

Daniela Bombara

Roberto Russi

La penna e la lira. Percorsi musicali nella lingua e nella letteratura italiana

Rieti

Amarganta

2019

ISBN 978-10-8025-378-4

In un recente articolo sulla presenza della musica nelle *Novelle per un anno* di Pirandello, Sara Lorenzetti osserva: «La dimensione sonora nella produzione pirandelliana lascia registrare l'anomalia di un tema che, pur centrale nell'attuale discussione sul rapporto tra letteratura e arti, non è stato tenuto in adeguata considerazione a livello critico» (*Pirandello ovvero la melodia dell'altrove*, «Journal of Faculty of Humanities and Social Sciences in Split», 12, 2019, p. 23). L'osservazione può essere estesa all'intero ambito della letteratura italiana, che è stata solo episodicamente indagata in relazione alle forme musicali, per quanto esse interagiscano sin dalle origini con il discorso letterario, coadiuvate dalla duttile sonorità di una lingua a dominanza vocalica.

La musica entra in produttiva sinergia con la parola poetica e narrativa dalla fine dell'Ottocento in Italia e in Europa, quando domina il principio della consustanzialità delle arti; se la successiva poetica decadente identifica l'esperienza musicale come mezzo privilegiato per accedere all'Assoluto, dal secondo dopoguerra la comunicazione letteraria acquista un carattere multimediale, nel quale la componente sonora carica di senso la pagina scritta. Nel 1948 Calvin S. Brown pubblica *Music and Literature. A Comparison of the Arts* [*Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*], che costituisce il punto di avvio di studi sistematici su un fenomeno di grande rilevanza culturale, ma il contributo dei critici italiani è debole e tardivo: gli studi di librettologia sono inizialmente condotti da una prospettiva musicologica, e solo alcuni studiosi, fra i quali Marcello Pagnini negli anni '70, Carlo Mejer vent'anni dopo, Adriana Guarnieri Corazzol (*Musica e letteratura in Italia fra Ottocento e Novecento*, 2000) e Alessandro Cazzato (*La lanterna magica. Percorsi tra musica e letteratura da Euripide a Stravinskij*, 2016; *Incroci e interferenze tra letteratura e musica*, «Incroci», 37, 2018) più recentemente, propongono linee di ricerca sull'intreccio musica/scrittura. Il tema è trattato anche in alcuni convegni, fra cui si ricorda *Musica, lingua, letteratura*, Ascoli Piceno 19-20 settembre 2003, confluito nel volume *Tra note e parole. Musica, lingua e letteratura*, a cura di Michela Meschini e Carla Carotenuto, 2007 e le sezioni dei convegni Adi (Napoli, 2016) *Letteratura e musica tra Otto e Novecento*, e Aipi (Siena, 2018) *L'italiano lungo le vie della musica; Polifonia musicale. Le vie delle melodie italiane in un mondo transculturale*.

I *Soundscape studies*, originati dalle teorizzazioni di Raymond M. Schafer (*The Soundscape. Our Sonic Environment and The Tuning of the World*, 1977), mostrano inoltre promettenti applicazioni all'ambito letterario – si segnala una collana di Galaad Edizioni dedicata alla tematica -, e nella stessa direzione già da tempo Roberto Favaro ha finemente individuato nei suoi lavori (*La musica nel romanzo italiano del '900*, 2003; *Musiche da leggere, romanzi da ascoltare: pagine sonore dalla narrativa italiana del '900*, 2010) la partitura di suoni e rumori offerta dal romanzo italiano; la ricerca musicoletteraria italiana appare però ancora *in fieri*, asistemica, affidata alla sensibilità critica di singoli studiosi, e comunque suscettibile di ulteriori approfondimenti.

