

*Dai versi alla
melodia*

*Le romanze
di Marco Enrico Bossi*

*di
Giovanni Panzeca*

*Ringrazio tutti coloro che mi hanno aiutato a raggiungere questo traguardo,
particolarmente la mia nonna a cui va la mia perenne gratitudine.*

Introduzione

La seguente raccolta di canti è il risultato di una ricerca svolta nel repertorio cameristico di un compositore italiano non associato all'Opera lirica ufficiale. La grande popolarità di compositori operistici, quali Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Mascagni e Leoncavallo, ha fatto 'sì che i loro lavori per canto e pianoforte, sebbene non occupino una posizione centrale in ciascun repertorio, abbiano resistito all'oblio del tempo.

Non si è data molta importanza invece alle composizioni cameristiche di Bossi e non ci si è data troppa pena per far 'sì che non fossero altro che arie operistiche di minore qualità. Marco Enrico Bossi ebbe, infatti, una fama internazionale particolarmente come organista le cui sue composizioni hanno sempre occupato uno spazio importante in quel repertorio; anche i suoi canti tuttavia sono rimarchevoli per la maestria con la quale sono trattate sia le parti pianistiche che quelle vocali.

Queste Romanze di eccellente qualità appartengono perciò a quel terreno di confine posto fra musica leggera e musica colta dove Bossi cercò, assieme ad altri autori come Martucci e Sgambati, di costruire un repertorio cameristico anche italiano.

La scelta, ristretta a un solo autore, è stata resa necessaria dalla vastità dell'argomento, se anche solo si fosse aggiunto un altro compositore; la scelta è poi caduta sul maestro Bossi, dall'opera letteraria, per poi passare al musicista, perché gli sono legato dai miei studi organistici e di lui ho voluto considerare anche l'aspetto meno conosciuto, ma non per questo secondario, del repertorio cameristico appunto.

L'aspetto letterario è stato, infatti, troppo spesso liquidato anche da critici seri in modo approssimativo, superficiale se non disinformato. Lo stesso Christopher Howell nell'introduzione alla registrazione recente dell'opera N°121 di Bossi scrive:

Quattro fra le otto Liriche op.121 di Bossi usano poesie di Vittoria Aganoor (1855-1910). Il suo cognome inusuale è di derivazione armena, sebbene la sua famiglia si era stabilita in Italia parecchi secoli prima. Una personalità introversa e depressa, venne convinta dai suoi ammiratori a pubblicare il suo primo libro di poesie soltanto nel 1900. Nel 1901 sposò un membro dell'aristocratica famiglia Pompilj; suo marito, membro del Parlamento, si suicidò dopo la prematura scomparsa della moglie. Due altri canti di questa raccolta hanno i testi di Luigi Alberto Villanis (1863-1906), un musicologo che collaborò con Bossi per il suo vasto Poema Sinfonico in un Prologo e Tre Atti basati sul Paradiso Perduto (1903) di Milton. I due canti sono probabilmente un prodotto minore della loro collaborazione. Tutti gli otto testi dell'op.121, compresi i due dello sconosciuto F. Gualdo, hanno in comune una pessimismo decadente tipico dell'arte fin de siècle ...“O dolce notte” di **Aganoor** fa tornare alla mente della poetessa un'altra notte nella quale ella

era fra le braccia di un amato che le giurava eterno amore. Tuttavia egli la tradisce e forse in questa stessa notte sussurra le stesse false promesse ad un'altra fanciulla.¹

L'Aganoor è qui liquidata come "introversa e depressa", e la sua composizione si limita ad una stiracchiata sintesi; di Villanis si scrive di un "prodotto minore"; "sconosciuto" Gualdo; tutti legati da un "pessimismo decadente". Quest'approssimazione risalta ancora di più dalle informazioni riportate dallo stesso Howell quando leggiamo:

Curiosamente, vennero pubblicati con una traduzione inglese (che non è quella qui utilizzata) di un certo Frederick W. Bancroft che li trasformò in innocenti liriche dedicate agli uccelli, ai fiori e alle gioie della primavera.²

Se può anche essere vero che per i musicisti

vuoi per la fama, vuoi per la profonda densità di espressione, Leopardi e Carducci hanno rappresentato una sfida che pochi compositori hanno voluto raccogliere...³

ciò non vuol dire che le liriche scelte non abbiano un valore letterario, non solo rivelato e confermato spesso da un nome illustre, ma anche intrinseco, indipendentemente dall'autore, e degno dunque di una riflessione letteraria dovuta, prima di passare alle note e all'interpretazione, nel nostro caso, del maestro Bossi.

In questa prospettiva, ho voluto fare riferimento alle *Musiche per canto e strumenti* di Enrico Bossi, catalogate dal Cominetti, aggiungendo anche alcune *Riduzioni per pianoforte*, e quelle che poeticamente si rifanno ad autori illustri come Carducci o Pascoli.

Ogni composizione verrà dunque analizzata nella sua prospettiva letteraria, storica, esegetica, senza preconcetti e generalizzazioni che ne guasterebbero certamente il messaggio e la poetica. Soprattutto cercherò di non stilare scale di merito a priori, sebbene sia evidente che, in mancanza di dati storici precisi, o, meglio ancora, di rilievo, la ricerca non potrà che essere penalizzata e dovrò estrinsecarne il messaggio dalle parole, dai versi, dalle strofe, da tutta la lirica insomma che cercherò di "far parlare", "far confessare" i segreti di un artista che alla fine non dovrebbe più risultare così sconosciuto.

¹ Christopher Howell, *Romantic Song in Italy*, Sheva, 2011.

² *Ivi.*

³ *Ivi.*

La poesia, infatti, di là dalla sua storia, o dalla critica, che spesso erra ed è soggetta alle mode, alle correnti, forse anche a interessi transitori, se è poesia deve rivelare il cuore del suo autore fin nei suoi reconditi, almeno in riferimento a quel singolo momento, a quella particolare ispirazione, perché è anche evidente che con due o tre composizioni non è possibile neppure ricostruire una vita.

1. Il maestro Marco Enrico Bossi

1.1. Una famiglia di organisti

Le due opere biografiche di Enrico Bossi che ho consultato per sostenere questa ricerca, sono rispettivamente di Federico Mompellio e di Ennio Cominetti. Sebbene il primo scriva espressamente nella premessa:

...ho inteso dare rilievo alla figura del musicista, troppo spesso trascurata in favore di quella dell'organista sommo, mentre il Bossi fu innanzi tutto un musicista e tale deve essere considerato...⁴

entrambi però non possono esimersi dal ricordare la famiglia da cui proviene il maestro Bossi: una famiglia secolare di organisti. Le ricerche sono arrivate a metà del secolo XVIII, con il bisnonno Pietro, organista e compositore a Pizzighetone, a pochi chilometri da Codogno, sulla strada per Cremona. Il figlio di Pietro e nonno del maestro Bossi, organista e compositore anche lui, fu Paolo che visse a San Bassano.

Figli di Paolo furono Martino e Pietro, entrambi organisti. Mentre Martino non ebbe discendenza e rimase a San Bassano, Pietro fu più attivo, passò a Salò, poi a Morbegno; fu allievo di Vincenzo Petrali e di Giuseppe Benzi a Crema, ed ebbe appunto nel 1861 il figlio Marco Enrico i cui studi furono scanditi in modo regolare, seguiti da incarichi di alto prestigio che lo accompagnarono per tutta la vita sulla Penisola:

1871 Liceo musicale di Bologna;
1873 Conservatorio di Milano;
1879 Diploma in pianoforte;
1881 Diploma in composizione;
1881 Maestro di Cappella e organista nel Duomo di Como;
1890 Insegnante di Organo e Armonia presso il Conservatorio di Napoli;
1892 Cavaliere della Corona d'Italia;
1895 Direttore e insegnante di Organo e Composizione al Liceo Musicale di Venezia;
1897 Membro della Regia Commissione per l'Arte Musicale;
1902 Direttore del Liceo Musicale di Bologna;
1905 Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia;
1910 Socio onorario della Regia Accademia Filarmonica di Bologna;
1916 Direttore del Liceo Musicale di Santa Cecilia di Roma;
1916 Commendatore della Corona d'Italia;
1917 Presidente della Sezione Musicale Società Lazio di Roma.⁵

⁴ Federico Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, Hoepli, Milano 1952, p. V.

⁵ Ennio Cominetti, *Marco Enrico Bossi*, Gioiosa, Sannicandro Garganico 1999, p. 9-14.

Ho tralasciato tutte le informazioni che non ci interessano direttamente al fine di questa ricerca, ma lungo tutti quegli anni tanti altri furono gli impegni del maestro, tantissimi i concerti, le inaugurazioni, le pubblicazioni, la partecipazione attiva ad associazioni culturali. Enrico Bossi uscì insomma dalla cultura abbastanza ristretta in cui tutta la sua famiglia era stata costretta, quando la musica organistica si era ormai sviluppata in tutta Europa, anche con innovazioni organare di prim'ordine, mentre la musica organistica italiana languiva, secondo il parere unanime dei critici, alla ricerca solo di effetti bandistici su riduzioni per organo tratte dalle tante opere italiane che allora si erano imposte all'attenzione internazionale.

Bossi per primo esce dalla mediocrità: propone nuove tecniche, si apre alle esperienze europee, rinnova organi e introduce quei registri che non erano sconosciuti alla tradizione organistica d'Oltralpe.

1.2. Gli studi

E' interessante osservare che a sette anni Enrico Bossi scrisse la sua prima composizione *El scior zio Toccal Giovannin al rocol*, dedicata ad un geometra, amico di famiglia, appassionato di musica ma dilettante al pianoforte: era una mazurka per pianoforte appunto; e ancora per pianoforte, datata lo stesso anno, fu la pastorale *I monti valtellinesi*.

Questa naturale capacità alla composizione spinse il padre Pietro a iscrivere i due figli al Liceo Filarmonico di Bologna, ospiti presso un loro parente; il fratello di Enrico, Adolfo, morì sfortunatamente tre anni dopo di tifo, ma in quell'anno i due erano già a Milano. Enrico ebbe un altro fratello, due anni dopo la morte di Adolfo, Costante Adolfo (1876-1953), che divenne organista del Duomo di Milano e insegnante di organo al Conservatorio della città meneghina. Il divario di età non mi permette però di legare la storia di Enrico con quella di Costante Adolfo che dunque mi sono limitato a ricordare solo per la necessità di un'informazione più completa.

Il primo insegnante di Enrico al Liceo di Bologna fu il pianista Poppi, allievo del Golinelli, che lì teneva la cattedra di pianoforte dal 1840. L'organo per Enrico inizialmente fu solo dunque un ripiegamento, come secondo strumento, per mantenere viva in fondo una tradizione familiare ormai secolare.

Fu proprio da questi professori di qualità non comuni che Enrico diede un'impostazione robusta e ben definita a tutta la sua preparazione e alla successiva produzione. Per gran parte del secolo scorso, infatti, il gusto del pubblico italiano era orientato verso l'opera, al punto da trascurare e ignorare ogni altra forma musicale. Il Mompellio sull'argomento è molto chiaro: andavano alla grande

i brillanti, quanto superficiali temi con variazioni su melodie delle opere più in voga, affinché gli orecchi degli ascoltatori fossero non sottoposti a fatiche troppo gravi... I pezzi troppo filosofici, come si diceva allora, non erano musica italiana; in un'accademia, una sinfonia o un concerto o una suonata venivano applauditi, sì, ma il resto del programma era costituito quasi per intero da composizioni più accette alla grande maggioranza.⁶

Il Golinelli

...ebbe il merito di non scrivere fantasie e trascrizioni di musiche teatrali e contribuì con l'esempio a farle passare di moda.⁷

Anche durante le ferie estive, lo strumento che accompagnava Enrico era il pianoforte, quando con il padre, per arrotondare le finanze familiari non sempre floride, si recava nelle località di villeggiatura, e con il padre si esibiva a quattro mani.

Emigrato a Milano da Bologna per il forzato trasferimento del parente, ufficiale dei carabinieri, Enrico rimase a Milano dal '73 all''81 e qui conobbe una scuola altrettanto all'avanguardia in una città in fermento, dove la classe intellettuale era particolarmente sensibile alla musica europea. Il Conservatorio fu definito:

une véritable Université, où tout ce qui, directement ou indirectement, se rattache à l'art musical, est étudié à fond.⁸

Qui Enrico Bossi apprese per la prima volta le possibilità dell'organo moderno; e tuttavia

L'organo non aveva ancora per lui particolare attrattiva né speciale importanza. Si mise [invece] al lavoro con entusiasmo e si dedicò intensamente al pianoforte e alla composizione.⁹

Spesso lungo questi anni di permanenza a Milano fu applaudito, se non sempre dalla critica, dal pubblico, come compositore e pianista.

Dopo Bologna e dopo Milano, i diciotto anni conobbero l'esperienza di Londra quando, aiutato dallo zio, il Martino di cui si è detto nel paragrafo precedente, Enrico

⁶ Federico Mompellio, *Il R. Conservatorio di musica G. Verdi di Milano*, Le Monnier, Firenze 1941, p. 65.

⁷ F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 19.

⁸ X.V. Van Elewyck, *De l'état actuel de la musique en Italie – Rapport officiel adressé à Monsieur le Ministre de l'Intérieur du Royaume de Belgique*, Heugel, Paris 1875, p. 106.

⁹ F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 19.

Bossi si esibì al Crystal-Palace come pianista per pianoforte solo, per pianoforte e orchestra e come compositore di alcune pagine di canto e pianoforte. Secondo il Mompellio, tra queste melodie c'era la *The Old Clock on the Stairs* (Op.6, n.3) che tratterò nei capitoli successivi in modo dettagliato.

Enrico Bossi, dopo quest'ultima esperienza, conosciuto a fondo il panorama musicale europeo e, allo stesso tempo, consapevole dei limiti di quello italiano, ritornò in patria con la precisa intenzione di diventare l'artefice di un radicale rinnovamento con il tipico entusiasmo della sua età che però, anche negli anni a venire, non lo avrebbe mai abbandonato.

1.3. Bossi organista e concertista.

A Como (1881-1890) e a Napoli (1890-1895)

A Venezia (1895-1902) e a Bologna (1902-1911)

Alla mia ricerca non interessa direttamente quest'argomento, ma penso che sarebbe un vuoto imperdonabile non scrivere neppure una parola sul ruolo che ha reso il maestro Bossi conosciuto in tutto il mondo.

Quando Enrico ritornò a Milano era il tempo in cui se

...all'estero si scriveva d'organi e d'organisti, non si accennava neppure all'Italia ottocentesca o se ne parlava per constatarne le desolanti condizioni.¹⁰

E le ragioni le ho già indicate sopra all'1.1. e possono ancora essere riassunte in un testo riportato dal Cominetti e ripreso dalla Prefazione al *Repertorio economico di Musica sacra compilato dalle opere dei più celebri autori antichi e moderni*, volume I, anno I, 1877:

Uno dei più ributtanti e detestabili abusi contro i quali protestò mai sempre la Chiesa, e che si verificano purtroppo tuttodì nella maggior parte degli organisti anche di città, è nella scelta dei pezzi da suonarsi durante i momenti più solenni delle sacre funzioni... Non contenti di confondere un genere, uno stile coll'altro, non si vergognano trasportare nel luogo santo l'abominazione di Babilonia, cioè certe romanze, rondò, cabalette. Polke, valzer, ecc., insomma certi pezzi profani e da teatro che risvegliano ben altri sentimenti che il raccoglimento e la preghiera.

I fedeli allora si recavano in chiesa spesso per risentire dei pezzi operistici orchestrati, adattati per organo: oltretutto si era dunque introdotta la musica profana a

¹⁰ *Ivi*, p. 35.

tutti gli effetti nei templi e nei riti: se si mutava il testo erano pezzi che potevano essere applauditi anche a teatro.

Il problema però per Enrico si poneva in altri termini: come e dove trovare uno strumento adatto alla musica d'Oltralpe? L'occasione arrivò nel 1881 quando Enrico Bossi fu nominato maestro di cappella nella cattedrale di Como dove c'era un organo Carrera e Bernasconi a tre manuali e cinquantanove registri... A tarda ora egli vi si recava e s'esercitava a lungo.

Che serate! I nottambuli, udendo nell'interno del tempio chiuso e spento alti concerti, si chiedevano: "Fantasmi? Pazzi? Era Bossi che, maestro del Duomo, si rifaceva una cultura organistica, studiava Bach per poi farlo capir bene ai connazionali. Ma quante spese! Ogni sera egli profondeva mance; due lire a ciascun tiramantice, altre due lire al sagrestano. E il sconcerto durava finché i tiramantici avevano fiato."¹¹

A Milano intanto il sacerdote Guerrino Amelli istituiva una Schola Cantorum che proponeva una nuova musica liturgica in sintonia con il comune sentire europeo, e dando vita anche all'*Associazione Italiana di S. Cecilia*. Due periodici accompagnarono le iniziative, quasi a voler accogliere l'appello lanciato dal *Caecilienverein* fondato in Germania da Franz Witt.

Nel 1884 la Sacra Congregazione dei Riti pubblicava il *Regolamento della musica sacra*, approvato da Leone XIII, dove si disponeva l'istituzione di una commissione di S. Cecilia nelle diocesi per la scelta di musiche adatte al corretto svolgimento liturgico.

Nonostante tutte queste novità

Il movimento di restaurazione continuava ad essere circoscritto alla Lombardia e al Veneto; a Roma le idee di riforma erano accolte soltanto dai collegi e dalle chiese straniere.¹²

Anche i migliori organi poi non erano adeguati a causa delle pedaliera troppo limitate, dei registri di ripieno troppo striduli, dei troppi strumenti da 16. Con la riforma musicale era necessaria dunque una ristrutturazione degli strumenti. La costanza del Bossi, tra difficoltà e ostacoli enormi, perché non tutti erano d'accordo anche per le spese non indifferenti da sostenere, ebbe successo e nel 1888 s'inaugurò l'organo rinnovato di Como.

¹¹ O.Cavara, *Il maestro che ha suonato più organi*, nel vol. *Marco Enrico Bossi nel ricordo di amici e di estimatori*, fascicolo commemorativo a iniziativa della Accademia di musica M.E. Bossi, a cura di Luigi Orsini, Fiamma, Milano, febbraio 1926, p. 34.

¹² F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 50.

Enrico, che pure avrebbe potuto improvvisare (e in qual modo!), eseguì pagine di Frescobaldi, Bach, Mendelssohn, Franck e la propria *Sonata* op. 60, composta nel 1887 e appena pubblicata dal Ricordi. Alla manifestazione erano presenti Alfredo Catalani, Giacomo Puccini e Arrigo Boito, che deve al Bossi molto del suo amore per G.S.Bach. In questa occasione il Boito si commosse al punto da esclamare: “Bach canta, con voce sovraumana, l’inno alla bellezza eterna”.¹³

In tutto il periodo che il maestro Bossi rimase a Como, la sua produzione di musica sacra fu notevole; allo stesso tempo si consolidò anche il suo stile d’improvvisatore autodidatta che non si era ancora ben definito. A mio parere, la sottolineatura del Mompellio è eccessiva, quando a pagina 44 del libro citato, pur riconoscendo a Bossi la grande attitudine musicale, sembra quasi rimproverargli che a vent’anni ancora “egli muovesse alla ricerca di se stesso fra suggestioni e reminiscenze classico-romantiche”.

E’ necessario ripetere la condizione della musica organistica e di quella da camera italiana alla metà del XIX secolo, tra mediocrità e vuoti ingiustificati. Il maestro Bossi, come pioniere di una rivoluzione che si sarebbe concretata solo con gli anni a livello nazionale, non poteva avere in tasca un’alternativa già confezionata: la nuova musica si doveva ricostruire dalle fondamenta e mattone si doveva aggiungere a mattone: la ricerca era dunque d’obbligo entro il materiale presente e passato, italiano e straniero che Bossi aveva recepito e assimilato fin dalla più tenera età dai suoi molteplici maestri e dalle sue tante esperienze.

Dall’esperienza organistica acquisì una qualità che lo rese tale quale sarà nelle sue composizioni migliori, vedendo anche nella musica profana, non necessariamente organistica.

[lui] credente ma soprattutto mistico... un mezzo per elevarsi a Dio, per innalzare lo spirito verso l’Assoluto... senza perdere di vista il gusto del pubblico e la capacità... E nel fare questo procedette per gradi, attirando a poco a poco gli altri a sé, imponendo un po’ per volta le sue vedute, la sua eletta concezione dell’arte.¹⁴

Dal 1890 al 1895 Bossi soggiornò a Napoli dove occupò la cattedra d’organo e d’armonia. L’opera di riforma riprese qui instancabile; ripercorse, anzi riprese le tappe segnate nel comasco, mentre il compositore arricchiva di nuove composizioni il suo repertorio ricevendo l’apprezzamento di molti musicisti del tempo. Verdi ad esempio scrive del maestro:

¹³ *Ivi*, p. 68-69.

¹⁴ *Ivi*, p. 71.

... primo concertista d'organo in Italia ed uno dei primi d'Europa... reputazione... di essere un forte compositore tanto nello stile palestiniiano, quanto nel genere istromentale.¹⁵

Bossi fu anche un insegnante, un autodidatta e poi un didatta: non esisteva allora in Italia un metodo regolare, bisognava ricorrere ai metodi stranieri, altrimenti si procedeva senza direzione e senza regola. Ebbene, proprio nel periodo napoletano, nel 1893-94, sotto forma d'inserto a dispense,

...proprio per permettere ordine almeno nella didattica, dalle nani di Marco Enrico Bossi uscì un approfondito lavoro che deve essere considerato il primo importante metodo per l'uso dell'organo rinnovato secondo le nuove esigenze stilistiche.¹⁶

Le prime due parti (storia dell'organo, degli organisti e della musica per organo con esercizi e studi) sono appunto opera del Bossi, mentre la terza (il canto gregoriano, la polifonia e l'accompagnamento al canto gregoriano) sono opera di Tebaldini.

Come concertista Bossi tenne a battesimo tantissimi nuovi strumenti: nel 1890 inaugurò a Venezia il nuovo organo della basilica di San Marco; nel '92 un Vegezzi-Bossi in Nostra Signora del Carmine a Torino e sempre un Vegezzi-Bossi nella Chiesa della Steccata a Parma.

Ma è impossibile tenergli dietro in questa attività; negli ultimi anni di vita; poco prima di recarsi in America, egli dirà a un amico d'aver suonato oltre 800 organi sparsi nei più diversi punti d'Europa.¹⁷

E sempre il Mompellio racconta che dopo la morte improvvisa del Bossi, l'impresario del grande auditorio di Filadelfia, dove il maestro aveva suonato poco prima di morire su quel grande organo di cinque tastiere, venne in Italia per cercare un allievo del Bossi, degno del suo maestro, tanto era stato il successo ottenuto nella città statunitense, tale da oscurare tutti gli altri organisti che là si erano cimentati.

Nel 1895 Bossi approda a Venezia e occupa presso il Liceo Musicale Benedetto Marcello, la direzione e le classi di composizione e di organo, dopo aver tentato di raggiungere Milano ed esserci anche riuscito legalmente, ma averci anche rinunciato visto il clima di ostilità che vi si respirava (questa però è un'altra storia che non ci riguarda).

¹⁵ *I copialettere di G. Verdi* pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, a cura della Commissione Esecutiva per le onoranze a G. Verdi nel primo centenario della nascita. Milano, 1913, p. 402.

¹⁶ Ennio Cominetti, *Marco Enrico Bossi*, op. cit. p. 56.

¹⁷ F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 113.

Continua poi il suo lavoro instancabile d'insegnante, eseguito con una precisione certosina: da Bach a Wagner, ma Bach rimaneva l'esempio, l'equilibrio, il metodo, Wagner la passione, l'impeto, il turbine da cui, insegnava Bossi, bisognava anche guardarsi per non rischiare di ubriacarsi; un pericolo abbastanza familiare per l'adolescenza che se però veniva guidata dalle note di Bach fin da principio, poteva anche affrontare Wagner senza pericolo: era vaccinata.

Fu un insegnante calmo, chiaro, accorto; a caccia dei difetti al fine di superarli ed eliminarli. No alla pedanteria, al cattivo gusto, al vecchiume. Le ore per perfezionare i saggi non erano mai sufficienti e il Mompellio riporta diverse lettere dei suoi alunni che ricordavano la solerzia del Maestro.

Com'era già avvenuto per Como e Napoli, anche a Venezia Bossi volle dotare il Liceo di un organo e anche di un pianoforte Stein way; così in seguito a Bologna (1905-1911), un nuovissimo organo troneggiò nella Sala del Liceo.

Conobbe in questi anni il successo di Lipsia, prima con la messa in opera dell'*Inno di Gloria* (1895), poi con la realizzazione del *Canticum Canticorum* (1900), di cui parlerò più specificamente in seguito; nel 1897 uscivano i *Poemi Conviviali* del Pascoli, di cui Bossi musicerà *Il Cieco*; seguirà il *Paradiso perduto* del Milton con testo del Villanis... E la produzione si fa talmente vasta che non è possibile, in riferimento alla ricerca che mi sono proposto, seguirla tutta. Da questo momento perciò prenderò in considerazione solo quelle opere che saranno affrontate analiticamente nei capitoli successivi.

