema della Grecia antica non induca ad alcun ripiegamento neoclassico. Prospero, infatti, come a rendersi conto del singolare connubio di antico e nuovo che anima le traduzioni,

⁷⁹ Dai *Tre canti di Betocchi*, per coro misto e tre flauti, del 1969 ai *Canti dell'ansia e della gioia* prima e seconda serie del 1980-2, su sei testi del poeta fiorentino.

⁸⁰ Il testo di *O Diotima* gli fu suggerito dal direttore d'orchestra Piero Bellugi, amico di Prospero e principale interprete delle sue musiche.

sperimenta procedimenti poliarmonici, pur restando in ambito tonale. Se dall'esile scrittura dei movimenti estremi e, in particolare, dalla polifonia a due voci che introduce il finale spira un soffio di arcana semplicità, il secondo movimento, violento e ricco di *pathos*, in cui trovano sfogo i sentimenti contrastanti di Saffo, dissipa l'immagine di una Grecia idilliaca, intesa come un regno incontaminato di equilibrio e perfezione.

La poesia classica, nella versione di Quasimodo, diviene nuovamente fonte di ispirazione sei anni dopo, nelle *Cinque strofe dal greco*; altri e fecondi stimoli, infatti, il compositore avrebbe tratto dalle traduzioni. Rispetto ai *Tre frammenti di Saffo*, nelle liriche del '50 vi è una maggiore *medietas* espressiva, un'autonomia della costruzione musicale dal dato semantico, che si può mettere in relazione anche con quegli aspetti – assenza di elementi soggettivi, purezza descrittiva – che, come si è visto, distinguono i frammenti delle *Cinque strofe dal greco* dalla versione *Tramontata è la luna*. Nelle liriche per voce e strumenti, inoltre, Prosperi contempera il desiderio di rinnovarsi – l'impiego di temi costituiti dai dodici suoni del totale cromatico – con il senso classico della chiarezza formale, che gli è proprio, e il gusto per l'eufonia e la linea melodica semplice, che talvolta, per usare una sinestesia, si colora di una tinta crepuscolare rosa antico. Ancor di più nelle *Cinque strofe dal greco* pare avverarsi quell'incontro di modernità e tradizione che Quasimodo aveva realizzato nella propria interpretazione in chiave ermetica dei classici greci. Forse anche per questo il poeta riteneva che le liriche di Prosperi fossero tra le migliori intonazioni sui suoi testi⁸¹. Non solo: dall'equilibrio di queste miniature sonore, velato da oscuri turbamenti – il carattere inquietante che nella terza strofa assumono il violoncello e il contrabbasso nelle brevi imitazioni della linea del canto, o, a livello formale, il contrasto tra il breve agitato *refrain* e il più composto *couplet* –, traspare l'immagine di una Grecia orfica, la terza via prospettata dal mondo greco, intermediaria e allo stesso tempo alternativa ai due estremi del dionisiaco e dell'apollineo, in cui il lato cupo e orgiastico dei misteri di Dioniso viene trasceso e sublimato nel culto apollineo della luce vivificante, della musica⁸².

Le *Cinque strofe dal greco* rivelano la passione di Prosperi per le magiche e colorate combinazioni timbriche, il piacere per il suono rinnovato dai cangianti accoppiamenti strumentali, che sarà una costante della sua produzione – si pensi alle composizioni successive come il *Concerto dell'Arco baleno*⁸³. Il gusto per la melodia dolce e cantabile, per il timbro chiaro e cristallino, l'attenzione al “piacere” dell'orecchio, sono aspetti che denotano la volontà di Prosperi di comunicare con l'uomo posto umanisticamente al centro del cosmo. Ciò che vale è che

⁸¹ Cfr la lettera di Quasimodo a Prosperi dell'8 giugno 1953, conservata all'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» di Firenze.

⁸² R. S. Borello, *Mito e storia in Salvatore Quasimodo*, in *Segni e sogni quasimodiani*, a c. di Laura Di Nicola e Maria Luisi, Pesaro, Metauro, 2004, pp. 147-68.

⁸³ Prosperi, nel citato scritto inedito, spiega che il significato del titolo è legato anche al timbro, ottenuto dal complesso formato dal pianoforte, dalla marimba e dagli archi, le cui sonorità mosse ora in maniera alternativa, ora amalgamata, conferisce all'insieme una particolare colorazione ispirata alla iridescenza dell'arco celeste.

l'impellente desiderio di farsi comprendere non degeneri mai in retorica; è la sua un'esigenza di trasparenza espressiva, dettata dal rispetto per l'essere umano. Il senso classico di ordine e chiarezza finisce col riversarsi nell'amore per la misteriosa organizzazione dell'universo, per l'incantevole fissità delle stelle, come suggeriscono *Costellazioni* per clavicembalo del '71 o *In nocte secunda*, per chitarra, clavicembalo e sei violini del 1968, il cui primo movimento, *Stellae inerrantes*, diventerà autonomo nella versione per tre chitarre del 1970.

O Diotima è una delle ultime composizioni di Prosperi che rinnova il mito della Grecia. Qui si accoglie l'interpretazione hölderliniana di un'Ellade vergine, dove si conserva l'unione tra l'uomo, la natura e il divino, un'unione di cui Diotima diviene il simbolo.

Prosperi è giunto ormai ad un uso disinvolto e personalissimo della scrittura dodecafonica; la serie non diviene mai vincolante, né potrebbe in un'arte libera e sfuggente alle definizioni come quella di Prosperi: è solo una possibilità in più, un arricchimento espressivo⁸⁴. In *O Diotima* convivono dolcezza ultraterrena e tensione spirituale, che richiedono all'ascoltatore una partecipazione attiva e al contempo intima, poiché sono bandite qualsiasi forma di enfasi e di esagerazione sentimentale: tutto diviene evocazione. Gli armonici dell'arpa illuminano frammenti sempre nuovi di melodia, così che il timbro, il suono particolare di ciascun strumento, si rivela un mezzo per sondare il mutevole, il perenne divenire.

La tradizione classica, la Grecia antica diventano un *Leitmotiv* della produzione di Prosperi; che senso dargli? Lontana dall'essere celebrata come un paradiso perduto, dove avevano regnato armonia e perfezione, l'Ellade, collocata in una dimensione metastorica, assume una valenza etica: rappresenta l'impegno morale e civile con cui l'essere umano affronta le difficoltà dell'esistenza. In riferimento alle tematiche, pure trattate dal compositore, del dolore della vecchiaia e della caducità della vita, si può scorgere nel richiamo al mondo classico una via per superare i limiti di tempo e spazio alla ricerca di valori eternamente validi, un modo per sconfiggere quel sentimento di impotenza che emerge dai versi del Petrarca, «la vita fugge e non s'arresta un'ora/e la morte vien dietro a gran giornate», intonati da Prosperi nella sua ultima composizione del 1990 e che sembrano l'eco del triste lamento di Saffo «ma a me non ape, non miele, e soffro e desidero», così intensamente cantato dal giovane Prosperi cinquant'anni prima.

⁸⁴ Nel manoscritto inedito più volte citato, Prosperi così si esprime «I dodici suoni appaiono soltanto come una necessità di allargare lo spazio diatonico e trasportare i sette suoni diatonici della tradizione sui dodici suoni offerti dal temperamento. Il senso diatonico dei dodici suoni è quindi ottenuto attraverso una rigida disciplina dodecafonica di successione dei suoni stessi, che, pur senza essere obbligati ad una serie fondamentale creano ugualmente nitidezza sonora, quasi come un allargamento dello spazio tonale, privo delle attrazioni proprie alla tradizione storica».

Capitolo II

Luigi Dallapiccola: dalle Liriche greche ai Cinque Canti

II.1 La “classicità” di Dallapiccola.

Luigi Dallapiccola ricevette dalla famiglia un’educazione prettamente umanistica e ciò spiega, in parte, il ricorso frequente alla poesia greca nelle sue composizioni (da *Estate, Liriche greche* e *Cinque Canti* a *Ulisse e Marsia*). Come lui stesso racconta, fin da bambino si era appassionato alla mitologia, prestando viva attenzione alle citazioni classiche che il padre, professore di latino e greco, soleva dispensare nelle conversazioni quotidiane in famiglia. Spinto dalla curiosità, s’informava sulle varie divinità mitologiche, tanto da acquisire col tempo una discreta dimestichezza¹. Il padre, Pio Dallapiccola, insegnava al Realgymnasium di Pisino, scuola corrispondente ad un odierno liceo scientifico, ma nel 1916, dopo la chiusura del liceo, ritenuto un centro segreto dell’Irredentismo, fu confinato con la famiglia a Graz. Luigi, che nel 1914 si era iscritto al ginnasio di Pisino, continuò gli studi liceali nella nuova città².

La vita creativa di Dallapiccola è caratterizzata dal continuo ritorno di alcuni poeti o di particolari motivi poetici; a volte si tratta di un singolo verso o addirittura di una singola parola. In *Prime composizioni corali*, il compositore si serve di una metafora naturalistica per descrivere questo aspetto di sé: «Come i fiumi del Carso, della mia terra natale, che ad un dato momento si inabissano e, dopo aver percorso sotto terra molti chilometri, riappaiono alla superficie con altro nome, con altro colore, così è accaduto in me per quanto riguarda certi motivi poetici»³.

La civiltà greca è una presenza costante, sia essa rappresentata da Ulisse, dai lirici o dall’eroe Marsia che osa sfidare il dio Apollo. A proposito di Ulisse, fu lo stesso Dallapiccola a sottolineare la strana coincidenza del ciclico riapparire, nella sua vita, dell’eroe omerico: «Non negherò come questo periodico apparire della figura di Ulisse sul mio cammino destasse in me curiosità, non disgiunta da una certa meraviglia. Cominciavo quasi a credere che non si trattasse di semplici coincidenze»⁴.

Il primo incontro con Ulisse avvenne al cinema, dove il piccolo Luigi vide con la famiglia *L’Odissea di Omero* di Giuseppe de Liguoro. In seguito ci furono l’offerta di Léonide Massine per un balletto sull’*Odissea* non andato in porto, l’incarico di una trascrizione per le scene moderne del

¹ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti» per baritono e otto strumenti*, in *Parole e musica*, a c. di F. Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 489.

² M. Ruffini, *Cronologia di L. Dallapiccola*, in *L’opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Milano, Suvini-Zerboni, 2002, p. 25.

³ L. Dallapiccola, *Prime composizioni corali*, in *Parole e musica* cit., pp. 379-80.

⁴ L. Dallapiccola, *Nascita di un libretto d’opera (1967)*, in *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Suvini-Zerboni, 1970, p. 172.

Ritorno di Ulisse in patria, e l'opera *Ulisse*, terminata nel 1968, il cui libretto era stato però già pensato nel 1943⁵, considerata dall'autore «il risultato di tutta la mia vita»⁶.

Il balletto *Marsia* fu scritto in collaborazione con il coreografo Aurel M. Milloss nel 1942-43, cioè dopo che Dallapiccola aveva già composto *Volo di notte* e i *Canti di prigionia* e stava lavorando al libretto del *Prigioniero*. Nel programma di sala, Massimo Mila negò che il balletto appartenesse, insieme al *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*, la *Sonatina canonica* e le *Liriche greche*, ad una stagione apollinea, poiché in esso si manifestava quella lotta dell'uomo contro una forza superiore che, idea centrale della poetica dallapiccoliana, l'accomunava ad opere come *Volo di notte*, o al futuro *Prigioniero*⁷. In effetti, la problematica del rapporto tra uomo e dio posta da *Marsia* allontana il balletto da un insieme lavori che, non avendo come soggetto la negazione della libertà, è stato definito come meno impegnato. Lo stesso Dalla piccola, nel valutare la differenza di «atmosfera» tra le *Liriche greche* e l'opera il *Prigioniero* così si esprime: «l'equilibrio sovrano che emana dai lirici greci contribuì, almeno in certi istanti, a darmi sollievo di fronte ai continui squilibri cui la nostra vita era condizionata; a farmi sopportare tragici avvenimenti e forse a costituire il necessario contrasto con l'atmosfera dell'opera *Il Prigioniero*, alla quale stavo lavorando»⁸. Ma più avanti, nello stesso scritto, dopo aver constatato che l'apporto della poesia greca non si sarebbe esaurito con le *Liriche greche* degli anni Quaranta, Dallapiccola ammette di averne compreso, in un secondo momento, il vero significato: «per me la civiltà greca non era stata – in un momento particolarissimo – un rifugio dello spirito soltanto; ma piuttosto una componente di me stesso. Vidi più tardi come essa comprendesse tutti i problemi (problemi eterni – quindi anche attuali) e mi sia concesso di aggiungere [...] che il soggetto della nuova Opera alla quale lavoro è tratto dalla mitologia greca»⁹.

Il rapporto del compositore istriano con il mondo greco non conobbe mai pose estetizzanti o compiacimenti letterari, poiché la sua non fu una classicità retorica ed esteriore, ma appunto una componente di sé stesso, una parte fondamentale della sua sensibilità ricca di tensioni etiche e morali.

Il primo incontro con la poesia greca (*Estate* del 1932) avvenne attraverso la traduzione di Romagnoli di un solo frammento; molto più prolifico si sarebbe rivelato l'incontro con le

⁵ Lettera di Dallapiccola a Biagio Marin, 2 novembre 1961, in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a c. di F. Nicolodi, Milano, Suvini-Zerboni, 1975, pp. 96-97.

⁶ Lettera di Dallapiccola alle ESZ del 22 maggio 1959, cit. da D. Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln, Gitarre&Laute, 1984, trad. it. *Luigi Dallapiccola: la vita e l'opera*, a c. di L. Dallapiccola e S. Sablich, Firenze, Sansoni, 1985, p. 228. In una lettera a Petrassi, inoltre, in riferimento alla richiesta di Hartmann di ricevere musiche di compositori italiani per alcuni concerti, Dallapiccola scrive: «Che gli mandi? Le *Otto invenzioni*, le *Liriche di Saffo*? Scrivimi. Io probabilmente spedirò le *Laudi*: non so se sia il caso che mandi le cose più recenti, ma credo di no. Dopo tanti anni di barbarie il clima dei *Sex Carmina Alcaei* sarebbe fuori luogo». Lettera del 29 aprile 1946, conservata all'Istituto di Studi musicali «Goffredo Petrassi» di Latina.

⁷ M. Mila, *Marsia*, nel programma di sala del Teatro alla Scala, 30 dicembre 1951.

⁸ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 491.

⁹ *Ibid.*

traduzioni di Salvatore Quasimodo. Il compositore, informato sul dibattito incorso intorno alle versioni del poeta, avrebbe colto in esse un nuovo concetto di greccità classica, più vicina alla sensibilità dell'uomo contemporaneo. In *Estate*, peraltro, per coro maschile a cappella, Dallapiccola impiegò per la prima volta i versi di Alceo, che sarebbero stati ripresi dieci anni più tardi nei *Sex Carmina Alcaei*, terza parte del ciclo delle *Liriche greche*, su traduzioni di Quasimodo.

Nello scritto già segnalato, *Prime composizioni corali*, paragonando certi motivi poetici ai fiumi del Carso – che dopo essersi inabissati «riappaiono alla superficie con altro nome, con altro colore»¹⁰ – Dallapiccola pone l'accento sull'«incontro rinnovato» di poemi e poeti. Nel caso del ritorno della poesia di Alceo assume grande importanza il passaggio dalla traduzione di Romagnoli (*Estate*) alla traduzione di Quasimodo (*Sex Carmina Alcaei*): il secondo incontro con il poeta greco, cioè, fu più fecondo perché non avvenne più «nella modesta traduzione del Romagnoli, bensì nella alata versione di Salvatore Quasimodo»¹¹. Dallapiccola riteneva, infatti, che il poeta siciliano, «permeato di spirito greco», fosse riuscito a rendere in italiano lo spirito originario della lirica greca, da cui invece si erano allontanate, per un tipo di linguaggio troppo aulico, le traduzioni precedenti¹². Anche l'incontro con la *Chanson de Roland*, avvenuto dapprima nella *Rapsodia*, per voce e orchestra da camera (1932-33), si rinnovò in *Rencesvals* del 1946 per baritono e pianoforte, non più nella versione di Giovanni Pascoli, ma nella lingua originale. Sia *Estate* sia la *Rapsodia* furono terminate nel 1932, mentre le *Liriche greche* e *Rencesvals* comparvero entrambe negli anni Quaranta, dopo essere state concluse rispettivamente nel '44 e nel '46.

Nel periodo di mezzo, tra il 1933 e il 1936, Dallapiccola scrisse i *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, su versi del nipote del celebre pittore. Di sovente apprezzato per la scelta raffinata dei testi, Dallapiccola, con questo affresco corale, favorì la conoscenza di alcuni dei «momenti degni di nota della poesia italiana»¹³, in particolare il *Coro degli zitti*, dalla veglia *Le Mascherate*, primo dei cori delle terza serie.

In occasione del festival internazionale di musica, svoltosi a Venezia nel 1961, il compilatore del programma fece notare al compositore che, a differenza di altri motivi ricorrenti, egli non aveva più ripreso «il motivo gaio, sereno e spensierato»¹⁴ dei *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*. La risposta di Dallapiccola fu significativa: la terza serie dei *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* era già completamente abbozzata nel 1935, anno in cui l'Italia invadeva l'Etiopia senza dichiarazione di guerra; inoltre, il 9 luglio dell'anno seguente, Mussolini avrebbe proclamato la fondazione dell'Impero e il 24 ottobre si sarebbe costituito l'Asse Roma-Berlino. Erano eventi che avevano reso drammaticamente chiara la rottura dell'equilibrio

¹⁰ L. Dallapiccola, *Prime composizioni corali* cit., pp. 379-80.

¹¹ Ivi, p. 374.

¹² L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 490.

¹³ L. Dallapiccola, *Prime composizioni corali* cit., p. 378.

¹⁴ Ivi, p. 380.

europeo. Dallapiccola aveva vissuto questo periodo cruciale della storia come uno di quei processi bio-fisiologici che trasformano l'essere da adolescente a giovane, o da giovane a uomo maturo: «Si chiudeva per me, e senza possibilità di ritorni, il mondo della colorita gaia aneddotica, della serena spensieratezza; forse anche il periodo della giovinezza e con ciò il primo periodo della mia attività creativa. Bisognava trovare altra legna in altri boschi»¹⁵.

La svolta decisiva cui allude Dallapiccola fu l'incontro, negli anni Quaranta, con alcuni poeti già apparsi nel decennio precedente e con uno stile compositivo profondamente mutato, in un periodo drammatico della storia: fu il riflesso di un desiderio vivo, forte in ogni campo dell'arte, di cambiare, di tagliare i ponti con un passato compromesso.

II.2 Il rapporto con Firenze

Nel maggio del 1922 Dallapiccola si trasferì a Firenze per continuare gli studi musicali avviati nella città natale. Ernesto Consolo, docente al conservatorio «Luigi Cherubini», gli impartì lezioni di pianoforte e lo presentò a Ugo Ojetti, scrittore e critico d'arte che, insieme alla moglie Fernanda, soleva accogliere in casa letterati e artisti di fama. Dallapiccola divenne insegnante di pianoforte della figlia di Ojetti, Paola, e, dalla conoscenza di una famiglia tanto prestigiosa, ricavò preziosi stimoli culturali e letterari, conoscendo personalità artistiche di spicco e informandosi sugli orientamenti letterari del tempo. Peraltro fu merito di Ugo Ojetti se Dallapiccola ottenne da d'Annunzio il permesso di musicare *La Canzone del Quarnaro*: egli ne fu riconoscente e dedicò a sua figlia Paola l'autografo della prima serie dei *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, firmandolo «con grande e affettuosa amicizia»¹⁶.

Dallapiccola instaurò con Firenze un rapporto particolare; della splendida città ammirava la grande tradizione, da Dante ai protagonisti del Rinascimento, come Brunelleschi, Leonardo e Michelangelo, mentre non ne apprezzava il provincialismo culturale coevo.

Nel 1923 s'iscrisse al conservatorio dove conseguì il diploma di licenza normale di pianoforte (28 giugno 1923); studiò armonia e contrappunto con Roberto Casiraghi, Corrado Barbieri e, dal 1925, Vito Frazzi: tutti musicisti formati alla scuola di Ildebrando Pizzetti¹⁷.

Dei suoi insegnanti Dallapiccola serbò un grato ricordo, in particolar modo di Vito Frazzi, elogiato in un articolo sulla «Rassegna musicale» del 1937¹⁸. Nel complesso, però, egli ritenne di non aver imparato molto dal suo apprendistato a Firenze e, nel dopoguerra, pensando

¹⁵ Ivi, p. 381.

¹⁶ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 13.

¹⁷ M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola* cit., p. 26.

¹⁸ Oggi in L. Dallapiccola, *Musicisti del nostro tempo: Vito Frazzi*, in *Parole e musica* cit., pp. 257-263.

agli anni di conservatorio, sarebbe divenuto sempre più critico, fino ad affermare che l'insegnamento della composizione non aveva avuto alcun influsso sul suo linguaggio musicale. Dallapiccola non era attratto dalla vita dei teatri d'opera e delle sale da concerto dei primi anni Venti, deplorava la mancanza di un contatto vivo con l'arte contemporanea europea e i limiti di una vita musicale che ruotava intorno alla ristretta cerchia di Pizzetti¹⁹.

In realtà la Firenze degli anni Venti presentava una vivace attività culturale che faceva capo alla rivista «Solaria» e al Caffè «Le giubbe rosse», punto d'incontro dell'intellettualità cittadina. In particolare «Solaria» ebbe il merito di dare ampio spazio alla letteratura europea, facendo conoscere agli italiani Proust, Joyce e Kafka, in un momento di chiusura provinciale imposto al Paese dal fascismo; la rivista fiorentina pubblicò, tra l'altro, nel 1930 la raccolta *Acque e terre*, prima tappa significativa di Quasimodo.

Gianandrea Gavazzeni ha sottolineato che Dallapiccola, anche se positivamente influenzato dal respiro europeo di «Solaria», non riuscì a instaurare rapporti autentici con gli esponenti del foglio fiorentino, ad eccezione di Arturo Loria e Alessandro Bonsanti²⁰. Nella seconda metà degli anni Trenta, il legame di Dallapiccola con quest'ultimo si rafforzò (in virtù anche dell'amicizia sorta tra le rispettive consorti), in particolare nel periodo di «Letteratura», rivista che seguì «Solaria» nell'apertura europea e sulla quale apparvero tre scritti del compositore. Tuttavia Dallapiccola, nei primi quindici anni di permanenza a Firenze, cioè in pieno regime fascista, escludendo la famiglia Ojetti e poche altre conoscenze, tra cui Bonsanti, non frequentò i maggiori esponenti delle correnti letterarie della città e si tenne lontano dalle loro riunioni al Caffè «Le giubbe rosse». Il desiderio di tenersi in disparte dalla vita ufficiale lo indusse anche a rifiutare una collaborazione al «Frontespizio» di Bargellini. Se da una parte «Frontespizio» era una rivista cattolica (come lo era Dallapiccola) e mostrava una discreta modernità scrivendo, nel 1937, di Joyce e di Hölderlin, dall'altra esprimeva posizioni politiche filogovernative. Bargellini, infatti, durante la Guerra di Etiopia, sostenuta e giustificata dal gruppo del «Frontespizio», volle che la rivista seguisse maggiormente la linea del regime, dando ampio spazio a un intellettuale fascista come Barna Occhini. Questi, divenuto redattore, nelle ultime annate lanciò violenti attacchi all'ermetismo e più in generale a tutte le arti contemporanee. Nel 1938, inoltre, la posizione della rivista, riguardo al manifesto fascista sulla razza e all'avvio delle leggi antisemite in Italia, da ambigua divenne apertamente favorevole. Alla luce di queste considerazioni, il rifiuto di Dallapiccola di collaborare al «Frontespizio» non risulta tanto inspiegabile, se si tiene conto soprattutto del drammatico contraccolpo che le leggi razziali ebbero sulla famiglia del compositore, la cui moglie Laura, sposata il 30 aprile del 1938, era ebrea.

¹⁹ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 8.

²⁰ G. Gavazzeni, *Introduzione a Parole e musica* cit., p. 27.

Forte fu poi l'antipatia del compositore per Giovanni Papini e per la cerchia di fedeli che gli stavano intorno adoranti; questi ultimi, privi di personalità come i tanti musicisti che seguivano pedissequamente Pizzetti, riflettevano, a suo dire, l'immagine di una mediocre «Firenzina», contrapposta al mito di una Firenze dantesca²¹.

L'amore per la Firenze antica e la diffidenza per la vita musicale degli anni Venti e Trenta, il carattere «difficile» e l'estrema serietà nell'allacciare rapporti umani lo portarono a un isolamento, rotto da poche, ma buone, amicizie: «Non ho mai fatto parte della vita ufficiale della città, salvo in un paio di casi sporadici e di brevissima durata; però so che a Firenze posso contare su alcuni veri amici [...] i quali mi hanno sopportato per tanto tempo e che, per quanto io sia 'difficile', mi hanno sempre voluto bene»²². Dallapiccola non partecipò concretamente al dibattito culturale del tempo. Il suo fu un dialogo interiore, attento ai nuovi orientamenti che passò al vaglio accogliendo di essi ciò che serviva allo sviluppo del proprio mondo artistico. Ciò spiegherebbe lo sforzo del compositore di ricondurre l'interpretazione delle sue opere "impegnate" su un piano universale e meno legato ad eventi storici determinati²³. Peraltro, Dallapiccola mostrò la sua "inattualità" anche nella scelta dei testi, il più delle volte molto antichi, nella ferma convinzione che versi vecchi di secoli fossero in grado di esprimere una condizione umana di ogni tempo e che, non essendo attuale solo ciò che si legge sui giornali, tra cronaca e storia ci fosse un solco profondo²⁴.

II.3 Primi incontri con la seconda Scuola di Vienna

I primi contatti di Dallapiccola con l'opera di Arnold Schönberg furono abbastanza precoci. Nel 1921 si procurò una copia dell'*Harmonielehre* (Manuale di armonia, 1911), dopo averne letto una recensione negativa di Pizzetti, e tre anni dopo, nella Sala Bianca di Palazzo Pitti, ascoltò il *Pierrot lunaire*, diretto dal maestro viennese. Entrambi gli eventi svolsero per Dallapiccola un ruolo di iniziazione; ricordando il periodo in cui lesse il *Manuale di armonia*, il compositore sentì il bisogno di esprimersi con Joyce: «How life begins»²⁵ e, a proposito, del *Pierrot lunaire*, scrisse: «Un incontro, si sa, può decidere di tutta una vita, o almeno di un orientamento. E il mio

²¹ L. Pinzauti, *Dallapiccola e Firenze*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive. Una monografia a più voci*, a c. di M. De Santis, Milano, Ricordi, 1997, p. 422.

²² L. Dallapiccola, «Ringraziamento», in «Antologia Vieusseux», XI, 1-2, gennaio-giugno 1974, p. 21.

²³ G. Montecchi, *Attualità di Dallapiccola*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive* cit., p. 390.

²⁴ L. Dallapiccola, *Genesi dei «Canti di Prigionia» e del «Prigioniero»*, in *Parole e musica* cit., pp. 408-409.

²⁵ L. Dallapiccola, *Presentazione della Harmonielehre*, in *Parole e musica* cit., p. 240.

orientamento fu deciso la sera del primo aprile 1924, quando vidi, sul podio della Sala Bianca di Palazzo Pitti, Arnold Schönberg dirigere il suo *Pierrot lunaire*»²⁶.

L'incontro con l'opera degli altri due grandi esponenti della seconda Scuola di Vienna avvenne nell'ambito dei festival organizzati dalla SIMC e del festival di musica contemporanea della Biennale di Venezia. Nell'aprile del 1934, infatti, ascoltò a Firenze, sede del XII festival della SIMC, la *Lyriscche Suite* di Alban Berg, e, pochi mesi dopo, a Venezia, ebbe occasione di ascoltare la cantata *Der Wein* e conoscere personalmente l'autore. Nel 1935 sentì a Praga, in occasione del XIII festival della SIMC, le *Variazioni* op. 31 di Schönberg e il *Concerto* op. 24 di Anton Webern. Di Webern ascoltò a Londra, nel 1938, la cantata *Das Augenlicht* op. 26, considerata da Dallapiccola una delle composizioni migliori del maestro viennese. Di essa, insieme alle *Variazioni* op. 27 e al *Quartetto* op. 28, pubblicò una recensione sulla «Rassegna musicale» nel 1939²⁷.

I festival di musica contemporanea furono le uniche occasioni che permisero a Dallapiccola e ad altri musicisti italiani di conoscere l'opera dei tre compositori viennesi. Reperire le loro partiture e i loro scritti era estremamente difficile, fino a risultare pressoché impossibile durante gli anni della guerra. Peraltro, come ricorda Dallapiccola nel suo scritto *Sulla strada della dodecafonia*, nel decennio prima della seconda guerra mondiale, la tendenza imperante era il neoclassicismo, e la dodecafonia sembrava essere stata soltanto un breve episodio ormai accantonato. L'avvento di Adolf Hitler in Germania aveva posto fine ad ogni esecuzione pubblica di musica atonale²⁸.

L'interesse per la dodecafonia, in un momento in cui essa sembrava destinata a scomparire, è un ulteriore esempio della propensione di Dallapiccola alla “non attualità”. Nel ripercorre il cammino che lo aveva condotto all'adozione del metodo dodecafonico, il compositore ricordò le difficoltà di una ricerca compiuta senza l'ausilio di trattati specifici, come i successivi e importantissimi volumi di René Leibowitz, e senza partiture. Questo percorso solitario era diventato per Dallapiccola motivo di orgoglio: «Chi voleva intraprendere il cammino verso la dodecafonia doveva contare esclusivamente sulle proprie forze. (A distanza di anni posso dire di essere felice di aver compiuto un così grande sforzo *da solo*; nonostante tanti errori)»²⁹.

Nello scritto *Sulla strada della dodecafonia*, Dallapiccola, con una sincerità e naturalezza disarmanti, narra come, in assenza di trattati specifici, la lettura di James Joyce e di Marcel Proust gli avesse dato validi stimoli per la comprensione e l'acquisizione del metodo dodecafonico. I due scrittori gli avevano fatto comprendere meglio ciò che aveva solo intuito ascoltando le *Variazioni*

²⁶ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia*, in *Parole e musica* cit., p. 448.

²⁷ Oggi in L. Dallapiccola, *Anton Webern («Das Augenlicht», «Variazioni» op. 27, «Quartetto» op. 24)*, in *Parole e musica* cit., p. 225.

²⁸ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., p. 451.

²⁹ Ivi, p. 453; cfr. anche F. Nicolodi, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna. Note in margine a una scelta*, in *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 231-282.

op. 31 di Schönberg al festival di Praga: la differenza tra la musica classica (ovvero la forma-sonata che ne è la massima rappresentante) e la musica seriale³⁰. Nella musica classica il tema è spesso trasformato melodicamente, mentre lo schema ritmico non subisce modifiche; nella musica seriale la trasformazione è data all'articolazione dei suoni, indipendentemente dal ritmo. Riassumendo, la cura del vocabolo e la tecnica delle assonanze in Joyce gli avevano fatto comprendere «sino a qual punto, in musica, una identica successione di suoni potesse assumere un diverso significato, a condizione di essere articolata in modo differente»³¹. Sull'influenza di Marcel Proust il compositore si sofferma ancora di più: la tecnica dello scrittore francese ingenera una riflessione sulla dialettica e sul nuovo senso costruttivo del sistema dodecafonico. Per Dallapiccola, anche se nel sistema dodecafonico non esiste più l'attrazione dominante-tonica, permane tuttavia una forza di attrazione che egli chiama polarità, consistente in una serie di rapporti raffinatissimi tra i suoni, non sempre facilmente individuabili; nella serie, pertanto, un intervallo finirà con l'assumere un'importanza maggiore rispetto agli altri, imprimendosi nella memoria. Nella *Recherche du temps perdu*, Albertine, nominata per la prima volta nel primo volume di *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, è associata al termine inglese *fast*: «Elle sera sûrement très *fast*», che per il contrasto con la lingua francese, s'imprime nella memoria del lettore. Il nome di Albertine sarà citato altre volte, ma soltanto nel terzo volume di *À l'ombre des jeunes filles en fleur* il personaggio entrerà definitivamente in scena. Si avrà, così, nel momento in cui Swann vedrà Albertine per la prima volta, ciò che Dallapiccola chiama la «definizione ritmica e melodica» del personaggio. Il compositore confronta la tecnica di presentazione di un personaggio adottata da Proust con la tecnica usata nel romanzo classico, e cita l'esempio di Padre Cristoforo nei *Promessi sposi*: il Manzoni, diversamente da Proust che dilata la conoscenza del personaggio nel tempo, ha cura di presentarci dettagliatamente Padre Cristoforo al suo primo apparire. Allo stesso modo, nella prima parte della forma-sonata (esposizione) sono presentati i due temi contrastanti tra loro. Scrive Dallapiccola: «I personaggi (i temi) devono essere chiaramente definiti sin dall'inizio. [...] L'articolazione ritmica del miracoloso tema non muterà mai, nonostante tante sensazionali avventure in campo armonico e timbrico»³².

Dallapiccola giunge così alla conclusione che la «differenza fondamentale» tra musica classica e seriale è «una differenza che riguarda la dialettica»³³; nella musica seriale non incontreremo subito un personaggio definito melodicamente e ritmicamente, ma dovremo aspettare. La «definizione ritmica e melodica» di Albertine giunge in ritardo ed è preparata dalle tante situazioni in cui gli altri personaggi la citano; allo stesso modo «prima di arrivare alla

³⁰ Sull'argomento cfr. J. Noller, *Dodekaphonie via Proust und Joyce. Zur musikalischen Poetik Luigi Dallapiccolas*, «Archiv für Musikwissenschaft», LI, n° 2, 1994, pp. 131-44.

³¹ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., p. 454.

³² Ivi, p. 458.

³³ Ivi, p. 460.

definizione ritmica e melodica della serie, potremo trovarla condensata in aggregati sonori, differentissimi fra di loro e per densità e per timbro. È tuttavia verosimile che in alcuni di essi sarà percepibile il senso della *polarità*, quasi per stabilire un primo contatto tra il compositore e l'ascoltatore»³⁴.

Ci si è soffermati su questo scritto perché, se nell'avvicinarsi al metodo dodecafonico Dallapiccola ha attinto da Joyce e Proust, ciò non è avvenuto soltanto per l'assenza, in quel periodo, di trattati specifici sulla dodecafonia, ma per una congenialità del compositore con i procedimenti letterari. Il suo costante richiamo alla letteratura non si esplicò soltanto nell'analisi e nel confronto di testi d'autore, ma anche nella ricerca di similitudini tra la sfera verbale e quella musicale. Alla luce delle riflessioni su Joyce e Proust, non si può non tener conto dei passi, contenuti in altri scritti, in cui Dallapiccola ha ribadito la maggiore efficacia, per le sue scelte compositive, delle traduzioni dei lirici greci di Salvatore Quasimodo, rispetto a quelle di Romagnoli. È ipotizzabile che nei testi adoperati nelle prime composizioni interamente dodecafoniche, il compositore abbia cercato quell'aspetto generale che tanto lo aveva colpito in Proust e che potremmo definire dilatazione nel tempo di un evento. Nel secondo capitolo della prima parte del nostro lavoro, nel paragrafo destinato all'analisi dei testi, si è notato come Quasimodo, diversamente dal Romagnoli, eviti di circoscrivere le situazioni e l'uso di immagini esornative. Ciò conferisce ai testi un carattere vago e imprecisato, ribadito dal compositore come una cifra stilistica importante al fine della scelta di musicare i versi.

II 4 «Sulla strada della dodecafonia»

Roman Vlad sostiene che Dallapiccola arrivò alla dodecafonia percorrendo un cammino diverso da quello di Schönberg. Come i compositori italiani della generazione dell'Ottanta, Dallapiccola si rivolse a una fase della tradizione musicale europea precedente a quella segnata da Wagner e dai postwagneriani. Nelle sue prime opere, infatti, si ricollegò all'«acerbo diatonicismo modale»³⁵ del Medio Evo e del Rinascimento. In un secondo periodo Dallapiccola cominciò a inserire nel tessuto diatonico delle sue opere alcune fibre cromatiche, «le quali da un certo momento in poi assunsero l'aspetto di vere e proprie *serie* dodecafoniche e finirono per assorbire nelle sue composizioni più recenti ogni residuo elemento diatonico»³⁶. Lo studioso conclude che: «il superamento del tradizionale sistema armonico tonale non avvenne per erosione interna, come

³⁴ Ivi, p. 459.

³⁵ R. Vlad, *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini-Zerboni, 1958, p. 275.

³⁶ *Ibid.*

in Schönberg, ma si compì mercé una graduale compenetrazione degli spazi eptafonico e dodecafonico»³⁷.

Vlad propone pertanto una periodizzazione dell'attività creativa di Dallapiccola. In una prima fase rientrano *Estate* (1932), la *Partita* (1930-32), i *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* (1932-36), *Divertimento in quattro esercizi* (1934), *Musica per tre pianoforti (Inni)* (1935). In queste opere la scrittura è tendenzialmente diatonica, ma vi sono dei passi «che esorbitano dagli schemi modalitici eptafonici e preannunciano i futuri sviluppi cromatici dello stile di Dallapiccola»³⁸. Nella *Siciliana*, ultimo movimento del *Divertimento in quattro esercizi*, il nucleo di quattro note Fa-La bemolle-Do bemolle-Mi, su cui s'impenna la frase principale, forma, insieme ad altri due gruppi di quattro suoni, la serie dodecafonica dei successivi *Canti di prigionia*, scritti tra il 1938 e il 1941.

Es. 1 *Siciliana*



Es. 2, serie dei *Canti di prigionia*



Inoltre, nel *Coro degli zitti*, primo brano della terza serie dei *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, compaiono disegni comprendenti tutte le note della scala cromatica. Secondo Vlad, il compositore, in questo coro, è stato indotto ad utilizzare un «cromatismo modalmente neutro» al

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, pp. 277-78; cfr. anche G. Gavazzoni, *Le musiche giovanili di Dallapiccola*, in *Trent'anni di musica*, Milano, Ricordi, 1958, pp. 187-196.

fine di rendere l'atmosfera cupa e gelida dei versi: «avvezzi a non veder né sol né cielo/ noi siamo gli Zitti/ paggi, messaggi, ostaggi del silenzio»³⁹. Pertanto la struttura cromatica del *Coro degli zitti* segna l'inizio di una seconda fase nell'attività del compositore, nella quale rientrano, oltre ai già citati *Canti di prigionia*, le *Tre Laudi* (1936-1937), l'opera teatrale *Volo di notte* (1937-1939), il *Piccolo concerto per Muriel Convreux* (1939-1941), il balletto *Marsia* (1942-1943). Ciò che caratterizza queste musiche è la coesistenza di elementi diatonici e dodecafonici fusi in una sintesi stilistica «che nel suo perfetto equilibrio formale ha quasi del miracoloso»⁴⁰. A proposito delle *Tre Laudi*, dove l'uso della serie nella forma originale e retrograda diviene più frequente, Dallapiccola ricorda: «Già nel 1937, al tempo della composizione delle *Tre Laudi*, avevo cominciato a interessarmi alle possibilità melodiche insite nelle serie dodecafoniche; ma soltanto coi tre fascicoli delle *Liriche greche* mi avvenne di prendere una più radicale decisione»⁴¹.

Terminati due anni prima dei *Cinque frammenti di Saffo*, i *Canti di prigionia* constano di tre cori su testi di condannati a morte: *Pregghiera di Maria Stuarda*, *Invocazione di Boezio*, *Congedo di Girolamo Savonarola*. Il primo brano comincia con una sovrapposizione di elementi modali, il *Dies Irae* gregoriano, e dodecafonici, la serie riportata all'esempio 2. Vlad ritiene che nei *Canti di prigionia* Dallapiccola abbia raggiunto la fusione perfetta di tutti gli elementi utilizzati finora, tanto da «conferire a codesti elementi la più alta potenza espressiva». Aggiunge: «A poche musiche come a questa si può rivendicare un'ideale appartenenza al nostro tempo. E questo non perché essa si riferisca a fatti o ad eventi contingenti, ma in quanto s'intuisce che le sue premesse emotive potevano maturare nell'interiorità dell'artista soltanto per la vissuta esperienza del dramma attraverso il quale è passata e sta passando l'umanità»⁴². L'intensa partecipazione con cui Dallapiccola visse gli eventi drammatici della seconda guerra mondiale traspare dai suoi scritti, in particolar modo dal frammento autobiografico *Genesis dei «Canti di Prigionia» e del «Prigioniero»*, oggi in *Parole e musica*. Il pessimismo con cui il compositore si pone di fronte alla situazione storica «lo accosta – scrive Massimo Mila – a quell'intensa partecipazione del dolore del mondo, a quel lacerato impegno dell'anima, che costituisce la caratteristica saliente dell'espressionismo centro-europeo»⁴³.

Il 18 luglio del 1942, in piena guerra, Dallapiccola termina il primo ciclo delle *Liriche greche*: i *Cinque frammenti di Saffo*, in cui impiega, per la prima volta in maniera sistematica, la tecnica dodecafonica. Il primo fascicolo delle *Liriche greche*, pertanto, segna l'inizio di una nuova fase dell'attività creativa di Dallapiccola. I *Sex Carmina Alcaei* e le *Due liriche di Anacreonte* sono conclusi rispettivamente il 10 ottobre 1943 e il 18 aprile 1945. Le *Due liriche di Anacreonte*, pur essendo state

³⁹ R. Vlad, *Storia della dodecafonica* cit., p. 279.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ L. Dallapiccola, *A proposito delle «Due liriche di Anacreonte»*, in *Parole e musica* cit., p. 440.

⁴² R. Vlad, *Storia della dodecafonica* cit., p. 287.

⁴³ M. Mila, *Breve storia della musica*, Milano, Bianchi-Giovini, 1948, p. 338, cit. da Vlad, *Storia della dodecafonica* cit., p. 287.

composte per ultime, nel ciclo definitivo occupano la posizione centrale. Vlad ritiene che l'uso della dodecafonìa, sull'esempio di Schönberg e dei suoi allievi, non impedisca a Dallapiccola di mantenere intatta la propria personalità e di creare opere autonome rispetto ai modelli viennesi. Dopo aver analizzato il quarto frammento di Saffo, la prima lirica di Anacreonte e l'*Expositio* dei *Sex Carmina Alcaei*, lo studioso nota che, diversamente da Webern, Dallapiccola non tende ad eliminare tutti gli elementi che si ricollegano al passato sistema armonico tonale. Al contrario, sulla strada tracciata da Berg, il compositore tende a ricercare nello spazio dei dodici suoni entità armoniche analoghe a quelle dell'antico sistema tonale. Tali entità, però, perduta la loro funzione all'interno del sistema tonale, acquistano un nuovo senso⁴⁴: «Codeste entità, riscoperte ed innestate organicamente nello spazio pancromatico appaiono riscattate dai significati stereotipi acquisiti mediante un uso plurisecolare e guadagnano un senso del tutto inedito»⁴⁵.

Anche Kämper sottolinea come le serie dodecafoniche nelle *Liriche greche* siano ricche di implicazioni tonali. D'altronde lo stesso compositore aveva dichiarato di non aver voluto escludere tutte le «reminiscenze tonali», anche perché la cantabilità gli era parsa elemento importante e irrinunciabile⁴⁶.

Riguardo al primo impiego del metodo dodecafonico, bisogna infine tener conto che Dallapiccola, durante la seconda guerra mondiale, non dispose, come si è accennato, di trattati specifici fra cui gli importanti volumi di René Leibowitz, ed ebbe serie difficoltà a reperire le partiture di Schönberg, Berg e Webern. Nei lavori successivi, in seguito anche agli scambi epistolari con il Leibowitz, il metodo dodecafonico sarebbe stato impiegato in modo sempre più rigoroso. Già nei tre fascicoli delle *Liriche greche* si può notare un'evoluzione; i *Cinque frammenti di Saffo* adottano ciascuno più di una serie; nelle *Due liriche di Anacreonte* vi sono due serie, rispettivamente per il primo e il secondo pezzo; i *Sex Carmina Alcaei*, invece, utilizzano tutti la stessa serie. A rigor di logica, pertanto, si dovrebbe considerare solo quest'ultimo ciclo la prima opera interamente dodecafonica di Dallapiccola⁴⁷.

Secondo Ulrich Mosch, tuttavia, se da una parte è incontestabile che i *Sex Carmina Alcaei* segnino una nuova tappa del cammino compositivo di Dallapiccola, dall'altra non è altrettanto facile inserire questo ciclo di liriche nel quadro di una «storia della dodecafonìa». Sebbene i *Sex Carmina Alcaei* siano la prima opera in cui le altezze sono date da un'unica serie, lo studioso si chiede se l'impiego sistematico e lineare delle quattro forme sia sufficiente per poter parlare di

⁴⁴ R. Vlad, *Storia della dodecafonìa* cit., pp. 291-94.

⁴⁵ Ivi, p. 294.

⁴⁶ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 99.

⁴⁷ U. Mosch, *Luigi Dallapiccola e la scuola di Vienna*, in *Lecture e prospettive* cit., p. 120.

dodecafonia e se, in quest'opera, non siano più importanti i procedimenti contrappuntistici impiegati che non il fatto di basarsi su temi comprendenti le dodici note⁴⁸.

In una lettera del 1940 a Vladimir Vogel, Dallapiccola rivela che il suo interesse per la nuova tecnica musicale finora è stato di natura quasi sempre melodica: «per il momento non mi sarebbe possibile di fare qualcosa di simile all'op. 28 di Schönberg (*Drei Satiren*) che, d'altra parte, ammiro molto. Conosce trattati sulla composizione con i dodici suoni? Dal canto mio ho avuto solo occasione di leggere *Über neue Musik* di Křenek e qualcosa di Hába, nient'altro»⁴⁹. In verità, il trattato di Ernst Křenek contiene anche descrizioni dell'impiego armonico della serie. Peraltro, diversamente dalle opere di Webern, che Dallapiccola conosceva all'inizio degli anni Quaranta, le configurazioni seriali dei *Sex Carmina Alcaei*, sempre complete «appaiono come unità sintattiche, come soggetti di una tradizionale scrittura polifonica»⁵⁰. È come se, rispetto al soggetto di una fuga di Palestrina o Bach, fosse cambiato soltanto il contenuto diastematico. Nelle *Liriche greche*, pertanto – conclude Mosch – la dodecafonìa deve essere intesa come uno sfruttamento di tutte le note del totale cromatico, come un modo per evitare «“precoci” ripetizioni di suoni», come «mezzo per assicurare la atonalità»⁵¹. Non un'opera dodecafonica dovrebbero essere definiti i *Sex Carmina Alcaei*, bensì un'opera contrappuntistica i cui soggetti comprendono il totale cromatico. Nell'ultimo fascicolo delle *Liriche greche* manca proprio un aspetto essenziale del metodo dodecafonico: l'identità delle dimensioni orizzontali e verticali nello spazio musicale. Ciò non dipende, chiarisce Mosch, dall'assenza di trattati specifici che spiegassero a Dallapiccola come fare, ma dall'interesse primario di quest'ultimo verso gli aspetti melodici della dodecafonìa⁵².

A prescindere dal problema dell'inserimento dei *Sex Carmina Alcaei* nella storia della dodecafonìa, le ultime osservazioni dello studioso sull'interesse del compositore per gli aspetti melodici della serie sono molto importanti. Nello scritto *Di un aspetto della musica contemporanea* (1936), Dallapiccola stesso commenta le differenze tra «melodia dodecafonica» e «melodia tonale». Secondo il compositore, infatti, Schönberg avrebbe avuto il merito di combattere il predominio della tonica, negandole il «diritto» di prevalere sulle altre note. Per dimostrare l'importanza, anche numerica, che la prima nota della scala ha avuto nella musica occidentale, Dallapiccola cita le prime quattro misure della *Sonatina* di Clementi in Do maggiore: su 43 note, 30 sono divise tra i suoni della triade: 13 Do, 10 Sol, 7 Mi. Il compositore ribadisce che Schönberg ha stabilito una nuova regola: «Tutti i suoni della scala cromatica devono venir mossi melodicamente in una libera combinazione. Bisogna percorrere le serie di tutti i dodici suoni prima che una ripetizione dei suoni singoli possa effettuarsi [...] La melodia derivante dalla

⁴⁸ Ivi, pp. 122-23.

⁴⁹ Lettera di Dallapiccola a Vladimir Vogel, 3 gennaio 1940, cit. da Mosch, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 124.

⁵⁰ Mosch, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 125.

⁵¹ Ivi, p. 126.

⁵² Ivi, p. 128.

successione dei dodici suoni è la *serie fondamentale*, base del nuovo sistema, destinata a mantenere l'unità musicale della composizione»⁵³.

Quattordici anni dopo, in *Sulla strada della dodecafonia* (1950), Dallapiccola rileva un dato che aveva trascurato nello scritto del '36: «anche se tutti i dodici suoni si presentano ognuno un numero uguale di volte, non si può assolutamente trascurare un fattore di capitale importanza: il *momento*, cioè il punto della battuta, in cui il suono si fa udire. [...] Va da sé che il significato di un suono non è lo stesso se il suono cade sul tempo forte o sul tempo debole, pure restando invariate la dinamica e le durate»⁵⁴. Il compositore giunge così alla conclusione che «se nel sistema dodecafónico la tonica non esiste più, se – di conseguenza – l'attrazione *dominante-tonica* era da escludersi, se la *forma-sonata*, per questo stesso fatto, era stata completamente disgregata, esiste tuttavia una forza di attrazione, spesso nascosta, è vero, ma pur sempre esistente: la *polarità*, [...] il che significa l'esistenza di rapporti raffinatissimi tra certi suoni; rapporti non sempre facilmente individuabili oggi (perché molto meno evidenti di quello *dominante-tonica*), ma tuttavia presenti»⁵⁵.

II.5 I *Lirici greci* e la scelta dodecafónica di Dallapiccola

Nel maggio del 1940, pochi mesi prima della pubblicazione dei *Lirici greci*, Luigi Dallapiccola, a proposito della sua opera teatrale *Volo di notte*, afferma che la poesia, in quanto fatto spirituale, è eterna: «cambiano soltanto le circostanze e le forme in cui si esplica. E se oggi noi dobbiamo fare della poesia, mi par giusto scegliere le forme più aderenti all'epoca nostra»⁵⁶.

Il compositore ritiene, pertanto, che la propria opera, il cui libretto si fonda sull'opera omonima di Antoine de Saint-Exupéry, abbia una presa maggiore sul pubblico, si “senta” di più, perché tratta un tema contemporaneo come l'aviazione. Quando riprenderà la lirica greca, Dallapiccola preferirà la moderna rilettura di Quasimodo, giacché l'interpretazione ermetica, restituendo i lirici greci al nostro tempo, ne ha facilitato la comprensione. Le affermazioni di Dallapiccola al riguardo – «Mi era avvenuto, naturalmente, anche in passato, di leggere versioni di poeti greci. Ma la massima parte di esse, disgraziatamente, pur ostentando professorali patenti di classicità, poco o nulla conservavano dell'autenticità, della vibrazione dell'ispirazione originaria»⁵⁷ – mostrano quanto la recezione di Dallapiccola dei *Lirici greci* di Quasimodo sia stata influenzata dal saggio di Luciano Anceschi. Quando il compositore sostiene che il poeta,

⁵³ L. Dallapiccola, *Di un aspetto della musica contemporanea*, in *Parole e musica* cit., p. 211.

