

FRANCESCA CRICCO – ALESSANDRO MARAS – ANTONIO ROSTAGNO

*Sintonie carducciane nei compositori italiani di fine Ottocento.  
Statistiche, i tardo-romantici, le avanguardie storiche: da Martucci a Casella*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA CRICCO – ALESSANDRO MARAS – ANTONIO ROSTAGNO

*Sintonie carducciane nei compositori italiani di fine Ottocento.  
Statistiche, i tardo-romantici, le avanguardie storiche: da Martucci a Casella*

*Il lungo e profondo interesse dei compositori per Carducci viene esaminato da tre punti di vista complementari e consequenziali. La prima parte presenta una serie di statistiche, che permettono di elaborare criticamente il dato grezzo dell'assai rilevante numero d'intonazioni carducciane: 264 dal 1859 al 1920. Nella seconda si approfondisce l'interpretazione che ne ha dato la generazione dei musicisti italiani tardo-romantici, con l'esempio di Giuseppe Martucci (soprattutto 'Nevicata'), direttore del conservatorio di Bologna dal 1886 al 1902, a diretto contatto con il poeta. Nella terza parte lo sguardo si estende ai lavori delle prime Avanguardie del Novecento su testi carducciani, in particolare 'Notte di maggio' di Alfredo Casella, ma anche i lavori del napoletano Mario Pilati e del romano Vincenzo Tommasini.*

SEZIONE PRIMA: STATISTICHE E PRIME RIFLESSIONI  
(Francesca Cricco)

«Quantunque Ella non mi ami veder posta in musica la sua poesia [...], pure ne ho musicata una: il sonetto decasillabo intitolato *Réverie*<sup>1</sup>. Così scriveva nel 1883 il compositore Filippo Marchetti a Carducci, in soggiorno a Verona. Lo scrittore si feliciterà dell'iniziativa del musicista, non mancando tuttavia di sottolineare come il sonetto fosse stato da lui composto «con l'intendimento di conseguire un certo effetto estetico». Il poeta non poteva d'altronde crucciarsi troppo dell'intraprendenza di Marchetti: la committente del componimento era infatti la Regina Margherita, allieva del compositore, la quale gli aveva espressamente domandato «se si poteva mettere in musica quella sua cara poesia, che [Ella Stessa] declamò a memoria».

Questo scorcio sulla vita di relazioni del Carducci, sebbene possa apparire un semplice dettaglio circa la genesi della prima messa in musica di *Visione*, ci permette di avvicinarci alla questione, tutt'altro che risolta, del legame fra lirica carducciana e musica. Al di là dei problemi sul supposto diniego del poeta a sperimentazioni musicali, nell'epistola di Marchetti emerge chiaro un dato: già nel 1883 era forte nei contemporanei il desiderio di prendere in prestito i versi del futuro premio Nobel e trasportarli in musica, per condurli nei salotti musicali, nelle aule di conservatorio, nelle sale da concerto. A sostegno di questa tesi, basti ricordare che prima di Marchetti ben altri sette compositori, italiani e stranieri, si erano avvicinati a Carducci, incidendo spesso sui testi, che vengono in molti casi rivisti o tradotti. Negli anni in cui scrive Marchetti, stava dunque configurandosi un denso e ininterrotto percorso di messe in musica carducciane che, dagli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, sarebbe proseguito fino alla Grande Guerra: quarant'anni di storia della musica che vedono il materiale compositivo, la sintassi, l'estetica mutare radicalmente. La relazione verte dunque su una visione d'insieme che, partendo da una statistica delle intonazioni dei testi carducciani, possa dare conto del *come* e del *quanto* la lirica di Carducci sia stata 'saccheggiata' dai musicisti a cavallo dei due secoli. A partire da questa disamina, sarà possibile riflettere anche sul *perché* un certo mondo musicale *fin de siècle* abbia scelto Carducci come base testuale di romanze, opere corali e composizioni strumentali, in una speculazione che inevitabilmente si intreccia con la storia culturale del nostro Paese.

---

<sup>1</sup> F. MARCHETTI, *Lettera di a Giosuè Carducci*, 10 luglio 1883, in A. SOMMARUGA, *Cronaca bizantina*, A. Mondadori, Milano, 1941, 106-7.

A un primo sguardo dall'alto,<sup>2</sup> si capisce la rilevanza che Carducci ha avuto nel contesto musicale. Fra il 1859,<sup>3</sup> e il 1920 sono state infatti scritte ben 264 composizioni: 258 su testi del poeta, più 6 opere dedicate a Carducci.<sup>4</sup> Gli autori coinvolti, principalmente minori, ammontano a un totale di 151, impegnati per lo più in componimenti autonomi, non inseriti in raccolte (Tab. 1).<sup>5</sup>

<b>PERIODO 1859-1920</b>	
TOTALE COMPOSIZIONI SU LIRICHE CAR	258
TOTALE COMPOSIZIONI IN OMAGGIO A CARDUCCI	6
<b>TOT.</b>	<b>264</b>
TOTALE AUTORI	151
TOTALE BRANI INSERITI IN RACCOLTE	92
TOTALE BRANI SCIOLTI (NO RACCOLTE)	172
TOTALE RACCOLTE DEDICATE A C.	16
TOTALE RACCOLTE	43

Tab. 1

Un totale di composizioni abbastanza rilevante se messo a confronto con quello di altri poeti: nello stesso periodo le intonazioni su testi di Fogazzaro sono solo 87 (per 43 autori impegnati), cifra che per Pascoli scende a circa 38 composizioni per 15 autori coinvolti. Niente tuttavia a che vedere con la portata deflagrante che ebbe D'Annunzio sulla scena musicale del tempo.

Circa la natura compositiva, la maggioranza dei titoli è ideata per voce sola con accompagnamento di pianoforte. Subito dopo troviamo brani per coro e orchestra, seguiti da opere per orchestra o pianoforte solo. Alle composizioni per solo coro fanno riferimento inni patriottici<sup>6</sup> e cori a 4 voci, cui si aggiungono anche brani dedicati a strumenti a corda, come una trascrizione per mandolino di F.P. Tosti dell'heniana *Lungi Lungi*<sup>7</sup> o un *Oi Boi (Il bove)* di Villa-Lobos per violoncello, canto e pianoforte<sup>8</sup>. Oltre a due brani encomiastici per banda,<sup>9</sup> spiccano poi tre

<sup>2</sup> Tutte le mie analisi partono dal catalogo delle intonazioni carducciane di Luigi Verdi (L. VERDI, *Per un archivio di musiche su testi carducciani*, in AA.VV., *Qual musica attorno a Giosue, nel centenario della morte di Carducci, Atti del convegno – Bologna, accademia Filarmonica, 28-29 settembre 2007*, a cura di P. Mioli, Bologna, Pàtron Editore, 2009, 127-62) il quale, muovendo dal precedente catalogo di Righi (G. e L. RIGHI, *Le poesie musicate di Giosue Carducci*, Bologna, Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1932), individua 376 titoli editi e inediti scritti fra il 1859 e i primi anni Duemila. L'elenco, sebbene chiaro e accurato, si presenta talora lacunoso, specie per le date di composizione dei brani, ed è stata dunque necessaria da parte mia un'ulteriore ricognizione volta ad ampliare i dati, un'opera di aggiornamento che non ritengo tuttavia definitiva. Se in alcuni casi è stato possibile rinvenire l'anno esatto di scrittura, per molti brani è stata infatti individuata una datazione orientativa; laddove questo *range* sia risultato troppo ampio e ambiguo, ho ritenuto opportuno considerare il titolo non datato.

<sup>3</sup> Anno della prima messa in musica di una lirica di Carducci, cfr. C. ROMANI, *Inno alla Croce di Savoia per coro e soprano*, Firenze, Giovanni Gualberto Guidi, 1859.

<sup>4</sup> Marce funebri e opere in onore della morte dello scrittore.

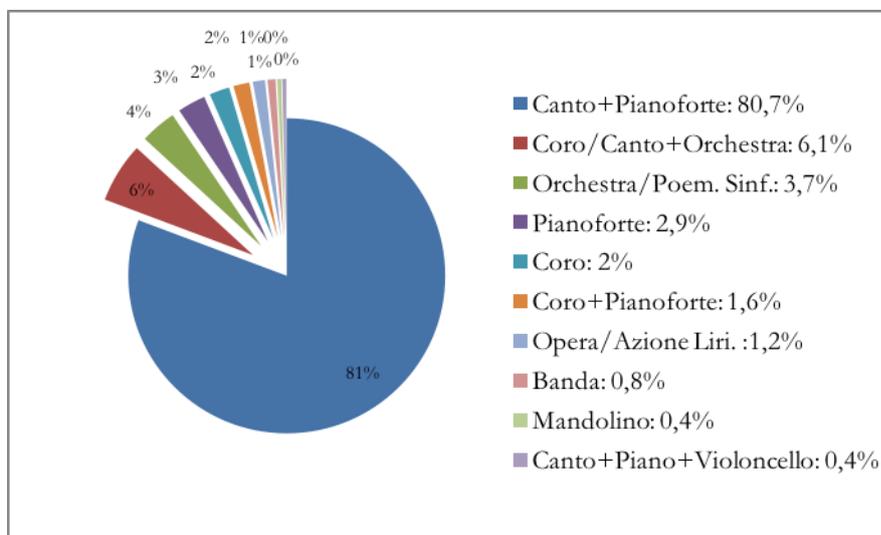
<sup>5</sup> Per raccolte dedicate a Carducci intendo quelle che riportano il nome del poeta nel titolo o che sono effettivamente costituite da brani tutti scritti su liriche dell'autore.

<sup>6</sup> Come il canto nazionale di S. GASTALDON, *Viva il re!, Canto Nazionale per coro e grande orchestra*, Milano, G. Ricordi e C., 1916.

<sup>7</sup> La trascrizione per mandolino deriva dalla romanzetta del 1880 per voce e pianoforte, cfr. F.P. TOSTI, *Lungi lungi, Romanzetta da Heine per canto e pianoforte*, Milano, Edizioni Ricordi, 1891.

<sup>8</sup> A dispetto del titolo tradotto, il testo è stato mantenuto in italiano.

composizioni per il teatro musicale.<sup>10</sup> Rispetto ai numerosi brani per voce e pianoforte, le partiture specificano solo limitatamente il tipo vocale<sup>11</sup>; prevale poi spesso un'apparente confusione nei frontespizi, nell'uso di termini come 'romanza' o 'lirica per voce': perfetta dimostrazione dell'esplosione ed evoluzione del genere della romanza cui si assiste a cavallo dei due secoli (Tab. 2).



Tab. 2

Circa le basi testuali, la raccolta carducciana più saccheggata dai musicisti è *Rime Nuove*, con una particolare predilezione per il *libro III*<sup>12</sup>; a seguire *Odi Barbare*, *Rime e Ritmi* e *Juvenilia*<sup>13</sup>. In testa ai brani più cari ai compositori troviamo *Mattinata*, *Pianto antico*, *Lungi lungi*, *Passa la nave mia con vele nere*<sup>14</sup> e *Maggiolata*. Di base, discreto peso hanno i componimenti patriottici, così come le libere traduzioni dal tedesco di Carducci (Tabella 3). Sondando lo spettro temporale in cui si dispongono i

<sup>9</sup> Si tratta di G. MANENTE, *Sulla tomba di Giosuè Carducci, marcia funebre*, Firenze, A. Lapini, 1913; E. SERPIERI, *In morte di Giosuè Carducci*, Roma, Carocci, 1909 (riduzione per banda di A. Vessella dell'omonima lirica per pianoforte di Serpieri, cfr. ID, *In morte di Giosuè Carducci*, Milano, Carisch & Janichen, 1907).