Nel 1910 ritornò Milano: dopo trent'anni l'alunno ritornava maestro, e che maestro! A questo punto i successi non si contano più: celebrato da alunni, colleghi, critici, dal pubblico italiano ed europeo, Bossi si avvia ad un successo che lo porterà a varcare l'Oceano e a raggiungere gli Stati Uniti d'America.

1.4. Bossi, il melodramma, la cantata e il poema sinfonico-vocale

A Napoli Bossi fece anche l'esperienza del melodramma, un'esperienza non molto positiva con il *Veggente*, diventato, dopo alcuni rimaneggiamenti, il *Viandante*, per alterne vicende, che ritengo non importanti per questa ricerca perché coinvolgono i contenuti, i personaggi, la trama da un punto di vista tutto di opportunità e buon senso.

Senza entrare perciò nello specifico della vicenda ci interessa però conoscere i giudizi musicali di allora, riportati dal Mompellio che scoprono un Bossi non autentico quando sulla scena si risvegliano le passioni, i sentimenti malvagi, le situazioni torbide, molto probabilmente perché contrari alla sua indole:

L'artista chiede alla fantasia idee musicali da sposare a quei sentimenti, ma la fantasia non è capace di rispondere vigorosamente a stimoli di tal natura e chiede soccorso alla tecnica. In questo dissidio fra l'uomo e l'artista, le immagini sonore hanno la peggio e riescono per lo più prive di forza suggestiva... suonano false... Il Bossi non era nato per il melodramma, non era un creatore di figure umane, ma di personaggi al di fuori della vita, di esseri da leggenda.¹⁸

Questo giudizio è interessante perché si coniuga molto bene con l'idea che mi sono fatto quando Bossi si trova a musicare una lirica passionale (si veda ad esempio *Dio siete buono* della Vivanti): la passione della composizione poetica diventa sentimento, la furia si accheta, il trionfalismo si muta in intimismo, i toni si smorzano per dare spazio ad una mistica delle note che solo in punta di piedi si lancia ma subito rallenta, prende la rincorsa, ma finisce in sordina, singhiozza in silenzio, grida sottovoce, si nasconde e si svela ma solo timidamente.

Bossi d'altra parte non era portato per il melodramma anche per un'altra ragione:

il tema è per lui il seme dal quale deve germogliare la pianta musicale ed egli, nell'atto in cui lo crea, intravede in esso un fertile principio, lo intuisce ricco di conseguenze nel discorso musicale, lo sente come una fonte e uno stimolo per la fantasia di interessanti e numerose deduzioni sonore. Tale natura... lo porterà a eccellere invece nelle forme quali la cantata e il poema sinfonico vocale, dove l'argomento più che nel melodramma è un pretesto per scrivere musica...¹⁹

Sebbene non condivida l'idea del "pretesto" che mi sembra quanto mai riduttivo e scollerebbe del tutto la produzione poetica con realizzazione musicale, perché così assumerebbe un ruolo esclusivo e invadente, condivido tuttavia il resto della riflessione: la necessità scenica non permette di far restare un personaggio sul palcoscenico più di tanto perché il pubblico, a meno di essere già arrivati al teatro pirandelliano, vuole dramma, movimento, azione e il musicista non si può attardare sul motivo proposto, riprenderlo, ripeterlo, contrappuntarlo, avvolgerlo in cento variazioni, arricchirlo di mille volute.

La musica del Bossi tuttavia non è sentimentalismo ma sentimento, perché non si perde in fantasie morbose, non si lascia andare in abbandoni crepuscolari: la sua onestà intellettuale, la bontà del cuore, la solida preparazione formale gli garantiscono in questa

¹⁸ *Ivi*, p. 86.

¹⁹ *Ivi*, p. 87-88.

ansia musicale, di rimanere sempre dentro le righe; i margini sono rispettati, per il rispetto che si deve, nell'ottica bossiana, all'ispirazione, alla musica, all'arte, al pubblico ma soprattutto a se stesso.

Il Bossi è un mistico-romantico di forte costituzione; alla Franck, per intenderci. Lo dicono le penetranti volute della melodia, che volentieri si aggira fra suoni intensamente espressivi... lo dicono le armonie, per le quali egli ha un'acuta sensibilità e che, dosate come sono con orecchio attentissimo, potentemente contribuiscono all'espressione totale rivelando stati d'animo tipicamente romantici... Queste qualità s'appoggiano sopra un sicuro dominio della forma, nella quale Enrico aspira alla logicità tematica, alla chiarezza costruttiva...²⁰

Gli anni più fecondi, tra il 1895 e il 1911, videro una notevole serie di opere sinfoniche, da camera, per organo, per pianoforte e canto. Con riferimento all'obiettivo che mi sono proposto, con l'aiuto del Mompellio, ricordo di queste ultime, in modo particolare l'Opera 116 e 121 che segnano nuovi tempi e nuova musica da camera, una musica da camera

la quale negli ultimi decenni dell'800 s'era per lo più impegolata in un mediocricissimo linguaggio sospiroso e zuccherato da salotto di buona famiglia ignara d'arte e... non andava molto più su della canzonetta.²¹

Bossi nel musicare queste brevi composizioni ha dato prova di un'intima unione del canto con la musica e dei due con la lirica. Non ebbe mai un poeta particolare nelle sue preferenze, ma le note sgorgarono naturali di fronte alla poesia che più lo ispirava in quel particolare momento. Anche nelle brevi composizioni, l'espressione non è mai superficiale, l'emozione poetica è trasfigurata nei suoni anche con i mezzi più semplici quali possono essere una voce e un pianoforte.

²⁰ *Ivi*, p. 97.

²¹ *Ivi*, p. 170.

2. OPERA 5

2.1. Autore lirico: Vincenzo Valle

WELL Inocenza (pseudonimo di Vincenzo Valle) fu maestro di musica, poeta e critico musicale del Secolo di Milano: nato a Galliavola (Lomellina) nel 1857, morto a Verona il 25 dicembre 1890 a 33 anni. Le sue critiche erano molto apprezzate perché improntate a giusti intendimenti artistici e a scrupolosa imparzialità. Scrisse parecchi Libretti d'opera per conto di buoni musicisti. Tradusse molti volumi del *Florilegio* drammatico musicale edito dal Sonzognò e collaborò nella *Musica popolare* e nel *Teatro illustrato*; fece buoni versi e scrisse graziose poesie d'ogni genere.²²

Studiarono insieme con Enrico per un vario numero d'anni Giuseppe Frugatta... Vincenzo Valle, il poeta-musicista e critico musicale, amico caro del Bossi, morto a 33 anni... e altri ancora.²³

Di Vincenzo Valle, nonostante un'accurata ricerca, non sono riuscito ad ottenere altre notizie; forse per la sua breve esistenza non ha potuto imporsi all'attenzione della critica poetica e musicale italiana, e la lirica, riportata qui di seguito, è stata ripresa direttamente dallo spartito del maestro Bossi, dove è riportata per intero prima della stesura musicale.

2.2. *Ricordi?*

Un giorno colsi un fiore,
Un fiorellin campestre
Dipinto di cilestre
E l'ho donato a te.

Or dimmi se quel fiore
D'amore t'ha parlato,
Quel fiore che hai celato
Pensosa nel tuo sen.

Ricordi, che quel giorno
Io t'ho baciata in viso;
E tu non hai sorriso
Al bacio dell'amor.

Ma tacita e pensosa,
Il capo al suol chinasti
E lieve mormorasti,
Un giorno, t'amerò!

²² Schmidl, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. II, pag. 641.

²³ F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 27.

Composizione semplice ma molto delicata, quasi una piccola perla, che nella semplicità della strutturazione, del lessico, della sintassi, comunica una forte impressione emotiva. La lirica si articola in quattro strofe di quattro settenari ciascuna; ogni strofa termina con un settenario tronco; e i tronchi interlineari, “or”, “suol”, “fiorellin”, hanno una funzione strettamente metrica. La rima è solo in parte baciata nella forma “ABBC”. La paratassi si alterna all’ipotassi in una successione lineare.

Le figure retoriche sono in un numero abbastanza ridotto: un’anadiplosi o epanalessi, proprio all’inizio, per rafforzare l’idea del “fiore, un fiorellin”; due anastrofi alla seconda e alla quarta strofa, “D’amore t’ha parlato” e “lieve mormorasti”; un iperbato, “Il capo al suol chinasti”; un vocabolo onomatopeico, “mormorasti”. Evidenzio anche l’arcaismo, abbastanza ricercato di “cilestre”, con la protonica in “i” invece di “e” e con una “r” che potrebbe essere l’effetto di una sincope del comparativo latino di “caelest(io)rem; e il poetismo “fiorellin”, introdotto anche per ragioni metriche.

Il settenario, sappiamo che è di per sé ritmico e portato naturalmente ad essere musicato; evidentemente Bossi non ne ha perso l’occasione. I contenuti sono però strettamente elegiaci e leggiadri alla maniera latina: la natura ha dipinto in un atto tutto umano un “fiorellin campestre” di color “cilestre”, che parla d’amore; di contro si rivela l’accento autobiografico melanconico di un affetto non tragico ma neppure felice, perché sospeso e insicuro, che pervade tutta la lirica.

L’azzurro è un colore abbastanza rivelativo: è sinonimo di armonia, di riflessione, di un sentimento non passionale ma sempre alla ricerca di legami profondi con chi si ama, sebbene non sempre se ne rimanga appagati.

Non tutto, infatti, sembra filare liscio: al dono di quel fiore, “non hai sorriso”, “tacita” e “pensosa”, un vocabolo ripetuto due volte; “il capo al suol chinasti”; la speranza però non viene meno, anzi un raggio di luce, di volta in volta, sembra voler illuminare le tenebre della melanconia: la fanciulla nasconde nel petto il fiore, come per unirlo materialmente al suo cuore e mormora, sussurra, timida e vergognosa, quasi a svelare un segreto alle parole d’amore appena sussurate: “Un giorno, t’amerò”.

In tante altre liriche, abbiamo notato e noteremo che l’ultimo verso è la chiave per una lettura drammatica e senza speranza di tutta la composizione; qui invece è il contrario, perché l’ultimo verso si apre, e interpreta i silenzi della giovane, il sorriso non corrisposto, il capo chinato, il mormorare lieve, come un amore maturo, confermato da una promessa.

2.3. Dai versi alla melodia

La tonalità in Solb maggiore è sinonimo di tenerezza e calore, attributi specifici di questo pezzo che si sviluppa in tre sezioni (ABa). L'introduzione strumentale di otto misure si apre con degli accordi ribattuti rispettivamente sul I°, sul III° e di nuovo sul I° (Solb maggiore, Mib minore, Solb maggiore), seguiti da un breve arpeggio che ritorna, dopo due ritardi, all'accordo iniziale, e ha la funzione specifica di creare l'atmosfera di cui si è detto. Le figure retoriche musicali corrispondono in larghe linee a quelle letterarie già individuate nel commento precedente.

La prima sezione è composta di due momenti che hanno in comune i primi due versi delle prime due strofe in un andamento altalenante su armonie abbastanza struggenti, larghe e appassionate che spezzano la cantilena che verrebbe quasi spontanea alla lettura della lirica. Seguono rispettivamente gli altri due versi che ripetono con varianti abbastanza contenute lo stile dei primi. In particolare su "pensosa nel tuo sen" ripetuto due volte, si rivela un'irrequietezza maggiore, per la prima, in Sib minore e, per la seconda, una liberazione in Reb maggiore, in tessitura più alta.

Nella seconda sezione il pianoforte dialoga con il canto, ripetendo nel basso gli stessi incisi proposti subito prima dalla voce in un'atmosfera un po' più incalzante, resa anche dagli intervalli ascendenti della melodia che culminano su delle appoggiature, come ad esempio su "giorno" e su "viso" evidenziandone il significato, e dopo, dalla ripetizione dello stesso inciso melodico, un semitono sopra. Si rileva un'epanalessi, assente nel testo, su "Ricordi" che è ripetuto due volte dalla voce e tre dallo strumento, in sottofondo, *forte*, insistentemente, mentre la voce, nell'ultima, esegue un vocalizzo, che introduce il verso successivo. Con un *fortissimo stentando*, il canto, rinforzato dalle ottave del pianoforte, s'innalza in una linea melodica molto ampia e appassionata, mettendo in evidenza il "sorriso" e il "bacio (ripetuto) dell'amor", per poi ritornare, nella sezione successiva, all'andamento sereno iniziale.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three staves. The top staff is for the voice, with lyrics "ri - cor - di, ri - cor - di, E...". The middle staff is for the piano right hand, and the bottom staff is for the piano left hand. The score includes markings such as "accel. e cres." and "f".

..... E tu non ha - - - i sor. ri - so Al ba. cio Al ba - - cio dell'a - mor,

L'ultima sezione suggerisce lo stesso tema della prima in un formato più ridotto; termina ripetendo due volte l'ultimo verso: la prima rimanendo sospesa su una cadenza d'inganno, che rende l'indeterminatezza di "un giorno", la seconda finendo con la tonalità d'impianto, *ravvivando* la speranza che sembra diventare certezza. Una breve coda di sette battute che ripresenta la melodia del primo verso, finisce il brano.

3. OPERA 6

3.1. Autore lirico: Longfellow Henry

Il successo dell'opera di Dante in America si deve proprio a Longfellow Henry che fondò il Circolo di Dante, poi Dante Society, una delle associazioni dantiste più famose di tutto il mondo. Longfellow fu anche un grande appassionato di lingue, soprattutto di latino.

A quattordici anni pubblicò il suo primo poema e non ne aveva ancora venti che di poemi se ne contavano già quaranta. Proprio a vent'anni iniziò un lungo viaggio in Europa per conoscerne le lingue più prestigiose: in Francia, in Italia, in Germania e in Spagna.

Nel 1836 inizia la sua vita d'insegnante di lingue moderne presso l'Harvard University, a Cambridge, nel Massachusetts, dove si trasferisce nella Craige House (che divenne poi la Longfellow House) per il resto della sua vita; si ritirerà dall'insegnamento nel 1854 ma non da quella casa che divenne di sua proprietà con il secondo matrimonio.

Entrambi i matrimoni furono sfortunati, perché entrambe le donne morirono prematuramente per disgrazie imprevedibili. Stupefacente invece la carriera di Longfellow che però fu segnata da quei terribili lutti; dopo il secondo il poeta si ritirò nella sua dimora accogliendo solo pochi amici anche per portare a termine la correzione delle bozze della prima traduzione de *La Divina Commedia* in inglese.

Difficile districarsi sui giudizi artistici che sono stati formulati da critici e da scrittori non di second'ordine, che vanno dalla celebrazione (si pensi solo che il suo settantesimo anno fu negli USA festa nazionale), per essere riuscito con arte su felicissimi momenti descrittivi in cui il paesaggio del New England, la distesa del mare, le stesse attività artigiane degli uomini della sua terra sono interpretati da una sensibilità acuta e commossa; alla completa indifferenza perché accusato di imitare pedestremente le forme europee, di aver prodotto una poesia prolissa e un sentimentalismo deterioro.

Sono più apprezzate le composizioni più brevi, più dimesse, mosse da una sensibilità serena e talvolta squisitamente malinconica, oltre che i classici e armonici sonetti. Si pensi solo a *Voices of the Night* (1839), alle successive *Ballads and Other Poems* (1841) e a *The Belfry of Bruges and Other Pems*, dove l'autore oltre a centrare la

sua attenzione intorno a fatti e a leggende europee, che trasferisce nel patrimonio culturale americano, rivela una padronanza del verso e una grande sensibilità musicale.

La produzione, povera di elementi tradizionali, trovò infine un rinnovamento con *Evangeline* (1847), un poema attorno alle disgraziate vicende di due giovani franco-canadesi, e con *Song of Hiawatha* (1855), in cui giunse a dare validità poetica alla mitologia selvaggia e pittoresca dei Pellirosse.

E' evidente che per sostenere con serietà una delle due posizioni si dovrebbe scrivere una tesi dentro la tesi dopo averne approfondito sistematicamente l'opera.

Mi pare opportuno solo fermarmi su una considerazione: le Radici, quando ci sono, le nostre radici, quelle di un popolo, di una nazione, di una stirpe, di un intero continente non si possono eludere. Chi erano gli Americani del XIX secolo se non inglesi, francesi, spagnoli, italiani, tedeschi emigrati dalla loro Terra e immigrati in America (per non uscire dai confini della vecchia Europa)? La continuità era per un uomo di cultura una necessità, una sequenza necessaria, un mondo a cui non ci si poteva non rapportare.

L'arte non s'inventa tout court, è il risultato di un processo secolare e millenario: ecco perché gli ingegni più alti costruiscono il loro sapere sulle lingue antiche per poi spaziare, nella misura delle loro capacità e possibilità economiche, sulle espressioni più insigni delle lingue volgari. Questa è la ragione per cui ho riportato fin dalle prime notizie di questo poeta "straniero" ma solo nei natali, la sua passione per il latino e per Dante. Sono profondamente convinto che strappare le nostre radici con l'illusione di essere più liberi, più spontanei, più originali sia un grandissimo errore.

La poesia riportata non si sente estranea, vive di un cuore comune a tanti nostri artisti. E' sviluppato un tema, su una lunga allegoria, con una molteplice serie di metafore non sconosciute alla nostra sensibilità, ma non perché il tema è un plagio, o è ripetitivo, o è un'imitazione, ma perché è alimentato dai sentimenti trascendentali che accomunano tutti gli uomini, ed è espresso in quelle forme che si sono concretate, evolute, perfezionate lungo secoli di storia e di arte.

3.2. *Il vecchio orologio*

The Old Clock on the Stairs

The Belfry of Bruges and Other Poems 1845

Il vecchio orologio sulla scala

da *Il campanile di Bruges e altre poesie*
(Traduzione dello Zanella)

“L'eternité est une pendule, dont le balancier dit et redit sans / cesse ces deux mots seulement dans le silence des tombeaux: / "Toujours! jamais! Jamais! toujours!" di Jacques Bridaine.²⁴

Somewhat back from the village street
Stands the old-fashioned country-seat.
Across its antique portico
Tall poplar-trees their shadows throw;
And from its station in the hall
An ancient timepiece says to all,
"Forever--never!
Never--forever!"

Half-way up the stairs it stands,
And points and beckons with its hands
From its case of massive oak,
Like a monk, who, under his cloak,
Crosses himself, and sighs, alas!
With sorrowful voice to all who pass,
"Forever--never!
Never--forever!"

By day its voice is low and light;
But in the silent dead of night,
Distinct as a passing footstep's fall,
It echoes along the vacant hall,
Along the ceiling, along the floor,
And seems to say, at each chamber-door,
"Forever--never!
Never--forever!"

Through days of sorrow and of mirth,
Through days of death and days of birth,
Through every swift vicissitude
Of changeful time, unchanged it has stood,
And as if, like God, it all things saw,
It calmly repeats those words of awe,
"Forever--never!
Never--forever!"

In that mansion used to be
Free-hearted Hospitality;
His great fires up the chimney roared;
The stranger feasted at his board;
But, like the skeleton at the feast,
That warning timepiece never ceased,
"Forever--never!
Never--forever!"

Cinto di torri, come castello,
Sorge ne'campi gotico ostello.
De' porticali sul pavimento
L'ombra de' pioppi scherza col vento;
E sulle scale, dalla parete,
Vechio orologio lento ripete:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

Dalla massiccia cassa di noce
Simile a frate che, delle braccia
Sotto il mantello fattasi croce,
Tien sospirando china la faccia,
Segna col dito l' ora che vola
E ricantando va la parola:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

Di giorno è voce fievole e bassa;
Ma quando l' ombra tacita cala.
Come romore d' orma che passa,
Tremola echeggia nell' ampia sala;
Striscia pe' lunghi chiostri sonori
E picchia all' uscio de' dormitori:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

Giorni di nascita, giorni di morte,
Giorni di riso, giorni di duolo
Mescer qua dentro volle la sorte:
Sublime immobile degli anni al volo
l' antico bronzo contempla il tutto
E suona in flebile nota di lutto:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

Aperta ai passi del pellegrino
In ogni tempo fu la magione;
Ruggian le vampe dentro il camino:
Lauta fumava l' imbandigione;
Ma, come spettro fra i commensali,
Scndeano i lugubri motti fatali:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

²⁴ Traduzione letterale: L'eternità è come un orologio a pendolo il cui bilanciare dice e ripete senza sosta queste due parole solamente nel silenzio delle tombe: "Sempre! mai! Mai! sempre!"

There groups of merry children played,
There youths and maidens dreaming strayed;
O precious hours! O golden prime,
And affluence of love and time!
Even as a Miser counts his gold,
Those hours the ancient timepiece told,
"Forever--never!
Never--forever!"

From that chamber, clothed in white,
The bride came forth on her wedding night;
There, in that silent room below,
The dead lay in his shroud of snow;
And in the hush that followed the prayer,
Was heard the old clock on the stair,
"Forever--never!
Never--forever!"

All are scattered now and fled,
Some are married, some are dead;
And when I ask, with throbs of pain.
"Ah! when shall they all meet again?"
As in the days long since gone by,
The ancient timepiece makes reply,
"Forever--never!
Never--forever!"

Never here, forever there,
Where all parting, pain, and care,
And death, and time shall disappear,
Forever there, but never here!
The horologe of Eternity
Sayeth this incessantly,
"Forever--never!
Never--forever!"²⁵

Qui di bambini scherzava un coro:
Là le donzelle co' giovanetti
Ivano a paro: che notti d'oro!
Che primavera d'anni e d'affetti!
Come l' avaro le sue monete,
Quelle ore il bronzo conta e ripete:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

Da quelle soglie bianco-vestita
Usci la prima sera la sposa;
Spenta nel pieno fior della vita
In quell'oscura cava riposa.
L' antico bronzo l' inno ferale
Accompagnava d' in sulle scale:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

Tutti spariro. Van altri errando;
Altri co' morti fanno soggiorno:
Che se non senza pianto io dimando;
"Faranno i cari volti ritorno?
Ritorneranno l'ore gioconde?"
L'antico bronzo cupo risponde:
Sempre - mai!
Mai - sempre!

Sempre ne' cieli, mai sulla terra!
Lassù son tronche l' ale degli anni:
Esiglio e morte più non dan guerra;
Ivi le glorie, quaggiù gli affanni!
Inalterabile bronzo ne' cieli
Batte l' eteme note fedeli:
Sempre - mai!
Mai - sempre!²⁶

²⁵ Traduzione letterale: Un po' prima della strada del villaggio/Si erge la vecchia locanda./Attraverso il portico antico/Alti pioppi gettano la loro ombra;/E dalla sua posizione in sala/Un antico orologio dice a tutti, -/"Per sempre-mai!/Mai per sempre!"/A metà strada su per le scale dove si trova,/Segna e indica con le sue mani/Dalla sua cassa di rovere massiccio,/Come un monaco, che, sotto il suo mantello si fa croce, e sospira, ahimè!/Con voce dolente a tutti quelli che passano, -/"Per sempre-mai!/Mai per sempre! "/Di giorno la sua voce è bassa e fievole;/Ma nel cuore silenzioso della notte,/Distinta come la caduta di un passo che passa,/Essa riecheggia lungo il corridoio vuoto,/Lungo il soffitto, lungo il pavimento,/E sembra dire, alle porte delle camere, -/"Per sempre-mai!/Mai per sempre! "/Attraverso giorni di dolore e di gioia,/Attraverso giorni di morte e giorni di nascita,/Attraverso ogni rapida vicissitudine/Di un tempo mutevole, invariato ha resistito,/E come se fosse Dio, ha visto ogni cosa,/Ripete con calma quelle parole di stupore, -/"Per sempre-mai!/Mai per sempre! "/ In quel palazzo usato per essere/Ospitalità gratuita di cuore;/I suoi grandi fuochi su per il camino ruggivano;/Lo straniero banchettava ai suoi lati;/Ma, come lo scheletro durante la festa,/Questo segnatepo non cessò mai di avvertire, -/"Per sempre-mai/Mai per sempre! "/Li gruppi di bambini allegri giocavano,/Li giovani e fanciulle fantasticavano;/O ore preziose! O dorato privilegio,/E ricchezza di amore e di tempo!/Come un avaro conta il suo oro,/Quelle ore l'antico

La poesia è composta da otto strofe di sei versi ottonari cadauna, seguite da un ritornello di due quinari che si ripete identico. Le rime sono bacciate, "AABBCCdd".

Il vecchio orologio è personificato e di lui in predicazione si succedono diverse metafore: "says", "with its hands", "sorrowful voice", "its voice", "passing footstep's fall", "words of awe", "makes reply"; è anche una metafora: "roared" in riferimento al "fires up the chimney" e "shroud of snow". Quattro sono le similitudini: "Like a monk", "like God", "like the skeleton", "Even as a Miser"; alcuni iperbati e anastrofi: "shadows throw", "up the chimney roared", "Those hours the ancient timepiece told"; due anafore: "along the vacant hall, Along the ceiling, along the floor", "Through days... Through days... Through every"; oltre alle antitesi di ritornello, un'antitesi di chiusura: "Forever there, but never here"; si aggiungono alcune allitterazioni: "stairs it stands", "low and light", "footstep's fall", quasi a rendere il passo.