⁵⁴ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., p. 455.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ L. Dallapiccola, *Per la prima rappresentazione di «Volo di notte»*, in «Letteratura», Firenze, VI, n° 3, luglio-dicembre 1942, ora in *Parole e musica* cit., pp. 385-397: 392.

⁵⁷ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., pp. 489-496: 489.

«permeato di spirito greco», è riuscito finalmente a rendere i lirici greci in italiano «per sua e per nostra fortuna rinunciando al morto linguaggio archeologico cui troppi altri ci avevano abituati»⁵⁸ sta riprendendo concetti espressi da Anceschi nel saggio introduttivo.

Dallapiccola non ha soltanto elogiato l'alto valore letterario dei *Lirici greci* di Quasimodo, ma è arrivato a sostenerne l'importanza per l'adozione della dodecafonia: «un'adozione ancora alquanto libera [...] e rivolta soprattutto a un esame e a uno sfruttamento di nuove possibilità melodiche»⁵⁹.

Con «adozione alquanto libera» Dallapiccola vuole intendere che non ha rinunciato del tutto a elementi del sistema tonale. In questo scritto, peraltro, il compositore si limita ad accennare alla coincidenza tra l'incontro con le traduzioni di Quasimodo e l'impiego della dodecafonia, ma non a una relazione tra i due eventi. In un altro passo è, al contrario, più esplicito: «Già nel 1937, al tempo della composizione delle *Tre Laudi*, avevo cominciato a interessarmi alle possibilità *melodiche* insite nelle serie dodecafoniche; ma soltanto coi tre fascicoli delle *Liriche greche* mi avvenne di prendere una più radicale decisione. Molte sono le ragioni di una siffatta decisione [...] La lettura dei *Lirici greci*, il ripensamento poetico di Salvatore Quasimodo, così essenziale e sfrondato di ogni residuo di quel linguaggio retorico e archeologico cui precedenti “dotte” traduzioni ci avevano abituati, mi ha suggerito l'idea di ripensarle in musica e soprattutto melodicamente»⁶⁰.

Nei due passi citati, Dallapiccola afferma di essere stato attratto soprattutto dalle nuove possibilità melodiche della dodecafonia. Sostiene, infatti, come si è già accennato, che nelle “melodie dodecafoniche”, cioè nella serie, si creano dei rapporti tra i suoni più raffinati e molto meno evidenti di quello, per esempio, dominante-tonica nella musica tonale⁶¹. Sembra dunque che, rispetto al sistema tonale, si sia guadagnata una più ampia libertà.

Asserendo che i capolavori dell'antichità non debbono essere imitati servilmente, bensì «filtrati attraverso altre e più recenti esperienze»⁶², Dallapiccola propone un moderno ripensamento dei grandi del passato. Con le traduzioni di Quasimodo, il compositore si trova di fronte alla realizzazione di tale ideale: una rilettura contemporanea dei lirici più antichi della nostra civiltà, in cui i modi della poesia ermetica hanno dato al linguaggio un'immediatezza sconosciuta alle precedenti traduzioni, rovinate, a suo dire, da un eccessivo gusto per l'espressione enfatica, pesante e retorica. Per le traduzioni del poeta siciliano, così radicalmente nuove, Dallapiccola sente la necessità di rivolgersi a una diversa organizzazione del materiale melodico, una nuova *melodia* non più soggetta alle rigide regole del sistema tonale, in cui non

⁵⁸ Ivi, p. 490.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ L. Dallapiccola, *A proposito delle «Due liriche di Anacreonte»* cit., pp. 440-41.

⁶¹ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., pp. 448-463: 455.

⁶² Luigi Dallapiccola, *Prime composizioni corali* cit., pp. 372-384: 376.

prevalgano le note costituenti l'accordo maggiore o minore costruito sul primo grado della scala, cessi di esistere il vecchio «filo conduttore *dominante-tonica*» e s'instaurino dei rapporti tra i suoni più «raffinati» e meno «evidenti» di quelli dell'antico sistema tonale. Il compositore, dunque, nelle *Liriche greche*, impiega il metodo dodecafonico per raggiungere una diversa espressione: la nuova organizzazione melodica, rompendo con i nessi “codificati” da tre secoli di linguaggio tonale, acquista verginità e purezza, così come le nuove traduzioni di Quasimodo, influenzate dall'ermetismo, hanno reso in maniera più profonda e autentica le voci dell'antica Grecia.

Per Dallapiccola la dodecafonia non è soltanto un linguaggio o una tecnica, ma è anche uno «stato d'animo». Un'espressione simile, impiegata in *Sulla strada della dodecafonia*, è chiarita dal compositore nello stesso saggio: «Personalmente ho adottato tale metodo perché è il solo che, a tutt'oggi, mi permetta di esprimere quanto sento di dover esprimere»⁶³. E a proposito di Arnold Schönberg, padre della dodecafonia, si augura che la definizione del compositore viennese *nuova logica* riesca un giorno tanto soddisfacente quanto la definizione *seconda pratica*, adottata da Monteverdi tre secoli prima⁶⁴.

L'ammirazione che Dallapiccola nutre per Schönberg è totale. In una conferenza tenuta al conservatorio di Firenze, l'otto marzo 1936, Dallapiccola cita il XXI capitolo dell'*Harmonielehre*, intitolato *Accordi per quarte*,⁶⁵ in cui il *vero* musicista è dipinto alla ricerca di nuove sonorità, al fine di esprimere sentimenti sconosciuti e inauditi che sorgono nell'animo: «una sonorità nuova è un simbolo trovato involontariamente: esso preannuncia l'uomo nuovo, che in esso si esprime».⁶⁶ Dallapiccola, pertanto, nella conferenza del 1936, cita un capitolo dell'*Harmonielehre* che, per l'accento sul *nuovo*, ha una rilevante portata ideologica in un periodo in cui il richiamo alla restaurazione artistica era molto pressante.

La lettura dell'*Harmonielehre*, del resto, era stata per Dallapiccola una rivelazione sin da quando, nel 1921, aveva acquistato il volume e non aveva più voluto separarsene, portandolo con sé anche in viaggio⁶⁷. Se si considera che il compositore istriano aveva sempre esaltato l'incrollabile fede di Schönberg nel seguire la propria strada, nonostante i pesanti insuccessi, l'impiego della dodecafonia nei *Lirici greci* assume una tinta ancora più forte. Alla nuova e sincera classicità proposta da Anceschi, infatti, Dallapiccola, legato al mondo greco fin dall'infanzia, partecipa adottando il linguaggio di un artista che, pur fiducioso nel futuro, aveva rispettato più di tutti la tradizione, emulandola e non imitandola, un artista che, nonostante le avversità (anche politiche), aveva continuato con coraggio e coerenza lungo la propria strada.

⁶³ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., p. 459.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ L. Dallapiccola, *Di un aspetto della musica contemporanea*, Atti dell'Accademia del R. Conservatorio di musica «Luigi Cherubini», Firenze, La Stamperia, 1938. Ora in Id., *Parole e musica*, cit., pp. 207-24.

⁶⁶ A. Schönberg, *Manuale di armonia*, a c. di Luigi Rognoni, traduzione italiana di Giacomo Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 500. Ed. originale, Wien, Universal, 1922.

⁶⁷ L. Dallapiccola, *Presentazione della Harmonielehre* cit., pp. 239-246: 240.

Il fatto che Dallapiccola abbia impiegato per la prima volta in maniera coerente il metodo dodecafonico in una composizione per voce e strumenti, cioè basata su un testo letterario, deve far riflettere. Alla base vi è l'esigenza di una nuova "espressione", nuove sonorità che annuncino un uomo nuovo, per parafrasare il *Manuale di armonia* di Schönberg, letto e riletto da Dallapiccola. In *Sulla strada della dodecaфонia*, dopo aver asserito che il sistema tonale cominciava ad essere inadeguato a quanto i musicisti avevano urgenza di esprimere, il compositore rivela di aver adottato il metodo perché «il solo che, a tutt'oggi, mi permetta di esprimere quanto sento di dover esprimere»⁶⁸.

II.6 Da Saffo ad Alceo passando per Anacreonte

Tra il 1942 e il 1945 Dallapiccola compose le *Liriche greche* su testi tradotti da Quasimodo. Esse si suddividono in tre serie: *Cinque frammenti di Saffo* per soprano e orchestra da camera; *Due liriche di Anacreonte* per soprano, clarinetto piccolo in Mi bemolle, clarinetto in La, viola e pianoforte; *Sex Carmina Alcaei* per soprano e orchestra da camera. I *Cinque frammenti di Saffo* furono terminati il 18 luglio del 1942, a Marina di Pietrasanta. Il 29 marzo dello stesso anno, Dallapiccola aveva finito di trascrivere e ridurre per le scene moderne il *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, lavoro commissionatogli da Mario Labroca nel 1940 per il Maggio Musicale Fiorentino, e pubblicato dalle ESZ. Nel trascrivere per le scene moderne l'*Ulisse* monteverdiano, Dallapiccola si era sentito simile a un traduttore e, pertanto, non aveva indugiato a operare dei tagli per mantenere vivo l'interesse drammatico e avvicinare l'opera alla sensibilità novecentesca⁶⁹. Si può dedurre che, per Dallapiccola, tradurre (in particolar modo tradurre testi antichi) significasse rendere dei contenuti in una veste appropriata alla sensibilità del lettore moderno, ovvero condurre il testo verso il lettore e non viceversa.

I *Cinque frammenti di Saffo* non furono l'unico lavoro di soggetto greco scritto da Dallapiccola nel 1942; infatti, pochi giorni dopo averne concluso la stesura, il compositore cominciò il balletto *Marsia*. Nell'interpretazione di Dallapiccola, Marsia, lungi dall'apparire un ambizioso affetto da presunzione, merita compassione per il coraggio di aver sfidato il dio Apollo e per la tragica fine che lo vede scuoiato vivo dagli Sciti⁷⁰.

Un altro lavoro degli anni '42-43 è la *Sonatina canonica*, in cui il cromatismo delle composizioni precedenti è sostituito da un tessuto prevalentemente diatonico, con adozione di

⁶⁸ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecaфонia* cit., p. 459.

⁶⁹ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 82; cfr. anche L. Dallapiccola, *Prefazione al Ritorno di Ulisse in patria* di C. Monteverdi, trascrizione e riduzione per le scene moderne, Milano, Suvini-Zerboni, 1942.

⁷⁰ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 93.

tecniche canoniche. Malgrado l'apparente cambiamento di rotta della *Sonatina canonica*, Dallapiccola non abbandonò il cammino verso la dodecafonia, come dimostrano le due serie delle *Liriche greche*, scritte rispettivamente nel 1942 e nel 1943, in cui, per la prima volta, pur dovendo fare una netta distinzione tra le due serie, si ebbe una sistematica applicazione della tecnica dodecafonica. Peraltro, secondo Kämper, pur tenendo conto di *Marsia* e della *Sonatina canonica*, non si può negare che la linea principale dell'attività creativa di Dallapiccola, negli anni '42-43, risiedesse nelle due prime serie delle *Liriche greche*⁷¹: *Cinque frammenti di Saffo* e *Sex Carmina Alcaeï*. Le *Due liriche di Anacreonte*, che nel ciclo definitivo delle *Liriche greche* occupano la posizione centrale, furono composte per ultime, nel 1945.

Un quadernetto di schizzi del compositore, conservato presso l'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti», contiene i primi abbozzi dei *Cinque frammenti di Saffo* e dei *Sex Carmina Alcaeï*; l'abbozzo della prima serie risale all'aprile del 1942, sebbene Dallapiccola avesse parlato della composizione soltanto nel luglio dello stesso anno. Nel quadernetto, Dallapiccola riportò anche dei testi che in seguito decise di non musicare, come «Gli astri d'intorno alla leggiadra luna» di Saffo. In data 1° settembre 1943, tra l'altro, sono appuntati tre frammenti di Anacreonte (di cui soltanto i primi due furono musicati), che avallano l'ipotesi di un progetto di un ciclo a tre parti risalente alla seconda metà del 1943.

L'ultimo dei *Cinque frammenti di Saffo* è dedicato al critico musicale Guido M. Gatti, per il suo cinquantesimo compleanno. Prima di dare il lavoro alle stampe, Dallapiccola, desideroso di ricevere consiglio dagli amici, lo eseguì al pianoforte davanti a Mario Labroca, durante una visita a Montecatini⁷². In una lettera alle ESZ il compositore scrisse di essere convinto che questo «concentratissimo lavoro» sarebbe piaciuto anche all'editore, ma poiché «una piccola opera come questa richiedeva una cura del tutto particolare nella messa a punto di ogni dettaglio»⁷³ la partitura sarebbe stata inviata in ritardo di qualche settimana; Dallapiccola, infatti, inviò la partitura alla fine del luglio 1942, una decina di giorni dopo averla terminata.

Il bisogno di ricevere consiglio dagli amici e la cura minuziosa del particolare mostrano il valore assegnato da Dallapiccola a quest'opera, intesa come una «radicale decisione» verso la definitiva acquisizione del metodo dodecafónico.

Nel 1942 ebbero inizio i bombardamenti sulle città italiane e nel 1943 la situazione precipitò ulteriormente. Il 9 e il 10 luglio le truppe anglo-americane invasero la Sicilia e, in poco tempo, occuparono tutta la penisola meridionale. Il 25 luglio il re, con un colpo di stato, arrestò Mussolini e affidò il governo al generale Badoglio; le truppe tedesche liberarono Mussolini, che fondò a Salò la Repubblica Sociale Italiana, dopo che l'8 settembre il re e Badoglio erano fuggiti a

⁷¹ Ivi, p. 94.

⁷² Ivi, pp. 94-95.

⁷³ Lettera di Dallapiccola alle ESZ, 8 luglio 1945, cit. da Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 95.

Brindisi, lasciando l'Italia del Nord e del Centro in mano ai tedeschi. I bombardamenti sulla città di Firenze, occupata dai tedeschi l'11 settembre, si intensificarono e l'inizio, anche in Italia, delle deportazioni degli ebrei rese ancora più penosa la vita di Luigi e Laura Dallapiccola, moglie del compositore ed ebrea. I coniugi, per maggiore sicurezza, furono costretti a nascondersi, dal settembre '43 al febbraio '44, in un rifugio messo a disposizione da alcuni amici, la villa Le Pozzarelle a Borgunto, a nord di Fiesole. Qui, nell'angoscia di giorni interminabili passati ad attendere la fine della guerra, Dallapiccola scrisse le prime versioni del libretto del *Prigioniero* e contemporaneamente, forse per trovare sollievo da tanto orrore nella cultura umanistica, terminò la seconda serie delle *Liriche greche*: i *Sex Carmina Alcaeï*. La prima versione della composizione era stata stesa tra il maggio e giugno 1943, quella definitiva fu terminata il 10 ottobre 1943. Dopo aver concluso i *Sex Carmina Alcaeï*, Dallapiccola non riuscì a scrivere nient'altro durante il periodo della guerra, poiché le continue preoccupazioni gli impedivano di trovare lo stato d'animo adatto per lavorare⁷⁴.

I *Cinque frammenti di Saffo* furono stampati nel 1942 e Dallapiccola ne inviò un esemplare a importanti personalità del mondo musicale, tra cui Hermann Scherchen e Willi Reich, al fine di non perdere i contatti internazionali durante la guerra⁷⁵. Per quanto riguarda i *Sex Carmina Alcaeï*, invece, Dallapiccola avrebbe voluto dedicarli ad Anton Webern per il suo sessantesimo compleanno (3 dicembre 1943), ma a causa degli eventi bellici la stampa fu rimandata. Quando, a guerra finita, la terza serie delle *Liriche greche* fu stampata, Dallapiccola dovette dedicarla alla memoria di Anton Webern, nel frattempo morto per un tragico incidente: «Quest'opera dedicata ad Anton Webern nel giorno del suo sessantesimo compleanno (3 dicembre 1943) offro oggi, con umiltà e devozione, alla di Lui memoria. 15 settembre 1945. L. D.»

Dallapiccola era molto orgoglioso dei *Sex Carmina Alcaeï*, da lui giudicati uno dei suoi migliori lavori scritti; in una lettera alle ESZ li paragonò all'*Offerta musicale* di Bach e ne sottolineò l'originalità, credendo che, dal 1747 fino ad ora, nessun compositore avesse mai pensato di scrivere un lavoro simile⁷⁶. La grande e favorevole accoglienza da parte del pubblico dell'intero ciclo delle *Liriche greche* avrebbe dato ragione all'entusiasmo di Dallapiccola. Oltre a Bach un altro modello fu la polifonia vocale franco-fiamminga. L'intreccio di questi due modelli con le tecniche canoniche di Webern sta alla base dell'avvicinamento di Dallapiccola alla dodecafonìa, adoperata in questo fascicolo delle *Liriche greche* più compitamente che negli altri due⁷⁷.

I *Sex Carmina Alcaeï*, anche se stampati dopo la guerra, furono eseguiti a Roma il 10 novembre 1944 nel ciclo di concerti «Autunno musicale della Radio». Gli interpreti furono la

⁷⁴ L. Dallapiccola, *Genesi dei «Canti di Prigionia»* cit., p. 412.

⁷⁵ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 98.

⁷⁶ Lettera di Dallapiccola alle ESZ del 6 settembre 1945, cit. in Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 96.

⁷⁷ G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive* cit., p. 360.

cantante Suzanne Danco e il direttore Franco Previtali. Dallapiccola non ebbe la possibilità di assistere all'esecuzione a causa delle estreme difficoltà di spostamento nel periodo della guerra, ma, essendo riuscito a recarsi a Roma dopo poche settimane, ascoltò una registrazione del concerto effettuata, all'insaputa degli esecutori, dal tecnico della Radio Domenico De Paoli. Quest'ultimo avrebbe poi ricordato la gioia del compositore per quel gesto⁷⁸.

La terza serie delle *Liriche greche*, le *Due liriche di Anacreonte*, terminate il 18 aprile 1945, furono così dedicate a Domenico De Paoli. Nell'agosto del 1945, a guerra finita, Dallapiccola propose subito alla casa editrice Suvini-Zerboni i *Sex Carmina Alcaei* e le *Due liriche di Anacreonte*; prima della fine dell'anno l'intero ciclo delle *Liriche greche* venne pubblicato e cominciò il suo fortunato percorso esecutivo in tutto il mondo.

Della disposizione centrale delle *Due liriche di Anacreonte* Massimo Mila non ne fu molto convinto. In una lettera a Laura Dallapiccola del '77 (il marito era morto da due anni) si evince che quest'ultima, in una lettera precedente indirizzata allo studioso, si era lamentata di un concerto in cui i tre cicli erano stati eseguiti in ordine cronologico, a dispetto della volontà del marito. Mila, dubbioso al riguardo, chiese a Laura una prova di questa disposizione a suo dire "bizzarra". Secondo lo studioso, infatti, il punto forte delle *Liriche greche* risiedeva proprio nelle *Due liriche di Anacreonte*, scritte dal compositore per ultime al fine di concludere il ciclo con un pezzo che avrebbe coinvolto maggiormente il pubblico. Mila, tuttavia, era disposto ad ammettere che forse, in un secondo momento, era subentrato il Dallapiccola teorico che aveva creduto dozzinale e poco raffinato terminare con il pezzo più forte. A favore della seconda ipotesi, peraltro, vi era l'organico più ridotto delle *Due liriche di Anacreonte*, che, poste alla fine, avrebbero provocato una "caduta"⁷⁹.

Molto convincenti furono le argomentazioni di Laura Dallapiccola al riguardo, in una lettera a Mila del 12 marzo 1977. Ella, infatti, non riusciva a capire come allo studioso potesse essere venuta in mente la successione cronologica, dato che le *Liriche greche* erano sempre state dirette nell'ordine Saffo-Anacreonte-Alceo (tranne due esecuzioni a Roma nel '49 e nel '54: eccezioni che confermavano la regola). Tale disposizione, peraltro, era stata resa pubblica sia in un elenco sul retro della partitura edita nel '46 sia nella bibliografia di Fiamma Nicolodi (allude al volume *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia* del 1975). Riguardo alle riflessioni di Mila sulla migliore chiusa ad effetto, Laura ammise con umiltà di non poterne discutere. Tuttavia ricordò allo studioso come il marito non avesse mai seguito la norma del finale ad effetto: «Le cito: *Ciaccona, Intermezzo, Adagio, Rencessvals, Quattro liriche di Machado, Tre poemi, Canti di liberazione, Cinque canti, Concerto per la notte di Natale, Preghiere, Sicut Umbra*. Finiscono tutte in

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Lettera di Mila a Laura Dallapiccola del 4 marzo 1977, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., pp. 348-51.

pianissimo. Lei noterà che in quasi tutti i lavori di Gigi, il punto più forte, o più drammatico, o più teso, sta al centro. So che Gigi diceva che l'ultimo musicista che sapeva scrivere un 'finale' è stato Beethoven. Naturalmente non escludeva qualche altro finale riuscito, ma secondo lui ci doveva essere una ragione per cui i più recenti finali "energici e rumorosi", come lei si esprime, risultavano sfasati o fasulli [...] Certo per Gigi non c'era possibilità di trionfalismi, e la chiusa doveva essere un ripiegamento su se stessi, una meditazione o una preghiera. (Salvo qualche eccezione, si capisce)⁸⁰. È una testimonianza importante che mette ancora una volta in luce l'idiosincrasia di Dallapiccola verso qualsiasi forma di retorica e vero le manifestazione di un ottimismo, ritenuto impossibile. Il compositore abiura un finale enfatico e trionfalistico immedesimandosi nei valori di cultura del testo di Quasimodo. È quanto peraltro Massimo Mila avrebbe ribadito nella relazione letta ad un convegno sul compositore istriano a Trieste del '78: «è proverbiale l'abilità con cui Dallapiccola sapeva scegliere i propri testi attraverso la letteratura di ogni epoca e d'ogni paese. In realtà non si trattava soltanto di finezza del gusto letterario, né di vastità di cultura, ma piuttosto della profonda immedesimazione a cui i valori della cultura venivano da lui sottoposti. I testi rari che Dallapiccola scopriva negli scrittori antichi e moderni [...] non erano semplici preziosità letterarie, bensì elementi costitutivi della sua personalità: facevano parte di una genuina e profonda esperienza interiore»⁸¹.

II.7 Le *Liriche greche*

I tre fascicoli delle *Liriche greche* possono essere eseguiti in concerto singolarmente; l'esecuzione integrale, tuttavia, è preferibile, anche per via della serie in comune, che ricorre nel quinto frammento di Saffo, nella seconda lirica di Anacreonte e nel primo frammento di Alceo. Non è consentita invece l'esecuzione singola delle liriche di un fascicolo.

L'analisi che segue si sofferma sull'organizzazione seriale di ciascun brano e, riguardo soprattutto agli ultimi due fascicoli, sui procedimenti contrappuntistici. Si evidenziano infine quelle che sembrano realizzazioni pratiche di riflessioni teoriche di Dallapiccola sulla tecnica dodecafonica.

Cinque frammenti di Saffo

I *Cinque frammenti di Saffo* sono per canto e orchestra da camera di 15 strumenti: flauto, ottavino, oboe, clarinetto in Mi bemolle, 1° clarinetto in Si bemolle, clarinetto basso (sostituito

⁸⁰ Lettera di Laura Dallapiccola a Mila del 12 marzo 1977, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., pp. 352-53: 353.

⁸¹ Mila, *La missione teatrale di Dallapiccola*, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., pp. 408-13: 409.

nel secondo e quarto frammento da un 2° clarinetto in Si bemolle), fagotto, corno in Fa, tromba in Do, arpa, celesta, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso. Prevale il timbro del clarinetto, il registro vocale non è specificato, ma di norma i brani vengono eseguiti da un soprano.

I testi non presentano ricorrenze tematiche e non sembrano accostati secondo un programma o un percorso poetico particolari.

Quanto disperse la lucente aurora

Vespro tutto riporti
quanto disperse la lucente aurora:
riporti la pecora,
riporti la capra,
riporti il figlio alla madre.

Gongila

O mia Gongila, ti prego:
metti la tunica bianchissima
e vieni a me davanti: io sempre
ti desidero bella nelle vesti.

Così adorna, fai tremare chi guarda;
e io ne godo, perché la tua bellezza
rimprovera Afrodite.

Muore il tenero Adone

«Muore il tenero Adone, o Citerea:
e noi che faremo?»
«A lungo battetevi il petto, fanciulle,
e laceratevi le vesti».

Sulla tenera erba appena nata

Piena splendeva la luna
quando presso l'altare si fermarono:
e le Cretesi con armonia
sui piedi leggeri cominciarono,
spensierate, a girare intorno all'ara
sulla tenera erba appena nata.

Io lungamente

Io lungamente
ho parlato in sogno con Afrodite

Nella prima poesia, *Quanto disperse la lucente aurora*, versione del fr. 120, spicca il procedimento dell'anafora, con una chiusa ad effetto nell'ultimo verso: dopo la «pecora» e la «capra», infatti, il «ritorno del figlio» suona inaspettato e accresce lo spessore emotivo del testo⁸². La seconda lirica (vers. del fr. 36) è un elogio alla bellezza di Gongila, la fanciulla amata e venerata da Saffo. Dai versi spira anche un'aura di erotismo, per il contrasto tra l'immagine candida ed eterea di Gongila, avvolta in una «tunica bianchissima», e il desiderio che divampa in Saffo e fa tremare «chi guarda». Il terzo frammento (107) è dedicato ad Adone, il giovane amato da Citerea (appellativo di Afrodite) e ucciso da un cinghiale per volere di Artemide. Questo testo è l'unico in forma di dialogo: le fanciulle chiedono a Citerea cosa fare ora che Adone è morto (primi due versi) e Citerea risponde alle fanciulle di battersi il petto e lacerarsi le vesti (ultimi due). La quarta poesia è la traduzione di due frammenti distinti (88 e 93), che Quasimodo unisce per restituire un solo componimento, con uno spazio bianco tra la fine del primo frammento e l'inizio del secondo⁸³. Molto suggestiva l'ultima lirica (vers. del fr. 87), la cui atmosfera evocatrice si aggiunge all'*allure* speciale che circonda gli antichi testi greci. Come le immagini sfasate e poco nitide del sogno riportano alla luce frammenti di vita psichica nascosti nei profondi recessi dell'animo, così dai frammenti greci emergono immagini sfocate di un tempo lontanissimo, di cui restano solo voci sparse. Dietro ciascun frammento sembra celarsi un profondo dolore, un senso di inadeguatezza: la poetessa guarda le altre fanciulle danzare, nella loro bellezza e leggiadria, ma non vi partecipa; è una spettatrice, che si rivolge rassegnata alla dea Afrodite. L'aggettivo superlativo – «bianchissima» nella seconda lirica – o le forme avverbiali – «lungamente» nell'ultima – intensificano l'espressione. Se il poeta avesse tradotto «A lungo ho parlato con Afrodite» non avrebbe sortito lo stesso risultato: l'immagine si sarebbe impressa nella mente con meno forza e incisività⁸⁴.

Ciascuna lirica presenta al suo interno una suddivisione formale piuttosto netta: la prima e la quarta sono dei *ronò* in miniatura – la prima sezione di *Quanto disperse la lucente aurora* e la prima battuta di *E sulla tenera erba appena nata* ritornano, nel corso del pezzo, altre due volte, secondo una struttura simmetrica del tipo ABA'CA'' – la seconda ha una forma tripartita, con ripresa della sezione iniziale (ABA), e la terza è costruita a specchio – da b. 54 sono riproposti a ritroso gli elementi precedenti, in modo tuttavia non rigido. Solo il quinto frammento non mostra definite ripartizioni.

⁸² Nell'edizione del 1944 la versione cambia notevolmente; l'ultimo verso diventa «non riporti il figlio alla madre». Quasimodo in tal modo traduce il greco οὐκ che aveva volutamente omissso nella traduzione del 1940.

⁸³ Per questo frammento cfr. qui parte I, cap. II, § 4.

⁸⁴ Si è detto, peraltro, come la forzatura dell'immagine sia una cifra stilistica delle versioni di Quasimodo, che si accostano così alla poesia moderna-ermetica; cfr. *ibid.*

Nel primo fascicolo delle *Liriche greche* Dallapiccola impiega per ogni singolo brano più serie; nella parte vocale queste ultime s'identificano assai spesso con i versi⁸⁵.

La serie comune ai tre cicli – e che d'ora in avanti indicheremo con la lettera L – compare nelle due battute d'avvio del primo frammento, organizzata in bicordi di quinta giusta, affidata a più strumenti. È un primo accenno di L, che, più avanti nel corso delle *Liriche greche*, assume una più chiara fisionomia. Il quinto frammento di Saffo, ad esempio, si basa su questa serie, presentata fin dalle prime battute nella dimensione orizzontale (es. 3).

Es. 3, serie del *Quinto frammento di Saffo*



Già Kämper fa notare che nel quinto frammento di Saffo la serie si rivela come la trasposizione sul piano orizzontale di quel «campo dodecafonico» che si trova all'inizio, al centro e alla fine del primo frammento⁸⁶. Un tale modo di procedere è esemplificato a posteriori da Dallapiccola, nello scritto *Sulla strada della dodecafonìa*: «Prima di arrivare alla definizione ritmica e melodica della serie, potremo trovarla condensata in aggregati sonori, differentissimi fra di loro e per densità e per timbro. È tuttavia verosimile che in alcuni di essi sarà percepibile il senso della polarità, quasi per stabilire un primo contatto tra il compositore e l'ascoltatore»⁸⁷.

Potremmo scorgere, pertanto, nelle battute introduttive delle *Liriche greche* l'intento di Dallapiccola di stabilire un primo contatto con l'ascoltatore (es. 4). In che consiste però il senso della polarità? Forse nell'intervallo prevalente di quinta giusta o magari anche nella seconda minore finale che assume rilievo proprio in quanto rompe la ripetizione di quinte.

⁸⁵ Durante l'analisi, nei *Cinque frammenti di Saffo*, le serie verranno indicate con lettere maiuscole tra parentesi, seguite dalla lettera maiuscola O, per l'originale, R, per il retrogrado, I, per l'inverso, RI per il retrogrado inverso. Le cifre poste alla fine da 1 a 12 indicheranno le dodici possibili trasposizioni. Nel caso della serie L, quindi, l'originale s'indicherà con (L) O1, il retrogrado trasposto di tre semitoni con (L) R4, etc. Per quanto riguarda le trasposizioni, indicate dalle cifre 1-12, la trasposizione 1 corrisponderà alla prima apparizione della serie nel pezzo. Negli altri due fascicoli, basandosi ogni lirica su una sola serie, si ometterà la lettera maiuscola iniziale tra parentesi.

⁸⁶ D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 100.

⁸⁷ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonìa* cit., p. 459. Il primo fr. di Saffo non è certo l'unico caso in cui una serie dodecafonica deriva da una successione di accordi. Un esempio classico di questa tecnica è l'introduzione delle *Variazioni per orchestra op. 31* di Schoenberg.

Es. 4, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 1-2, soli archi

La prima ipotesi verrebbe avallata da un'altra affermazione di Dallapiccola secondo cui nella serie un intervallo tende più di altri ad imprimersi nella memoria, grazie alla sua ripetizione⁸⁸. Dallapiccola infatti tende, in questa prima fase, a creare delle serie che si basano prevalentemente su un intervallo. Nel *I frammento*, oltre ad L, pure la seconda serie impiegata (che indichiamo con la lettera C) è costituita per lo più da terze minori. Peraltro C presenta una chiara suddivisione in tre sottosezioni (x, y, z), in cui spicca il riferimento alla cantabile e dolce quinta diminuita (es. 5).

Es. 5, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 3-5, particolare del canto

Nella prima lirica emergono procedimenti comuni anche agli altri brani: la voce intona il testo sulle quattro forme della serie, riprese in imitazione dagli strumenti. Nell'accostare le varie forme possibili, Dallapiccola focalizza alcune altezze, scegliendo le trasposizioni che presentano le medesime altezze in posizione vicina. (C) RI2, ad esempio, le cui ultime due note sono Si bemolle e Do diesis, è seguita da (C) I5, le cui prime due note sono Mi, Do diesis e La diesis (sia questo espediente sia l'impiego di serie che ripropongono lo stesso intervallo denotano una ricerca di cantabilità). Tramite la frammentazione e l'accumulo dei tre segmenti della serie C (es.

⁸⁸ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., p. 456.

5) Dallapiccola realizza a circa tre quarti della composizione il climax musicale, corrispondente a quello testuale⁸⁹.

La poesia è leggermente alterata dal compositore con delle ripetizioni testuali – qui evidenziate in corsivo – che sottolineano l'informazione più importante del frammento: «riporti il figlio».

riporti la pecora,
 riporti la capra, *riporti*,
 riporti il figlio, *riporti il figlio* alla madre

Prima di «riporti il figlio, *riporti il figlio* alla madre» affidato al canto sulla forma inversa della serie, (C) I5, gli strumenti anticipano i tre segmenti di questa, due semitoni sotto, in ordine sparso, come se l'esposizione di (C) I3, frammentata tra gli strumenti, anticipasse e preparasse la definizione di (C) I5 e del verso principale. Inoltre, mentre le forme della serie C al canto impiegate precedentemente, O1, R8 e RI2, sono imitate le prime due dal flauto e la terza dall'oboe, (C) I5 è ripresa a spezzoni da più strumenti: clarinetto piccolo e violino riprendono I5 (x), seguiti da clarinetto e viola con I5 (y) e, in ultimo, dal flauto con I5 (z). In tal modo, l'imitazione dell'ultima forma della serie al canto è distribuita tra cinque strumenti, con effetto cumulativo. È probabile che l'anafora degli ultimi tre versi abbia suggerito al compositore l'accentuazione della latente suddivisione della serie in tre gruppi. L'esposizione di (C) I3 (x, y, z) prima di (C) I5, ha lo scopo di preparare il climax sul verso principale, dove significativamente si raggiunge l'unico *f* del pezzo (es. 6).

Es. 6, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 13-15, particolare del canto



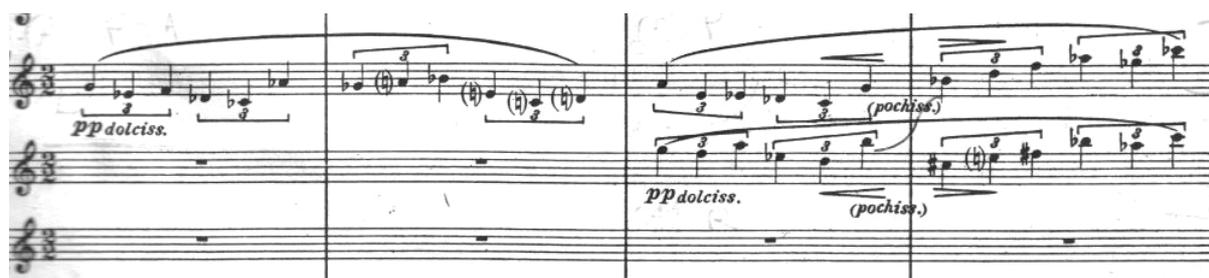
Un altro aspetto tipico di questo come degli altri frammenti di Saffo e delle liriche degli altri fascicoli è l'abbondanza di segni dinamici, con gradazioni, alle volte, talmente sottili da risultare impercettibili. Nella prima misura si passa dal *poco f* di fagotto e corno al *poco f; sost.* di clarinetto e clarinetto basso, al *f; sost.* dell'arpa, al *quasi f; sost.* di viola e violoncello, al *quasi f* del contrabbasso: cinque indicazioni di dinamica in un solo passaggio, la cui precisa esecuzione, e

⁸⁹ Cfr. in proposito quanto Dallapiccola sostiene circa la frequenza con cui il climax viene a collocarsi intorno ai tre quarti del componimento poetico, in *Parole e musica nel melodramma*, in *Parole e musica cit.*, pp. 66-93.

soprattutto percezione, è molto difficile se non impossibile. Sul battere della seconda misura, gli strumenti, che prolungano l'accordo della battuta precedente, sono raggruppati in quattro dinamiche differenti: gli archi in *mf*, l'arpa in *meno f*, corno e fagotto in *p*, clarinetto e clarinetto basso in *mp*. In questo caso le gradazioni di dinamica sono meno sottili, ma se è facile distinguere tra il *p* del fagotto e del corno e il *mf* degli archi, altrettanto facile non è distinguere tra il *mf* di questi ultimi e il *meno f* dell'arpa. Alla notevole varietà di indicazioni dinamiche, si aggiungono le tante sfumature di agogica e di espressione, più frequenti queste ultime nei frammenti successivi.

La seconda lirica, ad esempio, è in Tempo *Mosso*; *scorrevole e molto flessibile*; in più per il canto si legge *pp quasi parlato; semplice, ma insinuante*. La scrittura in terzine dona al brano un carattere leggero e scorrevole; fin dalle prime battute, si ha la sensazione di un fluido scorrere di parole, calmo e tranquillo. Il carattere *insinuante* del canto, inoltre, vien fuori in corrispondenza di una linea melodica che costantemente impenna verso l'acuto e subito discende (es. 7).

Es. 7, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 21-24, particolare dei clarinetti



Nella seconda lirica l'uso delle serie è più complesso. Ve n'è una – serie A – che viene esposta fin da subito nelle sue quattro forme; tutto il restante materiale melodico è derivato da questa.

Nella prima sezione (bb. 21-30)⁹⁰, il clarinetto piccolo presenta la serie (A) O1, seguita dal suo retrogrado, inverso e retrogrado-inverso esatti (R1, I1, RI1), affidati rispettivamente al 1° clarinetto in Si bemolle, al 2° clarinetto in Si bemolle, e di nuovo al clarinetto piccolo. Nelle bb. 3-4 il 1° clarinetto in Si bemolle è contrappuntato dal clarinetto piccolo con una seconda serie (B), che nel corso del pezzo si presenta anche nelle sue varie forme. Le serie A e B hanno lo stesso profilo melodico, divergono solo nell'ampiezza degli intervalli. Il canto, peraltro, nella sua testa sembra proporre l'inverso di B, ma nel prosieguo, col sostegno del violoncello *flautando*, stende un arco ascendente-discendente di otto suoni, che richiama la solita figurazione di quattro note ascendenti o discendenti con a capo una 3^a m, impiegata di frequente dal compositore.

⁹⁰ La numerazione in battute, nei *Cinque frammenti di Saffo* come negli altri due fascicoli, non ricomincia da capo ad ogni lirica ma è continua dalla prima all'ultima.

La prima sezione si chiude con la serie originale, (A) O1, alla viola *dolciss, ma in rilievo*. Lo sfondo dello strumento ad arco immette nella sezione successiva, costruita su «Così adorna fai tremare chi guarda» (bb. 31-35), il verso topico del testo, valorizzato da un crescendo che porta all'unico *f* del pezzo. Dallapiccola indica che il profilo della voce deve essere *più "cantato" (con emozione)* e il tempo un po' più lento. Il canto, accompagnato dal tremolo degli archi che diffonde agitazione, esegue una nuova serie – la serie C – che si basa sull'elaborazione e ripetizione dell'incipit di quarta giusta e seconda minore della serie B (bb. 3-4) e del canto, nelle prime due battute della lirica. C, come le altre serie, consta di quattro terzine: la prima è costituita dagli intervalli di 4^a giusta e 2^a maggiore, la seconda da 2^a minore e 4^a giusta, la terza da 4^a giusta e 2^a minore, la quarta da 2^a minore e 2^a Maggiore.

L'ultima sezione ripropone le tre serie, fungendo così da ripresa conclusiva. Lo staccato degli archi riconduce a un'atmosfera calma e tranquilla, come se allo svanire dell'eccitazione provocata dalla vista di Gongila, Saffo si calmasse. Sulle ultime terzine suonate dal clarinetto piccolo e dal 1° clarinetto in Si bemolle, Dallapiccola scrive (*scomparendo*), il glissando dell'arpa in *ppp* e i rintocchi dolcissimi della celesta dissolvono il tutto. Per la prima volta il compositore, sull'ultima corona del pezzo, scrive *perdendosi*, posto alla conclusione di tutti i *Frammenti di Saffo*, eccetto il primo.

Nel terzo frammento la struttura dialogica del testo condiziona la struttura della lirica, che si compone di due parti speculari, così come la poesia è costituita da domanda e risposta. Il materiale melodico si riconduce a due serie: una affidata per lo più agli strumenti (serie S) e l'altra al canto (serie C). Su ciascun verso è costruita una sezione musicale autonoma; il pezzo, inoltre, è introdotto e concluso da due sezioni strumentali simili che espongono l'originale della serie S e che sembrano svolgere la funzione di alzata e calata del sipario sulla scena dove interloquiscono i personaggi. Nella parte centrale la voce intona il testo, secondo lo schema (C) O1 (S) O4 (S) R4 (C) R1 (ogni serie corrisponde ad un verso). La seconda metà dello schema (S) R4 (C) R1 è lo specchio della prima (C) O1 (S) O4. Il sostegno strumentale di ciascuna serie affidata al canto esaurisce anch'esso il totale cromatico: l'accompagnamento di (C) R1 peraltro è il retrogrado di (C) O1.

All'inizio del pezzo vi sono due indicazioni, rispettivamente di tempo e di carattere: *Lento; vagamente*. L'avverbio *vagamente*, spesso impiegato da Dallapiccola nelle *Liriche greche* richiama alla memoria le varie occasioni in cui il compositore ha parlato della "vaghezza" del verso come una delle qualità più apprezzabili delle traduzioni di Quasimodo⁹¹.

Si nota ancora una volta la ricchezza di segni dinamici, con sottilissime gradazioni. Nell'introduzione strumentale S è spartita fra tre strumenti: oboe, flauto e clarinetto basso; il

⁹¹ Cfr. la lettera di Dallapiccola a Luigi Nono del 16 novembre 1948, cit. da Borio, *L'influenza di Dallapiccola* cit. p. 359.

clarinetto piccolo (che raddoppia alcune note della serie) ha un La bemolle in *pp* (b. 47), seguito da un Fa in *più pp*, che, prolungato alla misura successiva, tramite la legatura di valore, diventa un *ppp*. Una cura minuziosa del dettaglio, laddove in luogo dei tre segni dinamici si sarebbe potuto scrivere un semplice diminuendo. L'arpa, nelle prime due misure, esegue tre ottave di Sol, insieme a viola e violoncello con l'armonica artificiale di doppia ottava sulla medesima nota. L'ottava di Sol, in una successione ritmica sempre cangiante e in un'accurata variazione dinamica, è una costante del pezzo; essa non cade quasi mai sull'accento metrico (ad eccezione di b. 59), creando così un effetto destabilizzante, poiché disturba la percezione del tempo di battuta (es. 8).

Es. 8, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 46-50, particolari del pianoforte e dell'arpa

The image shows a musical score for piano and harp. The harp part is written in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a constant G note (labeled '(Sol h)') with various rhythmic patterns and dynamics. The piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. It includes markings such as 'ppp', 'lasia vibr.', and 'sf'. The score is divided into five measures, with measure numbers 46, 47, 48, 49, and 50 indicated at the bottom of the harp staff.

A b. 49 entra la voce *f*; con grande accento con la serie (C) O1 sul primo verso «Muore il tenero Adone, o Citèrea», sostenuta da alcuni strumenti che, nell'insieme, esauriscono anch'essi il totale cromatico, sotto l'indicazione *quasi f, pesante*. Per il secondo verso «e noi che faremo?» il canto riprende l'originale trasposto una 3^a minore sopra della serie S, (S) O4, in *pp*; *vagamente smarrito*. Il cambiamento di dinamica e di espressione da un verso all'altro è il frutto dell'interpretazione di Dallapiccola delle differenti immagini suggerite dai versi. «Muore il tenero Adone, o Citèrea» è un'enunciazione: le fanciulle comunicano ad Afrodite la triste notizia della morte di Adone, e, pertanto, la voce canta *f*; con grande accento; la domanda «e noi che faremo?» è più personale, è la spia di un dolore intimo e di un sincero timore delle conseguenze, e, quindi, Dallapiccola scrive *vagamente pp*; *smarrito* (es. 9).

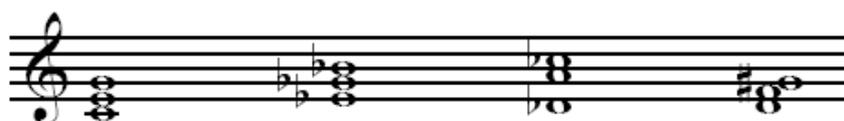
Es. 9, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 52-3, solo canto

The image shows a musical score for voice. The score is written in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It includes the lyrics 'e no - i, e - no-i che fa - re - mo?,'. The score is divided into two measures, with measure numbers 52 and 53 indicated at the bottom. The first measure is marked 'vagamente pp; smarrito' and the second measure is marked '(senza f.)' and 'vall. ...'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Il secondo verso è peraltro accompagnato da tre accordi di quattro suoni, ottenuti dalla divisione in tre nuclei di (C) O12. È questo uno dei pochi casi di uso verticale della serie nelle *Liriche greche*: un uso ancora non ortodosso, poiché negli accordi non viene rispettato l'ordine di successione delle note. Si cita un ultimo particolare che denota la cura estrema di Dallapiccola nella strumentazione: per mantenere il *ppp*, il compositore scrive il Re nell'armonica naturale, evitando in tal modo al violinista un cambio di posizione che avrebbe reso più difficile il rispetto della dinamica. Il frammento termina in un *perdendosi*, con l'ottava di Sol lasciata vibrare in *pppp* dall'arpa.

La quarta lirica si basa su una serie (serie A) che può essere frazionata in quattro accordi di tre suoni ciascuno: triade maggiore, triade minore, accordo formato dall'intervallo di 6^a e di 7^a, triade diminuita (es. 10).⁹²

Es. 10, serie del *Quarto frammento di Saffo*



Nella prima battuta all'ascolto, si percepisce la linea melodica dell'ottavino seguito dal clarinetto piccolo e dal 1° clarinetto in Si bemolle, sulla base della celesta che stacca in *pp* delle note *giocando (con fantasia; tranquillo)*. In tre parole Dallapiccola ha riassunto l'atmosfera dei versi di Quasimodo: il crepitio leggero dei passi delle fanciulle prossime all'ara (*giocando*), la magia di una notte di luna piena splendente (*con fantasia*) che avvolge tutto in un placido silenzio (*tranquillo*).

La voce, per la prima volta, non ha una propria serie, ma intona il testo ripetendo alcune note dei quattro nuclei armonici. Il Sol al canto (b. 66), ad esempio, è la terza della triade di Mi bemolle maggiore, le cui tre note costituenti l'accordo, in ordine dalla fondamentale, sono eseguite rispettivamente dal corno, dalla viola e dalla tromba. Questi tre strumenti eseguono la serie A (bb. 66-69) mentre ognuna delle quattro note della voce (Sol-Fa diesis-Do Si) raddoppia una delle note costituenti i quattro accordi ed è ripresa in eco (con un effetto molto efficace, quasi come se i raggi della luna rischiarassero alcuni momenti del canto) dagli armonici di violino e violoncello.

Anche nel quarto frammento, pertanto, in modo più continuo che nella lirica precedente, Dallapiccola sembra cimentarsi con le possibilità armoniche della serie. A b. 70 i tre clarinetti eseguono omoritmicamente tre linee melodiche di dodici note, raggruppate in quattro terzine,

⁹² R. Vlad, *Storia della dodecafonia* cit., 1975, p. 292.

dalla cui simultaneità emergono dodici accordi di tre suoni, cioè tre volte la serie A. Dallapiccola, per i tre clarinetti, scrive *rubato*; il tempo, pur sempre *flessibile*, riprende nella misura seguente dove il canto, a sua volta, riprende la narrazione. Le battute seguenti sono simili alle bb. 66-69. Si aggiunge però un nuovo elemento, una nuova serie (B) O1, esposta dal flauto e formata da intervalli ridotti (2^a maggiore, 2^a minore) accanto a intervalli ampi (9^a minore, 7^a minore). I salti (soprattutto quello iniziale di 9^a minore) e il suono lontano e misterioso del flauto, tuttavia, all'orecchio sembrano svolgere la stessa funzione degli armonici degli archi alle bb. 66-69. Il silenzio del paesaggio è rotto dall'arrivo delle Cretesi che cominciano a danzare. Sulle ultime due note di (B) O1 (La diesis-Si) del flauto, a cui si è aggiunto poco prima il 1° clarinetto in Si bemolle, nasce un disegno ritmico che si sviluppa interamente nelle battute seguenti (73-74). Il disegno ritmico prende piede sulle parole «con armonia» e prosegue sul quarto verso «sui piedi leggeri cominciarono». Le crome staccate, pertanto, rendono la danza leggiadra delle fanciulle. Un madrigalismo ancora più evidente si ha in corrispondenza di «girare intorno all'ara» (b. 76), dove il flauto stende delle quintine di crome dal disegno melodico circolare. Il brano termina con la ripresa della prima battuta.

Il quinto frammento chiude il ciclo basandosi sulla serie L, che, organizzata in bicordi, era già stata esposta nelle battute iniziali del primo frammento (vedi es. 4). Nell'ultima lirica, già nelle tre battute d'avvio, l'arpa, appoggiata da violoncello, viola e violino, esegue le forme originale e inversa di L. Corno, fagotto, clarinetto basso e clarinetto eseguono a valori doppi solo (L) O1. La dinamica è *ppp*.

La successione di intervalli di 5^a giusta crea un clima di sospensione da cui emerge impalpabile il ricordo del sogno di Saffo. La voce ha una propria serie (serie C) che, come nelle altre liriche, ripete molte note al suo interno prima dell'esaurimento del totale cromatico. C in particolare si snoda attorno ad una terzina centrale: Fa Solb Fa (es. 11).

Es. 11, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 85-88, parte vocale

The image shows a musical score for voice in treble clef. The melody is marked 'mormorato' and 'pp'. The lyrics are 'I - o lun - ga men - te ho - par - la - to in so - gno'. A box highlights a triplet of notes under the words 'men - te'. The notes in the triplet are G4, A4, and Bb4.

Nella retrogradazione trasposta l'ordine è alterato per mantenere l'altezza assoluta delle note della terzina. (C) R12 infatti, cominciando una 2^a minore sotto l'originale, dovrebbe dare la

terzina Mi Fa Mi, invece la serie è alterata dopo il Mi per aggiungere la terzina Fa Sol bemolle Fa (es. 12).

Es. 12, *Cinque frammenti di Saffo*, bb. 89-91, parte vocale



Le ultime battute sono un continuo accenno di frammenti di serie. La celesta esegue per l'ultima volta (L) I4 e sui rintocchi del Do diesis si spegne l'ultimo frammento di Saffo. L'indicazione espressiva *cupo* continua sulla scia del *torbido* di b. 85, il canto a bocca chiusa accentua l'atmosfera "nebbiosa"; tutto diventa meno chiaro, un ricordo (il ricordo di un sogno) che nella confusione delle immagini accavallate (gli strumenti che espongono le diverse forme delle serie e piccoli frammenti di essa), si disfa, si allontana, si percepisce più confusamente.

Due liriche di Anacreonte

Nelle *Due liriche di Anacreonte*, per canto, clarinetto piccolo, clarinetto in Si bemolle, viola e pianoforte, Dallapiccola impiega, sulla scia dei *Sex Carmina Alcaei*, dei procedimenti canonici più sofisticati rispetto a quelli dei *Cinque frammenti di Saffo*. Diversamente dal primo fascicolo, peraltro, le *liriche di Anacreonte* si basano su una sola serie ciascuna⁹³.

