

RAFFAELE MELLACE

*Il musicologo e la cultura letteraria: una competenza imprescindibile*

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]

RAFFAELE MELLACE

*Il musicologo e la cultura letteraria: una competenza imprescindibile*

*Il presente contributo riflette su alcune delle ragioni che impongono al musicologo una conoscenza approfondita della letteratura italiana e della sua storia. Prendendo in considerazione l'arco cronologico dal Seicento a oggi, ci si sofferma in particolare su tre ambiti nel rapporto tra produzione musicale e letteratura italiana (la civiltà del Sei-Settecento, l'opera romantica, il Novecento), esaminando una serie di questioni in cui la competenza letteraria rappresenta un elemento fondamentale per la corretta comprensione dei fenomeni musicali.*

Giulio Strozzi, classe 1583, autore dei libretti di due opere perdute di Monteverdi (la pastorale *La finta pazzia Licori* e il dramma *La Proserpina rapita*), nonché della *Finta pazzia* di Saccati, nel 1639 presentava ai lettori il poema drammatico *La Delia, ossia La Sera sposa del Sole*, con questa avvertenza: «La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco, ma, quando non s'intendono bene tra di loro, non sono né attenenti, né amiche».<sup>1</sup> Il motto è stato fatto proprio quasi vent'anni fa da Paolo Fabbri nel pionieristico *Meridiano* sulla librettista curato con la compianta Giovanna Gronda;<sup>2</sup> mi sembra però che faccia altrettanto bene al caso nostro, spostando la questione dal piano della creazione artistica a quello della comprensione critica. Occorre cioè che anche il musicologo “intenda” bene la letteratura italiana. Non conoscerla approfonditamente comporta infatti inevitabilmente una catena di fraintendimenti. E questo per diversi ordini di ragioni. Nelle pagine che seguono cercherò di accennare ad alcuni snodi che a mio avviso denunciano questa esigenza: in particolare a tre questioni centrali rispetto al vincolo davvero consanguineo tra letteratura e musica rispettivamente nel Sei-Settecento, nell'Otto e nel Novecento.

*1. Musica e cultura letteraria nel Sei-Settecento*

Per secoli la creazione musicale ha presentato una natura dialogica, non tendenzialmente autoreferenziale com'è invece accaduto a cominciare dal classicismo viennese. A cavallo tra Sette e Ottocento infatti, allo sviluppo della tecnica compositiva e alla contemporanea evoluzione del pensiero estetico nelle opere di Haydn e Mozart, e in termini ancora più decisi con Beethoven, sono state rivoluzionate tanto la collocazione della musica nel sistema delle arti quanto lo stesso statuto epistemologico della disciplina. Per la prima volta nella storia dell'Occidente il paradigma di riferimento è diventata la musica strumentale, la cosiddetta musica assoluta. E ancora oggi è prevalente la percezione di una sostanziale autonomia della creazione musicale rispetto alla parola.

Nel Sei-Settecento non era però così. La creazione musicale di quei secoli è infatti in gran parte frutto d'una simbiosi, deriva da una cultura letteraria, da un *milieu* letterato cui il compositore partecipa direttamente o indirettamente. La situazione romana a cavaliere tra Sei e Settecento lo dimostra chiaramente: il mecenatismo laico ed ecclesiastico di Cristina di Svezia e dei cardinali

<sup>1</sup> G. STROZZI, *La Delia, ossia La Sera sposa del Sole*, Venezia, Pinelli, 1639, 3.

<sup>2</sup> P. FABBRI, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, in G. GRONDA e P. FABBRI (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, LV-LXXIX.