Il tempo che trascorre inesorabile, da una parte, portandosi dietro ogni cosa destinata all'oblio e l'aspirazione degli uomini, dall'altra, a sottrarsi a questa macina che frantuma tutto, non solo le cose brutte, ma soprattutto le belle, i sentimenti, gli entusiasmi, le speranze, le gioie piccole e grandi, attese spesso per anni, si sono concretizzati in tante poesie dove l'eterno e il fugace si contrappongono inesorabilmente, spesso senza trovare una composizione.

Ognuno dalla sua prospettiva di speranza o di afflizione, sente in ogni caso il mistero di questo confronto che spesso genera angoscia e confusione: ci si sente immensamente piccoli e disarmati di fronte allo scandire inesorabile del tempo di cui l'orologio, quello a pendolo in particolare, che batte inesorabilmente nella notte i minuti e le ore, ne è diventata la metafora più comune.

orologio batte, -"Per sempre-mai!/Mai per sempre!"//Da quella camera, vestita di bianco,/La sposa è uscita la prima notte di nozze;/Lì, in quella stanza silenziosa di fianco,/Il morto giaceva nel suo sudario di neve;/E nel silenzio che seguì la preghiera,/È stato sentito il vecchio orologio sulla scala, -"Per sempre-mai!/Mai per sempre! "//Tutti sono lontani ormai e sono partiti,/Alcuni sono sposati, alcuni sono morti;/E quando chiedo, con palpiti di dolore."/Ah, quando ci potremo rivedere tutti?"/Come nei giorni da tempo andati,/L'antico orologio risponde, -"Per sempre-mai!/Mai per sempre! "//Non qui, per sempre là,/Dove spariscono dolore e affanno,/E la morte, e il tempo devono scomparire, -/Sempre lì, ma mai qui!/l'orologio dell'eternità dice incessantemente, -"Per sempre-mai!/Mai per sempre! "//

²⁶ Giacomo Zanella, *Nuove Poesie*, Luciano Segrè libraio Editore, Venezia 1878, p.147 (traduzione).

Giacché Pascoli è uno degli autori che è considerato in questo saggio, come non riportarne il suo *Mai più... mai più...*²⁷ dove una pendola batte e ribatte, nella prospettiva tutta pascoliana, per ripetere ossessivamente un “mai più!”: il poeta mendica tra le ombre dei suoi cari almeno un bacio, ma la risposta impietosa è sempre la stessa: “Mai più!”. E’ un Pascoli evidentemente in una fase di abbandono totale, senza speranza, a un nulla che tutto inghiotte e nientifica. E’ il niente di Heidegger: l’uomo in bilico su un precipizio dove può essere annullato da un momento all’altro e con lui tutta la sua vita, i sacrifici, le rinunce, le vittorie, sia il bene che il male (questa evidentemente è una delle due prospettive).

All’ingresso della Chiesa del Convento dei Cappuccini in Cigliano, provincia di Vercelli, un sonetto anonimo²⁸ che mi ha sempre colpito con il suo gioco di parole, fa nascere, ad una attenta lettura, lo stesso scoramento che sembra scendere fin giù nelle viscere: non canta orologi, ma l’alternarsi di un “sempre” e di un “mai”, evidentemente legati al credo cristiano, dunque con una speranza estranea alla poesia del Pascoli, ma pur tuttavia incatenati in un amplesso terribile, perché, al di là della prospettiva religiosa, è alla sensazione dell’eternità, che da questo intreccio si materializza, gli fa eco la contingenza nella sua precarietà.

Anche nella composizione di Longfellow, dopo il senso di provvisorietà cupa che si respira, strofa dopo strofa, scandita da quel “Sempre - mai!”, “Mai - sempre”, che sembrano con i rintocchi della pendola scandire una mesta processione funebre, l’ultima strofa si apre alla speranza: “Sempre ne' cieli, mai sulla terra!.. Ivi le glorie, quaggiù gli affanni!...”.

D’altra parte non si poteva prevedere altrimenti con un’introduzione di Jacques Bridaine: Longfellow interpreta quei due avverbi in una chiave che probabilmente aveva

²⁷ La pendola batte / nel cuor della casa. / Ho l’anima invasa / dal tempo che fu. / La pendola batte / ribatte: / mai più... mai più... / mai più... mai più... // La pendola oscilla / nel cuor della notte. / Tra l’ombra interrotte / chi viene? sei tu? / La pendola oscilla / tranquilla: / mai più... mai più... / mai più... mai più... // Sei forse qualcuno / che amai? che perdei? / che torni? chi sei / che torni quassù? / Un bacio! sol uno! / sol uno! / mai più... mai più... / mai più... mai più... // Un bacio! oh! nemmeno! / Vederti soltanto! / sentire al tuo pianto / che m’ami anche tu! / Ridirtelo almeno! / Nemmeno! / mai più... mai più... / mai più... mai più...

²⁸ **L’eternità:** Un mai di pace, e di tormenti un sempre, / Un esser sempre notte, e giorno mai, / Quest’è un mai, che mi spaventa sempre. / Star sempre nelle fiamme, e posar mai, / Io penso a questo mai, e tremo sempre; / Ripenso al sempre, e più mi turba il mai. / Chi pensò a questo mai, fu salvo sempre, / Perso fu sempre, chi non temette il mai. / Ahi! crudo mai, che là cominci sempre, / Ahi! crudel sempre, che là finisci mai! / Tu sei quel mai da meditar per sempre. / M’abbatte sempre l’apprension del mai. / Mai posso concepir un durar sempre, / eppur sempre confesso un finir mai.

conosciuto già dal missionario francese del XVIII secolo, noto per il fervore del suo zelo, per un'eloquenza viva e inaspettata, e che proprio a Parigi aveva tenuto un sermone sull'eternità che non era stato facilmente dimenticato.

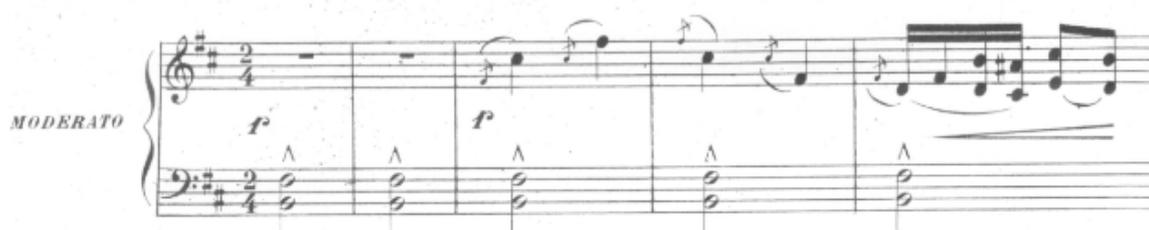
E' strano che il maestro Bossi abbia musicato solo la prima, la terza e la quarta strofa, trascurando proprio la chiave di lettura di tutta la composizione che si apre con l'ultima e che avrebbe dovuto fare spiccare il volo a tutta la melodia. Molto probabilmente al maestro interessava solo ("solo" si fa per dire) di portare sulle note quella contrapposizione di cui ho scritto proprio all'inizio di questa breve riflessione, che misura gli entusiasmi e le speranze degli uomini con la provvisorietà di tutto, destinato a essere travolto dal tempo.

Condurre alle note anche la ritrovata speranza e la beatitudine dei cieli avrebbe comportato forse una composizione molto più lunga, fuori dai tempi previsti per questa tipologia musicale cameristica.

3.3. Dai versi alla melodia

La composizione, strutturata in forma ABC, tre parti che corrispondono alle tre strofe scelte dal Bossi per essere messe in musica con tempo binario, è in Si minore, una tonalità di per sé malinconica che percorre temi inquieti, dove la nostalgia si intreccia con la noia e la mestizia, non lascia spazio alla speranza che si ripiega, abbattuta su se stessa.

Il brano si apre *piano* con un'introduzione strumentale di una decina di battute: mentre la mano sinistra ripete insistentemente una quinta marcata, al battere di ogni misura, la destra propone una figura musicale con delle rapide acciaccature a imitazione dei rintocchi dell'orologio; il tutto crea un'atmosfera indeterminata come di attesa, che trova una sosta momentanea nell'accordo di Si minore alla decima battuta e introduce, dopo una breve corona, il canto.



Tutto sommato, salvo momenti occasionali, il canto si mantiene su un registro vocale abbastanza grave e oscuro (infatti è per contralto), ribattendo diverse volte la stessa nota (Fa#) sul primo verso della lirica, con un accompagnamento del pianoforte che ripete i rintocchi di un basso che discende su accordi di nuovo ribattuti accentuando con questo accorgimento lo scorrere inesorabile e cadenzato del tempo, per poi svilupparsi nei due versi successivi in una linea melodica più ampia mentre il pianoforte raddoppia il canto su un ritmo a contrattempo. Di nuovo la stessa melodia è ripresa al quinto verso per poi mutare e prepararsi al ritornello, restando sospesa sull'accordo di dominante. Il ritornello è *grave e solenne*, ripetuto in modo sentenzioso sopra un Si ribattuto, mentre la mano sinistra esegue un tremolo, prima in Si maggiore, poi in Mi maggiore, in 7° minore su Do#, per ritornare a Si maggiore.

Segue un brevissimo interludio *grazioso* di tre battute, in un susseguirsi veloce di sedicesimi, per modulare a Fa# maggiore, dove inizia la sezione B.

La seconda sezione è piuttosto vivace e non sembra neppure in sintonia con la precedente, grave e solenne: dà piuttosto la sensazione di una corsa birichina di una

bimba vispa e allegra. Gli ampi arpeggi del pianoforte, infatti, i sedicesimi pizzicati, la linea melodica che si dispiega in un canto ampio e orecchiabile rendono la voce dell'orologio che di giorno rimbalza ed echeggia da un estremo all'altro del "country-seat".

Nell'ultimo verso però la gaiezza si smorza *rallentando* in una successione di armonie di settima, anche lontane dalla tonalità (Re minore), che introducono di nuovo *adagio* il ritornello grave e solenne con armonie simili alle precedenti, ma trasposte su un basso discendente.

Con la sezione C si ritorna al tempo iniziale e sono riutilizzati materiali tematici già presenti in precedenza, quasi in forma ciclica. Infatti, la C si apre di nuovo con i rintocchi iniziali (lo spartito riporta esplicitamente il richiamo al *I tempo*) e, con i primi due versi, su una nuova linea melodica, è possibile riascoltare nell'accompagnamento le stesse note di alcuni passaggi della prima strofa. In seguito il canto e lo strumento, dopo essersi scambiati degli echi, cominciano all'unisono, *crescendo e accelerando* progressivamente, il canto in una scala ascendente, il pianoforte ribattendo accordi pieni, a marcare e a culminare in "of changeful time, unchanged it has stood, and as if, like God", per riaffermare le inesorabili cadenze trascendentali dell'orologio che del tempo è la metafora. I versi immediatamente successivi seguono come un recitativo che prepara alla solita esclamazione in una successione, questa volta, di accordi maggiori che

scemando chiudono in Si, quasi una nota di speranza che potrebbe aprire all'ultima strofa non musicata dal Bossi.

4. OPERA 66

4.1. Autrice lirica: Fanny Vanzi Mussini (1852-1914)

Mussini Fanny nacque a Firenze in un ambiente favorevole alle arti della lunga tradizione italiana, ma neppure estranea alla cultura europea, particolarmente quella tedesca, giacché entrambi i genitori erano di origine prussiana e tra i nonni si annoveravano pittori, scrittori e musicisti. Così la Mussini crebbe in un clima favorevole alla cultura e nella ricca biblioteca di famiglia trovò gli spunti per formarsi una solida cultura internazionale.

Anche il marito (si sposò giovanissima) non era estraneo alla cultura del tempo, fu, infatti, redattore del giornale *Tabacco*, e anche negli Stati Uniti, dove la famiglia si dovette trasferire, il marito fu sempre occupato in ambito redazionale. Fu La Vanzi, come il marito, anche giornalista e collaborò con diverse note testate del tempo; come per molte donne della sua generazione, anche per lei essere giornalista volle dire visibilità, rottura del silenzio e potere. Fu corrispondente dei quotidiani *La Nazione* e *il Giornale d'Italia*; i suoi pezzi furono accolti in periodici anche importanti, tra i quali *la Nuova Antologia*, *Natura e Arte*, *La rivista delle Signore*, *La vita italiana*.

La Vanzi conobbe molto bene la poesia tedesca e in *Nuptialae* (1885), si confrontò con le traduzioni dell'opera di Heine e di Uhland; soprattutto dal primo trasse per le sue opere una realtà psicologica lieve e delicata, basata sul ricordo nostalgico di amori infelici cui si aggiunsero altri motivi ispiratori: la natura, la politica, la vita, la società contemporanea.

Nel 1889 fu la volta dei romanzi *Giulietta* e nel 1892 *A mezzocolle*:

Le sue esperienze narrative vanno ricondotte al Bildungsroman femminile, il romanzo educativo, che narra il difficile passaggio dall'infanzia all'adolescenza e alla maturità all'interno della cornice-nido rappresentata dalla famiglia... Il romanzo, rivolto a un pubblico borghese femminile, attraversa la sfera più intima: la casa, i rapporti sentimentali, le fantasticherie; guida l'immaginario amoroso, educa ai ruoli, conforta e insegna.²⁹

²⁹ http://www.treccani.it/enciclopedia/fanny-mussini_%28Dizionario_Biografico%29/.

Seguirono nel 1892 i racconti: *Gennaro Fabozzi*, *Repubblica letteraria*: *Bozzetti* e le novelle *Zingaresca*. Il giudizio di Matilde Serao su questa produzione fu molto lusinghiera:

...anche le meno piacenti sono scritte con vivace schiettezza di forme e con senso fine dell'amore, del dolore: ne trapela un'anima che sa la vita e le sue lotte. [...] Ad ogni modo tutto il libro è rispettabile; non vi è in esso nessuna di quelle leziosità, di quelle smancerie e di quelle fioriture retoriche di cui si affastellano i volumi di tante scrittrici. La signora è una letterata sul serio e non una dilettante fastidiosa.³⁰

Nelle sue opere in prosa, secondo i giudizi dei critici, si registra

...l'incontro-scontro tra le nuove esigenze dell'universo femminile e l'ancora rigido e impermeabile dominio patriarcale nella società e nella famiglia. Le sue donne vivono d'amore, di passioni, di sentimenti, appartengono a un mondo perdente in cui anche le protagoniste più audaci finiscono col soccombere ai dettami sociali attraverso la rinuncia, il sacrificio, la rassegnazione. I suoi romanzi intimisti raccontano l'inadeguatezza del sogno sentimentale del quale le donne si nutrivano, il conflitto col reale, all'interno della famiglia o nei confronti delle figure maschili.³¹

Ho letto con attenzione *Bozzetti* e ho rilevato due costanti che si ripetono nei dodici racconti che scandiscono i mesi dell'anno: innanzi tutto una passionalità sensuale fatta di debolezza e di forza vana, dove alle protagoniste per lo più è riservato un destino piuttosto triste se non tragico, sebbene a volte, in un primo momento, sembra aprirsi una vita serena e felice. L'uomo è l'eterno rivale, condizione essenziale di quella situazione permanente di tragedia femminile; e se non l'uomo, la società, la condizione economica, gli altri, la gente, il passato, o semplicemente una tradizione di superstizione e di fanatismo

Così termina, ad esempio, *Brumaio* (novembre), il primo bozzetto, dove Giulia, la protagonista, finisce la sua storia tra un marito infedele, un corpo avvizzito, la mania di rinascere nei piaceri della vita e la solitudine di un letto vuoto.³²

Non si sviluppa altrimenti il bozzetto di *Primaio* (dicembre), che racconta la storia di una maestrina povera, infreddolita, trascurata da tutti, chiusa in una solitudine infinita... ammalata.³³

³⁰ *Il Mattino*, 14 ottobre 1892.

³¹ http://www.treccani.it/enciclopedia/fanny-mussini_%28Dizionario_Biografico%29/.

³² ... senza più pensare se il marito le fosse più o meno infedele... Ma le mani, ormai divenute magrissime e rigide, avevano perduto la grazia e l'agilità nelle fatiche quotidiane... E poi la stessa Giulia... la stessa donna avida di piaceri mondani... la sera del ballo, dopo un lungo bisticcio col marito... se ne andò a letto addolorata e sola, piangendo la primavera che per lei non era fiorita mai e maledicendo ad un eterno novembre. (*Bozzetti*, Vallardi, Milano).

In *Nevosio* (gennaio) sono concentrati tutto l'abbandono e la disperazione che potremmo trovare ne *L'aratro* di Pascoli e nel personaggio di Luisa con la figlia Ombretta di *Piccolo mondo antico*.³⁴

Né sono più ottimisti i bozzetti dei mesi successivi che dovrebbero celebrare la primavera o l'estate. In *Floreale* (maggio), si dipana, infatti, la storia di una giovane ragazza innamorata che proprio il giorno, prima di essere inanellata, cade, si frattura una vertebra e rimane paralizzata su un lettino, dove si consuma fino alla fine, abbandonata dal fidanzato, desideroso di vivere appieno la vita senza doversi sacrificare vicino a un'invalida; e il racconto termina in modo straziante.³⁵

In *Pratile* (giugno) poi l'amore tradito si mescola a superstizioni ancestrali che si perdono nei secoli, tra castelli diroccati, prati maledetti, statue parlanti, principi sfortunati, mentre l'Albina, la protagonista, abbandonati i sogni di un'esistenza felice, invecchia avvizzita, guardata con sospetto come una strega; si pensi: tra le altre sue sfortune, ci sono anche i capelli rossi, come quelli di *Rosso Malpelo* del Verga.³⁶

Messidoro (luglio) non è da meno con una storia di una giovanissima ragazza, madre anzitempo, costretta in città come balia; venduta da una trafficante di carne e di latte umano, in un ambiente che ricorda le miserie denunciate dal Naturalismo di Zola. Quando la giovane sembra aver trovato finalmente un po' di pace e di serenità presso una famiglia che la ama e la stima, arriva inaspettata dal paese la notizia della morte del figlioletto. La tragedia termina con una tragedia ulteriore: il suicidio della giovane madre.³⁷

³³ ...e l'indomani, perché non v'era lezione in città, le toccava a balzare ancora più presto dal letto, starsene al vivaio dell'orticello per lavare la scarsa biancheria; starsene lì coi piedi mal calzati sul cristallo della brinata e recarsi poi, intirizzita come un ghiacciolo, alla scuoletta privata per la lezione di ricamo... Alla Pensione Inglese ballavano sovente... intanto all'ultimo piano di un casamento trasandato, c'era un caso grave di polmonite. (*Bozzetti*, Vallardi, Milano).

³⁴ Il pallore, la rigidità del corpo, il disordine della camera, del lettuccio, tutto portava l'impronta della morte... Essa pensava come fosse breve e fragile cosa la vita... disse ripetutamente, in un'ultima vampa d'amore "bimbo mio, bimbo mio, povero bimbo, non tremar più ora che ti scalda la mamma...", finché tacque, finché non si mosse più, finché le cessò il respiro... la vita.

³⁵ Seduta al pianoforte, la madre suonava l'aria di Mercadante, mentre un'anima di fanciulla innamorata, lasciando il corpo giacente tra i fiori, saliva coi raggi e col profumo verso le azzurrità blande, attraverso i candori lunari, nella più dolce fra le notti di maggio. (*Bozzetti*, Vallardi, Milano).

³⁶ ...l'Albina fosse perseguitata dal destino dal giorno fatale, in cui la pecora bianca aveva mangiato l'erba del prato maledetto. E pure la vedevano da tanti anni andar raminga di poggio in rupe, di valle in vetta, di prato in bosco, raminga sempre, trascinando prima la gioventù e la bellezza, poi la vecchiaia e la miseria, senza trovare un tetto che l'albergasse... Chi fosse stata la prima a dare la malia? Lei, la bastarda, nata sotto una mala stella... il prato lassù era maledetto... la malia si sa che è peggio del diavolo in furia. (*Bozzetti*, Vallardi, Milano).

³⁷ Nella casa fu udito forse un tonfo sordo, ma nessuno vi abbadò... Alla mattina dell'indomani, perché il bimbo trovatosi solo chiamava forte piangendo, perché l'uscio del giardino era accosto e lo sportello del

Sulle stesse note *Termidoro* (agosto), con un racconto ambientato nella Roma antica, dove alla tragedia e alla crudeltà si uniscono note di forte sensualità masochista compiaciuta tra belle padrone e schiave sinuose.³⁸

La donna sembra acquistare vigore solo vicino a un uomo compiacente e innamorato, magari in attesa di una maternità sperata, o un po' scemo e impacciato: sono le storie di *Germinale* (aprile) e di *Ventoso* (marzo), decisamente fuori dal contesto. Nella prima inoltre si rinnova la sensualità femminile di cui si è già detto.

Questa serie di bozzetti ci fa scoprire una vena che sembra venire fuori da un impasto complesso di secondo romanticismo, tra fanciulle, innamorate, tradite, patite; di realismo naturalista, quasi a denuncia di una condizione femminile insostenibile e disumana; e di decadentismo, quando la Vanzi si compiace nelle descrizioni sensuali, a volte maliziose, o sconfinava nella superstizione della gente in una dimensione magica e di mistero.

I *Bozzetti* svelano però anche un forte senso lirico che, anche se si nasconde sotto la veste della prosa, si rivela per quello che è e può farci cogliere meglio l'animo dell'artista autrice anche di una lirica musicata dal maestro Bossi. Molti passi sono rilevanti, mi permetto di riportarne solo tre:

... lo sguardo [errava] per l'orizzonte sconfinato ove il sole a ponente arrossava il cielo, colorando d'una tinta violacea intensa i monti della Garfagnana, ed in quel colore cupo i paeselli sparsi parevano darsi il saluto nel devoto suono di tutte le campane...³⁹

Tale è l'idillio vero dei contadini: sentono l'amore nella vita di quella terra che essi lavorano; che rende loro, in cambio della fatica, cibo, profumi, colori – e la terra parla per essi, e come loro esprime e sfoga l'amore lavorando, trasformandosi, dando se stessa nel silenzio, nella fecondità, nella pace.⁴⁰

E la luna, alta, posava su tutte le cose. Il Colosseo, le Terme, il Panteon dal tetto di bronzo, gli archi di trionfo, i lunghi e solenni colonnati del Foro emergevano dall'ombra notturna, quasi cercanti nel silenzio il mistero del plenilunio che inondava Roma in quella notte di agosto incantata.⁴¹

4.2. *Fanciulla non scherzar*

Fanciulla, non scherzar col tuo visino;
Col bel corallo dei labri ridenti,
Con lo sguardo innocente e birichino,

pozzo spalancato, fu ricercata nelle acque la morta... La falce di giugno aveva mietuto con le spighe del grano il duplice fiore della vergine e della madre. (*Bozzetti*, Vallardi, Milano).

³⁸ La sera di poi, mentre Rode di nuovo tuffava nel labro marmoreo il corpo flessuoso e Fulvio diceva rime di Tibullo... Sira penzolava legata pei capelli al soffitto del camerino attiguo, ed il bel corpo guizzava colando sangue, straziato dalla sferza del carnefice. (*Bozzetti*, Vallardi, Milano).

³⁹ Fanni Vanzy-Mussini, *Repubblica letteraria: Bozzetti*, Vallardi, Milano 1892, p.105.

⁴⁰ *Ivi*, p. 10.

⁴¹ *Ivi*, p. 133.

Col cor che ride degli altrui spaventi.

Fa tanto presto il viso a scolorire.
Dimentica la bocca il rider lieto,
gli occhi vivaci imparano a languire.
E di paura il cor trema in segreto.

Il brio chi t'ha rubato il bel color?
Chi ti rapì così, vispa fanciulla?
Un'ombra, un suono, una parola, un fior
Qualche volta perfino un sogno, un nulla.

La poesia è composta di tre strofe di quattro versi cadauna in rima alternata; il primo e il terzo verso dell'ultima strofa sono tronchi. Discreto il numero di figure retoriche: una metonimia, "corallo dei labri"; un arcaismo nel sovrabbondante "labri ridenti"; tre sinestesie, due predicate del cuore che "ride" e che "trema", una de "gli occhi [che] imparano a languire"; un'anastrofe, "di paura il cor trema"; due iperbati, "dimentica la bocca" e "il brio chi t'ha rubato".

Le prime due strofe sono in perfetta simmetria: il "visino" scherza e il "viso" scolorisce; i "labri" son "ridenti" e "la bocca" dimentica "il rider lieto"; lo "sguardo [è] birichino" e gli "gli occhi imparano a languire"; il "cor" ride e il "cor" trema, in antitesi.

I due versi dell'ultima strofa sono in costruzione nominale, con l'ellissi del verbo, al fine di conseguire un forte effetto di concisione e d'icasticità.