Il libro di Roberto Russi, già autore nel 2005 dell'agile *Letteratura e musica* per Carocci e di diversi studi sull'argomento, va incontro all'esigenza di colmare il gap critico già evidenziato. *La penna e la lira. Percorsi musicali nella lingua e nella letteratura italiana*, pubblicato con una giovane e promettente casa editrice, Amarganta, parte da una ricognizione degli studi nel campo; Russi individua nell'introduzione l'approccio teorico di maggiore efficacia per gli studi musicoletterari, proponendo come particolarmente produttiva, per la sua semplicità e adattabilità ai più diversi casi, la classificazione di Steven Paul Scher (*Einleitung. Literatur und Musik. Entwicklung und Stand der Forschung*, 1984), che pone tre tipi di relazioni fra discorso musicale e letterario: *musica e letteratura*, quando i due linguaggi sono compresenti in un unico prodotto artistico, come avviene ad esempio nell'opera lirica o nel Lied; *letteratura nella musica*, che riguarda lo studio di opere musicali che abbiano subito influssi di tipo letterario, come anche la musica a programma; *musica nella letteratura*, nel caso in cui il testo letterario sfrutti forme musicali, o esaltando la dimensione fonica del linguaggio, o rappresentando nella pagina scritta la musica come esperienza di esecuzione o ascolto. L'innegabile pregio del volume di Russi consiste nel fornire un quadro della concreta applicabilità della triade scheriana, convogliando all'interno di essa i contributi critici presentati, ad eccezione della terza componente, *letteratura nella musica*, di pertinenza – egli avverte – prettamente musicologica. Al tema *musica e letteratura* Russi dedica la maggior parte dei capitoli all'interno del libro: il quinto su *Pietro Metastasio e il libretto come modello di politica culturale*, che tratta il *Sogno di Scipione* (1735), azione teatrale nella quale musica e testo concorrono a costruire l'immagine del sovrano ideale; il sesto, intitolato *Lorenzo Da Ponte e il gioco delle coppie*, sul testo del mozartiano *Così fan tutte* (1790), dove si rielabora in modo originale il topos letterario della fedeltà dell'amante con la mediazione del *Furioso* ariostesco; l'opera dapontiana e il poema cavalleresco condividono infatti un'affine «visione ironica del mondo come modalità conoscitiva di una 'ragione' che sa di muoversi sempre in biblico sul baratro della 'follia'» (p. 105). Il settimo capitolo, *Tullio Pinelli e Le Baccanti tra favola e attualità*, esamina la riscrittura euripidea, musicata da Giorgio Federico Ghedini, nella quale i due linguaggi, sonoro e verbale, concorrono ad un unico senso scenico: «Tutta l'esaltazione dionisiaca è affidata a una sostanza sonora che si allontana tanto dal realismo quanto da ogni intenzione morale o espressiva: l'impulso romantico è così dissolto dalla staticità dell'insieme: non stasi dell'intreccio ma del linguaggio, ripetizione ossessiva, gesto. La linea vocale si caratterizza per un lacerato espressionismo a tratti quasi disumano, un grido meccanizzato, come quello di Agave nel primo atto» (p. 119). Un discorso critico poi ampliato nel nono capitolo (*La Grecia all'opera. Teatro antico e melodramma moderno*), a comprendere ragioni e modi della riscoperta dei tragici greci all'interno del teatro in musica italiano, sempre legata a momenti di «novità, riforma o sperimentazione» (p. 135) ma affermatasi in modo concreto solo nel Novecento, quando l'opera in musica, genere chiuso, «basato su convenzioni estremamente specifiche e difficili da eludere» (p. 137), entra in crisi. Infine, l'ottavo capitolo (*Specchi di sogni e fantasie. Cantare l'Orlando Furioso a corte e in piazza*) prende in esame la complessa pratica musicale delle corti cinquecentesche, incardinata nella politica culturale dei Signori, e specificatamente le versioni in musica dei canti del *Furioso* ariostesco. La fonte letteraria già esprime l'interazione fra elementi colti e popolari, ed è infatti destinata ad una fruizione che supera l'ambito ristretto del mondo cortigiano; tale doppia dimensione, afferma Russi, è particolarmente evidente quando si esaminino le forme musicali: dalle «arie per cantar ottave» dei cantimbanchi a frottole, strambotti, mottetti; infine ai più elaborati madrigali.