I due brani, intitolati rispettivamente *Canoni* e *Variazioni*, sono i più lunghi dell'intero ciclo delle *Liriche greche* (raggiungono entrambi le 36 battute).

Da qui le molte ripetizioni testuali, indicate di seguito in corsivo.

Eros languido desidero cantare

Eros languido desidero cantare

Eros languido desidero cantare

coperto di ghirlande assai fiorite,

Eros che domina gli uomini, *Eros*, signore degli dei

Eros languido desidero cantare...Eros...

⁹³ Dato che vi è un'unica serie, essa sarà indicata soltanto con le lettere O, per l'originale, R, per il retrogrado, I, per l'inverso, RI, per il retrogrado inverso, e le cifre da 1 a 12 per le trasposizioni.

Eros

Eros come tagliatore d'alberi
mi colpì con una grande scure

Eros

*Eros come tagliatore d'alberi
mi colpì con una grande scure
e mi riversò alla deriva
d'un torrente invernale*

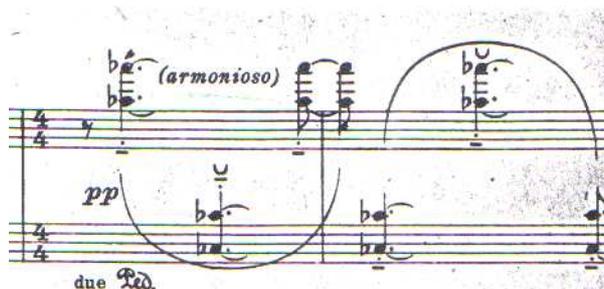
Eros

*e mi riversò alla deriva
d'un torrente invernale*

Il primo frammento ruota intorno alla figura di Eros, signore degli dei, nominato sia all'inizio del primo sia del terzo verso. Una costruzione più lineare sarebbe stata «desidero cantare il languido Eros, coperto di ghirlande assai fiorite, che domina gli uomini, signore degli Dei». La posizione di «Eros» ad inizio frase e prima del «che» relativo focalizza l'attenzione sul complemento oggetto di «desidero cantare», cioè sul dio dell'amore, invocato da Anacreonte in entrambi i frammenti scelti da Dallapiccola⁹⁴. I primi due versi, peraltro, restituiscono un'immagine dolce e delicata del dio, «languido» in mezzo ai fiori, mentre l'ultimo ne esalta la potenza. Nelle modifiche testuali, come si vede nella tabella, Dallapiccola focalizza ancora di più il nome del dio, inserendolo fra i due enunciati del terzo verso e ripetendolo alla fine del brano.

La prima lirica consta di quattro episodi, tutti canonici e tutti, salvo il quarto, seguiti da una specie di coda strumentale. Nel primo episodio (bb. 1-9) il canone si snoda sulla serie O, tra clarinetto in La, canto e clarinetto piccolo. La coda è realizzata dalle prime quattro note di R5, al clarinetto in La, e R1, al clarinetto piccolo, in *più pp (eco) perdendosi*, e dalla viola che esegue interamente R3 e R5 (bb. 5-8). A b. 7, peraltro, il pianoforte avvia un disegno costante nel corso della composizione: la ripetizione, a registro alterno, dell'ottava di La bemolle, accentata sul tempo debole della battuta e non accentata invece sul tempo forte. Si crea così una continua fluttuazione metrica (es. 13)⁹⁵.

Es. 13, *Due liriche di Anacreonte*, bb. 7-8, particolare del pianoforte



⁹⁴ Nel manoscritto Dallapiccola aveva intitolato le due liriche *Canzoni amorose*.

⁹⁵ Un procedimento simile si trova nella terza lirica di Saffo, cfr. pp. precedenti.

Nel secondo episodio (bb. 10-17) il canone è a due voci, tra canto e clarinetto in La, sulle serie O, R e i primi cinque suoni di I, sempre a distanza di 2^a maggiore. La coda è data da un divertimento strumentale (clarinetto piccolo, pianoforte e viola) che “fiorisce” in corrispondenza delle parole «assai fiorite»: un esempio di pittura sonora come anche il disegno circolare Sol diesis-La-Re-La-Sol diesis sulla parola «ghirlande» (b. 15), le collane di fiori che circondano il collo (es. 14)⁹⁶.

Es. 14, *Due liriche di Anacreonte*, b. 15, solo canto



Nel terzo episodio (bb. 17-27) il canone è a tre voci, sempre a distanza di 2^a maggiore, affidato agli stessi strumenti del primo.

Il nome «Eros» è rimarcato dal salto di ottava discendente (es. 15)⁹⁷.

Es. 15, *Due liriche di Anacreonte*, bb. 20-21, solo canto



L'episodio, come il primo, si conclude con l'esposizione della viola della forma retrograda della serie.

L'ultimo canone è a quattro voci su O R, tra clarinetto in La (O11 R3), canto (O9 R1), clarinetto piccolo (O7 R11) e pianoforte (O5 R)). Il canto, però, si ferma sulla prima nota di R1, proseguita dalla viola, che cede, a sua volta, l'ultima nota alla voce sul nome «Eros».

L'immagine dolce e languida del dio, che emerge dai primi due versi, e quella forte e dominatrice, che spira dall'ultimo, sono rese da Dallapiccola in modi diversi. Il nome del dio

⁹⁶ Il divertimento sui termini «fiori» o «fiorite» si ritrova in altre composizioni, quali, per esempio, le *Quattro liriche di Antonio Machado*.

⁹⁷ Il salto di ottava su «Eros» è impiegato anche da Prosperi nel secondo dei *Tre frammenti di Saffo*, cfr. qui parte II, cap. I, § 3.2.

legato alla prima immagine, infatti, cade sulla terzina Mi-Fa-Mi, quello relativo alla seconda su un salto di ottava. In prossimità del terzo verso, pertanto, l'Eros dominatore non è reso con uno scontato *crescendo* – la dinamica resta *più pp* e si richiede di suonare *dolciss. senza accenti* – bensì con un salto di ottava, un ampio intervallo che rompe il predominante movimento per grado congiunto.

Il secondo frammento segue un ordine delle parole più lineare del primo; il soggetto «Eros» è posto ad inizio frase. Il tagliatore d'alberi, la violenza del colpo inferto dalla scure, il precipitare alla deriva di un torrente sono tutte metafore della forza sconvolgente di Amore. Se la prima lirica era quasi sempre in *pp*, la seconda è quasi tutta in *ff*. Anche questo frammento (vedi sopra), nell'intonazioni musicale, subisce delle modifiche. Il nome «Eros» divide il testo in tre parti: la prima corrisponde ai versi uno e due, la seconda alla ripetizione di questi più i versi tre e quattro (cioè l'intero testo), la terza alla ripetizione dei versi tre e quattro più la seconda ripetizione dei primi due. Il tutto è concluso da un'ultima esclamazione su «Eros». Il nome del Dio è pronunciato sempre su un frammento melodico costituito dagli intervalli di 5^a giusta e 4^a aumentata, ascendente o discendente, cioè dalla testa delle forme originale e inversa della serie L. Come il *quinto frammento di Saffo*, infatti, la *seconda lirica di Anacreonte* si basa sulla serie comune delle *Liriche greche*.

La lirica s'intitola *Variazioni*; consta, infatti, di due sezioni musicali che vengono riproposte variate secondo lo schema *ABA'B'A'*.

Nella prima sezione, A (bb. 37-44), il canto, con i primi due versi su O11, è accompagnato dagli strumenti che eseguono R11, organizzata in quattro accordi di tre suoni. Nelle bb. 41-44, in corrispondenza della parola «scure», intonata dal canto su un salto di ottava ascendente, la mano sinistra del pianoforte esegue R10, anch'essa frazionata in quattro accordi sforzati, che assolvono una funzione onomatopeica, richiamando i colpi di scure (es. 16)⁹⁸.

Es. 16, *Due liriche di Anacreonte*, bb. 41-44, pianoforte e canto

⁹⁸ A. M. Vitali, *Il testo e la voce*, in *Studi su Luigi Dallapiccola*, a c. di Arrigo Quattrocchi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993, p. 50.

La sezione B (bb. 45-52) è solo strumentale, se si eccettua l'introduttiva invocazione di «Eros» al canto, ed è in *pp*. Il pianoforte riveste un ruolo principale: la mano sinistra esegue R1, contrappuntata dal clarinetto piccolo su I9. La mano destra esegue I4 organizzata in bicordi, che cadono sul tempo debole della battuta e su cui Dallapiccola scrive (*quasi suoni armonici*). Nelle ultime quattro battute di B la mano sinistra esegue R12 a valori dimezzati, mentre la destra presenta I8, le cui ottave arpeggiate (*sempre dolcissimo*), contrappuntate dal clarinetto in La su O1, richiamano le corde pizzicate dell'arpa nel quinto frammento di Saffo. Gli altri strumenti insistono con la testa della serie originale e inversa.

La sezione successiva (bb. 53-60) è una ripresa leggermente variata della prima. Il canto esegue I11 (versi uno e due) e R9 (versi tre e quattro), accompagnato dal pianoforte con R3 e R5 in accordi.

Più differente invece risulta B' (bb. 61-67) rispetto a B. La mano sinistra del pianoforte stende un tappeto di note – una successione di quintine di crome su R6, cui si unisce a b. 63 la destra con R5 – che sembra sgorgare naturalmente dalle ultime parole del testo «torrente invernale». Difatti Dallapiccola scrive *tumultuoso*, come un fiume in piena. Il canto, che entra a b. 63 su RI4 per gli ultimi due versi, è accompagnato dagli strumenti che si accavallano e incastrano su varie forme della serie. Alle bb. 66-67 si ha al pianoforte la citazione letterale dal quinto dei frammenti di Saffo (es. 17).

Es. 17, *Due liriche di Anacreonte*, bb. 66-67.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a 'molto' marking above the staff. The bottom staff is also in bass clef with a 2/4 time signature. It contains a more complex accompaniment, also with triplet markings and a 'molto' marking. The score includes dynamic markings such as 'mp; calmato' and 'p'. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Nell'ultima ripresa della prima sezione, A'' (bb. 68-72), gli strumenti accompagnano il canto "strappando" gli accordi di R11 e R12. Nella penultima misura si raggiunge il *fff*, il pianoforte stacca R12 in accordi e sforza due ottave di Mi, ultima nota di I7, su cui Dallapiccola ha segnato *muovere!* L'unico *ritardando* si ha su «Eros». Il tempo (*a tempo*) riprende subito nell'ultima battuta affinché gli strumenti lascino precisamente l'accordo.

Il 3 agosto 1943 Dallapiccola scriveva a Massimo Mila: «sto lavorando da tempo ad una serie di *frammenti* su poemi di Alceo (trad. Quasimodo): a differenza dei *Frammenti di Saffo* (che forse avrai ricevuto da Suvini-Zerboni) questo nuovo lavoro è tutto basato su di una sola serie dodecafonica e sulle possibilità canoniche della stessa. Premesso ciò non ti meraviglierà se il suo titolo definitivo sarà in lingua latina (la lingua cara ai maestri fiamminghi) e se avrà un sottotitolo: *Canones diversi, motu recto contrarioque, cancrizantes, simplices ac duplice set cetera*. Né ti meraviglierà se, a suo tempo, di quest'opera si dirà tutto il male possibile da parte dei musicisti ricchi di cuore, primo fra tutti Ildebrando Pizzetti»⁹⁹.

Dallapiccola pertanto motiva il sottotitolo latino – quello definitivo è *Una voce canenda, nonnullis comitantibus musicis (Canones diversi, motu recto contrarioque, simplices ac duplices, cancrizantes, etc., super seriem unam tonorum duodecim)* – come un esplicito riferimento a tecniche del passato, a procedimenti di scrittura tipici dei fiamminghi. Tali artifici, secondo Dallapiccola, sarebbero apparsi freddi e aridi a compositori come Pizzetti, che sostenevano un modo di comporre più istintivo e meno “matematico”.

Per la corretta formulazione latina Dallapiccola si rivolse a Giorgio Pasquali¹⁰⁰; non solo il fascicolo, ma anche ciascun *carmen* reca un sottotitolo relativo al tipo di canone adottato, eccetto il primo e l'ultimo che sono indicati come *Expositio* (viene esposta la serie-soggetto) e *Conclusio*.

Si riportano i testi:

Decima musa

O coronata di viole, divina
dolce ridente Saffo.

Sul mio capo che molto ha sofferto

Sul mio capo che molto ha sofferto
e sul petto canuto
sparga qualcuno la mirra.

Già sulle rive dello Xanto

Già sulle rive dello Xanto ritornano i cavalli,
gli uccelli di palude scendono dal cielo,
dalle cime dei monti
si libera azzurra fredda l'acqua e la vite
fiorisce e la verde canna spunta.
Già nelle valli risuonano
canti di primavera

⁹⁹ Lettera di Dallapiccola a Mila del 3 agosto 1943, in *Luigi Dallapiccola Massimo Mila. Tempus aedificandi. Carteggio 1933-1975*, a c. di Livio Aragona, Milano, Ricordi, 2005, p. 63.

¹⁰⁰ Si ricordi la polemica tra Giorgio Pasquali ed Ettore Romagnoli riguardo alla filologia di scuola tedesca; cfr. qui parte I, cap. I, § 4.

Ma d'intrecciate corolle

Ma d'intrecciate corolle di aneto
ora qualcuno ci circonda il collo
e dolce olio profumato versi
a noi sul petto.

Io già sento primavera

Io già sento primavera
che s'avvicina coi suoi fiori:
versatemi presto una tazza di vino dolcissimo.

La conchiglia marina

O conchiglia marina, figlia
della pietra e del mare biancheggiante,
tu meravigli la mente dei fanciulli.

I sei frammenti, per affinità di contenuto, si legano a coppie: il primo col sesto, il secondo col quarto, il terzo col quinto. Primo e sesto sono due invocazioni, rispettivamente alla poetessa Saffo e alla conchiglia marina «figlia della pietra e del mare biancheggiante». Nel secondo il poeta desidera che sia sparsa della mirra sul proprio petto e nel quarto chiede che venga versato a lui e ai suoi amici, sempre sul petto, dell'olio profumato. Nel terzo e nel quinto, infine, si celebra l'arrivo della primavera.

Nell'*Expositio* il canto presenta la serie nella sua forma originale O1, sul primo verso, e, dopo due pause di semiminima, nella sua forma retrograda R2, sul secondo. Sulle ultime due note di R2, sulla parola «Saffo», il pianoforte, come nella seconda lirica di Anacreonte, riprende la citazione dal quinto frammento di Saffo (es. 18).

Vlad sottolinea come la serie si muova per intervalli semplici e cantabilissimi (per lo più 3^a minore e 2^a minore). Essa s'impenna sull'accordo di quinta Mi bemolle-Sol-Si bemolle e sfocia nell'accordo di settima diminuita Si-Re-Fa-La bemolle. La risoluzione sul Do identifica la quadriade come accordo di tonica di Fa minore, confermata alla fine. Il retrogrado invece sposta nell'area di Re minore. Questi elementi, sciolti dai loro tradizionali campi di gravitazione tonale, si liberano del loro peso armonico. La linea melodica, infatti, pur alludendo a procedimenti tonali, non è vincolata nella sua libertà di movimento¹⁰¹. Gli elementi ritmici della serie, come la terzina, la quintina e l'acciaccatura (*espressiva*), non riguardano solo l'*Expositio*, ma ritornano di frequente nel corso della composizione.

¹⁰¹ R. Vlad, *Storia della dodecafonia* cit., p. 292.

Es. 18, *Sex Carmina Alcaei, Expositio*

I. - (Expositio)

Molto sostenuto; quasi lento (*Tempo rubato*)
(♩ = 36)

CANTO

pp; molto espress.

o - co - na - ta di yi - o - le, di -

(l'acciaccatura sia molto espressiva; quindi non rapida!)
(tratt. . . .)

leggeriss. (tratt.)

Canto

- vi - na - dol - ce ri - den - te (a bocca semichiusa; mormorato)

1 (♩ = 28; ♩ della terzina = 84)
(ord.)

Canto

Saf - fo.

ppp; solve

(tratt. . . .)

Pf.

una corda
mezzo *for. ten.*

segue:

(*) Come un'eco lontanissima. (cfr. L. D.: "CINQUE FRAMMENTI DI SAFFO,,; N. 5)

Dopo il primo frammento cominciano i vari canoni. Nel secondo *carmen*, intitolato *Canon perpetuus*, il canto intona l'intero testo su O4. Il frammento, costituito da un endecasillabo, un settenario e un ottonario, è troppo lungo per una sola presentazione della serie; pertanto, all'interno di questa, sono ripetute molte note. L'arpa e la viola, appoggiate in parte dal pianoforte, si alternano nell'esposizione di I10, a valori larghi, mentre gli altri strumenti realizzano una successione di tre canoni a tre voci, distanti una seconda minore, sulla serie inversa (rispettivamente I1, I2, I3). Nel primo canone ciascuna voce è frazionata fra tre strumenti (la prima fra fagotto, corno e flauto; la seconda fra oboe, tromba e clarinetto in Si bemolle, la terza fra violino, violoncello e viola); nel secondo fra due (la prima fra corno e fagotto; la seconda fra tromba e oboe; la terza fra viola e clarinetto); nell'ultimo ogni voce è affidata ad un solo strumento (la prima al violoncello; la seconda al violino; la terza alla viola).

Riassumendo, il canto ha la serie originale, viola e arpa si cedono alternativamente il canone aumentato, e gli altri strumenti entrano in canone perpetuo con la serie inversa. Tale

struttura così rigida, autonoma nel suo ingranaggio contrappuntistico, in nessun modo sembrerebbe suggerita dai versi di Alceo. alcuna parola è evidenziata. Su «ha molto sofferto» ci si potrebbe aspettare un *crescendo*; resta invece tutto indifferenziato, *p semplice* dall'inizio alla fine.

Tuttavia, un rapporto profondo tra il contenuto del frammento e la struttura musicale esiste. Il canto è il solo a presentare la serie nella sua forma originale; gli strumenti eseguono quella inversa. La serie originale ha un movimento prevalentemente ascendente; di conseguenza l'inversa discendente. Lo sforzo della voce ad andare avanti, mentre tutti gli strumenti gli si oppongono per moto contrario, mette in risalto la fatica di Alceo a rievocare il suo passato doloroso, pieno di eventi difficili da superare.

Il frammento messo in musica da Dallapiccola, peraltro, appare leggermente diverso dal testo originale. Nel volume di «Corrente», infatti, si legge «Sul mio capo che ha molto sofferto», in luogo di «Sul mio capo che molto ha sofferto» della partitura musicale. Potrebbe trattarsi di una svista del compositore, poiché il testo modificato compare già nelle prime pagine dello spartito, attribuito a Quasimodo, laddove Dallapiccola avrebbe potuto alterarlo solo nella composizione, come ha fatto con altri frammenti. In ogni caso l'anticipazione di «molto» ottiene un effetto più intenso, accentua il carico doloroso delle esperienze passate e rende più forti e sentite le parole di Alceo. Nel prosieguo del pezzo il canto emerge e sembra incontrare una minore resistenza, in quanto gli strumenti impiegati nel canone diminuiscono; così l'anziano Alceo, le cui sofferenze appartengono al passato, chiede di essere onorato con della mirra sul capo e sul petto.

Il terzo *carmen* è intitolato *Canones diversi*. Il testo, rispetto agli altri, è meno frammentario: è infatti più lungo e più descrittivo. Si narra l'arrivo della primavera e i versi suggeriscono immagini chiare e nitide; sembra di sentire lo scalpitio dei cavalli che giungono sulle rive dello Xanto. Vi è, inoltre, un inizio forte, la locuzione temporale «Già», che inserisce l'evento in un momento determinato. In tal modo l'informazione è meno vaga, l'evento non sembra nascere dal nulla e finire nel nulla. Il «Già» è ripreso al sesto e penultimo verso, quasi un'eco dell'inizio, così come, nelle valli, risuonano i canti di primavera. La ripetizione di «Già» divide il testo in due parti, l'una di sei e l'altra di due versi. A sua volta la lirica consta di due sezioni musicali corrispondenti alle due porzioni testuali. Nella prima sezione (bb. 24-54) la dinamica è *ff*, vi è una forte accentuazione ritmica e gli strumenti si accumulano in fragorose combinazioni. Nell'ultima (bb. 55-62) l'atmosfera cambia improvvisamente: la dinamica diventa *pp*, il testo è declamato senza accenti, il ritmo è meno marcato e le linee melodiche sono affidate soltanto al canto, all'oboe e alla viola.

La prima sezione, peraltro, si articola chiaramente in quattro parti più piccole, per via dei mutamenti di metro, delle indicazioni di Tempo e di carattere e del tipo di canone impiegato.

- a: (bb. 24-31), 2/2, *Poco animando*
 b: (bb. 32-37), 3/2, *Recitando; molto f, drammaticamente*
 c: (bb. 38-46), 2/2, *Allegro sostenuto; caloroso e fiero*
 d: (bb. 47-54), 2/2, *ff sempre; con impeto*

Vi è ancora una volta una costruzione a specchio: d è il retrogrado di a; una relazione simile, ma meno rigida, esiste tra b e c.

Il brano comincia con un'estesa introduzione strumentale, dove vi è un canone all'unisono tra violoncello-tromba su RI11-R11 e viola-oboe su RI11-R11 (a). La seconda metà delle serie (ultime cinque-sette note) è raddoppiata da altri strumenti. Si ha così un accumulo strumentale in sintonia con il *crescendo* dinamico che dal *pp* della prima battuta conduce al *ff* di b. 30. Si giunge quindi al *Recitando; molto f, drammaticamente* (b) e a un secondo canone tra violoncello, corno e fagotto su O4, pianoforte, clarinetto, oboe e flauto su I7, tromba e viola su I8. Nella sezione c entra il canto e vi è un ennesimo canone a tre voci: la prima (RI9-R7) è data al canto, la seconda (RI8-R6) è data alla viola, al violino, al clarinetto e al flauto, la terza (R5-RI4) è data al violoncello, all'oboe, al fagotto e al corno. La seconda parte del canone, cioè quello sulle serie R7 R6 ed RI4 è il retrogrado dell'inverso del canone di b, cioè del canone a tre voci su O4 I7 I8. Peraltro il decorso ritmico delle due sezioni è simile. Non si tratta assolutamente di una relazione rigida, come dimostrano le trasposizioni non perfettamente coincidenti. Nell'ultima sezione c'è un canone all'unisono tra il canto su O11-I11 e il corno e il clarinetto (raddoppiato dalla viola) rispettivamente su O11 e I11. La sezione d, cioè O11-I11, è il retrogrado della sezione a, cioè di RI11-R11. Anche se la relazione tra queste due sezioni è più forte di quella tra b e c (viene anche ripresa la figura della terzina), le variazioni ritmiche e la riorchestrazione delle parti modificano la forma a specchio¹⁰².

Una caratteristica delle prime quattro sezioni del pezzo è la sottolineatura dell'inciso iniziale delle varie forme in cui compare la serie. Tale effetto richiama l'attenzione su ciò che si sta raccontando, e mostra una similitudine con l'inizio forte del testo «Già». Peraltro, i versi sono costruiti in modo tale che le prime parole sono l'origine di ciò che avviene alla fine del verso, per esempio: «dalle cime dei monti/ si libera azzurra fredda l'acqua e la vite», «Già sulle rive dello Xanto ritornano i cavalli».

Un *ritardando* conduce al *più tranquillo* della sezione conclusiva (bb. 55-62), costruita sugli ultimi due versi del testo, dove l'atmosfera cambia completamente; il *ff sempre; con impeto* del canto diventa un *p; dolce*. In una nota a margine Dallapiccola scrive «da questo punto (b. 55) alla fine del *canon cancrizans* i coloriti devono essere appena accennati». Il *canon cancrizans* s'instaura tra il canto

¹⁰² G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola* cit., p. 366.

(O12-R1) e l'oboe e la viola, rispettivamente su O9 e R8. Il mutamento di clima è senz'altro suggerito dai versi. Come si è detto sopra, il secondo «Già» sembra un'eco del primo. I coloriti appena accennati, le lunghe note sostenute dal corno *pp*; *soave*, il Do diesis del clarinetto in *ppp* (*eco*), gli armonici dell'arpa interpretano il risuonare lontano dei canti di primavera nelle valli.

Il quarto *carmen*, intitolato *Canon contrario motu*, si ricollega all'*Expositio* per via dell'assolo iniziale della voce e della configurazione ritmica delle serie nel corso della lirica (anche l'acciacatura Fa-Re è comune a entrambe). Nel brano vi è una fluttuazione metrica costante; il canto, ad esempio, intona i primi due versi in tre misure di 3/2, 7/4 e 8/4 (es. 19).

Es. 19, *Sex Carmina Alcaei*, bb. 64-66

Vago e leggero ($\text{♩} = 56$; $\text{♩} = 112$)
(*scorrevole; senza troppo rigore*)

Ma d'intrec.cia.te co - rol.le di a - ne - to - o - ra qual - cu - no ne cir.condi il col - lo

A b. 66 parte il *Canon contrario motu*, tra l'oboe, seguito dal clarinetto (O1-R4), e il flauto (I12-RI9). Un ulteriore legame con l'*Expositio* è dato dalla forma originale dell'oboe che è nella stessa trasposizione della forma originale nelle prime misure dei *Sex Carmina Alcaei*. Il fagotto sostiene un Si bemolle, su cui attacca la voce in *ppp*; *mormorato* (b. 69). Il canto, per la prima volta, intona un verso (il terzo) su una sola nota ripetuta, il Si bemolle, ripresa dal corno in *ppp* e indicata da Dallapiccola come *suono d'eco* (b. 70; vedi es. 20).

Flauto e clarinetto terminano in *perdendosi*; dal clima di rarefazione emergono le ultime parole del frammento, su cui il canto impiega le forme della serie mancanti all'inizio del *carmen*, O1 ed R1, in una configurazione ritmica retrogradata rispetto alle prime due e sostenute soltanto dal Si bemolle della viola, gli armonici del violino e poche note staccate *leggerissimamente* dall'arpa. Tutte le forme della serie sono state esposte dal canto, all'inizio e alla fine, e dagli strumenti, al centro, rendendo anche la circolarità suggerita dai primi due versi: «Ma d'intrecciate corolle di aneto/ ora qualcuno ci circonda il collo».

Es. 20, *Sex Carmina Alcaei*, bb. 69-70, canto, pianoforte, arpa, tromba e corno.

The image shows a musical score for Example 20, consisting of vocal and piano parts. The vocal line is in 4/4 time and features a melodic line with lyrics: "e dol - ce o lio pro - fu - ma - to ver - si". The piano accompaniment includes markings such as "(suono d'eco)", "ppp; sost.", and "ppp; mormorato". The score is divided into two systems, with the first system showing the vocal line and the piano accompaniment, and the second system showing the vocal line and the piano accompaniment.

Il quinto *carmen*, *Canon contrario motu*, reca l'indicazione *Mosso, ma non tanto; ritmato con grazia*. La successione ritmica di base (due crome, una terzina di crome, una semiminima, quattro semicrome), lo staccato e l'alternanza degli strumenti crea un'atmosfera graziosa e leggera, con cui Dallapiccola rievoca il "senso" di primavera del testo¹⁰³.

Le misure da 1/4 possono essere riunite in gruppi di tre per formare un'unica misura di 3/4; Dallapiccola infatti scrive (*ritmo di tre battute*). A b. 76 parte il *Canon duplex contrario motu*. Il canto, con primo e secondo verso su O5, è seguito una battuta dopo dall'oboe su I2, conclusa dal clarinetto (primo canone per moto contrario); insieme all'oboe entra il violino su RI1, conclusa dalla viola, seguito una battuta dopo dal violoncello su R7, conclusa dal violino (secondo canone per moto contrario). A b. 82 comincia il secondo canone doppio: il canto su RI2 è seguito, una battuta dopo, dal flauto su R5 (primo canone per moto contrario); l'oboe su O8, conclusa dal clarinetto, è seguito una battuta dopo dal fagotto su I12, conclusa dal violoncello (secondo canone per moto contrario). Brevi raddoppi strumentali, in particolare del pianoforte e dell'arpa, illuminano frammenti di serie.

Il doppio canone per moto contrario, pertanto, si stabilisce tra canto (O5-RI2) e oboe-clarinetto-flauto (I2-R5) e tra violino-viola-oboe-clarinetto (RI1-O7) e violoncello-violino-fagotto-violoncello (R7-I12). Le quattro voci del canone terminano con un trillo, in *perdendosi*,

¹⁰³ Cfr. lettera di Dallapiccola a Nono del 16 novembre 1947, conservata presso l'Archivio "Luigi Nono" di Venezia, cit., in Borio, *L'influenza di Dallapiccola* cit., p. 359.

mentre corno, oboe, tromba e viola accennano *lontano* frammenti di serie. Il pezzo termina con una “coda” strumentale piuttosto complicata, che mostra sempre più chiari riferimenti a tecniche di scrittura weberniane (bb. 93-98). Vi è un canone a tre voci, rispettivamente su R6, RI1, R8, suddivise in cinque parti (di 3,1,3,2,3 note ciascuna), affidate a strumenti alternati. La prima voce è distribuita tra pianoforte, violino, clarinetto, pianoforte, clarinetto, la seconda tra corno, fagotto, viola, corno, flauto, la terza tra oboe, flauto, violoncello, oboe, viola. Sulle ultime tre note della viola, entrano violoncello e violino che, insieme all’arpa (la tromba sostiene il Do) stendono degli accordi e accennano, variandola, la formula ritmica iniziale.

Nell’ultimo *carmen*, *Conclusio*, le forme seriali O-I e R-RI hanno la stessa configurazione ritmica di O1 e R2 al canto nell’*Expositio*. L’ultima lirica, pertanto, come la quarta, si ricollega alla prima. Il brano funge anche da ripresa conclusiva poiché ricompaiono elementi presenti in tutti gli altri frammenti. Nelle prime tre misure si ha un canone a specchio le cui due voci (flauto con I12 e viola con O4) eseguono sincronicamente l’antecedente dell’*Expositio*, a valori ritmici dimezzati. Il corno sostiene un Do diesis, ripreso tre misure dopo dal clarinetto, che, come il Si bemolle nel quarto *carmen* e il Do nel terzo, è definito *suono d’eco*. Tale indicazione denota la volontà di Dallapiccola di dare rilevanza ad una determinata altezza. Il Do diesis peraltro è il primo suono con cui inizia la serie O1 affidata alla voce nell’*Expositio*, cioè il primo suono dei *Sex Carmina Alcaei*.

Sul Do diesis del clarinetto (b. 102) comincia un secondo canone a specchio tra violino su RI12 e violoncello su R5, ovvero sul conseguente del tema dell’*Expositio*, tutto in *ppp* (la differenza col canone a specchio precedente è che il *comes* è in ritardo). Il flauto esegue O1, alla stessa altezza del canto nell’*Expositio*, ed è contrappuntato dall’oboe su O8, ma a valori raddoppiati (bb. 105--07). A b. 108 comincia un canone tra il canto su O1-R2 (primo e secondo verso) e il violoncello e la viola rispettivamente su R2 e O1. A b. 112 mentre il canto finisce O1 su *figlia*, l’oboe esegue R10 e il clarinetto, nello spazio di una misura *come un soffio*, esegue RI1, abbandonando la configurazione ritmica di base. Sul finire del secondo verso Dallapiccola indica, come di sovente, (*molto vago...*). Il clarinetto esegue *come prima*, cioè *come un soffio*, I8. Il cambiamento di indicazione metronomica (b. 116) rallenta il tempo e il flauto in *dolcissimo* esegue O4; al flauto risponde, nella misura seguente, il violino su I7, mentre il canto mormora (*mormorato*) sul Re il primo verso (come nel quarto *carmen*); nelle ultime sillabe «ri-na», però, il canto conclude la serie I7 del violino e il compositore, in contrapposizione a *mormorato* scrive (*più cantato*).

Dallapiccola, pertanto, altera il testo originario nel modo seguente:

O conchiglia marina, figlia
della pietra e del mare biancheggiante,
(*o conchiglia marina,*)
tu meravigli la mente dei fanciulli

Dopo il secondo verso, il compositore aggiunge una parte del primo, ma lo inserisce tra parentesi in quanto la voce, tranne che nelle ultime sillabe, non canta, ma accompagna il violino ripetendo la nota Re.

Alla fine, in corrispondenza dell'ultimo verso (bb. 120-124), c'è un canone a quattro voci: clarinetto e violoncello su I8 e O12, seguiti, una battuta dopo, da flauto e canto su I12 e O3.

L'arpa sostiene alcune note del canto, che intona l'ultimo verso, e il *suono d'eco* del corno (La), continua a rievocare atmosfere lontane, quanto penetranti. Le acciaccature sono sempre espressive ed evidenziate dal raddoppio degli strumenti. Viola e violino accennano *sulla tastiera* RI3 e R3, ma non le portano a termine. Il pezzo è concluso da quattro misure in cui il clarinetto sostiene il La (il *suono d'eco* del corno), il pianoforte stende quattro bicordi di settima maggiore, gli archi e l'arpa realizzano gli armonici, in un movimento ascendente che pare prolungarsi all'infinito.

Nel manoscritto dei *Sex carmina Alcaeï* Dallapiccola indica puntigliosamente l'esposizione originale della serie con la lettera T (T di Tema), il retrogrado con la R (Retrogrado) e il contrario con la K, che sta per Krebs. Rispetto ai *Frammenti di Saffo* le liriche su versi di Alceo hanno una gestazione più travagliata, come si nota dalle molte differenze tra le prime bozze e la stesura definitiva.

In testa ad un abbozzo del VI *carmen* Dallapiccola scrive a matita rossa un verso di Mallarmé, tratto da *Sonnet allégorique de lui-même*: «aboli bibelot d'inanité sonore». Il verso – di difficile traduzione italiana – ha una forte valenza musicale per le assonanze e consonanze fra le parole. Tali richiami sonori – ed è forse questo il senso della citazione di Dallapiccola – potrebbero alludere ai tanti richiami e risposnde tra le liriche – si pensi al ritorno della serie L, alla configurazione ritmica della serie nel sesto frammento di Alceo che richiama quella dell'*Expositio*, alle sottili corrispondenze che si creano tra i frammenti di melodie raddoppiati ed evidenziati dagli strumenti, ai suoni “illuminati” da particolari impasti timbrici (*i suoni d'eco* indicati in partitura). La citazione del verso di Mallarmé forse rivela anche la volontà di Dallapiccola di trovare corrispondenze e costruzioni simmetriche nelle parole; alla fine del manoscritto dei *Sex Carmina Alcaeï* il compositore scrive a mo' di sigillo «Tonus-Sonus». È come se il principio delle costruzioni simmetriche-speculari, che tanta parte avrà nelle opere successive e che già emerge nelle *Liriche greche*, premesse con un'urgenza tale da doversi manifestare in varie forme sulla carta.

Dall'analisi delle liriche emerge come la tecnica dodecafonica e la scrittura canonica siano in Dallapiccola indissolubilmente legate. A tal proposito il compositore si richiama ad un'affermazione di Busoni, rilasciata al festival del Bauhaus di Weimar nel 1923: « Si possono scrivere fughe anche oggi, sia coi mezzi moderni o atonali. Tuttavia a siffatte fughe rimarrà sempre un carattere antiquato [...] perché la fuga è una forma. Come tale è legata al suo tempo, è peritura. Al contrario la polifonia non è una forma, bensì un principio e, come tale, al di fuori del tempo e, sino a che si scriverà musica, sarà imperitura»¹⁰⁴. Con esplicito riferimento alla frase di Buoni, Dallapiccola esprime la sua idea che il canone, il quale ha un ruolo importante nella dialettica dodecafonica, faccia parte del principio imperituro della polifonia¹⁰⁵ (il principio del canone è sempre stato vivo nel compositore, fin dalla *Sonatina canonica* del 1953, dove vi è un *canon cancrizans* che riguarda persino i trilli e i gruppetti).

I procedimenti di tecnica seriale vengono poi messi al servizio di un'interpretazione simbolica del testo. Ciò è ancora più evidente nei *Cinque Canti* per baritono e otto strumenti del 1956, la prima opera in cui Dallapiccola ha definitivamente raggiunto la piena padronanza della tecnica dodecafonica. L'analisi dei *Cinque Canti*, in particolare, rivelerà i significati contenutistici e metaforici che nel corso degli anni le tecniche polifoniche e seriali del compositore hanno acquistato nel loro rapporto con il testo.

II.8 Anno 1956

Dopo le *Liriche greche*, Dallapiccola si convinse che non avrebbe più potuto trarre ispirazione dalla poesia classica, tanto che nel 1946, sulla copia delle *Due liriche di Anacreonte* destinata ai genitori, appose la dedica: «A mamma e a Papà, concludendosi con quest'opera i miei contatti coi Poeti greci». Le cose sarebbero andate diversamente; non molti anni dopo, infatti, il compositore avrebbe compreso il vero valore che la civiltà greca aveva rivestito per lui: essa non era stata, in un momento particolare della storia, «un rifugio dello spirito soltanto», ma piuttosto una componente profonda della sua persona. Capì come «essa comprendesse tutti i problemi (problemi eterni – quindi anche attuali)»¹⁰⁶.

Dallapiccola tornò ai poeti greci, ancora una volta nella versione di Quasimodo, nel 1956, con i *Cinque Canti* per baritono e otto strumenti. Tra il 1960 e il '68, infine, venne alla luce *Ulisse*, l'ultima opera scritta dal compositore per il teatro.

¹⁰⁴ F. Busoni, *Un testamento*, in Id., *Scritti e pensieri sulla musica*, Milano, Ricordi, 1954, p. 119.

¹⁰⁵ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecaфонia* cit., p. 458.

¹⁰⁶ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 491.

Nei dieci anni che separano le *Liriche greche* dai *Cinque Canti*, il linguaggio musicale di Dallapiccola matura verso una più rigorosa acquisizione del metodo dodecafonico: un cammino tuttavia non privo di “ricadute”.

Le due opere scritte nel '45 e nel '46, infatti, – *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* per violoncello solo e *Rencesvals*, per baritono e pianoforte, su tre frammenti della *Chanson de Roland*, – appaiono un passo indietro rispetto alla scrittura dedecafonica delle *Liriche greche*, per via dell'uso, soprattutto nella prima, di una pluralità di serie e di un materiale melodico e armonico non sempre derivato da queste ultime¹⁰⁷. Il cammino verso un più coerente impiego della dodecafonia riprende nel 1947, con i *Due Studi* per violino e pianoforte, eseguiti il 9 febbraio a Basilea dal duo Materassi-Dallapiccola¹⁰⁸. L'anno prima a Londra, in occasione del XX festival della SIMC, il compositore, da poco nominato segretario generale della sezione italiana della società, aveva conosciuto René Leibowitz, compositore, direttore d'orchestra e teorico della dodecafonia.

Tra i due nasce un rapporto di reciproca stima, che si manifesta sia nello scambio epistolare sia in alcuni articoli usciti su riviste. Nel 1947 Dallapiccola pubblica una recensione favorevole del libro di Leibowitz *Schoenberg et son école*¹⁰⁹; a sua volta Leibowitz aveva espresso sulla rivista «Arche» un consenso lusinghiero nei confronti delle *Liriche greche*, pur con qualche riserva. Com'è noto, infatti, il teorico francese rimproverava a Dallapiccola l'uso frequente delle ottave, indice di mancanza di controllo armonico. Leibowitz pertanto consigliò al compositore di rifarsi di più a Webern per “correggere” e migliorare la sua scrittura dodecafonica¹¹⁰.

Dallapiccola, in alcune lettere di risposta a Leibowitz, ebbe modo di mostrargli le proprie riserve su una concezione troppo rigida del metodo. Tuttavia è indubbio che dall'incontro con il teorico francese, il compositore ricevesse un ulteriore stimolo ad un'applicazione sempre più rigorosa. Al riguardo, anzi, Dallapiccola, soprattutto in quegli anni, si mostra un po' ambiguo: da un lato biasima il fanatismo del francese «minacciante pianto e stridore di denti a tutti coloro che non avrebbero adottato ecc. ecc»¹¹¹, dall'altro però tende a comprendere e a giustificare un tale atteggiamento nel quadro di un generale e aggressivo rifiuto del mondo musicale verso il metodo di Schönberg. Dallapiccola appare desideroso di acquisire sempre meglio la tecnica e di rispettarne puntigliosamente le regole; allo stesso tempo però ribadisce in più occasioni che la tecnica seriale non è altro che un mezzo per aiutare il compositore a realizzare l'unità del discorso musicale: «Se qualcuno dice che la serie garantisce tale unità, sbaglia di grosso, in quanto in arte

¹⁰⁷ *Ciaccona, Intermezzo e Adagio*, dedicata a Gaspar Cassadó, fu da questi eseguita il 26 febbraio 1946, al Teatro Nuovo di Milano; *Rencesvals* fu scritta per gli amici Francis Poulenc e Pierre Bernac, che la eseguirono a Parigi il 7 maggio 1947. Per il legame testuale con l'opera precedente *Rapsodia, studio per la morte del Conte Orlando* cfr. di questo capitolo § I.

¹⁰⁸ Dei *Due Studi* Dallapiccola diede nel '47 una versione orchestrale dal titolo *Due pezzi per Orchestra*.

¹⁰⁹ L. Dallapiccola, *Schoenberg et son école*, in «Le Tre Venezie», XXI, nn. 7-9, luglio-settembre 1947, p. 287 segg.

¹¹⁰ R. Leibowitz, *Luigi Dallapiccola*, in «L'Arche», III, n. 23, gennaio 1947, p. 118 segg.

¹¹¹ Lettera di Dallapiccola a Mila dell'8 gennaio 1947, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., p. 115.

nessun artificio tecnico ha mai garantito nulla e l'unità dell'opera sarà, allo stesso modo che la melodia, il ritmo, l'armonia, un fatto interiore»¹¹². Sulla questione Leibowitz-Dallapiccola intervenne, tra gli altri, anche Massimo Mila, che nell'articolo *Il caso Leibowitz* si era mostrato sconcertato riguardo all'ortodossia del teorico francese¹¹³. Dallapiccola ancora una volta sfuma i toni di una possibile controversia in una lettera all'amico torinese del 28 marzo 1947: «Non sono la persona più adatta a scrivere un giudizio sull'articolo del Leibowitz: ti dirò tuttavia che ne sono contento. Nel momento attuale è molto importante che una rivista di quell'importanza si occupi di me. Il suo metodo sarà discutibile: ma non considero un errore evitare certi giudizi di valore prima che uno non sia arrivato, diciamo, ai sessant'anni». Più avanti nella lettera quasi a tranquillizzare Mila, Dallapiccola scrive: «Non mi pentirò mai del mio “edonismo”; stai sicuro»¹¹⁴. Leibowitz, infatti, riteneva che le licenze alla “regola dodecafonica” nelle *Liriche greche* dipendessero da un “edonismo”, di cui il compositore si sarebbe dovuto liberare quasi fosse un peccato¹¹⁵.

Nella primavera del 1948, frattanto, Dallapiccola aveva terminato il *Prigioniero*, suo indiscusso capolavoro¹¹⁶. La prima rappresentazione assoluta dell'atto unico avvenne al Teatro Comunale di Firenze il 20 maggio 1950, sotto la direzione di Hermann Scherchen. Il direttore, a cui era stata affidata anche la prima esecuzione radiofonica il primo dicembre dell'anno prima, contribuì molto alla diffusione del *Prigioniero*, che tenne sempre in alta considerazione, insieme ad altre opere di Dallapiccola¹¹⁷.

Nel 1949 Dallapiccola compone anche le *Quattro liriche di Antonio Machado*, per soprano e pianoforte, in cui, sulla scia dei *Sex Carmina Alcaei*, s'intrecciano tecnica dodecafonica e scrittura canonica. Le *Quattro liriche di Antonio Machado*, peraltro, sono la prima delle quattro opere – le altre sono *Tre Poemi* per una voce e orchestra da camera (1949), *Job* per coro e orchestra (1950) e i *Cinque Canti* del '56 – che recano la data di composizione 13 settembre e attraverso cui Dallapiccola si appropria definitivamente del metodo dodecafonico. Per il compositore la data 13 settembre è simbolica (i pezzi sono terminati in realtà in giorni diversi); è il giorno della nascita di Arnold Schönberg, nonché quello in cui Cristoforo Colombo si era accorto che la bussola segnava un altro Nord. Dallapiccola fu sempre colpito da questa coincidenza di date: come Colombo, Schönberg « si accorse che il nord non sempre, non in tutte le circostanze né in tutte le latitudini poteva essere quella tonica di cui si parla a scuola. E, come Colombo si condannò al silenzio, anche il Maestro si condannò al silenzio, un grandioso silenzio di otto anni (1915-23). E

¹¹² L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonica* cit., p. 459.

¹¹³ M. Mila, *Il caso Leibowitz*, (*Aspetti della critica musicale*), in «Belfagor», II, n° 4, 1947, pp. 494-96.

¹¹⁴ Lettera di Dallapiccola a Mila del 28 marzo 1947, in *Luigi Dallapiccola - Massimo Mila* cit., pp. 120-21.

¹¹⁵ Si fa riferimento all'articolo di Leibowitz *Luigi Dallapiccola* apparso su «L'Arche» cit.

¹¹⁶ Il *Prigioniero* non si basa ancora su una sola serie, ma su tre affini, indicate come «serie della preghiera», «serie della speranza» e «serie della libertà».

¹¹⁷ Cfr. L. Dallapiccola, *Ricordo di Hermann Scherchen*, in *Parole e musica* cit., pp. 171-77.

in quegli anni elaborò i dati fondamentali e le leggi complesse della dodecafonia. E il suo istinto e la sua fede gli fecero scoprire nuove terre, ancor oggi in parte inesplorate»¹¹⁸.

I *Tre poemi* del '49, su versi di Joyce (tradotti da Montale) Michelangelo Buonarroti il Giovane e Manuel Machado, recano la dedica: «ad Arnold Schoenberg, per il suo settantacinquesimo compleanno». Solo ora, in occasione del compleanno, Dallapiccola trova il coraggio di scrivere al venerato Maestro, che, peraltro, nella lettera di risposta gli rimprovera bonariamente di non averlo fatto prima¹¹⁹. Per Dallapiccola, tuttavia, come giustifica lui stesso, scrivere al maestro sarebbe stato possibile solo dopo essersi impadronito appieno della tecnica dodecafonica¹²⁰.

Nel 1951 Dallapiccola accetta l'invito di Koussevitzky di tenere un corso di composizione a Tanglewood, al Berkshire Music Center, dal primo di luglio al 15 agosto: invito rinnovato l'anno seguente. Durante il secondo soggiorno negli Stati Uniti, il compositore abbozza la prima parte dei *Canti di liberazione*, che con i precedenti *Canti di prigionia* vengono a formare un dittico, anche per il medesimo impiego di testi latini. Rispetto all'opera del '41 però, i *Canti di liberazione* hanno una gestazione più lunga. Nel '42, subito dopo aver terminato i *Canti di prigionia*, Dallapiccola comincia a pensare ad un'altra opera corale sempre su testo latino e di costruzione analoga, che «avrebbe dovuto costituire la continuazione, l'opposizione e la fine dell'opera precedente»¹²¹. Riflette sui testi e dopo lunghe ricerche sceglie un frammento da una lettera di Sebastiano Castellio, tre versetti dal cap. XV dell'Esodo, un estratto dal Libro X delle Confessioni di Sant'Agostino. Dopo una prima bozza dei *Canti di liberazione* stesa nel 1952 negli Stati Uniti, Dallapiccola li accantona e compone, per la figlia Annalibera, il *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte¹²². Nelle prime battute vi è una novità, un annuncio di pensiero seriale; il compositore cioè introduce il principio del moto retrogrado ritmico, un procedimento, nel campo del ritmo, analogo al tradizionale moto retrogrado della melodia.

Nel 1955 finalmente vengono alla luce i *Canti di liberazione*, intesi dal compositore come un nuovo sforzo «teso più che mai allo svisceramento di tutte le possibilità del sistema», ma sempre «verso la sensibilità non verso la teoria»¹²³. Solo tre anni prima tuttavia Dallapiccola aveva composto un'opera tonale, *Tartiniana. Divertimento per violino e orchestra da camera*, su temi di Giuseppe Tartini. Non è la prima volta che il compositore, prima di fare un passo avanti nell'acquisizione della tecnica dodecafonica, ritorna sorprendentemente all'ambito tonale. Ciò avviene anche nella *Sonatina canonica* del '53, per pianoforte, che precede le *Liriche greche*, e in

¹¹⁸ L. Dallapiccola, *13 Settembre*, in *Parole e musica* cit., pp. 237-8.

¹¹⁹ Lettera di Schönberg a Dallapiccola del 16 settembre 1949, in L. Dallapiccola, *Saggi, testimonianze* cit., p. 78.

¹²⁰ L. Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., p. 449.

¹²¹ L. Dallapiccola, *Note per un'analisi dei «Canti di liberazione»*, in *Parole e musica* cit., p. 472.

¹²² Il *Quaderno musicale di Annalibera*, nel cui titolo vi è un ovvio riferimento a Bach, si basa sulla stessa serie dei *Canti di liberazione* ed è il risultato degli studi seriali preparatori all'opera del '52. *Ibid.*

¹²³ L. Dallapiccola, *Testimonianza sulla dodecafonia*, in *Parole e musica* cit., p. 465.

Tartiniana seconda per violino e pianoforte del '56, che viene subito prima dei *Cinque Canti*. In una lettera del 4 settembre '57, così Dallapiccola scrive a Mila: «Sembra fatale [...] che, dopo un lavoro di interpretazione 'antica', faccia un salto innanzi. Tre date, *Sonatina canonica*, *Tartiniana* e *Tartiniana seconda* ne fanno fede»¹²⁴.

Da una commissione della Louisville Symphony Orchestra e del direttore Robert Whitney, nasce nel 1954 *Variazioni per orchestra*, una trascrizione del *Quaderno musicale di Annalibera*. Nell'arco di tempo che separa le due versioni, Dallapiccola si concentra anche su altri lavori, fra cui i *Goethe Lieder*, per mezzo soprano e tre clarinetti, terminati nel marzo 1953, su commissione della Creative Concerts Guild di Boston¹²⁵. Nei *Goethe Lieder*, come nei *Sex Carmina Alcaei* e nel *Quaderno musicale di Annalibera*, spicca un uso simbolico di procedimenti dodecafonici che caratterizza il rapporto testo-musica¹²⁶. All'editore Dallapiccola raccomanda che il carattere a specchio della musica non risulti solo da astratte tecniche dodecafoniche, ma appaia anche abbastanza chiaro dall'immagine grafica nella pagina. L'importanza assegnata fin da ora all'elemento visivo è significativa in relazione al simbolismo grafico impiegato dal compositore nei successivi *Cinque Canti*¹²⁷. Nei *Goethe Lieder*, peraltro, compare un motivo di tre note, che imita la voce di un uccello, e che avrà la medesima funzione nei *Cinque Canti*¹²⁸.