Si registrano alcuni vocaboli tronchi all'interno del verso, "bel", "cor", "scherzar", "col", con evidente funzione metrica; e due diminutivi poetici con doppia funzione metrica e di rima, "visino" e "birichino". Interessante il monottongo "cor", in assonanza con "color" e "fior", ma anche a "col" e a "con" che vogliono quasi far eco al cuore che qui diventa metafora di ogni sentimento.

La sintassi è in paratassi: le coordinate si succedono o in enunciato o in interrogazione; l'ipotassi si limita a una successione imprecisata di complete.

La Mussini si rivolge a una fanciulla, immaginaria o reale non importa, perché la riflessione che segue ha un valore universale. Dalla prima strofa s'intende che non si tratta solo di spensieratezza: la giovane "scherza" col suo visino; il suo sguardo e "birichino"; il cuore "ride degli altrui spaventi"... Insomma si può ipotizzare che la giovane donna, bella e attraente, colpisca, riesca senza difficoltà a far palpitare i cuori di chi le sta accanto, e tutto sia per lei un gioco, un passatempo per chi la trova sempre sorridente e spensierata.

I casi della vita però fanno presto a cambiare i ruoli e allora si scolorisce, si languisce nella tristezza e si trema nel segreto dei propri pensieri: chi può esserne stato la causa? La risposta risuona con una serie d'ipotesi, che se non iniziasse con “ombra”, potrebbe essere interpretata come un anticlimax: da “parola” a “nulla”.

Il cuore è molto sensibile e la poetessa, in una prospettiva tutta romantica, ipotizza che anche un “sogno”, anche un “fiore”, anche un’ “ombra”, fino al “nulla” (per gli altri evidentemente), può capovolgere l'esistenza, togliere il “brio” e il “colore”.

Il maestro Bossi, nella sua interpretazione, giacché poi il fulcro di tutta la lirica sta proprio negli ultimi due versi, aggiunge un verso all'ultima strofa che ripete le ultime parole:

Qualche volta perfino un sogno, *perfino* un nulla,
una parola, un fior, un nulla.

Si enfatizza così la condizione precaria in cui si trova ogni essere umano, la stessa giovinezza, lo stesso amore, le gioie che spesso ci si illude che possano essere eterne. La lirica assurge dunque a exemplum, perché fa meditare e sembra richiamare a tinte fosche le parole del Qoelet biblico: “vanità delle vanità, tutto è vanità”.

4.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo è in Fa maggiore, una tonalità caratterizzata da innocenza, semplicità e ingenuità. La composizione è tripartita (A,B,A'), in corrispondenza delle strofe poetiche, come spesso si presentano le romanze da camera di fine '800; il tempo è binario (2/4). Dopo una breve introduzione molto vivace di accordi scampanellanti come la spensieratezza della ragazza, la protagonista che deve essere introdotta, inizia il canto, aggraziato ed elegante ma altrettanto semplice, sopra un accompagnamento essenziale che scorre via dolcemente, tipica espressione del genere che vuole dilettere senza un eccessivo impegno.

L'ultimo verso della prima strofa si chiude su una cadenza d'inganno che porta a La minore e introduce la seconda (B), un po' più inquieta, dove il verso “Fa tanto presto il viso scolorire” è ripetuto per ben tre volte su registri differenti: la prima su un registro grave (Mi), la seconda volta dolente (su un Do acuto), la terza su armonie particolarmente dissonanti che infine modulano a Mib maggiore. Il secondo verso prosegue dolcissimo e pianissimo; la linea melodica assomiglia, per pochi istanti che

passano via velocissimi, ad una ninna nanna, mentre comincia nell'accompagnamento una nota ribattuta (Sib) che, in un primo momento, sembra cullare, poi lentamente si inquieta animando, in accordi reiterati che turbano l'atmosfera ricorrente; l'armonia si fa particolarmente densa infittendosi di cromatismi; si ribadisce con polyptoton il terzo verso, quando “gli occhi imparano a languire”, rimarcando la funzione verbale dell’“imparano”. Il tutto culmina in “paura”, *ff*, per rimettersi sul “trema in segreto”. Così Bossi rende le certezze e le gioie che fuggono inesorabili.

im_pa-ra-no a lan-gui-re... E di pa-u-ra il

cor trema in se-gre-to, di pa-u-ra tre-

x 52713 x

Nella terza sezione si riprende la prima con alcune variazioni: di nuovo il lieve prelude vivace dello strumento, con lo stesso motivo ma su note, le prime in modo particolare, non più giocose, quasi memori dell'avvenuto; tuttavia il proseguo non assume in toto un carattere drammatico, perché riprende e termina con la spensieratezza che era stata della prima strofa. Probabilmente Bossi interpreta il “brio rubato” come un turbamento passeggero, senza estendere a una condizione esistenziale generale, senza prendere sul serio, le ombre che possono oscurare per un momento i sogni felici di una fanciulla. Un’interpretazione che non mi sembra molto in linea con il carattere della Vivanti, che come abbiamo potuto verificare dai Bozzetti, è spesso molto più passionale e drammatica.

Si ripete la prima frase musicale; l'accompagnamento questa volta però è più corposo e riprende in parallelo il motivo del canto; la situazione non cambia fino alla fine del secondo verso. Con il terzo verso A' differisce sostanzialmente da A e dagli stessi versi della lirica, che Bossi elabora a suo piacimento: in un crescendo, con una progressione armonica, sopra il basso che scende per gradi congiunti, il canto, dopo brevi esitazioni su “un ombra, un suono”, sale per moto contrario fino al fortissimo Fa ribattuto di “perfino un sogno”, in un drammatico provvisorio che ritorna infine all'armonia iniziale, ora turbata, con una chiusura e una coda però, simile all'introduzione, che riconduce tutto all'armonia iniziale.

5. OPERA 98

5.1.1. 98/n. 1 Autore lirico: Rocco Pagliara (1857-1914)

Pagliara Rocco, poeta, critico musicale e compositore, nato nel 1857 a Baronissi (Salerno), fu una singolare personalità che visse in un clima di grande fervore intellettuale e artistico; fu interessato alla musica e alla poesia, amico di artisti e collezionista straordinario di quadri, stampe, porcellane, vetri, ceramiche, mobili, spartiti musicali, fu anche bibliotecario del collegio musicale di S. Pietro a Maiella, in Napoli e collaboratore dell'antica Gazzella di Napoli e di giornali letterari, li pubblicò: *Riflessi nordici* (dal tedesco); *Intermezzi musicali*, *Romanze e fantasie*, *Poesie*.

Nel 1947 Maria Antonietta e Adelaide Pagliara decisero di lasciare l'ingente patrimonio artistico ereditato dal fratello Rocco a disposizione dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, affinché le allieve dell'allora Magistero potessero avvalersene per gli studi della storia dell'arte. Nacque così la fondazione Pagliara e l'omonimo Museo, dove i tesori sono stati organizzati e ospitati all'interno di quelle che un tempo erano state le celle delle monache.

Tutta la vasta produzione dell'autore è strettamente legata al mondo della musica vocale da camera: moltissimi furono, infatti, i musicisti che trassero l'ispirazione dalle sue opere.

...la stessa pubblicazione di alcune sue raccolte di liriche aveva come scopo precipuo la divulgazione di testi appositamente creati per la musica... Lo dimostrano chiaramente il titolo della prima raccolta poetica da lui pubblicata, *Romanze e fantasie* (Ricordi, [1885]), e l'antologia di versi per musica nella quale sono compresi una decina delle sue liriche... raccolte che divenivano una sorta di repertori poetici a uso di chi, professionista o dilettante, volesse cimentarsi con la composizione di brani per voce e pianoforte.⁴²

Rocco Pagliara fu così un assiduo collaboratore dell'editore Ricordi: e non forniva solo nuovi testi destinati alla musica, ma ne traduceva anche dalle lingue straniere, testi che sarebbero stati poi diffusi sul mercato italiano; elaborava inoltre le versioni italiane delle canzoni in dialetto napoletano, destinato al mercato internazionale.

La collaborazione di Rocco Pagliara con l'editore milanese rientrava inoltre in una precisa strategia editoriale tesa a incrementare il catalogo delle melodie per voce e pianoforte con nuovi titoli: Ricordi otteneva infatti dagli autori la proprietà letteraria dei versi... riservandosi il diritto di pubblicare in un

⁴² Francesco SanVitale, *Il canto di una vita*, EDT Torino, 1997, p.135.

secondo momento anche le versioni musicate di quei testi. Pensiamo ad esempio a *Chi chiagne e chi ride!.. 40 poesie napoletane* [del Pagliara], che reca sul verso del frontespizio questo avvertimento: “La proprietà letteraria di queste poesie è riservata. Chiunque intendesse musicarne qualcuna di esse, deve rivolgersi alla Ditta G.Ricordi & C”⁴³.

5.1.2. *Non posso credervi*

Voi mi guardate ognor co' l'occhio languido,
co' l'occhio pieno di soave incanto,
e mi volgete la parola tenera,
se vengo, pensieroso, a voi da canto.

Ma, come un giorno, ahimè, non posso credervi!
Per sempre n'ho perduta la virtù:
ed una mesta voce, in cor, mi mormora
che non m'amate più!

M'abbandonate la manina candida,
se lontano da voi patir degg'io:
e un fior togliete dalle trecce morbide,
per darmelo, dicendo un dolce addio.

Ma, come un giorno, ahimè, non posso credervi!
Per sempre n'ho perduta la virtù:
ed una triste voce, in cor, mi mormora
che non m'amate più!

E sorridete ognor co' l volto d'angelo,
d'un sorriso che pare una carezza:
e a 'l labbro, che l'implora ardente e trepido,
voi non negate la suprema ebbrezza!

Ma mille baci tuo' non ponno rendermi
la fede, che sì calda, un giorno, fu,
e la funesta voce ognor mi mormora
che tu non m'ami più!

La composizione consta di tre strofe con ritornello e ha l'aspetto di una romanza perché di argomento tipicamente romantico-sentimentale; i limiti dei versi corrispondono sostanzialmente con quelle sintattici ed è portata naturalmente ad essere musicata come poi lo è stata effettivamente.

I versi sono endecasillabi, tranne l'ultimo del ritornello che è un settenario tronco; nelle tre strofe gli endecasillabi sdrucchioli sono seguiti regolarmente da un endecasillabo piano; solo nel ritornello troviamo la successione di un endecasillabo sdrucchiolo, uno tronco, di nuovo uno sdrucchiolo, per concludere con un settenario tronco, come ho già scritto.

⁴³ *Ivi.* p.

Si conta qualche iperbato, “partir degg’io”, “e un fior togliete”; due sinestesie, “la parola tenera”, il “sorriso che pare una carezza”; una metonimia, “il labro che implora ardente e trepido”; un climax ascendente, “mesta... triste... funesta”; un vocabolo con funzione onomatopeica, “mormora”; un’iperbole, “mille baci”; due epanalessi, su “occhio” dei primi due versi e su “sorridente... sorriso” dell’ultima strofa. Interessanti le iuncture, “funesta voce”, “trece morbide”, “parola tenera”. Infine è rilevante il “da canto”, che così diviso non vuol significare “vicino”, ma “in disparte”, quasi a marcare la condizione dell’amante abbandonato.

Si appuntano alcuni troncamenti all’interno del verso: “ognor”, tre volte, “tuo”, “cor” e “co”: i primi tre per ragioni metriche, il secondo per offrire una maggiore scorrevolezza. “Degg’io” ci offre un esempio di variante palatizzata caratteristica dello stile aulico; “ponno” è in sincope; “manina” un diminutivo poetico scelto anche per ragioni metriche.

La sintassi si sviluppa con un’ipotassi semplice fatta di condizionali, relative, oggettive e finali che non superano il primo grado, molto probabilmente per accompagnare la cadenza dei versi con un’intensità incalzante che non potrebbe essere espressa da un’ipotassi complessa.

I due primi ritornelli sono pressoché identici; l’ultimo varia nei primi due versi, non penso per qualche ragione particolare se non quella della libera ispirazione puramente estetica.

L’argomento è abbastanza scontato, se si prende in esame tutta la raccolta che rielabora e ripete sempre lo stesso tema, non per questo però la composizione si deve pensare che sia di minor pregio. L’amata ancora ha “l’occhio languido”, “pieno di soave incanto”, “la parola [è] tenera”, “la manina [porta è] candida”, l’addio [è] dolce”, “il volto [è] sorridente”, il “sorriso pare una carezza” e addirittura “a ‘l labbro... voi non negate la suprema ebbrezza”, eppure “non posso credervi”, una “voce mesta... triste... funesta” conferma un amore ormai finito: perché?.. il poeta non lo dice.

Interessante invece è il passaggio brusco dal “voi” al “tu” dell’ultimo verso: “non m’amate più”... “non m’ami più” che può stare a significare l’inizio di un nuovo rapporto dove il sogno è venuto meno e si è caduti dalla trasfigurazione al quotidiano ormai scontato, dove al massimo un sogno d’amore si può ridurre a un’amicizia autonoma e disobbligata.

Ho scritto di un argomento e aggiungerei d'immagini abbastanza scontate, perché nella stessa raccolta, su accostamenti differenti e su temi simili si ripete lo stesso poetare, fino al punto che sorge spontaneo il dubbio se tutta la raccolta (forse non una composizione singola) non abbia avuto anche altri obiettivi se non quello solo del canto liberamente ispirato; intendo cioè l'obiettivo di produrre uno strumento in mano alla casa editrice Ricordi (spero, non solo per motivi economici) per sollecitare i musicisti a produrre, senza particolare impegno, su testi semplici e orecchiabili, delle piacevoli melodie cameristiche.

A questo proposito penso a *Memoria*:⁴⁴ anche là un amore finito, un “occhio languido”, qui “la manina candida”, là “il bianco tuo pallor” e la “pallida corolla”, e “i baci tuo' d'amor”; qui la fine di un amore, là il poeta si chiede “per chi diffondersi l'effluvio tuo divin?..”.

In *Mai*,⁴⁵ troviamo l'amata “disfogliate ogni fior a voi dinnante”, qui “un fior togliete dalle trecce morbide”; là “un desiderio ardente mi divora”, qui “il labbro implora ardente e trepido”; là l'anima “va peregrinando dietro un sogno che mi sfugge ancora”, qui “una triste voce mormora che non m'amate più”.

In *Margherita*,⁴⁶ anche se l'impostazione è differente, si ripete la pena d'amore, “invano mi struggo”; di nuovo un fiore sfogliato, “Alucce di farfalla, ad una ad una, le foglie che staccavi da 'l fiorello”; qui “sorridente co 'l volto d'angelo”, là “da un vivo sorriso irradiato fu 'l volto tuo gentile!”.

Ne *L'ultima ebbrezza*,⁴⁷ ancora un “magico fior”, un “astro di luce”, “gli occhi tuoi possenti”, “un sorriso, un bacio ancor”, e per finire “l'ultima ebbrezza che m'annienti ne 'l fremito supremo de l'amor”.

Le citazioni potrebbero continuare su tutte le composizioni della raccolta, e non si troverebbe alcuna difficoltà a scoprire le analogie che si ripetono a costante circoscrivendo l'originalità dell'opera stessa. Confesso che le liriche riportate sono state scelte a caso e non c'è voluta molta fatica a isolare le analogie di cui si è detto.

Comunque se l'originalità, dopo le prime battute, lascia forse un po' a desiderare, bisogna riconoscere all'autore una freschezza non comune e l'armonia piacevole di

⁴⁴ R. E. Pagliara, *Romanze e fantasie*, R. Ricordi, Milano, Roma, Napoli, Firenze, Londra, 1887, p. 51.

⁴⁵ *Ivi*, p. 27.

⁴⁶ *Ivi*, p. 17.

⁴⁷ *Ivi*, p. 43.

queste liriche. A noi lettori dell'ultima poesia, forse, ma non è detto, risuonano un po' lontane, abituati come siamo alle contorsioni, alla crudezza, all'asperità, alla disarmonia della lirica contemporanea, ma sono pur sempre una corda piacevole che ci conduce in una dimensione di favola gioconda dove anche gli abbandoni, i dinieghi, la lontananza, un amore non corrisposto non suonano mai in tono tragico, ma tutto è assorbito da un verseggiare aristocratico e sereno.

5.1.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo, in 2/4, è in Re minore, la tonalità che ha sempre caratterizzato la malinconia, la femminilità, la noia, la tristezza inesprimibile. Il pezzo poi è diviso in tre sezioni (AA'B), dove la prima e la seconda sono pressoché identiche, composte di due periodi musicali ciascuna (quattro periodi in tutto) che corrispondono alle quattro strofe della lirica; la terza sezione è a sua volta composta di altri due periodi musicali, dove la linea melodica, del secondo (sostanzialmente il ritornello) è eguale al secondo di A e A'. Perfetta simmetria dunque non soltanto metrica e sintattica ma anche musicale.

Fa (periodo)	Fa (periodo)	Fc (periodo)
A (sezione) ;	A' (sezione) ;	B (sezione)
Fb (periodo)	Fb (periodo)	Fb' (periodo)

L'introduzione è aperta da quattro battute dello strumento che annunciano la malinconia di cui si alimenterà tutto il pezzo, in una successione di motivi simili che si sovrappongono e si richiamano. Segue la prima sezione con un *molto sostenuto*, tipica indicazione di tempo e di portamento che spezza senza dividere il ritmo "filastroccante" prodotto dalla perfetta corrispondenza della metrica con la sintassi.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 2/4 time, marked 'ALLEGRETTO' and 'mp'. The vocal part is marked 'CANTO' and 'MOLTO SOST.to'. The lyrics are: 'Voi mi guar - da . te o - gnor con l'occhio lan - gui . do, con'. The score includes a piano introduction and a vocal line with piano accompaniment.

Nelle prime due sezioni il pianoforte e il canto procedono parallelamente, a blocchi di accordi dolcemente ribattuti che sostengono la linea vocale, semplice nel suo andamento, che, a sua volta, rende evidente, tramite la linea ascendente della melodia e alcune modulazioni armoniche, due momenti particolari, in corrispondenza del terzo verso e del sesto, per poi chiudere discendendo in *mp* all'ottavo verso e chiudendo in Re minore.

La sezione A' si ripresenta pressoché identica; solo nella prima frase musicale si registra qualche variazione dovuta a cambiamenti lessicali del testo.

Segue la sezione B che si discosta dalle precedenti per il carattere più mosso, vivace e appassionato, con un rapido susseguirsi di terzine al pianoforte che sul battere propongono la stessa melodia del canto, e con la modulazione a Re maggiore, in perfetta

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has the lyrics "più! E sor - ri - de - te o - gnor col" and is marked "dolce". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with "dolce" and "con pedale" markings. The second system also consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "vol - to d'an - ge - lo, col sor -" and the piano accompaniment continues the rhythmic pattern.

sintonia con la penultima strofa che apre ad una parentesi di felicità discreta; così al terzo verso si nota ancora una linea ascendente che culmina in un breve cambio di tonalità a Fa# minore, in corrispondenza di "l'implora ardente e trepido" e un lungo vocalizzo su "suprema ebbrezza" che culmina in La maggiore. La sezione termina suggerendo Fb', con una variazione nell'accompagnamento, dove la calma figurazione ad accordi ribattuti a ottavi, lascia spazio a dei più rapidi e ansiosi sedicesimi; e nella cadenza finale, dove la melodia, al posto di scendere nel registro grave a conclusione del pezzo, si mantiene all'ottava superiore su tre note marcate ed eseguite lentamente all'unisono col pianoforte,

come se fosse un'esclamazione di disperazione sulle ultime tre parole: " non m'ami più", ripetute due volte.

Difficile definire anche approssimativamente la poetica dell'autrice di *Dio siete buono* che potrebbe essere l'oggetto di tesi completamente opposte; cercherò pertanto di cogliere il confronto di questa diatriba sofistica senza però voler dire nulla di definitivo su Anna Emilia (Annie) Vivanti inglese di nascita, italiana di adozione, cosmopolita o apolide, rispettivamente per gli ammiratori e i detrattori; mi servirò, solo per cercare di averne un profilo artistico più realistico e completo possibile, di presentarla con le stesse parole del suo maggiore adoratore, Carducci, l'orco, e di uno dei suoi maggiori e spietati critici, Benedetto Croce.

La Vivanti visse e operò all'interno di varie culture e fu scrittrice eccentrica, personaggio dagli interessi multiformi, protagonista della vita intellettuale e mondana di molti paesi. Ebreo e patriota italiano il padre, scrittrice tedesca la madre, Annie Vivanti nacque a Londra, fu cresciuta fra Italia, Inghilterra, Svizzera e Stati Uniti. Fu artista di teatro ed esordì nel mondo letterario con la raccolta poetica *Lirica* (Milano, Treves 1890), da cui è appunto tratta la lirica *Dio siete buono*, pubblicata in Italia con la prefazione di Giosuè Carducci, a cui fu legata fino alla morte di lui da un forte sentimento di affetto che ognuno potrà interpretare come lo riterrà più opportuno. L'affetto in ogni caso procedeva da una grande stima reciproca che fece scrivere al poeta maremmano:

Nel mio codice poetico c'è questo articolo: — Ai preti e alle donne è vietato far versi. — Per i preti no, ma per Lei l'ho abrogato. La sua poesia, Signorina, è ciò che è (io non prendo dai critici la pretesa di imporre gli argomenti e il modo di trattarli), ma poesia è, quale dee quasi fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo). E per la immediatezza della rappresentazione e per la verginità dell'espressione mi piace molto.⁴⁸

Così le aveva suggerito lo stesso Treves editore quando la Vivanti gli aveva presentato la raccolta, di trovare cioè in Carducci un degno estimatore dell'opera perché la presentasse all'opinione pubblica di allora. La Vivanti non conosceva allora il Poeta, ma non esitò a seguire il consiglio del Treves che ebbe indubbiamente successo.

Negli anni a venire Carducci ebbe ancora l'occasione di apprezzarne l'opera in suo saggio critico, consapevole d'altra parte della conoscenza molto limitata della sua protetta sulla tradizione letteraria italiana

⁴⁸ Annie Vivanti, *Lirica*, Treves, Milano 1890, Prefazione.

L'anima, l'ardenza, l'espressione è meridionale e italiana... Nella sostanza di queste Liriche, le più almeno, spira e vive tuttavia il romanticismo; non il formale, ma quello che... è naturale ed immortale, perché necessità di certe anime e condizione insieme di certa arte... La nota più sicura a cui riconoscere il romanticismo... non la malinconia, non il ravvivamento del misticismo religioso più o meno cristiano, non l'imitazione del medio evo... ma il predominio della personalità, dell'io indipendente... l'esaltazione dell'io, la morbosità dell'io...

Voglio del genio la pazzia sublime, canta la signorina Vivanti...

Era un ritorno — chi lo sospettava allora? — all'antico, all' antico immortale, all'antico eterno. La lirica eolia fu in questo senso romantica, e Alceo e Saffo poetarono l'io, come di certo non facevano i raciniani, i petrarchisti, i tassisti, i metastasiani, sciapitamente classici, di Francia e d'Italia.

Ma Saffo mi riconduce alla signorina Vivanti... Signorina, non fate smorfie, vi prego, co' vostri ventidue anni: Saffo non è mica una vecchia. Abbandoniamo pure al melodramma la figura con la lira in mano e i veli al vento su la rupe di Leucade... è la sorella maggiore d'ogni poetessa vera (scarsa famiglia), è anzi il tipo ideale... C'è tanta passione, tutti lo dicono, nel sospiro angoscioso della fanciulla antica...⁴⁹

Croce non la vede proprio così nella *Letteratura della Nuova Italia*

Annie Vivanti... volle essere la poetessa del capriccio, della passione fulminea, violenta e fuggevole... Ed eccola a gettare in faccia alla gente la confessione dei suoi amori e delle sue follie: i suoi battimani, le sue esclamazioni di giubilo alla vista dell'uomo amato... le sue brame insaziabili, che chiedono tutto o nulla; i suoi incontri con gli amanti che ha abbandonati; le sue predizioni ben fondate a quelli che ora ama e sa che abbandonerà tra non molto; le tristezze dei distacchi improvvisi; il rimpianto per le occasioni di godere non colte a volo: i tradimenti; gli amori intramezzati e come resi più acri dal disprezzo e dall'odio. E poi scherni, monellerie, franche risate... anelando al sole, al fuoco, all'amore folle e all'odio furente, al riso e al pianto e alla favella della sua Italia.⁵⁰

Il giudizio del Croce sulla poetica della Vivanti è più che evidente ed è tale da non poter accettarne se non con molte riserve la produzione:

Una poesia di solito, nasce a più riprese: dopo una lunga incubazione, prende una prima forma, in cui c'è vita, ma non esplicita né libera, anzi involuta e impacciata; in un secondo periodo, rinnovandosi la prima ispirazione, si è in grado di ripigliare l'abbozzo e determinarlo in ogni parte e compierlo. Parecchi poeti ci hanno descritto questo duplice periodo di generazione e di rigenerazione. Ma la Vivanti si mostra incapace di pervenire al secondo periodo: la sua poesia è generata, ma non rigenerata: somiglia sovente un bambino nato sano e vitale, che l'incuria e l'abbandono hanno reso storpio o rachitico. L'autrice, che non prende sul serio la vita, sembra non prendere molto sul serio nemmeno quel fiore della vita, che è l'arte. L'esempio di questo grave difetto si raccoglie quasi da ogni pagina delle sue liriche.⁵¹

E non ci pensa due volte Croce a prendere al volo le parole del Carducci:

Ciò che nel mestiere del verseggiare italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma — un che di postumo al concetto, per lo più, un che di appiccicato, tra la posa e la smorfia, — a Lei manca.⁵²

e concludere:

E' da credere perciò che egli volle questa volta, nell'enunciare il biasimo, attenuarne in qualche modo l'espressione per la cortesia richiesta dall'ufficio di presentatore.