Al tema *musica nella letteratura* Russi destina solo due saggi, che tuttavia risultano essere il 'cuore' del volume, poiché illustrano nel modo più efficace una relazione profonda, e tale da offrire

al discorso letterario nuovi ambiti di significazione e inedite possibilità espressive: «È [...] nelle opere letterarie che la musica comincia a offrire un vero modello per l'imitazione dell'interiorità, sfuggendo – ancora in pieno illuminismo – ai vincoli della ragione, in quanto linguaggio originario e accesso diretto all'intimità delle passioni», dando luogo a «un'arte fluida, capace di esprimere un indistinto anelito infinito» (p. 14); si determina quindi «una sorta di 'spazio misto' (*blended space*), una zona franca, se così si può dire, dell'attività cognitiva, in cui la musica e la letteratura possono proiettare alcuni elementi del proprio dominio realizzando una giustapposizione figurata dei due ambiti mentali (letterario e musicale) che permette loro di poter interagire in modo nuovo» *ibidem*). Il capitolo *D'Annunzio e Verdi a Venezia tra musica e letteratura*, mettendo a confronto *Il Fuoco* (1900) di D'Annunzio e *Roman der Oper* (1924/30) di Franz Werfel, storia dell'incontro immaginario fra Wagner e Verdi, evidenzia come l'intreccio musicoletterario permetta agli autori di riflettere su temi cruciali quali la creatività dell'artista: «Come Stelio Effrena riceve dall'incontro con Wagner l'impronta che libera l'invenzione musicale, così Verdi nell'incontro con l'antagonista fa scoccare la scintilla che lo porterà, ancora dopo un lungo travaglio interiore, a superare la crisi creativa» (p. 72). Centrale nell'economia del volume il capitolo *La musica nella narrativa italiana tra Ottocento e Novecento*, che prende in esame i diversi modi in cui la letteratura imita e metaforizza l'elemento musicale, come mezzo per scandagliare la psiche dei personaggi, penetrarne l'interiorità, accedere alle sfere del fantastico e dell'occulto. Dalla Scapigliatura alla narrativa contemporanea, la musica si pone quale «forza creatrice assoluta di una realtà altra, spesso inconciliabile con i limiti dell'umano [...], immagine e soglia di un ordine superiore, al di fuori del mondo, ma anche incontrollabile risveglio di oscure potenze demoniache» (p. 55); oppure strumento di satira sociale, per irridere l'ottusità borghese di fronte a una realtà artistica ormai avviata a una rapida mercificazione. Russi rileva inoltre la sfaccettata dimensionalità musicale inerente alle novelle pirandelliane, nelle quali «la musica diventa piuttosto specchio di animi lacerati nel perenne dissidio fra vita e forma [...], simbolo dell'uomo schiacciato dal progresso» (p. 59) in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916/1925), «fuga nel passato [...], costruzione di mondi immaginari alternativi alla realtà, fatti di memoria e desiderio» (*ibidem*), rispettivamente in *Musica vecchia* (1912) e *Leonora, addio!* (1910). La musica letteraria è quindi in grado «di renderci l'immagine della nostra esperienza con le cose in tutta la sua originale e fluida complessità, riaprendo il contatto con la percezione inconscia, e mettendoci in relazione dialettica con l'alterità» (p. 63). Non si tratta della musica in quanto tale, avverte Russi, superando in tal modo una dicotomia musica/letteratura che ha informato anche i primi studi in quest'ambito, ma dell'«immagine della musica come strumento della letteratura, come un'autentica figura letteraria. Nel pensare una possibilità per 'dire' la musica, nel suo farla metafora, la letteratura prova dunque a conciliare le aporie tra corpo e mente, in favore di un *continuum* complesso e ricco di sempre nuovi elementi» (*ibidem*). L'individuazione di questo spazio denso di significati, *in-between* fra discorso letterario e musicale, è lo scopo fondamentale di un libro che appare rilevante nell'ambito degli studi musicoletterari, non solo perché ricostruisce il relativo dibattito, tracciando al tempo stesso possibili linee di ricerca, ma soprattutto in quanto definisce ed esemplifica perfettamente, in un volume dotato di una scrittura densa, precisa ma al tempo stesso evocativa, la fisionomia del critico letterario/musicale: in possesso di una duplice competenza e di una raffinata capacità di analisi, atta a recepire l'alterità di un prodotto artistico multiforme, che rispecchia la complessità e fluidità della cultura contemporanea.