Benedetto Pamphili e Pietro Ottoboni impone ai musicisti modelli letterari specifici elaborati dai mecenati stessi (Handel ad esempio intonerà testi di entrambi i porporati ora citati) o dai letterati della loro cerchia. L'Accademia dell'Arcadia rappresentò sin dai suoi primi anni anche per i musicisti un riferimento ineludibile, al punto che tre dei principali artefici del rinnovamento musicale, sia vocale che strumentale, di quei decenni, Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti, vi vennero affiliati. L'evoluzione del melodramma dal Sei al Settecento è incomprensibile prescindendo dalle istanze squisitamente letterarie portate avanti con determinazione da quel gruppo di intellettuali, di cui di solito si ricorda impropriamente il solo Apostolo Zeno, che si rifiutarono di condannare il genere come irredimibile, ma scelsero piuttosto di coltivarlo in un processo di approssimazione alla tragedia.<sup>3</sup> I modelli letterari imposti dai poeti di teatro, e ampiamente discussi ancora per tutto il Settecento in sede critica, da Francesco Saverio Quadrio a Francesco Algarotti, da Ranieri de' Calzabigi ad Antonio Planelli, risultarono vincolanti per l'invenzione musicale. Ad esempio, anche semplicemente la collocazione dell'aria a fine scena ne impose la riduzione nel numero e ne promosse, per compensazione, l'aumento della durata, incoraggiando quella dicotomia tra zona prevalentemente verbale del recitativo e zona musicale dell'aria. Ci troviamo insomma di fronte a dinamiche letterarie che producono ricadute relevantissime sugli assetti musicali.

Il carattere prescrittivo della letteratura italiana nella civiltà musicale del Sei-Settecento si estende peraltro ben al di là del dramma per musica. Anche la grande cultura europea raggiunge il compositore, ed è da questi tradotta in musica, per il tramite di poeti italiani. Si pensi soltanto al fiorire di opere comiche su soggetti tratti da Molière o dal *Don Chisciotte*, che vengono debitamente adattati alle consuetudini del teatro italiano dai vari Marco Morosini, Stefano Benedetto Pallavicino, Pietro Pariati, Giovanni Claudio Pasquini, Giovanni Battista Lorenzi.<sup>4</sup> Oppure si consideri la pletera di componimenti celebrativi cui le Corti italiane ed europee offrono occasioni continue: testi che presentano una loro organizzazione formale specifica, ad esempio quella parata nota come *joute oratoire*, in cui i diversi personaggi sono chiamati a sostenere ciascuno la propria opinione, di norma ciascuno con una coppia recitativo-aria. Non conoscere le regole di simili giochi letterari implica evidentemente fraintendimenti grossolani che non possono se non pregiudicare l'apprezzamento estetico di quel repertorio musicale. Ciò vale anche per l'ambito sofisticato della cantata da camera, genere praticato quotidianamente nell'Europa *ancien régime*, concepito sin dalle origini come progetto poetico-musicale. L'ascoltatore dovrà ricavarne il 'doppio incanto dell'armonia', per dirla con le parole con cui Paolo Rolli presentava la propria raccolta *Di canzonette e di cantate*, pubblicata a Londra

---

<sup>3</sup> Cfr. P. WEISS, *L'opera italiana nel '700*, a cura di R. Mellace, presentazione di L. Bianconi, Roma, Astrolabio, 2013, 11-64.

<sup>4</sup> Si veda ad esempio, sulle realizzazioni operistiche del romanzo di Cervantes, F. FIDO, *Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento. Farsa, follia, filosofia*, «Italies» [online], IV (2000), online dal 29 gennaio 2010, consultato l'8 gennaio 2018. URL: <http://journals.openedition.org/italies/2246>; DOI : 10.4000/italies.2246.

presso Tommaso Edlin nel 1727 già corredata da una proposta di intonazione musicale per tutte e 24 le canzonette antologizzate. Il letterato ruba dunque la scena al musicista, o meglio impone a quest'ultimo immaginario e forme poetiche. Ancora nel 1820 da Napoli Giuseppe Sigismondo, il fondatore della Biblioteca del Conservatorio, riporta questa raccomandazione per l'istruzione dei compositori in erba somministrata da Vincenzo Boraggine, consigliere del Sacro Regio Consiglio e delegato del Conservatorio:

Ma ciò che vie maggiormente contribuirebbe a far divenire i giovani eccellenti maestri nell'arte, sarebbe quello di aprire nel Conservatorio una scuola di belle lettere e di poesia italiana, onde gli alunni apprendessero ben per tempo e contemporaneamente colla scuola del contrapunto [cioè della composizione] a conoscere il ritmo, i recitativi, le ariette, le desinenze, capire la forza della espressione ne' differenti gradi delle passioni, le ironie, le acclamazioni, le interrogazioni etc. siccome una tal verità la conosce a fondo il nominato Direttore Paisiello, non occorre ch'io più mi dilunghi nel dimostrarne l'utilità.<sup>5</sup>