Da una richiesta di Scherchen di un lavoro per orchestra di 4-6 minuti da rappresentare in prima assoluta al IX congresso mondiale della Federation Internationale des Jeunesses Musicales di Hannover, nacque nel '54 *Piccola musica notturna*, eseguita al Festival delle Jeunesses Musicales il 7 giugno 1954. Fu un'occasione per Dallapiccola di esprimere la propria gratitudine al direttore che sin dal 1937, quando aveva eseguito le *Tre Lodi* alla BBC, si era interessato alla sua musica¹²⁹. La composizione, il cui titolo rimanda a Mozart, si basa, come i *Canti di liberazione*, su un'*Allintervallreihe*, una serie contenente tutti gli intervalli della scala. L'impiego di serie speciali diventa via via più frequente in Dallapiccola, parallelamente all'intensificarsi del desiderio di impadronirsi e di sviscerare le varie possibilità della dodecafonia.

Il 1956 rappresenta per il compositore un anno di «svolta decisiva», che apre le porte al suo ultimo stile segnato dalla definitiva acquisizione del metodo. I due lavori principali da cui

¹²⁴ Lettera di Dallapiccola a Mila del 4 settembre 1957, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., p. 204.

¹²⁵ Furono eseguiti il 28 aprile 1953 in un concerto dell'istituzione committente nel Hancock Building di Boston, solista Eleanor Davis.

¹²⁶ Kämper a tal proposito cita il *Lied* n° 5 in cui, in corrispondenza delle parole «Lo specchio me lo dice, sono bella», vi sono una pluralità di canoni per moto contrario; cfr. D. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 181.

¹²⁷ Lettera di Dallapiccola alle Edizioni Suvini-Zerboni del 30 maggio 1953, in L. Dallapiccola, *Saggi, testimonianze* cit., p. 87.

¹²⁸ Cfr. § successivo di questo cap.

¹²⁹ L. Dallapiccola, *Sex Carmina Alcaei, Piccola musica notturna, Preghiere*, note illustrative al disco EMI ASD 2388 (1968), cit., in Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 184.

parte questa nuova fase furono i *Cinque Canti* e il *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, per orchestra da camera e soprano¹³⁰.

Dal settembre '56 al giugno '57 Dallapiccola lavora presso il Queens College di Flushing (New York); nella primavera del '56 accetta una commissione della Elizabeth Sprague Coolidge Foundation (Washington, Library of Congress) da cui nascono i *Cinque Canti*. Pur avendo terminato la composizione tra il 12 e il 13 agosto, pochi giorni prima dell'imbarco a Genova per New York, Dallapiccola appone come data conclusiva «13 settembre 1956», facendo così un ulteriore omaggio a Schoenberg. La partitura è inviata alle Suvini-Zerboni il 3 ottobre¹³¹.

L'esperienza a Flushing, come racconta Dallapiccola a Mila, è positiva, soprattutto se paragonata alla realtà musicale del proprio Paese: «Il Queens College non è un Conservatorio italiano: le 15 ore settimanali si fanno e talvolta sono faticose. Però è un'esperienza di notevole importanza, per me. A parte la fatica, debbo dire che ho avuto infinite dimostrazioni di stima e di amicizia da varie parti e che i colleghi, a Dio piacendo, non hanno una 'tendenza'. A Firenze, al 'Cherubini' le tendenze sono circa 90, come i numeri della tombola e tutte in contrasto fra di loro. Vedo che la mia musica si esegue parecchio, qui e sopra tutto in questa stagione si eseguirà, forse anche perché sono 'in sede'». Nella lettera accenna anche ad un'esecuzione dei *Cinque Canti* avvenuta qualche giorno prima, che dovrebbe coincidere con la prima del 30 novembre 1956¹³².

La storia della prima assoluta di quest'opera è piuttosto travagliata. Il baritono Martial Singher, per cui Dallapiccola aveva concepito i *Cinque Canti* e per cui aveva rinunciato al progetto originario di scrivere per una voce di contralto, dichiara che il lavoro è ineseguibile e si ritira. La cosa crea scalpore; nella storia della Elizabeth Sprague Coolidge Foundation non è mai successo che un lavoro commissionato rischi di non venire eseguito. Tutto questo però si traduce in pubblicità per Dallapiccola che addirittura compare sulla prima pagina del «Washington Post»¹³³. Dopo non poche traversie, si decide che a rimpiazzare Singher sia Frederick Fuller; i *Cinque Canti* sono così eseguiti il 30 novembre 1956 alla Library of Congress di Washington. Nel frattempo Eigel Kruttge aveva chiesto una esecuzione del lavoro per il ciclo *Musik der Zeit* del Westdeutscher Rundfunk. Dallapiccola acconsente; anche questa volta però il solista designato,

¹³⁰ L'11 gennaio 1961 il Sender Freies Berlin trasmette un concerto di musiche italiane moderne. Durante l'intervallo Dallapiccola, che è presente alla trasmissione, risponde a Rufer sulle principali linee di sviluppo della sua produzione artistica. Alla domanda di Rufer sul perché il racconto si fermi al 1955, Dallapiccola risponde che il 1956 segna una svolta decisiva nel suo sviluppo; cfr. Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 207.

¹³¹ Lettera di Dallapiccola alle ESZ del 25 giugno 1955, cit. in Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 209.

¹³² Lettera di Dallapiccola a Mila del 9 dicembre 1956, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., p. 201.

¹³³ Lettera di Dallapiccola alle ESZ del 26 ottobre 1956, cit. in Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 215. Stravinskij, informato dei fatti, ne parla con Craft: «Un lavoro come i *Cinque Canti* di Dallapiccola non contiene problemi di intonazione né problemi di tecnica strumentale [...]. Le difficoltà sono esclusivamente ritmiche e il musicista medio deve imparare tale lavoro battuta per battuta. Questi non è andato oltre *Le Sacre du printemps*, se è riuscito ad arrivare sin là»; cfr. I. Stravinskij e R. Craft, *Colloqui con Stravinskij*, trad. it. di Luigi Bonino, Torino 1977, p. 86 (*Conversations with Stravinskij*, Berkeley, University of California press, 1980, p. 120 segg.), cit. in Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 215.

Fischer Dieskau, rifiuta per l'eccessiva difficoltà dell'opera. Al posto di Dieskau canterà Eberhard Waechter.

Dallapiccola era compiaciuto della “difficoltà” del suo lavoro, traendone motivo di vanto, come emerge ancora una volta dal carteggio con Mila. In una lettera del 25 febbraio 1959, il compositore si lamenta di non aver mai potuto ascoltare una decente esecuzione dei *Cinque Canti*; conviene che sia difficilissimo, «*cor contritum quasi cinis...*», ma aggiunge anche che altrimenti non avrebbe saputo scriverlo¹³⁴. Nella lista delle esecuzioni peggiori Dallapiccola pone in cima quella di Boulez: «uomo al quale manca la possibilità di immaginare che qualche volta due o più strumenti possano suonare insieme e non secondo sincopi più o meno difficili da annotarsi». Dallapiccola, peraltro, chiede a Mila un parere circa un'esecuzione avvenuta a Milano qualche giorno prima, organizzata da Berio – direttore Scherchen, solista Teodoro Rovetta¹³⁵. Nella lettera di risposta, Mila racconta di aver assistito solo alla prova generale in cui Scherchen praticamente più che eseguire si era messo a studiare la partitura. Solo in treno, alla lettura, il critico torinese rivela di aver compreso l'opera: «Così quando in treno, nelle due ore di percorso ho ripassato la partitura, mi pareva quasi d'essere diventato un musicista anch'io, tanto capivo e realizzavo musicalmente tutto. Che sia un bel lavoro me ne sono accorto così, in questa lettura individuale facilitata e preparata dalla prova. Alla prova, mi pareva un'esecuzione avviata a diventar buona...»¹³⁶.

La difficoltà dei *Cinque Canti* era la cartina al tornasole di quel lavoro serio e coscenzioso che Dallapiccola, per anni, aveva pazientemente condotto al fine di impadronirsi del metodo dodecafonico e piegarlo alle proprie esigenze espressive. Che la partitura venisse compresa soprattutto alla lettura, all'occhio attento a scovare le raffinatezze, è indice di quell'artificio intellettualistico, tipico all'arte musicale dei fiamminghi, che aveva sempre tanto affascinato Dallapiccola.

II.9 «A proposito dei *Cinque Canti*»

I lirici greci, nella versione di Quasimodo, vengono così a contrassegnare due tappe importanti dello sviluppo compositivo di Dallapiccola: il ricorso ad una libera dodecafonia nelle *Liriche greche* e il perfezionamento del metodo nei *Cinque Canti*.

¹³⁴ I *Cinque Canti* furono eseguiti anche dall'Ensemble Incontri Musicali di Bruno Maderna a Darmstadt nel 1958; cfr. A. Trudu, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Unicopli, 1992, p. 358.

¹³⁵ Lettera di Dallapiccola a Mila del 25 febbraio 1959, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., p. 220.

¹³⁶ Lettera di Mila a Dallapiccola del 2 marzo 1959, in *Luigi Dallapiccola-Massimo Mila* cit., p. 222.

Nello scritto *A proposito dei Cinque Canti*, già più volte citato, Dallapiccola si sofferma sull'alto valore che i testi di Quasimodo hanno avuto per lui e per il suo linguaggio musicale. Lo scritto, nell'associazione dei pensieri, sembra ripercorrere sulla carta il cammino del compositore verso una sempre maggiore compenetrazione, nelle sue liriche, fra il testo e la musica. Riassumendo i punti focali del saggio, Dallapiccola comincia con un elogio spassionato delle traduzioni di Quasimodo, l'unico ad aver ridato l'autentica voce dei lirici greci in italiano¹³⁷. È interessante notare come, nel commento alle versioni, Dallapiccola usi gli stessi termini impiegati da Anceschi nell'introduzione del '40. In un punto addirittura il compositore ripropone, modificandola leggermente, un'intera frase dello studioso. Il passo «Demetrio una volta ebbe a dire che Saffo aveva gran cura di parole; e, anche amava inventarle», tratto dal saggio di Anceschi¹³⁸, diventa in Dallapiccola: «Demetrio disse una volta che Saffo aveva gran cura di parole e che talvolta amava inventarle». Il compositore continua poi: «Ciò dev'essere stato continuamente presente allo spirito di Quasimodo durante il suo lavoro di ripensamento poetico»¹³⁹. Tali riprese testuali mostrano come Dallapiccola avesse letto con estrema attenzione l'introduzione di Anceschi, e come questa probabilmente, avesse influito sulla recezione da parte del compositore, come di altri lettori dell'epoca, del volume. Il riferimento alla «cura di parole» di Saffo dà il via a Dallapiccola per un *excursus* sul valore pregnante della parola nella sua produzione musicale: «dai miei primi passi sul cammino dell'arte, la *parola* mi ha sempre interessato (talora addirittura la *sillaba sonora*): sia la parola sul teatro, sia isolata da questo»¹⁴⁰. Detto ciò, il compositore sottolinea come i lirici greci di Quasimodo gli abbiano dato degli spunti fecondi e come il primo contatto con questi testi coincida con il suo primo ricorso alla dodecafonia, sebbene un ricorso ancora libero e rivolto soprattutto allo sfruttamento di nuove possibilità melodiche. Dopo la guerra, contrariamente a quanto il compositore aveva pensato, l'antica lirica si rivela per lui una nuova fonte di ispirazione nei *Cinque Canti*. Proprio nei primi mesi del 1956 si trova a sfogliare ancora una volta le versioni di Quasimodo e ne ricopia undici frammenti. A questo riguardo è interessante riportare un'importante riflessione del compositore sul rapporto testo-musica: «È stata sempre mia abitudine ricopiare le poesie che, forse, un giorno avrei messo in musica, di tenerne la copia nel portafoglio (e talora per lunghi anni), di studiarle a memoria [...] Per me il conoscere a memoria una poesia è il vero modo di apprezzarla; pensandola e ripensandola anche camminando per la strada e assaporandone ogni parola e ogni sillaba. Senza un siffatto processo di graduale assorbimento non credo per me possibile trovare un equivalente musicale della poesia; né ho mancato di suggerire questo metodo ai miei alunni, almeno come

¹³⁷ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 490.

¹³⁸ L. Anceschi, *Introduzione* a S. Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940, p. 22.

¹³⁹ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 490.

¹⁴⁰ *Ibid.* Da notare come Dallapiccola scriva «addirittura» per sottolineare quanto si sia spinto lontano.

primo approccio al lavoro compositivo. Allo stesso modo come ho sempre suggerito agli scolari di memorizzare le loro serie dodecafoniche e le loro trasformazioni, per complesse e complicate che siano»¹⁴¹.

«Memoria, memoria e ancora memoria» non si stancava mai di raccomandare Dallapiccola ai suoi allievi: «Annotate tutto ciò che avviene intorno a voi: nessuno è in grado di stabilire a priori se e quanto importanti potranno rivelarsi un giorno per il vostro lavoro i brevi appunti che prendete»¹⁴².

Nei *Cinque Canti*, pertanto, la definitiva acquisizione del metodo si accompagna ad una lenta e profonda assimilazione del testo. Il risultato, come dice Berio, è «un'identità strutturale, concettuale e quindi espressiva del discorso vocale e strumentale». Per Berio tutta la musica vocale di Dallapiccola, in particolar modo quella a partire dai *Goethe Lieder*, è impregnata del bisogno di saldare in un'identità strutturale testo e musica. Un desiderio, visionario per quei tempi, che si realizza pienamente nei *Cinque Canti*, dove i versi di Quasimodo sembrano diventare una didascalia del discorso musicale: «La musica tende ad appropriarsi del testo, tende ad una sua drammatizzazione certamente non univoca, e sembra porre degli interrogativi non solo ai *Lirici greci*, ma anche al suo intrinseco modo di essere col testo: la musica supera il testo fino a farcelo apparire, a tratti, sostituibile [...]». Per il più giovane compositore, Dallapiccola nei *Cinque Canti* non mette in musica dei versi, la sua visione musicale non commenta e non interpreta necessariamente un testo, bensì lo inventa. In altre parole, nelle liriche del '56 non si può parlare di “veste musicale”; la scrittura di Dallapiccola non si “adegua” ai versi di Quasimodo, non tenta di ricreare suggestioni e immagini letterarie, bensì si organizza secondo procedimenti puramente musicali, in modo parallelo e indipendente al discorso poetico. Ciò fa sì che il testo diventi a tratti sostituibile e che si faccia più forte l'unione tra versi e musica, proprio perché è la musica ad appropriarsi di loro e a farne ciò che vuole. In questa invenzione virtuale del testo, Berio vede un'anticipazione del periodo successivo a Dallapiccola, in cui la rielaborazione di un testo diverrà concreta, quando cioè gli aspetti specificatamente fonetici del linguaggio entreranno a far parte dei materiali musicali¹⁴³.

Si potrebbe facilmente obiettare a Berio che i *Cinque Canti* non rappresentano certo il primo caso di composizione vocale in cui il contenuto semantico del testo è apparentemente ignorato dalla musica. Tuttavia, il carteggio fra Dallapiccola, Maderna e Nono – su cui ci si sofferma nel capitolo successivo – mostra come il compositore istriano facesse simili considerazioni sia sull'indipendenza, già nei *Sex Carmina Alcaei*, di una scrittura musicale ricca di procedimenti contrappuntistici dal contenuto dei versi, sia sulla relazione tra tale indipendenza e

¹⁴¹ Ivi, p. 491.

¹⁴² L. Dallapiccola, *Incontro con A. W.*, in *Parole e musica* cit., p. 233.

¹⁴³ L. Berio, *La traversata*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive* cit., pp. 68-69.

la “vaghezza” semantica delle traduzioni di Quasimodo. Al tempo di queste lettere (1948-49) Maderna aveva già scritto le sue *Tre liriche greche*. Con Berio si sarebbero conosciuti pochi anni dopo a Darmstadt. Non appare, pertanto, improbabile che Maderna avesse messo al corrente l'amico delle conversazioni epistolari col più anziano compositore. Il mosaico si arricchirebbe se si potessero avere a disposizione le *Liriche greche* di Berio, purtroppo perdute.

II.10 L'armonia delle sfere.

«Il lavoro di assimilazione di alcune almeno delle poesie che portavo nel mio portafogli doveva essere già abbastanza avanzato, ritengo, perché, quando nella primavera del 1956 la Library of Congress di Washington mi scrisse per commissionarmi un lavoro di musica da camera per baritono e alcuni strumenti, potei mettermi all'opera quasi immediatamente. (E ciò non soltanto perché il tempo a mia disposizione era limitato a 4 mesi soli...)»¹⁴⁴.

Così Dallapiccola rievoca la commissione da parte della Elizabeth Sprague Coolidge Foundation della Library of Congress di Washington, da cui nacquero appunto i *Cinque Canti*, dedicati al compositore americano Roger Sessions, che nel 1959 ricambiò il gesto in *Idyll of Theocritus*, per soprano e due pianoforti.

Se i tre fascicoli delle *Liriche greche* si basano ciascuno su un solo poeta, i *Cinque Canti* accostano frammenti di poeti diversi, similmente alle *Cinque strofe dal greco* di Prosperi, che, peraltro, come testimonia il carteggio tra i due, Dallapiccola conosceva¹⁴⁵. Oltre ad essere costituiti entrambi da cinque liriche, i cicli liederistici del maestro e dell'allievo hanno due testi in comune: *Canto mattutino* di Anonimo e *Dormono le cime dei monti* di Alcmane. Il primo e l'ultimo frammento dei *Cinque Canti*, peraltro – *Aspettiamo la stella mattutina* di Jone di Ceo e *Ardano* di Ibico – , erano già stati musicati nel '48 da Maderna, come prima e terza delle *Tre liriche greche*. La versione di Jone di Ceo, infine, compare come prima delle due liriche su testi di Quasimodo scritte da Luigi Nono tra il '46-'48.

Diversamente dalle *Liriche greche*, e come invece le liriche di Prosperi, Maderna e Nono, i testi dei *Cinque Canti* sono tratti dall'edizione Mondadori del '44. Dallapiccola, infatti, possedeva entrambi i volumi di «Corrente» e della casa editrice milanese. Ciò induce ancora di più a pensare che il compositore fosse informato dell'ampio dibattito sorto intorno alle traduzioni, e che spinse il poeta a ripubblicarle con varie modifiche. Se non informato, Dallapiccola non avrebbe avuto motivo di comprarsi un secondo volume uscito solo quattro anni dopo il primo.

¹⁴⁴ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 491.

¹⁴⁵ Lettera di Dallapiccola a Prosperi del 25 febbraio 1954, conservata all'Archivio «Bonsanti» di Firenze.

I testi – qui di seguito riportati – sono scelti e accostati in modo da creare un percorso, dal mattino alla sera, metaforicamente dalla nascita alla morte. I primi due sono canti del mattino, il terzo del giorno e gli ultimi due della sera. Nel frammento centrale, il riferimento alle terribili pene inflitte da Acheronte pone l'accento sull'uomo e sulle sue sofferenze¹⁴⁶.

Jone di Ceo
La stella mattutina

Aspettiamo la stella mattutina
dall'ala bianca che viaggia nelle tenebre,
primo annunzio del sole

Anonimo
Canto mattutino

Dorati uccelli dall'acuta voce, liberi
per il bosco solitario in cima ai rami di pino
Confusamente si lamentano e chi comincia,
chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso i monti:
e l'eco che non tace, amica dei deserti,
lo ripete dal fondo delle valli.

Licimnio
Acheronte

Acheronte
Che tormenti reca agli uomini,
d'infinte fonti di lacrime e dolori ribolle

Alcmane
Dormono le cime dei monti

Dormono le cime dei monti
E le vallate intorno,
i declivi e i burroni;

dormono i serpenti, folti nella specie
che la terra nera alleva,
le fiere di selva, le varie forme di api,
i mostri nel fondo cupo del mare;

dormono le generazioni
degli uccelli dalle lunghe ali.

Ibico
Lo stellato

Ardano, attraverso la notte, assai lungamente
Le stelle lucentissime.

¹⁴⁶ Anche il frammento centrale delle *Tre liriche di Maderna* pone l'accento sull'uomo, cfr. qui cap. III, § 4.

Vi sono peraltro delle corrispondenze speculari tra il primo e il quinto frammento – la stella mattutina che annunzia il giorno e le stelle lucentissime che ardono nella notte – e tra il secondo e il quarto – le acute voci degli uccelli che lanciano i loro richiami (e che rappresentano lo stato di veglia) e il sonno in cui sono sprofondati gli animali e la natura intorno. Il canto di Licimnio era sembrato a Dallapiccola particolarmente adatto alla posizione centrale, attorno a cui costruire «le due navate laterali dell'edificio». I testi, che costituiscono le navate laterali, pertanto, sembrano convergere verso un centro, il canto di Licimnio. In tal modo Dallapiccola tenta di ricreare l'immagine di una sfera, immagine costantemente presente al suo spirito¹⁴⁷.

Nel terzo canto, peraltro, Dallapiccola sperimenta una connessione tra simbolismo musicale e simbolismo grafico, disegnando sulla partitura, tramite l'interruzione delle linee del pentagramma, cinque croci. Così Dallapiccola motiva tale procedimento: «Ricordo che già prima di ricevere l'invito dalla Library of Congress mi era avvenuto di passare dei quarti d'ora contemplando il Crocifisso sull'altar maggiore della Chiesa di S. Felice a Firenze e che mi ero tante volte domandato se mi sarebbe stato possibile ridare l'immagine visiva della Croce attraverso la musica. Debbo dichiarare che, a quell'epoca, non conoscevo ancora il manoscritto Chantilly del Musée Condé e che, quindi la canzone *Belle bonne sage plaisante et gentile* scritta in forma di cuore non può avermi influenzato»¹⁴⁸. Già prima di partire per gli Stati Uniti Dallapiccola si era messo in contatto con la casa editrice Suvini-Zerboni per assicurarsi la realizzazione tipografica delle proprie intenzioni: «Ho qualche idea in proposito (cioè lasciare in bianco certe parti della pagina: intendo dire senza rigature); rifiuta, tuttavia, di motivare in un'avvertenza i simboli grafici, poiché troppo legati a questioni autobiografiche: «Chi ha occhi e orecchi capirà senza spiegazioni...»¹⁴⁹.

Oltre alle croci, Dallapiccola rappresenta due braccia appese, mediante la forma della linea melodica della voce, ovvero della serie su cui si basano i *Cinque Canti* (es. 21). Il “braccio sinistro” corrisponde alle note 1-5 della serie, il “destro” alle note 8-12. Le mancanti, 6-7, sono affidate agli strumenti nell'asse centrale.

¹⁴⁷L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 493.

¹⁴⁸L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 492.

¹⁴⁹Lettere alle ESZ del 23 luglio 1956 e del 25 maggio 1957, cit. in Kämper, *Luigi Dallapiccola* cit., p. 213.

Es. 21, *Canto III*, bb. 9-11

Dallapiccola impiega una serie speciale, organizzata in modo che i primi sei suoni corrispondano ai suoni 7/12 nell'inversione retrograda (es. 22).

Es. 22, serie dei *Cinque Canti*

Jacques Wildberger ha pubblicato un'analisi dei *Cinque Canti*, volta soprattutto a cogliere gli aspetti speculativi del rapporto testo-musica. Dallapiccola apprezzò molto l'analisi dello studioso, poiché grazie a questa era riuscito a cogliere una serie di riferimenti nascosti che erano

sfuggiti persino a lui stesso. Ciò non meraviglia il compositore: «Non ho mai affermato di controllare sino ai più minuti particolari ciò che scrivo: viceversa ho sempre affermato di credere ancora nel *Formgefühl* che, in certi casi e quasi a nostra insaputa, può dettare una soluzione»¹⁵⁰.

In primo luogo Wildberger si sofferma sulla particolare costruzione della serie – la seconda metà è l’inversione retrograda della prima – che simboleggia la simmetria e la circolarità dei cinque testi. La serie peraltro può essere ulteriormente suddivisa in quattro gruppi di tre note che si corrispondono specularmente, come mostra l’esempio sotto¹⁵¹. La prima e la quarta cellula sono entrambe costituite da un intervallo di seconda minore e da uno di quarta eccedente (tritono), la seconda e la terza da una seconda e da una terza maggiori. Le quattro cellule pertanto si corrispondono così come le «navate laterali» dell’edificio, il frammento primo con il quinto, il secondo con il quarto. La serie contiene la metà degli intervalli possibili, ognuno dei quali appare due volte – ad eccezione di quarta e quinta giuste. Gli intervalli sono scelti in modo tale che manchi sempre il rispettivo complementare – se, ad esempio, vi è la terza minore non c’è la sesta maggiore. L’inversione della serie contiene tutti gli intervalli mancanti. Forme originale e inversa pertanto si completano, alludendo nuovamente all’immagine di un cerchio, di una sfera.

Wildberger nota poi il ruolo predominante del tritono, presente in ciascun gruppo di tre note. Le due metà della serie, peraltro, possono essere rappresentate da due triadi, maggiori o minori, a distanza di tritono (es. 23).

Es. 23, serie dei *Cinque Canti* organizzata in accordi



È molto suggestivo quanto lo studioso tedesco scrive circa il senso di protezione offerto dalla forma circolare che viene spezzato solo in un caso, nel terzo canto, in cui s’invoca Acheronte fonte del dolore umano. È proprio l’uomo che spezza l’armonia della sfera e della natura, così come in questo canto, all’invocazione Acheronte, si spezzano il flusso musicale, i canoni e i pentagrammi.

Wildberger insiste sull’abbondanza di elementi speculativi nei *Cinque Canti*, che investono anche i parametri ritmici e metrici. Nell’analisi che segue, oltre a sbrogliare i meccanismi

¹⁵⁰ J. Wildberger, *Dallapiccolas «Cinque Canti»*, in «Melos», XXVI, 1, 1959, pp. 7-10. All’Archivio «Bonsanti» è conservato un manoscritto di Laura Dallapiccola in cui vi è la traduzione italiana del saggio di Wildberger. È probabile che Dallapiccola si fosse servito di questa traduzione approntata dalla moglie per la conferenza tenuta al Bayerischer Rundfunk di Monaco il 27 gennaio 1961, in cui fece molti riferimenti all’analisi dello studioso.

¹⁵¹ È evidente l’influenza di Webern in questo tipo di costruzione della serie.

dell'organizzazione dodecafonica e dei procedimenti canonici, ci si soffermerà in particolari su tali aspetti, a cui Dallapiccola affidava un ruolo di primo piano¹⁵².

Durante i mesi dedicati alla composizione dei *Cinque Canti* Dallapiccola sentì che, onde realizzare il suono che si era prefissato, sarebbero stati necessari otto strumenti, che decise di sistemare in quattro gruppi con timbri specifici: flauto e flauto in Sol; clarinetto e clarinetto basso; viola e violoncello; arpa e pianoforte, come indicato sul retro della seconda pagina della partitura. Qui, come nelle *Liriche greche*, compare anche l'indicazione seguente: *N.B. Il segno ' opp. ' significa: accentato, come un tempo forte. Il segno ~ opp. ~ significa: non accentato, come un tempo debole.*

Le parti del Flauto in Sol e dei due clarinetti sono scritte in suoni reali.

Canto I

Il primo *Canto* ha una struttura tripartita come il numero dei versi del frammento. A una breve introduzione (bb. 1-6), seguono un canone strumentale a due voci (bb. 6-13) ed uno a quattro (bb. 14-29). Ciascuna sezione corrisponde ad un verso.

Due accordi *sf* introducono il *Canto*; l'intervallo di seconda La bemolle-Sol, la testa della serie, nella voce strumentale superiore, viene ripreso dalla voce Sol bemolle-Fa, nella battuta successiva. È qui che comincia la vera e propria esposizione della serie O1, affidata al canto. Di sovente Dallapiccola stende accordi di sei suoni ricavati dalla suddivisione della serie in due tronconi.

Le note dell'accordo, peraltro, sono distribuite in modo da formare triadi e accordi di settima (es. 24).

Es. 24, *Canto I*, bb. 2, 4, 6.



Nelle bb. 6-13, due canoni strumentali a due voci per moto contrario, uno tra I7 e I9 e l'altro tra I6 e O4, accompagnano la voce con il secondo verso su I7. Al canto, pertanto, è affidata una serie nella stessa trasposizione di una voce implicata nel canone. Ciò fa sì, qui come

¹⁵² *Ibid.*

negli altri canti, che le voci si incontrino spesso in una nota comune, all'unisono. Le ottave, invece, sono evitate rigorosamente, poiché darebbero un senso tonale.

Wildberger ha mostrato la tendenza, nella condotta delle parti, ad accordi in posizione lata. L'orecchio, in tal modo, percepisce le voci, ma tende a concentrare il movimento in semplici accordi¹⁵³.

Dallapiccola sembra seguire una logica seriale anche nella scelta degli strumenti a cui affidare ogni singola voce. Le due parti del primo canone infatti sono affidate entrambe a due dei quattro gruppi strumentali stabiliti da Dallapiccola: I7 è spartita tra clarinetto basso, clarinetto in La, flauto, clarinetto in La; I9 tra viola, violoncello, flauto in Sol, viola. La prima serie è affidata quindi al timbro dei clarinetti e del flauto, la seconda al timbro degli archi e del flauto in Sol. Il flauto, pertanto, è il *trait d'union* di entrambe. I quattro cambi strumentali di ciascuna serie, infine, sono disposti in modo parallelo:

clarinetto basso → clarinetto in La → flauto → clarinetto in La
viola → violoncello → flauto in Sol → viola

Tali simmetrie riguardano anche il successivo canone a due voci nonché i due doppi canoni della sezione conclusiva, dove ciascuna voce è affidata questa volta a tre gruppi strumentali (bb. 14-29). L'arpa e il pianoforte sono l'unico gruppo che non partecipa ai canoni, tranne l'ultimo (bb. 22-29). I due strumenti, come nelle *Liriche greche*, hanno la funzione di "illuminare" tramite raddoppio frammenti di serie (es. 25).

Da più parti emerge un'organizzazione seriale del ritmo, basata sul concatenarsi di cellule di tre suoni, di cui (2) è l'inverso di (1), (3) e (4) sono le forme retrograde in valori diminuiti (es. 26).

Queste figure ritmiche, e loro varianti, si trovano sempre all'interno di battute di 3/2. L'accento metrico, pertanto, si percepisce meno e l'andamento diviene fluttuante.

I due doppi canoni, che concludono il canto, sono uno per moto retto e l'altro per moto contrario. Dallapiccola definisce 'irregolari' questi ultimi canoni poiché vi sono note brevi che rispondono a note lunghe e viceversa.

¹⁵³ J. Wildberger, *Dallapiccolas «Cinque Canti»* cit., p. 9.

Es. 25, *Canto I*, b. 7-10, pf., arpa, canto, cl. in Si bemolle, cl. in La, fl. in Sol e fl.

The musical score for Example 25 consists of several staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a dynamic marking of *p* and a boxed-in section containing a half note with a flat and a quarter note with a flat. A circled annotation '10' is placed above this section. The second staff is another vocal line with a treble clef, marked *p*, and has a circled annotation '10' below it. The third staff is a vocal line with a treble clef, marked *p*, and includes a triplet of eighth notes marked *pp (dolciss.)*. The fourth staff is a vocal line with a bass clef, marked *p*. The fifth staff is a vocal line with a bass clef, containing the lyrics "dal - l'a - la bian - ca che viag - gia nel - le". The sixth staff is a vocal line with a treble clef, marked *pp*, and has a circled annotation 'ord.' above it. The seventh staff is a vocal line with a bass clef, marked *pp*, and has a boxed-in section. The eighth staff is a vocal line with a bass clef, marked *pp*.

Es. 26, cellule ritmiche di tre suoni

The four rhythmic patterns are: (1) three quarter notes; (2) a quarter note, an eighth note, and a quarter note; (3) a quarter note, an eighth note, and a quarter note, with a bracket underneath indicating a triplet; (4) a quarter note, an eighth note, and a quarter note, with a bracket underneath indicating a triplet.

Finanche le dinamiche sono organizzate: il *dux* del doppio canone (O1,O11) è in *P; sost.*, mentre il *comes* in *pp*.

Es. 28, *Canto II*, bb. 7-9.

Cl. in La

Cl. B. in Sib

Canto
per il bo-sco so-li-ta-rio

A.

Pf.

Vla.

Vc.
pizz. arco
(non secco)

La disposizione delle serie al canto mostra una maggiore attenzione di Dallapiccola per la struttura grammaticale che per quella versale. O2 (bb.4-6), ad esempio, corrisponde al primo verso fino alla virgola. Su «liberi», che appartiene all'enunciato linguistico successivo, comincia una seconda serie, I6. Questa termina sulla parola «pino», su cui comincia I10 la cui fine coincide con il limite sintattico del terzo verso. I6 e I10 pertanto si “accavallano” su «pino», rendendo musicalmente l'*enjambements* tra i due versi (es. 29).

Es. 29, *Canto II*, bb. 10-11

in ci-ma ai ra-mi di pi - no con-fu-sa-men-te

Si noti ancora una volta la scelta di porre verticalmente serie che hanno note in comune, così da creare unisoni.

L'uso simbolico di tecniche dodecafoniche, frequente in tutto il ciclo, spicca in particolar modo in questo secondo canto.

Un vero e proprio madrigalismo si trova su «chi comincia/ chi indugia». La costruzione di frase è resa affidando ad ogni relativa un frammento di serie. La ripetizione di «chi indugia» intende esprimere il tipico “tentennare” della persona esitante. Questo “tardare” è interrotto da un accordo strumentale (b. 20) che contiene la fine di O12, avviata a b. 17 dal violoncello.

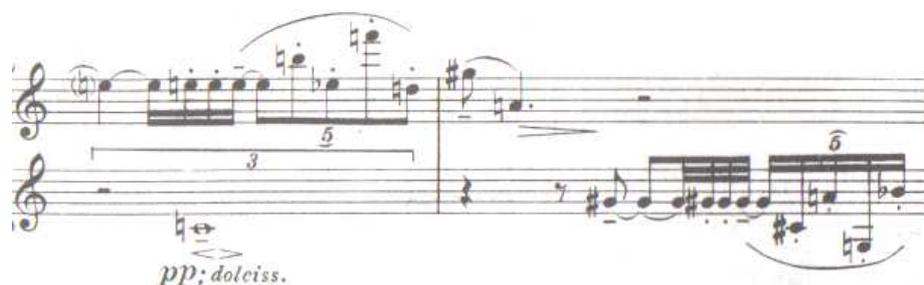
Su «chi lancia il suo richiamo verso i monti:», la voce, sulla serie I7, ha un profilo melodico slanciato verso l'acuto, con un ritmo baldanzoso, in *crescendo* (es. 30). In queste battute (20-23) si ha anche un cambiamento di agogica: da *un poco animando* (b. 20) si giunge al *calmando* (23). A b. 24 ritorna l'indicazione *...a tempo (tranquillo)* e comincia un doppio canone a due voci (bb. 24-27), simile a quello dell'inizio.

Es. 30, Canto II, bb. 21-23, parte vocale



L'eco delle voci degli uccelli che risponde dal fondo delle valli, infine, è realizzata da un episodio canonico a specchio, in cui viene ripresa anche la tecnica madrigalistica di imitazione degli uccelli, come nei *Goethe Lieder* (es. 31).

Es. 31, Canto II, bb. 29-30, fl. in Sol e fl.



Anche le ripetizioni testuali producono l'effetto d'eco, soprattutto l'ultima di «delle valli».

«Lo ripete dal fondo delle valli, lo ripete dal fondo delle valli, delle valli».

Si nota, infine, alle bb. 36-39, l'impiego di una permutazione (tecnica che viene sfruttata maggiormente nel quarto *Canto*): la serie alla voce è data dall'unione di O7(1-6) con O9(7-12).

Canto III

Nel terzo *Canto* Dallapiccola crea un connubio tra le sfere del sacro e del profano, tra l'immagine della croce con Gesù Cristo disegnata in partitura e il testo poetico dedicato ad Acheronte, che presagisce la cristianizzazione del mito di Ulisse nell'ultima opera teatrale del compositore. Qui, alla fine dell'ultimo atto – e la cosa creò non poco scandalo – Ulisse, nuovamente solo sul mare, riceve l'illuminazione della fede, la rivelazione di Dio. Nei *Cinque Canti* e nell'*Ulisse*, pertanto, coesistono due aspetti biografici fondamentali della vita di Dallapiccola: la cultura classica e la fede religiosa.

L'immagine grafica della crocifissione del terzo *Canto* è talmente incisiva che una volta “vista” sulla partitura è molto difficile non associare all'ascolto l'andamento discendente e ascendente del canto con le braccia di Gesù appese, nonché il vuoto centrale della voce, riempito dall'accordo strumentale, con l'asse della croce. Nell'esempio la voce sull'invocazione Acheronte ha la serie O8, tranne le note 6-7 (Fa-Sib) affidate agli strumenti. La simmetria degli esacordi della serie, pertanto, viene posta al servizio del simbolismo visivo. L'impiego di questa serie speciale deriva sin dall'inizio dall'intenzione di rappresentare le braccia di Cristo inchiodate alla croce anche per mezzo dell'aspetto grafico della partitura (vedi es. 21).

Le croci, nel corso della lirica, compaiono ben cinque volte come cinque sono i Canti. Il riferimento al numero delle liriche non sembra una coincidenza, bensì una scelta consapevole del compositore. Le croci, infatti, si completano a coppie, nel senso che gli accordi strumentali che disegnano l'asse verticale delle prime due e quelli delle ultime due realizzano entrambi la serie O2. L'accordo della prima e della quarta croce, cioè, è costituito dai suoni 1-6 di O2, l'accordo della seconda e dell'ultima dai suoni 7-12 di O2.

La terza croce è isolata a b. 21. Più avanti alle bb. 35-37 viene a crearsi una sesta croce, che però Dallapiccola volutamente non evidenzia (non spezza cioè i pentagrammi).

Sulla seconda e quarta croce compaiono le braccia di Cristo disegnate dal profilo della voce sulla parola «Acheronte». Sulla prima e quinta croce, invece, non compaiono le braccia di Gesù. Sulla terza croce le braccia sono realizzate dal canto in corrispondenza del climax testuale «che tormenti reca agli uomini». Si viene così a creare tra le croci una catena di relazioni simile a quella che tiene legati i cinque testi poetici; l'idea della sfera è onnipresente¹⁵⁴. L'originalità di questo canto centrale emerge anche nella desueta indicazione di carattere, *Rapinoso*, che si riferisce forse all'imprimersi fulmineo dell'immagine della croce nella mente. Diversamente dalla musica,

¹⁵⁴ Fu Smith-Brindle a far notare al compositore che le cinque croci corrispondevano ai *Cinque Canti*. Sempre riguardo al discorso dei mille riferimenti che Dallapiccola vuole farci credere inconsapevoli, dettati da qualcosa di più grande di lui; cfr. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 494.

l'immagine si coglie in un attimo, rapisce la nostra attenzione, s'insinua nella nostra mente senza neanche avere il tempo di decidere e pensare.

In questo, più che negli altri canti, le serie sono spesso disposte verticalmente, non solo nelle croci. Nelle bb. 11-12, ad esempio, pianoforte e archi stendono due accordi di sei suoni ciascuno, dati dalla divisione di I4 in due tronconi 1-6 e 7-12. Gli episodi accordali sono collegati da brevi canoni a due voci. Si veda per esempio il canone a due voci (O6 e O2) che congiunge le prime due croci.

Dopo le parole «è dolore» si crea nuovamente un effetto di vuoto simile a quello delle croci, poiché segue subito un violento accordo che, peraltro, completa la serie del canto. Dallapiccola evidenzia i termini chiave «lacrime» e «dolore» affidandoli ciascuno ad una cellula di tre suoni della serie, mentre gli strumenti accompagnano con un complesso canone a quattro voci.

Accenni di un modo di pensare seriale sono riconoscibili in campo ritmico. Intorno all'asse verticale di ogni croce si raggruppano successioni di valori ritmici rigorosamente simmetrici e retrogradabili, un diretto proseguimento degli esperimenti iniziati nei *Goethe-Lieder*.

Wildberger insiste sulla realizzazione in questo canto di perfetta congruenza tra il materiale dodecafonico e il contenuto del testo da un lato e tra il materiale dodecafonico e il simbolismo grafico dall'altro. «La predisposizione musicale rispecchia realmente l'enunciazione del testo», osserva Wildberger e riassume: «In questo collegamento tra costruzione concettuale-speculativa ed espressione musicale diretta del sentimento sta, secondo me, la qualità tutta particolare di questa musica»¹⁵⁵.

Canto IV

Anche il quarto *Canto* ha una struttura speculare. Il doppio canone introduttivo (bb. 1-7) viene retrogradato nelle ultime sette battute. Al centro, in corrispondenza della seconda strofa, vi è una specie di divertimento su frammenti melodici, dal profilo circolare, ricavati dalla suddivisione della serie in quattro cellule di tre note, che si combinano a formare altre configurazioni seriali. Il pullulare di tutte queste cellule di tre note richiama l'immagine testuale delle tante specie di animali che dormono nella terra e nel mare. Un legame tra testo e musica che, a mio avviso, si avverte ancora di più “guardando” la pagina (es. 32).

¹⁵⁵ J. Wildberger, *Dallapiccolas «Cinque Canti»* cit., p. 10, trad. it. di Laura Dallapiccola in un manoscritto inedito conservato all'Archivio «Bonsanti».

Es. 32, *Canto IV*, bb. 19-21.

Fl. in Sol

Cl. in La

Cl. B. in Sib

Canto

A.

Pf.

Vla

Vc.

p; ma pes.

p; ma pes.

p

p

(ppp!)

ord. p

ord. p

mo-no i ser-pen-ti, fol-ti nel-la specie che la terra nera al-

20

Vi è poi, come nel *Canto II*, il solito madrigalismo sulla parola «uccelli» (bb. 41-2; vedi es.

33).

Es. 33, *Canto IV*, bb. 41-2, parte vocale, cl. basso in Si bemolle, cl in La, fl. in Sol e fl.

pp; leggeriss.

Fl.

Fl. in Sol

Cl. in La

Cl. B. in Sib

Canto

(scomparendo)
ppp

- cel - li, degli uc - cel - li dal - le

Canto V

Il *Canto V* è un gioiello di perfezione e simmetria. Dallapiccola rende l'immagine della sfera nelle prime due battute, affidando I6 al flauto in Sol (prima metà) e al flauto (seconda metà). La disposizione delle note è fatta in modo tale che ciascuna cellula di tre note presenti un profilo inverso alla precedente e alla successiva. La linea melodica pare così girare e chiudersi su sé stessa (es. 34).

Es. 34, *Canto V*, bb. 1-2, fl. in Sol e fl.

pp

pp

leggeriss.

leggeriss.

I6 è la prima voce di un canone a tre; le altre serie sono O2 e I1 e hanno lo stesso profilo di I6.

Nelle battute 7-10 vi è un doppio canone per moto contrario tra clarinetto in La e clarinetto basso, la cui configurazione ritmica è la stessa del canone alle bb. 14-18 del primo Canto, e viola e violoncello. Gli strumenti però espongono solo due metà serie, rispettivamente O9 (1-6), O8 (1-6), I12 (1-6) e I2 (1-6).

A b. 9 entra il canto che recita l'intero testo sulle forme della serie O8 e I8 (su «lucentissime» vi è un melisma). Sulle parole «attraverso la notte» comincia un divertimento su frammenti di tre suoni simile a quello del brano precedente, ma più breve (bb. 11-13). A b. 14 riprende il doppio canone per moto contrario sulla seconda metà delle quattro serie precedenti. Finché una sezione (18-fine), simile a quella iniziale, termina il brano. Anche l'ultimo canto, pertanto, presenta una struttura palindroma.

II.11 Testo musica: quale identità?

La «purezza lirica» delle traduzioni di Quasimodo, conquistata, secondo Anceschi, con il ricorso ai modi della poesia contemporanea e la rinuncia a espressioni classicistiche, accademiche, ormai logore, è uno stimolo in più per Dallapiccola per affidarsi ad una nuova organizzazione del materiale melodico: una disposizione, cioè, che, nel creare rapporti tra i suoni “nuovi” a discapito di quelli ormai frusti della tonalità (del tipo Dominante-Tonica), raggiunge a sua volta un'espressione più vergine e pura. Tutto ciò avviene, peraltro, in un momento (la guerra) in cui il desiderio di voltare pagina e di scrollarsi da dosso pesanti eredità è più forte che mai.

La ricerca di similitudini, o quasi di sinergie, tra tecniche di scrittura letteraria e tecniche di scrittura musicali è una consuetudine di Dallapiccola. La fondatezza di tali relazioni, per evitare facili banalità, va certamente stabilita con cautela e con rigore scientifico, ma è plausibile, in ogni caso, che il compositore, nel fare le sue scelte compositive, fosse realmente stimolato da procedimenti letterari che lo avevano particolarmente attratto o che, ancor più, fosse tentato di trovare giustificazione alle proprie scelte innovative in un genere artistico altro dalla musica.

Tanto più che il parallelismo avanzato tra “nuova traduzione” e “nuova tecnica”, seppur suggestivo, non indica alcuna reale interazione tra la sfera linguistica dei testi e la composizione musicale. In occasione di uno scambio epistolare con Luigi Nono e Bruno Maderna, invece, Dallapiccola sembra alludere ad una reale tensione tra le caratteristiche del linguaggio di Quasimodo e le sue scelte compositive. Nono aveva sollevato a Dallapiccola la questione

sull'apparente contraddizione tra testo e musica nei *Sex Carmina Alcaei*. In effetti, se nei *Cinque frammenti di Saffo* il rapporto testo-musica sembra ancora basarsi su un livello formale e semantico (più semantico che formale), lo stesso non si può dire per i *Sex Carmina Alcaei*, dove l'uso esclusivo di procedimenti contrappuntistici e canonici pare seguire una logica indipendente dall'assetto formale e soprattutto contenutistico del testo. Alla prima lirica, *Expositio*, dove è esposta la serie, seguono altre quattro dedicate ciascuna ad un tipo di canone, indipendentemente dai testi intonati, come se si trattasse di una raccolta di studi la cui successione si basa solo su principi di tecnica musicale. L'ultima lirica, *Conclusio*, riprende e rielabora elementi dei brani precedenti. I titoli asettici in latino denotano un ulteriore distacco tra la lingua morta e la lingua viva dei testi tradotti in italiano. La struttura formale dei *carmina*, infine, segue perlopiù la struttura versale dei testi, ignorando quella logico-grammaticale (esempi lampanti sono il secondo *carmen* e il quarto).

Nel rispondere a Nono, Dallapiccola chiarisce di aver scelto un testo “vago”, proprio perché intendeva scrivere una cosa “vaghissima”, impiegando mezzi puramente musicali, fra i più precisi che ci siano¹⁵⁶. Si potrebbe mettere in relazione l'accezione “vago”, che Dallapiccola pone sempre tra virgolette, con alcune caratteristiche spiccate di questi frammenti di Alceo, ovvero con quegli aspetti messi in rilievo dall'analisi testuale: accentuazione del carattere di frammentarietà del discorso, impiego di termini di genericità semantica, forte attivazione della componente musicale del verso.

In una lettera a Maderna, Dallapiccola chiarisce ancora di più il suo pensiero. Probabilmente – ribatte – i versi di Alceo, come di nessun altro poeta, non possono suggerire uno svolgimento canonico. Questo però non è importante. Ciò che conta è se la musica riesce a valorizzare l'atmosfera complessiva dei versi, il senso di primavera che emana dal terzo frammento o, più in generale, “lo stato d'animo assai indefinito” di queste traduzioni (ancora un riferimento alla “vaghezza”)¹⁵⁷. Nelle *Liriche greche*, la serie dodecafonica, pur alludendo a configurazioni tonali, non è vincolata nel suo movimento, l'organizzazione ritmica fluida si libera dal richiamo costante del tempo forte della battuta; l'impiego della *Klangfarbenmelodie* dona alla linea melodica, frammentata tra i vari strumenti, un aspetto sempre nuovo, grazie anche ai mutevolissimi effetti timbrici di brevi raddoppi strumentali che illuminano segmenti della melodia. I tanti segni di dinamica, agogica ed espressione concorrono ad arricchire situazioni ritmico-melodiche estremamente variegata. La ricca e complessa organizzazione delle dinamiche, peraltro, genera momenti di indistinto magma sonoro, da cui emerge, tuttavia, sempre una voce

¹⁵⁶ Lettera di Dallapiccola a Nono del 16 novembre 1947, conservata presso l'Archivio «Luigi Nono» di Venezia, cit. in G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a c. di M. de Santis, Milano, Ricordi, 1997 p. 359.

¹⁵⁷ Lettera di Dallapiccola a Maderna del 27 giugno 1948, cit. in Romito, *Lettere e scritti*, in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini-Zerboni, 1989, pp. 57-8.

principale: la serie affidata alla parte vocale o ad uno strumento. Nella melodia dodecafonica, imperniata su intervalli dolci e cantabili (si ascolti in particolare tutte le volte che la serie entra nella sua forma originale), si avverte la presenza di un'umanità sottesa: un canto, diverso, ma pur sempre un canto, la cui espressività è tenue, intima, non conosce ridondanze. Vi è al fondo un valore umano che resiste al volgere del tempo, uno “spirito greco”, per dirla con Dallapiccola, che si mantiene intatto calandosi in forme e linguaggi rinnovati.

Nelle *Liriche greche*, e in particolare negli ultimi due cicli, Dallapiccola avvia dei procedimenti di simbolismo grafico, che in seguito diverranno sempre più frequenti, come mostrano i *Cinque Canti*. Si tratta di pittoricismi musicali che non si percepiscono all'orecchio, ma si vedono sulla carta. Rispetto alle situazioni sfumate, peraltro, quasi “nebbiose”, che gli strumenti nel loro intrecciarsi creano di frequente nelle *Liriche greche*, nei *Cinque Canti* la scrittura strumentale è caratterizzata da un'estrema purezza. Vi è una rigorosa organizzazione seriale delle altezze, che investe (anche se in modo molto meno rigoroso) gli altri parametri del ritmo, dei timbri e delle dinamiche. Nella frammentazione estrema delle voci del canone (ogni *Canto* infatti si basa su procedimenti canonici) tra più strumenti, queste liriche si accostano ad alcune opere di Webern (la *Sinfonia* op. 21 per fare un esempio). Un aspetto molto affascinante dei *Cinque Canti* è il contrasto tra la parte strumentale, che raggiunge talvolta momenti di rarefazione puntillista, e la parte vocale, che pur aderendo ai principi seriali, presenta un'articolazione della frase alquanto tradizionale (i generosi slanci melodici dall'ampio respiro del Baritono, nel secondo e nel quinto Canto in particolare, ricordano persino i modi del bel canto operistico). Mentre ciascun ciclo delle *Liriche greche* è dedicato ad un singolo poeta, nei *Cinque Canti* vi sono frammenti di lirici diversi, accostati in base ad esigenze di simmetria: quattro incantati quadretti naturali, due dedicati alla mattina e due alla notte, in cui è assente la figura umana, circondano l'intenso frammento di Acheronte, che porta in auge l'uomo e la sua condizione di sofferenza nel mondo. La maggiore concentrazione emotiva di questo frammento centrale, il cuore dell'opera, non è realizzata soltanto con espedienti ovvi quali *accelerando*, *crescendo*, *sforzati* etc..., ma anche in modo “immediato” tramite il disegno di una croce. L'urlo di dolore e di sofferenza degli uomini schiavi delle pene loro inflitte è così violento e immediato da spezzare le linee del pentagramma, interrompere idealmente il flusso della musica nel tempo, e concretizzarsi nel simbolo della croce. In essa non sono soltanto il braccio orizzontale e il verticale ad incrociarsi, bensì la cultura pagana (Acheronte) con quella cristiana (Gesù in croce), l'occhio (sulla partitura vi è un disegno esplicito) e l'orecchio (all'ascolto si percepisce un accordo che spezza il flusso continuo di una melodia).