⁴⁹ Giosuè Carducci, *Annie Vivanti*, Lirica, R. Bemporad, Firenze 1921, p. 178-179-180-181.

⁵⁰ Benedetto Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1921, Vol. II, p. 326-327.

⁵¹ *Ivi*, p. 331.

⁵² A. Vivanti, *Lirica*, cit. Prefazione.

senza considerare a sufficienza che subito dopo il Carducci aggiunge:

A Lei, la fisionomia dell'immagine, la tempera del colorito, la qualità della frase e l'andamento del verso vengono e spirano col movimento della fantasia e della passione che Le danno la poesia. Tutto ciò è sempre bene? Io so e Le dico che molte volte mi rapisce... che forza! Seguitando, non si faccia caso di certe monellerie; volti pagina, e scorgerà tra i versi gli occhi della poetessa inondati di lacrime vere, come nel canto *Via*: che dolcezza! Volti altre pagine, e tra le lacrime ancora scorrenti udrà scoppi di risa argentine, ed esultanza come d'una bambina che sente la gioia dell'esistere: *Dio, siete buono*.⁵³

E lo stesso Carducci insomma, ben consapevole che i versi della giovane donna avrebbero dato certamente adito anche a roventi polemiche, tronca ogni possibile querelle con i critici nello stesso saggio con il suo inconfondibile sarcasmo:

Io odio la critica de' merli. Cioè: quando leggo certa critica de' criticanti italiani, m'immagino i merli, in gabbia, che pretendono rassettare i becchi agli usignoli e insegnar volare alle aquile.⁵⁴

D'altra parte non penso che potessero essere solo gli occhi azzurri della Vivante e la sua giovane età ad entusiasmare il poeta, non direi già vecchio, perché vecchio non lo era ancora, ma che si sentiva vecchio. Fatto è che l'*Elegia del monte Spluga* del '98, alla partenza della Vivanti, è una delle ultime più importanti composizioni del Carducci che dopo il 1898 si avvia al silenzio. E' la poesia dello smarrimento, tanto era valsa quella donna per il poeta che non aveva dubitato di celebrarne l'opera.

Il motivo lirico è, infatti, la solitudine della stessa natura improntata ad immagine di lei e fatta ora più solenne e austera nello scenario deserto del passo alpino... E lo squallore del paesaggio... sembra rispecchiare la desolazione del vecchio poeta, smarrito dietro un perduto amore.⁵⁵

Carducci aveva già dedicato alla donna una lirica, *Ad Annie*, la cui presenza faceva 'sì che il "vecchio cuore" potesse ancora battere per una "fata" dagli occhi "glauchi ed azzurri", come i fiori che le porta il poeta rinfrancato. Dopo la partenza di Annie quindi Carducci non può che essere triste e infelice.

Nella lirica di cui si è detto, al girotondo magico di ninfe si contrappone Loreley, "in vett'a un gran masso di quarzo brillante al meriggio". La bellissima Ondina, appartenente alla mitologia nordica, che col suo canto struggente e ammaliatore faceva naufragare chiunque passasse fra Oberwesel e St. Goarshausen, cantata da Heine, di cui Carducci e la Vivanti erano appassionati lettori, è presentata in una grande luminosità, "Sola", "pellegrina".

⁵³ G. Carducci, *Annie Vivanti*, cit. p.181-183.

⁵⁴ *Ivi*, p.184.

⁵⁵ Mario Biagini, *Giosue Carducci*, Milano, Mursia, 1976, p. 776.

Loreley liscia i capelli d'oro e il sole del meriggio li fa risplendere; ma Loreley è Annie, la trasfigurazione fantastica della giovane donna, e il poeta si abbandona alla sua contemplazione, destinata poi inequivocabilmente a scomparire alla fine dell'elegia.

Le presenze fantastiche nell'elegia non fanno più palpitare il cuore d'amore, ma sembrano appartenere a un mondo oscuro; non si fidano del Poeta, che definiscono "Orco umano", come una presenza minacciosa, come un mostro malvagio proveniente dai "piani fumanti di tedio", ove lo *spleen* e la noia del vivere regnano senza speranza.

Carducci, negli ultimi versi della lirica che è spesso interpretata come il definitivo addio alla Musa poetica, sembra scoprirsi "decadente": il motivo del fiore velenoso, infatti, sembra alludere a un destino di morte che è inevitabilmente legato alla sua indicibile dolcezza, pregno di un fascino irresistibile e inebriante che porta all'annientamento chi vi si abbandona voluttuosamente.

Questo è stato il ruolo della poetessa nel cuore del Vate ottocentesco: non è cosa da poco, anche se dalla metà del XX secolo si è stati portati a dimenticare una certa poesia che non è stata invece indifferente anche al maestro Bossi.

5.2.2. Dio siete buono

Dio, siete buono — Io lo vorrei gridare
Alto così che in ciel m'udisse Iddio
E via pel mondo lo vorrei lanciare,
Come sfida ai malvagi, il grido mio.

Per il mondo cattivo e triste e stanco
Vorrei che la mia fede trionfante
Andasse come un grande angelo bianco
Con l'ali aperte e il viso sfolgorante.

Vorrei che dietro a lei, folli e rapite.
Tese le braccia e con la fronte al sole,
Seguissero le genti sbigottite
Al gran richiamo delle sue parole.

Che importa se schernendo a chi gli credé
Dietro al mistero azzurro Iddio non c'è?
Resti, grande e fantastica, la Fede
Come un'illustrazione del Dorè.

La composizione è divisa in quattro strofe di quattro versi endecasillabi a rima alternata, nella quarta strofa la rima è irregolare: tronca in "è" al primo, secondo e quarto

verso, se stante il terzo. Scorrevole, la lirica, priva di enjambement, si predispone al canto. Sono presenti una similitudine, “come un grande angelo bianco”; diverse anastrofi che non riporto perché la lirica è quasi un’unica anastrofe; tre iperbati, “m’udisse Iddio”, “seguissero le genti sbigottite”, “resti la fede”; un ablativo assoluto su “tese le braccia”; un anticlimax con “cattivo e triste e stanco”; vengono utilizzati “pel” e “per il” indifferentemente solo per ragioni metriche, come di “credette” si preferisce la forma sincopata “credé”; si registra anche una dislocazione a sinistra “lo vorrei lanciare... il grido mio”, per conferire maggiore forza al concetto espresso in apertura. La sintassi passa dalla paratassi a una ipotassi semplice con subordinazioni abbastanza limitate.

Non c’è dubbio che questa sia una

riaffermazione piena di stupore, come di cosa che le si scopre inaspettata, della bontà di Dio...⁵⁶

E’ la spontaneità di cui Carducci ha scritto più volte e che forse il critico Croce, nella sua razionalità idealista non riesce a cogliere appieno se non è passata attraverso un’adeguata elaborazione razionale. Forse è la celebrazione di una fede lontana dalla virtù teologica dantesca, priva di fondamenti biblici e scritturali, è una fede che sa più di sentimento che di dono dello Spirito Santo, in una contrapposizione abbastanza stereotipata tra un “mondo cattivo e triste e stanco” e “genti sbigottite... folli e rapite”.

Dico “forse” perché non è mio compito fare il processo alle intenzioni, ma la giovane Annie (non la vecchia Vivanti che si converte al Cattolicesimo) non sembra proprio una mistica devota e il sentimentalismo latino sembra essere soffocato nell’ultima strofa dal freddo pragmatismo inglese, al punto che lo stesso Bossi non la mette in musica.

Dopo tutto l’entusiasmo manifestato nelle prime tre strofe, infatti, l’ultima lascia un po’ interdetti: “Che importa se... dietro al mistero azzurro Iddio non c’è?”, importante è che la Fede resti “fantastica... come un’illustrazione del Dorè”. Una fede che si riduce a una fantasticheria, o ad una illustrazione, se pur del Dorè, è ben poca cosa. Ecco allora che le riflessioni del Croce non sono proprio prive di fondamento.

La poesia è dunque la celebrazione della fede o semplicemente l’espressione degli entusiasmi infantili e passeggeri di una giovane donna che come ha cantato in questi

⁵⁶ G. Carducci, *Annie Vivanti*, cit. p.15.

versi l'entusiasmo della fede, avrebbe potuto cantare un amore adulterino? E chi lo può sapere?

Nel dubbio fermiamoci come Bossi alle prime tre strofe e godiamoci l'entusiasmo sorridente e travolgente di questa giovane donna che ha saputo entrare nelle grazie di tanti lettori, perché molte altre opere seguirono alla prima e per lo più sempre con grande successo, ma soprattutto perché ha reso meno penosi gli ultimi anni del Burbero d'Italia.

5.2.3. Dai versi alla melodia

Il maestro Enrico Bossi musica la lirica in Mib maggiore che richiama per lo più un affetto di devozione e d'intima conversazione con Dio, nella tradizione musicale dell'Occidente cristiano, sentita ancora negli ultimi decenni del secolo XIX. Questa interpretazione, in parallelo con lo sviluppo armonico della composizione, mi lascia alquanto perplesso sulla sintonia di vedute dei due artisti. Ho, infatti, riportato sia di Croce che di Carducci, pur in due prospettive completamente differenti, l'impressione che l'opera della Vivanti ebbe a suscitare: passione fulminea, spontaneità, ribellione, capriccio, follia... e ancora altro si potrebbe aggiungere sempre sulla stessa linea. Per iniziare dunque, ci vorrebbe un Mi maggiore, là dove il Mi maggiore interpreta grida di gioia, di pace, di luce, anche in un forte sentimento religioso.

Bossi invece inizia e termina, tranne che per alcuni movimenti della voce, con un'armonia intima, nascosta, mistica, un *andantino religioso*, per utilizzare le sue stesse parole, che dà un senso ecclesiale se non ecclesiastico a tutta la composizione, rompendo l'esuberanza che è tipica della Vivanti.

Nella prima sezione, di nove misure, l'organo introduce con un breve inciso la linea melodica affidata al violino, ampia e appassionata, mesta e struggente, sostenuta da accordi di settime secondarie che aggraziano la concatenazione armonica. I registri "voce celeste" o "coro viole", usati dal maestro Macinanti,⁵⁷ ne rendono magistralmente l'atmosfera eterea. Sulla melodia del violino s'innesta il canto, un Sib ribattuto per tre misure, quasi a voler confermare la bontà di Dio.

Nella seconda sezione, di otto misure, in *sostenuto*, ma *sempre piano*, ancora a metà cesura del primo verso, con un accompagnamento che configura la trepidazione di un cuore pulsante, per un susseguirsi di accordi marcati, mentre il violino tace, la voce

⁵⁷ M. E. Bossi, *opere varie*, CD Tactus, Bologna, 2004.

sembra che cerchi di elevarsi a Dio in un crescendo di cielo in cielo, di nota in nota, un crescendo che per un momento annaspa, non ce la fa (Dob), torna sui suoi passi, quasi per pigliar fiato, trovare la forza e prender la rincorsa per salire di nuovo, aiutato dalle corde del violino, ora a richiamo ora a sprono (forse la voce di un cherubino?) fino a lanciarsi al Mib di petto tra le braccia dell'Infinito e ricadere poi stremato sull'ottava inferiore.

The image shows a musical score for voice and piano. The score is in B-flat major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with "I o lo vor-rei..... gri-da-re al-to co-si Che in" and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line continuing with "ciel m'u-dis-se Id-di - - - o E vi-a pel mon-do lo vor-". The score includes various performance markings such as "Sostenuto", "cres.", "poco rall.", and "A tempo più animato". There are also handwritten annotations in the piano part, including "29/2" and "50 alt.".

Nella terza sezione, di dodici misure, il tempo è *più animato*, l'accompagnamento, con una modulazione inquietante e improvvisa, passa a un contrattempo il cui ritmo risulta sfalsato rispetto alla voce come per ritornare nella dimensione terrena faticosa e ostile. Il canto, infatti, si tiene su un registro relativamente basso, nutrito comunque dalla forza dei cieli perché li raggiunge di nuovo al "grido mio", il grido che dovrebbe essere quello della fede, aiutato di nuovo dalle corde del violino che ripete la stessa figurazione alzandosi nel tessuto sonoro. *Forte con passione* si conclude l'episodio mentre si denuncia la tristezza e la stanchezza del mondo, attraverso un travaglio armonico nella

tonalità di Fa minore che enfatizza il senso delle parole con accordi di settima di sensibile.

Nella quarta sezione, di dieci misure, che arriva alla fine della seconda strofa, in un *mezzo piano animando ancora*, la voce inizia un dialogo vivace con il violino (l'angelo bianco?) che incalza in un discanto particolarmente acceso e culmina con un *forte* nell'immagine delle ali aperte e il viso sfolgorante, a ben figurare la fede, per rimettersi, quasi a riposo della soprannaturale fatica, con un *mezzo piano* in Sol maggiore.

Nella quinta sezione, di quindici misure, termina la lirica della Vivanti musicata; si ripete la stessa frase che viene sviluppata nelle prime sei misure della sezione precedente con qualche differenza armonica: ritorna perciò il dialogo intenso del canto con il violino; ritorna il *forte* appassionato della fede, mentre l'ottativa viene ripetuta dal Bossi due volte, quasi a rendere meglio il desiderio che tutto il mondo possa in qualche modo rispondere all'invito, in una progressione che trova in un tono superiore e, in un tono inferiore, la risposta delle genti. Voce e violino sono all'unisono come all'unisono dovrebbero trovarsi in un'unica fede tutti i popoli. La conclusione torna in tonalità d'impianto chiudendo in un Mib maggiore rispetto alla sezione precedente che aveva terminato in Sol maggiore, con lo stesso intento però di raccontare una pace ritrovata dopo tanta fatica.

L'ultima sezione, di otto misure, è una coda che conclude l'opera, dove l'organo ripropone la stessa melodia dell'introduzione, ripresa nella parte affidata al violino, in una sorta di imitazione. Nella quartultima battuta, su un sol acutissimo dello strumento, la voce ripete le parole "Dio siete buono" sulla tonica, mentre, in un *pianissimo*, riecheggia l'inciso iniziale con l'accordo arpeggiato di Mib, in un ritorno ciclico di perfezione e quiete che, a mio avviso male si accorda, come già ho detto inizialmente con la passionalità della Vivante.

6. OPERA 112

6.1. Autore lirico: Giovanni Pascoli (1855-1912)

Riportare la vita di Giovanni Pascoli, mi sembra superfluo: troppo conosciuta, anche nei più nascosti particolari. Mi permetto qui di ricordare solo quanto le disgrazie di Giovannino abbiano influito su tutta la sua produzione poetica e anche qui, come poi cercherò con il Carducci, vorrei sostenerne la poetica, il pensiero e tutta l'opera.

Si è detto spesso che Pascoli sia stato un superficiale, superficiale in politica, quando militava tra le file dei socialisti, superficiale come pseudo credente, quando le immagini evangeliche venivano sconvolte in altre prospettive estranee al motivo originario, superficiale nel suo umanesimo fatto di utopie irrealizzabili...

Eppure se per un momento si riesce a contestualizzare e a leggerne l'esistenza proprio nella prospettiva del Pascoli, ci accorgeremo che il poeta non è così superficiale: semplicemente non è socialista alla maniera dell'Internazionale, non è cristiano alla maniera dei santi; non è neppure un utopista, è Pascoli, essenzialmente e solo Pascoli, con quella umanità che gli è propria e che porta i segni di un'infanzia sofferta, piagata e lacerata, di un cuore sensibilissimo che è però cuore di un poeta, di un grande poeta che ha saputo concretizzare in una produzione vastissima le note dolenti della sua vita.

Questo però non basta, perché se mi dovessi fermare qui tacerei l'essenziale: sembra cioè che da quelle funeste esperienze si sia affinato in Giovannino un sesto senso, una vista nuova che gli permette di "vedere" quello che è ignoto ai più, che gli permette di cogliere, sebbene solo in contropiede, la verità noumenica. E' evidente che qui uso di Kant solo il vocabolo; di razionale in Pascoli c'è ben poco: il noumeno di Pascoli anzi si alimenta di irrazionale, proprio perché il razionale, la filosofia e la scienza ne sono uscite sconfitte, non sono riuscite a dare una risposta convincente alle ragioni ultime dell'esistenza e tutto il Decadentismo è proprio tale perché porta sulle spalle la sconfitta dell'uomo illuminista, fiducioso delle "magnifiche sorti e progressive".

In questa prospettiva la poesia del Pascoli diventa pane per i grandi artisti come Bossi; per i mediocri è una sfida troppo impegnativa. Non per altro pochi musicisti si sono cimentati con le composizioni dei grandi poeti; la ragione è che la musica con Pascoli non deve volare solo sulle parole, solo su quello che la composizione poetica dice,

ma soprattutto su quello che non dice, ma che fa intuire, che fa sentire; anche il musicista deve insomma essere un “mago”, essere per un momento un “fanciullino” e permettere al suo cuore di battere all’unisono con quello del poeta.

Non è una cosa semplice: Bossi ci ha provato; penso che ci sia riuscito; dimostrarlo come un teorema, direi proprio che non è possibile: Schelling riconosce nel momento estetico dell'arte il punto in cui lo scarto tra idea e realtà, spirito e natura, attività conscia e inconscia, si annulla in maniera definitiva. L'artista nella sua attività creatrice realizza cioè l'unità di ideale e di reale, dopo che questi due, nella coscienza dell'uomo, sono stati separati. Per questo la ragione non può mai esaurire la comprensione dell'opera d'arte che diventa l'organo principe della stessa filosofia della conoscenza.

Altro che superficialità! Pascoli ha scandagliato l’Inconoscibile e ce ne ha dato un assaggio: chi non ne conosce neppure l’esistenza perché incollato alle rive cristallizzate del fiume bergsoniano, non potrà che concepire in una luce del tutto riduttiva il grande poeta.

Le riflessioni di Annarosa Vannoni, con il suo intervento nell’*Organista dalle mille anime*, illustrato dalla corrispondenza epistolare tra i due grandi artisti, rivelano appunto la sintonia d’intenti, il sentire all’unisono, la stima reciproca su cui si ebbe a costruire una collaborazione che diede senza dubbio dei risultati pregevoli.

Il *maestro* Bossi chiede al *maestro* Pascoli: “ella è Maestro in ciò così nel *Cieco*... che vorrei rivestire di note...Quando avrò compiutamente musicato il *Cieco* darò cura di farlo eseguire...”. E Pascoli risponde: “La sua lettera mi ha colpito di gioia per quella minimissima parte che posso pretendere al mio successo... Le strigo le mani, caro e illustre amico”.

Pascoli non tace ciò che dovrebbe essere la vera poesia unita alla musica, le sole assieme in grado di comunicare e risolvere le speranze e le delusioni della intera umanità: “Essa non dev’essere soprattutto loquace, dev’essere a lampi. Il suo effetto... istantaneo... Ma la poesia non ha da prendere il posto delle altre arti: deve suggerirla, la misteriosa musica interna che fa vibrare tutte le corde dell’anima, non farla. Ora felicissimo il poeta quando sappia che tale musica egli l’ha suggerita, che quella musica si fa, si può ascoltarla da tutti”.

Così l'amicizia si rafforza, si passa dal lei al tu, e il Bossi manifesta il desiderio di fermarsi a Barga suscitando l'entusiasmo di Pascoli che gli presenta però la durezza del viaggio: "Senti: per venire a Barga, si scende a Lucca. Da Lucca a Barga sono cinque o sei ore di diligenza, a questa stagione dure assai... Che letizia sarebbe! Andremmo in qualche chiesa di Barga, nell'ora che sarà chiusa e sonerai l'organo, il vero strumento."

Sarà poi Pascoli a raggiungere Bossi a Lucca per ascoltare *Il cieco* all'organo della Collegiata della città e ricorderà quell'esperienza con entusiasmo e riconoscenza: "E ti ringrazio di quelle due o tre ore, di quella mezz'ora specialmente di tepore e di amore e di gioia profonda, che mi compensò delle terribili 11 ore di diligenza e del freddo terribilissimo!"

Siamo ancora sulla terra tra le miserie di mortali, tra gli squallidi interessi dei miserabili, tra le guerre condotte dai poveri "magni", o siamo in paradiso?.. Etere tersissimo è questa "corrispondenza di amorosi sensi", per dirla alla Foscolo e per concludere con il Poeta: "Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio."

6.2. *Il cieco*

Chi l'udi prima piangere? Fu l'alba.
Egli piangeva; e, per udirlo, ascese
qualche ramarro per una vitalba.

E stettero, per breve ora, sospese
su quel capo due grandi aquile fosche.

Presso era un cane, con le zampe tese
all'aria, morto: tra un ronzio di mosche.

«Donde venni non so; né dove io vada
saper m'è dato. Il filo del pensiero
che mi reggeva, per la cieca strada,
da voci a voci, dal dì nero al nero
tacer notturno (m'addormii; sognai:
vedevo in sogno che vedevo il vero:
desto, più non lo so, né saprò mai...);

nel chiaro sonno, in mezzo a un rombo d'api,
si ruppe il tenue filo. E poi che gli occhi
apersi, cerco i due penduli capi
in vano. Mi levai sopra i ginocchi,
mi levai su' due piedi. E l'aria in vano
nera palpo, e la terra anche, s'io tocchi
pure il guinzaglio, cui lasciò la mano

addormentata. Oh! non credo io che dorma
la mia guida, e con lieve squittir segua
nel chiaro sonno il lieve odor d'un'orma!
Egli è fuggito; è vano che l'insegua
per l'ombra il suono delle mie parole!

Oh! la lunga ombra che non mai dilegua
per la sempre aspettata alba d'un sole,

che di là brilla! Vano il grido, vano
il pianto. Io sono il solo dei viventi,
lontano a tutti ed anche a me lontano.

Io so che in alto scivolano i venti,
e vanno e vanno senza trovar l'eco,
a cui frangere alfine i miei lamenti;
a cui portare il murmure del cieco...

Ma forse uno m'ascolta; uno mi vede,
invisibile. Sé dentro sé cela.
Sogghigni? piangi? m'ami? odii? Siede
in faccia a me. Chi che tu sia, rivela
chi sei: dimmi se il cuor ti si compiace
o si compiangi della mia querela!
Egli mi guarda immobilmente, e tace.

O forse una mi vede, una m'ascolta,
invisibile. È grande, orrida: il vento
le va fremendo tra la chioma folta.
Siede e mi guarda. O tu che ignoro e sento,
dimmi se guerra hai tu negli occhi o pace!
dimmi ove sono! Ed essa è là, col mento
sopra la palma, che mi guarda, e tace.

Chi che tu sia, che non vedo io, che vedi
me, parla dunque: dove sono? Io voglio
scansar l'abisso che mi sento ai piedi...
di fronte? a tergo? Parlami. Il gorgoglio
n'odo incessante; e d'ogni intorno pare
che venga; ed io qui sto, come uno scoglio,
tra un nero immenso fluttuar di mare».

Così piangeva: e l'aurea sera nelle
rughe gli ardea del viso; e la rugiada
sopra il suo capo pioverono le stelle.
Ed egli stava, irresoluto, a bada
del nullo abisso, e gli occhi intorno, pieni
d'oblio, volgeva; fin ch' - io so la strada -
una, la Morte, gli sussurrò - vieni! -

La poesia, tratta da *I primi poemetti*, è composta di nove sezioni; ogni sezione, caudata, di due terzine di endecasillabi, secondo lo schema ABA BCB C.

Senza soffermarmi sul ritmo pascoliano estremamente franto (altrimenti si dovrebbe riportare il testo nella sua quasi totalità), ricordo i frequentissimi enjambement, le interrogazioni retoriche, i discorsi diretti che spezzano il ritmo, comunicano mistero, sofferenza, smarrimento; inoltre gli iperbati, le anastrofi e le riprese che caratterizzano lo svolgimento di tutta la lirica.

Nello specifico sono molteplici le ripetizioni: in anadiplosi a chiasmo, “lontano a tutti e a me lontano”; in epanalessi, “vedevo in sogno che vedevo il

chiaro”, “vanno e vanno”, “vano il grido, vano il pianto”, “una mi vide, una m’ascolta”; in anafora, “dimmi se guerra ... /dimmi ove sono”; in numero abbastanza ridotto, considerando la lunghezza della composizione, i troncamenti all’interno del verso, “saper... tacer... squittir... odor... scansar”, certamente per ragioni metriche per le quali viene utilizzato anche “dileguare” in forma intransitiva, meno usato di “dileguarsi”; troviamo anche un imperfetto indicativo di terza persona singolare senza labiodentale, “ardea”; alcuni latinismi, “murmure”, preferito a mormorio, “querela” a lamento e “oblio” a dimenticanza e alla stessa “oblivione”, per il nominativo “oblivio”.