<sup>10</sup> M. ANZOLETTI, *Faida, Opera in tre atti*, inedito, 1913 ca; S. DANIELI, *Jauffré Rudel, azione lirica in tre atti di Scriba Cadorino*, Bologna, Achille Tedeschi, 1892; A. GANDINO, *Jauffré Rudel, Poema drammatico in tre parti su libretto di Carlo Zangarini*, Bologna, Bongiovanni, 1900.

<sup>11</sup> La mancata indicazione del registro permette di considerare legittima un'operazione di trasposizione per adattare le liriche alle varie estensioni, cfr. VERDI, *Per un archivio...*, 132.

<sup>12</sup> Le composizioni da *Rime Nuove* sono 171, con 121 titoli dal III libro, 28 dal VII, 18 dal II, 3 dal V e 1 dal VI. Relativamente a *Passa la nave mia*, ho individuato un piccolo refuso nella ricostruzione di Verdi. Con questo *incipit* infatti si aprono le due distinte composizioni di Carducci: *Passa la nave mia, sola, tra il pianto* inserita in *Juvenilia, libro III* (1850) e *Passa la nave mia con vele nere*, traduzione della lirica di Heine, inserita in *Rime nuove, libro III* (1906). Verdi non sembra distinguere i due componimenti, anche se alcuni compositori chiariscono già nel frontespizio della partitura l'origine del testo poetico. Solo in 6 casi non ho potuto rinvenire la base testuale di riferimento (se *Juvenilia* o *Rime nuove*). Molto probabilmente, essendo la traduzione di Heine più celebre del componimento giovanile di Carducci, è lecito pensare che i musicisti abbiano usato il poema di *Rime nuove*.

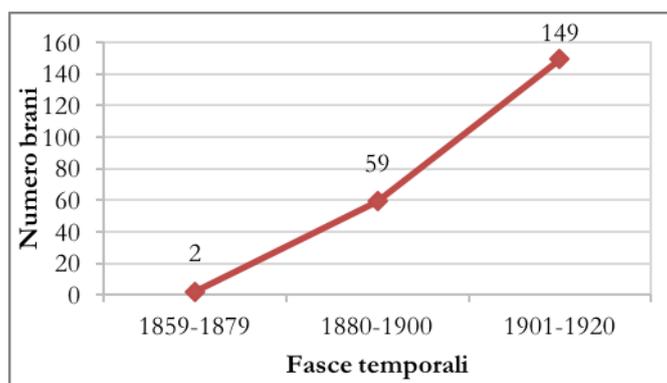
<sup>13</sup> *Odi Barbare* vede 16 intonazioni provenienti dal *libro I*, 16 dal *II* e solo 3 da *Versioni; Rime e Ritmi* è presente con 24 brani mentre *Juvenilia* conta 11 brani divisi fra *I, III e VI libro*.

<sup>14</sup> Nella tabella dei titoli ho riportato tre voci per *Passa la nave mia*: la prima relativa alla traduzione di Heine, la seconda legata al componimento *Passa la nave mia, sola, tra il pianto* e una terza voce a cui fanno capo i componimenti che non presentano chiarimenti in merito al testo (*Passa la nave mia, dubbio*); cfr. nota 11.

brani,<sup>15</sup> si nota l'incremento di attenzione verso i testi carducciani,<sup>16</sup> tanto che fra il 1880 e il 1920, il materiale musicale risulta quasi triplicato (Tab. 4).

TITOLO	TOT.	TITOLO	TOT.
<i>Mattinata</i>	20	<i>Disperata</i>	4
<i>Pianto antico</i>	16	<i>Il bove</i>	4
<i>Lungi lungi</i>	14	<i>Jauffré Rudel</i>	4
<i>Passa la nave mia (Heine)</i>	14	<i>La figlia del re degli Elfi</i>	4
<i>Maggiolata</i>	13	<i>Sole e amore</i>	4
<i>La lavandaia di San Giovanni</i>	10	<i>Alle fonti del Clitumno</i>	3
<i>Vignetta</i>	10	<i>I tre canti</i>	3
<i>Alla regina d'Italia</i>	9	<i>Visione</i>	3
<i>La chiesa di Polenta</i>	9	<i>A Satana</i>	2
<i>Panteismo</i>	9	<i>Alla città di Ferrara</i>	2
<i>Serenata</i>	9	<i>Ballata Dolorosa</i>	2
<i>Primavera classica</i>	7	<i>Congedo (Fior tricolore)</i>	2
<i>Nevicata</i>	7	<i>Gherardo e Gaietta</i>	2
<i>Ad Annie</i>	6	<i>La torre di Nerone</i>	2
<i>Alla croce di Savoia</i>	6	<i>Notte di Maggio</i>	2
<i>Il re di Thule</i>	6	<i>Notte d'inverno</i>	2
<i>Passa la nave mia (dubbia)</i>	6	<i>Passa la nave mia, sola</i>	2
<i>Vere novo</i>	6	<i>Qui regna amore</i>	2
<i>Ruit Hora</i>	5	<i>Tedio invernale</i>	2
<i>Viva il re!</i>	5		

Tab. 3

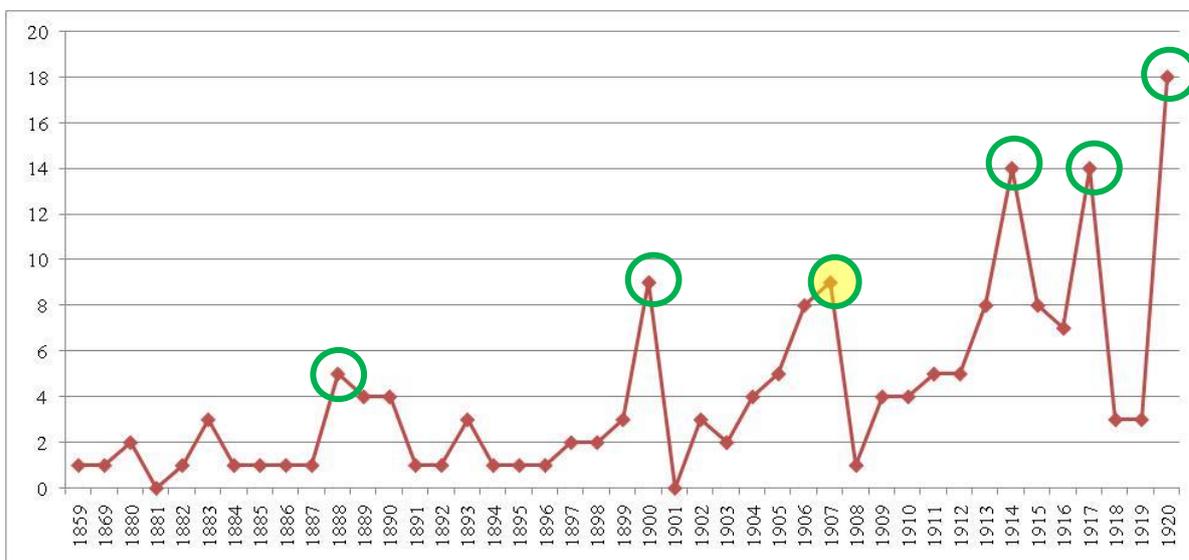


Tab.4

<sup>15</sup> Lo stato lacunoso dei dati mi ha obbligato a scartare circa il 30% delle composizioni, in quanto non cronologicamente identificabili. Si tratta di brani attribuibili in linea di massima a personaggi 'prestati' alla musica e solo in rari casi a musicisti professionisti; non a caso la quasi totalità delle opere non datate appare inedita.

<sup>16</sup> In questo grafico ho diviso il materiale in 3 fasce temporali di riferimento, nelle quali far confluire sia i componimenti datati con certezza (66%), sia quelli di cui si ha una datazione orientativa (2%). I tre archi temporali da me usati sono: 1859-1879; 1880-1900; 1901-1920. Nelle successive analisi prenderò in considerazione esclusivamente i titoli di cui si ha datazione certa (66%).

Se si considerano le composizioni scritte di anno in anno, abbiamo la possibilità di saggiare più precisamente la curva ascendente, individuando dei picchi corrispondenti a date precise (Tab. 5).



Tab. 5

Cercare di dare una spiegazione ai picchi di produzione musicale su testi del poeta è il primo passo verso una riflessione più circostanziata sul perché Carducci sia stato amato dal mondo musicale a cavallo fra il XX e il XXI secolo.

Fino al 1907, i dati possono essere incrociati con le principali tappe biografiche e artistiche del poeta. Ad esempio, l'impennata fra 1888 e 1890 vede numerosi componimenti trarre spunto dall'edizione di Zanichelli di *Rime Nuove* del 1887, ristampata proprio due anni dopo. Anche il successivo picco del 1900 può essere collegato alla stampa di *Rime e Ritmi* del 1899.<sup>17</sup> Ma forse più rilevante è il *climax* del 1906-1907, biennio della vittoria del Nobel e della successiva morte del poeta. Il 1906 sembra essere il punto di svolta dell'incremento del fenomeno 'Carducci in musica', una crescita che continuerà fino al 1930,<sup>18</sup> con l'affermazione di Carducci quale scrittore di fama internazionale, simbolo della poesia italiana nel mondo. L'opera del Professore bolognese diviene dunque un *passpartout* irrinunciabile, la base testuale accreditata a livello mondiale a cui attingere per le creazioni musicali. Ciò è ancora più evidente se si prende in considerazione il numero di autori minori,<sup>19</sup> che musicano i componimenti Carducciani prima e dopo il 1906.<sup>20</sup> La massiccia presenza

<sup>17</sup> Anche se in questo caso solo una delle composizioni musicali è effettivamente collegabile con *Rime e Ritmi* (mi riferisco al melodramma, evidentemente ispirato con estrema libertà dal testo carducciano, di Adolfo Gandino, *Jauffré Rudel, Poema drammatico in tre parti su libretto di Carlo Zangarini*, Bologna, Bongiovanni, 1900).

<sup>18</sup> Nei 5 anni successivi al 1920, l'amore per i musicisti verso il poeta non smette di crescere: nel 1921 vengono scritte 13 opere, 9 nel 1922 (così come nel 1923), 3 brani nel 1924 e 10 nel 1925. Da quest'ultima data, la stima sembra avere una flessione negativa, con una media di 4-5 brani per ogni anno, fino al 1940.

<sup>19</sup> Di seguito un elenco di alcuni autori minori e delle loro produzioni: Mario Montico con 6 liriche nel 1920; Stefano Giarda con una composizione per coro e orchestra su *A Satana* del 1914, più 6 liriche non databili; Arnaldo Galliera con 3 liriche databili al 1911, 2 composizioni scritte fra il 1925 e il 1927, assieme ad altri 4 brani non datati; Giovanni Pagella con 4 liriche composte nel 1917 più altre 5 non databili; Caggiano

di firme minori, alcune delle quali oggi del tutto sconosciute, si abbina anche al lavoro di autori di tradizione napoletana come Caracciolo e Costa. Questi elementi definiscono quindi il ruolo svolto dalla figura di Carducci nell'ambiente musicale dagli anni Settanta-Ottanta del XIX secolo fino ai primi anni Venti del successivo: un patrimonio culturale comune, forse in parte addirittura 'di massa', con un posto di rilievo in tutti gli strati della cultura musicale italiana, sicché la produzione musicale di consumo (se ne riparla nella sezione successiva) ricorre ai suoi testi per un'ambizione di prestigio, rivolgendosi a una ricezione piccolo-borghese che richiede una auto-legittimazione culturale secondo un atteggiamento emergente nelle classi medie dell'Italia giolittiana. Con la vittoria del Nobel, data la fama che Carducci acquisisce in patria e all'estero, tale fenomeno ovviamente si amplifica.