Capitolo III

Bruno Maderna e Luigi Nono: prime composizioni seriali

III.1 Un incontro decisivo.

Nel ricordare il periodo in cui decise di dedicarsi alla musica, Luigi Nono sottolinea l'importanza che, per le sue scelte future, avrebbe avuto l'incontro con Bruno Maderna, avvenuto nel '46 a Venezia. Tra i due, la cui conoscenza era stata favorita da Gian Francesco Malipiero, nacque un intenso rapporto di amicizia che sarebbe durato tutta la vita. Il destino di entrambi s'intreccia nel '48 con quello di un'influente personalità del Novecento musicale: Hermann Scherchen, il direttore d'orchestra che tanto avrebbe contribuito a diffondere e promuovere la musica dei giovani compositori italiani degli anni Cinquanta.

In una lettera indirizzata a Maderna del '53, Nono ripensa con commozione al periodo in cui si conobbero: «[...] Ho scritto al gran Capo¹, parlando del 1948, quando noi ci siamo trovati e non più mollati. A te ricordo con entusiasmo quando nel 1946 ci siamo conosciuti e come subito e naturalmente i nostri rapporti di maestro-allievo: amico-amico si sono creati proprio e solo sulla base della musica e della vita. In gran parte noi siamo tutto questo, e quel molto, in più, che insieme abbiamo costruito e che costruiremo»². Al momento del loro primo incontro, i due giovani avevano alle spalle trascorsi molto diversi; tanto travagliata era stata la vita di Maderna, quanto apparentemente lineare quella di Nono.

L'infanzia di Bruno, nato a Venezia il 21 aprile 1920, si presta ad essere raccontata come un romanzo di avventure³. I genitori non erano sposati; il padre, Umberto Grossato, aveva ingannato la madre, Carolina Maderna, tacendole, al tempo in cui si frequentavano, di avere moglie e figli. Dopo la nascita di Bruno, tuttavia, Carolina è accettata dai famigliari di Umberto, che la invitano a vivere con loro a S. Maria di Chioggia. Grossato cresce Bruno come un figlio, ma, non si sa se per noncuranza o per motivi più profondi, non lo riconosce legalmente. Il ragazzo, dotato di uno spiccato talento musicale, comincia molto presto ad esibirsi con il violino nei ristoranti e nei locali pubblici insieme al padre, anch'egli musicista. In poco tempo si diffonde la nomea di Bruno "genio della musica", finché nel 1932, a soli dodici anni, il ragazzo viene

¹ con «gran Capo» Nono soleva riferirsi a Scherchen; cfr. N. Romito, *Lettere e scritti*, in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano, Suvini-Zerboni, 1989, p. 53.

² Lettera di Nono a Maderna del dicembre 1953, citata da N. Romito, *Lettere e scritti* cit., pp. 60-61.

³ Le notizie biografiche raccolte nel seguente paragrafo sono tratte da M. Baroni e R. Dalmonte, *Notizie sulla vita di Bruno Maderna*, in *Bruno Maderna. Documenti*, a c. di Baroni e Dalmonte, Milano, Suvini-Zerboni, 1985, pp. 3-37.

applaudito niente poco di meno che come direttore d'orchestra⁴. A seguito della notorietà, nell'alta borghesia veneziana sorgono i sospetti che Bruno non cresca in un ambiente familiare sano. Si rimprovera a Grossato di far condurre al ragazzo una vita troppo stressante e soprattutto di fargli frequentare luoghi e persone di dubbia moralità. In poco tempo, si scopre che Bruno è, per la legge, figlio di nessuno e viene tolto al padre. Cominciano da qui una serie di peripezie ancora maggiori, poiché il bambino viene sballottato da un tutore all'altro; data la sua fama di *enfant prodige*, infatti, sono molti a contenderselo, non certo per pietà disinteressata. Nel periodo tra la fine del '32 e l'inizio del '33, Bruno vive in casa di Francesco Miotto, clarinetista dell'orchestra del Gran Teatro La Fenice. Le sue esecuzioni pubbliche, però, anziché diminuire, s'infittiscono. Il successo di Bruno, peraltro, viene sfruttato dal regime fascista a fini propagandistici. Mussolini gli fa avere una borsa di studio, cospicua per quei tempi, di dodici mila lire. Sul Gazzettino di Venezia, compaiono articoli dedicati ai concerti del ragazzo ricchi di riferimenti nazionalistici, di esaltazioni della gioventù e del genio italiani, di parole d'ordine enfatiche e galvanizzanti, che fanno di Brunetto (come veniva chiamato sui giornali) il rappresentante della gloriosa gioventù italiana⁵. Sebbene l'educazione del bambino sia fortemente condizionata dall'ideologia fascista, questa, considerate le successive scelte politiche, non lascia su di lui segni indelebili.

A Brunetto s'interessa anche la ricca signora veronese, Irma Manfredi, titolare di una sartoria ben avviata, donna colta e dotata di una raffinata sensibilità artistica. Irma deplora lo sfruttamento del bambino da parte di tante persone influenti e, sostenuta da don Policarpo Crosara, un giovane prete che si era molto affezionato a Bruno, riesce ad ottenerne l'affidamento, sborsando allora la cifra da capogiro di ottanta mila lire. Il bambino, così, nel luglio del '34, si trasferisce a Verona. Sotto la guida di Irma Manfredi, Bruno conosce finalmente un periodo di pace e stabilità. La madre adottiva, infatti, lo allontana dalle scene pubbliche, rendendosi conto che al ragazzo, affinché il talento non si sterilizzi, giova più studiare seriamente che affaticarsi in estenuanti *tour de force*. La scelta di Irma provoca naturalmente il malcontento presso tutte quelle persone che finora si erano divertite alla vista del piccolo Bruno "domatore" di orchestre, quasi fosse un mostro da baraccone. La Manfredi, però, prosegue dritta per la propria strada, ponendo gli interessi di Bruno al di sopra di tutto; decide di non fargli frequentare la scuola pubblica,

⁴ Non si sa con precisione quale sia stato il primo concerto in cui Bruno sia apparso come direttore; tra i primi ve ne fu uno, tenuto il primo agosto 1932 al Chiosco di Piazza Dante a Diano Marina, in cui diresse la banda locale con brani di Verdi e di altri italiani, tra cui la sinfonia della *Forza del destino*; cfr. M. Baroni e R. Dalmonte, *Notizie* cit., pp. 13-14.

⁵ Al Teatro Malibran di Venezia il 15 aprile del 1933 Bruno dirige il primo di una serie di concerti a beneficio delle refezioni scolastiche, serie che culmina in una grande manifestazione all'Arena di Verona. Jolanda Brocchi gli dedica una poesia che conclude: «E in virtù di quel dono sovrumano/orgoglio tu sarai di un italiano». Dal Gazzettino del 24 ottobre del 1933 si legge «Il Comitato Provinciale padovano dell'Opera Nazionale Balilla [...] ha conferito a Brunetto Grossato la tessera ad honorem di Balilla. Il fanciullo alza il braccio nel saluto romano. Cento, mille braccia rispondono. Il battesimo di fede è compiuto!». Ivi, p. 34.

preferendo il docente privato, si preoccupa per la sua salute cagionevole e gli fa fare molto sport, gli compra un bel pianoforte e s'impegna a trovargli un buon insegnante di composizione, disciplina che Bruno aveva cominciato a studiare a partire dall'autunno 1933. L'ipotesi di mandarlo a Milano a studiare con Pizzetti viene subito scartata perché Irma soffre troppo all'idea di separarsi dal bambino. La scelta cade, pertanto, sul compositore Arrigo Pedrollo, che una volta a settimana, sulla strada per Vicenza, al ritorno da Milano dove insegna in Conservatorio, si ferma a Verona, a casa della Manfredi, per dare lezioni private a Bruno. Pedrollo, però, non si rivela una scelta molto felice. Nel 1937, infatti, il ragazzo conclude gli esami di compimento medio al Conservatorio di Milano con risultati per nulla brillanti. Il tiro è subito corretto; la Manfredi congeda amichevolmente Pedrollo e manda Bruno a studiare a Roma con Alessandro Bustini, professore al Conservatorio S. Cecilia e già insegnante di Petrassi. Sotto la guida del severo ed esigente Bustini, Bruno fa subito grandi progressi, acquisendo una robusta preparazione nel contrappunto e nella fuga. Tornato a Venezia, dopo aver conseguito il diploma a Roma nel '40, Bruno si scontra con le difficoltà della vita: riprendere l'attività artistica non è semplice, soprattutto ora che non è più un *enfant prodige*. Pino Donati, compositore e direttore d'orchestra che aveva conosciuto Bruno al tempo dei suoi primi successi, e Goffredo Petrassi, con cui invece si erano incontrati a Roma, consigliano al giovane Maderna di tornare nella Capitale per seguire i corsi di perfezionamento con Pizzetti o Molinari⁶. Maderna non ascolta i consigli dei due amici più anziani, anche perché nel frattempo, nel '40, ha conosciuto Gian Francesco Malipiero, per cui prova subito una grande ammirazione, e che in seguito avrebbe ricordato come il suo unico vero maestro. Dal '40 al '42 Maderna si reca di sovente al conservatorio Benedetto Marcello per frequentare un corso internazionale di perfezionamento per compositori tenuto da Malipiero. Questi apre un nuovo mondo al giovane, amplia i suoi gusti musicali, gli parla della dodecafonia e, soprattutto, gli infonde l'amore per la musica antica rinascimentale-cinquecentesca⁷.

La guerra e il precipitare degli eventi rallentano sempre più l'attività musicale di Maderna, il cui servizio militare, grazie alle amicizie influenti della madre Irma, era stato un po' blando. Durante la repubblica di Salò, si arruola in Questura, si professa antifascista e comincia a partecipare alle riunioni del gruppo Fronte di liberazione. Nel febbraio del '45 viene arrestato dalle SS; ancora una volta la Manfredi deve fare appello a tutte le sue conoscenze affinché lo liberino, cosa che di fatto avviene poco dopo. Tornato in libertà, Maderna raggiunge i compagni in montagna, prende parte al distaccamento Rossetti della Brigata Avesani comandato da Giuseppe Vallicella, e assume il nome di battaglia Ras e il grado di capo-pattuglia. Alla fine dell'estate si distacca dall'attività politica pur restando fermamente antifascista.

⁶ Ivi, p. 50.

⁷ L'incontro con Malipiero si vide anche nel cambiamento dei brani che dirigeva. Se prima c'era molto repertorio fine romantico, dopo c'è più musica antica (Bach, Monteverdi, Caldara, Galuppi, Vivaldi, Marcello e Purcell).

A guerra finita Maderna, che nel frattempo si è sposato con Raffaella Tartaglia, promuove un'iniziativa per la riorganizzazione della vita musicale della città, partecipando alla fondazione della Società Musicale Pietro Marconi. Il musicista, però, lontano dall'ala protettiva della Manfredi – che del matrimonio fatto in fretta e per giunta di nascosto non era stata particolarmente entusiasta – si scontra con dure difficoltà economiche: le saltuarie direzioni e le lezioni private, infatti, non sono sufficienti per sopravvivere. Dal 1946, pertanto, Maderna, senza tralasciare la sua principale attività di compositore e direttore, comincia a collaborare con gli ambienti cinematografici e radiofonici, scrivendo colonne sonore per film e musica d'intrattenimento per trasmissioni alla radio. I primi film per cui collabora sono *Sangue a Ca' Foscari* (1946) e *Il fabbro del convento* (1947), entrambi per la regia di Max Calandri; in seguito Maderna scriverà colonne sonore per una discreta quantità di film, quasi sempre però di medio livello. Tuttavia, malgrado le difficoltà economiche, Maderna ricomincia, sin dalla fine della guerra, a lavorare con entusiasmo e tenacia; riallaccia i rapporti con Malipiero e riprende a studiare la musica antica. Si reca spesso alla Biblioteca Marciana, dove trascorre lunghi pomeriggi ad analizzare e trascrivere partiture e a leggere trattati teorici cinquecenteschi⁸.

Alla Marciana, Maderna si reca spesso in compagnia di altri giovani, amici e allievi, fra cui Luigi Nono, che rievoca i pomeriggi trascorsi insieme:

«Fu Gian Francesco Malipiero a consigliarmi di fare la conoscenza di Bruno Maderna, da lui stimatissimo subito, con il quale poi sviluppai i miei studi. E ancora su sua sollecitazione Bruno, già da maestro, e un gruppo di allievi fra cui anch'io, cominciammo a “frugare” nella Biblioteca Marciana tra originali musicali, tra trattati di composizione (da Hucbaldus a padre Martini), tra le prime stampe di musica (realizzate da Ottaviano Petrucci in Venezia a partire dal 1501), per poter studiare storicamente e sugli originali lo sviluppo della musica europea»⁹.

Di quattro anni più piccolo di Maderna, Nono cresce in un ambiente tranquillo e sereno, nonché stimolante dal punto di vista intellettuale e artistico – il nonno, che si chiamava come il nipote, era un pittore famoso. La nonna soleva intrattenersi nel cantare la musica contemporanea dei suoi tempi, come i *Lieder* di Hugo Wolf, e la madre e il padre nel suonare il pianoforte. Luigi frequenta il liceo classico, e si appassiona alla fisica e al greco¹⁰. Ricorda:

«Oltre che per il latino provavo scarso interesse anche per l'italiano a causa dell'ostilità che provavo per Dante, verso questo mondo difficilissimo da capire e difficilissimo da memorizzare. Col greco invece erano continue scoperte e continue aperture, perché c'era un professore straordinario, un illustre grecista veneziano dotato di un fascino perturbante, nel verso senso della parola. Anche il professore di fisica era un personaggio non comune, vecchio, molto serio, che

⁸ Notizie biografiche tratte da M. Baroni e R. Dalmonte, *Notizie* cit., pp. 37-69.

⁹ Scritto di L. Nono comparso sul numero unico 1975 della Biennale di Venezia, p. 836, cit. in M. Baroni e R. Dalmonte, *Notizie* cit., p. 52.

¹⁰ Intervista di Restagno a Nono, in *Nono*, a c. di E. Restagno, Torino, EDT, 1987, pp. 3-9. Anche Maderna si era iscritto anni prima al liceo classico, senza però poi frequentarlo. Nono avrebbe proseguito gli studi laureandosi in giurisprudenza all'Università di Padova.

faceva gli esperimenti scherzando con noi con una bonarietà e simpatia a quei tempi molto rara, perché erano tempi in cui la scuola era molto in camicia nera, autoritaria»¹¹.

La vita di Nono è segnata da incontri con persone che lo affasciano e guidano le sue scelte. Soprattutto gli anni di liceo furono fortunati in tal senso, poiché conosce e frequenta Giovanni e Luigi Vespignani, figli del radiologo, socialista già nel '42, nella cui casa Nono respira «un'aria di opposizione e di resistenza, un'aria libera sia in senso culturale che in senso politico», lo scultore Arturo Martini, lo scrittore-musicista Bontempelli, nonché la galleria "Il Cavallino" di Carlo Cardazzo, luogo che esercita su di lui una grande attrazione. Si appassiona prestissimo di letteratura e pittura. Alla musica, invece, s'interessa relativamente tardi, intorno ai quattordici-quindici anni. Nel '44 il padre gli procura un appuntamento con Malipiero. È difficile immaginare come Luigi, che a vent'anni era poco più che un amatore dilettante di musica, si sia presentato ad uno dei più grandi compositori italiani del periodo. Tuttavia, Malipiero lo prende in simpatia e lo affida alle cure di un suo allievo, Raffaele Cumar. Nono comincia a studiare contrappunto con Cumar e ogni tanto incontra Malipiero. Il lavoro serio e coscienzioso del giovane viene premiato e in poco tempo riesce a superare gli esami di quarto e settimo anno. Come Maderna, Nono conserva un ricordo commosso e partecipe di Malipiero: «Grazie a lui mi sono ritrovato per la prima volta tra le mani una partitura di Monteverdi e dei Gabrieli. Con lui ci si sentiva come portato per mano attraverso labirinti di pensiero e di conoscenze, di culture estremamente varie. Ricordo, per esempio, che fu lui a farmi conoscere Dallapiccola»¹².

Nono e Maderna si frequentano sempre più spesso, anche in virtù della comune passione per la musica fiamminga, che li spinge a recarsi in biblioteca in cerca di partiture antiche. Fra i loro divertimenti c'è quello di scambiarsi canoni enigmatici e di fare a gara per trovare la soluzione. Da questa originaria passione per la scrittura contrappuntistica e per i canoni deriva l'amore di Nono per la musica di Dallapiccola intessuta di tali procedimenti¹³.

I due amici condividono anche gli stessi ideali politici. Entrambi s'iscrivono al partito comunista nel 1952. La militanza di Nono, tuttavia, fu molto più partecipe e convinta di quella di Maderna.

Un evento decisivo nella biografia di entrambi fu l'incontro con Hermann Scherchen. Questi, nel 1948, tenne a Venezia, su invito della Biennale, un corso internazionale di direzione d'orchestra della durata di un mese. Come ricorda Nono, fu Malipiero a spingere i due giovani compositori a frequentare il corso: «Fu lui [Malipiero] a presentarci a Scherchen e quell'incontro per me significò moltissimo. Cominciai a seguirlo durante i suoi concerti, vivevo spesso con lui a

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Ivi, pp. 6-9: 8.

¹³ Ivi, p. 13.

Zurigo o a Rapallo ed era un insegnamento continuo»¹⁴. Anche Maderna sottolinea il ruolo importante che Scherchen ha avuto per la sua formazione; tuttavia, in un'intervista alla Radio, offre un ritratto della personalità del direttore non proprio entusiasmante:

«per noi europei Scherchen era il monumento vivente della musica contemporanea. Quando lo incontrai era in un periodo “buono”. Lei deve sapere che era un uomo piuttosto difficile da trattare: alla mattina sembrava che andasse tutto bene e al pomeriggio ti buttava nella più nera disperazione. Conosceva tutti, in Europa, e si metteva dentro ad ogni polemica. Venne a Venezia nel 1948 a tenere un corso di direzione d'orchestra, che io frequentai. Mi chiese: “Lei è compositore, perché fa questo corso con me?” Gli risposi che frequentavo le sue lezioni per conoscerlo da vicino, per avere con lui un contatto umano e per poter discutere di musica e conoscere le sue opinioni su moltissimi problemi. Per due o tre anni Scherchen fu molto importante per noi; poi, forse, diventò troppo vecchio, comunque gli venne la buffa idea che la musica fosse morta con Wagner. Un'altra fissazione era quella di non saper comporre; diceva sempre che gli sarebbe piaciuto comporre e non soltanto eseguire la musica degli altri, e che l'unico modo per lui di comporre era di “modificare” la musica che dirigeva. Negli ultimi anni era diventato molto difficile. [...] Aveva una forte sessualità ed era terribilmente egocentrico. Per lui era difficile vivere in mezzo agli altri: era un dittatore. Teoricamente era contro il nazismo, ma lui stesso era nazista nel profondo, per il suo fanatismo e l'insofferenza nei confronti delle opinioni degli altri. Inoltre era razzista in una maniera tipicamente tedesca. Era capace di dire: “Hai scritto un bel pezzo di musica, un pezzo di musica troppo bello, perciò sei un superuomo e puoi fare quello che vuoi. La vita normale degli altri uomini non fa per te, perché tu se un superuomo”. E credeva veramente a quello che diceva. Questa è una forma di intellettualismo che, spinta al massimo, diventa razzismo, puro razzismo»¹⁵.

Il tono poco benevolo nei confronti di Scherchen si spiega forse con le dure critiche che questi, anni dopo il corso, avrebbe rivolto ad alcune composizioni di Maderna, rimproverandole di assenza di comunicativa¹⁶. È indubbio tuttavia che il direttore abbia rivestito un ruolo decisivo nell'attività di Maderna, sia perché lo spinse a interessarsi alla serialità sia perché gli aprì le vie della Germania, e specialmente quelle dei Ferienkurse di Darmstadt. Fu proprio in occasione del corso con Scherchen, infatti, che Maderna scrisse la sua prima opera seriale, le *Tre liriche greche*. Fino al 1948 il compositore, pur avendo diretto in concerto musiche di Webern – fra cui una delle prime esecuzioni italiane delle *Variazioni* di Webern – non si era mai cimentato nella scrittura dodecafonica. Nel '49, inoltre, sempre su consiglio del direttore, Maderna si sarebbe

¹⁴ Ivi, p. 18.

¹⁵ Da una conversazione di Bruno Maderna con George Stone e Alan Stout, andata in onda alla WEFM di Chicago, il 23 gennaio 1970, citata in *Bruno Maderna* cit., pp. 92-3.

¹⁶ Il 22 aprile 1952 Scherchen scrive a Maderna: «Un'obiezione contro il Suo pezzo: è troppo presuntuoso e richiede con superbia quasi weberniana per 13 minuti di musica un dispendio di lavoro eccessivo. Soprattutto: esso dipende troppo dalla buona volontà dell'orchestra e dalla capacità d'imporsi del direttore. Per favore, mi scriva finalmente qualcosa di diretto, cioè una musica che guardi direttamente negli occhi e dica direttamente l'essenziale. Con l'orchestra sono ricorso ad uno stratagemma: ho raccontato che la melodia principale è un'antica melodia greca del VI secolo, una melodia che sì, può vivere fino a noi, ma che oggi non potrebbe più essere scritta. E che lo svolgimento del Suo pezzo la riflette: nella luce del lento Blues inglese, dell'allegro Walzer viennese, dell'esotismo della Rumba. Ma, caro Bruno, - tutto ciò è troppo artistico e cerebrale. Sia con la Sua musica finalmente presente, amabile, pieno di calore, e diretto...così, come Lei stesso è nella vita». Si riferisce alla *Musica per orchestra n. 2*. La lettera è citata in Romito, *Lettere e scritti* cit., p. 61.

recato a Darmstadt, dove avrebbe avuto inizio una nuova fase della sua attività. L'anno dopo, in compagnia di Maderna e Scherchen, sarebbe giunto a Darmstadt anche Luigi Nono¹⁷.

III.2 L'interesse per i *Sex Carmina Alcaeï*.

Al corso della Biennale partecipò anche un gruppo di trenta brasiliani, provenienti da una scuola che era stata fondata e diretta in Brasile da Kollreuter, un compositore e direttore d'orchestra tedesco che aveva lasciato la Germania dopo il 1933. Tra questi brasiliani c'era una pianista e compositrice, Eunice Catunda, che strinse amicizia con Maderna e Nono. Ricorda quest'ultimo:

«Erano gli anni del fronte popolare, con il loro violento clima di rottura, e Catunda era comunista. Bruno e io ci saremmo iscritti nel '52, ma già allora partecipavamo praticamente alla vita del partito. Con Catunda c'era dunque una profonda identità di vedute e da lei ci vennero le prime informazioni sui ritmi del Mato Grosso, anticipando in certo modo la lezione che ci sarebbe giunta da Varese. La cosa più straordinaria che vivemmo insieme fu però la scoperta di Garcia Lorca, che Catunda conosceva già bene. Scherchen ci invitò a scrivere delle liriche: Bruno scelse quelle greche nella traduzione di Quasimodo, Catunda scelse Garcia Lorca, ed io presi un po' delle une e un po' delle altre. [...] Ci trovammo così impegnati nello studio di Lorca, dei ritmi del Mato Grosso e dei ritmi dell'Andalusia. Bruno aveva un libro che conteneva uno studio particolare dei ritmi gitani, non i gitani in senso folklorico ma i gitani arabi del Muezzin, i cui canti utilizzano quarti e ottavi di tono»¹⁸.

Un carteggio di quegli anni fra Nono, Maderna e Dallapiccola mostra come i due giovani conoscessero le *Liriche greche*, e in particolare i *Sex Carmina Alcaeï*¹⁹. È probabile che i due compositori avessero studiato la partitura di Dallapiccola su suggerimento di Scherchen. Nell'Archivio «Luigi Nono», infatti, è conservato un manoscritto che, secondo Borio, risale al periodo del corso della Biennale; si tratta di un'analisi del compositore veneziano dei *Sex Carmina Alcaeï*, di cui si riportano alcuni stralci:

«La tecnica polifonica e strumentale dimostra quale tesoro Dallapiccola abbia fatto del messaggio di Webern. I *Sex Carmina Alcaeï* sono basati su di un'unica serie: in essa viene dato manifesto peso al carattere cromatico che informerà, poi, il principio unificatore di tutta l'opera. Anche l'uso frequente di semitoni concorrerà a creare quell'atmosfera della tipica tensione espressiva che assai di frequente caratterizza la musica di Dallapiccola. Gli intervalli della serie stanno ad indicare che essa viene considerata in relazione alla particolare poeticità del testo (vedi, ad esempio l'uso

¹⁷ Maderna e Nono occuparono una posizione importantissima a Darmstadt. Nel periodo della rigida applicazione del metodo dodecafonico, essi, nella loro ostentata indipendenza da principi dogmatici, rappresentarono una via italiana alla serialità.

¹⁸ Intervista di Restagno a Nono, in *Nono cit.*, pp. 22 - 23.

¹⁹ Cfr. qui parte II, cap. II, § 11.

frequente di intervalli come la terza minore, la seconda minore, la sesta maggiore e la terza maggiore).

Dalla serie originale Dallapiccola fa derivare le altre tre forme fondamentali: inversa, retrograda, retrograda inversa. Si chiude in questo limite indicato da Schönberg come le naturali dimensioni di ogni serie. Se nel *Congedo di Savonarola* egli, divisa la serie in tre frammenti, li spostava operando continue mutazioni nella serie originale, nei *Sex Carmina Alcaei* non usa più di questo mezzo, rispetta la successione degli intervalli come sono esposti nella serie originale; l'unica variante è nella loro varia interpretazione ritmica, e questo per puntualizzare il testo. Nella "Expositio" la voce propone la serie originale, poi la retrograda a ritmo variato [...] La serie, adoperata quasi sempre nella sua totalità, passa tra i vari strumenti in modo frammentario, secondo una logica timbrica. Con ciò Dallapiccola minimizza l'idea di fraseggio lineare e del volume sonoro, rendendo così un ulteriore omaggio a Webern. Come somma dei movimenti frammentari di ogni strumento risulta un particolare effetto timbrico e di massa. Se Dallapiccola resta legato alle quattro forme della serie, questo non gli impedisce di illuminare, per motivi particolari e connessi all'espressività, alcune zone, con l'affidare ad altri strumenti frammenti o, alle volte, note isolate in raddoppio o no, anche questo secondo un principio di logica dodecafonica»²⁰.

Questo testo si accompagna ad alcuni fogli di appunti in cui Nono ha ricopiato tutte le configurazioni ritmiche che la serie assume nelle diverse liriche del ciclo. Si presume che questo gli servisse, come sembra suggerire il dattiloscritto, per analizzare il rapporto tra la diversa interpretazione ritmica della serie – che è anche l'unica sua variante dal momento che viene sempre rispettata la successione degli intervalli – e il testo. Riguardo alla "poeticità" di quest'ultimo, Nono esprime un concetto non molto chiaro. Non si comprende bene, infatti, in che senso gli intervalli frequenti di terza minore, seconda minore, sesta maggiore e terza maggiore indicano una relazione della serie con la particolare poeticità del testo. Nono forse intende dire che il carattere eufonico e cantabile della serie, conseguenza della scelta di determinati intervalli, è da porsi in relazione alle immagini dolci e trasognate che spirano da questi frammenti sospesi nel tempo. Che il rapporto tra il testo e la musica nei *Sex Carmina Alcaei* fosse un aspetto che aveva incuriosito Nono si evince anche da una lettera di Dallapiccola del 16 novembre 1947:

«Mi parla anche delle *Liriche greche*. E dice che vorrebbe meglio conoscerle. Tutti e tre i fascicoli sono pubblicati da Suvini-Zerboni. L'esecuzione di Radio-Torino ebbe anche una grave manchevolezza: cioè l'omissione delle *Due liriche di Anacreonte*, che devono far da centro fra Saffo e Alceo²¹. Ritengo che sia questa una delle ragioni per cui Ella non si è reso conto esattamente di ciò che *voll*i fare (che ci sia riuscito o no, è un altro discorso); ma non ho inteso scrivere la musica in contraddizione al testo. Anzi: ho scelto un testo assai "vago" appunto perché volevo poter scrivere una cosa "vaghissima" pur adottando contorni fra i più precisi (canoni, ecc.) che si possano immaginare»²².

²⁰ L. Nono, due pagine dattiloscritte conservate nell'Archivio «Luigi Nono», cit. da G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a c. di M. de Santis, Milano, Ricordi, 1997, p. 362. Senz'altro il manoscritto risale a dopo il 1947, come mostra la lettera citata più avanti del novembre di quell'anno in cui Dallapiccola spiega a Nono come procurarsi le *Liriche greche*.

²¹ Cfr. quanto si diceva nel cap. precedente.

²² Lettera di Dallapiccola a Nono del 16 novembre 1947, conservata presso l'Archivio «Luigi Nono» di Venezia, cit., in Borio, *L'influenza di Dallapiccola* cit., p. 359.

Ancor più ricco di informazioni al riguardo è lo scambio epistolare tra Dallapiccola e Maderna, avviato già l'anno prima. La stima del giovane per il più anziano compositore venne ben presto ricambiata; fu Dallapiccola, infatti, a suggerire a Maderna di inviare alla giuria della SIMC la partitura del *Concerto per due pianoforti*, prescelta ed eseguita al Festival di Palermo-Taormina del '49²³. Maderna, a sua volta, corresse tutto il materiale dei legni del *Prigioniero* per la prima assoluta diretta da Scherchen alla Rai di Torino nel dicembre 1949²⁴.

La lettera del giugno 1948, in cui Dallapiccola risponde ai quesiti maderniani sul rapporto testo-musica nei *Sex Carmina Alcaeï*, è importante non solo in relazione ad alcune affermazioni riguardanti le caratteristiche del verso del poeta, ma anche per le motivazioni addotte da Dallapiccola circa la scelta di alcuni testi piuttosto che di altri: una rivelazione che getta una luce nuova sulla sua produzione lirica:

«Dunque: Ella dice che i versi di Alceo non suggeriscono lo svolgimento canonico. L'importante è vedere se, a dispetto delle mille difficoltà, la musica è espressiva o no, se contiene quel senso di primavera (N.3) o se non lo contiene, se potenzia lo stato d'animo assai indefinito dei versi o se lo indebolisce [...]. Testo e musica! Eterno problema. Perché Alceo e non Kafka? Ella mi domanda. Ma un altro potrebbe domandarmi: Perché Kafka e non Alceo; con lo stesso diritto. A costo di sbagliare non credo che il verso debba costringere la musica al di là del "naturale". E a questo proposito Le narrerò un curioso dialogo avuto a Roma mesi or sono con un umanista molto interessante. Aveva sentito *Rencesval* eseguito da Poulenc e Bernac e ne era rimasto colpito. Ma in lui si svegliò l'uomo che aveva studiato le lettere romanze e a un certo momento mi chiede: "Ma perché musicare un testo la cui pronuncia nessuno sa con esattezza quale fosse?". Aveva colpito il centro del mio problema. Al che mi fu facilissimo rispondere, e senza voler fare un paradosso: "Per poter inventare io la pronuncia esatta, con l'accento musicale". Ecco implicitamente spiegato come mai il mio istinto mi abbia portato sin dai miei giovani anni a rifuggire la "poesia perfetta": ho scritto musiche e poesie popolari istriane, su testi di Jacopone, su testi del secolo XIII (*Divertimento*), sui cruscchevoli testi del giovane Michelangelo, sul Laudario dei Battuti, su testi latini molto discutibili in quanto latino (Maria Stuarda ecc.), sui greci tradotti, cioè staccati, diversificati ormai dall'idea primigenia, su *La Chanson de Roland*. E medito altre cose; un grande spagnolo tradotto. Tutto questo Le sembra forse "intellettuale"? Può essere. Ma io sono lettore di Proust e di Joyce; né me ne pento: Molto ho imparato, in fatto di musica da questi due scrittori. (Assai più che non per es. da un qualsiasi Vito Frazzi o da quel poco che ho studiato di Ildebrando Pizzetti)»²⁵.

Questa lettera offre un'ulteriore testimonianza del valore che per Dallapiccola rivestì la traduzione di Quasimodo, alla pari (o forse di più) dell'originale greco. Il compositore scelse di mettere in musica questi testi, non soltanto per una forte affinità con la cultura classica, ma anche perché affascinato dall'interpretazione personale che il poeta dava delle antiche voci dei melici greci. È peraltro la prima volta che il compositore non ripete frasi "confezionate", frutto di quanto si poteva leggere allora su riviste e giornali circa il fatto che Quasimodo fosse riuscito a

²³ Lettera di Dallapiccola a Maderna del 12 ottobre 1948, cit. in Romito, *Lettere e scritti* cit., p. 42.

²⁴ Lettera di Dallapiccola a Maderna dell'11 agosto 1949, cit. in Romito, *Lettere e scritti* cit., p. 42.

²⁵ Lettera di Dallapiccola a Maderna del 27 giugno 1948, cit. in Romito, *Lettere e scritti* cit., pp. 57-8.

ridarci «l'autentico spirito» dei lirici greci in italiano. Egli riconosce piuttosto – ed è proprio ciò che lo attrae – che le versioni del poeta sono “altro”, sono staccate dall'idea primigenia. Il rapporto “distaccato” che le versioni di Quasimodo instaurano con l'originale consente al compositore di ricreare una propria pronuncia, nonché di concedersi un ampio margine di libertà nel rapportarsi al testo.

Il carteggio fra i tre compositori mostra come, nello studio di Nono e Maderna sui *Sex Carmina Alcaei*, siano subentrate riflessioni sulla natura particolare dei testi. La scelta di entrambi i compositori di scrivere liriche su versioni di Quasimodo, pertanto, può essere letta in vari modi – un “seguire la moda”, un tributo a Dallapiccola – ma senz'altro non si può ignorare il peso esercitato su di loro da alcune affermazioni di quest'ultimo sui testi.

Nella produzione di Nono e Maderna, le liriche su versi di Quasimodo occupano naturalmente posizioni differenti (se non altro perché Maderna, essendo più avanti con gli anni di Nono, aveva all'attivo già diverse composizioni). Tuttavia, le liriche hanno segnato delle tappe decisive nel percorso di entrambi; nelle *Tre liriche greche*, Maderna ricorre per la prima volta alla dodecafonìa, nelle due liriche – prive di un unico titolo –, Nono, non solo sperimenta la tecnica dodecafonica, ma impiega dei procedimenti canonici, riguardanti entrambi gli aspetti melodici e ritmici delle voci, che, ampiamente sviluppati, saranno alla base delle sue opere successive. Le liriche, pertanto, si pongono per entrambi come una prima declinazione delle scelte compositive abbracciate e sostenute da Darmstadt in poi.

III.3 Nono: due frammenti inediti.

Il catalogo di Nono si apre con le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schoenberg* per orchestra del 1950. Le due liriche su testi di Quasimodo, infatti, sono ancora inedite²⁶: la prima, su un frammento di Jone di Ceo, *La stella mattutina*, è per coro di quattro contralti, 2 flauti, 2 sassofoni, vibrafono, piatto sospeso, e viola, la seconda, su un testo di Alceo, *Ai dioscuri*, è invece per coro misto, pianoforte, timpani e quattro percussioni²⁷. In occasione degli ottant'anni dalla nascita dell'autore, nel 2004 le liriche sono state eseguite in prima assoluta, in un concerto trasmesso dalla Südwestrundfunk, dall'Ensemble Modern di Reinbert de Leeuw e dal Vokalensemble Stuttgart della Südwestrundfunk. Oltre alle liriche di Nono sono state seguite

²⁶ Un'edizione delle *Liriche greche* di Nono è prevista per le Edizioni di RAI Trade, ma il processo editoriale è appena agli inizi.

²⁷ Il manoscritto è consultabile presso l'Archivio «Luigi Nono» di Venezia.

anche le *Tre liriche greche* di Maderna, le *Liriche greche* di Dallapiccola, *Phlegra* e *Anaktoria* di Xenakis – nelle ultime tre la voce del soprano solista era quella di Rosemary Hardy.

Che le due liriche risalgano al corso di Scherchen lo apprendiamo dal compositore stesso, quando ricorda le giornate del seminario trascorse con Bruno ed Eunice Catunda. Il direttore aveva invitato i tre amici a scrivere delle liriche: Bruno scelse quelle greche nella traduzione di Quasimodo, Catunda scelse Garcia Lorca, e Nono prese un po' delle une e un po' delle altre. Nell'intervista con Enzo Restagno, però, il compositore si sofferma solo sulla scelta di Lorca, tacendo qualsiasi commento sulle liriche di Quasimodo. La passione per il poeta spagnolo, che nei giorni del seminario si accompagnava all'interesse musicale per il ritmo, avrebbe spinto Nono a scrivere i tre Epitaffi per Federico García Lorca – *Espana en el corazon*, terminato nel '52, per soprano, baritono, coro misto e strumenti, *Y su sangre ya viene cantando*, per flauto e piccola orchestra del '52 e *Memento. Romance de la guardia civil espanola*, per voce recitante, coro parlato e orchestra del '53. L'elemento ritmico-percussivo, che informa soprattutto il primo Epitaffio, spicca anche, come mostrerà l'analisi che segue, nella seconda delle due liriche su testi di Quasimodo.

Queste ultime, pur non comparando sotto un unico titolo, costituiscono un dittico, un primo movimento lento e statico e un secondo più rapido e mosso²⁸. A tal fine, come Maderna nelle *Tre liriche greche* e Dallapiccola nei *Cinque Canti*, Nono accosta due testi contrastanti: il primo è molto breve, rinvia ad un'immagine isolata: la stella del mattino che riappare. La traduzione presenta le tipiche caratteristiche del "frammento": il primo verso «aspettiamo la stella mattutina» resta nel vago, non si sa chi sia ad aspettare, né perché. La seconda poesia, invece, più lunga e più distesa, narra le gesta di Castore e Polluce che corrono rapidi sui cavalli, salvano i naviganti da pietosa morte, saltano da lontano sull'alto delle navi.

La stella mattutina, Jone di Ceo

Aspettiamo la stella mattutina,
dall'ala bianca che viaggia nelle tenebre
primo annunzio del sole.

Ai dioscuri, Alceo

Lasciate l'Olimpo
audaci figli di Zeus e di Leda,
e con animo a noi propizio apparite,
o Castore e Polluce,
che la terra e i mari
correte sui rapidi cavalli.

²⁸ Una forma bipartita in cui le parti si rapportano in guisa di primo movimento statico e lento e secondo movimento rapido e mosso è abbastanza frequente in Nono, cfr. i *Canti per 13* o le *Due espressioni*.

A voi è facile salvare i naviganti
 da pietosa morte, saltando da lontano
 sull'alto delle navi folte di rematori
 girando luminosi dell'avversa
 notte intorno alle gomene, portate
 luce alla nave nera.

La prima lirica, un *Adagio (liberamente)*, è introdotta da una lunga monodia della viola, in *pp*, che ricorda l'assolo del canto nelle prime battute dei *Sex Carmina Alcaei*.

Es. 1, Nono, *La stella mattutina*, bb. 1-10²⁹



La monodia della viola si basa su una serie di undici note, che, nel corso della lirica, non mantiene sempre la medesima configurazione; si viene così a determinare un occultamento della serie: un tratto tipico delle future composizioni di Nono. Negli schizzi preparatori, consultabili all'archivio «Luigi Nono», il compositore ha segnato un motivo di sei suoni e uno di cinque, con le loro rispettive forme inverse, retrograde e retrograde-inverse. Si riportano gli schizzi in trascrizione diplomatica (es. 2).

Es. 2, *Due liriche greche*, serie A + B di 11 note



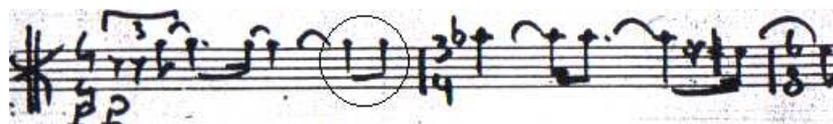
²⁹ Questo e gli altri esempi delle due liriche di Nono sono tratti dal facsimile dell'autografo, conservato all'Archivio «Luigi Nono».



La monodia della viola è il risultato del montaggio di alcuni di questi tronconi. Nelle prime cinque battute si ricava una serie di 11 note (12 se si considera il ritorno sulla prima nota La) ottenuta dalla combinazione della forma originale dei due motivi A e B (prime cinque note) e dal retrogrado di A. Il La di b. 6 può anche essere considerato il primo suono di una seconda serie, ottenuta dalla combinazione del retrogrado del motivo A con l'originale di B.

Nono impiega anche procedimenti di retrogradazione e permutazione di cellule ritmiche (nell'es. 3 le due crome evidenziate costituiscono il centro di una costruzione ritmica palindroma).

Es. 3, *La stella mattutina*, bb. 1-2



Negli schizzi del compositore, peraltro, compare per la prima volta il termine «serie ritmica», che, come ha sottolineato Borio, è di capitale importanza, se si considera che tali lavori precedono l'uscita del saggio di Boulez, *Proposizioni*, sulla necessità di rendere indipendente il ritmo della polifonia³⁰.

La monodia termina con un *crescendo* che conduce al *f* (bb. 9-10). Il *crescendo* assolve nel corso della lirica un valore strutturale, evidenziando gli snodi principali: nelle bb. 9-10 segnala l'ingresso degli altri strumenti; alle bb. 30-31 il ritorno dell'assolo della viola, alle bb. 37-38 nuovamente l'entrata degli altri strumenti.

A b. 11 subentra l'intero organico strumentale, la cui scrittura contrappuntistica è intessuta di microimitazioni melodiche e ritmiche, difficili da cogliere all'ascolto. Se in Dallapiccola, infatti, le voci del canone, per quanto frammentate tra più strumenti, si individuano ancora chiaramente, in Nono queste sono soggette a variazioni tali da ostacolarne il

³⁰ G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola* cit., p. 369.

riconoscimento. Le imitazioni risultano pertanto occultate, parallelamente all'occultamento della conformazione lineare della serie. La rinuncia alle tradizionali forme imitative, così come si trovano ancora in Dallapiccola, e il camuffamento del canone porta alle estreme conseguenze quella minimizzazione del fraseggio lineare che Nono aveva sottolineato nell'analisi dei *Sex Carmina Alcaei*.

La variazione delle voci di un canone è particolarmente evidente nel passaggio contrappuntistico dei due flauti alle bb. 25-30 (es. 4). La figura ritmica della quintina, peraltro, ricorda la medesima figura dell'assolo del canto nei *Sex Carmian Alcaei*, che ritorna anche nei frammenti quarto e sesto.

Es. 4, Nono, *La stella mattutina*, particolare dei due flauti, bb. 24-29.

Alle bb. 33-38 la viola esegue una seconda melodia, data dal retrogrado del motivo B (note 1-5) e da un frammento di scala, che potrebbe derivare dalla disposizione in ordine ascendente dell'originale di B.

Da b. 39 il vibrafono stende un tappeto sonoro su un bicordo di seconda maggiore Do diesis-Re diesis, le cui cellule ritmiche sono riprese in imitazione dai due flauti, che formano anch'essi un bicordo, Do-Re (es. 5)

Es. 5, Nono, *La Stella mattutina*, bb. 43-47

Il coro di quattro contralti entra a b. 40 ed intona l'intero testo nello spazio di sole 10 battute, di contro alle 39 della lunga introduzione strumentale. Come Dallapiccola, Nono affida una forma seriale per ciascun verso o coppia di versi. Per il primo il canto esegue la quinta trasposizione delle prime sei note della monodia iniziale della viola; per il secondo e terzo la decima trasposizione delle ultime cinque note della stessa. Il coro è accompagnato da un canone tra i trilli della viola e dei due flauti, che sembra un ulteriore omaggio a Dallapiccola: nel quinto dei *Sex Carmina Alcaei*, infatti, vi è un canone fra i trilli del violino e dell'oboe.

La dinamica *p-pp* è rotta da un brusco passaggio al *f* (b. 49), con cui si evidenzia la parola «sole» (es. 6).

Es. 6, Nono, *La stella mattutina*, bb. 48-9, particolare del coro



Nelle battute conclusive il vibrafono stende nuovamente un tappeto sonoro che, nell'alternanza dei bicordi Do diesis-Re diesis e Do-Re, riassume il passaggio imitativo tra il vibrafono e i due flauti alle battute 39-42. Mentre gli altri strumenti sfumano in un *diminuendo*, il vibrafono ha un *crescendo* dinamico, che, nel condurre alla lirica successiva, assolve ancora una volta la funzione di evidenziare un “cambiamento”.

I principi di tecnica dodecafonica, impiegati da Nono nella prima lirica per organizzare il materiale melodico, sono assenti nella seconda, in cui prevale l'aspetto ritmico-percussivo. L'organico di *Ai dioscuri*, peraltro, per il nutrito gruppo di percussioni e l'assenza di strumenti melodici a fiato e ad arco, richiama quello dei *Canti di prigionia* di Dallapiccola – coro misto, pianoforte e percussioni³¹.

La lirica ha una struttura quadripartita: *Allegro moderato molto* (bb. 1-20), *Allegro* (bb. 21-70), *Andante* (bb. 71-101) e *Allegro* (bb. 72-fine). Nella prima sezione sono impiegate solo le voci maschili del coro, in falsetto, che si scambiano brevi incisi ritmici sul primo verso, «Lasciate l'Olimpo», sostenute dalle percussioni ad altezza indeterminata; i timpani intervengono raramente mentre il pianoforte tace del tutto (es. 7).

³¹ Nono impiega un simile organico anche nei *Cori di Didone* del 1958 su testi di Ungaretti. La scelta di strumenti a percussione – categoria di strumenti che ha accompagnato l'uomo sin dalla preistoria – si può forse mettere in relazione con l'impiego, sia nelle due liriche sia nei *Cori di Didone* di un testo “mitologico”.

Es. 7, Nono, *Ai dioscuri*, bb. 9-16

Un graduale accelerando porta all'*Allegro* di b. 21, introdotto da un accordo in *ff* del pianoforte con il piatto sospeso. L'accordo del pianoforte ritorna a b. 27, dopo cinque battute in cui le voci maschili si sono scambiate nuovamente delle cellule ritmiche su «Lasciate l'Olimpo» (ma questa volta in *ff*). L'*Allegro* è costruito sui primi sei versi del testo, intonati dall'intero coro. Gli accordi impiegati sono in genere di cinque suoni, quattro per ciascuna delle voci più uno per i timpani; il pianoforte interviene solo con taglienti lame sonore, che delimitano le porzioni testuali impiegate in ciascuna sezione. I ritmi sono spesso condivisi tra voci e percussioni, dando luogo a imitazioni cellulari. L'organizzazione dinamica, che affida un'intensità diversa a ciascuna voce del coro, crea un effetto stereofonico. Le voci che ripetono frasi o singole parole cantano per lo più in *mf*; quelle che vanno avanti con il testo in *ff*. Ancora un accordo del pianoforte a b. 41 segna l'inizio di un nuovo episodio: le voci maschili stendono un pedale omoritmico su «Apparite O Castore e Polluce», mentre le voci acute procedono con il testo. Sembra pian piano generarsi un principio di ordine nel graduale congiungersi delle voci in un canto omoritmico che sfocia, sostenuto da un *crescendo*, a b. 58, su «Apparite», declamato in *ff* dall'intero coro.

Dopo 7 battute di raccordo strumentale (bb. 64-70), comincia l'*Andante*, dove le armonie, accordi di 5 suoni, sono affidate al pianoforte, con il pedale azionato della sordina. L'impiego di sonorità stranianti, come il pianoforte con la sordina o il canto in falsetto delle voci maschili del coro, può forse mettersi in relazione alla volontà di Nono di rendere musicalmente l'ambigua natura, divina e umana, dei gemelli dioscuri. L'*Andante* si basa sugli altri sei versi; il coro si riduce

ora alle sole voci femminili – che richiamano le voci maschili in falsetto dell'introduzione. Né il tragitto melodico delle voci femminili né il computo delle altezze dei blocchi accordali deriva da una serie dodecafonica. Un *accelerando* e un *crescendo* (bb. 96-102) conducono alla chiusa finale (bb. 102-fine) in cui il coro tace e gli strumenti ripropongono l'inciso ritmico della prima sezione (es. 8). È interessante notare come nelle prime intenzioni di Nono ci fosse quella di concludere il pezzo riprendendo l'intervento corale dell'inizio su «Lasciate l'Olimpo». Ciò si deduce dal manoscritto, dove le voci del coro sono cancellate, forse perché la loro ripresa avrebbe generato un'eccessiva simmetria.

Es. 8, Nono, *Ai dioscuri*, bb. 103-09

Tutti gli aspetti toccati in questa breve analisi – l'impiego di frammenti di serie, la tecnica della variazione, le tante trame canoniche che interessano non solo l'aspetto melodico, ma anche il ritmo, la dinamica o persino i trilli – si ritrovano nelle *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Schoenberg*. Le due liriche, pertanto, segnano una tappa decisiva – forse sottovalutata dal compositore che ne accenna appena – nell'acquisizione del futuro stile di Nono. La dodecafonìa è solo un aspetto e non certo il più importante di queste liriche. Nei confronti della tecnica seriale e delle rigide impostazioni di Darmstadt, Nono fu sempre poco tollerante, rifiutando come un assurdo concettuale la razionalizzazione di tutti gli elementi musicali e la riduzione della composizione a una logica numerica unitaria. Nono sottolinea invece l'affinità della musica con il

linguaggio e, d'accordo con le teorie di Nicolas Ruwet, ritiene che la musica seriale, imponendo un'identica regola a tutti i sottosistemi, annulli il rapporto di tensione tra sistema linguistico generale e sue concretizzazioni particolari, dato che i mezzi di articolazione pretendono di essere l'articolazione stessa³². Ancor più scettico sarebbe stato l'atteggiamento del compositore nei confronti della trasposizione del principio seriale sulla struttura ritmica, in quanto generatrice di un'aperiodicità del discorso musicale non motivata né da ragioni estetico-compositive né da leggi dell'appercezione musicale, ma obbediente solo ad un'astratta regola matematica. L'osservazione di Nono, peraltro, circa il predominio che, in una struttura ritmica ordinata serialmente, i valori più lunghi assumerebbero inevitabilmente su quelli brevi – di modo che «lo spettro della gerarchia, cacciato dalla porta, ritorna fatalmente dalla finestra» – è affine alle osservazioni di Dallapiccola sulla polarità nelle serie melodiche, ovvero sul fatto che un suono o un intervallo si “sente” più di altri, anche soltanto per la posizione occupata nella battuta³³. Da Dallapiccola, Nono assimila le tecniche contrappuntistiche e canoniche, sviluppandole ulteriormente. La relazione tra l'abbondanza di questi procedimenti nei *Sex Carmina Alcaei* e il testo poetico incuriosisce Nono proprio per l'apparente contraddizione che si crea tra mezzi autonomi musicali da un lato e contenuto semantico del testo dall'altro. Il più anziano compositore sfuma tale contraddizione, affermando che è proprio la vaghezza del testo a consentirgli autonomia musicale. Diversamente da Dallapiccola e Maderna, però, Nono non tornerà più sui testi di Quasimodo. La cultura classica sarebbe stata nuovamente fonte di ispirazione nel quartetto *Fragmente Stille. An Diotima* del 1980, ma questa volta filtrata dal poeta tedesco Friedrich Hölderlin.