La sintassi, come si è detto, è franta; è preferita la paratassi in tutte le sue varianti; quando si passa all’ipotassi, la subordinazione è semplice, spesso in anteposizione, “dove venni non so”, “né dove io vada saper m’è dato”, “chi che tu sia rivela”, “chi che tu sia... parla”. Due soli vocaboli che ci ricordano la conoscenza puntuale dell’autore del mondo vegetale e animale (ramarro e vitalba).

Di questa composizione vorrei però evidenziare il contenuto che la lega indissolubilmente alla successiva (al 10.1.1.), ad altre composizioni assai significative e, allo stesso tempo a tutta l’ esistenza del Pascoli.

Potranno essere solo delle coincidenze, ma Pascoli morì il 6 aprile 1912, era il Sabato Santo; il centenario della morte nel 2012 era il Venerdì Santo. Pascoli ha respirato il silenzio soffocante della morte di Dio, ma non è stato percosso dalla letizia pasquale.

La sventura fece irruzione nella sua vita a solo dodici anni, quando il padre Ruggero fu ucciso proditoriamente; la madre morì di crepacuore l’anno dopo. Giovannino crebbe devastato da quel dolore. Conobbe la miseria, l’angoscia, la ribellione, fino anche il carcere e la tentazione del suicidio che rievoca drammaticamente ne *La voce*.

In vero Pascoli non riuscì mai a superare quella terribile esperienza, alla quale ne seguirono tante altre con tanti lutti, e la Natura, che tanto ruolo ebbe nella sua opera e che fu percepita come madre semplice, amorevole e pietosa, non riuscì mai ad appagarlo pienamente.

Trapela ovunque la nostalgia di una fede che dia luce al suo cuore, e si ripete la struggente domanda per una risposta che dia un senso ultimo all’esistenza: così dai Primi e Nuovi poemetti, ai Canti di Castelvecchio, ai Poemi conviviali. Ora il piatto

della bilancia si piega più allo sconforto, ora alla speranza, in un'altalena che sembra non avere un esito definitivo, anzi, molto probabilmente l'esito non c'è proprio e il dubbio condurrà l'italo Amleto fino alla tomba.

Il cieco non è l'umanità in genere, come spesso si è voluto vedere in questa lirica ma lui, Giovanni Pascoli che “vedev[a] in sogno che vedev[a] il vero nel chiaro sonno”; poi all'”alba” della vita “si ruppe il tenue filo”; da allora vana è stata la ricerca dei “due pendoli capi”. L'esperienza di Pascoli così rimane sempre tutta entro la sua esistenza, non si estende, come quella del Leopardi a una prospettiva universale (a partire dai Grandi Idilli), sebbene in certi versi sembri risuonare o ripetersi quella estenuante esperienza: “Donde venni non so; dove io vada saper m'è dato”; infatti ci ripropone solo in apparenza i passi del *Canto di un pastore errante* perché, perché subito dopo si legge: “Io sono solo dei viventi, lontano a tutti ed anche a me lontano”.

L'attenzione della Natura inoltre può consolarlo solo per un momento: “per udirlo, ascese qualche ramarro per una vitalba. E stettero, per breve ora, sospese su quel capo due grandi aquile fosche.”, e “la rugiada sopra il suo capo pioverò le stelle”. E' però un'attenzione che al poeta non basta, di qui il dialogare altalenante, le domande incalzanti, il timore di non essere neppure tenuto in considerazione “e vanno e vanno senza trovar eco”.

Poi la speranza: “forse uno m'ascolta”, “invisibile. Sé dentro sé cela”; e la risposta passa freneticamente attraverso le tre eterne possibilità: “piangi? M'ami?.. il cuor ti si compiangere della mia querela”? Oppure: “Sogghigni? Odii?.. ti si compiace della mia querela”? Oppure “Egli mi guarda immobilmente e tace.”, “col mento sopra la palma, che mi guarda, e tace”: è la risposta dei cieli o della luna di Leopardi.

Già alla settima sezione però, il passaggio dal maschile al femminile, “forse una mi vede”, a un conoscitore del Pascoli fa immaginare come l'avventura possa terminare: “finché una, la Morte, gli sussurrò: “io so la strada, vieni!”.

Questa lirica però non è buia in assoluto, tante altre non possono essere eluse senza farsi di Pascoli un'idea completamente distorta. Si pensi solo a *La buona novella*, a conclusione dei Poemi conviviali. I primi due movimenti ripetono apparentemente il leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: anche qui le grandi domande, in dialogo con la luna e con la greggia; anche qui i “pastori... ch'erano erranti”.

Nel cuore della Notte Santa però un angelo reca loro la buona novella: "Gioia con voi! Scese Dio sulla terra". Allora i pastori muovono e giungono a Betlemme e vedono quella giovane madre che "lagrime sorridea sopra il suo nato". Le chiedono se è lui "quei che non muore". E lei: "«Il figlio mio / morrà... in una croce»". Chiedono se è Dio. "Rispose all'uomo l'universo: «È quello! »", e tutto converge sul bambino Gesù.

Oppure si legga *La pecorella smarrita*: un frate alza lo sguardo verso il firmamento stellato. "Quella immensa polvere di luce" che splende in cielo lo fa sentire un niente. "E il dubbio entrò nel cuore tristo e pio. «Chi sei tu, Terra, perché in te si sveli tutto il mistero, e vi s'incarni Dio?.. un astro senza più luce, morto: scheggia, grano favilla, atomo, nulla»". Di nuovo il Cielo non rimane indifferente e risponde: Dio buon pastore è sceso proprio sulla terra perché è questa la pecorella smarrita, "dove sia l'odio, dove sia la guerra". Gli altri astri sono come le novantanove pecorelle: tutte al sicuro nell'ovile del cielo, "persino ignari, colassù, del male". Non così la Terra: "E Dio scendeva la cerula pendice cercando in fondo dell'abisso astrale la Terra, sola rea, sola infelice".

Ricordo che *La pecorella smarrita*, nel libro dei *Nuovi Poemetti*, precede *La vertigine*, lirica in cui l'autocoscienza della propria infima piccolezza culmina nella speranza d'incontrare Dio: "Sperar... che cosa? La sosta! Il fine! Il termine ultimo! Io, io te, di nebulosa in nebulosa, di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio!".

La caparbità, l'irriducibilità razionalista, il senso di una dignità negata o vacillante (forse la superbia nella consapevolezza della propria altezza intellettuale) non permisero a Leopardi dei voli così alti, che potevano sembrare cedimenti: "Non io con tal vergogna scenderò sotterra".

La più bella però, la lirica più vicina a *Il cieco*, che ci svela quanto la poesia di Pascoli sia intima e delicatissima è *Il fringuello cieco*. Ecco chi è il cieco: è lui, Giovannino, l'uccellino che un tempo volava e cantava, lieto per il Sole in cielo e il nido degli affetti in terra; ben presto però irrupe i lutti e ne fu accecato.

Sorgerà ancora il Sole? La cornacchia gracchia il proprio scetticismo; l'assiolo, il proprio nichilismo; l'usignolo, il malinconico addio. Ma l'umile allodola (e allodola, ad laudula, significa proprio: colei che canta le lodi di Dio) sale altissima, vede il Sole e scende ad annunciare: "C'è, c'è, lode a Dio!". Il merlo e l'usignolo

ritengono che lei sia un testimone affidabile, così da poter dire il primo: “Io lo vedo”; e l’altro: “Anch’io”.

Ma il fringuello-Pascoli, che aveva preteso di vedere con i propri occhi resta solo con la conclusiva domanda protesa verso il sole:

Ma il dì ch’io persi cieli e nidi,
ahimè che fu vero, e s’è spento!
Sentii gli occhi pungermi, e vidi
che s’annerava lento lento.
Ed ora perciò mi risento:
- O sol sol sol sol... sole mio? –

6.3. Dai versi alla melodia (Si veda spartito a pag. 260)

Il Cieco è un poemetto sinfonico per coro a sei voci, baritono solista e orchestra, sebbene mi sia servito di una riduzione per pianoforte, recuperata nella biblioteca del Conservatorio di Milano, realizzata dallo stesso compositore.

[è] indubbia l’impostazione teatrale, tanto per la struttura quanto per l’organico, lo sviluppo espressivo-drammatico, lo stile sia vocale sia strumentale. Si può parlare pertanto di un’ampia scena, la cui macrostruttura grossomodo ternaria contempla un lungo monologo del cieco, contornato da due episodi corali, introduttivo l’uno e conclusivo l’altro.⁵⁸

E’ possibile, alla stretta divisione ternaria, aggiungere un ultimo breve movimento strumentale tripartito a conclusione.

Come giustamente la Vannoni fa notare nel suo saggio di commento al Poemetto, il maestro Bossi fa uso di uno stile vocale che procede a blocchi omoritmici e contrapposti evitando l’uso di scritture contrappuntistiche o imitative particolarmente elaborate, proprio per non perdere la parola del Pascoli che altrimenti si sarebbe potuta smarrire tra le note, anzi con il preciso scopo di potenziare il valore semantico dei versi.

Il poemetto è in Mi minore, la tonalità che più può rendere l’arcano, una dimensione che si capisce che Bossi tenta di cogliere già con l’indicazione iniziale di andamento, *Moderato, con mistero*, che nello spartito originale è affidato ai violoncelli che intonano il tema iniziale nella regione più grave della loro tessitura, tendente a salire faticosamente, a più riprese, per semitoni cromatici, quasi a

⁵⁸ Annarosa Vannoni, *Pascoli in musica, Due liriche di Bossi*, in *L’organista dalle mille anime*, Clueb editore, Bologna 2012, p. 208.

significare il tentativo faticoso di risalire la china dell'abisso drammatico della condizione esistenziale.



Subito dopo, l'attacco del coro a voci alternate (femminili e maschili) propone più volte la prima domanda ("Chi l'udi"), che apre il Poemetto, su delle armonie inusitate e interrogative, già novecentesche, e si ripete per cinque battute, alle quali fa seguito uno sviluppo impetuoso di altre cinque battute, per poi ripiegare di nuovo sull'andamento iniziale con tre altre misure. Bossi ha insistito quasi con un'espressione allucinata su queste tre prime parole che diventano la chiave di lettura dell'inquietudine che trapassa e invade tutta la composizione del Pascoli: sta lì in *implicatio* tutta l'*explicatio* successiva.

Segue un'altra sezione più distesa, che si sviluppa in diciotto battute rivelatrici di un'atmosfera estatica e contemplativa della natura, quasi a risposta dell'interrogazione incalzante che aveva riempito l'incipit, allietata dallo scampanio ridente dell'alba di una nuova giornata che sembra portare con sé speranza e nuovi affetti di gioia, esplodendo in un allegro a compimento della estasi iniziale; lo scampanio però scema e si spegne per fare posto a una nuova inquietudine, sulle stesse armonie iniziali, ad intonare l' "Egli piangeva", che si ripete in otto battute, seguito dai violini che espongono lo stesso tema delle campane, ma in un'altra tonalità e in un altro tempo, che sostituisce alla gioia iniziale un dubbio inquieto.

Le sole voci femminili, procedendo per terze, introducono melanconicamente il "ramarro" e la "vitalba", mentre tutto il coro compatto, su armonie statiche e cupe, commenta tragicamente il "capo" (Sib minore) sui cui sono sospese "due aquile fosche" (Lab minore), accompagnato da un tremolo oscuro di timpani.

Dopo un breve interludio in cui ricompare il tema mutato dello scampanio, lo stesso già proposto prima dai violini, ora è ripreso dal coro, in un primo momento *staccato*, e poi *legato*, in corrispondenza e con particolare enfasi sull'immagine del "cane morto" e del "ronzio di mosche". Seguono tre lunghe battute vuote, interrotte solo da due accordi che modulando a Do minore, introducono alla parte solistica centrale.

In uno stile vocale arioso, liberamente declamato, molto teatrale e drammatico, il baritono solo espone un tema fatto di ampi salti e grande estensione. Un tema scultoreo, cui l'orchestra qui contribuisce davvero marginalmente, con due sole isolate interpunzioni, quasi in stile recitativo; tutto è affidato alla potenza comunicativa della sola voce umana, baritonale: il vuoto creato attorno ad essa potrebbe ben essere interpretato come la solitudine del cieco, emblema della solitudine dell'umanità intera davanti al destino, di fronte alle domande cruciali.⁵⁹

Il commento della Vannoni è perfetto e sostanzialmente condivisibile, sebbene pensi che la solitudine esistenziale del cieco sia qui tutta pascoliana e non leopardiana ("Io sono il solo dei viventi, lontano a tutti ed anche a me lontano."): è comunque solitudine, una condizione resa egregiamente dalle note del Bossi.

Segue un'altra sezione caratterizzata dal tema musicale della *tristezza* composto da triadi cromatiche ondegianti sulle quali continua il racconto malinconico del protagonista che raggiunge momenti di particolare dolcezza in "m'addormii; sognai..."; oppure momenti decisamente drammatici in "desto, più non lo so, né saprò mai...". I quattro versi successivi seguono in variazione quelli precedenti rinnovando gli stessi attributi.

Un intermezzo *lento* di due battute, formato da un frammento discendente di una scala minore, introduce un *agitato assai* in Lab minore dove su un movimento

⁵⁹ *Ivi*, p. 214.

continuo e incalzante di terzine *con impeto*, il baritono declama, in ampi salti ascendenti, il diciottesimo verso, cui segue un dolce e breve *cantabile espressivo* che alla constatazione del protagonista “Egli è fuggito”, si trasforma in una melodia ora ansiosa e cromatica, ora ampia ed estesa, accompagnata ora da un basso ostinato e sincopato, ora da tremoli drammatici e impetuosi.

Da questo momento in poi si apre nella composizione una fase di ritorni tematici: vengono riproposte idee musicali già usate in precedenza, variate all’occorrenza anche da una scrittura di accompagnamento e da un dialogo strumentale differente. Così capita nel *moderatamente*, dove ritroviamo le triadi discendenti del motivo della tristezza *piangente* (un’indicazione probabilmente non solo musicale ma anche espressiva), come capita nell’*agitato* successivo, quando “i lamenti” del poeta che “vanno e vanno senza trovar l’eco”, sono una rielaborazione della melodia iniziale del compositore affidata ai violoncelli, nel tentativo di assecondare la forza delle parole attraverso una grande varietà di indicazioni agogiche e dinamiche; il tutto accompagnato da un movimento continuo e prorompente dell’orchestra.

La sesta sezione della lirica è realizzata in un recitativo che tenta di cogliere il dubbio esistenziale del Pascoli in una molteplicità d’intenzioni espressive che incatenandosi far loro tra il *calmo*, il *mistero*, l’*allegro violento*, cercano di manifestare il tumulto dei sentimenti che trapassa le domande che restano senza risposta. A questo punto emerge un nuovo motivo (è evidente che le sezioni della poesia non corrispondono a quelle musicali), *maestoso* e *ritmato assai*, in preparazione, nel suo incedere *energico* e *pesante*, del grido del cieco “Chi che tu sia, rivela chi sei...”, che assume subito dopo un carattere più dolce, sebbene sofferente nel dubbio vitale. Quasi un sussurro in *mp*, recuperando il recitativo iniziale, finisce la sesta sezione della lirica per poi proseguire senza soluzione di continuità, nella strofa successiva.

Dopo alcune modulazioni, segue una decina di battute verso un *animando* e *crescendo* generale dove la voce baritonale, accompagnata da rapidi trilli e tremoli, ascende da sola, per tutta la settima sezione della lirica, certamente a voler sviscerare il “grande e orrida” predicato dal Pascoli di un’invisibile presenza dalla “chioma folta” che

Ruhig. *Calmq.* Ziemlich langsam. *Un po' lento.* **18** Bewegt. *Mosso.* (M.M. ♩=92.)

p *con mistero* *Mosso.* (M.M. ♩=92.)

das mich sieht und hö-ret selbst un-sicht-bar Sie muss
u - na m'a scol-ta in - vi - si - bi - le *E*

furcht-bar furcht-bar sein zu schau - en; wohl hat der
gran - de or - ri - da il ven - to le ca fre-

Sturm - wind ihr dich-tes Haar ver-
men - do tra la chio - ma

p *animando e cresc.* *pp* *cresc.* *p animando e cresc.* *pp* *cresc. molto*

freme al vento, per poi culminare nella seconda terzina dove è ripresentato lo stesso *maestoso* e *ritmato assai* precedente e la stessa frase musicale, questa volta però in Do#.

Un breve episodio di cinque misure, particolarmente energico e vivo (“Chi che tu sia, che non vedo io, che vedi me, parla dunque...”) introduce il successivo *agitato assai* dell’ottava sessione della lirica, dove viene introdotto un nuovo tema:

In un’agogica e dinamica inquiete e instabili, lo si potrebbe descrivere come tema “di furore”, composto da due linee opposte che si divaricano cromaticamente, sfasate in controtempo strettissimo, mentre la voce baritonale si oppone con larghi declamati, recitativi, pause. Ed è l’ultimo tema di questo lungo patetico monologo del Cieco.⁶⁰

Segue un *più agitato ancora* che riprendendo frammenti melodici già sentiti in precedenza, sfocia in un recitativo, dove il baritono con un’esclamazione *tonante* declamata, rivela l’angoscia della staticità espressa nella lirica dallo “scoglio” immobile in cui si identifica il Poeta, “tra un nero immenso fluttuar di mare”.

⁶⁰ *Ivi*, p. 218.

L'orchestra termina il lungo monologo scemando poco a poco su un accordo *cupo* di Mi minore.

L'ultima sezione si apre con una ripresa del coro *p*, che ripropone nelle prime battute ciclicamente lo stesso sviluppo e la stessa alternanza che abbiamo rilevato nella prima strofa. L'atmosfera è mistica: la concatenazione armonica, infatti, su accordi di settima che si alternano a cromatismi indefiniti su un lungo pedale di Do, dove le sole voci procedono senza accompagnamento, riesce a rendere la trasfigurazione del protagonista “e l'aurea sera nelle / rughe gli ardea del viso; e la rugiada / sopra il suo capo piovvero le stelle...”. L'uso di strumenti dal timbro caratteristico, quali l'arpa e il carillon, contribuiscono inoltre a rendere l'effetto più realistico e penetrante fino a cogliere o a entrare in una trascendenza inconsueta. La situazione tende gradualmente a cambiare nei versi successivi: una ripetizione sussurrata, quasi monotona delle stesse armonie, l'uso dei corni al termine delle cadenze su degli accordi interrogativi, rendono un sentimento di inquietudine proposto anche dalle stesse parole, il “nullo abisso”, “gli occhi intorno, pieni d'oblio...”, che inevitabilmente si conclude con un rapidissimo *crescendo* e un *fff* degli ottoni sulle parole della Morte: “io so la strada”, che sembrano però raddolcirsi in un estremo senso di pena, passando ad un *pp*, “vieni”, rivolto allo strazio estremo del Cieco, del Poeta, del Pascoli. L'orchestra conclude la composizione drammaticamente, su temi già ripresi più volte, *movendo* e *animando*, in un succedersi tumultuoso di tremoli e rapidi gruppi irregolari su accordi diminuiti, insistendo su frammenti melodici brevi e incisivi.

7. OPERA 116

7.1.1. 116/n. 1-2-4 Autore lirico: Domenico Oliva (1860-1917)

Domenico Oliva nasce a Torino da famiglia napoletana, il 1° giugno 1860, nella “nuova Italia”, nel clima concitato per il nuovo assetto nazionale. Arrivato all’avvocatura a Parma, nel capoluogo lombardo s’interessa al futuro politico del giovane Regno segnalandone nella parallela attività giornalistica le fasi più importanti e decisive.

In una prospettiva sempre più nazionalista e di Destra passa dall’"Idea Liberale" (1884-1894), rivista milanese di cui è anche uno dei tre fondatori, al "Corriere della Sera" (1898-1900); poi come deputato, sostenitore dei provvedimenti restrittivi del governo, si trasferisce a Roma, al "Giornale d'Italia" (1901-1913); in disaccordo con la linea neutralista decisa dagli editori, approda infine come direttore all’"Idea Nazionale", organo dell'Associazione Nazionalista.

La morte lo coglie all'improvviso all'età di cinquantasette anni.

Se sotto la prospettiva politica possiamo non dividerne l’ideologia che fu anche dannunziana e portò l’Italia alla Grande Guerra, sotto il profilo artistico, l’avvocato, giornalista, critico, drammaturgo e poeta rivaluta la drammaturgia allora sottovalutata, sicuro e fiducioso nel genio italiano contro una certa moda barbara “genuflessa a qualsiasi opera purché straniera", quasi in "un furore antinazionale"⁶¹ Oliva si propone perciò di sollevare e di evidenziare il rifiorire dell'arte teatrale e di sollecitarne la continuazione. Gli accostamenti sono bizzarri, tra commedia, tragedia e operetta, che si susseguono incalzanti dando "l'impressione di assistere a una fiera vivace, [...] si odono lo strepito e l'ansito di tutta questa molteplice vita teatrale";⁶² e Oliva si esalta riconoscendo il genio nazionale, "non qui ci sentiamo noi, come la natura, il destino ci ha fatti, sentiamo le nostre vibrazioni, ascoltiamo la nostra parola".⁶³

L’Oliva compone anche un’opera drammatica, ma se come critico è apprezzato e riconosciuto universalmente dentro e fuori la Penisola, il suo dramma *Robespierre* in

⁶¹ Domenico Oliva, *Lettera a Guido Mazzoni*, in *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri 1911, p. 11.

⁶² Renato Simoni, *Due libri di D. Oliva*, in *Trent'anni di cronaca drammatica* 27 marzo 1912, Torino, SET.

⁶³ Domenico Oliva, *Il Teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri 1911, p. 180.

cinque atti, che tenta (o riesce) in uno sforzo titanico, a fondere sul palcoscenico dramma psicologico, storia e critica storica, non consegue il successo, né di critica né di pubblico: la modernità e la novità dell'opera non sono riconosciute da una critica ancora retriva e poco illuminata e da un pubblico non preparato.

Non a caso però il maestro Enrico Bossi trova nelle liriche di Oliva un motivo d'ispirazione, legato al Poeta da un filo solido che unisce entrambi nel rinnovamento artistico italiano, uno del teatro, l'altro della composizione organistica.

Tre sono le raccolte poetiche dell'Oliva: *Pietas* (Parma, 1880), *Poesie* (Milano, 1889), *Il ritorno* (Milano, 1895).

Della seconda raccolta Enrico Bossi musica:

A Nerina: Op. 116, n. 4;

Serenata: Op. 116, n. 2;

Dove, dove scintillano: Op. 116, n. 1;

Ride la luna sterile: sno.

Con *A Nerina* e *Serenata* l'Oliva recupera l'anacreontica che si sviluppa in versi brevi, in genere di argomento amoroso e conviviale. L'anacreontica è detta anche canzonetta, o canzonetta ode, e ode (ὠδή) in greco significa "canto". Nella poesia greca era un componimento lirico accompagnato da musica in vari metri; così pure nella poesia latina con Orazio. L'anacreontica fu ripresa nel '500 italiano più grecizzante da Bernardo Tasso per designare strofe di endecasillabi e settenari.

Nel '600 fu Chiabrera a sviluppare la successione di endecasillabi con settenari, l'ode-canzonetta appunto, che prediligeva strofette di struttura semplice e versi brevi (là dove si presenti un endecasillabo, deve essere subito accompagnato da un verso breve), e prevedeva tutte le misure, anche le parisillabiche.

E' evidente così la naturale predisposizione a essere musicata e cantata, un'occasione che Enrico Bossi non si lasciò sfuggire.

7.1.2. *Dove, dove scintillano*

Dove, dove scintillano
Gli sguardi e le bellezze
E dov'hanno carezze
Fiori di serra e musiche vibranti
Io vederti non vo:

Là tra il lusso dei fiori e dei brillanti
Ritrovarti non so.

La queta cameretta
Nido dei nostri amori
Ha ben altri splendori,
Erra ben altra magica armonia
Dove sei tutta mia.

Si ripete anche in questa lirica la logica anacreontica che vuole versi brevi in successione a versi lunghi: a tre endecasillabi, due nella prima e uno nella seconda strofa, seguono tre settenari; una metrica che si apre con naturalezza così alla musica e al canto, sollecitata anche dai due settenari tronchi in rima alternata, al termine della prima strofa.

Tutto è abbastanza libero: il numero dei versi di ogni singola strofa, le rime ora bacciate, ora alternate: abbCdCd; abbCc.