Sempre a Napoli, nel 1808, ci si scusava in questi termini col pubblico del San Carlo per l'omessa intonazione di molti versi di recitativo nei *Pittagorici* di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello: «Se questo strazio della poesia giova a chi ascolta e segue col libretto alla mano il cantante, reca disgusto a chi leggendo fuor di teatro cerca il diletto del cuore che per lo più non può trarsi che dai recitativi, perché nei soli recitativi sta lo sviluppo delle passioni».<sup>6</sup>

Non sorprenderà a questo punto che uno dei maestri del teatro musicale del Settecento, Johann Adolf Hasse, si facesse istruire da Metastasio sul trattamento dei recitativi nell'*Attilio Regolo*, né che un suo collega altrettanto illustre, Nicolò Jommelli, richiedesse con insistenza di poter leggere quelle stesse istruzioni.<sup>7</sup> Se i musicisti ricorrevano ai letterati per gestire l'organizzazione musicale delle proprie partiture, sarà opportuno dunque che anche i musicologi indaghino a fondo quelle medesime ragioni drammaturgiche e poetiche per comprendere i fenomeni musicali che ne derivarono. Un'influenza che agisce anche sul dettaglio d'una gestualità musicale spicciola: una scelta lessicale di Metastasio, l'impiego in un'aria del *Ruggiero* («Farò ben io fra poco», I,II, l'aria di sortita della prima donna Bradamante) dell'aggettivo 'audace', cui la 3<sup>a</sup> edizione (1691) del *Vocabolario della Crusca* attribuisce la connotazione negativa di «temerario, di soverchio ardire», suggerisce a Hasse, neppure di madrelingua italiana, un gesto vocale estremo, ardito appunto, che

<sup>5</sup> G. SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani e R. Mellace, saggio introduttivo di R. Cafiero, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016, 122.

<sup>6</sup> F. LIPMANN, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e glorificare Napoleone: "I Pittagorici" di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in L. BIANCONI e R. BOSSA (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983, 281-302: 298 sg.

<sup>7</sup> Cfr. R. MELLACE, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007, 8 sg.

quindici anni più tardi Mozart riproporrà identico al ricorrere del medesimo aggettivo in un'aria del Conte nelle Nozze di Figaro dapontiane.<sup>8</sup>

## 2. L'opera dell'Ottocento

Nel melodramma dell'Ottocento la prospettiva è mutata, il compositore ha assunto ben altro ruolo, quello di *dominus* del progetto drammaturgico. E tuttavia, nel contesto più generale dell'interesse per la letteratura da parte del romanticismo musicale europeo, incluso quello nostrano (il caso di Verdi parla chiaramente), il debito verso la letteratura italiana continua a permanere, sebbene in altre forme. Nomino soltanto tre casi emblematici di altrettante questioni cui sarà bene che il musicologo presti attenzione.

Un mese prima di questo XX Congresso ADI, il Festival di Martina Franca ha proposto la prima rappresentazione assoluta della *Francesca da Rimini* di Saverio Mercadante su libretto di Felice Romani, un lavoro pronto ad andare in scena nel 1831, ma per una serie di ragioni rimasto in un cassetto.<sup>9</sup> Nel 1837 Salvatore Cammarano avrebbe fornito a Donizetti una *Pia de' Tolomei*, andata invece regolarmente in scena già all'epoca.<sup>10</sup> Ora, senza esagerare, come talvolta avviene, la portata del contributo di Dante nel repertorio melodrammatico, è evidente come la letteratura italiana più alta e illustre funga ancora da bacino per temi e figure che offrono il destro per un dramma storico, ancorché, come nel caso sia di Francesca che di Pia, di storico vi sia ben poco in vicende che restano squisitamente letterarie. Ciò che agisce – e di cui occorre tener conto – è la formazione culturale, letteraria (e ancor prima scolastica) degli artisti.