III.4 Le Tre liriche greche di Maderna

In un diario tenuto dal 23 febbraio del 1938 al 13 maggio del '39 il giovane Maderna esprime le sue predilezioni poetiche, in una prosa, talvolta ridondante, che rivela ambizioni letterarie. I temi che affascinano di più il giovane sono quelli naturalistici: descrizioni paesaggistiche, con una preferenza per i notturni lunari. Fra le prime scelte poetiche di Maderna, pertanto, figurano due liriche ricche di immagini poetiche ispirate alla natura: *Alba* di Cardarelli, tratta dalla raccolta *Il sole a picco* del '29, poi ripubblicata in *Giorni di piena* a Roma nel '34, e *La sera*

³² Intervista di Restagno a Nono cit., pp. 27-28.

³³ Ivi, p. 20; cfr. anche Dallapiccola, *Sulla strada della dodecafonia* cit., p. 455.

fiesolana di d'Annunzio – cui il compositore aveva dedicato una pagina di diario in occasione della morte.

Di *Alba*, per contralto e orchestra d'archi, non si conosce la data precisa di composizione; essa, tuttavia, dovrebbe risalire agli anni del periodo romano, 1937-40. Maderna tornò ben sette volte sui versi di Cardarelli: insieme alla stesura definitiva, infatti, si sono conservati sette gruppi di fogli scritti risalenti a periodi diversi. Di *Sera fiesolana*, invece, per tenore e strumenti, restano soltanto 18 pagine di abbozzi³⁴. Tali scelte poetiche sono in sintonia con le tendenze letterarie della «Ronda», la rivista diretta da Cardarelli, che, nell'ostinata volontà di ignorare le critiche vicende politiche, si abbandonava a pure disquisizioni di letteratura e di poesia, soffermandosi sull'importanza dello stile elegante – il modello assoluto era Leopardi – e proponendo immagini di paradisi naturali incantati dove obliare la dura realtà presente³⁵.

In *Introduzione e Passacaglia "Lauda Sion Salvatorem"* del '42 si avvertono gli influssi della polifonia antica, frutto dell'incontro con Malipiero. Maderna riconosce dietro questo recupero un atteggiamento neoclassico, ma non nel senso di una parodia: «L'autore intende ricollegarsi alla tradizione barocca e classica dei concerti da camera e, nel caso specifico, ai divertimenti, serenate, musiche da giardino. Liberamente confluiscono nella stesura polifonica del testo ricordi secenteschi, atteggiamenti neo-classici mai però parodiati». Il passo è tratto da un programma di sala di un concerto svoltosi nel '46, al primo festival della Biennale, dove furono eseguite, oltre alla composizione del '42 e ad una *Serenata per 11 strumenti* di Maderna, di cui però oggi non restano tracce, anche musiche di Riccardo Malipiero e di Camillo Togni, che già in quel periodo andavano sperimentando la tecnica dodecafonica. Pur avendone sentito parlare da Malipiero durante il corso di perfezionamento, Maderna aspettò qualche anno prima di cimentarsi con la dodecaфонia. Il compositore interpretò il ricorso alla tecnica seriale come una naturale evoluzione di un corso di studi:

«[...] è impossibile comporre senza incontrare questo tipo di mentalità. Si comincia a studiare la polifonia, poi la poliritmia di Stravinskij e quella di Bartók, poi, sempre cercando con curiosità, si trova il modo di pensare dei viennesi. Non credo che l'idea di Schönberg sia così importante; o meglio, lo fu per lui stesso e tutt'al più per Berg e per Webern. Poco prima di morire, cioè dopo la guerra, era sorpreso del successo che aveva avuto la tecnica dodecafonica. Scrisse anche una bellissima lettera che fu letta a Milano durante un congresso organizzato da Malipiero jr; in questa lettera diceva che non era certo che occorresse fare un convegno sulla tecnica seriale e si raccomandava di non essere fanatici, di cercare di sviluppare la sua idea, poiché qualsiasi teoria che non riesce a crescere è morta: bisogna sempre modificarla e adattarla alle esigenze di ognuno far crescere la sua idea (altrimenti muore) e di adattarla ad ognuno»³⁶.

³⁴ R. Dalmonte, *Scelte poetiche e letterarie*, in *Studi su Bruno Maderna* cit., pp. 15-16.

³⁵ Cfr. qui parte I, cap. I, § 3.

³⁶ Da una conversazione di Bruno Maderna con George Stone e Alan Stout cit., pp. 91-2.

Nella sua analisi delle *Liriche greche* Raymond Fearn parte dalla *Fantasia* e dal *Concerto*, entrambi per due pianoforti, sottolineando come dalla cellula di quattro note della *Fantasia*, alle sette note del *Concerto* Maderna sia naturalmente

Subito dopo la guerra, tra il '46 e il '47, Maderna scrisse le *Liriche su Verlaine*, un ciclo liederistico per canto e pianoforte, che comprende *Aquarelles*, *Serenade* e *Sagesse*. Il fine simbolismo di questi bozzetti rappresenta un momento di pace e serenità dopo i sentimenti di orrore e impotenza che solo l'anno prima avevano spinto il compositore a progettare un *Requiem* per le vittime della guerra. «In quel momento – scrive Maderna – unica possibilità era di scrivere un *Requiem* e poi morire»³⁷. Dell'opera per doppia orchestra e due cori resta solo un frammento iniziale: l'*Adagio* "*Requiem aeternam*", l'*Andante* "*Te decet hymnus*" e l'inizio del *Kyrie*.

Come per Dallapiccola l'armonioso equilibrio dei *Sex Carmina Alcaei* aveva rappresentato un contraltare alle ansie e alle paure della guerra trasfuse nella stesura del libretto del *Prigioniero*, così per Maderna si può scorgere, nel ricorso alla lirica antica delle *Tre liriche greche*, un desiderio di rifugio dalla catastrofe del secondo conflitto mondiale, che già lo aveva indotto a scrivere un *Requiem* per i caduti.

Rossana Dalmonte pone in relazione l'atteggiamento di Quasimodo nei confronti della poesia greca con quello di Maderna: entrambi, in un rapporto di libera interpretazione con le antiche liriche, hanno trovato i loro primi, autentici accenti poetici: «come Quasimodo nel tradurre ha ricondotto il diverso al già posseduto, rendendo familiari e vicine al nostro gusto voci lontanissime, così Maderna ha cercato un proprio linguaggio attraverso l'acquisizione di un sistema altro rispetto alla nostra tradizione e perciò remoto e lontano, eppure sentito come momento originario, punto di riferimento in una situazione esistenziale, oltre che poetica, in cui occorreva comunque cominciare da capo»³⁸.

È difficile stabilire con certezza la data di composizione delle *Tre liriche greche*. Sul frontespizio della partitura autografa si legge «Maderna/1948», anno confermato da un elenco di composizioni che Maderna stilò per un'esecuzione di *Ages*³⁹. Nell'elenco che il compositore inviò a Darmstadt, però, è indicata la data 1949. È probabile che le liriche siano state scritte dopo il 17 settembre del 1948, data dell'esecuzione del *Concerto per due pianoforti e strumenti*, poiché nel programma di sala Maderna riporta una lista delle proprie composizioni in cui queste ancora non compaiono. È, tuttavia, certo che le liriche furono scritte prima del 5 maggio del '49, data di una lettera a Wolfgang Steinecke in cui Maderna propone un'esecuzione del brano nell'ambito dei Ferienkurse di Darmstadt⁴⁰. Le *Tre liriche greche*, pertanto, vennero alla luce nel periodo compreso tra la fine del '48 e i primi mesi del '49. L'autografo fu pubblicato nei primi anni Cinquanta presso «Ars Viva», la casa editrice fondata da Scherchen. Non si conosce con certezza neppure la prima

arrivato ad impiegare il totale cromatico nelle *Liriche greche*; cfr. R. Fearn, *Maderna*, Choir, Harwood Academic Publisher, 1990, pp. 7-21.

³⁷ *Una conversazione di Bruno Maderna* con George Stone cit, p. 91.

³⁸ R. Dalmonte, *Scelte poetiche* cit., p. 18.

³⁹ *Ages* è un'invenzione radiofonica per voci, coro ed orchestra, che vinse il Premio Italia nel 1972.

⁴⁰ Lettera di Maderna a Steinecke del 5 maggio 1949, cit. da A. Caprioli, nell'introduzione all'edizione critica delle *Tre liriche greche*, Milano, Suvini-Zerboni, 2002.

esecuzione dell'opera. Dopo la pubblicazione, infatti, Maderna per un po' di tempo non ci pensò più, finché un giorno Berio, di ritorno dagli Stati Uniti, gli portò a Milano un'incisione su disco di questi pezzi diretti da Louis Phil. Fu quella l'unica occasione in cui Maderna ascoltò in disco le *Tre liriche greche*⁴¹. In un elenco inviato a Buenos Aires, Maderna accenna ad una prima esecuzione a Louisville, che dovrebbe corrispondere a quella registrata su un disco in vinile in long playing intitolato *The University of Illinois School of Music Custom recording Series* – composizioni di Krenek, Maderna, Leslie Bassett, Thomas Fredrickson. Nell'Archivio "Maderna", oltre a questa registrazione, si conserva anche il programma di sala, che riporta la data 31 marzo 1959; le liriche furono eseguite alla Smith Music Hall, nell'ambito del Festival of Contemporary Arts della University of Illinois, sotto la direzione di Harold Decker. Nel 2002 è uscita, a cura di Alberto Caprioli, una nuova edizione delle *Tre liriche greche*, nell'ambito della riedizione critica delle opere di Bruno Maderna diretta da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, per la Suvini-Zerboni. Nell'Archivio «Maderna» si può consultare anche il programma di sala di un'esecuzione avvenuta nel 1976, in occasione dell'Holland Festival, in cui Leo Samama nota come, soprattutto nella prima lirica, l'impiego della serialità non si avverte affatto, non inficia la natura eminentemente lirica della musica di Maderna⁴².

I testi delle *Tre liriche greche* – *Canto mattutino* di Anonimo, *Le Danaidi* di Melanippide e *Stellato* di Ibico – in successione rappresentano l'arco temporale di una giornata. In *Canto mattutino* le prime luci della mattina sono annunziate dal richiamo degli uccelli «dall'acuta voce»; nella lirica centrale le piene ore del giorno sono colmate dal lavoro delle Danaidi che si addestrano sui carri e colgono frutti; in *Stellato*, infine, è giunta la notte, il cui misterioso silenzio è simboleggiato dalle stelle che ardono in cielo «ducentissime».

⁴¹ *Da una conversazione di Bruno Maderna con George Stone e Alan Stout cit.*, p. 91. Berio racconta di aver sentito parlare di Maderna per la prima volta da Scherchen. I due compositori si conobbero a Darmstadt nell'estate del '54. In occasione del Convegno di studi sulla figura di Bruno Maderna (Bologna 27 - 28 maggio 1983) Berio ricorda l'amico e collega: «era forse l'unico a Darmstadt che possedesse il senso della storia. Era corpo e anima nel presente e sognava un futuro (solo in parte forse avverato) ma aveva radici profondissime nella storia. Inoltre non era intollerante, non era settario come era facile esserlo a Darmstadt in quegli anni [...] Bruno aveva un sogno: dimostrare che quegli anni di Darmstadt sancivano e celebravano un legame diretto con le esperienze musicali del XV e XVI secolo. Bruno era molto interessato, infatti, agli antichi contrappuntisti come Dufay e Machault e spesso cercava di mettere in luce questo rapporto, cosa non facile perché erano gi anni della cosiddetta "numerologia". Quel tipo di "numerologia" che Pierre Boulez ha portato ad un estremo limite con il Primo libro per due pianoforti era stata usata da Bruno in modo più espressivo e concreto: i sistemi permutatori, le serie di proporzioni, le strategie di elaborazione degli intervalli in Bruno funzionavano sempre come una griglia che, posta su qualcosa di riconoscibile e di concreto, lasciava trasparire come attraverso un filtro, alcuni elementi significanti». L. Berio, *Bruno Maderna ai Ferienkurse di Darmstadt*, in *Bruno Maderna cit.*, pp. 126-27.

⁴² L. Samama, note per il programma di sala dei concerti tenutisi, nell'ambito dell'*Holland Festival*, ad Utrecht il 14 giugno 1976 e ad Amsterdam il 16 giugno 1976.

Anonimo
Canto mattutino

Dorati uccelli dall'acuta voce, liberi
Per il bosco solitario in cima ai rami di pino
Confusamente si lamentano; e chi comincia,
chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso i monti:
e l'eco che non tace, amica dei deserti,
lo ripete dal fondo delle valli.

Melanippide
Le Danaidi

Non avevano sguardo né forma di uomini,
né corpo simile a donne:
su carri da corsa nude s'addestravano
lungo le selve; e spesso nelle cacce
allietavano la mente
o cercando la resina negli alberi d'incenso
e gli odorosi datteri o la cassia – i teneri
semi di Siria - .

Ibico
Stellato

Ardano attraverso la notte, lungamente
le stelle lucentissime

Le liriche sono scritte per soprano, flauto I, clarinetto I, clarinetto basso, 2 tamburi con corde (piccolo e grande), tamburo basco, 2 piatti sospesi (piccolo grande), Coro (6 soprani, 4 contralti, 6 tenori, 4 bassi). Vi è poi un secondo gruppo strumentale – flauto I, clarinetto II, pianoforte, tamburi senza corde (piccolo, medio, grande), grancassa, timpani (4 caldaie) – che deve disporsi lontano dal primo per creare un effetto d'eco. Maderna si raccomanda sulla riuscita efficace dell'effetto eco, prescrivendo in partitura: «Nel caso non si potesse disporre dello spazio sufficiente per allontanare il gruppo d'eco (10-15 metri) si potranno usare accorgimenti diversi come: paraventi, spostamenti in zone acustiche morte etc. purché l'effetto risulti».

L'organico è impiegato al completo solo nella seconda lirica. Le altre due, invece, sono per soprano, flauto I e II, la prima, per soprano, coro, flauto I e II, clarinetto I e II, clarinetto basso, piatto sospeso e pianoforte, la terza.

L'effetto d'eco, ottenuto dalla disposizione a distanza, nella sala, dei due gruppi strumentali, è forse suggerito a Maderna dal primo testo, che fa riferimento al richiamo degli uccelli e all'eco dal fondo delle valli. L'idea di un'eco, peraltro, è implicita nella scrittura canonica

della prima lirica, fin dalle battute d'avvio in cui la serie del soprano solo è ripresa in canone, a partire da b. 5, dal flauto II (appartenente al “gruppo d'eco”), mentre il flauto I combina frammenti di entrambe le voci⁴³. L'intento descrittivo del richiamo degli uccelli, infine, è palese nella seconda battuta, in cui il canto ripropone le prime tre note della serie, esposte già nella prima battuta, sulla stessa parola «Dorati» (es. 9). Così come il Sol del flauto I – cui Maderna suggerisce di suonare (*col canto*) – si pone come riverbero della prima nota del soprano.

Es. 9, Maderna, *Canto mattutino*, bb. 1-2

The image shows a musical score for three parts: Flauto 1°, Soprano solo, and Flauto 2°. The tempo is marked "Calmo e libero (♩ = 40)". The Soprano solo part has lyrics "Do - ra - ti" and "do - ra - ti". Dynamics include "pp (col canto)" and "p (puro)".

La creazione di un “gruppo d'eco” potrebbe anche avere motivazioni più profonde, legate ad un'idea della Grecia le cui voci misteriose provengono da un tempo e da un luogo tanto lontani quanto affascinanti. Si è visto, nel primo capitolo, come l'interesse per la classicità, o quello per l'Oriente, celasse anche una “nostalgia” di ignoto, di cose lontane, immerse in un Tempo antico, familiare e perturbanti, come un *deja vu*.

La lirica si basa su tre serie, di cui una, indicata nello schizzo preparatorio come “Tema”, è affidata al soprano, nelle prime quattro battute, sul primo verso (trasposta una terza maggiore discendente rispetto a quella segnata nelle bozze). Tra gli schizzi preparatori vi è un foglio in cui sono segnate le altre due serie, indicate con le lettere “A” e “B” (es. 10).

Es. 10, schizzi preparatori

The image shows a musical notation for "Serie Tema" on a single staff, consisting of a sequence of notes.

⁴³ Come nota Fearn, la scelta strumentale di questa prima lirica ricorda il primo dei *Cinque frammenti di Saffo* di Dallapiccola. In questo infatti il canto è ripreso a canone dal flauto. R. Fearn, *Maderna* cit., p. 28.

esposta interamente alle bb. 23-25. Alcuni passaggi contrappuntistici negli abbozzi subiscono, nella stesura definitiva, dei cambiamenti che stravolgono l'ordine seriale: un processo motivato dalla volontà di ammorbidire alcuni duri attriti tra le voci. La cura nell'evitare armonie di seconda minore e l'uso abbondante di unisoni, sia simultanei che in successione vicina, dona alla prima parte della lirica (bb. 1-32) un alone di dolcezza melliflua. Da b. 17 l'organizzazione seriale si allenta e, in corrispondenza dei versi «confusamente si lamentano/ e chi comincia, chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso i monti», comincia uno scambio di frasi melodiche in eco fra i tre esecutori che sfocia in un vocalizzo del soprano solista e nei trilli dei flauti (bb. 28-32): il tutto avviene in un'atmosfera leggera, sospesa, quasi astratta, come suggeriscono le indicazioni di esecuzione (*come soffio*) del flauto I e *leggero*, riferito allo staccato delle quintine ai due flauti (es. 12).

Un'ultima sezione (bb. 34-41) propone una canone a tre voci, sui versi «e l'eco che non tace, amica dei deserti, lo ripete dal fondo delle valli», che terminano eufonicamente su un accordo di Fa diesis maggiore.

Es. 12, Maderna, *Canto mattutino*, bb. 28-33

Per la seconda lirica, molto più lunga (100 battute), Maderna dispiega l'intero organico. Il testo si configura come un rapido succedersi di immagini: le Danaidi appaiono inquietanti nel loro aspetto, si addestrano nude e si scatenano nella caccia, si calmano nel cercare la resina e gli

odorosi frutti. Maderna rispetta la ripartizione formale del testo e si mostra attento a valorizzarne appieno tutte le possibilità espressive. La lirica consta di quattro sezioni – di cui la prima solo strumentale – delimitate ciascuna da una doppia stanghetta:

I sez. versi 1-2, bb. 1-31

II sez. versi 1-I emistichio del verso 4, bb. 32-46

III sez. intonazioni vocaliche, bb. 47-79

IV sez. dal secondo emistichio del quarto verso fino alla fine, bb. 80-100.

Il testo subisce un trattamento interessante: la prima parte del frammento, alterata tramite la ripetizione di brevi porzioni testuali e l'intercalare ricorrente di singole parole, viene all'inizio recitata dal coro per poi dissolversi, dapprima parzialmente poi esclusivamente, in intonazioni vocaliche⁴⁵. Le voci del coro si aggregano – in ordine di entrata dalla più grave alla più acuta – a formare un contrappunto ritmico su *patterns* costanti. Sia il coro sia le percussioni, infatti, impiegano delle “serie ritmiche”, disposte in forma originale e retrograda. Le quattro altezze dei timpani (Sol-La bemolle-Re bemolle-Do bemolle) sono organizzate in *patterns*, di cui l'uno (indicato con la lettera B nell'esempio 12) è l'inverso dell'altro (lettera A). Le altre percussioni del primo gruppo strumentale hanno delle figure ritmiche simili, in imitazione di quelle dei timpani; alle percussioni del “gruppo d'eco” è affidato un materiale leggermente differente, ma sempre basato sulla ripetizione di *patterns* ritmici, gli stessi impiegati dal coro parlato. Le parti dei timpani, peraltro, pur basandosi su un materiale melodico limitato di note – Sol, La bemolle, Re bemolle e Do bemolle –, salvo le bb. 34-35 3 36-37, non si ripetono mai⁴⁶.

Es. 13, Maderna, *Le Danaïdi*, pattern ritmico dei timpani



L'elemento melodico è organizzato in modo simile a quello ritmico: i fiati e il pianoforte, infatti, si scambiano degli incisi melodici, esaurienti il totale cromatico con le dodici note disposte

⁴⁵ Quello del puzzle verbale è un procedimento che in seguito il compositore applicherà spessissimo. Altri testi della raccolta di Quasimodo verranno utilizzati, più di vent'anni dopo, per i cori di *Hyperion IV* realizzati per il Premio Italia del 1969, nei quali il processo di frammentazione e ricomposizione del materiale testuale, già presente nelle *Danaïdi*, risulta molto più accentuato.

⁴⁶ Questo trattamento quasi melodico di strumenti a percussione ad altezza indeterminata interessò anche Luigi Nono quando nel 1950-51 compose *Polifonica-Monodia-Ritmica*, uno dei lavori nato dal contatto del compositore, favorito da Eunice Catunda, con i ritmi folk del Brasile e della Spagna. Nono organizzò le cellule ritmiche che appaiono all'inizio di questo lavoro nelle parti per quattro cembali in un modo che corrisponde all'organizzazione di altezze negli altri strumenti dell'*ensemble*.

a ventaglio, arrangiate in modo palindromo (sulla costruzione palindroma si basa peraltro l'intera lirica successiva). Nell'esempio 13, il retrogrado del motivo di 12 note, trasposto di un semitono discendente, comincia dal Sol naturale della seconda battuta.

Es. 13, Maderna, *Le Danaïdi*, bb. 20-21, particolare del pianoforte

The image shows a musical score for piano (Pf.) from 'Le Danaïdi', measures 20-21. It consists of two staves. The upper staff is marked with an 8va and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staff is marked with an 8va and contains a similar rhythmic pattern, which is a retrograde of the upper staff's motif, transposed one semitone down. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

All'ascolto si percepisce un moto perpetuo che corre attraverso la prima parte del pezzo. Le continue riprese e imitazioni tra gli strumenti creano degli effetti d'eco dovuti anche alla spazializzazione degli strumenti disposti in due gruppi.

Nella seconda sezione il moto perpetuo degli strumenti a fiato s'intensifica con il cambio di metro da 4/4 a 2/2: la cellula ritmica A (cfr es.), oltre ai timpani, passa ora anche alle percussioni del primo gruppo. Si creano così dei ritmi incrociati che rendono ancora più veemente il già agitato accompagnamento strumentale. Sempre in questa sezione, le voci del coro cominciano, ad intermittenza, ad intonare alcune altezze fisse, su suoni vocalici. Queste s'intrecciano con nuove figurazioni: i trilli e i passaggi in semicrome rapidi agli strumenti a fiato (es. 14).

Es. 14, Maderna, *Le Danaïdi*, bb. 34-35.

The image shows a musical score for 'Le Danaïdi', measures 34-35. It includes vocal parts (Soprano, Contralto, Tenore, Bass) and woodwind parts (Flute 1, Clarinet 1, Clarinet Bass). The vocal parts have lyrics in Italian. The woodwind parts feature trills and rapid passages. The score is marked with various dynamics such as *f*, *p*, *mf*, *pp*, and *p > pp*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Il climax è raggiunto a b. 47, dove le voci del coro cominciano a distendersi in frasi melodiche – come un principio d’ordine che s’impone pian piano sul caos. La terza sezione è interamente basata su intonazioni vocaliche; le frasi melodiche sono costruite in modo simmetrico, tramite mezzi seriali di inversione e retrogradazione. Il coro non intona solo vocali, ma anche dittonghi. Maderna non specifica come questi dittonghi debbano essere cantati. Il dittongo pertanto sembra avere il senso di una trasformazione da una vocale all’altra, come passaggio non repentino, allo stesso modo in cui le Danaïdi non hanno forma né di donne né di uomini (es. 15).

Es. 15, Maderna, *Le Danaïdi*, bb. 48-49, particolare del coro

Da b. 47 un graduale *diminuendo* conduce dal *ff* al *pp* di b. 72, dove le voci, dopo un breve episodio a bocca chiusa, riprendono a vocalizzare ancora in *diminuendo*, fino a svanire in *pppp*, con il solo impulso ritmico della grancassa e note tenute dei fiati. L’episodio conclusivo è di grande efficacia; Maderna, infatti, affida la seconda parte del frammento al soprano, privo di accompagnamento. Il passaggio dall’intero organico alla sola voce, per quanto preparato dal *diminuendo* e dall’assottigliarsi della scrittura strumentale nella sezione precedente, sorprende l’ascoltatore che mai potrebbe immaginare un cambio simile. Dista un senso di meravigliato stupore. È vero che il passaggio al dolce melodizzare del canto avviene in corrispondenza dell’allentamento emotivo nel testo delle Danaïdi che si riposano nel raccogliere frutti; tuttavia, così facendo, Maderna asseconda la vaghezza del verso di Quasimodo, decantata da Dallapiccola come una delle caratteristiche del poeta. Il contenuto della prima metà del frammento, infatti, risulta all’inizio difficile da comprendere all’ascolto, fino a scomparire del tutto. Le intonazioni vocaliche, che sfilacciano ancora di più il tessuto verbale, si ripresentano in modo esclusivo nella

terza sezione con cui s'interrompe l'esposizione del testo. Quando improvvisamente gli strumenti tacciono e la seconda parte del frammento è intonata da un soprano solista senza accompagnamento, le parole sono comprensibili, ma il loro significato è ancor più vago, proprio perché mancando la prima metà del frammento, non si capisce da dove arrivino. Ciò che emerge, pertanto, è la forza magnetica della melodia del soprano, cui si potrebbe sostituire qualsiasi altro contenuto. Un rilievo dato alla melodia "assoluta", in cui si può leggere la suggestione greca, frequente in altre composizioni di Maderna, dell'*aulos*.

La melodia del canto, in verità, non è una novità assoluta, ma era già stata tracciata dall'accompagnamento strumentale, a partire da b. 64. Vi è perciò un graduale movimento verso il passaggio finale per soprano solo, una preparazione che tuttavia non si coglie, non danneggia l'effetto sorpresa. Non solo, la melodia del soprano deriva anche da una complessa interpretazione di una frase dodecafonica che appare come una delle molte linee di semicrome veloci nelle parti strumentali (apparse dapprima nel pianoforte, echeggiate da flauto e clarinetto, da b. 19). Questa linea dodecafonica è divisa in molte parti distinte, e la melodia finale del soprano riordina gli strati in maniera orizzontale uno dopo l'altro (es. 16). Il processo spiega la strana intonazione ritmica del testo, che Fearn ha voluto mettere in relazione alle Danaidi narcotizzate dalle erbe: ecco il perché dello sfasamento tra unità melodiche e ritmiche⁴⁷. A nostro avviso, tale sfasamento distoglie ancora di più l'attenzione dell'ascoltatore dal contenuto del testo, spingendolo a sentire solo una melodia di parole.

Nell'ultima lirica la quasi totale assenza di percussioni – vi è solo il piatto sospeso – stabilisce, dopo il tripudio della seconda, un legame con l'atmosfera serena e statica della prima.

L'ordine spaziale del cosmo, cui rimandano le «stelle lucentissime», è reso da una rigida organizzazione palindroma delle altezze. Maderna impiega una serie di 10 note, che, a differenza delle serie delle altre liriche, si riconosce chiaramente all'ascolto.

⁴⁷ R. Fearn, *Maderna* cit., p. 36.

Es. 16, Maderna, *Le Danaïdi*, schizzi preparatori

Handwritten musical score for piano and strings, including a vocal line with lyrics. The score is written in a single system with five staves. The top staff is the vocal line, followed by two piano staves (A and B), and four string staves (1, 2, 3, 4). The lyrics are: "e spes - so nel - le cacce al - li - e - ta - va - no ca mente o cor - cum - do la re - si - na negli - te - ri d'ri - ce - co gli edmo - si dat - te - ri e gli o - lo - ro - si dat - te - ri o ca cas - si - a i tenori se mi di Si - ri - ni".

Handwritten musical score for a vocal line with lyrics. The score is written in a single system with five staves. The lyrics are: "e spes - so nel - le cacce al - li - e - ta - va - no ca mente o cor - cum - do la re - si - na negli - te - ri d'ri - ce - co gli edmo - si dat - te - ri e gli o - lo - ro - si dat - te - ri o ca cas - si - a i tenori se mi di Si - ri - ni".

Es. 18, Maderna, *Stellato*, particolare del coro, bb. 7-8

7 8

S. 1 ar - da - - - no ar - - - da - - - no ar -

S. 2 ar - da - no ar - - - da - - - no

C. ar - da - - - no ar - - - da - - - no ar -

T. 1 ar - da - - - no ar - - - da - - - no ar -

T. 2 ar - da - no ar - - - da - - - no

B. ar - da - - - no ar - - - da - - - no ar -

S. olo

coro crescendo poco a poco

Es. 19, Maderna, *Stellato*, bb. 11-13, particolare del soprano.

S. solo

2/4 5/8 4/4

at - tra - ver - so la not - te at - tra - ver - so la not - te

p (ma sempre ben sensibile la recitazione)

A b. 16 l'indicazione "il coro canterà dolcemente, come fanciulle" si riferisce ad un breve episodio del coro a cappella di quattro battute, in *pp*, in cui i soprani I intonano la serie, i contralti riprendono a distanza di una semiminima la sua seconda metà e poi i soprani II riespongono la forma originale in canone all'unisono a distanza di sette crome. L'episodio a cappella sortisce un effetto eufonico per via delle numerose triadi maggiori e minori che vengono a crearsi tra le tre voci. Il coro inoltre presenta l'episodio a cappella sulla parola *lungamente*, difficile non pensare che gli sia stato suggerito dalla parola stessa (es. 20).

Es. 20, Maderna, *Stellato*, bb. 17-18, particolare del coro

17 18

S.1 lun - - - - - ga - men - te lun - ga - men - - - - te lun - - - - ga - - -

S.2 *pp (legato)* lun - - - - - ga - men - - - -

C. *pp (legato)* lun - ga - men - - - - te lun - ga - men - te lun - ga -

T.1

(il coro canterà dolcemente, come fanciulle)

Quando gli strumenti rientrano, nuovamente sulle serie fisse di note, le voci maschili del coro aggiungono per la prima volta la parola chiave «stelle» sulle altezze Si bemolle e Sol, che completano il totale cromatico: questo intervallo, combinato con Do diesis-Si bemolle-La delle voci femminili, mentre gli strumenti sfumano in *pp*, porta a conclusione l'intero lavoro, con riecheggiamento finale del piatto sospeso e dei due flauti, velato riferimento all'inizio del ciclo (es. 21). L'ingresso delle due note mancanti in corrispondenza del testo «le stelle lucentissime», che in termini sintattici costituisce il soggetto della lirica, conferma l'attenzione di Maderna per le potenzialità espressive del testo, mentre in *pp* il soprano solo recita nuovamente «attraverso la notte». Nel frattempo, la mano destra del pianoforte ha già riavviato un'ulteriore esposizione del tema, cui fa eco, letteralmente, a distanza di una croma, il flauto II. Questo si ferma sulla via del ritorno, mentre il flauto I svolge il tema in forma retrograda con alcune variazioni finali in *Flatterzunge*.

Il rinnovamento del linguaggio nelle *Tre liriche greche* coinvolge tutti i parametri, dall'organizzazione delle altezze al trattamento armonico, dal disegno formale al rapporto con il testo. Il suo libero uso mostra come la dodecafonia non sia per Maderna un sistema oggettivo e costrittivo, una convinzione cui il compositore avrebbe mantenuto fede negli anni. Come Nono, e sulla scia di Dallapiccola, Maderna si va accostando a metodi seriali di composizione per via di elaborazioni contrappuntistiche. In seguito avrebbe ampliato il concetto di serie mediante quello di permutazione, senza, tuttavia, rinnegare l'obiettivo primo di comunicare e di non annullare il soggetto in una fredda e impersonale griglia numerica

Es. 21, Maderna, *Stellato*, bb. 21-22, particolare del coro e del soprano

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Stellato' by Luciano Berio. It includes staves for Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), Contralto (C.), Tenors 1 and 2 (T. 1, T. 2), Bass (B.), and Soloist (S. olo). The score is divided into measures 21 and 22. Dynamics include *pppp* and *pp*. Performance instructions include '(bocca chiusa)' and '(misterioso)'. Lyrics are provided below the staves, such as 'le stel - - - - - le' and 'at - tra - ver - so la not - te'.

Nelle *Tre liriche greche*, peraltro, soprattutto nella prima e nella terza, Maderna crea delle atmosfere sospese, di attonita fissità, da “rocca di cristallo”⁴⁸, che ricordano altrettanti momenti nelle *Liriche greche*. Il senso classico di ordine e chiarezza si riversa nell’ammirazione per la misteriosa organizzazione dell’universo, per l’incantevole fissità delle stelle, nell’ultima lirica, *Ardano*, in cui tutto ruota attorno ad una serie palindroma. Quest’ultima, immobile nel suo andare avanti e indietro, scorre da uno strumento all’altro, mentre il coro, stupito anch’esso, sillaba, come un’interferenza da un altro pianeta, la parola “ardano”. Nella lirica centrale, infine, il testo subisce un raffinato trattamento: i primi quattro versi, inizialmente recitati su *patterns* ritmici costanti, si dissolvono in suoni vocalici intonati dall’intero coro; gli ultimi versi del frammento, invece, sono affidati ad un soprano solista che li intona su una melodia dal fraseggio, dal ritmo quasi in contrasto con la loro struttura metrica: una melodia magnetica, che segue solo le sue ragioni squisitamente musicali, libera dal vincolo delle parole intonate, suggestiva del mito dell’aulos greco, a cui Maderna si è tante volte ispirato.

⁴⁸ Cfr. R. Fearn, *Maderna, Choir*, Harwood Academic Publisher, 1990, pp. 7-21: 21.

III.5 La Grecia in Nono e Maderna, il rinnovarsi di un mito.

Il mito della Grecia ricorre molto spesso nelle opere di Maderna: non solo nelle *Tre liriche greche* del 1948, sulle versioni di Quasimodo, e in *Composizione n. 2*, dove la citazione dell'*Epitaffio di Sicilo* assume il significato di un vero e proprio ritorno alle origini, ma anche nel ciclo dell'*Hyperion* degli anni Sessanta dal romanzo di Hölderlin, e, più in generale, nell'aspirazione alla melodia primordiale e archetipica dell'antico *aulos*, cui fanno riferimento i titoli di alcune composizioni come *Grande Aulodia* del 1940, *Aulodia per Lothar* del '65 o *Dialodia* del '72⁴⁹. Se all'idea di una melodia incantata, affidata da Maderna agli strumenti del flauto, dell'oboe o del violino, sospesa nel tempo, che sgorga dalle origini del mondo (ed è essa stessa in suoni spiegazione del mondo), si oppongono i suoni elettronici o le turgide masse orchestrali, simbolo del caos terreno, che aggrediscono e stravolgono l'armonioso equilibrio del *melos*, si ottiene il nucleo poetico dell'*Hyperion*, un *work in progress* cui Maderna negli anni Sessanta ha lavorato incessantemente. Nelle varie versioni di *Hyperion* il mito della Grecia compare filtrato da Hölderlin, il poeta tedesco vissuto a cavallo tra il Sette e l'Ottocento, cantore di un Ellade ideale. Iperione è il protagonista dell'omonimo romanzo epistolare di Hölderlin, terminato dopo varie stesure nel 1799. Il greco Iperione abbandona Diotima, di cui è innamorato, per andare a battersi per l'indipendenza del suo paese. L'empietà della guerra però mortifica e immiserisce gli ideali del giovane, che tornato in patria apprende con orrore la morte dell'amata. L'idea sottesa al romanzo, che con la fine della Grecia antica si sia persa l'intima comunione dell'uomo con la natura e che il mondo moderno sia ormai irrevocabilmente segnato dalla perdita e dalla separazione, prende forma, nella musica di Maderna, in una lotta tra il principio di ordine della melodia, affidata ad uno strumento, simbolo della voce del poeta che tenta di convincere e muovere gli uomini verso alti ideali, e il complesso orchestrale, simbolo invece della massa degli uomini che ostinatamente non vuole capire e si oppone al poeta. In un'intervista alla Radio, il conduttore chiede a Maderna quale sia il rapporto tra l'orchestra e lo strumento solista nel *Concerto per violino*, composto per Theo Olof. Maderna risponde che il singolare rapporto deriva da *Hyperion*: «È una cosa che mi ha impegnato molto gli ultimi anni, la rappresentazione del poeta, dell'artista, di un uomo che è solo e tenta di convincere gli altri, di portarli verso le sue idee, i suoi ideali. Ma i suoi ideali sono così alti, buoni e tolleranti

⁴⁹ *Aulodia*, per oboe d'amore e chitarra *ad libitum*, dedicata all'oboista Lothar Faber, fu scritta nel '65. *Dialodia*, la cui datazione è incerta, fu eseguita a Persepoli nel 1971 all'interno dell'opera *Ausstrahlung*. In quell'occasione l'esecuzione fu affidata al flauto e all'oboe. Nella versione pubblicata da Ricordi nel 1974 la scelta degli strumenti è a discrezione dell'esecutore; esiste anche una versione per due flauti. *Dialodia*, il cui termine è una fusione di "diafonia", nel senso medioevale di un tipo di contrappunto a due voci, e "aulodia", melodia per aulos, rimanda a un procedimento, frequente in Maderna, che consiste in una melodia frammentata eseguita parallelamente da due strumenti, che tendono a fondersi in un solo; cfr. M. Baroni, *L'archetipo dell'aulos. Echi e reminiscenze melodiche*, in *Studi su Bruno Maderna* cit., p. 230.

che la gente non li capisce ancora e perciò tenta di distruggere il profeta»⁵⁰. Attorno al nucleo narrativo di *Hyperion* si raccolgono quasi tutte le opere scritte durante gli anni Sessanta

La prima versione scenica fu data il 6 ottobre del 1964 al Teatro La Fenice di Venezia, in occasione del XXVII Festival Internazionale di Musica contemporanea della Biennale, per la regia di Virginio Puecher e Rosita Lupi. I personaggi indicati nel programma di sala erano: il poeta (interpretato dal flautista Severino Gazzelloni), la donna (il soprano Catherine Gayer), un gruppo di attori e una macchina costruita da Puecher, che rappresenta la massa ottusa degli uomini. Gli strumentisti erano quelli dell'Internationales Kammerensemble di Darmstadt diretti da Maderna. Alla prima versione scenica, seguirono una seconda, in lingua *fiamminga*, dal titolo *Hyperion en het Geweld* (*Hyperion e la violenza*), al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, il 17 maggio 1968, e, poco dopo, il 18 e il 19 luglio del 1968, una terza a Bologna, al Palazzo Bentivoglio, in occasione delle Feste musicali, manifestazioni estive del Teatro comunale di Bologna organizzate all'aperto. Per questa terza rappresentazione Maderna e Tito Gotti, organizzatore delle feste, idearono un connubio di *Hyperion* con *Orfeo dolente*, intermezzi in stile rappresentativo di Domenico Belli, pubblicati a Venezia nel 1616. Dell'opera vi sono anche quattro versioni da concerto che si differenziano molto per le composizioni impiegate in ciascuna di loro. La prima, nominata semplicemente *Hyperion* ed eseguita a Roma l'8 gennaio 1966, consta di *Dimensioni III*, un brano per orchestra con una cadenza del flauto, probabilmente del '63 (già l'organico indica i due principi contrastanti del flauto-poeta e dell'orchestra-massa) più *Aria*, per soprano, flauto solista e orchestra, su testo di Hölderlin⁵¹. Le altre tre versioni sono numerate: *Hyperion II*, eseguito il 19 luglio 1965 a Darmstadt, si basa sempre su *Dimensioni III* e su nuove cadenze per flauto; *Hyperion III* comprende *Dimensioni III*, *Aria* e *Stele an Diotima*⁵². C'è infine un *Hyperion IV*, che però non

⁵⁰ *Conversazione Maderna-Olof-Bitter*, trasmessa dalla Saarländischer Rundfunk di Saarbrücken il 25 maggio 1960, cit. in Bruno Maderna cit., pp. 102-05: 03.

⁵¹ *Aria* per soprano, flauto solista e orchestra, come tutti i brani che ruotano intorno al progetto di *Hyperion* ha una gestazione lunga e travagliata. Le prime due esecuzioni avvennero in forma cameristica, ma fin da subito l'opera fu pensata per orchestra e adattata in seguito per esigenze di esecuzione. La prima esecuzione integrale avvenne il 16 novembre del 1964. A Colonia non fu presentata come brano autonomo, ma come parte del più vasto complesso sinfonico di *Dimensioni III*. Dopo il 1964 l'opera fu sempre eseguita come brano del ciclo *Hyperion*. Di un'esecuzione indipendente non si hanno tracce, ma fu sempre integrata a cicli come *Dimensioni III* e *IV* o *Hyperion*. Nell'esecuzione di *Hyperion* del '68 *Aria* compare divisa in due parti corrispondenti alle bb. 1-173 e 174-191 con i titoli *Aria I* e *Aria II*. Un ulteriore rifacimento si ha in *Hyperion III*, dove compare un'altra trascrizione per flauto e orchestra con lo strumento al posto della voce. Il testo è tratto da *Fragment von Hyperion, oder Thalia Fragment* contenuto nel III volume delle *Sämtliche Werke* di Hölderlin a c. di F. Beissner, Stuttgart, Kohlhammer, 1958; cfr. Bruno Maderna. *Documenti* cit., pp. 248-9.

⁵² *Stele per Diotima*, per orchestra con una cadenza per soli, violino, clarinetto in Si bemolle, clarinetto basso in Si bemolle, corno in Fa. Il titolo allude al personaggio femminile di *Hyperion*. Scritta probabilmente nel '65, prima esecuzione nel gennaio '66. Non vi sono tracce di ulteriori esecuzioni integrali. L'esecuzione affidata alla pubblicazione fu integrata da *Dimensioni III* (alcune parti). L'accoppiamento *Stele per Diotima* con *Dimensioni III* fu anche chiamato *Dimensioni IV*, ma per non confondersi con l'altra opera omonima è meglio riferirsi all'opera sempre col titolo *Stele per Diotima*. Frammenti di *Stele* compaiono in molte delle versioni del ciclo: in *Hyperion III*, nella *Suite aus der Opera Hyperion*, in *Hyperion en het geweld*; ma altri passi furono utilizzati anche fuori del ciclo, l'assolo centrale del violino ritorna nel *Concerto per violino* e in *Amanda*; cfr. Bruno Maderna. *Documenti* cit., pp. 257-8.

rimanda né ad un'esecuzione dal vivo né ad una partitura, bensì ad un montaggio su nastro di materiali e frammenti provenienti dalle altre versioni dell'opera preparato per il Premio Italia 1969. Il nastro si intitola *Hyperion IV versione per coro* e si basa sul montaggio di estratti dalle registrazioni di *Hyperion*, *Hyperion II* e *Suite aus der Oper "Hyperion"* (Berlino 1969), cui si aggiungono due brevi frammenti strumentali e due interventi corali a cappella. La *Suite aus der Oper "Hyperion"* è un'ennesima versione da concerto, eseguita a Berlino nel 1969 (una anche a Vienna nel 1970), in cui Maderna assembla *Dimensioni III*, *Stele an Diotima* e alcuni brani nuovi, tra cui *Entropia III*⁵³ e lo *Schicksalslied* per coro e strumenti. Nell'*Hyperion IV versione per coro*, Maderna della *Suite aus der Oper "Hyperion"* impiega soprattutto *Entropia III*⁵⁴. I testi utilizzati nei brani corali sono rimasti ignoti per molto tempo, finché Rossana Dalmonte li ha identificati negli scritti riprodotti in quattro fogli di appunti erroneamente finiti tra le carte relative alle *Tre liriche greche*. Si è così scoperto che gli interventi corali si basano su un collage di versi tratti dai *Lirici greci* di Quasimodo, liberamente ricomposti «come se Maderna si fosse posto di fronte al foglio di musica lasciando risuonare nella memoria i frammenti [...] dalla risonanza per lui più immediata» senza curarsi né della costruzione sintattica, né del senso. Nell'ultima parola di *Hyperion*, Maderna torna a Quasimodo, attirato dal carattere enigmatico di una poesia che ci giunge mutilata nel tempo, e «per accentuare il carattere di casualità della poesia [...] musica ogni verso come un'entità a sé stante, come un cristallo dotato di una propria, autonoma struttura, lo registra e, in studio, lo combina con altri frammenti che verranno poi sovrapposti o intercalati al discorso strumentale. L'entropia annunciata nel titolo del brano usato per il montaggio, risulta ancor più caotica». La cantabilità immediatamente comunicativa delle giovanili *Tre liriche greche* si rivela, a distanza di anni, come un'«illusione di canto»⁵⁵.

Il testo poetico, ricostruito secondo la successione degli appunti, è il seguente: «...tu che intrecci inganni (Saffo, *Ad Afrodite*, v. 3) e ridi amorosamente (Saffo, *A me pare uguale agli Dei*, v. 4). Un fuoco sottile sale rapido alla pelle (ivi, v. 8) e tutta in sudore tremante (ivi, verso 11) dolce amaro indomabile serpente (Saffo, *Tramontata è la luna*, v. 9) muovi desiderio d'amore (Saffo, *A Gongila*, v. 4). Così torbido spietato arso di demenza (Ibico, *Come il vento del nord rosso di fulmini*, vv.

⁵³ *Entropia I, entropia II, entropia III, gesti*. Il titolo ha un evidente riferimento all'accezione con cui questo termine è usato nella teoria matematica dell'informazione, cioè alla misura dell'irregolarità casuale in una sequenza di avvenimenti. E in effetti le *Entropie* sono fra i brani maderniani che più chiaramente contravvengono ai sistemi di attesa e di ordine percettivo e che più rigidamente si attengono ai calcoli seriali di matrice darmstadtana. Le prime due nascono come episodi di *Dimensioni III*. *Entropia II* invece nasce autonoma da *Dimensioni III* e compare per la prima volta fra i materiali della *Suite aus der Oper Hyperion*. Infine ci sono alcune parti strumentali, sempre di pugno del compositore, tutte precedute dal titolo "*Gest*" da *Hyperion*; si tratta di un brano sicuramente derivante da una particolare rielaborazione seriale di *Entropia II* alla quale è legato anche da evidenti analogie di organico e di struttura formale.

⁵⁴ Tutte le informazioni fin qui raccolte sulle composizioni del ciclo *Hyperion* sono tratte dal *Catalogo ragionato delle opere di Bruno Maderna*, in *Bruno Maderna* cit., pp. 245-85.

⁵⁵ R. Dalmonte, *Scelte poetiche* cit., p. 23.

10-11)»⁵⁶. Un aspetto ancor più interessante è che, mentre per le *Tre liriche greche* Maderna si era servito dell'edizione del '44, questi versi sono tratti dall'edizione del '40, la stessa di cui si era servito Dallapiccola. È come se Maderna, per questa ricreazione al quadrato delle poesie greche, avesse preferito rifarsi alla prima versione dei *Lirici greci*, ancor più libera e infedele rispetto all'originale⁵⁷. Tuttavia, i versi che Maderna assembla arrivano a formare un nuovo testo, consequenziale e dotato di senso. L'operazione di ricostruire un testo dai frammenti è simile a quella di Quasimodo, che aveva ricavato una poesia, *Tramontata è la luna* (di cui Maderna utilizza due versi per il collage), dall'unione di cinque frammenti di Saffo.

La creazione di un testo nuovo tramite l'assemblaggio di frammenti di altri testi, le tecniche di scomposizione e ricomposizione, del collage e del mosaico, l'accostamento di immagini slegate tra loro, fra cui però può esserci un legame meno ovvio, sono procedure che rientrano in un «poetica del frammento». Quest'ultima ha agito anche e soprattutto nella produzione di Luigi Nono, che lamenta un'insofferenza per il concetto di “continuità”: «Concetti come continuità e coerenza sono per me di una banalità incredibile; la continuità ce l'hai malgrado, spesso contro te stesso, malgrado ogni violenza di sconquassi. Per me sono anche i silenzi e i pianissimi di *Polifonia- Monodia-Ritmica*, dei cori a cappella, del *Canto sospeso* e del Quartetto; oppure le corone e le battute vuote di Bellini (Preludio della *Norma* o del *Pirata*); i *pp* del *Requiem* di Verdi o di Musorgskij, di Webern, le indicazioni di articolazione con le quali Wagner accompagna il canto di Wotan»⁵⁸. L'alterazione profonda del testo accomuna d'altro canto anche Nono, che esplicitamente dichiara: «A volte il linguaggio musicale mi induce ad una sorta di stravolgimento del testo. Il testo oltre ad ispirarmi è anche materiale acustico: deve può diventare anche pura musica. Altre volte è invece il testo a sovrapporsi al linguaggio musicale. Con *Guernica* i due elementi sono in conflitto tra loro, come spesso»⁵⁹. Nono è convinto che un testo, anche se smembrato nelle sue componenti più piccole, i fonemi, mantenga intatto il proprio significato, che il significato cioè risieda in potenza nel suono stesso della parola, nella sillaba, nel fonema. Tale convinzione lo porterà per assurdo, in *Fragmente Stille. An Diotima*, a far tacere il testo, che risuona soltanto negli interventi puramente musicali⁶⁰. Come Maderna e, anni dopo, nel 1984, Prospero, anche Nono si rivolge al mito greco di Hölderlin nel quartetto per archi del 1980. La teofania vespertina, per cui gli dei greci scomparsi si mostrano solo ai poeti, pare avverarsi in quelle lunghe pause del quartetto, gravide di ciò che viene prima e cariche dell'avvenire. Così Nono parla dei suoi silenzi: «Nel mio Quartetto ci sono silenzi ai quali si

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cfr. qui parte I, cap. II.

⁵⁸ Intervista di Restagno a Nono cit., p. 38.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ nel quartetto d'archi *Fragmente-Stille, An Diotima* Luigi Nono riporta in partitura alcuni testi del poeta tedesco come spunto evocativo per gli interpreti. I versi non devono essere letti o recitati durante l'esecuzione, ma servono soltanto agli esecutori.

associano, silenziosi e impronunciati, frammenti tratti dai testi di Hölderlin e destinati alle orecchie interne degli esecutori. Questi silenzi per cui si somma nel nostro orecchio quello che abbiamo già sentito con quasi anticipi e tensioni a quello che ancora manca, sono nel vero senso della parola momenti sospesi. Dal *Canto sospeso* in poi questo è un sentimento che continua ad assillarmi, la sospensione da, per, o attraverso qualcosa, un classico *Augenblick* rilkiano che deriva, anticipa, sogna»⁶¹. In Nono il frammento, la pausa, l'attimo sospeso si configurano come momenti di rivelazione, momenti in cui l'intuito riesce a cogliere il perenne divenire delle cose. È solo un momento di concentrazione assoluta e come tale svanisce. Il fascino di Nono per le cose lontane, per gli abissi del mare, per i popoli antichi, deriva proprio dal fatto che da "lontano" ci giungono echi, risonanze, schegge imperfette, da ricostruire, modellare in nuovo organismo. E attraverso la creazione di nuovo organismo si tenta di dar senso al nostro.

⁶¹ Intervista di Restagno a Nono cit., pp. 60-61.