Le figure retoriche che qui si ripetono sistematicamente sono l'iperbato, "dove scintillano gli sguardi e le bellezze", "dov'hanno carezze...", "erra ben altra magica armonia"; e l'anastrofe, "Io vederti non vo", "Ritrovarti non so"; la principale, in una ritrovata classicità, a volte anche un po' goffa, si trova alla fine della frase con anticipazione della subordinata. Si rileva un'epanalessi proprio all'inizio con "dove"; mentre con "queta" il poeta predilige il monottongo in "e" al dittongo in "ie", più prosastico, e forse anche per permettere in metrica l'immediato diminutivo/vezzeggiativo "cameretta"; una possibile iunctura con "musiche vibranti".

Lo spirito è tutto tibulliano: né lusso, né brillanti, né musiche vibranti o fiori di serra, ma solo la cameretta, il nido di un amore magico e splendente.

Divitias alius fulvo sibi congerat auro
Et teneat culti iugera multa soli...
O quantum est auri pereat potiusque smaragdi,
quam fleat ob nostra ulla puella vias...
Non ego laudari curo, mea Delia; tecum
dum modo sim ... (Tibullo I,1)

Nulla che possa però richiamare l'infedeltà o lo struggente amore impossibile degli elegiaci latini, e lo conferma l'ultima strofa della lirica LXVII:

Ma mi franse la lotta, ed or che volge
Per me lieta stagione
Non sa dire l'amor la mia canzone
Che tutto mi sconvolge.

Ritroviamo piuttosto l'indicibilità di un sentimento tanto grande e sconvolgente che non può essere neppure espresso o comunicato con le parole che non sono all'altezza e *cedono a tanto oltraggio*. In perfetta sintonia con la tradizione lirica italiana, l'Oliva ripercorre in pochi versi una storia secolare, afferrando la lezione di Petrarca che *d'un velo candidissimo adornando, rendea nel grembo a Venere Celeste* quell'amore cantato nudo in Grecia e nudo in Roma. Solo i "nostri amori" fanno una tenera eccezione alla severità dantesca, già superata però da certe immagini del poeta aretino.

Lasciano tuttavia un po' interdetti questi versi che se raffrontati con la produzione dei grandi poeti ottocenteschi si *sentono* abbastanza poveri, elementari, scontati, quasi d'occasione. Toccherà a Enrico Bossi trasfigurarli con le sue melodie, quasi che i versi stessi sentissero la necessità della mano sapiente di un altro artista che avrebbe dovuto renderli a Euterpe (greco Εὐτέρπη, colei che rallegra), la Musa della musica e del canto.

7.1.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo è bipartito in corrispondenza delle due strofe; la tonalità che è in Mib, morbida e calda, caratterizza per lo più un canto d'amore sereno e riservato.

La composizione si apre con due battute dolcissime dello strumento che introducono quest'atmosfera con un movimento altalenante che viene riproposto lungo tutta la prima parte.

M. E. Bossi, Op. 116. N° 1.

Canto. *Con moto.* *p dolce*
Do - ve do - ve scin -
Dort wo zau - - brisch

Pianoforte. *dolcissimo* *p*
con Ped.

Da questo movimento di arpeggi si generano delle armonie romantiche e ricche di cromatismi, che si fondono col canto e lo reggono. Dopo una certa esitazione sul primo "dove", la voce prosegue più liberamente, illustrando con disinvoltura e fantasia l'espressività e il significato dei versi, come ad esempio accade sul terzo ("e dov'hanno



carezze”), cambiando teneramente l’andamento di prima e introducendo le terzine come elemento di novità; e subito dopo, con una modulazione a Sib maggiore e un movimento ascendente nella linea del canto, in corrispondenza di “Fiori di serra e musiche vibranti”; o ancora nella ripetizione melodica in “io vederti non vo” e “ritrovarti non so”.

La seconda parte passa dai due quarti ai tre quarti, *spianato con grande affetto*; il canto si dispiega in una linea melodica molto ampia, con grande passionalità appunto, accompagnato a pieni accordi dal pianoforte, in un tessuto sonoro più compatto; basti pensare all’ampio intervallo di sesta e alla successiva appoggiatura di Bib, in corrispondenza di “nido dei nostri amori”; a cui segue, subito dopo, come nella prima parte, un cambio di andamento, dovuto al passaggio della linea melodica in terzine, alla languidezza dell’appoggio di Mi \sharp , e alla successiva scala ascendente del verso ulteriore, mentre, in sottofondo, un frammento musicale, Do/Sib, riecheggia diverse volte al basso. Per gli ultimi due versi della lirica sono ripresentate le stesse figure musicali, salvo nell’ultimo verso, dove la cadenza finale, sospesa su un accordo di settima di Sib, si libera nell’accordo fondamentale. Segue una breve conclusione dello strumento che riprende il tema de “la queta cameretta”.

Si può notare come la prima parte, nell’accompagnamento dall’andamento sempre eguale, dalla linea del canto abbastanza contenuta e dall’oscillazione continua fra tonalità della tonica e della dominante, se confrontata con la seconda, renda la banalità dei contenuti illustrati dalla prima strofa della poesia, che non generano necessariamente amore, fondati come sono sull’esteriorità degli affetti che si perdono in bellezze e lussi tutti apparenti. Nella seconda parte invece gli elementi evidenziati ci rivelano un amore vero e genuino, fatto di cose semplici che toccano però il grembo della *Venere celeste*, un amore reso efficacemente dalla musica del Bossi.

7.1.4. *Serenata*

Suona, suona, mandolino,
birichino.
E alla queta aura ti sposa,
canta, canta il motivetto,
e il rispetto;
ella sogna e si riposa.
 Io vorrei vederla bella
 come stella,
 solitaria all'orizzonte.
 Io vorrei sentirla grata,
 profumata,
 come mammola di monte!
Oh! quel candido lettuccio.
Oh il cantuccio
in cui sta la donna mia,
vale un regno almo e giocondo,
vale un mondo
di splendori e d'armonia!
 Mentre in ciel la luna ride,
 e sorride,
 tutta bianca la piazzetta
 suona; suona, mandolino
 birichino,
 qualche vaga canzonetta.

E' un'odicina anacreontica parasillabica, composta da quattro strofe, di sei versi cadauna, dove il primo, il terzo, il quarto e il sesto sono ottonari, il secondo e il settimo quaternari, con rima "AaBCcB", prima baciata e poi incrociata.

Diverse le figure retoriche alquanto elementari però: due epanalessi all'inizio, "Suona, suona... canta, canta", e "suona" viene ripetuto ancora altre quattro volte alla fine; tre antropomorfismi, "mandolino birichino", "la luna ride", "alla queta aura ti sposa", anche iperbato, assieme a "sta la donna mia". Troviamo ancora due iperboli, "vale un regno almo e giocondo, / vale un mondo"; un enjambement, "tutta bianca la piazzetta / suona;" una serie di diminutivi che richiamano il "mandolino", "motivetto... lettuccio... cantuccio... piazzetta... canzonetta..."; una serie di assonanze graziose e ingenuie, "vederla bella... stella", "mammola di monte". Con "queta", come nella lirica precedente, il poeta predilige il monottongo in "e" al dittongo in "ie"; così per aura, al posto di aria, più letterario e poetico, dal latino "aura"; così per almo, con il significato di eccelso, sublime, da "alere = alimentare, far crescere". In linea con la tradizione della poesia italiana "la donna mia".

Le immagini sono abbastanza scontate e dicono di una composizione che si confessa da sé non impegnata: “motivetto... canzonetta”; scontate anche le similitudini: la donna è come una “stella bella”, una “mammola profumata”. Nulla di malizioso ha il “candido lettuccio” qual “cantuccio”, assimilato a un “regno almo e giocondo”, a un “mondo di splendori e d’armonia” per il “rispetto” dichiarato già in prima istanza, mentre la donna amata “sogna e si riposa”.

Gradevole e suggestivo invece il quadro notturno appena accennato che ci riporta ad una piazzetta modesta ma magica, illuminata dall’astro degli innamorati, con sottofondo di mandolino che accompagna la canzoncina dell’autore; un ricordo forse ancestrale, il mandolino, della terra dei propri avi, la terra del sole, della canzone e delle serenate appunto, la serenata appena accennata dall’Oliva che con il tempo ha trovato un musicista che al mandolino ha sostituito però il principe degli strumenti, il pianoforte (perché il re rimane sempre l’organo).

8.1.5. Dai versi alla melodia

Il pezzo, in Re maggiore, la tonalità dell'esultanza che esprime gioia e splendore, la chiave più brillante, è strutturato nella forma ABA'. Dopo una breve introduzione strumentale in quattro battute, in accordi pizzicati, che vogliono in qualche modo richiamare il pizzicato del mandolino, il canto si sviluppa in una linea melodica assai orecchiabile che rimane bene impressa come un “motivetto”, per voler utilizzare le stesse parole della lirica. Ai primi due versi che sviluppano un inciso melodico, rispondono, quasi in un dialogo, i due versi successivi, cui seguono gli altri due che riprendono il primo inciso, per poi concludere con una breve cadenza in La maggiore; lo strumento intanto procede con una figurazione di accompagnamento in contrattempo.

M. E. Bossi, 116 N° 2.

Allegretto giocoso. *con gaiezza*

Canto. 

Pianoforte. Suo - na
Kti - se

La sezione B, che unisce le due strofe successive, continua a essere molto orecchiabile ma è più appassionata, in perfetta sintonia con il testo; come ci dicono ad esempio le brevi cadenze che portano a tonalità minori e ad accordi diminuiti. Sono ripetuti alcuni incisi melodici che evidenziano “stella”, “orizzonte”, “profumata”, “cantuccio” e “regno” che probabilmente sono per il Bossi dei momenti importanti della

poesia dell’ Oliva; si registrano anche due riprese su “come stella” e su “un regno almo”, in scala ascendente, come per enfatizzare il canto e l’espressione che se, in un primo momento, sembra affievolirsi, poi riprende con maggiore vigore. Nella terza strofa un inciso musicale, che comunque era già presente nella strofa precedente, è ripreso per ben tre volte, sempre in una tessitura più alta, culminando in “regno almo e giocondo” *crescendo molto e allargando*, per poi discendere e spegnersi. Nel frattempo lo strumento mantiene un lungo pedale di Do e crea anche delle armonie più intense in una perfetta concatenazione; in particolare, là dove la melodia culmina, come si è detto, il basso procede per moto contrario mentre la mano destra raddoppia il canto riempiendo con accordi di settima.

Con A’ è ripresa in toto la sezione A, più ridente, più spensierata, più birichina della sezione B, differenziandosi solo per l’ultimo verso che è musicato con una melodia differente. Segue una coda affidata allo strumento che ripete l’introduzione.

7.1.6. *A Nerina*

Nero è l'abito tuo, nero il tuo nome.
E il color delle chiome,
il tuo nascosto core, il tuo pensiero
è similmente nero?

Buio mi appar quando sorridi o lieta
contempi il tuo poeta,
quand'esce dalla capricciosa mente
il motto indifferente.

Ma quando pieghi la divina testa,
pallida, stanca, mesta,
quando dopo un sospir tu pensi, taci,
sulle labbra mi baci:

tutta l'anima mia colpisce il raggio,
d'un celeste miraggio
e travolge la mia povera vita
una luce infinita.

Quattro sono le strofe, composte ognuna di un endecasillabo intercalato da un settenario in rima baciata AaBb.

Molteplici gli iperbati e le anastrofi, “nero è l'abito tuo...”, “buio mi appar” “quand'esce... il motto”, “sulle labbra mi baci”, “tutta l'anima mia colpisce il raggio”, “e travolge la mia povera vita una luce infinita”; quest'ultimo costruito anche in antitesi con chiasmo e iperbole. La sintassi è abbastanza lineare, l'ipotassi appare con le temporali e nella terza strofa presenta anche una lunga anticipazione della subordinata. Abbiamo anche un anticlimax in “pallida, stanca, mesta”; un'epanalessi, all'inizio, con “nero”; tre i troncamenti dentro il verso con funzione metrica, “color... appar... sospir”; a “cuore” si preferisce il monottongo “core” più letterario, poetico e latino.

A Nerina diventa la sintesi di una tradizione che si perde nei tempi: già ho scritto della metrica, ma anche le immagini, il lessico, il movimento ascendente richiamano Petrarca, Leopardi, Carducci, fino quasi a voler anticipare Gozzano in una certa circoscritta forma languida e prosastica:

...Contempi il tu poeta... ...capricciosamente... Il motto indifferente. Pallida, stanca, mesta... la mia povera vita (Oliva).

...e pensi a me, all'avvocato che non fa ritorno. (Gozzano, La signorina Felicita)

“Nerina” è anche un nome che ha una storia illustre e ci riconduce alle “Ricordanze” di Leopardi:

*O Nerina! ...I giorni tuoi Furo, mio dolce amor. Passasti... Ma rapida passasti; e come un sogno... Fu la tua vita... E giacevi. Ahi Nerina!.. ...o Nerina, a radunanze, a feste... Tu non ti acconci più, tu più non movi... Nerina mia, per te non torna... Primavera giammai, non torna amore...
...Nerina or più non gode... Ahi tu passasti, eterno Sospiro mio: passasti...*

La Canzonetta dell'Oliva non ha un incipit più allegro, anzi le prime due strofe odorano di funerale: “Nero è l'abito, nero il nome, le chiome e il pensiero; anche il sorriso appare *buio*, e languide si rivelano la seconda e la terza strofa fatte di sospiri, di silenzi e di pensieri, *bui?* - Si è chiesto nella prima il Poeta.

Eppure già nella seconda e nella terza un climax ascendente rasserena l'atmosfera soffocante: “sorridi... lieta... testa divina... sulle labbra mi baci”, per esplodere nella quarta con un “raggio di luce infinita che travolge” la vita del poeta come un “miraggio”.

E' l'impronta del Carducci che canta in ogni caso alla vita e che riesce a trarre comunque dalla nebbia, dai colli irti, dal maestrale e dal mare che urla e biancheggia una lezione di ottimismo, tra lo spiedo che scoppietta, i tini che ribollono e il borgo che vive la gioia del quotidiano.

Del Vate d'Italia l'Oliva non ha però la forza travolgente e virile: la composizione è smorta, sembra stentare e la ripresa appare posticcia, stanca e artificiosa. E' una canzonetta appunto che non porta con sé nulla di drammatico, sembra anzi uno scherzo per niente impegnato.

Il lessico recupera ancora quello petrarchesco: “chiome (sebbene nere), core, divina, sospir, labbra, anima mia, raggio, celeste miraggio, luce infinita”, in un misto di passato e presente con un pizzico di futuro che rivela un modesto poeta di transizione ossigenato o... schiacciato dai giganti della Poesia e da una Tradizione che solo nel XIX secolo, dopo settecento anni, dava qualche segno di cedimento.

7.1.7. Dai versi alla melodia

Il pezzo, in Do maggiore, inizia sui quattro quarti, e si può dividere in due sezioni (A e B), che spezzano la lirica proprio nel mezzo: le prime due strofe e le ultime due, caratterizzate le prime due da profonda mestizia, e le altre due da un movimento ascendente che Bossi interpreta, come vedremo, in perfetta sintonia con la lirica dell'Oliva. La composizione è in Do maggiore, la tonalità che per lo più rivela purezza, decisione, innocenza, semplicità, ingenuità; eppure le molteplici variazioni ci riferiscono di altri sentimenti che la percorrono tutta.

Nella prima sezione, *lentamente*, con una sola battuta lo strumento anticipa il motivo dell'accompagnamento, un alternarsi fra momenti di tensione e di risoluzione in un cromatismo per certi versi intenso ed esasperato, con largo uso di settime e d'intervalli diminuiti ed eccedenti; un linguaggio per un certo verso sperimentale, quasi novecentesco.

M. E. Bossi, Op. 116. N° 4.

Canto. *Lentamente.* *mp*

Ne - ro è l'a - bi - to tu - o ne - ro il tuo
 Tief - schwarz seh' ich dich ge - klei - det, schwarz ist dein

Pianoforte.

no - me e il co - lor del - le chi - me. Il tuo nas - co - sto co - re Il tuo pen -
 Na - me und die Far - be der Ha - re, versteckt dein Herz und schweigsam, und all dein

La linea del canto, nei primi versi, tende a un'ascesa melodica verso l'alto, ma in modo indeciso, a momenti incerto, ritornando talvolta sull'idea iniziale, talvolta sviluppandola, alternando le semiminime a terzine, o riproponendo lo stesso inciso musicale più volte ad altezze differenti. Raggiunge una maggiore concisione solo in prossimità della domanda misteriosa, al termine della prima strofa, per enfatizzarne il valore espressivo; in opposizione è invece la conclusione della seconda, che rimane sospesa su delle armonie aperte a risoluzioni indefinite che sfociano nella nuova atmosfera della seconda sezione, dopo che il canto si è dispiegato, seppur dolcemente, in una linea melodica un po' più ampia.

Nella seconda sezione, *con anima*, l'incertezza e l'indeterminazione lasciano spazio a un andamento più mosso e appassionato, nel rapido susseguirsi di terzine e sestine in sedicesimi al pianoforte che, come degli arabeschi, vanno via via creando uno spazio sonoro ampio e dilatato. La melodia intanto si sviluppa molto *cantabile* ed esprime, insieme alle parole, il calore che riveste la situazione mutata e che si manifesta, ad esempio, nelle terzine languide in prossimità di "sospir" o di "sulle labbra mi baci";

cresc.
 sul - le lab - bra mi ba - - - ei
 der ne Lip - pen mich küs - - - sen:
f con passione
 tut - ta Fa - ri - ma
 Dann durchglüht Hän - ne

f con Forz.
 mi - - - a col - - pi - - see il rag - - - gio
 schau - - - rig ein - - Stroht die See - - - le.

o ancora sul crescendo non solo fonico, ma anche di intensità e di altezza nella tessitura della voce, su un' intensificazione armonica che culmina nel primo verso dell'ultima strofa, o nella resa delle "discese" melodiche in "stanca, mesta".

Al termine della composizione, è possibile risentire la ripresa della frase melodica iniziale, che conferisce di nuovo una sottile vena di malinconia, evidente anche alla lettura degli ultimi versi. Solo la "luce infinita", ripetuta nello spartito due volte, accompagnata da un lungo Fa acuto e da un ampio arpeggio in Fa maggiore, che termina poi sulla dominante, sembra aprire alla speranza.

7.2.1. Opera 116/n. 3 Autore lirico: Giosuè Carducci (1835-1906)

Non penso che sia opportuno qui riportare per isteso la vita di Carducci che può essere reperita facilmente su qualsiasi buon testo di letteratura italiana. Espressione compiuta del nostro Risorgimento, che percorse tappa dopo tappa, fino all'Unità d'Italia, alla crisi postunitaria, all'avventura coloniale, ai primi scandali, da un governo di destra a uno di sinistra a quello giolittiano, fu repubblicano prima, anzi giacobino, anticlericale, e poi monarchico, vate d'Italia, forse reazionario, forse cristiano negli ultimissimi momenti di vita.

Un'esistenza complessa che ci offre una produzione altrettanto complessa e composita, mai contraddittoria però. Solo sul carattere della sua produzione appunto vorrei fermarmi per alcuni istanti anche per capire meglio le due liriche musicate dal Bossi.

Una docente di lettere a un esame di maturità si scandalizzò un giorno perché il candidato aveva definito Carducci "romantico". Eppure Carducci fu romantico, anche se non solo romantico; la sua poesia, infatti, fu anche classicheggiante e conobbe le pennellate della decadenza: tre componenti essenziali per comprendere questo autore troppo spesso dimenticato o liquidato con estrema facilità, o circoscritto a quelle composizioni essenzialmente decadenti. Se isoliamo queste tre componenti di cui ho detto, di Carducci si può dire tutto e il contrario di tutto: antiromantico, antidecadente, classicheggiante solo nelle intenzioni.

Per una volta però si può uscire da certi rigidi schemi precostituiti e cogliere la sintesi, alla maniera hegeliana, senza isolare le tesi e le antitesi: allora non avremo tra le mani un astrattismo ma un essere reale, un uomo con i suoi ideali, gli entusiasmi, le aspirazioni, le debolezze, le forti crisi che segnavano d'altra parte la fine del XIX secolo e gli inizi del XX.

Bossi, romantico anche lui, ma formalmente chiaro e severo, non poteva non apprezzare lo spirito, l'armonia espressiva, la regolarità classica, mai neo romantico, mai neodecadente, mai eccessivamente scapigliato, mai crepuscolare: melanconia, nostalgia, senso della precarietà esistenziale sì, ma mai abbandono ammalato, ripiegato nell'angoscia del nulla dello spleen. Carducci soffre, particolarmente negli ultimi anni quando si sente sfuggire alla vita, lui così vivo e vitale, ma il suo dolore, anche il più

atroce di patire la morte del figlio, rimane sempre dignitoso, all'ombra dell'insegnamento dei classici.

7.2.2. *O piccola Maria*

O piccola Maria,
di versi a te che importa?

Esce la poesia,
o piccola Maria,
quando malinconia
batte del cor la porta.

O piccola Maria,
di versi a te che importa?

Una breve riflessione sulle figure retoriche. Troviamo due anastrofi, “di versi a te che importa” e “del cor la porta”; una domanda retorica, ripetuta due volte nel ritornello, “a te che importa?”; un’apostrofe, anch’essa ripetuta due volte nel ritornello, “o piccola Maria”; un vocabolo tronco con preferenza di monottongo, “cor”. La sintassi è lineare, sostanzialmente in paratassi.

O piccola Maria introduce *Rime e ritmi*, le ultime liriche raccolte nel 1898 dal Carducci e che coprono un periodo che parte dal 1887. Con “Ritmi” s’intendono ancora le composizioni “barbare” nelle quali Carducci continua la sperimentazione iniziata con le *Odi barbare* appunto.

Con questa brevissima poesia Carducci tenta una nuova forma metrica, il rondò. Otto i versi, tutti settenari, con due uniche rime, nella successione “abaaabab”; gli ultimi due versi riprendono pari pari il ritornello dei primi due.

Anche questa si deve definire “sperimentazione” perché nella lirica italiana non troviamo nessuna composizione di questo genere metrico, fatta eccezione per i *rotundelli* di Antonio da Tempo, giudice padovano e poeta appartenente al gruppo dei rimatori padovani in lingua volgare del primo Trecento. Nella sua opera *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, un trattato di metrica volgare, che vuole essere un testo esemplificativo rivolto ai rimatori meno colti dell'epoca...

...l'unico manuale elementare e pratico disponibile per l'aspirante rimatore italiano durante gran parte del Trecento e tutto il Quattrocento...⁶⁴

...in via esemplificativa, compose dei rondelli, tutti costruiti su due sole rime, prendendo come criterio soprattutto la lunghezza dei versi, solo settenari o endecasillabi (ma si potevano presentare anche entrambi in un'unica composizione), con due o tre versi di ritornello. Antonio da Tempo concepisce il rondò con un minimo di dieci versi: due da ritornello e quattro più quattro per le due strofe successive; oppure tre da ritornello e cinque più cinque per le due strofe successive; e aggiunge che le strofe possono essere in un numero superiore e ripetersi a piacimento.

Carducci che certamente conosceva l'opera del Giudice non vi si attiene pedissequamente, ma si rivolge all'esempio d'oltre Alpe in un'operazione che italianizza l'esperienza francese un po' come era stata italianizzata l'esperienza della metrica latina. Carducci ritorna al modello del rondò più antico, il *rondeau simple* o

rondel sangle, secondo la terminologia di Eustache Deschamps.⁶⁵

Due versi dunque che fanno da ritornello e che si ripetono alla fine come conclusione, e quattro versi strofici in mezzo. Anche D'annunzio, sull'esempio di Carducci tentò un analogo esperimento, ma in quel caso troviamo degli schemi che sono molto più recenti, fino ad arrivare a tredici o quindici versi.

Il rondò in passato ha goduto in Francia di molta popolarità. Nato probabilmente come componimento per coro e solista, che accompagnava una danza in tondo, da cui il termine, ha trovato un primo, grande interprete in Adam De La Halle, celebre troviero vissuto nel Duecento e scomparso in Italia, che nei suoi rondò mostra proprio lo schema ripreso da Carducci.

Con il tempo, il componimento si modifica, ampliandosi ed emancipandosi dalla musica, e dal *simple*, appena menzionato, arriviamo, nel Quattrocento, alle forme prescelte da d'Annunzio.

E' evidente l'importanza che nel rondò assume il ritornello, con la sua ripetizione, parziale o integrale, che crea una struttura circolare, simbolo di perfezione, particolarmente visibile nel modello carducciano, che riporta la poesia al punto di partenza. Non fu, su queste basi, difficile per il maestro Bossi portare alle note un testo

⁶⁴ A. Da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, e critica a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1977, p. VII.