Un altro spunto interessante è poi fornito dai temi carducciani intercettati dagli autori musicali. Una forte componente è quella patriottica. Fino al 1920, la canzone in onore della patria vede una sua perfetta modulazione su testi come *Alla croce di Savoia*, *Alla Regina d'Italia*, *Viva il Re!*, *Saluto italico* e *Nell'annuale della fondazione di Roma*, con un totale di 13 compositori impegnati (quasi tutti minori) per 18 composizioni complessive.<sup>21</sup> Si tratta, in generale, di un *corpus* che si colloca prevalentemente nei primi del '900, con picchi durante o poco prima la Grande Guerra, anni in cui si fa forte la tematica nazionalista. In questo periodo si rafforza dunque un uso del tutto politico e strumentale di Carducci, ben vicino allo spirito di coesione nazionale imposto dal momento bellico.<sup>22</sup>

Ulteriore campo di lettura musicale della produzione di Carducci è poi quello delle sue libere traduzioni dal tedesco, ovviamente in crescita dagli anni della Triplice Alleanza, per esempio di Heine, Von Platen, Herder e Goethe. Il numero di intonazioni riconducibili a questo gruppo testuale è molto consistente, con circa 25 liriche,<sup>23</sup> per un totale di 19 compositori.<sup>24</sup> Tale infatuazione del settore musicale, seppur diffusa in tutto l'arco temporale, si sviluppa con una maggiore incidenza fino ai primi anni del '900 (ca. 1910). Anche in questo caso, sebbene non sia lecito generalizzare, è possibile scorgere un nesso con le mutate condizioni politiche derivanti dall'avvicinarsi della guerra: con il peggioramento dei rapporti con la Prussia, in Italia si manifesta infatti una certa censura verso la cultura musicale germanica (censura molto forte nel campo pubblico della lirica e della musica sinfonica, più sfumata in quello privato delle romanze). È dunque probabile che la flessione del repertorio del Carducci 'filoprussiano' a partire dal 1910 sia da

con 3 liriche scritte nel 1913; Gandino con 5 liriche (alcune di esse rieditate nell'arco di poco tempo) e un'opera ispirata al poeta, il tutto composto fra il 1906 e il 1917; Longo 5 liriche e 2 brani pianistici.

<sup>20</sup> Nel Novecento pochi sono infatti i nomi di rilievo ad avvicinarsi al nostro scrittore (della generazione dell'Ottanta solo Casella e Martucci si dimostrano interessati), cosa valida anche per il periodo precedente al Nobel, se non fosse per Leoncavallo e Tosti. Casella va infatti ricordato per i suoi e i poemi sinfonici *A Satana* e *Roma* (entrambi non datati, ma giovanili), i *Due canti* (*Il Bove* e *Pianto Antico*, 1915), ma soprattutto per il poemetto *Notte di maggio* per voce e orchestra (1916) di cui parla Alessandro Maras qui nella terza sezione. Leoncavallo compone *Ruit hora* nel 1893 e *Serenata* nel 1899; Francesco Paolo Tosti *Lungi, lungi* (traduzione da Heine) nel 1880, poi riscritta nella traduzione inglese *Far away* nel 1893 anche nella trascrizione per mandolino del 1891.

<sup>21</sup> Fra cui Stanislaw Gastaldon, Alberto Favara Mistretta, Ada Bassanin e Domenico Alaleona, solo per citare alcuni nomi.

<sup>22</sup> A testimonianza di questo approccio, si pensi all'uso propagandistico che Carlo Romani fece della sua *Alla Croce di Savoia* nel 1912: composta inizialmente nel 1859, l'autore la riproporrà infatti 40 anni dopo con scopo educativo, come canto popolare patriottico ridotto per le scuole elementari (cfr. C. ROMANI, *Inno alla croce di Savoia*, in *Canti popolari patriottici, ridotti per le Scuole elementari*, Firenze, Forlivesi, 1912).

<sup>23</sup> A queste si potrebbero aggiungere le altre 6 *Passa la nave mia* di cui ho parlato in nota n. 13.

<sup>24</sup> Fra cui ricordo Silvia Baroni Pasolini, Guido Alberto Fano, Francesco Paolo Tosti. Anche in questo caso si tratta orientativamente di molti minori.

attribuirsi proprio a un contesto ambientale meno incline ad omaggiare il nuovo nemico germanico. Dal Novecento la produzione poetica percentualmente più amata dai musicisti è comunque quello del Carducci genuinamente italiano, quello della riflessione intimistica di *Pianto Antico*, delle prove dotte di *Vignetta*, quello di *Mattinata* e di *Vere Novo*.

Ovviamente, la prospettiva utilizzata per questa visione d'insieme permette di entrare solo fino a un certo punto nell'arte musicale legata al nome di Carducci. Sui grandi numeri sono consentite stime di massima, al fine di individuare tendenze generali. Sta di fatto che su un tappeto di autori minori, più o meno inclini al Carducci patriottico, heiniano o internazionale, si staglieranno alcuni grandi nomi che faranno la storia della musica italiana.

SEZIONE SECONDA: I TARDO-ROMANTICI, DALLA ROMANZA A GIUSEPPE MARTUCCI  
(Antonio Rostagno)

Torniamo alla lettera citata in inizio della prima sezione, quella indirizzata a Carducci il 10 luglio 1883 da Filippo Marchetti, affermato compositore teatrale, direttore dell'Accademia di Santa Cecilia, poi del Liceo di Santa Cecilia in Roma e intimo della regina Margherita:<sup>25</sup>

Gentilissimo Signor Carducci, avrei potuto facilmente trovare chi adempisse alla formalità di presentarmi a Lei, ma preferisco dirizzar-mele direttamente nella lusinga che il mio nome non giunga a Lei interamente nuovo. Quantunque Ella non ami di veder posta in musica la sua poesia (è Sommaruga<sup>26</sup> che me lo ha detto) pure ne ho musicata una: il sonetto decasillabo intitolato *Réverie*.<sup>27</sup> [...] Ultimamente [la regina Margherita] mi domandò se si poteva mettere in musica quella sua cara poesia, che declamò a memoria. N'ebbi tanto simpatica impressione che, senza troppo riflettere alle difficoltà che avrei incontrate e che avevo intravedute, risposi affermativamente. Tutta contenta di questa risposta si allontanò per un momento e tornando col sonetto copiato di sua mano me lo dette, pregandomi di musicarlo. Ora è musicato. Non so cosa valgono le poche e semplici note che vi ho messo; solo mi sembra di poterla assicurare che non guastano la sua melanconicamente soave poesia. Alla Regina hanno fatto buona impressione e canta e vuole che le faccia stampare e glie ne dedichi. È quindi il permesso a pubblicarle che, anche a nome di Sua maestà, vengo a domandarle.

Sicuro della favorevole risposta, insieme ai ringraziamenti, accolga anche i sentimenti della mia sincera ammirazione.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Filippo Marchetti (1831-902) era ormai un compositore di primo piano soprattutto grazie al successo del suo *Ruy Blas* (1869), un soggetto tratto da Victor Hugo assai noto nella cultura italiana, già individuato e poi abbandonato da Verdi; ma certo nel 1883 sia il soggetto sia il linguaggio musicale del tutto tradizionale di Marchetti erano ben lungi dal garantirgli un posto nella storia. Fu tuttavia una figura di rilievo anche per la politica culturale, sia per le aderenze a corte sia grazie al fatto che il fratello Raffaele fu in più legislazioni deputato e segretario della Presidenza della Camera, lavorando a stretto contatto con intellettuali-politici come Carlo Tenca. I due fratelli, sempre molto legati, rappresentavano il liberalismo monarchico di gran parte delle classi alto-borghesi italiane, la stessa a cui si possono ascrivere i nomi maggiori come appunto Verdi e Carducci (F. MARCHETTI, *Epistolario*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca 2004; F. BISSOLI – L. LUGLI – A. R. SEVERINI, *Francesco Marchetti. l'uomo, il musicista*, a cura di F. BISSOLI, Bologna, Bongiovanni, 2002)

<sup>26</sup> Angelo Sommaruga (1857-1941), fondatore e direttore del periodico romano *La cronaca Bizantina* (1881), che vantava collaboratori eccellenti, da d'Annunzio a Verga, da Imbriani a Nencioni, oltre allo stesso Carducci; poi della *Domenica letteraria* (1882) e del *Messaggero illustrato* (1884). Raccolse le sue memorie nel volume *Cronaca Bizantina (1881-1885). Note e ricordi*, Milano, Mondadori, 1941.

<sup>27</sup> Prima pubblicazione in «La Domenica letteraria», Roma, 18 febbraio 1883, poi posta come n. LX a chiusura della terza sezione di *Rime nuove* (1887), con il nuovo titolo *Visione*.]

<sup>28</sup> Cit. in SOMMARUGA, *Cronaca bizantina... 1882-1885...*, 106-107. Sommaruga racconta poi l'esito di questo evento: «So che il Carducci e il Marchetti da quel tempo diventarono amicissimi tanto da darsi del tu» (ivi, 109).

Quattro giorni dopo Carducci rispondeva:

Mio Signore, la pregiata sua del 10 mi raggiunse in viaggio: onde la men pronta risposta. *Rêverie* fu composta proprio con l'intendimento di conseguire un certo effetto estetico specialmente, se non soltanto, per mezzo d'una variata armonica disposizione di sillabe, di suoni, di cadenza.<sup>29</sup> Però credo anch'io che possa essere musicata. Il giudizio della Maestà della Regina dei miei intendimenti mi fa insuperbire confermandoli: la scelta della S. V. all'opera della musicazione mi onora. Non una condizione, un voto. Se fosse vero, come parmi poter arguire dalla lettera di Lei, che l'Augusta Signora avesse avuto la pazienza di trascrivere di sua mano quattordici versi, io pregherei che mi fosse concessa la copia di S. M. Che il voto non possa essere adempiuto, Ella è ad ogni modo padrone di ripubblicare con la sua musica, come le aggradi meglio, il sonetto. Nella stampa scorre qualche piccola inesattezza: glie ne manderò poi da Bologna una copia corretta.<sup>30</sup>

Questo breve scambio epistolare contiene almeno due elementi utili per avviare il nostro discorso: da un lato Carducci come suo solito mostra scarso interesse all'intonazione di sue poesie (com'è chiaro dalle sue parole, non mostra minima curiosità per l'operato di Marchetti, non pone domande sulla musica quasi considerandola un'aggiunta accessoria ed effimera), una posizione che si ricollega a un'estetica musicale anti-romantica molto radicata non solo nella cultura italiana, quella stessa che provocava le stizzite reazioni di Goethe verso molti dei compositori che intonavano i suoi testi, non risparmiando neppure i *Lieder* di Beethoven e di Schubert. D'altro lato la scelta di Marchetti mostra il tono immaginifico e quasi leggero con cui affronta il testo di *Visione*, ossia il tono generalmente prediletto dai compositori di romanze; solo più tardi i musicisti scopriranno il Carducci più intimo, il poeta della malinconia nera, i cui versi più sentiti forzano il dettato musicale alla ricerca percorsi diversi.

Queste due posizioni di reciproca estraneità, quella del poeta disinteressato all'intonazione dei suoi testi e quella del compositore che segue sintassi melodiche autonome non direttamente dettate dalle particolarità di un testo postico, sono comuni e si richiamano a una lunga tradizione culturale italiana, in questo ben distinta dalla coeva cultura tedesca. Le due posizioni coinvolgono direttamente il rapporto musica-poesia, anzi sono la maggiore testimonianza di radicate convinzioni proprie delle estetiche classiciste tanto lungo vigenti nella cultura italiana: in sintesi, si tratta del

---

<sup>29</sup> È un sonetto che impiega l'endecasillabo catulliano secondo il seguente schema metrico:

Quartine:

quinario piano – quinario piano  
 quinario sdrucchiolo – quinario piano  
 quinario sdrucchiolo – quinario piano  
 quinario piano – quinario piano

Terzine:

quinario piano – quinario piano  
 quinario sdrucchiolo – quinario piano  
 quinario sdrucchiolo – quinario tronco.