Capitolo IV

de Angelis e Chailly

IV.1.1 Un musicista eclettico: Luciano Chailly

Personalità dalle molte facce quella di Luciano Chailly: compositore, insegnante, scrittore, critico musicale, professore universitario nonché direttore artistico dei maggiori enti lirici italiani. La sua produzione spazia dal genere sinfonico a quello cameristico, dalla lirica per canto e pianoforte all'opera teatrale; partito da lavori di impostazione neoclassica – *Toccata per archi* del '48 e *Ricercare per orchestra* del '50, ricorre nel decennio successivo alla dodecafonia – si veda la *Sonata tritematica* n. 10 per quartetto d'archi del '60 – , optando infine per una scrittura liberamente contrappuntistico-atonale nelle composizioni dagli anni '70 in poi.

Nato a Ferrara, il 19 gennaio 1920, Chailly comincia a studiare violino diplomandosi nel '41. Quattro anni dopo conclude gli studi di composizione al Conservatorio di Milano, città in cui vive e opera per tutta la vita, pur restando molto legato a Ferrara¹. Nel 1943 consegue la laurea in Lettere all'Università di Bologna. È direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano (la prima volta dal 1968 al '71, la seconda nel '77), dell'Arena di Verona (dal '75 al '76), del Teatro Carlo Felice di Genova ('83 – '85) e dell'Orchestra e Coro della RAI di Torino.

Insegna composizione dapprima al Conservatorio di Perugia e poi a quello di Milano – dove conosce personalmente Quasimodo, docente di Letteratura italiana – ed è professore presso l'Istituto Universitario di Paleografia musicale di Cremona ('86 – '89). Oltre a comporre e a insegnare, Chailly ama scrivere di letteratura; fra i suoi libri figurano: *Il matrimonio segreto di Cimarosa* (Milano, Istituto di Alta Cultura, 1949), *I personaggi* (Bologna, l'Autore libri, 1972), *Cronache di vita musicale* (Roma, de Santis, 1973), *Taccuino segreto di un musicista* (Bologna, Barghigiani, 1973), *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra* (Torino, Eda, 1987). Nell'autobiografia, *Le variazioni della fortuna – Storie di un musicista* (Milano, Camunia, 1977), si sofferma molto sugli anni di guerra, cui aveva partecipato attivamente come ufficiale degli alpini. Dagli scritti di Chailly emerge un atteggiamento ambivalente verso il mondo esterno: accanto ad una forte attrazione per il nuovo vi è il timore di andare “troppo oltre”, accanto ad una curiosa e bizzarra credenza nel potere della jettatura la convinzione che ogni uomo è artefice del proprio destino. Il compositore avverte la contraddizione lacerante tra gli alti ideali cui aspira l'artista e la banalità della vita quotidiana, tra l'immagine di un musicista romantico-scapestrato e la consapevolezza che nel

¹ Per la sua città natale Chailly scrisse *Ode a Ferrara*, su testi di d'Annunzio, Carducci e G. Ravegnani, per voce recitante coro e orchestra.

mondo di oggi servono i nervi saldi per fare questo mestiere². Affiora un desiderio intenso di “magia”, che Chailly pare non riesca ad esprimere completamente per il timore di un’inevitabile delusione. Il fascino dell’irreale” e del “magico” accomuna il compositore ad uno dei suoi scrittori prediletti, Dino Buzzati. Dal 1954, infatti, i due artisti avviano un importante sodalizio; Buzzati stende per Chailly quattro libretti d’opera, curando anche l’allestimento scenografico delle rappresentazioni, che avrebbero avuto ampio successo: *Ferrovia sopraelevata* (1955), *Procedura penale* (1959), *Era proibito* (1963) e *L’aumento* (postuma)³.

Suppergiù negli stessi anni, nell’ambito della musica sinfonica e da camera, Chailly scrive dodici sonate “tritematiche”, per varie combinazioni strumentali, in cui rinnova lo schema della forma sonata, aggiungendovi un terzo tema. Alle Sonate fanno da contraltare, per l’assenza di una forma fissa, le dodici *Improvvisazioni*, anche queste per varie combinazioni strumentali. Molto ricca, infine, la produzione sinfonico-corale di ispirazione religiosa, come la *Missa Papae Pauli* per coro e orchestra (1967), dedicata a Paolo VI, la *Cantata di San Francesco* per baritono, coro e orchestra (1976), il *Kinder Requiem* per coro e orchestra (1979), dedicato ai bambini morti per le stragi naziste, *De profundis di Cefalonia* per 3 cori, 3 organi e 16 timpani (1981). Il *Lamento di Danae*, sulla versione di Quasimodo, scritto per la sorella Silvana, è l’unica lirica per voce e pianoforte di Chailly. I rapporti fra il poeta e il compositore furono di reciproca stima, come si evince dal carteggio e dagli scritti⁴. Oltre al *Lamento di Danae* Chailly mise in musica nel ’66 la lirica *Che vuoi pastore d’aria?* per basso, coro e orchestra.

IV.1.2 Il *Lamento di Danae*

Nel *Lamento di Danae*, Chailly si mostra particolarmente attento alle variazioni espressive del testo, abbondando in procedimenti descrittivi delle immagini poetiche.

Lamento di Danae

Quando nell’arca regale l’impeto del vento
e l’acqua agitata la trascinarono al largo,
Danae con sgomento, piangendo, distese amorosa
le mani su Perseo e disse: “O figlio,

² Cfr. soprattutto *Taccuino segreto di un musicista*, Bologna, Barghigiani, 1973.

³ Accanto a questi, Chailly scrive altri 13 lavori teatrali, fra cui alcuni ispirati alla letteratura russa, come *Una domanda di matrimonio*, *Il canto del cigno* e *Vassiliev*, su libretto di C. Fino e S. Vertone, il primo, e dello stesso Chailly gli altri, tutti da Čechov, e *l’Idiota* da Dostoevskij (libretto di G. Loverso).

⁴ In una lettera a Quasimodo del 7 novembre 1962 Chailly dichiara di essersi “innamorato” della sua poesia. Il compositore poi si sentì molto onorato dei giudizi lusinghieri dispensati da Quasimodo sulle sue opere teatrali, cfr. *Taccuino cit.*, p. 29.

qual pena soffro! Il tuo cuore non sa;
 e profondamente tu dormi
 così raccolto in questa notte senza luce di cielo,
 ne buio del legno serrato da chiodi di rame.

E l'onda lunga dell'acqua che passa
 sul tuo capo, non odi; né il rombo
 dell'aria: nella rossa
 vestina di lana, giaci: reclinato
 al sonno il tuo bel viso.

Se tu sapessi quello che è da temere,
 il tuo piccolo orecchio svegliaresti alla mia voce.
 Ma io prego: tu riposa, o figlio, e quiete
 abbia il mare; ed il male senza fine,
 riposi. Un mutamento

avvenga ad un tuo gesto, Zeus padre;
 e qualunque parola temeraria
 io urli, perdonami:
 la ragione m'abbandona".

Come de Angelis nella seconda delle *Tre liriche greche*, Chailly sottolinea la differenza tra la prima strofa, che svolge il ruolo del “testo”, e le altre in cui Danae sfoga in prima persona il suo dolore, tramite il passaggio dal declamato al canto.

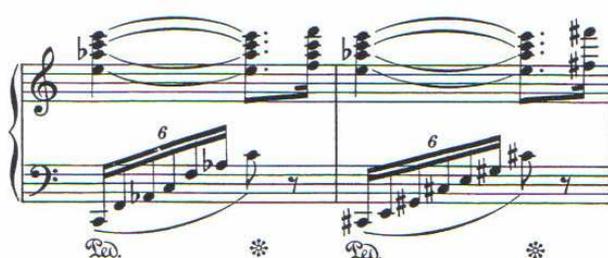
I primi quattro versi, infatti, esclusa l'invocazione di Danae «Oh figlio», sono declamati liberamente dal soprano su un accompagnamento ostinato del pianoforte, da ripetere *sempre uguale sino alla fine del declamato*. Il canto vero e proprio comincia su «Oh figlio», cioè nel momento in cui Danae si lamenta in prima persona. Il linguaggio armonico della lirica si basa per lo più su triadi “sporcate” e su un diffuso cromatismo. Ciò si nota in particolare nell'introduzione del pianoforte (bb. 1-13) in cui gli arpeggi ascendenti affidati alla mano sinistra si alternano con le scale cromatiche discendenti alla destra (es.1).

Es. 1, Chailly, *Lamento di Danae*, bb. 1-3.

Nella prima battuta l'accordo risultante dall'arpeggio può essere interpretato come una triade eccedente sul Do con la settima aggiunta, il Si, o come una triade maggiore sul Mi con la

sesta aggiunta, il Do. La situazione è più chiara alle bb. 8-9 dove affiora una triade minore costruita sul Fa sporcata dal Mi naturale e una minore sul Do diesis resa dissonante dal Do naturale (es. 2).

Es. 2, Chailly, *Lamento di Danae*, bb. 8-9



A b. 14 vi è un netto cambio di scrittura; il pianoforte crea lo sfondo per il declamato del soprano tramite la ripetizione di una figura caratterizzata dal tritono (Do#-Sol) e dall'incastro della quintina, alla mano destra, con le quattro crome della sinistra. Si percepisce così la sensazione di una corrente sonora indistinta, accentuata dall'uso del pedale, che Chailly prescrive *a intervalli irregolari*⁵, allusiva dell'«impeto del vento» e dell'«acqua agitata» nei versi (es. 3).

Va da sé che in una musica “al servizio” del testo i cambiamenti di scrittura siano frequenti, al fine di evidenziare gli snodi principali e le differenti immagini poetiche. Si spiegano così i continui mutamenti del profilo melodico del canto: da un procedere per gradi congiunti ad uno per salti, dal diatonismo delle bb. 24-43, in corrispondenza dei primi quattro versi della seconda strofa, delimitati dal punto, al cromatismo dei cinque versi successivi che concludono la strofa. Qui, peraltro, l'ascesa cromatica ascendente della parte vocale è sostenuta da un'ottava del pianoforte al registro grave e da una figura di terzina arpeggiata, che sembra “imitare” l'«onda del mare» (es. 4)⁶.

Es. 3, Chailly, *Lamento di Danae*, bb. 13-15



⁵ L'indicazione in verità è poco chiara. Tuttavia si intuisce che Chailly raccomanda al pianista di non cambiare il pedale ad ogni battuta o ad ogni coppia di crome, bensì ad intervalli sempre diversi *ad libitum*.

⁶ L'accompagnamento costante di una terzina o di un'altra figura arpeggiata ascendente, peraltro, è tipico di molte romanze da camera dei primi del Novecento, come quelle di Tosti

Es. 4, Chailly, *Lamento di Danae*, bb. 44-46.

pp
E l'on-da lun-ga del.l'acqua

Il moto prevalente per gradi congiunti è bruscamente interrotto da un salto discendente di nona minore a b. 51, sulle parole «né il rombo dell'aria», e da un altro salto di nona minore, ma ascendente, a b. 63, in corrispondenza di «Se tu sapessi» (es. 5).

Es. 5, Chailly, *Lamento di Danae*, b. 51 e bb. 63-64.

f
né il rombo del .
Se tu sa - pes - si

mf f

In questi due momenti, peraltro, la parte vocale raggiunge il *f*, che spicca su un'intonazione per lo più in *pp*. La dinamica *f* ritorna soltanto verso la fine (bb. 87-91) laddove il testo recita «e qualunque parola temeraria io urli». La richiesta disperata di un «mutamento» e il folle dolore di Danae, che la spinge quasi a rinnegare il dio Zeus, trova sfogo nell'improvviso arpeggio del pianoforte che abbraccia cinque ottave (es. 6). La concitazione si spegne in un attimo: i brevi frammenti melodici mormorati dal canto, su uno statico accompagnamento accordale del pianoforte, esprimono il rimorso di Danae per i suoi nefasti pensieri.

Es. 6, Chailly, *Lamento di Danae*, bb. 91-93.

IV.2.1 de Angelis, l'arcano e l'invisibile

Ugalberto de Angelis nacque a Milano il 3 marzo 1932 da una famiglia di musicisti. Il padre, Giuseppe, aveva frequentato la sezione fiorentina del Coro della Federazione Coristi Lirici Italiani; la madre, Albertina Foresi, si era diplomata in pianoforte al conservatorio Cherubini di Firenze.

Dopo il matrimonio, la coppia aveva lasciato il capoluogo toscano nel '27 per trasferirsi a Milano, ma i tragici eventi della guerra costrinsero la famiglia a riparare prima a Roma e poi a Firenze, presso il nonno materno.

Ugalberto comincia a studiare pianoforte con la madre e si appassiona all'opera lirica. S'iscrive, senza troppa convinzione, all'Istituto tecnico commerciale «Leonardo da Vinci»⁷. In una conversazione con Rodolfo Tommasi, de Angelis ricorda il momento e il luogo preciso in cui intuì che nella vita avrebbe fatto il compositore: «Per la cronaca a Rosignano Solvay, nel lontanissimo 1949. Sembrerà strano che risponda con un luogo e una data così precisa ma in effetti è accaduta una cosa quasi unica, credo. Fino a quel giorno non avevo assolutamente alcuna idea in merito a quella che poi è stata una precisa realtà della mia vita. C'era in me una predisposizione spiccata verso la grande musica lirica in particolare [...] Niente altro che questo. Anzi, direi che fino a quell'epoca ero quasi più portato all'osservazione sistematica del mondo meccanico [...] La musica era al margine. Improvvisamente – è la pura verità, buffa anche – un pomeriggio, mentre stavo passeggiando in pineta con mia madre, il mio pensiero fu attratto da un'idea. Anche mia madre si ricorda che di punto in bianco dissi: “Guarda che io farò il

⁷ Le notizie biografiche, qui e in seguito, sono tratte da M. de Angelis, «per Ugalberto», *biografia attraverso le opere*, in *Ugalberto de Angelis. Un ricordo nel decennale della scomparsa*, a c. di G. Vitali, Milano, Sonzogno, 1972, pp. 7-11.

compositore”. Non c’era nessuna ragione plausibile per quell’affermazione»⁸. Il racconto, forse un po’ romanzato, palesa la fede di de Angelis in una dimensione magica e in una concezione finalistica della vita dell’uomo, in accordo alla dottrina antroposofica che il compositore aveva abbracciato dopo averla conosciuta grazie a Roberto Lupi. La filosofia di Rudolf Steiner, infatti, è alla base del pensiero creativo e della poetica di de Angelis. Gli influssi si notano anche in talune affermazioni del compositore sia circa la predisposizione dell’uomo alla sofferenza determinata dall’ansia di conoscere, sia sull’esistenza di particolari vibrazioni tra gli esseri: «Direi che sono nato con la predisposizione alla sofferenza [...] la mia è una natura che trae sofferenza da qualsiasi impatto con tutte le realtà del mondo, dalle più banali alle più grandi. Sono indubbiamente una persona che soffre e che, di conseguenza, sa soffrire. Ma questo credo sia un fatto abbastanza comune a tutti gli individui che hanno qualcosa che vibra in loro». La sofferenza è sempre intesa da de Angelis come un fatto costruttivo: «Il musicista oggi non può essere soltanto tale, deve presentarsi come un uomo completo, e per uomo completo non intendo solo un individuo colto, poliedrico [...] ma nel senso umanistico, rinascimentale del termine: l’uomo che ‘vive’ davvero molte esperienze, le assimila e poi le restituisce nelle due, tre cose che sa fare meglio»⁹. Il dolore, pertanto, significa partecipazione reale ai fatti del mondo. In sintonia con la concezione antroposofica, infine, è la percezione del compositore di una sfera ultraterrena. Nel descrivere le fasi del proprio processo creativo, così si esprime: «Nel momento in cui tali immagini mi si presentano, sono già un’incarnazione di ciò che ho vissuto. Sono sensazioni molto personali, profondamente ‘mie’, ma in collegamento con qualcosa di arcano, che in fondo è l’asse portante di tutta la mia vita. Sono fermamente convinto dell’esistenza di un mondo non sensibile, o perlomeno di un mondo che è strettamente imparentato con il sensibile. E io lo vivo in una realtà pari a quella con la quale vivo nel mondo fisico»¹⁰. Tale concezione spiritualista della vita, in de Angelis, si traduce in termini musicali in una scrittura intuitiva ed estemporanea, libera da schemi prestabiliti.

Ripercorrendo gli anni di apprendistato, Ugalberto, dopo aver abbandonato gli studi tecnici, s’iscrisse al Conservatorio «Luigi Cherubini» nella classe di corno di Pasqualino Rossi, diplomandosi nel ’58¹¹. Nello stesso anno vinse ex equo un concorso per il posto di primo corno nell’Orchestra di Basilea, ma il posto venne dato all’altro classificato. In seguito De Angelis sarebbe stato elemento aggiunto all’orchestra del Maggio, un’esperienza che gli diede l’occasione

⁸ R. Tommasi, *Colloquio con Ugalberto de Angelis*, in *Ugalberto de Angelis. Un ricordo* cit., pp. 18-19.

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ nel ’57 aveva scritto un Concerto per corno e orchestra dedicato a Domenico Ceccarossi, lo stesso cornista cui Prospero aveva dedicato nel ’44 *Introduzione, Caccia e Ripresa* e nel ’77 *Segnali*.

di incontrare grandi direttori come Mitropoulos, Serafin, Celibidache, Scherchen e Rodzinsky¹². Oltre al corno, Ugalberto studiò composizione con Roberto Lupi e seguì le lezioni di Dallapiccola nella classe di pianoforte complementare – una cattedra, come ricorda Marcello de Angelis, ritenuta, al tempo, da tutti inadeguata al livello culturale e didattico del compositore istriano¹³.

Lupi e Dallapiccola furono due modelli diversi ma ugualmente importanti per de Angelis. Il primo gli infuse la passione per la musica rinascimentale, nonché l'interesse per le dottrine antroposofiche, il secondo gli trasmise l'interesse per la Scuola di Vienna e in particolare per Alban Berg e Anton Webern. Riguardo a Schönberg infatti de Angelis riteneva che i risultati artistici non fossero stati all'altezza delle teorizzazioni¹⁴.

In *Tre Lapidì* op. 23, per voce e 12 strumenti, del 1963, si scorge l'influenza di Lupi e Dallapiccola tanto nella dottrina antroposofica che informa i testi, scritti dallo stesso Lupi, quanto nell'impiego di una personalissima tecnica seriale¹⁵.

De Angelis ricorse alla dodecafonia in un numero limitato di opere: dapprima nelle *4 Invenzioni* op. 18 per pianoforte del '61, trascritte lo stesso anno per 12 strumenti (op. 19) e nel '64, col titolo *Quattro Pezzì* op. 25, per orchestra, nelle *Tre Lapidì* e, in ultimo, nella *Terra nuda* per voce recitante e orchestra¹⁶. La scelta frequente di 12 strumenti, sia nelle *Tre Lapidì* sia nella trascrizione delle *4 Invenzioni*, sembrerebbe dettata dal valore simbolico assegnato al numero 12, ovvero dall'estensione del principio dodecafonico dal piano delle altezze a quello dei timbri strumentali. Il successo arriso ai *Quattro pezzì*, eseguiti al Teatro comunale di Firenze nel '65 dal direttore Lovro von Matacic, coincise con la diagnosi di un male incurabile che, dopo un lungo periodo di sofferenze, lo avrebbe condotto alla morte nel 1982.

Negli anni in cui visse e operò, de Angelis fu un inattuale, un “caso” nel panorama musicale italiano – per non parlare di quello internazionale – per l'estrema originalità del linguaggio. Il legame profondo con la tradizione, l'interesse e il rispetto per le culture musicali altre¹⁷, la consapevolezza dell'importanza della sperimentazione, a patto che essa fosse una sincera ricerca privata e non un “seguire la corrente”, il desiderio impellente di comunicare con la sua musica pur senza rinunciare alla ricerca di un linguaggio personale tennero de Angelis lontano

¹² de Angelis, peraltro, lavorò al Teatro Comunale come collaboratore del segretario generale Renato Mariani e del capo ufficio stampa Lamberto Scotti e nel 1966 divenne consulente musicale della sedeRAI di Firenze.

¹³ M. de Angelis, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ Ivi, pp. 8-9.

¹⁵ I testi di Lupi sono tratti dalla raccolta *Lapidì di Sapienza* del 1955. Il brano è stato inciso dal Gruppo Musica Contemporanea di Firenze diretto da Mario Ruffini, voce recitante Maurizio Di Benedetto, in un disco Diapason DR 3301 (difficile da reperire. Ringrazio Ruffini per avermelo prestatato), in cui vi sono anche musiche di Prosperi, Barolozzi, Benvenuti, Giani-Luporini, Pezzati, Bucchi e Becheri, accompagnate da un saggio di Sablich, *Compositori a Firenze dal dopoguerra ad oggi*. *Tre Lapidì* consta di una libera successione di particelle organizzate serialmente.

¹⁶ Tuttavia il metodo dodecafonico è impiegato rigorosamente solo nei *Quattro Pezzì* per orchestra. Le altre composizioni si basano su un'organizzazione seriale di frammenti melodici cromatici.

¹⁷ Nei *Cinque pezzì* op. 11 (1957) per pianoforte de Angelis fa uso di scale peruviane e indiane.

dalle vicende di Darmstadt, come da qualsiasi altra corrente appena codificata. Fu la sua una ricerca interiore condotta in solitudine e volta a trovare in ogni composizione una scrittura che rispecchiasse le esigenze urgenti del momento¹⁸. Ciò lo indusse a scelte contrastanti: i modi arcaici, le serie dodecafoniche, le scale diatoniche e indiane furono mezzi che egli impiegò indifferentemente anche in composizioni scritte nello stesso periodo.

In linea generale, la modalità, impiegata nelle primissime composizioni, debitrice del neoclassicismo di Casella e Malipiero, lascia spazio più avanti ad un cromatismo che in taluni casi assume le forme di una serialità organizzata, in altri si esplica in modi sensibilmente differenziati da opera ad opera. Consapevole della propria inattualità, de Angelis afferma: «Io scrivo per i morti. E questo non significa necessariamente per i ‘trapassati’. Anche, è ovvio. Ma soprattutto per quelli che non sono vivi nel senso della vita di oggi. Cioè quelli che sono considerati morti dalla società contemporanea. In questo senso la mia è veramente musica funebre [...] è una musica per altre dimensioni umane. Apparentemente forse una musica abbastanza insignificante, comune, ma non tanto se uno ha l’onestà di studiarla bene. In realtà, infatti, c’è sempre qualcosa che è costantemente in rapporto con dimensioni diverse»¹⁹.

Il catalogo di de Angelis si apre con una composizione per pianoforte, *l’Errante* op. 1 (1951). Allo strumento il compositore dedica una parte cospicua della propria produzione, soprattutto nei primi anni di attività. Frequenti sono anche le composizioni destinate ad un solo strumento o, più raramente, ad una coppia di strumenti. In particolare de Angelis scrive una serie di pezzi, intitolati «Frammenti»²⁰, che consistono per lo più in libere improvvisazioni. Come altri suoi contemporanei, infatti, il compositore avverte il fascino del frammento, dell’incompiuto, di un mondo “a pezzi” che stimola una libera ricreazione. La suggestione di una “forma ritagliata” lo induce ad abbandonarsi in queste composizioni ad una spontanea e libera successione intervallare-espressiva, a lasciarsi andare all’improvvisazione, a farsi guidare dall’intuito, dall’estro creativo.

Nell’ambito della produzione vocale, spicca l’interesse di de Angelis per il poeta Antonio Mazzone, i cui testi sono impiegati nella già citata *Terra nuda* op. 26, nelle *Sei immagini* op. 30 (1966), per voce recitante, coro e orchestra, e nei *Cori dell’ora meridiana*, per voci miste a cappella (1971). Sono poesie ricche di riferimenti al mondo vegetale e animale, che divengono simboli delle angosce o delle gioie del poeta. Sulla stessa scia si collocano i versi di Fiorenza de Angelis,

¹⁸ Marcello de Angelis ritiene che se il fratello avesse conosciuto le attuali tendenze neo-romantiche le avrebbe guardate con lo stesso sospetto perché sentite non spontanee ma dettate dalle mode correnti. Sulla linea di certi arcaismi si collocano i primi due brani dei già citati Cinque Pezzi op. 11 elaborati su scale doriche.

¹⁹ R. Tommasi, op. cit., p. 19.

²⁰ I componimenti poetici della *Terra nuda* sono *Pregghiera*, *Alla notte*, *Purificazione*, *Lascia*. Gli stessi sono impiegati nelle *Sei Immagini* op. 30. *Lascia*, infine, tornerà nei *Cori dell’ora meridiana* accanto ad *Estate*.

moglie del compositore, intonati nei *Due canti d'autunno* op. 24, per voce media e pianoforte²¹. Oltre ai testi di Lupi, imbevuti di dottrina antroposofica, de Angelis mette in musica anche un testo dello stesso Rudolf Steiner, in *Dal capo fino ai piedi* op. 33, preghiera a 2 voci pari, dedicata all'Istituto "Homofaber" per bambini minorati, e rimasta inedita. Costante è il riferimento al mito classico, sia nella produzione strumentale sia in quella vocale, da *Melos* op. 46 (1976), per flauto dolce contralto e chitarra, la cui melodia del flauto è ripresa da *Aulodia*, secondo movimento della *Piccola Suite d'infanzia* op. 34 del '68²², ad *Andromaca*, primo dei *Tre canti* op. 31 per voce e chitarra su testi di Giorgio Vigolo²³, dalle *Coefore* op. 14, musiche di scena per corno inglese e tam-tam, del '58, ad *Epitaffio* op. 16 per orchestra e *Tre liriche greche* op. 15, per soprano, coro e orchestra, sulle traduzioni di Quasimodo, entrambe del '59.

De Angelis scrive anche musica per azioni coreografiche per Hector Barriles: *Pietra su pietra* op. 44 del '74, un collage su nastro magnetico di musiche proprie, e *Contemporanea* op. 45 del '75, ancora un collage, ma non di musiche originali, ispirate alle piaghe sociali dei nostri tempi (guerra, droga, criminalità, terrorismo). Collabora inoltre con il teatro, per cui compone *Suite of Rounds* op. 39 del '71, per voci miste e alcuni timbri, che nasce come commento musicale al lavoro teatrale *Scontri generali* di Giuliano Scabia. La necessità di cimentarsi in opere di più ampio respiro, già emersa in *A long time ago Epicedio II* op. 37, per orchestra e voce di baritono, una composizione di notevoli dimensioni su testi tratti dalla Messa dei defunti e da Shakespeare (XLIV Sonetto), spinge de Angelis a progettare un vasto affresco sinfonico-corale in otto quadri, la *Passione secondo uomini per ogni uomo*. Quest'ultima si fonda su testi di diversi autori accomunati da passi dell'Apocalisse di Giovanni, che sono talvolta contaminati o rielaborati dal compositore al fine di ottenere una più stretta aderenza tra parole e musica. Il tema principale dell'opera, rimasta incompiuta a causa della morte prematura dell'autore, è la sofferenza del uomo causata dalle tragiche vicende del secondo conflitto, delle persecuzioni fasciste e della Resistenza: un'opera umanamente impegnata. A tale riguardo possiamo segnalare qui che nell'archivio privato di de Angelis si conserva una traccia interessante. Fra i testi scelti dal compositore per *Passione secondo uomini per ogni uomo*, infatti, figurano due frammenti di Saffo nella versione di Quasimodo: *E di te nel tempo* e *Plenilunio*. Ciò mette in risalto il valore etico assegnato da de Angelis alla classicità e l'attenzione particolare prestata alle traduzioni di Quasimodo. Non sembra soltanto un caso, infatti, che il compositore abbia impiegato, tanto in questo componimento quanto nelle *Tre liriche greche*, i testi della prima edizione, ovvero quella di «Corrente», la rivista di deciso orientamento antifascista.

²¹ I testi s'intitolano *E forse un giorno*, *Oblivio*, *La sera*, *Visioni*, tratti da una raccolta di poesie del '51

²² *Aulodia*, con il suo seducente riferimento alla melodia incantatoria dell'aulos, è il titolo anche di molte composizioni di Maderna. Cfr. cap. III, § 4.

²³ Gli altri Canti sono *Fili d'erba* e *O pura, o cara*.

Dell'opera incompiuta resta solo il primo episodio e il frammento di una riduzione per orchestra, dedicato, con il titolo *Three moments from Passion*, all'amico Riccardo Muti e alla Philadelphia Orchestra.

Muti e Luciano Berio sono i musicisti che, più di altri, si sono impegnati nella diffusione della musica di de Angelis²⁴. Nel ricordare la figura del compositore, hanno lasciato entrambi testimonianze toccanti, ma si veda in particolare quella di Muti: «Ugalberto de Angelis, uomo riservato, schivo come la sua musica così profonda, pudica e assolutamente aristocratica. Amico gentile di cui ricordo lo sguardo febbrile, intenso e una frase: “Scrivo in una piccola stanza dove nemmeno posso rigirarmi, ma vedo l'orizzonte lontano”»²⁵.

IV.2.2 *Tre liriche greche*

Nelle *Tre liriche greche* del '59 de Angelis intona *Tramontata è la luna* di Saffo e due versioni di Simonide di Ceo, *Lamento di Danae* e *Per i morti alle Termopili*.

Saffo,
Tramontata è la luna

Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,
e ormai nel mio letto resto sola.

Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amaro indomabile serpente.

Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.

Simonide di Ceo,
Lamento di Danae

Quando nell'arca regale l'impeto del vento
e l'acqua agitata la trascinarono al largo,
Danae con sgomento, piangendo, distese amorosa

²⁴ Il 9 ottobre del 1984 Muti, a capo della Philadelphia Orchestra, ha diretto la *Suite da musiche lituistiche del '500* (1962). Lo stesso anno, Berio ha inserito nel programma del Maggio Musicale, da lui organizzato, *Song for him* op. 38 per pianoforte (1993), dedicata a Lupi e *Raga Alfa* op. 47 per flauto (1977). Nel 1992, peraltro, Berio ha diretto *Parafrasi per flauto e dieci strumenti* op. 40 (1972), nell'ambito del Ravenna festival.

²⁵ R. Muti, *Testimonianze*, in Ugalberto de Angelis. *Un ricordo* cit., p. 23.

le mani su Perseo e disse: “O figlio,

qual pena soffro! Il tuo cuore non sà;
e profondamente tu dormi
così raccolto in questa notte senza luce di cielo,
ne buio del legno serrato da chiodi di rame.
E l'onda lunga dell'acqua che passa
sul tuo capo, non odi; ne il rombo
dell'aria: nella rossa
vestina di lana, giaci: reclinato
al sonno il tuo bel viso.

Se tu sapessi quello che è da temere,
il tuo piccolo orecchio svegliaresti alla mia voce.
Ma io prego: tu riposa, o figlio, e quiete
abbia il mare; ed il male senza fine,
riposi. Un mutamento
avvenga ad un tuo gesto, Zeus padre;
e qualunque parola temeraria
io urli, perdonami:
la ragione m'abbandona”.

Simonide di Ceo,
Per i morti alle Termopili

Di quelli che caddero alle Termopili
famosa è la ventura, bella la sorte
e la tomba un'ara. Ad essi, memoria
e non lamenti; ed elogio il compianto.
Non il muschio, nè il tempo che devasta
ogni cosa, potrà su questa morte.
Coi prodi, nella stessa pietra,
abita ora la gloria della Grecia.

I tre testi apparentemente diversi hanno un *trait d'union*, ciascuno è un lamento: Saffo che si sente invecchiare, Danae che piange la triste sorte di lei e del figlio e infine il compianto per i morti delle Termopili. Da una dimensione intima (Saffo) si passa ad una pubblica (il compianto di Simonide di Ceo). Parallelamente il coro, assente nella prima lirica, dialoga nella seconda con il soprano che impersona Danae, e nella terza assume un peso preponderante, sostenuto da trombe e tromboni, che creano un clima solenne, funzionale al testo. I tre frammenti sono pertanto accomunati da uno dei temi principali della poetica di de Angelis: la sofferenza umana. Non è difficile, infine, scorgere nell'ultima lirica un significato più ampio: i morti alle Termopili divengono il simbolo delle vittime della guerra, della condizione di dolore e avvilito in cui l'uomo, suo malgrado, è stato gettato nel mondo.

Come si è accennato, l'organico cambia da lirica a lirica: la prima è per soprano e orchestra, la seconda per soprano, coro e orchestra, la terza per coro, ottoni, percussioni e arpa.

Similmente alle liriche di Petrassi, Caltabiano e Prospero sullo stesso testo, *Tramontata è la luna* di de Angelis mostra una ripartizione formale molto netta. Le singole sezioni, però, più di quanto avviene nelle liriche degli altri compositori, assumono l'aspetto di veri e propri brani staccati, senza alcuna relazione tra loro. La lirica, pertanto, è improntata ad un frammentismo che pare derivare dalla natura composita del testo stesso²⁶. La melodia del Canto procede per lo più per *cluster*: de Angelis sceglie un intervallo e fa sì che il soprano si muova al suo interno, eseguendo in ordine sparso le note interne che lo riempiono (es. 7).

Es. 7, de Angelis, *Tramontata è la luna*, bb. 16-17, particolare del Canto



Il procedimento, tuttavia, non è rigido; non sempre cioè figurano tutte le note del *cluster*. Per quanto riguarda la costruzione armonica, vi è un'alternanza quasi regolare di armonie di quarta e tritono, da un lato, e di quinte dall'altro. Per esempio alle bb. 1-5, dove si trovano accordi costruiti per sovrapposizione di quarta giusta ed eccedente, seguono le bb. 6-9, dove appaiono accordi costruiti per sovrapposizione di quinte giuste (dispiegate dall'arpa). Subito dopo ricomincia l'alternanza delle armonie, come se queste puntualizzassero le differenti sezioni-frammenti della lirica Qui, e nelle altre due liriche, emergono gli assoli degli strumenti, come quello del corno inglese, cui risponde il flauto (es. 8).

Sono "gesti" tardoromantici: la linea della frase (se si cambiassero le note per rendere gli intervalli diatonici) potrebbe appartenere ad un compositore di fine Ottocento-primi del Novecento. Peraltro de Angelis usa con noncuranza il raddoppio di ottava, avvertito come un tabù, negli anni Cinquanta-Sessanta, anche dai compositori che non ricorrevano sistematicamente alla tecnica dodecafonica. Il tempo *Lentissimo* e la dinamica, prevalentemente sul *p*, della prima sezione (bb. 1-6) mutano nella seconda (bb. 16-32), in corrispondenza della strofa centrale del testo. Quest'ultima reca l'indicazione *A tempo poco più agitato*, che da b. 21 diventa *Agitato*, e la dinamica si muove tra il *f* e il *ff*.

²⁶ *Tramontata è la luna* è costituita da cinque frammenti. Cfr. qui parte II cap. I.

Es. 8, de Angelis, *Tramontata è la luna*, bb. 15-17, particolare del corno inglese e dei flauti I e II

La linea melodica del canto non procede più come nella prima sezione per grado congiunto, ma per salti. Anche la scrittura muta da cameristica ad orchestrale. Tutto ciò dipende ovviamente dal testo; la seconda strofa, infatti, in cui sono esaltate le gesta dirompenti di Eros, suggerisce un'atmosfera musicale più esagitata della prima, in cui Saffo contempla desolata la luna. Un elemento di continuità tra le due sezioni è dato dai glissandi dell'arpa. Vi è sempre l'alternanza di armonie che punteggia i diversi segmenti testuali-musicali: nell'*A tempo poco più agitato* (bb. 16-20) il soprano è sostenuto da accordi per quarta e tritono, nell'*Agitato* (bb. 21-32) da accordi per quinte fino a b. 28 e nuovamente per quarte e tritoni fino a b. 32. La linea vocale, dal fraseggio piuttosto tradizionale – se sale per grado scende di salto e viceversa –, è tesa per le molte dissonanze, che si presentano come alterazioni cromatiche di uno schema melodico diatonico di base. Ciò è particolarmente evidente nella conclusione delle frasi, dove il salto discendente di ottava diminuita (o settima maggiore) è un'alterazione dell'ottava giusta.

Le armonie di quinte “hanno la meglio” a b. 32, dove il tutti orchestrale stacca in *ff* due accordi: Do-Sol-Do e Re-La-Re. Segue un'ultima sezione (in cui ritorna il Tempo I) introdotta da uno scivolamento cromatico della voce: un madrigalismo sul verso «dolce amaro indomabile serpente». Tale scivolamento cromatico, tuttavia, è anticipato a b. 18 dai flauti I e II e dall'oboe, in raddoppio – in modo che la figura melodica all'ascolto si percepisca meglio. Il raddoppio strumentale ha quindi lo scopo di imprimere nella memoria il passaggio che ritorna a b. 33 al canto. Un frammento melodico discendente dei flauti, dell'oboe e delle trombe conduce alla terza strofa, intonata dal canto, contrappuntato dal flauto e da leggeri rintocchi della celesta, del piatto sospeso e della cassa. La sofferenza sconsolata di Saffo trova risonanza nell'accordo finale molto dissonante, ottenuto da una sovrapposizione di tritoni, steso dai soli archi divisi in *pp*.

Alla vista e all'ascolto la prima pagina del *Lamento di Danae* sembra un madrigale, per via del coro a quattro parti che alterna brevi sezioni omoritmiche a brevi sezioni imitative (es. 9). In modo piuttosto evidente il coro s'identifica con il «testo» – partecipa infatti solo nell'introduzione con i primi quattro versi e ritorna verso la fine per riprendere in eco la preghiera del canto solista – e il soprano con Danae.

Es. 9, de Angelis, *Lamento di Danae*, bb. 1-11

- *Lamento di Danae* -

Andante Misterioso (♩ = 56)

Soprani
 Quando nel-l'ar-ca ze-ga-le l'im-pe-to del ven-to e l'acqua a-gi-ta-ta

Contralti
 Quando nel-l'ar-ca ze-ga-le l'im-pe-to del ven-to

Tenori
 Quando nel-l'ar-ca ze-ga-le l'im-pe-to del ven-to e

Bassi
 Quando nel-l'ar-ca ze-ga-le l'im-pe-to del ve- en- to

S.
 la tra-sci-ua-to-uol lan-go

C.
 e l'acqua a-gi-ta-ta la tra-sci-ua-to-uol lan-go

T.
 l'acqua a-gi-ta-ta la tra-sci-ua-to-uol lan-go

B.
 e l'acqua a-gi-ta-ta la tra-sci-ua-to-uol lan-go

S.
 dis-pe-rea-mo-to-za le ma-ni su Pen-se-o e

C.
 pian-gen-do

T.
 Da-na-e con sog-monto

B.

Rispetto al frammentismo di *Tramontata è la luna*, il *Lamento di Danae* presenta una maggiore unità, in virtù di un impulso ritmico costante – una successione di Sol del valore di una semiminima – che da b. 15 accompagna, salvo brevi interruzioni, l'intera lirica. Su questo pedale di Sol, steso inizialmente dal violoncello, dal contrabbasso e dalla cassa, il soprano distende una melodia, che, come nella lirica precedente, si muove per piccoli *cluster* (es. 10).

Es. 10, de Angelis, *Lamento di Danae*, bb. 17-20

The image shows a page of a musical score for Example 10. It consists of ten staves. From top to bottom: Oboe I (Ob. I), Flute I and II (Fl. I, II), Cassa (Cassa), Soprano (Soprano), Violins I and II (V. I, II), Viola (Vcllo), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The Soprano part has lyrics: "Il tuo cuore non ba;". The score includes various dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *p*, *poco sf.*, and *cresc.*. There are also markings for *Sordine* (mutes) on the strings and *quasi sf.* for the soprano. The music features a constant rhythmic pulse of quarter notes on the G note, as described in the text.

A b. 25 il violoncello e il contrabbasso tacciono e l'impulso è affidato soltanto alla cassa, che pian piano svanisce alle bb. 28-32, lasciando spazio ad un assolo dei fiati. Come in *Tramontata è la luna*, gli interventi strumentali – si veda a mo' di esempio quello del clarinetto I a b. 32 – sono caratterizzati da ampi slanci in avanti con ricaduta. L'impulso ritmico, che dona un carattere funereo alla lirica, in sintonia con la sofferenza di Danae che teme la morte del figlio, si tramuta a b. 33 nel tremolo della cassa, per poi riprendere regolarmente a b. 38. L'orchestrazione rivela influssi mahleriani: si veda in particolare un passaggio (bb. 37-42), dove le note staccate dell'arpa sono appoggiate dal pizzicato del contrabbasso (es. 11). Dopo un assolo del soprano (bb. 49-53), il pedale riprende all'arpa e al timpano, mentre il coro riecheggia la preghiera di Danae: «io prego: Tu riposa o figlio e quiete abbia il mare, il male senza fine riposi». L'ultima strofa del testo è introdotta da un assolo dell'oboe, ripreso in eco prima interamente e poi a frammenti, sempre più *p* fino a svanire.

Es. 11, de Angelis, *Lamento di Danae*, bb. 39-42,
particolare del contrabbasso, del soprano, della cassa e dell'arpa

The image shows a musical score for four instruments: Arpa (harp), Cassa (drum), Soprano (soprano voice), and Cl. (contrabass). The time signature is 2/4. The Soprano part has the lyrics: "ze - cli - na - to al son - no il Tuo bel vi - so". The Arpa part has a dynamic marking of *mp*. The Cassa part has dynamic markings of *mf.*, *poco sf.*, *mf.*, and *mp*. The Cl. part has a dynamic marking of *mp*.

È interessante rilevare come in corrispondenza del verso «Un mutamento avvenga ad un tuo gesto Zeus padre» l'impulso costante al tamburo basso si trasforma, quasi a prendere vita, in una sequenza ritmica irregolare, come se la successione durevole di semiminime rappresentasse l'equilibrio di Danae giunto ad un limite di rottura e all'«abbandono della ragione» (es. 12).

Es. 12, de Angelis, *Lamento di Danae*, bb. 77-81

The image shows a musical score for seven instruments: Ob. Int. (oboe), Piatto Sopr. (soprano cymbal), Piatto (cymbal), Tam-Tam, Tamb. Bas. (bass drum), Cassa (drum), and Soprano (soprano voice). The time signature is 2/4. The Soprano part has the lyrics: "per - do - na - mi - la ra - gio - ne m'abbando - na -". The Piatto part has dynamic markings of *p* and *ppp*. The Tamb. Bas. part has dynamic markings of *ppp* and *ppp*. The Cassa part has dynamic markings of *mp* and *ppp*.

L'ultima lirica, in tempo *Lentissimo*, ha un andamento pesante e marziale. L'organico di ottoni e percussioni deriva dal carattere celebrativo del compianto. Stupisce, dunque, la presenza di un timbro delicato e leggero come quello dell'arpa, forse scelta perché suggestiva di un'atmosfera antica. Un clima arcaico emerge anche dal costante accompagnamento di armonie di quarta e quinta. La lirica si basa su un continuo scambio di cellule ritmiche tra le percussioni e gli ottoni e di frasi melodiche fra le voci maschili e quelle femminili del coro. Quest'ultimo si

lancia in intonazioni vocaliche – i soprani e i contralti sulla vocale “a” e i tenori e i bassi sulla “i” – che danno enfasi. Peraltro, il vocalizzo particolarmente difficile sulla lettera “i” carica di tensione il canto delle voci maschili, che sembrano identificarsi con i soldati morti alle Termopili (es. 13).

Es. 13, de Angelis, *Per i morti alle Termopili*, bb. 19-25

The image displays a musical score for Example 13, titled "Per i morti alle Termopili" by de Angelis, covering measures 19-25. The score is arranged in a system with five staves. The top four staves are vocal parts: Soprano (S. Div.), Contralto (C. Div.), Tenore (T.), and Basso (B.). The bottom staff is for Piano (P. Scorz.) and Percussion (Perc.). The vocal parts feature complex melodic lines with many slurs and accents, particularly on the vowel 'i'. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a 3/2 time signature and various rhythmic patterns. The score is in G major and 4/4 time.

Le voci del coro intonano insieme omoritmicamente solo gli ultimi versi «potrà su questa morte. Con i prodi, nella stessa pietra, abita ora la gloria della Grecia», dove, peraltro, in corrispondenza del climax testuale «gloria della Grecia», l'armonia diviene consonante – le trombe in Si bemolle emettono in *ff* un accordo di La maggiore (bb. 63-7). È solo un attimo, però: forse per evitare un'eccessiva retorica, la lirica chiude su un accordo molto dissonante, una sovrapposizione di quinta e tritono (es. 14).

Es. 14, de Angelis, *Lamento di Danae*, bb. 63-38

Tr. sib I
Tr. sib II
Tr. II
Tr. II
Fl. (F)
P. Sopr.
Tam-tam
Tamb. Mil.
Cassa e Piatti
Tr.

Sordina
Sordina
Sordina

Durezza m. b. circa.
Firenze 31/8/59'
Parigi 25/9/59'

* Tutti i suoni naturali
esecutati i 2 Mi♭,
di pastore e
d'attivo -

Epilogo

D'accordo con il Valgimigli, le «amabili concordanze della contemporanea spiritualità», che, secondo Anceschi, avrebbero spianato il terreno ad una nuova interpretazione della poesia greca (ovvero alle “moderne” traduzioni di Quasimodo), si potrebbero scorgere nell'attrazione per il “frammento” e per il “non compiuto”, che accomunò i letterati italiani d'inizio secolo riunitisi intorno alla «Voce»¹. La rivista, negli anni in cui fu diretta da de Robertis, aveva stimolato l'avvento di una nuova letteratura, che avrebbe dovuto seppellire le tradizionali forme poetiche narrative ormai logore: ciò si era tradotto nel rifiuto di forme letterarie chiuse e distese e nella preferenza, tanto in poesia quanto in prosa, per il pezzo breve, conciso ed essenziale. Per i vociani, solo il “frammento”, divenuto nel loro uso linguistico sinonimo di espressione immediata, di pensiero veloce annotato sulla carta, assumeva un valore di autenticità. Il “frammentismo”, pertanto, interpretò il desiderio di un nuovo modo di porsi nei confronti del reale – un modo intuitivo, capace di cogliere altro dall'ovvio, di trovare analogie fra cose lontane – nonché forse la speranza di sciogliere in un baleno una matassa divenuta ingombrante, di sapersi giostrare in una realtà sempre più ricca di segni. Il culto del frammento, dell'immagine fulminea, dietro cui si celava il desiderio vitale di arrivare all'essenza delle cose, espresse oltre alla crisi di un linguaggio tradizionale, avvertito come falso, anche la necessità di un cambiamento: era la viva sostanza che nel frammento doveva esplodere da un linguaggio ormai corrotto. L'esperienza della «Voce» fu quella che più in Italia si avvicinò all'espressionismo tedesco, per i concetti di immediatezza e urgenza che richiamavano un'estetica dell'urlo, basata sul gesto violento e improvviso². L'idea di associare elementi slegati, come tasselli dispersi di un puzzle strano da ricomporre, informò varie correnti artistiche del primo Novecento: nelle opere del cubismo, ad esempio, oggetti estranei, corpi isolati, venivano riassemblati in una forma astratta, e ancora nella pittura metafisica, statue classiche o simulacri di celebri personaggi si trovavano enigmaticamente proiettati nelle piazze di città moderne, o in contesti a loro estranei (si pensi a due quadri di de Chirico: *Enigma di un pomeriggio d'autunno* del 1910, in cui il simulacro di Dante si trova misteriosamente nella piazza di S. Croce a Firenze, e *Canto d'amore* del 1914, in cui l'immagine del volto dell'Apollon del Belvedere è appesa alla facciata di un palazzo insieme ad un guanto di plastica.). Analogamente, nella pittura, letteratura e cinema surrealisti (l'esempio chiave di quest'ultimo fu *Un chien andalou* di Louis Buñuel e Salvador Dalí

¹ Cfr. L. Anceschi, introduzione a Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, Corrente, 1940, pp. 14-15; M. Valgimigli, *Poeti greci e «Lirici nuovi»*, in «La Fiera Letteraria», Roma, 30 maggio 1946; anche in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1975, pp. 325-30.

² G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-94: 91.

del 1929), materiali diversi erano accostati, con l'intento di riprodurre immagini oniriche o realtà inconse: il pensiero si abbandonava a libere associazioni, da cui erano bandite ragione e logica³.

Nella *Premessa gnoseologica* del suo trattato *Il dramma barocco tedesco*, Walter Benjamin teorizza la frammentarietà della contemplazione filosofica, che non può essere continua, ma costantemente interrotta; si coagula in momenti pregnanti, si arresta, per poi riprendere di nuovo, senza timore, lo slancio. Non potrebbe essere altrimenti, essendo la Verità, che la contemplazione vuol raggiungere, transeunte, fluida nello spazio tra le cose. Ogni trattato filosofico è affine al mosaico, in quanto il rapporto del trattato con la Verità è affine a quello del mosaico con l'immagine che si vuol rappresentare. La Verità, pertanto, che mantiene sempre la sua distanza trascendente, non può essere raggiunta in toto, ma attraverso frammenti che la richiamano e che nel comporsi a mosaico le si avvicinano. Sia il trattato filosofico sia il mosaico sono composizioni o allegorie dove la spinta vitale è arrestata, e l'immagine, composta di innumerevoli schegge, è, prima ancora del suo significato, allegoria della trascendenza⁴. Esistono delle affinità anche fra la traduzione e il mosaico. La traduzione, infatti si pone a metà strada tra l'opera d'arte reale e la pura lingua, detentrica, quest'ultima, della Verità, dove la parola non si è ancora decomposta nel linguaggio profano, ma ha ancora un primario carattere simbolico: quel carattere nel quale l'idea giunge all'autotrasparenza, che è il contrario di una comunicazione rivolta verso l'esterno⁵. Nelle grandi traduzioni l'accento si sposta dal significato alla lingua stessa, in un rapporto con la Verità che la traduzione, quando è di buon livello, contribuisce ad illuminare, a far emergere a squarci⁶.

La composizione a mosaico, nell'arte moderna, corrisponde alla tecnica del montaggio. Oltre alle già citate correnti pittoriche, si può avanzare come esempio il teatro di Bertolt Brecht: qui la dissociazione tra i vari elementi dello spettacolo (con cui si decreta la fine del teatro tradizionale e illusionistico di tipo romantico) permette al pubblico di avvertirne la finzione. Lo spettatore non s'immedesima nella storia e nei personaggi, ma mantiene una distanza oggettiva che gli consente di porsi in modo critico e "altro" da ciò che vede sulla scena. Con il *collage* di citazioni giornalistiche, Karl Kraus, negli *Ultimi giorni dell'umanità* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1922) intende smascherare le contraddizioni di un mezzo di comunicazione, il giornalismo, pericoloso per il suo potere di illudere e camuffare la verità dei fatti.

Le tecniche di scomposizione, di montaggio e di *collage*, impiegate dai compositori intorno agli anni Sessanta, porteranno alla frantumazione di un testo nelle sue unità più piccole non significanti, i fonemi, e nell'impiego di questi, liberamente combinati, come puro materiale acustico.

³ Si legga a proposito di André Breton, *Manifest du surrealisme*, Paris, Sagittaire, 1924, trad. it. *Primo manifesto del surrealismo*, a cura di Beniamino Dal Fabbro, Venezia, edizioni del Cavallino, 1945.

⁴ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, Rowohlt, 1928, trad. it., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3-31.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it. *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995 (1962), pp. 39-52.

È come se l'espressione frammentata consentisse la "fuga" del senso; con il rifiuto della discorsività si abbandona l'idea di un unico senso veicolato, per liberare (e legittimare) la plurisemanticità del mondo.