Secondo esempio. Il titolo verdiano più legato al Risorgimento, *La battaglia di Legnano*, un'opera di valore benché mai effettivamente entrata in repertorio per ragioni storico-politiche, è un caso esemplare di rielaborazione letteraria d'una fonte straniera. Come fa anche in titoli per Mercadante o Pacini, il librettista, Cammarano, vi compie infatti un piccolo miracolo, una sottile operazione drammaturgica e ideologica, trasformando il dramma borghese *La bataille de Toulouse, ou Un amour espagnol* di Joseph Méry in un'opera patriottica. Riformula gli equilibri drammatici, mette in atto un processo di moralizzazione della vicenda, sostituisce la *couleur locale* della *pièce* originaria, spingendosi fino a ribaltare di segno il portato ideologico della fonte. Realizza insomma una compiuta assimilazione del dramma francese originario al contesto della società e della cultura italiane. Isabelle, la protagonista femminile, in origine un personaggio quasi eversivo, preda d'una deriva bovaristica e relatrice d'una violenta requisitoria contro la discriminazione della donna nella società viene trasformata in una vera patriota, credente devota e madre responsabile, mentre Gaston, il

<sup>8</sup> MELLACE, *L'autunno...*, 160-166.

<sup>9</sup> L'opera, allestita secondo l'edizione critica curata da Elisabetta Pasquini con la direzione musicale di Fabio Luisi e la regia di Pier Luigi Pizzi, è ora disponibile in registrazione CD e DVD per l'etichetta Dynamic.

<sup>10</sup> Anche quest'opera è disponibile, sempre in CD e DVD Dynamic, secondo l'edizione critica di Giorgio Pagannone, con la direzione musicale di Paolo Arrivabeni e la regia di Christian Gangneron.

protagonista maschile, da giocoso e spregiudicato estimatore delle mogli degli amici e padre d'un figlio avuto da Isabelle fuori dal matrimonio, diventa un geloso vendicatore dell'amore tradito.<sup>11</sup>

Di fronte a casi come questi è indispensabile comprendere compiutamente il lavoro di decodificazione e rielaborazione drammaturgica realizzato, d'intesa col compositore, dal collaboratore letterario di quest'ultimo. Si badi che a tale compito, esclusivamente poetico-drammaturgico e non musicale, nessun compositore italiano fino a Ottocento inoltrato ambì mai. A differenza infatti di quanto Wagner andava predicando e praticando in Germania, nemmeno Verdi, con tutta l'orgogliosa consapevolezza drammaturgica che lo contraddistingue e con la sua immensa pratica teatrale, mise mai in discussione la necessità dell'apporto d'un letterato di professione, secondo una divisione di ruoli, dalla tradizione secolare, all'epoca ancora vigente nel contesto latino.

Per chiudere il discorso sull'opera dell'Ottocento si pensi infine al caso, assai noto, di Arrigo Boito, considerato non tanto nel suo secondo mestiere di musicista, ma in quanto autore di testi per musica. Comprendere la novità delle soluzioni musicali suggerite e quasi indotte dalle scelte metriche e di organizzazione testuale degli originalissimi libretti che Boito scrisse per sé, per Ponchielli, per Verdi, chiede al musicologo un'attenzione ad aspetti linguistici e poetici non esattamente banale.<sup>12</sup>

#### 4. Il Novecento

Assai più che non nel secolo precedente, quando i contatti tra musicisti e letterati di prima sfera (Leopardi, Manzoni, Verga, per dirne alcuni) erano stati sporadici, per essere eufemistici, i compositori del Novecento mostrano una frequentazione assidua della letteratura italiana, contemporanea ma anche del passato, su su fino a Dante. Questa circostanza pone naturalmente delle sfide al musicologo su più fronti. Citerò anche qui sinteticamente tre casi emblematici a conclusione del discorso.

Innanzitutto il fenomeno estremamente complesso del rapporto tra D'Annunzio e la musica.<sup>13</sup> Qui le competenze richieste sono molteplici. Innanzitutto occorrerà tenere in conto la presenza efficace e mai banale della musica nell'opera dannunziana, nei romanzi, nelle liriche, nelle prose. Si tratta poi di comprendere a fondo le dinamiche del teatro dannunziano – soggetti, personaggi, battute, didascalie – di cui non pochi musicisti (da Pizzetti a Mascagni, da Montemezzi a Debussy)

<sup>11</sup> Cfr. R. MELLACE, "La battaglia di Legnano". *Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in M. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 131-143.

<sup>12</sup> Sulla questione rimando a due studi importanti e recenti: E. BURONI, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica: la forma ideal, purissima del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013 e E. D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica: idee, visioni, forma e battaglie*, prefazione di M. Girardi, Venezia, Marsilio, 2010.

<sup>13</sup> Sul tema si vedano almeno A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 1990 e A. GUARNIERI, F. NICOLODI, C. ORSELLI (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 14-16 luglio 2005*, Firenze, Olschki, 2008.

hanno realizzato versioni musicate, scritte appositamente dal poeta o più spesso adattate da testi dannunziani.