Ovviamente un sistema metrico tanto vincolante non può essere seguito dal compositore, che inevitabilmente altera (e per lo più 'regolarizza') quell' «armonica disposizione» e quella «cadenza» progettate dal poeta.

<sup>30</sup> Lettera di Carducci a Filippo Marchetti, Verona 14 luglio 1883, si legge in G. CARDUCCI, *Lettere. Edizione Nazionale*, vol. XIV (1882-1884), Zanichelli, Bologna, 1952, 172-173. Nel sonetto musicato si parla delle ali dell'anima (e della memoria), ma è significativo che queste ali siano aperte per la serena luce del sole, con un'immagine luminosa quindi, che capovolge la notturna situazione analoga del celebre *Beim schlafengehen*, terzo dei *Quattro ultimi Lieder* di Richard Strauss sulla poesia di Hermann Hesse. Ed è significativo che il musicista italiano prediliga questa immagine luminosa, secondo un atteggiamento consueto dell'estetica della romanza.

solito ‘divorzio’ fra musica e poesia, che attraversa come una costante implicita secoli di storia culturale. Nel rapporto musica poesia (sia chiaro, qui si intende la produzione non teatrale, dove la drammaturgia e le diverse estetiche della rappresentazione influenzano profondamente la relazione musica-parola) nella produzione di lirica da camera italiana fra Settecento e Novecento possono a grandi linee distinguersi due atteggiamenti che definisco ‘romanzismo’ e ‘spirito del *Lied*’: da un lato, nel ‘romanzismo’ prevale l’atteggiamento di estraneità e autonomia fra musica e poesia, dall’altro lato, nella liederistica predomina invece l’atteggiamento di collaborazione e intreccio fra le due componenti, che concorrono alla formazione di un solo ipertesto ossia un nuovo sistema espressivo musico-verbale integrato.

L’estetica romantica tedesca, dal momento in cui finisce quell’età che Heinrich Heine chiamò *Goethezeit*,<sup>31</sup> ha rapidamente affermato una nuova concezione della lirica da camera che va ben al di là del semplice ornamento canoro della poesia, ben oltre l’atteggiamento del puro diletto, della compiutezza melodica esteriore, o del consumo edonistico. In Italia, tuttavia, persiste molto più a lungo la tradizione del ‘romanzismo’, della lirica elegante ma non impegnata, per lo più d’occasione, mentre nel mondo germanico si afferma precocemente (in prospettiva già con certo Mozart, in sostanza con il tardo Schubert) l’estetica del *Lied*. E proprio nella distanza fra ‘civiltà del *Lied*’ e ‘romanzismo’ di tradizione italiana va cercata una chiave di lettura anche per il nostro argomento, Carducci e i musicisti.

Bisogna attendere Giuseppe Martucci (con i *Tre pezzi per canto e pianoforte op. 84* del 1905-6) perché un compositore italiano affronti il Carducci più impegnativo, il Carducci della ‘languente’ melanconia suscitata del pensiero dei cari morti (*Pianto antico*) e delle strutture metrico-strofiche di maggiore ambizione (il distico elegiaco delle *Barbare in Nevicata*).<sup>32</sup> Lo spostamento d’interesse dei compositori va relazionato non tanto o non solo alla fortuna critica di Carducci, o alle vicende del Nobel; propongo invece la tesi che le intonazioni più ambiziose (Martucci e più avanti i modernisti, che vedremo nella successiva sezione di Alessandro Maras) siano conseguenza dell’evoluzione dello statuto estetico della musica vocale da camera al cambio del secolo.

---

<sup>31</sup> S’intende l’età che corrisponde, nella storia della musica, alla generazione romantica, e che per la storia del *Lied* può farsi iniziare con il tardo Schubert, poi rappresentata da Schumann, Mendelssohn, Liszt e quindi Brahms. Non è ancora chiaro quanto questo fenomeno sia stato esteso e capillare, con migliaia di composizioni soprattutto su testi in tedesco da parte di compositori d’area germanico-boema; una diffusione che non ha pari se non nella coeva produzione per pianoforte solo. Il fenomeno culturale del nuovo *Lied* romantico ha attratto molti studi che ne hanno mostrato la funzione nel contesto culturale; fra i più recenti M.W. HIRSCH, *Romantic Lieder and the Search for Lost Paradise*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. Per il lettore italiano: *Il Lied tedesco. Scelta di saggi*, a cura di E. Battaglia, Asti, Analogon, 2007; inoltre chi scrive ha proposto una sintesi delle più recenti riflessioni in *Musica non operistica nell’Ottocento: concetti, comportamenti, composizioni*, in *Musiche nella storia. Dall’età di Dante alla Grande Guerra*, a cura di A. CHEGAI – F. PIPERNO – A. ROSTAGNO – E. SENICI, Roma, Carocci, 2017, 495-568.

<sup>32</sup> Per le realizzazioni di metrica classica ‘tradotta’ nei ritmi della poesia italiana, Carducci aveva almeno il recente precedente di Boito, che aveva impiegato il metro quantitativo tanto nel *Mefistofele* (le visioni di Elena nella scena del Sabba classico, Atto IV) e nel *Nerone* (il canto che Nerone intona alla tomba della madre Agrippina, Atto I sc. 1). Non è inutile ricordare che anche Boito intrattenne affettuosi rapporti con Martucci, dettandone un epitaffio alla morte: «L’arte sua fu specchio della sua vita: purezza di cielo riflessa da purezza di lago» (il biglietto fa parte di un album di autografi raccolti da Carlo Clausetti per essere poi inclusi, in parte, nel numero monografico del periodico «Symphonia. Pubblicazione della Società di Concerti Giuseppe Martucci», Napoli, a. I, nn. 16-17, Napoli, 5 giugno 1910 (cit. in *Lettere di Arrigo Boito*, a cura di R. De Rensis, Roma, Società editrice di ‘Novissima’, 1932, 157). L’album è oggi conservato presso la Biblioteca ‘Livia Simoni’ di Milano, e contiene brevi biglietti e ampie lettere di commemorazione per la morte di Martucci, indirizzate a Clausetti prevalentemente, ma non esclusivamente, da musicisti.

Nel campo della romanza, si differenziano diversi livelli: sono gli anni del rinato festival di Piedigrotta, potentemente sostenuto anche dall'editore Ricordi che pubblica le liriche distintesi nei festival, creando un mercato che, nella *Belle époque* dell'Italia giolittiana, assume dimensioni sempre più considerevoli. Testimonianze di questo mercato funzionale alla neo-borghesia italiana si trovano, oltre che nel nuovo periodico dell'editore milanese Ricordi «Ars et Labor» (che sostituisce dai primi del Novecento la più austera «Gazzetta musicale di Milano»), nei periodici di Angelo Sommaruga a Roma («La cronaca bizantina», «La Domenica letteraria») e di Ferdinando Bideri a Napoli («La tavola rotonda», vedi fig. 1), che pubblicano sistematicamente romanze leggere, evidentemente per un pubblico di esecutori dilettanti e consumistici, per lo più per spazi privati; poi le iniziative di Sonzogno e Treves a Milano, che hanno tuttavia una diversa intenzione sociale, com'è quasi inevitabile nella capitale del socialismo italiano. Questo mercato in espansione provoca come necessario contrappeso, segno altrettanto cospicuo di una mentalità che sta cambiando rapidamente, una diversa composizione non di consumo, ma con evidenti ambizioni d'arte: la distanza che va formandosi fra i due campi (mercato e arte, distinzione che avrebbe fatto inorridire il Verdi mazziniano, ma che lui stesso da vecchio ritiene necessaria) è una distanza quindi tanto sul piano dell'estetica quanto su quello economico e sociale.



Fig. 1: *La tavola rotonda*, fascicolo dedicato al festival di Piedigrotta del 1913

È insomma l'esito di quella «trionfante rivoluzione intellettuale» che Croce collocava nei decenni post-unitari.<sup>33</sup> In questa cornice trovano luogo le più impegnative intonazioni in forma di 'Lied italiano' tanto di Carducci quanto di altri poeti, dalla moda di Heine (che in Italia dilaga nell'ultimo ventennio del secolo, anche grazie alle traduzioni di Carducci stesso fra il 1867 e il 1872 poi confluite nelle *Rime nuove* e nelle *Conversazioni e divagazioni heineiane* delle *Ceneri e faville*, che soppiantano le precedenti Bernardino Zandrini<sup>34</sup>), fino al caso-Dante, che ho altrove indagato.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in ID. *La letteratura della Nuova Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1973, Appendice al IV vol., 251-331: 255.

<sup>34</sup> E che Carducci prenda esplicitamente di mira le aggraziate traduzioni di Zandrini, che rendono aggraziate e arcadiche le «furie e le grazie de la prosa/ folli feroci e schiette», le «ombre di morte» di Heine, e che annullano ogni sottofondo ironico, a volte persino cinico del tedesco, trova conferma nel n. XV dai *Giambi ed Epodi* (1882), ironicamente intitolato *Ad un heiniano d'Italia*, una delle migliori testimonianze della sua qualità di polemist. Bastano pochi versi: «Quando tocate, o tiscuzzo, voi/ il chitarrin cortese,/ [...] Le canzonette, assetatuzze e matte,/ ed isgrammaticate/ borghesemente, fan cagliare il latte/ e tremar le giuncate» (vv. 25-32)

<sup>35</sup> A. ROSTAGNO, *Dante nella musica dell'Ottocento*, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, Roma, Biblioteca dell'Arcadia-Edizioni di Storia e Letteratura, 2 (2013), 175-241.

Con Martucci (e Giovanni Sgambati, ma anche Alfredo Catalani, Luigi Mancinelli, o i meno noti Carlo Andreoli, Edoardo Perelli, Adolfo Gandino, Giacomo Orefice e diversi altri) anche in Italia la lirica non teatrale acquisisce la volontà e l'obiettivo artistico di realizzare un'interpretazione critica, una sostanziale integrazione di contenuto con i mezzi e i significati propri della musica, non semplicemente di rivestire di suoni una poesia. Il nuovo ipertesto musico-verbale che ne scaturisce rappresenta una diversa e più stretta sintesi; non è più né una pura linea di canto, dotata in sé di una fisionomia e di una compiutezza formale autonoma, come nelle romanze da salotto ottocentesche; e non è più un semplice ornamento sonoro al testo. Dall'estetica della romanza, si passa all'estetica del *Lied*; e qui a mio avviso va cercato il più radicale motivo della diffusione che alcuni testi carducciani hanno avuto nei primi decenni del Novecento.

La mentalità che cambia, la nuova estetica del *Lied* italiano e l'«ascoltatore ideale» che essa implica,<sup>36</sup> insomma il destinatario e la differenziazione del contesto esecutivo sono causa di nuove scelte poetiche da parte dei compositori. Intonare un testo di Panzacchi, Stecchetti, Francesco Cimmino, Pagliara, E.A. Mario, Pasquale Cinquegrana, o persino Vittoria Aganoor Pompilj significa rivolgersi a uno specifico settore dell'uditorio e puntare su un consumo ampio ma effimero (ciò non significa che questa produzione sia inutile allo storico odierno, anzi il suo studio sistematico ritrae la temperatura e la mentalità diffusa in quel momento assai controverso della storia culturale italiana).<sup>37</sup> Una diversa scelta poetica più ambiziosa significa rivolgersi a quella nuova parte di pubblico formatasi nell'Italia borghese dagli anni Settanta in poi con evidenti ambizioni culturali, che sempre più si distacca dal consumo borghese della musica: e qui la scelta di Carducci assume significato, come lo assume forse ancor più la scelta di Dante, che conosce un favore presso i compositori mai prima tanto forte.