Tornando ai primi decenni del Novecento, in Italia, la poetica del frammento proseguì con la «Ronda», anche se in modi e forme più attenuate. La rivista di Cardarelli, infatti, auspicava un ritorno alla compostezza classica, all'eleganza e alla purezza dell'espressione, mettendo a tacere le forze negative e istintuali (impure) che la tensione all'immediatezza e alla rottura tipica del frammentismo vociano aveva invece liberato. Nel recupero dell'equilibrio e del preziosismo della forma, la poetica della «Ronda» si avvicinava maggiormente, rispetto alla «Voce», alla nozione di liricità dell'arte di Croce: al centro vi era sempre il frammento, la poesia breve, che ora però si presentava levigato come un gioiello, scalfito, privo di impurità⁷.

Sulla scia del frammentismo della «Ronda» si collocano molte delle traduzioni dei lirici greci di Quasimodo: quelle di Ibico, Alcmene, Ione di Ceo, in particolare, sono quadretti naturalistici incantati, che per l'accurata scelta del vocabolo prezioso, ricordano il puro e attonito descrittivismo dei versi di Cardarelli⁸.

I *Lirici greci* di Quasimodo uscirono in un periodo in cui in Italia, come rileva Franco Fortini, si traduceva tantissimo. Si tradussero soprattutto testi appartenenti ad altre letterature e ad epoche diverse, testi che la distanza cronologica e di cultura rendeva atemporali, in un «disperato bisogno» di ridurre il diverso al già posseduto, di inglobare l'altro, di cancellare le differenze⁹. In queste versioni, studiosi, letterati, artisti esaltarono (o denigrarono) l'incontro della poesia greca con la lirica ermetica, di cui Quasimodo era divenuto, con le raccolte *Oboe sommerso* e *Erato e Apollion*, uno dei maggiori rappresentanti. La corrente poetica dell'ermetismo, sostenuta dalle riviste «Solaria», «Campo di Marte» e la stessa «Corrente», creditava dall'esperienza della «Voce» l'esigenza di essenzialità e la ricerca di misteriose analogie tra le cose; rifiutava, al contrario, il rapporto troppo immediato con la realtà, la tensione all'autobiografismo, in favore di una comunicazione "oscura" e criptica¹⁰.

Uno studioso come Anceschi sentì forse il desiderio di nobilitare la poesia contemporanea evidenziandone le affinità con la lirica greca. Voler credere, infatti, che la ricerca di essenzialità e immediatezza fosse caratteristica del poetare dei lirici greci (e non derivata, per esempio, dal casuale stato frammentario) appariva come l'eterno tentativo di valorizzare un'esperienza contemporanea con il richiamo alla tradizione classica. Gli ermetici, quindi, nella loro aspirazione alla purezza lirica erano gli ultimi a inserirsi in un solco della tradizione tracciato niente poco di meno che dai melici greci.

⁷ G. Ferroni, op. cit., pp. 91-94.

⁸ Cardarelli era uno dei poeti contemporanei più amati da Quasimodo, secondo quanto mi ha riferito Davide Anzaghi, che fu allievo del poeta al conservatorio di Milano.

⁹ F. Fortini, *Da Ungaretti agli ermetici*, in *Letteratura italiana storia e testi*, vol. IX, *Il Novecento*, Bari, Laterza, 1976, p. 105.

¹⁰ G. Ferroni, op. cit., pp. 272-73.

Quasimodo, attratto dal mito greco, filtrato attraverso la Sicilia, sentì il desiderio di rileggere questi testi carichi di memoria e, quasi come “rapito” dai loro fantasmi («permeato di spirito greco», avrebbe detto Dallapiccola¹¹), li fece suoi¹². Nel restituire la poesia greca in una veste contemporanea, egli realizza un contatto passato-presente, quasi un corto circuito spazio-temporale, in cui si manifesta idealmente quella tensione all'immediatezza e all'illuminazione fulminea, l'istantanea associazione di cose lontane, della poetica del frammento.

Al di là delle più fantasiose interpretazioni (che diventano esse stesse letteratura)¹³, il risultato di queste versioni fu una felice contaminazione di modi che affascinò tanti compositori, alla ricerca, in quegli anni drammatici per l'Italia, di nuove muse. Il dato numerico – dieci intonazioni in un solo decennio – stupisce; individuare “cosa” ci fosse in questi versi da spingere tanti compositori a metterli in musica – o per meglio dire “cosa” essi vi lessero – è un obiettivo affascinante, pur nella consapevolezza di non poter arrivare a spiegazioni esaustive. Di un così vasto interesse si possono avanzare varie ipotesi di lettura, nessuna delle quali esclude l'altra. La prima congettura possibile, forse banale ma non irrilevante, è che i compositori abbiano cavalcato l'onda del successo che le traduzioni riuscirono a conquistare, scatenando, come si è visto, un acceso e partecipato dibattito. I *Lirici greci* divennero presto un caso letterario discusso dalle più importanti riviste dell'epoca, soprattutto da quelle attive a Firenze, nella cui vivacità intellettuale vissero e operarono molti dei nostri compositori.

È indubbio che prima ancora delle novità del linguaggio di Quasimodo, contò per i musicisti il fatto che alla base delle traduzioni vi fossero dei testi greci. La tradizione classica, in Italia più che altrove, era considerata parte fondamentale del bagaglio di conoscenze che un uomo di cultura non poteva non possedere. Una definizione, quella di uomo di cultura, o più comunemente di “letterato”, che dai primi del Novecento in Italia, finì per estendersi anche agli artisti e in particolare ai musicisti. «Non è più il tempo dei musicisti ignoranti» avrebbe detto Pio Dallapiccola al figlio, quando questi, quattordicenne, gli avrebbe confessato il desiderio di fare il compositore. Il padre non scoraggiava così i sogni del giovane, ma voleva chiarire che qualsiasi cosa avesse scelto per il suo futuro, Luigi avrebbe dovuto studiare, farsi una cultura¹⁴. Dallapiccola frequentò il liceo, dapprima a Pisino e poi a Graz. L'educazione umanistica, ricevuta in famiglia e a scuola, influì naturalmente sulla sua sensibilità artistica, ne guidò le scelte e ne condizionò i gusti. Il padre, professore di greco e latino, gli aveva infuso l'amore per la cultura classica, in particolare per quella ellenica. Questa arricchì continuamente l'immaginario poetico del compositore, come un'*idée fixe*¹⁵.

¹¹ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»*, in *Parole e Musica*, a c. di Mila de Santis, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 489-95: 490.

¹² S. Quasimodo, *Traduzioni dai classici* (1945) in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967, p. 73.

¹³ vi è un velato riferimento al saggio di Carlo Bo del 1938, *Letteratura come vita*, considerato quasi un manifesto dell'ermetismo, nonché uno dei documenti fondanti della nuova civiltà letteraria che si affacciava tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta. Cfr. G. Manacorda, *Dalla Ronda al Baretti*, Roma, Argileto, 1973.

¹⁴ L. Dallapiccola, lettera alle ESZ del 15 aprile 1957, cit. in Kämper, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ L. Dallapiccola, *A proposito dei «Cinque Canti»* cit., p. 489.

Petrassi, che non aveva potuto proseguire gli studi dopo la scuola dell'obbligo perché costretto da necessità economiche a lavorare, si era abbonato alla collana *Lirici greci* di Romagnoli, mentre tra i suoi libri preferiti vi era l'*Odissea*¹⁶.

Nono frequentò il liceo classico, appassionandosi particolarmente allo studio della fisica e del greco¹⁷. Maderna, che pure era stato ammesso al quarto ginnasio, nella stessa scuola che avrebbe frequentato Nono, non vi andò mai. La sua tutrice, Irma Manfredi, infatti, preferì fargli impartire lezioni private da vari precettori¹⁸. Se il ricorso al mito greco nella produzione di Nono può collegarsi alla sua passione per le terre lontane, le epoche passate, l'esotico e l'arcano, in Maderna, il richiamo alla greicità classica, per lo meno quella filtrata da Hölderlin, assume il senso di un richiamo ai valori etici. L'intima comunione tra l'uomo e la natura che aveva regnato nell'Ellade – i poeti convivevano a fianco agli dei – nel mondo moderno si è gravemente spezzata: ora gli dei sono invisibili ai poeti. Oggi vi è ovunque il caos: la massa degli uomini, irrigidita come una macchina, è insensibile a ciò che le sta intorno, non ascolta più la voce del poeta che tenta, da solo e senza successo, di spingerla nuovamente verso alti ideali.

Anche per de Angelis la greicità classica pare assumere una valenza etica. Nelle *Tre liriche greche*, i tre frammenti – *Tramontata è la luna* di Saffo, *Il Lamento di Danae* e il *Compianto alle Termopili* di Simonide di Ceo – rimandano a situazioni dolorose e tragiche, sono dei lamenti. Alla base di tutto vi è la sofferenza, che de Angelis interpreta umanisticamente come viva partecipazione degli uomini al mondo, come un qualcosa che li accomuna e li nobilita. Non è un caso che i testi di Saffo, così sofferiti, sarebbero stati impiegati da de Angelis nella sua ultima opera incompiuta, *Passione secondo uomini per ogni uomo*, centrata sul tema delle pene inflitte all'umanità durante la seconda guerra mondiale.

Le traduzioni di Quasimodo, così "insolite" rispetto a quelle canoniche degli studiosi classici, diffondono in modi e forme nuove la poesia dei lirici greci. Nel 1940, in cui è vivo il presentimento che dopo la guerra nulla sarebbe stato più come prima, la nuova interpretazione della classicità che si accompagna a queste traduzioni trova il terreno ideale per infervorare gli animi desiderosi di un rinnovamento radicale delle cose (si può ben capire che non c'è niente di più radicale che cambiare il modo di rapportarsi alla tradizione classica).

L'ammodernamento della scrittura in Petrassi, nelle *Due liriche di Saffo*, il ricorso alla dodecafonia in Dallapiccola, nelle *Liriche greche*, e poi in Maderna, nelle *Tre liriche greche*, ottiene così l'avallo della tradizione classica: il nuovo è sancito dall'antico. D'altro canto, così come nel tradurre i frammenti Quasimodo rinuncia a termini classicheggianti e ad esperimenti di metrica barbara, in queste opere non vi sono recuperi neoclassici: il senso dell'operazione è quello di un riferimento al passato, non di un

¹⁶ Intervista di Restagno a Petrassi, in *Petrassi*, a c. di E. Restagno, Torino, EDT, 1986, p. 10.

¹⁷ Intervista di Restagno a Nono, in *Nono*, a c. di E. Restagno, Torino, EDT, 1987, pp. 3-9.

¹⁸ M. Baroni e R. Dalmonte, *Notizie sulla vita di Bruno Maderna*, in *Bruno Maderna. Documenti*, a c. di Baroni e Dalmonte, Milano, Suvini-Zerboni, 1985, pp. 3-37: 14.

“ritorno a”, per cui il “nuovo” viene legittimato inserendosi in un cammino che prosegue la tradizione senza annullarla.

Nel secondo capitolo del presente lavoro, nel paragrafo *Lo stile dei testi e la traduzione*, ci si è soffermati sulle due tipologie delle traduzioni di Quasimodo, perché è piuttosto evidente come alcuni compositori abbiano optato per le versioni più discorsive del tipo *Tramontata è la luna*, mentre altri si siano orientati verso testi più brevi e dal carattere frammentario del tipo *Albero in riva al fiume*. Fra i primi vi sono Petrassi, Caltabiano, Chailly e de Angelis, fra i secondi Dallapiccola e Maderna. Nelle sue due liriche, Nono impiega entrambe le tipologie (*La stella mattutina* di Jone di Ceo e *Ai dioscuri* di Alceo). In Prospero questa dualità s’incarna in due opere distinte: i *Tre frammenti di Saffo* nel 1944, su *Tramontata è la luna*, e le *Cinque strofe dal greco* del ’50, su brevi frammenti, preziose immagini della natura, fra cui proprio quello di Ibico.

La preferenza dei compositori nei primi anni Quaranta per i frammenti di Saffo è palese. Comincia Petrassi con le *Due liriche di Saffo* (1941), proseguono Dallapiccola con i *Cinque frammenti di Saffo* (1942), Caltabiano con i *Tre canti saffici* (1943) e Prospero con i *Tre frammenti di Saffo*. *Tramontata è la luna* è la versione che più attrae; soltanto Dallapiccola la ignora. Si è visto come Prospero impieghi singolarmente le tre strofe della poesia, costruendo su ciascuna una lirica. Così facendo evidenzia il lavoro di ricostruzione di Quasimodo, che aveva creato un unico testo in tre strofe partendo da cinque frammenti. Anche gli altri testi di Saffo intonati da Petrassi e Caltabiano sono piuttosto lunghi e distesi (*Invito all’Eràno*, *Come uno degli dei* e *Ad Attide ricordando l’amica lontana*). Dallapiccola opta invece per testi più brevi e sibillini.

Il favore accordato inizialmente dai compositori alle traduzioni di Saffo si può forse mettere in relazione con gli anni drammatici della guerra. I testi della poetessa, infatti, sono fra i più intensamente sofferti: vi è una sconsolata tristezza per il tempo ormai passato, un desiderio struggente di piaceri negati, un disperato senso di solitudine. Nel 1959 de Angelis, nelle *Tre liriche greche*, avrebbe intonato *Tramontata è la luna*, come simbolo di dolore universale, accanto allo sconcolato *Lamento di Danae* e ai *Morti delle Termopili* di Simonide di Ceo, un compianto, quest’ultimo, per i valorosi soldati che, sacrificatisi nella celebre battaglia, divengono simbolo di tutte le vittime delle guerre.

Sempre di Saffo, peraltro, sono i testi scelti per la *Passione secondo uomini per ogni uomo* di de Angelis già citata e dedicata alle vittime della guerra, dell’Olocausto e della Resistenza.

È interessante constatare che nel mettere in musica *Tramontata è la luna* i quattro compositori siano giunti a soluzioni simili. La tripartizione strofica del testo, infatti, come ha in parte mostrato Gabriele Becheri in un suo articolo, suggerisce a tutti i compositori una tripartizione formale ad arco¹⁹.

Petrassi crea tre sezioni: *Moderato, piuttosto lento* per la prima strofa – *Poco agitato* per la seconda – nuovamente *Moderato, piuttosto lento* per la terza. Così pure Caltabiano (*Molto lento – Meno lento che in principio, poi...string. non molto – Tempo iniziale*) e de Angelis (*Lentissimo – A tempo poco più agitato – Tempo I*)

Nei *Tre frammenti di Saffo* di Prosperi c'è un movimento rapido, relativo alla seconda strofa, collocato fra due movimenti in tempo lento.

La seconda strofa è resa da tutti con espedienti musicali simili: scarti dinamici, salti nella linea melodica (che invece nelle sezioni estreme si muove per gradi congiunti), sforzati. Sono espedienti funzionali all'immagine di Eros che irrompe con forza nel cuore di Saffo e che quindi rivelano un'attenzione dei compositori al dato semantico del testo.

Nella scrittura pianistica di Petrassi e, ancora di più in quella di Caltabiano, ricche di cromatismi e di intervalli di seconde e settime maggiori, emerge un'ostinata ricerca della dissonanza. Se in Petrassi, però, gli accordi esulano ormai da una catena di relazioni tonali per assumere una funzione più che altro coloristica (alla Debussy), in Caltabiano le triadi fortemente sporcate caricano di tensione parossistica un linguaggio che rientra ancora in una logica tonale. Prosperi, pur non abbandonando la tonalità, sperimenta procedimenti poliarmonici. Sono scelte compositive queste che, nell'Italia dei primi anni Quaranta, denotano una ricerca di modernità, o comunque di altre strade che non siano quelle del recupero di scritture modaleggianti o pseudo arcaiche. Alla fine degli anni Cinquanta, invece, la scrittura intuitiva e improntata ad un libero cromatismo di de Angelis appare senz'altro *retró* rispetto alle mode e alle correnti musicali predominanti (sono gli anni della serialità allargata, dell'alea, delle sperimentazioni elettroniche; Stockhausen ha scritto *Gesang der Jünglinge*, Boulez *Polyphonie X* e *Structures*, Berio *Thema. Omaggio a Joyce*). Vissuto in un periodo in cui tutte le strade sembravano portare a Darmstadt, de Angelis preferì seguire la propria in solitudine: una posizione anacronistica che oggi, in un momento in cui qualsiasi strada sembra percorribile, appare invece quanto mai attuale.

Diversamente da Petrassi, Caltabiano, Prosperi e de Angelis non si sono espressi, in interviste o in scritti, sui *Lirici greci* di Quasimodo. In verità anche la testimonianza di Petrassi non è molto rilevante. Il compositore si limita a dire che nelle traduzioni, forse più che in altri testi, ha trovato degli elementi che si prestano alla musica. Tali elementi sembrerebbero consistere nell'articolazione in tre strofe del testo, con un richiamo fra la prima e la terza, che si offre naturalmente ad una forma musicale del tipo ABA. Le convergenze tra musica e poesia avvengono, nelle *Due liriche di Saffo*, come nei cicli degli altri tre compositori, solo sui piani formale e semantico. A prescindere dalle modernità del linguaggio armonico e timbrico nelle loro liriche, pertanto, il rapporto testo-musica segue schemi piuttosto tradizionali.

¹⁹ G. Becheri, *La musica e la poesia contemporanea nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta*, Arte Musica e Spettacolo, «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze», I, 200, pp. 77-90.

Chi, invece, non ha lesinato giudizi sui *Lirici greci* è stato Dallapiccola²⁰. Le sue affermazioni, anzi, sull'importanza delle novità del linguaggio quasimodiano per le sue scelte compositive sono alquanto perentorie. In più occasioni il compositore confessa che, sebbene da tempo interessato alle possibilità melodiche della dodecafonìa, si è deciso a ricorrere alla nuova tecnica solo dopo aver letto il volume di Quasimodo. Il ripensamento poetico dell'antica lirica greca, così essenziale e sfrondata di residui archeologici, gli ha suggerito un analogo ripensamento musicale, che riguarda soprattutto l'aspetto melodico²¹.

Nel carteggio con Nono e Maderna, il compositore rivela di apprezzare in particolar modo la «vaghezza semantica» dei versi di Quasimodo. Non è un caso, a nostro avviso, che Dallapiccola non abbia scelto *Tramontata è la luna*, o altre traduzioni più lunghe e distese come il *Lamento di Danae*, bensì abbia optato per dei frammenti molti brevi dove apparentemente non “accade” nulla, dove non vi sono momenti di maggiore intensificazione emotiva. La “vaghezza” di questi versi, incantati, atemporalì, attoniti, si presta alle intenzioni di Dallapiccola di creare una musica evocatrice di «stati d'animo sospesi a mezz'aria»²², nonché gli offre la possibilità di sperimentare procedimenti di scrittura puramente musicali, come i vari artifici canonici, che creano un rapporto di indipendenza della musica dall'aspetto semantico del testo.

L'analisi dei *Cinque Canti* ha poi mostrato come questi, rispetto alle *Liriche greche*, presentino un'organizzazione seriale molto più rigorosa, una scrittura strumentale caratterizzata da un'estrema purezza e un ampio sviluppo dei procedimenti di simbolismo grafico avviati nelle liriche dei primi anni Quaranta.

Cinque sono anche i frammenti scelti da Prosperì per le *Cinque strofe dal greco* del '50. È interessante notare come le differenze già viste tra queste traduzioni da un lato e la versione impiegata nei *Tre frammenti di Saffo* (*Tramontata è la luna*) dall'altro si accompagnino, nel passaggio tra le composizioni, a notevoli mutamenti nella scrittura (le *Cinque strofe dal greco* sono la prima opera in cui Prosperì, pur mantenendo il senso di attrazione tonale, sperimenta procedimenti di organizzazione seriale delle altezze) e nel rapporto testo-musica (anche qui la scrittura musicale diviene più impermeabile al dato semantico dei versi: intere porzioni testuali, ad esempio, sono sostenute da fitti giochi imitativi tra le voci, da scambi di cellule motiviche retrograte e invertite che sembrano fini a se stessi).

Il carteggio tra Nono, Maderna e Dallapiccola, riguardo i *Sex Carmina Alcaei*, nonché le vicende legate al corso di Scherchen alla Biennale di Venezia inducono a pensare che i due compositori più giovani avessero scelto di intonare le versioni di Quasimodo anche per emulare e fare un omaggio al più

²⁰ Dallapiccola, del resto, ha lasciato una notevole quantità di scritti di vario argomento: dal racconto autobiografico all'articolo di critica musicale, da riflessioni di estetica a commenti sulle proprie e su altrui opere.

²¹ L. Dallapiccola, *Prime composizioni corali* cit.,

²² Con questa espressione Dallapiccola si riferisce alla musica di Webern; cfr. Dallapiccola, *Anton Webern*, «Rassegna musicale», Torino, XII, nn. 7-8, luglio-agosto 1939. Ora in Id., *Parole e musica* cit., pp. 225-228: 226.

anziano Maestro. Maderna, come Prosperi, Dallapiccola e de Angelis, sarebbe tornato su questi testi diversi anni dopo le *Tre liriche greche*, nella quarta versione dell'*Hyperion* strumentale. In Nono invece i frammenti greci rimasero un caso isolato alle due liriche inedite composte verso la fine degli anni Quaranta. Sia Nono sia Maderna, nell'analisi dei *Sex Carmina Alcaei*, si erano interessati in particolare a questioni di contrappunto dodecafonico. Soprattutto Nono confessò di essere sempre stato attratto dal pensiero di Dallapiccola, poiché, come il suo, si basava sul canone. Subito dopo la lettera, in cui Dallapiccola spiegava di avere scelto un testo “vago” al fine di scrivere una musica “vaghissima” con l'ausilio di procedimenti musicali puri, Nono cominciò a scrivere due liriche su frammenti greci di Quasimodo, in cui gli aspetti contrappuntistici di cellule melodiche e ritmiche sono molto più rilevanti del ricorso ad una dodecafonia piuttosto libera, che riguarda peraltro solo la prima lirica. Si è detto anche come l'assolo iniziale della viola, con l'originale e il retrogrado della serie, ricordi l'*Expositio* dei *Sex Carmina Alcaei*, dove il canto intona da solo la serie nelle sue due forme originale e retrograda.

Maderna, invece, mostra nelle *Tre liriche greche* una notevole dimestichezza con la tecnica dodecafonica (stupefacente se si pensa che la impiega qui per la prima volta). Nella seconda lirica l'organizzazione seriale investe anche, seppur non sempre e in modo non rigido, il parametro ritmico. Il tema della Grecia, frequente in Maderna, come in Dallapiccola, stimola una riflessione. Entrambi i compositori, infatti, ricorrono nelle loro liriche ad un tipo di dodecafonia “italiana”, che non rinuncia al desiderio di “comunicare” con una melodia eufonica e cantabile. È quasi come se il ricorso ad una tecnica altra dalla nostra tradizione venisse legittimata dall'impiego di testi greci, appartenenti alla nostra cultura classica. I due compositori si appropriano della dodecafonia, ma la adeguano al proprio modo di sentire, al proprio retroterra culturale e musicale.

Le intonazioni dei lirici greci di Quasimodo costituiscono senz'altro un capitolo significativo della storia della lirica novecentesca italiana. Pur dando come risultato un quadro disomogeneo (le scelte stilistiche dei compositori si differenziano naturalmente le une dalle altre), lo studio di queste liriche ha mostrato come, per la maggior parte dei compositori, esse abbiano rappresentato un momento di svolta. Il dato più rilevante è che i compositori, probabilmente stimolati dal dibattito letterario che sorse intorno alla novità del volume, non ricorsero, pur trattandosi di testi greci antichi, a tecniche di scrittura arcaiche, modaleggianti, tipiche della produzione lirica degli anni Venti e Trenta. Dallapiccola fu senza dubbio il più sensibile a queste traduzioni. Desideroso di innovare sul piano musicale, egli trova una felice ispirazione e una rispondenza al suo desiderio di innovazione nelle traduzioni di Quasimodo. Più di tutti gli altri, Dallapiccola coglie la novità formale di questi componimenti, l'espressione poetica che, al di là di contenuti o significati, dà, come ben si esprime lui stesso, la giusta “vaghezza” per sperimentare una nuova scrittura musicale. Oltre al fatto che la tradizione classica giustifica nella nostra cultura l'introduzione di un nuovo per evitare che divenga

rottura. Il fatto che gli altri musicisti siano più attenti al contenuto, al significato, piuttosto che alla sperimentazione formale di Quasimodo, segna significativamente il ruolo diverso che le traduzioni hanno avuto per Dallapiccola rispetto agli altri. Sulla scia delle sue *Liriche greche* si collocano le composizioni di Nono e Maderna, che pur sortiscono risultati artistici diversi. Colui che coglie forse più il significato dell'operazione compiuta da Dallapiccola è Maderna, che non per nulla, come il primo, preferisce frammenti e piccole strutture. Gli altri compositori furono probabilmente attratti da questi testi sia perché un illustre come Dallapiccola vi si era cimentato, sia perché c'era attenzione della critica letteraria in quel momento. Un *trait d'union* fra le liriche è la rilevanza per l'elemento timbrico, per la ricchezza dinamica, la ricerca per un risultato sonoro eufonico, dolce, incantato, ma mai ridondante: un po', forse, sia pure per breve periodo, la lirica greca in musica è come se fosse ormai divenuta un genere.

Negli anni a venire le liriche sulle versioni di Quasimodo sono diventate più rare. Nel 1969 Daniele Zanettovich, avvicinandosi alle scelte dei primi anni Quaranta, ha optato per tre frammenti di Saffo nelle *Tre odi saffiche*, per soprano, clarinetto e pianoforte – lo strumento a fiato, peraltro, riveste un ruolo principe nei *Cinque frammenti di Saffo*²³. Le liriche sui versi hanno talvolta assunto la forma dell'omaggio a Dallapiccola – è il caso di Italo Vescovo che nel 1980 intona due versioni e le intitola *Piccolo omaggio a Dallapiccola* per soprano, flauto, clarinetto in si bemolle, arpa, pianoforte, viola (o violino) e violoncello – o a Maderna – Luciano Berio compone *Calmo* per soprano e orchestra, su cinque testi intonati dal suo caro amico Maderna, tra cui *Canto mattutino*. Questi omaggi per Dallapiccola e Maderna, d'altro canto, sono un'ulteriore testimonianza dell'importanza che le liriche su versi greci rivestirono nella produzione di questi ultimi²⁴.

Persa l'originaria carica innovativa, le traduzioni dei *Lirici greci* oggi si pongono accanto ad altre riuscite versioni poetiche. Complice del generale mutamento dei gusti letterari e culturali che prese piede negli anni Quaranta, queste traduzioni oggi appaiono per quel che sono: traduzioni di testi antichi. Così Chiara Benati, dopo averle studiate a scuola, nel 1998 intitola semplicemente *Liriche antiche* la sua raccolta di nove intonazioni di frammenti.

²³ Nel 1978 Daniele Zanettovich ha vinto il "Prix Prince Pierre de Monaco" con *Monumentum a Luigi Dallapiccola* per baritono e orchestra, opera che costituisce un'esperienza a sé stante in cui la costruzione segue attentamente una logica seriale: frammenti del testo in latino e in spagnolo, riferimenti a "forme" siderali, tenui particolari coloristici evocano elementi cari al compositore istriano.

²⁴ Sul frontespizio di *Calmo*, vi è una dedica commossa di Berio: «Bruno Maderna, certamente degno di monumenti musicali scritti alla sua memoria, era un uomo che fuggiva dalle solennità. Ho dunque pensato di scrivergli una lettera affettuosa e dedicargli una semplice cerimonia musicale abitata da riferimenti privati e quotidiani legati alla mia esperienza umana e professionale con lui. In *Calmo* si ritrovano infatti alcuni caratteri strumentali ed armonici tipicamente maderniani e si incontrano anche, fuggevolmente, maniere e aneddoti vocali a lui legati (non dimenticherò mai l'esitazione della sua voce ogni volta che doveva dire Maderna o mamma). Alcuni dei testi (lirici greci e Saadi) sono tratti da composizioni vocali dello stesso Maderna».

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

A.1 Fonti musicali

- BERIO, LUCIANO, *Calmo*, per mezzosoprano e 22 strumenti, Vienna, Universal Edition, 1998.
- CALTABIANO, SEBASTIANO, *Tre canti saffici*, per voce di contralto e pianoforte, Bologna, Bongiovanni, 1943.
- ID., *Cinque liriche*, per canto e pianoforte, Bologna, Bongiovanni, 1937.
- CHAILLY, LUCIANO, *Lamento di Danae*, per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1957, rist. 2000.
- DALLAPICCOLA, LUIGI, *Estate*, Padova, Zanibon, 1932, rist. 2001.
- ID., *Cinque frammenti di Saffo*, per una voce e orchestra da camera, Milano, Suvini-Zerboni, 1943.
- ID., *Due liriche di Anacreonte*, per canto, clarinetto piccolo in Mi bemolle, clarinetto in La, viola e pianoforte, Milano, Suvini-Zerboni, 1946.
- ID., *Sex Carmina Alcaei. Una voce canenda, nonnullis comitantibus musicis*, Milano, Suvini-Zerboni, 1946.
- ID., *Cinque Canti*, per baritono e alcuni strumenti, Milano, Suvini-Zerboni, 1957.
- DE ANGELIS, UGALBERTO, *Epitaffio*, per orchestra, Milano, Sonzogno, 1966.
- ID., *Tre liriche greche*, per soprano, coro e orchestra, Milano, Sonzogno, 1966.
- GHEDINI, GIORGIO FEDERICO, *La quiete della notte*, Milano, Ricordi, 1953.
- MADERNA, BRUNO, *Tre liriche greche*, per piccolo coro, soprano solo e strumenti, Mainz, Ars Viva, 1948. Riedizione critica (nell'ambito della riedizione critica delle opere di Bruno Maderna diretta da Mario Baroni e Rossana Dal monte), a cura di Alberto Caprioli, Milano, Suvini-Zerboni, 2002.
- ID., *Alba*, per voce di contralto ed orchestra d'archi, riedizione critica a cura di Giorgio Magnanensi, Milano, Suvini-Zerboni, 1997.
- ID., *Liriche su Verlaine*, per voce di soprano e pianoforte, riedizione critica a cura di Benedetto Passannanti, Milano, Suvini-Zerboni, 1997.
- NONO, LUIGI, *La stella mattutina* di Jone di Ceo, per 2 flauti, 2 sassofoni, vibrafono, piatto sospeso, viola e coro di 4 contralti; *Ai dioscuroi* di Alceo, per coro misto, pianoforte, timpani e 4 percussioni, manoscritto inedito, conservato presso l'Archivio «Luigi Nono» di Venezia.
- PETRASSI, GOFFREDO, *Colori del tempo*, per voce e pianoforte, Milano, Ricordi, 1931.
- ID., *Lamento d'Arianna*, per voce e pianoforte, Milano, Ricordi, 1936.
- ID., *Due liriche di Saffo*, per canto e pianoforte, Milano, Suvini-Zerboni, 1942.
- PIZZETTI, ILDEBRANDO, *Oscuro è il ciel*, per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1933.
- PROSPERI, CARLO, *Tre frammenti di Saffo*, per canto e pianoforte, Milano, Suvini-Zerboni, 1944.

- ID., *Marezzò*, per voce recitante, coro misto e strumenti, Milano, Suvini-Zerboni, 1961.
- ID., *Cinque strofe dal greco*, per soprano e orchestra da camera, Milano, Suvini-Zerboni, 1971.
- ID., *O Diotima*, per soprano, violino, viola e arpa, Milano, Suvini-Zerboni, 1981.
- ID., *Tre frammenti di Saffo*, per soprano e chitarra, Milano, Suvini-Zerboni, 1983.

A.2 Fonti letterarie

- QUASIMODO, SALVATORE, *Lirici greci*, con un saggio di Luciano Anceschi, Milano, Edizioni di Corrente, 1940.
- ID., *Lirici greci*, con un saggio di L. Anceschi Milano, Mondadori, 1944.
- ID., *Lirici greci*, con un saggio di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1951.
- ID., *Lirici greci*, con un saggio di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1979.
- ID., *Lirici greci*, con i tre saggi di L. Anceschi del '40, del '51 e del '79, e con una postfazione di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 2004.

B. Letteratura secondaria

B.1 Saggi e monografie

- ANCESCHI, LUCIANO, voce *Ermetismo* in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1977, pp. 741-51.
- ARAGONA, LIVIO (a cura di), *Luigi Dallapiccola Massimo Mila. Tempus aedificandi. Carteggio 1933-1975*, Milano, Ricordi, 2005.
- BARILLI, BRUNO, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- BARONI, MARIO – DALMONTE, ROSSANA (a cura di), *Bruno Maderna. Documenti*, Milano, Suvini-Zerboni, 1985.
- ID., *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Suvini-Zerboni, 1989.
- BECHERI, GABRIELE, *La musica e la poesia contemporanea nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta*, Arte Musica e Spettacolo, «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze», I, 200, pp. 77-90.
- BENJAMIN, WALTER, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.
- ID., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.

- BONTEMPELLI, MASSIMO, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938.
- BORIO, GIANMARIO – MORELLI, GIOVANNI – RIZZARDI, VENERIO (a cura di) *Luigi Nono. Le musiche degli anni Cinquanta*, Firenze, Olschki, 2004.
- BRETON, ANDRÉ, *Primo manifesto del surrealismo*, a cura di B. Dal Fabbro, Venezia, edizioni del Cavallino, 1945.
- BUSONI, FERRUCCIO, *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di L. Dallapiccola e G. M. Gatti, Milano, Ricordi, 1954.
- ID., *Nuova classicità*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977.
- ID., *Lettere*, Milano Ricordi-Unicopli, 1988.
- CAGNETTA, MARIELLA, *Antichisti e impero fascista*, Bari, Laterza, 1979.
- CALVESI, MAURIZIO, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- CANFORA, LUCIANO, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980.
- ID., *Le vie del classicismo*, Bari, Laterza, 1989.
- CAPRIOLI, ALBERTO (a cura di), *Poesia romantica in musica*, Bologna, Bononia University Press, 2005.
- CECCHI, EMILIO, *Viaggio in Grecia. Et In Arcadia Ego*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1995.
- CHAILLY, LUCIANO, *Taccuino segreto di un musicista*, Bologna, Giorgio Barghigiani Editore, 1974.
- COCTEAU, JEAN, *Il gallo e l'Arlecchino*, in *Il richiamo all'ordine*, Torino, Einaudi, 1999.
- COLONNA, FRANCESCO, *Hypnerotomachia Poliphili*, a c. di M. Ariani e M. Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi 1999.
- COMOTTI, GIOVANNI, *La musica nella cultura greca e romana*, in *Storia della Musica*, a cura della Società italiana di Musicologia, vol. I, Torino, EDT, 1991 (1979).
- CRAFT, ROBERT, *Colloqui con Stravinskij*, trad. it. di L. Bonino, Torino, Einaudi, 1977.
- CRESTI, RENZO, *Carlo Prosperi*, Firenze, Edizione Gruppo Italiano di Musica Contemporanea, 1993.
- CRESTI, RENZO – NEGRI, ELEONORA (a cura di), *Firenze e la musica italiana del secondo Novecento*, Firenze, LoGisma, 2004.
- D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, a c. di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 2006.
- DALLAPICCOLA, LUIGI, *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Suvini-Zerboni, 1970.
- ID., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- DALMONTE, ROSSANA – RUSSO, MARCO (a cura di), *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, Lucca, Lim, 2004.

- DAMERINI, ADELMO, *Sebastiano Caltabiano – Istantanea critica*, Lucca, Scuola Tipografica Artigianelli, 1943.
- DE BENEDICTIS, ANGELA – RIZZARDI, VENERIO (a cura di), *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, Milano, Ricordi-Lim, 2001.
- DEGANI, ENZO, *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, a cura di M. Albiani *et alia*, Zurigo-New York, Hildesheim-Olms, 2004.
- DE ROBERTIS, GIUSEPPE, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940.
- DE SANTIS, MILA, *Testi poetici e rappresentazione musicale in Luigi Dallapiccola*, in *Conto aperto. Scritti sulla musica del Novecento*, a cura di C. Colazzo, Trento, Conservatorio di musica «F. A. Bonporti», 2002, pp. 73-90.
- ID., (a cura di), *Dallapiccola. Letture e prospettive*, Milano, Ricordi, 1997.
- DESDERI, ETTORE, *La musica contemporanea. Caratteri, tendenze, orientamenti*, Torino, f.lli Bocca, 1930.
- DIEHL, ERNST, *Anthologia lyrica*, Leipzig, Teubner, 1936.
- DI NICOLA, LAURA – LUISI, MARIA (a cura di), *Segni e sogni quasimodiani*, Pesaro, Metauro, 2004.
- FEARN, RAYMOND, *Bruno Maderna*, London, Harwood Academy Publishers, 1990.
- ID., *The Music of Dallapiccola*, Rochester, University of Rochester Press, 2003.
- FERRONI, GIULIO, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- FERRUCCI, FRANCO, *Il mito*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, pp. 513-549.
- FINZI, GILBERTO (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969.
- ID., *Introduzione a Quasimodo, Dall'Odissea dall'Iliade*, Milano, Mondadori, 1979.
- ID., *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia, 1983.
- FLORA, FRANCESCO, *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952.
- FORTINI, FRANCO, *Da Ungaretti agli ermetici*, in *I poeti del Novecento*, Bari-Roma, Laterza, 1976, pp. 69-116.
- GAVAZZENI, GIANANDREA, *Musicisti d'Europa*, Milano, Suvini-Zerboni, 1954.
- ID., *Trent'anni di musica*, Milano, Ricordi, 1958.
- GENTILI, BRUNO, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari, Laterza, 1995.
- GUARNIERI-CORAZZOL, ADRIANA, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Iperione*, trad. di Giovanni Vittorio Amoretti, Milano, Feltrinelli, 1991.
- ID., *Scritti di estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, SE, 2004.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Perché la storia della letteratura*, Napoli, Guida, 2001.
- KÄMPER, DIETRICH, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, trad. it. di Laura Dallapiccola e Sergio Sablich, Firenze, Sansoni, 1985.

- LOBEL, EDGAR e PAGE, DENIS, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, University Press, 1955.
- LOMBARDI, LUCA, *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Suvini-Zerboni, 1980.
- LORENZINI, NIVA, *La poesia di Quasimodo tra mito e storia*, Modena, Mucchi, 1993.
- ID., *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- LUPERINI, ROMANO, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.
- MACRÌ, ORESTE, *Prefazione a Quasimodo, Poesie*, Milano, Primi Piani, 1938.
- MANACORDA, GIULIANO, *Dalla Ronda al Baretto*, Roma, Argileto, 1973.
- MANGONI, LUISA, *L'interventismo della cultura*, Bari, Laterza, 1974.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981.
- ID., *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 2003.
- MILA, MASSIMO, *Breve storia della musica*, Milano, Bianchi-Giovini, 1948.
- ID., *Marsia*, nel programma di sala del Teatro alla Scala, 30 dicembre 1951.
- ID., *Le opere possibili di Luciano Chailly*, in *Cronache musicali 1955-59*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 197-206.
- ID., *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1976.
- MIRCEA, ELIADE, *La nostalgia delle origini*, Brescia, Morcelliana, 1972.
- MORELLI, GIOVANNI, *Il «classico» in musica, dal dramma al frammento*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di Salvatore Settis, vol. III, *I Greci oltre la Grecia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1244.
- NICOLODI, FIAMMA (a cura di), *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, Milano, Suvini-Zerboni, 1975.
- ID., *Gusti e tendenze del Novecento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982.
- ID., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.
- ID., *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna. Note in margine a una scelta*, in *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 231-282.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La nascita della tragedia*, traduzione di Sossio Giametta, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 2004.
- PADUANO, GUIDO, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.
- PASQUALI, GIORGIO, *Filologia e storia*, Firenze, Le Monnier, 1920.
- ID., *Pagine Stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968.
- PIZZETTI, ILDEBRANDO, *I versi 'per musica'*, in *Musicisti contemporanei*, Milano, f.lli Treves, 1914, pp. 271-77.

- POZZI, RAFFAELE, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 444-70.
- PROSPERI, CARLO, *L'atonalità nella musica contemporanea*, Caltanissetta-Roma, edizione Salvatore Sciascia, 1957.
- QUASIMODO, SALVATORE, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967.
- ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, collana "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1996.
- QUATTROCCHI, ARRIGO (a cura di), *Studi su Luigi Dallapiccola*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993.
- RAIMONDI, EZIO, *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967.
- RESTAGNO, ENZO (a cura di), *Petrassi*, Torino, EDT, 1986.
- ID., (a cura di), *Nono*, Torino, EDT, 1987.
- ROMAGNOLI, ETTORE, *Polemica carducciana*, Bologna, Zanichelli, 1911.
- ID., *Minerva e lo scimmione*, Bologna, Zanichelli, 1917.
- ID., *Il libro della poesia greca*, Milano, Fratelli Treves, 1921.
- ID., *I poeti lirici*, voll. I-II, Bologna, Zanichelli, 1932.
- ROGNONI, LUIGI, *La Scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1974.
- ROSTAGNI, AUGUSTO, *Classicità e spirito moderno*, Torino, Einaudi, 1939.
- RUFFINI, MARIO, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Milano, Suvini-Zerboni, 2002.
- SABLICH, SERGIO, *Il Novecento. Dalla "generazione dell'80" a oggi*, in *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 411-437.
- ID., *Luigi Dallapiccola*, Palermo, Edizioni Epos, 2004.
- SALVETTI, GUIDO – SITÀ, MARIA GRAZIA (a cura di), *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Milano, Guerini, 2003.
- SAMAMA, LEO, note per il programma di sala dei concerti tenutisi, nell'ambito dell'*Holland Festival*, ad Utrecht il 14 giugno 1976 e ad Amsterdam il 16 giugno 1976.
- SANGUINETI, EDOARDO (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1969.
- SAVINIO, ALBERTO, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982.
- SCHLIEMANN, HEINRICH, *Alla scoperta di Troia. La rivelazione archeologica del mondo omerico*, trad. di Laura Capitanio e Maria Beatrice Sirolesi, Roma, Newton & Compton, 2004.
- SCHÖNBERG, ARNOLD, *Manuale di armonia*, a c. di Luigi Rognoni, traduzione italiana di Giacomo Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- SERPA, FRANCO (a cura di), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Firenze, Sansoni, 1972.
- SERRA, RENATO, *Scritti*, a c. di G. de Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938.

- SOLMI, SERGIO, *Introduzione a Quasimodo, Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1942.
- TEDESCO, NATALE, *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito di Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- TONDO, MICHELE, *Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1970.
- TORREFRANCA, FAUSTO, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.
- TRUDU, ANTONIO, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Unicopli, 1992, p. 358.
- ULRYCH, MARGHERITA (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, 1997.
- VALGIMIGLI, MANARA, *Saffo: e altri lirici greci*, Padova, Le Tre Venezie, 1944
- ID., *Saffo, Archiloco e altri lirici greci*, Milano, Mondadori, 1968.
- VINAY, GIANCARLO, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987.
- VITALI, GIOVANNI (a cura di), *Ugalberto De Angelis: un ricordo nel decennale della scomparsa*, Milano, Sonzogno, 1992.
- VLAD, ROMAN, *Storia della dodecafonica*, Milano, Suvini-Zerboni, 1958.
- VOIGT, EVA-MARIA, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, Polak & Van Gennepe, 1971.
- ZAGARRIO, GIUSEPPE, *Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 (1974).
- ZANETTI, ROBERTO, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio (MI), Bramante, 1985.
- WALES, KATIE, *Dizionario di linguistica*, Firenze, Sansoni, 1991.

B. 2 Articoli apparsi su quotidiani e periodici

- ANTONIELLI, SERGIO, *Ritratti critici di contemporanei – Salvatore Quasimodo*, «Belfagor», Firenze, 30 settembre 1951.
- AA.VV., *Quasimodo*, «La Fiera Letteraria», Roma, 17 luglio 1945.
- AA. VV., *Parliamo dell'Ermetismo*, «Primato», 1° giugno 1940.
- AA. VV., *Quasimodo*, «La Fiera letteraria», 17 luglio 1955.
- BAROLINI, ANTONIO, *Salvatore Quasimodo*, «Poesie», «La Nuova Italia», Firenze, settembre 1940, pp. 5-7.
- BENCO, SILVIO, *Estate di guerra*, «Il Popolo di Trieste», Trieste, 18 luglio 1940.
- ID., «Saffo» di Valgimigli e grecità di Quasimodo, «Il Popolo di Trieste», Trieste, 18 febbraio 1943.
- BO, CARLO, *Sulle «Nuove Poesie» di Quasimodo*, «La Ruota», Roma, maggio 1943, pp. 6-7.

- BONFANTINI, MARIO, *Traduzioni dei classici*, «L'Ambrosiano», Milano, 19 settembre 1940.
- BOTTAI, GIUSEPPE, *Cultura in azione*, «Critica fascista», 15 settembre 1936.
- CASELLA, ALFREDO, *La nuova musicalità italiana*, «Ars Nova», gennaio 1918, pp. 3-4.
- ID., *21 + 26*, «Augustea», Milano 1931, pp. 22-24.
- COMPAGNONE, LUIGI, *Note per Quasimodo: traduzione dai lirici greci*, «Novemaggio», Napoli, 15 aprile 1943.
- COMPANY, ALVARO, *Intervista a Carlo Prosperi*, «Prospettive musicali» I, n° 3, Pescara, 1982, pp. 4-6.
- CORIO, EDGARDO, *Sebastiano Caltabiano*, «Musicisti d'Italia», Milano, marzo 1931, p. 3.
- CREMONA, VIRGINIO, *Lirica greca in una traduzione modernissima*, «Aevum», Roma, gennaio-marzo 1942, pp. 69-82.
- DALLAPICCOLA, LUIGI, *Schoenberg et son école*, «Le Tre Venezie», XXI, nn. 7-9, luglio-settembre 1947, p. 287 ss.
- D'AMICO, FEDELE, *I lavori giovanili di Petrassi*, «La Rassegna musicale», XV, 1942, pp. 1-10.
- DAL FABBRO, BENIAMINO, *I lirici greci di Quasimodo*, «La Sera», Milano, 31 agosto 1940.
- DELLA VOLPE, GALVANO, *Estetica del carro armato*, «Primato», Roma, 15 luglio 1940.
- ESCOBAR, MARIO, *Bugiale*, «Il Frontespizio», Firenze, settembre 1940, p. 3.
- FRANCHI, RAFFAELLO, *Lirici greci tradotti*, in «Il Meridiano di Roma», Roma, 8 settembre 1940
- GATTI, GUIDO M., *Nuovi aspetti della situazione musicale in Italia*, «La Rassegna Musicale», VII, 1934, pp. 29-38.
- GAVAZZENI, GIANANDREA, *Musicisti nuovi: Goffredo Petrassi*, «Bollettino mensile di vita e cultura musicale», IX, Milano, 1935, pp. 115-19.
- GIANI, MAURIZIO, «*Diese einladende Trauer...*». *La recezione musicale di una ballata goethiana*, «Il Saggiatore Musicale», III, n° 2, 1996, pp. 273-323.
- GIOVANELLI, FRANCO, *Mimmermo & C.*, «La Fiamma», Parma, 24 agosto 1942.
- HERMET, AUGUSTO, *Lingua della poesia*, «Incontro», Firenze, 25 agosto 1940.
- LEIBOWITZ, RENÉ, *Luigi Dallapiccola*, «L'Arche», III, n° 23, gennaio 1947, pp. 118-24.
- MACRÌ, ORESTE, *Omero-Saffo-Eluard*, «Prospettive», 15 maggio 1940.
- MAGNI DUFFLOCQ, ENRICO, *Un Musicista Lucchese*, «Popolo Toscano», Lucca, 27 febbraio 1931.
- MILA, MASSIMO, *Il caso Leibowitz. (Aspetti della critica musicale)*, in «Belfagor», II, n° 4, 1947, pp. 494-96.
- MONTECCHI, GIORDANO, *Rigore seriale e poetica della memoria in Dallapiccola*, «Musica /Realtà», III, n° 9, 1982, pp. 37-54.
- NATHAN, HANS, *The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola*, «The Musical Quarterly», XLIV, n° 3, luglio 1958, p. 289 e ss.

- ID., *Luigi Dallapiccola: Sicut umbra...*, *Tempus destruendi-Tempus aedificandi, Sex Carmina Alcaei, Piccola musica notturna, Preghiere, Il Prigioniero*, «The Musical Quarterly», LXIV, n° 4, 1978, pp. 549-560.
- NOLLER, JOACHIM, *Dodekaphonie via Proust und Joyce. Zur musikalischen Poetik Luigi Dallapiccolas*, «Archiv für Musikwissenschaft», LI, n° 2, 1994, pp. 131-44.
- PAOLI, RODOLFO, *Lirici greci*, «Rivoluzione», Firenze, 5 settembre 1940.
- PERROTTA, GENNARO, *I «Lirici greci» di Quasimodo*, «Il Bargello», Firenze, giugno 1940, p. 7.
- PIGNOTTI, LAMBERTO, *Quasimodo e il rinnovamento della poesia*, «La Situazione», Udine, settembre 1958, pp. 3-8.
- PINZAUTI, LEONARDO, *A colloquio con Goffredo Petrassi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, 1968, pp. 482-93.
- PIOVENE, GUIDO, *Ed è subito sera*, «Corriere della sera», Milano, 6 gennaio 1943.
- PROSPERI, CARLO, *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, numero speciale di «Notiziario», Milano, Suvini-Zerboni, 1976, pp. 21-25.
- QUASIMODO, SALVATORE, *Per una traduzione di Saffo*, «Corrente», 31 gennaio 1940.
- SAVINIO, ALBERTO, *Lirici greci*, «Oggi», Milano, 14 settembre 1940.
- SCHACHERL, BRUNO, *Ed è subito Sera*, «Letteratura», Firenze, gennaio-aprile 1943, pp. 97-98.
- SPINI, DANIELE, *Petrassi e il tempo*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII, 1994, pp. 354-62.
- TRAVERSO, LEONE, *Poeti traduttori*, «La Nazione», Firenze, 6 gennaio 1940.
- ID., *Per una traduzione di Saffo*, «Corrente», 29 febbraio 1940.
- ID., *Lirici greci*, «Primato», Roma, 1° luglio 1940.
- UNTERSTEINER, MARIO, *Filologia greca*, «La Nuova Italia», Firenze, settembre 1941, pp. 264-69.
- VALGIMIGLI, MANARA, *Poeti greci e «Lirici nuovi»*, «La Fiera Letteraria », Roma, 30 maggio 1946.
- ID., *Traduttori vecchi e nuovi e l'esametro pascoliano*, «La Rassegna d'Italia», Milano, novembre 1946, pp. 18-24.
- VIGORELLI, GIANCARLO, *Ragioni per Quasimodo*, «Maestrale», Roma, agosto-settembre 1940.
- VILLAROEL, GIUSEPPE, *Scrittori nostri e lirici greci*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 1° settembre 1940.
- VLAD, ROMAN, *Goffredo Petrassi. Esordio neoclassico*, «La musica moderna», II, n° 63, 1968, pp. 129-38.
- ID., *Verso e oltre la dodecafonia*, «La musica moderna», II, n° 74, 1968, pp. 145-54.
- WILDBERGER, JACQUES, *Dallapiccolas «Cinque Canti»*, «Melos», XXVI, 1, 1959, pp. 7-10.