Un secondo autore particolarmente fortunato presso i compositori del Novecento è Carlo Gozzi. Il raccolto di opere ispirate da un nome non proprio centrale del canone è impressionante: spazia dalle due *Turandot* di Puccini e Busoni, che difficilmente potrebbe essere più diverse, alla *Donna serpente* di Casella all'*Amore delle tre melarance* di Prokof'ev, al *Re cervo* di Henze. Il musicologo dovrà di volta in volta cogliere le specifiche peculiarità della fonte letteraria che hanno guidato, tra il 1917 e il 1956, l'intento del compositore di turno, in contesti culturali molto diversi, dal fiabesco al grottesco, dalle maschere dell'arte al contrasto stridente tra passioni e disumanità, dalla comicità al surreale. È insomma essenziale che l'analisi drammaturgico-musicale prenda avvio da quegli elementi del teatro gozziano individuati da ciascun compositore come capaci di operare una svolta radicale rispetto al melodramma ottocentesco.

Infine, Edoardo Sanguineti, e non per mero campanilismo genovese. Sanguineti ha dimostrato per cinquant'anni una sensibilità spiccatissima verso le implicazioni linguistiche e sociali della musica, che dichiarava esser stata la sua vocazione nell'infanzia. Non soltanto ha dedicato alla musica un'attenzione non episodica, ma ha concepito i propri testi come «scrittura per un'esecuzione» dal vivo, e la poesia come un «genere audiovisivo». Con queste premesse ha dialogato con tre generazioni di musicisti, una quarantina di compositori che hanno collaborato direttamente col poeta o messo in musica suoi testi.<sup>14</sup> Per il musicologo si tratta di un test esigente, perché il rapporto con il «materiale verbale», come Sanguineti lo chiamava,<sup>15</sup> è sempre diverso e difficilmente riconducibile a categorie tradizionali. Valga come emblematica della complessità dell'approccio la dichiarazione di Sanguineti per cui *Passaggio* è stato concepito «in stretta relazione con la musica di Berio, al punto tale che il mio testo non è stato definito che dopo la scrittura della musica».<sup>16</sup> Di questo fitto scambio, di cui di solito si conoscono solo le collaborazioni con Berio, cito solo una delle manifestazioni più recenti, *Parole di settembre* di Aureliano Cattaneo, classe 1974, che ha aperto la Biennale Musica di Venezia nel 2015 ed è stato insignito l'anno dopo del prestigioso Premio Abbiati con questa motivazione: «Nei tre libri di *Parole di settembre*, per controtenore, soprano, baritono e strumenti, le “parole” di Sanguineti offrono una grande varietà di stimoli che Cattaneo coglie e trasfigura con estrosa ironia, con raffinata e sapiente scrittura strumentale e con mobile scrittura vocale». Mi pare che questo lavoro si presti bene a chiudere il nostro discorso: nasce infatti da un'occasione di incontro multiplo tra la letteratura italiana e le arti: lo spettacolo realizzato nel 2006 per l'apertura della grande mostra di Mantova per il V centenario

---

<sup>14</sup> Mi permetto di rinviare a un mio contributo consuntivo: R. MELLACE, *Sanguineti e i “suoi” musicisti. Una bussola per orientarsi*, in M. BERISSO ed E. RISSO (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, 291-310.

<sup>15</sup> Cfr. intervista in <https://www.youtube.com/watch?v=lnGHEP1Gpog>, consultata il 7 gennaio 2018.

<sup>16</sup> Cit. in GRONDA e FABBRI (a cura di), *Libretti d'opera italiani...*, 1768.

della morte di Andrea Mantegna. Dal ciclo di poesie ispirate a quadri di Mantegna scritto per l'occasione da Sanguineti e da lui recitato e dall'installazione sonora di Cattaneo, associate l'uno e l'altra alle proiezioni luminose dell'artista Marco Nereo Rotelli, il compositore ha infatti tratto l'ispirazione per un progetto discusso col poeta, ancora in un estremo incontro a Madrid dell'aprile 2010, ma portato a termine soltanto dopo la scomparsa di quest'ultimo. Un dialogo tra la letteratura italiana e le arti, dunque, che nemmeno la morte è stata in grado di interrompere.