Sia pur lontanissimi, i due fenomeni della intonazione di Carducci e di Dante nella Nuova Italia presentano questo elemento in comune: impiegare un loro testo poetico è anzitutto una scelta estetica, significa considerare la lirica da camera come musica d'arte; scelta non affatto in linea con la tradizione ottocentesca della romanza italiana, che impiega consuetamente testi nati per la musica, come *Il piccolo romanziere* di Enrico Panzacchi,<sup>38</sup> o la raccolta di trentacinque poesie per musica di Rocco Eduardo Pagliara pubblicata da Ricordi, *Romanze e fantasie*,<sup>39</sup> da cui attingeranno a piene mani i 'romanzisti' di diverse generazioni (persino il giovanissimo Toscanini nelle due liriche *Nevrosi* e *Son Gelosa*<sup>40</sup>). Se la tradizione del *Lied* romantico si basa sui testi dei massimi poeti da Goethe a Heine,

<sup>36</sup> ID., *Il 'Lied' italiano. Giovanni Sgambati e Heinrich Heine*, in *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, a cura di T. Affortunato, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, 331-413.

<sup>37</sup> Per esempio studiosi come Barbara Lazotti e Gianfranco Plenizio (si possono consultare on-line le loro rispettive, ricchissime pagine) hanno dedicato molti anni alla paziente raccolta e ricostruzione di quella civiltà allora sotto i riflettori, oggi quasi del tutto sommersa. Ho provato a dividere la vasta produzione dei decenni a cavaliere del 1900 in *Fogazzaro nella ricezione dei compositori. Cultura e musica nell'età umbertina-giolittiana*, in *Fogazzaro nel mondo*, a cura di A. CHEMELLO – F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica-Esca, 2013, 127-194.

<sup>38</sup> E. PANZACCHI, *Il piccolo romanziere. Raccolta di poesie liriche per musica da camera*, Milano, Ricordi, 1872; Salvatore Farina le chiamò «canzonette per musica picciolette e snelle» (S. Farina, *Bibliografia*, «Gazzetta musicale di Milano», a. XXVII n. 32, 11 agosto 1872, 265), ricorrendo a una citazione-allusione dantesca decisamente fuori luogo, poiché in *Inf.* VIII v. 14-15 è così definita la barca del traghettatore infernale Flegiàs.

<sup>39</sup> R. E. PAGLIARA, *Romanze e fantasie*, Milano, Ricordi, n.l. 49498 (1885).

<sup>40</sup> A. TOSCANINI, *Nevrosi. Romanza per Soprano in chiave di Sol*, dedica a Emma Gorin, Milano, Lucca, n.l. 47690 [1888]; ID., *Son gelosa! Romanza per Canto con accompagnamento di pianoforte*, Torino, Giudici e Strada, n.l. 16741 [1888]. In particolare *Nevrosi* ricorda molto nello stile le liriche di Martucci, con ampio impiego di controcanti al pianoforte, a cui spesso viene affidata la parte principale mentre la voce declama su un recitativo su poche note non melodiche, fino ai due ultimi versi «Vorrei baciarti in bocca avidamente/ e poi

da Eichendorff a Byron, Platen, Uhland, Rückert, la tradizione della lirica italiana non tocca che marginalmente Foscolo o Leopardi, Alfieri o appunto Dante (con la sola eccezione di *Tanto gentile*, che da metà Ottocento diviene una vera ‘moda’ musicale, ma tanto isolata da non modificare il quadro d’insieme che stiamo tracciando).

Dato questo panorama, si può affermare che la poesia di Carducci nella storia della lirica non operistica italiana ha svolto una preminente funzione di maturazione estetica, spingendo molti compositori a elevare e raffinare le esigenze artistiche, e contribuendo parallelamente al mutamento del genere dall’origine più modesta della romanza da salotto allo sviluppo più ambizioso della lirica da concerto. In parte questa funzione viene svolta anche dai testi di Pascoli e D’Annunzio spesso impiegati dai compositori italiani fra fine Otto e primo Novecento; ma Carducci rappresenta anche un radicamento nella storia culturale italiana, un atteggiamento non del tutto estraneo dal nascente nazionalismo sin dalla fine degli anni Ottanta, senza che questo significhi tornare all’idea del Carducci ‘vate’ della nazione, sia ben chiaro.

Per quanto necessaria, la statistica non è tuttavia sufficiente a chiarire questa funzione culturale di Carducci; occorre distinguere quale registro, quali temi della poesia carducciana hanno via via interessato i compositori. E subito occorre chiarire che nessun musicista ha compreso l’ampiezza di registri, stili, citazioni/allusioni, scelte sintattiche, immagini, temi praticati da Carducci. Nessuno tranne Giuseppe Martucci, sia per una consentaneità di fondo sia per contingenze biografiche: il musicista napoletano infatti diresse molte istituzioni musicali a Bologna (Orchestra del Teatro comunale, Conservatorio, Cappella di San Petronio, Società Wagner, consigliere della Accademia Filarmonica) dal 1886 al 1902, vivendo nel medesimo ambiente culturale del poeta.

Martucci ha costruito nei già ricordati *Tre pezzi* op. 84 (1905-6) un percorso spirituale, un ‘racconto autobiografico’ interiore, grazie a una interessante scelta e ordinamento di testi carducciani: dal descrittivismo e il vitalismo mordace della *Maggiolata* iniziale (*Rime nuove*, n. 50, 1871) alla melanconia senile della *Nevicata* (*Odi barbare*, Libro II, n. 25). È il percorso che Martucci propone dalla *Maggiolata* che apre il ciclo con paratassi anaforica di effetto quasi luminoso, «Maggio risveglia i nidi / Maggio risveglia i cuori»; per arrivare all’ultimo distico (distico elegiacico, come noto) della *Nevicata* che chiude il ciclo: «In breve, o cari, in breve – tu calmati indomito cuore – / giù nel silenzio verrò, giù a l’ombra riposerò»: <sup>41</sup> un percorso (musicale) dalla luce all’ombra. E al percorso di approfondimento contenutistico si accompagna un percorso di verso la complessità metrica: dall’ode anacreontica iniziale in quartine simmetriche a rima regolare e a chiusa tronca regolare, metastasianamente, che Martucci declama aderendo alla scansione del testo ma con melodia nuova per ogni strofa, cogliendo la bizzarra contraddittorietà di questa immagine primaverile; al tono medio, ancora in parte nello stile della romanza ottocentista, di *Pianto antico*, nobilitata però dalla cadenza all’ultimo verso, un gesto melodico autonomo e autosufficiente, che sembra balzare e distaccarsi dalla pagina per espressività autonoma (carattere dato dall’appoggiatura melodica finale). Ma se fin qui Martucci ha impiegato mezzi espressivi, rapporto musica-parola, grammatica armonica e sintassi fraseologica ancora «in stile di romanza», tutto cambia con *Nevicata*, che il

---

morir!» con il *fortissimo* in registro acuto («Vorrei baciarti») e l’immediata e appunto nevrotica ridiscesa al registro centrale in *pianissimo*: chiaramente siamo nell’ambito della consueta «poesia da musica», l’opposto di quanto Martucci cerca (e trova) in Carducci.

<sup>41</sup> Come in altri punti della lirica, Martucci non segue la versione definitiva, che recita: «In breve, o cari, in breve – tu calmati, indomito cuore – / giù al silenzio verrò, ne l’ombra riposerò» (G. CARDUCCI, *Nuove odi barbare*, Zanichelli, Bologna, 1882; ora in ID., *Opere* vol. II (*Poesie*), a cura di E. GIAMMATTEI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, 503-4.

compositore scrive già presago della malattia che in meno di due anni lo porta alla tomba. Qui tre sono i punti che ci interessano:

- 1) il contenuto: la accidiosa rinuncia alla vita, che da sola distacca questa ‘scelta poetica’ da tutto il ‘romanzismo’ precedente; la tensione al «riposo» nell’annullamento dell’essere, simile a quel «tedio che duri infinito» che conclude la *Ode* barbara n. 39, *Alla stazione in una mattina d’autunno*;<sup>42</sup>
- 2) la metrica barbara, la declamazione musicale che pone a Martucci evidenti necessità di uscire da ogni simmetria melodica, realizzando una compiuta prosa musicale che nulla ha da invidiare ai grandi esempi wagneriani, straussiani o debussyani. Certo, già Arrigo Boito aveva trattato l’esametro nella scena di Elena del Sabba classico nel *Mefistofele* («Notte, cupa, truce, senza fine funebre»); ma Boito stesso ne scriveva poi a Francesco D’Ovidio di quanto quell’esperimento fosse precario e insoddisfacente: «ho errato prima del Carducci [...] ed ho errato più di lui».<sup>43</sup> Boito torna a intonare esametri e distici elegiaci nel *Nerone* («Queste ad un lido fatal, insepolti ceneri tolsi. / Qui le trassi, ove stende Roma sue tombe. / Sacro sempre fu ridonare a’ suoi morti la patria»). La composizione di Martucci (1906) cade in mezzo alle due di Boito. Martucci come Boito incontra problemi insormontabili, a volte risolti a volte no:
  - a. risolve bene l’esametro, con una efficace varietà del ritmo della declamazione (ogni esametro inizia con una diversa conformazione ritmica);
  - b. non risolve il problema del pentametro con la cadenza tronca all’emistichio per realizzare la cesura del verso latino: più volte Martucci scioglie l’uscita tronca e la riporta piana, per non spezzare la declamazione intonata. Per esempio al v. 1: «suoni di vita più non salgon da la città» diventa nello spartito «suoni di vita non salgon da la città» per non spezzare la declamazione regolare; o al v. 6: «gemon, come sospir d’un mondo lungi dal dí» diventa nello spartito «gemon, sospiri d’un mondo lungi dal dí», dove «gemon» chiude la frase melodica precedente l’*enjambement* e la frase dopo la virgola ha una sua linea melodica compiuta e autonoma (il testo musicato, quindi risulta così diviso: «Da la torre di piazza roche per l’aere le ore gémon/ sospiri d’un mondo lontano dal dí»), ossia con forte asimmetria a un verso di sette piedi risponde uno di quattro);
- 3) Il citazionismo: certo, questa è caratteristica di tutto Carducci, e la troveremo anche nella *Maggiolata*. Ma qui coinvolge non solo il lessico, i sintagmi, le immagini, ma persino la materia sonora, il metro e la forma. Ed è un atteggiamento che Martucci condivide: anch’egli mette in musica la *Nevicata* con almeno due grandi citazioni/allusioni, e anch’egli come Carducci mostra grande interesse per il recupero di stili ‘classici’. Sebbene per un musicista il ‘classicismo’ non sia quello greco-romano antico, ma il Settecento, ed è proprio quello che il tardo Martucci mette in atto, come trascrittore e come editore di ‘musica antica’ come allor si indicava quella da Corelli a Bach e Haendel, da Sammartini e Vitali a Boccherini, dal Sei al Settecento.

Sulla tecnica del citazionismo mi limito a pochi esempi (e non si tratta certo di una questione solo ‘tecnica’, ma la funzione è principalmente contenutistica come ogni intreccio intertestuale; detto più chiaramente, l’impiego di allusioni e citazioni da altri autori è un elemento sostanziale dell’intenzione propria del *Lied* italiano di interpretare il testo poetico con autonomi mezzi

---

<sup>42</sup> Per le definizioni e per la sistemazione storica di questi atteggiamenti rimando a R. GIGLIUCCI, *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, Rizzoli, Milano, 2009 (cfr. in particolare l’*Introduzione* e le pagine introduttive al capitolo *Lirici dell’Ottocento*, 443-448, dove viene indicata la centralità della componente melanconico-accidiosa di Carducci).

<sup>43</sup> Lettera di Arrigo Boito a Francesco D’Ovidio, 18 agosto 1909, in *Lettere di Arrigo Boito*, a cura di R. DE RENSIS, Roma, Società editrice di ‘Novissima’, 1932, 181-185: 181.

compositivi). Oltre all'allusivo modo debussiano di sfruttare i diversi timbri estremi del pianoforte (registro gravissimo e sovracuto in relazione non a singole parole-immagine, ma a generali stati d'animo): le due citazioni usate da Martucci sono una da Schumann e una da Mahler, due figure che Martucci sentiva molto vicine.

In *Nevicata* Martucci impiega un correlativo oggettivo (es. mus. 1a) per realizzare il suono sordo degli «uccelli raminghi» che «picchiano» ai «vetri appannati», quasi messaggeri di «un mondo lungi dal di», quasi presenze non naturali che chiamano verso quel «giù» di silenzio e «ombra», in cui si proietta la melanconia nera di Carducci:



Es. mus. 1a; G. Martucci, *Nevicata* op. 84 n° 3, b. 26.

Questo disegno richiama direttamente uno dei brani pianistici più visionari (e famosi) del tardo Schumann, *Vogel als prophet* dall'op. 82, di cui si accenna qui l'inizio (es. mus. 1b).



Es. mus. 1b; Robert Schumann, *Vogel als prophet*, dalle *Waldszenen* op. 82 n° 7.

Né mi sembra azzardato collocare la conclusione di *Nevicata*, con le sue lente appoggiature discendenti multiple, a fianco di uno dei più estenuati *Lieder* di Mahler, nella sua chiusa similmente grondate di sfinite appoggiature:



Es. mus. 2a; G. Martucci *Nevicata*, bb. 39-44 (conclusion).



Es. mus. 2b; Gustav Mahler, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, n° 3 dai *Rückert-Lieder*.

È una vera interpretazione della parola con i mezzi della storia della musica, pari sebbene condotta con i mezzi della 'ricreazione' musicale, alle interpretazioni carducciane più o meno coeve dei maggiori commentatori, da Francesco Torraca a Giuseppe Chiarini, a Croce (anche se so che quest'affermazione, nella sua radicalità, potrebbe di primo acchito suscitare scetticismo, per l'abitudine condivisa a considerare la musica come un'attività non critica ma istintiva, non intellettuale ma emozionale, «più diletto che cultura»).

Non dovrebbe sorprendere a questo punto il fatto che *Nevicata* sia un testo assai raramente impiegato dai compositori; delle sei altre intonazioni che si conoscono<sup>44</sup> la sola di autore di una certa rilevanza è quella di Mario Pilati; ma mi sembra significativo del timore reverenziale verso un testo tanto impegnativo il fatto che il giovane Pilati non abbia voluto pubblicare questa composizione, che rimane a tutt'oggi inedita.<sup>45</sup>

Le posizioni storico-culturali di Martucci e di Carducci presentano analogie: entrambi sono convinti della necessità che la cultura italiana si debba aprire al dialogo internazionale,<sup>46</sup> pur essendo attenti a conservare le proprie radici nazionali;<sup>47</sup> entrambi guardano con interesse le più giovani avanguardie, intuendo vie nuove per la propria arte, ma immediatamente superati dalla generazione successiva, tanto che la loro opera di svecchiamento appare superata solo pochi anni dopo che si è attestata come innovazione.

Ma complementare e speculare allo sguardo in avanti è lo sguardo indietro e intorno a sé, che si manifesta in entrambi con citazioni, allusioni, riferimenti culturali (sopra, per Martucci, ho nominato Schumann, Debussy, Mahler, ovvio poi il riferimento a Brahms e a Wagner). È quella attiva mescolanza di riflessi e allusioni anche apparentemente in contraddizione che si trova anche in Carducci e che Emma Giammattei ha recentemente definito così:<sup>48</sup>

la poesia carducciana, con la ricchezza dei riferimenti storici, la fitta serie di nomi storici e geografici, le citazioni e i prelievi linguistici, preziosi o popolari [esattamente lo stesso atteggiamento

<sup>44</sup> Mario Montico (1925), Robert Fairfax Birch (1917, in traduzione inglese come *Snowfall* op. 21 n° 4), Luigi Zanucoli (Milano, Carisch & C., s.d.), Leonardo Antonio Ciampa (1971), Gino Tagliapietra s.d.; i dati sono ancora dedotti dal citato catalogo di Luigi Verdi in *Qual musica intorno a Giosue* (vedi nota 2).

<sup>45</sup> M. PILATI, *Nevicata* (1919; ms. aut. inedito presso la Fondazione Pilati di Napoli); secondo una nota dello stesso Pilati, fra il 1919 e il 1920 egli compose diverse liriche da camera «da non citare nel catalogo», fra esse *Nevicata* op. 35 n° 1 composta fra il 1° e il 23 agosto 1919 e *Vere novo* dalle *Barbare*, il 24 agosto (cit. in M. POGGESI, *Quando trovo le parole fatte per la mia musica, questa non si rifiuta di ... nascere*. *Le liriche da camera di Mario Pilati*, in *Mario Pilati la musica del Novecento a Napoli tra e due guerre*, a cura di R. DI BENEDETTO, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 2007, 281-307: 307).

<sup>46</sup> Sia chiaro: questa è la convinzione condivisa da molti esponenti di quella generazione, la stessa dell'«internazionale» Puccini. Ciò non toglie che molti dei grandi intellettuali delle precedenti generazioni già fossero pienamente consapevoli della necessità che la cultura e l'arte fossero strumenti di superamento e forse anche di annullamento di contini e divisioni nazionali, il caso di Giuseppe Verdi è il più significativo: pienamente consapevole della necessità di una fondazione comune distintiva del carattere nazionale, proprio per questo trattò tutta la vita soggetti attinti da tutte le altre culture europee, da Schiller a Byron, da Hugo a Shakespeare, da Gutierrez a Werner, da Dumas *filis* a Scribe. Con la sola eccezione dei *Lombardi alla prima crociata*, tutte le sue opere sono tratte da originali non italiani.

<sup>47</sup> Sulla persistenza di una tradizione italiana nel sinfonismo di Martucci cfr. il mio *Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano*, in *Giuseppe Martucci e la 'caduta delle Alpi'*, Atti del convegno di studi per il 150° anniversario della nascita di Giuseppe Martucci, Capua-Napoli 1-2 dicembre 2006, a cura di P. MAIONE – F. SELLER – A. CAROCCIA, Lucca, LIM, 2008, pp. 371-396. Già Luigi Torchi aveva notato questo particolare carattere italiano nelle due sinfonie (L. TORCHI, *La seconda sinfonia in fa maggiore di Giuseppe Martucci*, «Rivista Musicale Italiana», XII (1905), 151-209: 154 e 207-208).

<sup>48</sup> E. GIAMMATTEI, *Introduzione*, in CARDUCCI, *Opere*, vol. II (*Poesie*)..., XII (corsivi miei).

che si ritrova in Martucci], possiede attrattive insospettabili, in misura maggiore di molta poesia successiva.

La storiografia musicale ha a lungo voluto leggere Martucci come l'estremo fenomeno di un radicato 'provincialismo' e 'ottocentismo' della cultura italiana (e ancora lo fa); considerazione simile è stata a lungo attribuita anche a Carducci. Eppure entrambi hanno avuto una simile funzione di chiudere sì il secolo dei grandi idealismi, ma anche di presagire o forse anche preludere a molte delle nuove vie poi praticate nel nuovo secolo. Se questo è oggi ampiamente riconosciuto a Carducci, non si può dire lo stesso di Martucci; in alcuni recenti scritti ho mostrato significative convergenze fra l'ultimo Martucci, di cui ho parlato qui, e il giovane Gian Francesco Malipiero (in questo caso, è la comune ricezione debussyana).<sup>49</sup>

Nella lettura che segue, Alessandro Maras avanza la proposta di una lettura di Carducci da parte di Alfredo Casella, lettura che dalla chiave simbolista si protende verso un ulteriore modernismo; ciò non fa che confermare la traccia che ho qui proposto.

Ciò che permette quindi di collocare Carducci e Martucci in una posizione analoga è la funzione storica da loro svolta nelle due rispettive arti, al di là di difficilmente dimostrabili affinità di indirizzi estetici, di consapevoli intenzione storico-artistiche, o delle concrete scelte linguistiche. In altre sedi<sup>50</sup> ho chiarito come la posizione di altri due fra i maggiori italiani della stessa generazione, rispettivamente Antonio Fogazzaro nella sua (sia pur meno cospicua) produzione poetica e Giovanni Sgambati nella sua (decisamente più numerosa) produzione lirico-cameristica *non* possano esse collocati nella stessa posizione di cerniera fra la cultura ottocentesca italiana e quella delle prime avanguardie. Fogazzaro e Sgambati qualitativamente e quantitativamente raggiungono notevoli risultati pienamente degni dell'interesse dello storico. Ma diversamente da Carducci e Martucci nella loro rispettiva produzione non potremmo trovare segni e premonizioni di indirizzi e atteggiamenti poi maturati nelle generazioni più giovani e nel nuovo secolo. Senza qui approfondire, è lecito concludere sottolineando ancora quanto risulti errata la lettura della produzione lirica italiana su testi carducciani come generica espressione del 'romanzismo' più superficiale proprio della cultura neo-borghese dell'Italia giolittiana, già sulla via della massificazione dei consumi culturali. Carducci e Martucci al contrario, come mostrano i precedenti esempi musicali condividono la medesima idea di arte internazionale; o meglio entrambi mirano a costituire un'espressione italiana dell'arte internazionale. È un atteggiamento in cui prosegue la concezione idealistica ottocentesca di nazione, depurata dell'armamentario nazionalistico (volontà di potenza, teoria dello spazio vitale), che in quegli stessi decenni trovava espressione in Charles Maurras, Maurice Barrès o Joseph Arthur Gobineau; siamo insomma ben lontani dalla militanza più raffinata e intellettuale di personalità diverse (e ugualmente lontanissime da Carducci e Martucci) come Scipio Sighele e Giovanni Papini, tanto quanto alla politica più ostentata e provocatoria dei nazionalisti Enrico Corradini o Luigi Federzoni in Italia. E siamo invece prossimi a quella «nazionalità della cultura» sovranazionale, per parafrasare quanto Croce ricordava dell'eredità intellettuale di Bertrando Spaventa,<sup>51</sup> come sintesi delle culture nazionali in una sovrastoria comune. Potrei allora concludere che l'interesse per la poesia di Carducci mostrato tanto dai compositori

---

<sup>49</sup> Malipiero e Napoli, in *Musica e musicisti a Napoli nel primo Novecento*, Atti del convegno internazionale Napoli 21-23 maggio 2009, a cura di P.P. DE MARTINO e D. TORTORA, Napoli, Istituto italiano per gli Studi filosofici, 2012, 163-201.

<sup>50</sup> Cfr. ROSTAGNO, *Fogazzaro nella ricezione dei compositori*; ID., *Il 'Lied' italiano...*

<sup>51</sup> CROCE, *La vita letteraria a Napoli...*, in part. 255-262.

tardo-romantici quanto da quelli delle prime avanguardie italiane esprime un'idea nazionale senza nazionalismo pregiudiziale; un atteggiamento, mi sembra, analogo e complementare a quello di Giacomo Puccini.

La lettura che segue, la proposta del Carducci simbolista su cui Alfredo Casella proietta persino qualcosa dell'incipiente espressionismo, non fa che seguire nel nuovo secolo la traccia che ho qui proposto.

SEZIONE TERZA: LE AVANGUARDIE STORICHE, CASELLA E TOMMASINI  
(Alessandro Maras)

Fra la metà degli anni Dieci e la metà degli anni Venti del Novecento un piccolo nucleo di compositori appartenenti alla Generazione dell'Ottanta – ossia quella dei giovani progressisti italiani – mette in musica diverse volte delle liriche di Carducci.<sup>52</sup> Il dato, in sé, potrebbe non porre alcuna questione di ordine artistico o estetico: il poeta era da poco scomparso fra gli onori di tutta la cultura italiana e internazionale. Avrebbe potuto dunque essere naturale l'attenzione tributata dai musicisti ad uno dei pilastri della recente poesia italiana. Tuttavia, affrontando questo problema dalla prospettiva prettamente musicale, si può notare come la musica di quegli anni si stesse allontanando molto velocemente dalle istanze estetiche e dal fondo culturale che aveva animato la poetica e l'epoca carducciana. Sulla scia dei rivoluzionari Strauss, Debussy e Stravinsky, la Generazione dell'Ottanta teneva a modo suo il passo, assestandosi subito dopo la guerra su quelle linee post-debussyste e post-wagneriane che avrebbero cercato in ogni modo di dimenticare il romanticismo e l'Ottocento. Eppure i rapporti fra musica e poesia a inizio Novecento in Italia – escludendo l'ambito melodrammatico – erano focalizzati su un solo nome, non propriamente 'nuovo': D'Annunzio.<sup>53</sup> In quanto all'interesse dei musicisti verso i giovani poeti, altro non si può dire che le collaborazioni si limitavano a scambi di idee o comuni frequentazioni: l'esempio della *Voce*, periodico che ospitò contributi di musicisti e musicologi, ne è un esempio. Non vi furono invece solide collaborazioni poetico-musicali quali ad esempio erano sorte in Francia fra Claudel e Milhaud, Cocteau e Stravinskij o, poco dopo, fra Poulenc e Éluard.<sup>54</sup> I compositori italiani molto raramente collaborarono con i loro coetanei e, se lo fecero, fu in modo alquanto sporadico, mirando più ad un'affinità personale con le singole liriche piuttosto che ad una convergenza con le poetiche degli scrittori.<sup>55</sup> Preferirono affidarsi alle poesie dei grandi poeti del passato, sia di quello remoto – andando di lì a poco ad inaugurare la lunga stagione del Neoclassicismo – sia di quello più recente, come, nel nostro caso, il passato di Carducci.

---

<sup>52</sup> Fra i compositori di una qualche rilevanza nati attorno agli anni Ottanta dell'Ottocento che contribuirono all'intonazione di Carducci, si ricordino Mezio Agostini, Domenico Alaleona, Emilia Gubitosi, Giuseppe Mulé, Mario Pilati, Francesco Balilla Pratella e il brasiliano Heitor Villa-Lobos.

<sup>53</sup> Sull'argomento si veda l'ormai classico contributo di A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1990.

<sup>54</sup> Faceva eccezione solo l'ambito futurista, che però, come ben noto, seguiva regole e istanze specifiche ed esclusive.

<sup>55</sup> Guarnieri Corazzol segnala che «Casella si orienta su Trilussa (*Quattro favole romanesche*); Petrassi si rivolge a De Libero (*Lamento di Arianna*) e al Montale di *Keepsake* (ancora in *Tre liriche*). Veretti risale a pascoli (con i *Tre canti di Pascoli*), Petrassi aderisce alla perfetta poesia 'pura' di Vincenzo Cardarelli (*Colori del tempo*)». A. GUARNIERI CORAZZOL, *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento – Una proposta di tipologia dei ruoli*, in *Finché non splende in ciel notturna face – Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. FERTONANI – E. SALA, – C. TOSCANI, Milano, LED, 2009, 223.

E in effetti due compositori in particolare, Alfredo Casella (1883-1947) e Vincenzo Tommasini (1878-1950), posero una questione non secondaria quando misero in musica Carducci piuttosto che, ad esempio, i pressoché coetanei Corazzini, Gozzano o Palazzeschi. Entrambi ritornarono a Carducci più volte: Casella nel primo quindicennio del Novecento, Tommasini invece fra il 1921 e il 1933; il primo con cinque composizioni, fra i quali due poemi sinfonici (*A Satana* e *Roma*), il secondo con quattro lavori per voce e pianoforte, due dei quali, *Lungi, lungi* e *Disperata*, rielaborati anche per voce e orchestra. Non è tuttavia chiara la ragione che spinse due dei più attivi fra i progressisti italiani – entrambi fondatori della Società Italiana di Musica Moderna nel 1917 – a scegliere l'ormai 'classico' Carducci, di due generazioni più vecchio; al contempo però può essere interessante esplorare i risultati che i due hanno ottenuto abbinando musica chiaramente novecentesca a temi e forme tardo-ottocentesche.

Analizzando la posizione di Alfredo Casella, si può notare come la sua scelta sia dovuta principalmente a due moventi, uno socio-culturale e uno estetico – al netto, chiaramente, delle sue preferenze e dei suoi gusti personali. Come s'è visto, il compositore torinese compone cinque brani su testi carducciani; fra questi, il lavoro più riuscito per qualità e raffinatezza è *Notte di Maggio*, «canto per una voce ed orchestra». <sup>56</sup> Scritto nel 1913, il 'canto' è basato sull'omonima poesia tratta dal libro quinto delle *Rime nuove*, scritta da Carducci nel 1885. La motivazione alla base della scelta di questa precisa poesia è allegata alla biografia di Casella, residente a Parigi da molti anni, allievo del *Conservatoire* e fortemente radicato nei diversi *milieu* culturali francesi. Il compositore stesso ci racconta:

Il problema di avvicinarmi sempre più allo *spirito della patria* non mi lasciava requie, e cercavo di realizzare questo mio ideale. Mi piaceva molto una delle *Rime nuove* di Giosuè Carducci, *Notte di Maggio*, e decisi di musicarla per una voce ed orchestra. [...] Questo lavoro [...], se pur influenzato qua e là da qualche debussismo ed anche da qualche strawinskismo [...], costituiva nondimeno un considerevole progresso sui miei anteriori per una *completa liberazione da ogni residuo di retorica romantica* e per una sua severa ed ampia atmosfera sonora, la quale, per quei tempi, era anche abbastanza spregiudicata e coraggiosa. <sup>57</sup>

Sono due i punti di questa dichiarazione che possono aiutarci nella nostra indagine: da una parte si nota come Casella intendesse, dopo anni di permanenza oltralpe, riavvicinarsi allo «spirito della patria»; ecco un motivo più che plausibile per scegliere Carducci, poeta nazionale che incarnava all'estero il mito – ambiguo e inesatto ma certo funzionale – del 'Victor Hugo italiano'. <sup>58</sup> Utilizzare Carducci significava per Casella non tanto e non solo un modo per portare alla luce, in termini musicali, la poetica e il significato della singola lirica, bensì afferrare con forza la poesia *tout court* dell'Italia unita. Il compositore avrebbe così potuto esporre, in un solo lavoro vocale, lo «spirito della [propria] patria», rimarcando inoltre la condivisa intenzione della Generazione dell'Ottanta: costruire una musica pienamente italiana. A chi rivolgersi, se non a Carducci, per esprimere queste intenzioni?

D'altra parte, non è ben chiaro il riferimento alla «completa liberazione da ogni residuo di retorica romantica», ossia a quell'inevitabile passo in avanti rispetto alle conquiste delle generazioni precedenti, da Beethoven a Wagner. Casella intende «liberar[si] completamente dalla vecchia

<sup>56</sup> Oltre ai succitati poemi sinfonici e a *Notte di maggio*, Casella scrive anche *Deux mélodies pour voix moyenne et piano* (1915) che comprendono *Pianto antico* e *Il bove*, nella traduzione francese di Jean Bénédict.

<sup>57</sup> A. CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, 156-157.

<sup>58</sup> Su questa apposizione cfr. F. LIVI, *Il 'Victor Hugo italiano'? La ricezione di Carducci in Francia*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. PASQUINI e V. RODA, Bologna, Bononia University Press, 2009.

armonia cromatico-romantica», come dirà altrove,<sup>59</sup> ma impiega però, paradossalmente, i versi di un autore che proveniva proprio da quel passato. Certo non si tratta di un fatto inusuale o di un attrito inconciliabile nella eterna dinamica musica-poesia. Utilizzare il passato per superare il presente è una pratica ben conosciuta ai musicisti: per fare solo un esempio, si può ricordare che un compositore come Pierre Boulez, alla fine degli anni Cinquanta e con analoghi scopi innovativi, mise in musica Mallarmé.<sup>60</sup>

Si può comunque legittimamente sospettare che le intenzioni di Casella non siano del tutto soddisfatte dalla sua creazione e che *Notte di maggio* sia avanguardista solo negli intenti e non nel risultato. Questi sospetti tuttavia vengono immediatamente fugati non solo dall'analisi armonico-morfologica della partitura ma anche dalla recezione dello spettatore coevo. Di fronte alla prima esecuzione (Parigi, marzo 1914), i commentatori non esiteranno a dichiarare l'assoluta modernità della composizione. Émile Vuillermoz, parlerà della *Notte di maggio* come di una 'traduzione' delle innovazioni stabilite dalla *Sagra della primavera*, effettuata in spirito italiano e secondo la grammatica francese:<sup>61</sup>

La bomba del nichilista russo [cioè Stravinskij] ha prodotto i suoi effetti. Ne abbiamo constatato uno nella *Notte di Maggio* di Alfredo Casella che continua, secondo lo stesso autore, la propaganda dell'avvenimento inaugurato da Strawinsky. [...] Tutti quelli che hanno ascoltato attentamente la *Notte di Maggio* comprenderanno che non bisogna disdegnare indicazioni in questo senso. La *Sagra* è stata per la nostra scuola moderna francese una profezia magnifica ma sibillina; troppi pochi musicisti ne hanno compreso il senso prodigioso. Alfredo Casella ne ha appena effettuato la traduzione.

Quest'analisi è certo riferita in maggior misura alle proprietà musicali della composizione, e non mette sufficientemente in luce la posizione del testo poetico. Saranno tuttavia altri commentatori contemporanei ad evidenziare quanto la poesia di Carducci abbia fornito lo scheletro necessario ed indispensabile a una tale operazione. Amédée Boutarel, per esempio, scriverà che la corrispondenza in termini architettonici ed atmosferici fra musica e poesia è totale.

Eminentemente moderno, questo poema mette in luce, per la tecnica armonica e orchestrale, degli elementi che corrispondono all'evoluzione [musicale] attuale, e dei quali si potrebbe dire che fluttuano nell'aria in attesa che un maestro li condensi e li assoggetti al fine di costituire un movimento d'insieme forte e potente. [...] Per tornare alla *Notte di Maggio* di Casella, possiamo dire che corrisponde bene, in quanto a sentimento, alla bella poesia del poeta italiano [...].<sup>62</sup>

Nel suo esteso articolo, Boutarel prosegue con la spiegazione della congruenza tra frasi ed elementi musicali, e versi ed immagini poetiche: i violini che esprimono musicalmente i versi «Non mai serena di più tranquilla notte / Fu salutato da le vaghe stelle»; la voce che si eleva sul «dondolio cullante degli archi alle parole 'Non tale un navigar d'oblio per l'onde / Ebbero amanti mai sotto la luna'»; e poi i «trilli spenti che sembrano fremere da tutte le parti, lontane fanfare [che] fanno sentire misteriosi richiami [...] [le] note stridenti dell'ottavino, la tromba [che] getta una sorta di grido

<sup>59</sup> A. CASELLA, *Proemio*, in 21+26, a cura di C. PELLEGRINI, Firenze, Olschki, 2001 (1931), 3.

<sup>60</sup> Con *Pli selon pli, portrait de Mallarmé* (1967-60). Per un'analisi del rapporto Boulez-Mallarmé, cfr. R. DALMONTE, *P. Boulez, S. Mallarmé: convergenze di poetica*, Bologna, Cooperativa libreria universitaria editrice, 1978.

<sup>61</sup> É. VUILLERMOZ, *La musique au concert*, in «Comoedia», 30 marzo 1914.

<sup>62</sup> A. BOUTAREL, *Revue des grands concerts*, in «Le Menestrel», 4 aprile 1914.

lugubre»,<sup>63</sup> eccetera eccetera. In questo modo però la poetica e le intenzioni della poesia di Carducci ne risultano trasfigurati, se non addirittura travisati. Commenta in effetti Massimo Mila che l'intonazione di *Notte di maggio* risulta «così poco carducciana, [...] tutta brividi, sussurri e languori», o, in altre parole, «come il più strano frutto che ci si potesse aspettare da una collaborazione Carducci-Casella». <sup>64</sup> In verità una (ricercatissima) correlazione esiste, come è stato recentemente rilevato, soprattutto a livello morfologico fra le sestine di endecasillabi e la struttura rimica da una parte, e la costruzione generale del «canto per voce e orchestra sinfonica» dall'altra.<sup>65</sup> Non si può al contrario dire che ci sia una 'corrispondenza di affetti' fra lo spirito modernista di Casella – volto a prolungare gli echi stravinskiani – e la poesia d'ispirazione petrarchesca di Carducci. Allora, ancora una volta: perché scegliere Carducci?

La domanda si esaspera ancor di più se si pensa alle romanze carducciane scritte da Tommasini, il quale componeva in Italia per un pubblico italiano – e dunque non aveva nemmeno bisogno di riavvicinarsi allo «spirito della patria». Il compositore, utilizzando esclusivamente liriche scelte fra le *Rime nuove*, inizia ad avvicinarsi musicalmente a Carducci nel 1921 con le *Due melodie* (*Lungi, lungi e Disperata*), prosegue con *La lavandaia di San Giovanni* e *I tre canti*, entrambe del 1924, e termina con la pubblicazione delle *Due melodie* in versione per voce e orchestra (1933). Non c'è dubbio che all'epoca Tommasini fosse molto vicino a Casella e potesse aver risentito dell'esempio delle sue composizioni carducciane, e specie dell'ormai nota *Notte di maggio*. Le analogie fra i due tuttavia non si espandono ulteriormente, poiché sia lo stile musicale impiegato da Tommasini, sia la forma, sia ancora le poesie scelte riflettono uno spirito personale che esula completamente dalle intenzioni caselliane. Tuttavia, anche in Tommasini avviene una specie di 'traduzione', per usare l'espressione di Vuillermoz: nel momento in cui il romano mette in musica Carducci, lo fa 'traducendone' le poesie in termini musicali francesi. I suoi quattro brani carducciani astraggono non solo la poetica originaria ma anche il poeta stesso dalla loro collocazione specificamente italiana, trasportandoli nel dominio musicale più latamente europeo. Tommasini – formatosi in parte a Roma con Stanislao Falchi e con Ettore Pinelli, in parte a Berlino con Max Bruch, dichiaratamente innamorato di Debussy, benché in gioventù fervente wagnerista –<sup>66</sup> in quell'agile esercizio di modernismo che è *La lavandaia di San Giovanni*, pone la poesia di Carducci in un contesto alquanto distante da quello per il quale era stata concepita e dal quale era tratta.<sup>67</sup> Il compositore ottiene così da una parte un particolare aggiornamento della tradizione della romanza da camera italiana ma dall'altra nega al poeta toscano l'affermazione della sua poesia come simbolo dell'Italia post-unitaria. *La lavandaia* di Tommasini cerca di forzare la regolarità della poesia di Carducci, organizzata in nove distici di ottonari e settenari alternati, sovrapponendo delle frasi prevalentemente diatoniche e tonali ad un accompagnamento ritmicamente stabile – quasi un unico lungo ostinato – ma armonicamente

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> M. MILA, *Itinerario stilistico (1901-1942)*, in *Alfredo Casella*, a cura di F. D'AMICO e G. M. GATTI, Milano, Ricordi, 1958, 39.

<sup>65</sup> Cfr. l'ottima analisi di F. FONTANELLI, *Casella, Parigi e la guerra – Inquietudini moderniste da 'Notte di maggio' a 'Elegia eroica'*, Bologna-Torino, Albisani/De Sono, 2015, 106-150.

<sup>66</sup> Cfr. G. M. GATTI, *Four composers of present-day Italy*, «The Musical Quarterly», XII (1926), 1, 466-471.

<sup>67</sup> Tratta dal libro VIII delle *Rime nuove*, questa poesia è un adattamento 'filologico' di *Yo me levantara, madre* inserita nel secondo volume della raccolta di Georges Depping, *Romancero Castellano* (1844). Cfr. G. CARDUCCI, *Poesie di Giosuè Carducci, MDCCCL-MCM*, Bologna, Zanichelli, 1906, 767. Sulla rielaborazione 'filologica' di *romances* da parte di Carducci, cfr. P. GIOVANNETTI, *Il popolo è altrove. Carducci e la ballata romantica*, «Per leggere», 13 (2007).

instabile e sempre sfuggente.<sup>68</sup> La resa dell'ambiente acqueo – «in riva al mar», «canta al mar», «Su dal mare, giù dal mare» ecc. – è costruita su quel lungo ostinato ondivago che sicuramente qualcosa deve alla *Mer* debussiana, ma che sommerge la regolarità della poesia e ne libera il discreto *pathos* in una costruzione poetico-musicale che a Carducci deve molto poco. Ecco allora che si ritorna allo stesso punto: perché scegliere l'alto esempio di Carducci per questo veloce esperimento cameristico se la struttura finale sul quale la poesia viene montata avrebbe potuto ben adattarsi ad una poesia verbalmente e morfologicamente più libera rispetto alla *Lavandaia*?

Una prima risposta può venire se ci si allontana dai lavori di Casella e Tommasini, ed esaminando l'opera di un compositore a loro contemporaneo ma completamente diverso per stile ed intenzioni – ovvero guardando agli esperimenti avanguardisti di Alberto Savinio. Fra il 1913 e il 1914, il compositore, elaborando con Apollinaire un nuovo tipo di musica, non pensa a trovare punti di riferimento contemporanei né a scavalcare ogni possibile autore recente. Piuttosto, si richiama esplicitamente a Verdi e a quello spirito italiano e risorgimentale che sessant'anni prima aveva animato la cultura della patria; compone così i *Chants de la mi-mort*, il cui sottotitolo recita «scènes dramatiques, d'après des épisodes du *Risorgimento*». Certo a Savinio non interessava istituire paralleli architettonici o formali fra melodramma verdiano ed esperimenti avanguardistici;<sup>69</sup> per lui si trattava piuttosto di trovare un archetipo, un patrocinio ideale, un riferimento intoccabile sul quale fondare una nuova musica.<sup>70</sup>

A mio parere, simile sembra essere stata l'intenzione di Casella e Tommasini nello scegliere molteplici volte Carducci. Tanto per loro, quanto per Savinio, gli ideali estetici e le realizzazioni strutturali dei lavori di Carducci e Verdi rappresentavano i modelli più vicini e più utili nelle rispettive volontà ricostruttive, già calcolate sulla misura di quello che, nel primo dopoguerra, verrà chiamato 'ritorno all'ordine'. Osservando la parabola artistica di Casella, così come quella di Tommasini (fra l'altro formatosi come filologo classico), appare evidente come l'unica arte che potesse reggere le intenzioni della loro musica fosse quella di certi uomini dell'Ottocento e che d'altro canto non esistesse nessun fattore artistico, estetico o etico in comune fra loro e la poesia contemporanea. O, detto in altre parole: niente avrebbe potuto unire il desiderio di quel ricercatissimo afflato armonico proposto dalla Generazione dell'Ottanta alla lacerazione, alla disarmonia e al senso di esclusione sociale presenti in autori di certo avanguardisti come Sbarbaro, Rebora o Campana. E si noti pure che proprio Casella e Tommasini sono stati fra i primi artefici del Neoclassicismo musicale italiano; e pur essendo vero che il Neoclassicismo utilizzò quasi esclusivamente materiale pre-romantico, le regole formali e gli ideali etici mediante le quali lo organizzò dovettero per forza guardare ad uno degli esempi più alti di riattivazione della classicità mediterranea: Carducci. In termini del tutto analitici, si potrebbe dire che il poeta è stato considerato da Casella e Tommasini – forse anche inconsapevolmente – come punto di risalita verso la classicità, come primo polo di una dialettica che, resistendo all'eccentricità della musica nuova, avrebbe potuto mettere in azione un nuovo classicismo.

---

<sup>68</sup> Ad esempio, al termine di ogni frase, il pianoforte proroga il ritorno alla tonica fino all'inizio della frase successiva. Cfr. ad es. V. TOMMASINI, *La lavandaia di San Giovanni*, Milano, Ricordi, 1924, battute 6-7 e 12-13.

<sup>69</sup> Sul rapporto di Savinio con l'esempio di Verdi, cfr. M. PORZIO, *Savinio musicista*, Venezia, Marsilio, 1988, 135-136 e sgg.

<sup>70</sup> Significativa è sua la descrizione di Verdi, contenuta in un articolo degli anni Dieci, nella quale Savinio vede il compositore come esempio quasi eroico per una rinnovata generazione di artisti A. SAVINIO, *Dammi l'anatema, cosa lasciva*, «291», 4 (1915), 4.

Di questa tensione verso l'apollineo, azionata dalla dialettica avanguardie-Carducci, si accorsero anche i primi spettatori della *Notte di maggio*. Emblematica è la recensione di Paul Clemenceau all'indomani della prima:<sup>71</sup>

Nella *Notte di maggio* le qualità [di Casella] si affermano con più chiarezza che nelle sue composizioni precedenti. Su un fondo orchestrale fatto di armonie audaci e di sonorità nuove, si eleva un canto grave, commovente per il suo ardore contenuto, e la cui semplicità evoca il ricordo dei maestri italiani dell'epoca gloriosa. *Queste due giustapposizioni, così differenti nell'origine, creano un'opera di bella unità* per cantare il mistero di una notte di maggio, nella quale la natura dorme ancora sotto i raggi di una luna chiara e tiepida, per il cuore solitario che ha amato e sofferto.

Come Verdi per Savinio, così Carducci è per Casella e Tommasini il padre nobile di una nuova arte, che si esprime con forme regolari ed eleganti, che incarna la mediterraneità e soprattutto quell'italianità rinascimentale, classica e 'filologica' modello del ritorno all'ordine, che si staglia con apollineo rigore sopra la foga dionisiaca della musica, della poesia e della pittura delle nuove generazioni. Non si potrà certo dire che Carducci sia stato il poeta del neoclassicismo o dell'avanguardia musicale italiani, ma non sarà nemmeno errato affermare che il suo esempio abbia avuto un certo peso per gli sviluppi della musica italiana primo-novecentesca.

---

<sup>71</sup> P. CLEMENCEAU, *L'actualité – Concerts colonne*, «Revue musicale S.I.M.», x (1914), 1, 47 (mio il corsivo).