⁶⁵ G. Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XVe siècle*, Parigi, 1889, p. XXXIX e XLIV.

che già ne era predisposto; consapevoli come siamo che non erano le canzoni del Petrarca o di altri poeti a essere messe in musica:

Le ballate, quelle specialmente di sola una stanza, e i madrigali; alcuni mottetti e cobbole; parecchie canzonette o rondelli francesi; ecco in Italia il soggetto e la materia della musica profana per tutto il secolo decimo quarto.⁶⁶

In un primo momento la composizione non si presentava indipendente ma accennata, se così si può dire, nel titolo, *A Maria G. (dal chiostro del Santo in Padova)*; poi si è distinta da quella che nell'edizione definitiva è la seconda, *Nel chiostro del Santo*. La seconda appunto diventa la chiave di lettura della prima: Carducci questa volta chiude desolato: la malinconia ha il sopravvento e ne è un segnale significativo l'ultima strofa che non riesce più ad elevarsi, come in tante altre liriche, dalla consapevolezza di un'esistenza verso il declino:

Sì come nubi, sì come cantici
fuggon l'etadi brevi de gli uomini:
dinanzi da gli occhi smarriti,
ombra informe, che vuoi l'infinito?

Benché nel 1887 Carducci avesse in un certo senso ritrovato la voglia di vivere nella montagna valdostana e precisamente a Courmayeur, e la montagna gli aveva ispirato serenità e nuova passione, da cui poi nascono gli *Idilli alpini* e il *Comune rustico*, senza ricordare poi tutte le altre composizioni legate a quella terra, tuttavia non viene meno la vena amara che l'ambiente aiutava solo ad addolcire.

Toccherà alla signorina Maria Ara, quando chiede al poeta un pensiero per il suo album, far riemergere le due diverse dimensioni temporali che si ritrovano di nuovo a confronto, senza punti di contatto, e allora la contemplazione lascerà spazio all'ispirata poesia del rondò.

La "piccola Maria", che guarda fiduciosa al suo roseo avvenire, apparirà così lontana dal passato dell'io poetante, nel quale circola soltanto un'atmosfera malinconica, alimentata da tutto ciò che è andato perduto, e che del futuro non riesce a scorgere altro, sia pure senza sussulti e scalpiti impetuosi. Se dei versi grigi e tristi perciò non possono essere per niente utili, il poeta suggerisce alla destinataria della composizione, che è meglio lasciar perdere.

⁶⁶. Carducci, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in *Studi letterari*, Zanichelli, Bologna, 1893, p. 302.

E' interessante, al terzo verso, la correzione che Carducci apporta alla prima stesura, quando al verbo "nasce", sostituisce il verbo "esce". La sostituzione mira, nelle intenzioni dell'autore, a rendere più precisa e concreta l'immagine della malinconia che, personificata, picchia al cuore del poeta, permettendo ai versi di venir fuori.

La lirica, specialmente al gusto moderno, si presenta viva e attuale e sembra quasi anticipare la sensibilità crepuscolare che si abbandona al niente perché nulla riesce ad avere ancora valore nell'inesorabile fluire e decadere del tutto.

Non di facile riuscita è la composizione stessa legata a due sole rime che rischiano di banalizzare l'espressione poetica che invece a Carducci riesce semplice, raffinata, rivelatrice presaga della fine imminente, in un mesto stato d'animo nella sua ultima produzione.

7.2.3. Dai versi alla melodia

Il maestro Bossi musica la lirica in Reb maggiore, una tonalità abbastanza intima, morbida, se non crepuscolare che ben si coniuga con il tema e soprattutto l'atteggiamento di abbandono se non di commiato e di addio che informa di sé tutta la lirica.

Il tempo è in 2/4, affettuoso con grazia; il pezzo si apre su un lungo pedale di Lab, mentre il canto inizia sul levare della seconda battuta dolcemente, quasi a rivelare un tono paterno e colloquiale con la giovane fanciulla. E' interessante come al primo verso del ritornello "O piccola Maria", ripetuto cinque volte, ben due volte in più di quello che riporta la lirica del Carducci, l'armonia è gentile, serena, melodiosa, infonde pace al cuore, forse al cuore del Carducci, nelle intenzioni del Bossi, un cuore stanco che però è sensibile al sorriso della giovinetta e all'entusiasmo dei suoi giovani anni. Solo alla terza Maria si registra una modulazione da Reb maggiore al lontano La minore quasi a confermare che la poesia può uscire solo da uno spirito giovane e fremente, non da uno vecchio e stanco. Prorompenti dunque la quattordicesima e quindicesima misura che sono un canto dispiegato alla Musa.

a tempo
 - a: E - sce la 'po - e - si - a o pic - co - la Ma - ri - a
 Wenn an des Herz - chens Pfor - te du aus - se Maid Mo - ri - a
cresc.

Due i principali momenti di tensione armonica, all'ottava e dalla sedicesima alla ventesima battuta: nella prima, in corrispondenza della domanda “a te che importa”, dove un'appoggiatura sull'accordo di settima si risolve però subito dopo, quasi che la ripresa del primo verso possa rasserenare il dramma patito, in una serie di armonie che creano un'atmosfera tipicamente tardo-romantica; nella seconda, invece, i cromatismi della linea melodica, accompagnati da un diminuendo, enfatizzano la malinconia che “batte al cor la porta”.

dim.
 Quan - do ma - lin - co - ni - a Bat - te del cor la por - ta
 Schmerz klopft und fal - let wie - der, dann geh'n dir auf die Wor - te!
dim.

Questo inciso musicale è ripreso e ripetuto immediatamente dopo dal pianoforte, come un dialogo sentimentale tra la voce e lo strumento.

Alla ventisettesima battuta, il pezzo si avvia verso la conclusione con un fortissimo, di nuovo su “di versi a te che importa”, con un secondo rivolto di Re maggiore di un'intera battuta, proprio per affermare il pensiero essenziale, ma si risolve alla fine, dolcemente sulla solita melodia di cui si è detto e che sembra ispirata dal tenero verso dove fa capolino la giovane ragazza.

Termina una coda di cinque battute, affidata allo strumento solo, che ripropone sempre lo stesso motivo con il quale, alla quinta, il pianoforte “interludiava” con il canto.

7.3.1 116/n.5 Autore lirico: François Coppée (1842-1908)

Di François Coppée si possono riferire molte notizie sulla vita e sulla poetica e la prima ha certamente influenzato la seconda. Fu un poeta sentimentale, intimista, nostalgico che scrisse di Parigi, dei suoi sobborghi e del mondo degli umili che lo popolava; per questa ragione è stato anche messo in relazione con i nostri crepuscolari. Ritornò in seno al cattolicesimo, ma fu anche nazionalista convinto, impegnato a livello civile. Pubblicò raccolte poetiche, romanzi, opere teatrali, articoli e influenzò i nostri più grandi poeti da Carducci, a Pascoli, a D'Annunzio.

Questo però è il secondo, il terzo, o il quarto Coppée; il primo, quello che interessa a noi in questa composizione, tratta dal *Reliquiario*, è un Coppée soprattutto parnassiano, così nel suo intendimento e a giudizio dei critici; tutto il resto è venuto dopo e potrebbe interessare solo da lontano la lirica suddetta, anche perché, secondo il pensiero dello stesso Coppée:

...le poëte n'a plus à s'occuper de ce qu'il a déjà accompli, mais seulement de ce qu'il se propose de faire encore. C'est vers la perfection qu'il rêve, et non vers le succès qu'il constate, que doivent tendre ses progrès; et, pour notre compte personnel, quand une fois nous avons donné notre livre à l'impression, nous n'en prenons pas plus souci que les arbres printaniers, que nous voyons de notre fenêtre, ne s'inquiètent de leurs feuilles mortes du dernier automne.⁶⁷

Di conseguenza se il dopo non deve interessarsi del prima, anche il prima, in questa ricerca, non dovrebbe interessarsi del dopo: intendo dire che quello che Coppée fu a ventiquattro anni, al momento storico della pubblicazione del *Reliquiario*, è l'afflato poetico che ha colpito il maestro Bossi, era l'arte parnassiana, non quella crepuscolare, o nazionalista, o intimista, anche se, a giudizio dei critici, mai il suo stile sconfinò nel prosastico, a discapito della forma.

Coppée si pone, infatti, dinanzi alla sua opera come un cesellatore, amante soprattutto del rigore tecnico e della perfezione formale, cura i minimi dettagli, non importa l'argomento che si sta trattando che deve essere perfetto dal punto di vista stilistico, in contrasto con l'ispirazione immediata del romanticismo e delle effusioni del Tardo.

⁶⁷ François Coppée, *Avertissement de la première édition — Le Cahier rouge*, Librairie L. Hébert, 1892.

7.3.2. *Sous les branches*

Palpitante encore du bal,
Elle voulut, la blonde fille,
M'accompagner jusqu'à la grille
Où j'avais lié mon cheval.

Malgré l'appel des ritournelles,
Au jardin nous nous attardions,
Et les choses que nous disions
Étaient tristes et solennelles.

Nous avons pris le long chemin,
Nous avons pris le chemin sombre.
Je ne la voyais pas dans l'ombre,
Mais je la tenais par la main.

Nos baisers rythmaient nos paroles,
Et nous suivions, tendres et las,
La voûte obscure des lilas,
Qui s'étoilait de lucioles.

Et ma chevelure baignait,
Comme dans l'eau les pleurs d'un saule,
Son front posé sur mon épaule,
Son doux front qui s'abandonnait.

Et pour que l'opaque ramure
Couvrit notre rêve enchanté
De silence et d'obscurité,
La brise apaisait son murmure.

Palpitante ancora del ballo,
Ella volle, la giovane fanciulla,
Accompagnarmi fino al cancello
Dove avevo legato il mio cavallo.

Nonostante l'invito dei ritornelli,
Noi ci attardammo nel giardino,
E le cose che dicevamo
Erano tristi e solenni.

Abbiamo preso il lungo cammino,
Abbiamo preso il sentiero oscuro.
Io non la vedevo nell'ombra,
Ma la tenevo per mano.

I baci ritmavano le nostre parole,
E seguivamo teneri e stanchi,
la volta oscura di lillà,
Che brillava di lucciole.

E i mie capelli bagnava,
Come nell'acqua le lacrime di un salice,
La sua fonte posata sulla mia spalla,
La sua dolce fronte che si abbandonava.

E affinché i rami oscuri
Coprissero il nostro sogno incantato
Di silenzio e di oscurità
La brezza calmò il loro sussurro

Sei sono le strofe in una successione di ottonari e novenari, in rima incrociata "ABBA". Le figure retoriche si alternano nella seconda parte con molto equilibrio: una sineddoche con metafora in "lilas"; tre metafore in "La voute obscure" e "Qui s'étoilait de luccioles", "les pleur d'un saule", quest'ultima con antropomorfismo; una similitudine, "comme dans l'eau..."; una sinestesia, "l'opaque ramure couvrit notre reve"; un'anastrofe infine negli ultimi due versi.

Le immagini di questo ricordo d'amore sono chiare e nitide, curate con estrema precisione. I personaggi, due, sono rappresentati con tratti sicuri: il cancello, il cavallo, i ritornelli, il sentiero, la mano, i baci ritmati, la volta del cielo, il salice, la fronte e la spalla, infine la brezza.

Alcune figure potrebbero anticipare il gusto crepuscolare dell'autore: le cose tristi, il sentiero oscuro, l'ombra, il silenzio e l'oscurità.

C'è una certa sintonia con la natura ma mai complicità: la natura è una dimensione di armonia che tocca appena il dolce sogno d'amore che comunque non ha nulla di passionale o di travolgente. La pace della natura così si contrappone all'invito dei ritornelli e classicamente la volta oscura di lillà, le lucciole, i rami del salice, il sussurro della brezza notturna danno un senso di pace e di ordine.

7.3.3. Dai versi alla melodia

La composizione, in 2/4, inizia con una breve introduzione di due battute in Sol minore; l'andamento, inizialmente molto calmo e *dolce*, dopo aver modulato subito a Fa maggiore, la tonalità che forse meglio rappresenta l'equilibrio e l'armonia parnassiani, diventa *un po' agitato* e assume i caratteri di una serenata se non di una vera e propria danza molto appassionata, quasi ad imitazione dei "ritournelles" che risuonano di sottofondo in lontananza, abbandonati dai due giovani che per mano si attardano insieme nel giardino.

Quest'idea musicale di una danza lieta e coinvolgente accompagna entrambe le prime due strofe, ed è resa dal caratteristico ritmo sincopato della melodia ascendente nelle prime battute affidate al canto, e poco prima già accennato dal pianoforte, con i ca-



-ratteri veri e propri di uno stornello sulle parole del secondo verso "elle voulut, la blonde fille" e proseguendo similmente fino alla piccola cadenza in Do maggiore al termine della prima strofa. Spesso il pianoforte non si limita solamente ad accompagnare la voce, ma vi s'intreccia, all'inizio della seconda strofa, ad esempio, suggerendo i brevi frammenti melodici che anticipano lo svolgimento successivo del canto; altre volte invece entrambi procedono di pari passo potenziando l'effetto, come accade nei versi immediatamente successivi. Solo alla fine della seconda strofa, *più lentamente*, in un limbo di armonie più elaborate, in corrispondenza di "tristes e solennelles", si ritorna al

Sol minore su cui viene riproposta la frase melodica iniziale nella nuova tonalità con un carattere di velata melanconia, su armonie varie e particolarmente intense, il decimo ver-

-so, “nos avons pris le chemin sombre”, è ripreso una seconda volta in crescendo, mentre il pianoforte raddoppia la parte del canto. Sugli ultimi due versi poi della prima sezione si presenta una nuova idea musicale *con anima e passione*, un’idea che sarà poi ripresa nell’ultima sezione. Una cadenza che ritorna in Fa maggiore con molto languore termina la strofa.

La seconda sezione, in 4/4, dopo un breve interludio del pianoforte, presenta un delicato ribattuto di accordi, che creano un’atmosfera eterea e *voluttuosa* all’interno della quale il canto si dispiega mistico, su una nota di Mi ripetuto come i baci, perso in una dimensione d’amore e felicità cui sembra partecipare tutta la natura in una celeste armonia di affetti puri e cristallini, come puro e cristallino è il canto del Coppée.

Dopo la breve parentesi idillica, nella terza sezione, ritornano i tempi e i motivi iniziali combinati in un nuovo ordine che dà la sensazione di un’acqua limpida scosciante e verginale che cancella il peccato e si confonde con il pianto di un salice, il pianto redentore di una natura incontaminata come incontaminato è quel sentimento d’amore che unisce i due giovani in un abbandono consapevolmente sincero e innocente.

Nella quarta sezione, che corrisponde all’ultima strofa della lirica, il maestro Bossi ci dimostra ancora una volta un’indiscussa abilità di tessere insieme una nuova linea melodica molto ampia e la parte al pianoforte su temi già proposti in precedenza che sviluppano serenamente gli argomenti lirici dell’incanto, del silenzio, della brezza e del sussurro, attraverso un andamento altalenante di culla, quando ripete spegnendosi progressivamente lo stesso inciso e quando il canto termina ribattendo *pianissimo e lentamente* le stesse note.

7.4.1. **Opera 116/n.6** **Autrice lirica: Ada Negri (1870 – 1945)**

Ada Negri, forse anche per le sue simpatie legate al ventennio fascista, come altri artisti, come altri filosofi e pensatori, è stata spesso volutamente dimenticata; eppure la sua produzione, come quella dell'Aganoor e della Vivanti, non può essere sottovalutata, anche perché, se pur donne, sono riuscite egualmente ad imporsi all'attenzione letteraria e artistica di allora, in una società saldamente ancora in mano agli uomini.

Il padre di Ada faceva il vetturino a Milano ma, vittima del vizio di bere, muore quando lei ha appena compiuto un anno. Rimasta vedova, la madre trova lavoro in una filanda e con grandi sacrifici riesce a mantenere la figlia a scuola fino al diploma, ottenuto con il massimo dei voti. Nel 1888 Ada ottiene un posto d'insegnante a Motta Visconti e inizia a scrivere le prime poesie che sono pubblicate da *L'Illustrazione italiana*. Nel 1892 l'editore Treves accetta di pubblicare il suo primo libro, *Fatalità*, che ottiene un certo successo, tanto che il ministro Zanardelli firma un decreto con il quale la abilita a insegnare in una scuola superiore di Milano.

Tre anni dopo, sempre con l'editore Treves, pubblica *Tempeste*, che è tradotto in francese e in tedesco. Intanto conosce Giovanni Garlanda, che sposa e con il quale inizia a condurre una vita agiata. A Milano però, dove la famiglia si trasferisce, Ada frequenta gli amici dell'ambiente letterario provocando l'irritazione del marito che non approva le sue scelte. I contrasti si fanno sempre più frequenti e infine, nel 1913, i due si separano.

Ada Negri vive così una stagione di solitudine ma di grande prolificità artistica e di riconoscimenti pubblici: nel 1940, arriva da ottenere, prima donna, il titolo di Accademica d'Italia.

Non possiamo ignorare che la sua vicenda letteraria toccò le corde della sensibilità del tempo ed ebbe benevola accoglienza sia negli ambienti accademici sia tra il vasto pubblico. Entrò presto in contatto con i membri del Partito Socialista Italiano; il nucleo sociale dentro al quale si erano mosse la sua infanzia e la sua prima giovinezza fu, infatti, quello del proletariato. Da questo mondo di umili lavoratori la Negri riesce a evadere prima attraverso lo studio e l'insegnamento e in seguito contraendo matrimonio con un piccolo industriale tessile; nonostante il desiderio di revanche sociale tuttavia, l'estrazione operaia resta in lei un punto fermo. E infatti la sua prima raccolta di poesie,

Fatalità, pone l'accento sul tema della condizione operaia e della sofferenza che ne deriva.

Interessante è il tentativo di scardinare i vecchi schemi che relegavano la donna a un ruolo esclusivamente familiare, precludendole l'area dell'interesse sociale. In questa prospettiva la poetessa si propone di esprimersi come universo donna. Ada Negri afferma insomma la presenza di un mondo femminile che emerge sulla limitazione alla piena realizzazione di sé.

In sintesi la sua attività letteraria ebbe tre momenti: uno, rivoluzionario, della sua giovinezza; uno, intermedio, passionale; l'ultimo, meditativo.

Per la riflessione sistematica della sua poetica, particolarmente con riferimento al secondo momento, dal quale evidentemente non sono esclusi gli altri due, intendo servirmi della poesia che segue, musicata poi da Bossi.

7.4.2. *Canto d'Aprile*

Amore, Amor!

O amore, amore, amor... Tutto ti sento
Divinamente palpitar nel sole.
Nei soffi larghi e liberi del vento,
Nel mite olezzo trepidante e puro
De le prime viole!

Come linfa vital, caldo e ferace
Vivi e trascorri nei nascenti steli;
Con le allodole canti; angelo audace
Fra mille atomi d'or voli, e cospargi
Di luce i mondi e i cieli.

O amore, amore, amor! Tutto ti sento
Nell'esultanza dell'april risorto;
Dai profumi a le rose ed ali al vento
Copri la terra di raggi e di baci...
Ma nel mio cor sei morto.

E' una composizione regolare di tre strofe con cinque versi ciascuna, endecasillabi i primi quattro, settenario il quinto. La rima è alternata "ABACb".

La lirica si apre e si ripete alla terza strofa, con un antropomorfismo, in apostrofe con epanalessi, "O amore, amore, amor..." che si ripete nell'ultima strofa; diversi gli iperbati e le anastrofi, "tutto ti sento divinamente palpitar nel sole", "Come linfa vital..."

vivi”, “con le allodole canti”, “fra mille atomi d’or voli”. Tutta la lirica si sviluppa in paratassi.

Molteplici i troncamenti all’interno del verso, “palpitar... vital... or... april... cor... amor” con finalità metriche; in “cor” si preferisce il monottongo che è più in linea con la tradizione letteraria poetica, come “olezzo” (= profumo), aulico e sublime, che nel linguaggio comune ha un significato addirittura opposto, in latino completamente neutro; così pure, letterario e poetico, il latinismo “ferace” con il significato di “ricco, ubertoso”. Evidenzio ancora “soffii”, plurale di soffio, con due “i” finali, sebbene la “i” di “soffio” sia atona, una possibilità che è caduta in disuso ma che possiamo trovare ancora negli scritti dell’800.

Questa poesia è stata intitolata anche *Canto d’Aprile*, e in effetti ha tutti i requisiti per essere inserita tra le migliaia di composizioni che sono state ispirate dalla bella stagione fin dai tempi del Poeta, che l’ha magistralmente suggellata, dall’inizio della sua opera fino alla fine:

“Temp’ era dal principio del mattino,
e ’l sol montava ’n su con quelle stelle
ch’eran con lui quando l’amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
sì ch’a bene sperar m’era cagione”...

“Surge ai mortali per diverse foci
la lucerna del mondo; ma da quella
che quattro cerchi giugne con tre croci,
con miglior corso e con migliore stella
esce congiunta, e la mondana cera
più a suo modo tempera e suggella.”⁶⁸

Di là dall’idillio primaverile, l’impalcatura di *Canto d’Aprile* non è nuova e, d’altra parte è già sintetizzata nella lirica *Fatalità* da cui tutta la raccolta prende il nome:

Questa notte m’apparve al capezzale
una bieca figura.
...Disse: «Son la sventura.
...Ch’io t’abbandoni, timida fanciulla,
non avverrà giammai.

Invano la giovane fanciulla protesta:

Sorsi gridando: «Io voglio la speranza
che ai vent’anni riluce,

⁶⁸ Dante Alighieri, *Inferno*, Canto I.

voglio d'amor la trepida esultanza,
voglio il bacio del genio e della luce!..

E' il tema dell'esclusione che arriva da molto lontano su corde anche assai diverse: da un preromantico ad esempio, Foscolo: "Sento gli avversi Numi, e le secrete / Cure che al viver tuo furon tempesta" (*In morte del fratello Giovanni*); oppure da un romantico, Leopardi: "agli anni miei / anche negaro i fati / la giovinezza." (*A Silvia*); oppure da un decadente, Pascoli: "Un'ape tardiva sussurra / trovando già prese le celle." (*Gelsomino notturno*); oppure da un vociano, Rebora: "Ma più io non ti vedo, stella mia" (*Leggiadro vien nell'ombra della sera*).

Tuttavia, secondo me, c'è qualcosa di nuovo che porta Ada Negri a superare questo stato di abbandono e di rassegnazione: a parte l'impegno sociale, patriottico e la sua stessa conversione degli ultimi anni (una vita, se la si vuole valutare, è necessario considerarne tutto l'arco), che gli osservatori contemporanei, assetati di malumori, di crisi esistenziali, di malesseri, di cuori malati e introversi, tendono a sottovalutare, *Fatalità* ci dà infatti la chiave di lettura che ci permette di interpretare anche questa lirica in una prospettiva che non è del tutto decadente; e non è del tutto decadente perché la Negri non si abbandona al niente, non "devalorizza" la sua condizione di sofferenza, la sua "fatalità", ma si risollewa reinterpreandola tutta.

Dice la Sventura:

"...A chi soffre e sanguinando crea,
sola splende la gloria.
Vol sublime il dolor scioglie all'idea,
per chi strenuo combatte è la vittoria."

E risponde la Negri:

"Resta."

Una risposta che ci fa tornare alla mente Dante e Cacciaguida: la gloria non si consegue con il trastullo, ma attraverso l'impegno, il rischio e, se necessario, anche con la denuncia, quella denuncia che rese la Negri impegnata direttamente nel sociale, fino a farla estranea al nostro Verismo e antesignana in poesia del Neorealismo italiano.

Questo è uno dei messaggi della Commedia:

"s'io al vero son timido amico,
temo di perder viver tra coloro
che questo tempo chiameranno antico..."

Questo tuo grido farà come vento,
che le più alte cime più percuote;
e ciò non fa d'onor poco argomento". (Dante, Divina, Paradiso XVII)

E questo è anche il valore della seconda poesia sociale e impegnata di Ada Negri di cui si devono però cercare e trovare le radici già nella sua prima raccolta.

Non si sopravvaluti perciò l'ultimo verso "ma nel mio cor sei morto" (l'amore appunto), da conferirgli un valore assoluto che potrebbe diventare deviante in un'analisi troppo affrettata e circoscritta. D'altra parte, quando veramente l'amore è morto, non si provano, tanto meno si riescono a cantare le gioie dell'universo, in questo caso della primavera, tra il "palpitar nel sole", i "soffii liberi del vento", il profumo "de le prime viole", e via via con tutte le altre immagini così felici: tra steli, allodole, canti, rose, ali, raggi e baci, fiorito tutto da una serie di attributi che s'intrecciano, si sovrappongono e si rincorrono.

Tuttavia è pur vero che in quegli anni (1888-1893) la giovanissima Ada Negri, aveva già conosciuto il brillante neo laureato e ingegnere Ettore Patrizi, che presto abbandonò l'ingegneria civile per cercare fortuna con l'editoria negli Stati Uniti d'America⁶⁹.

Presaga di un amore infelice, la timida maestra di Motta Visconti è probabile che desse già sfogo ai turbamenti del suo cuore. Trasferitasi, infatti, a Milano dopo che il ministero Zanardelli le aveva conferito il titolo di professoressa per i suoi meriti letterari, ebbe la gioia di coronare (solo per metà però) il suo sogno d'amore.

Così scrive Patrizi:

Io avevo il privilegio di vedere spesso il suo dolce viso pallido e pensieroso, di provare il fascino dei suoi occhi grandi come il pensiero che vi balenava; e di apprezzare tutta la sua bontà, tutta la sua tenerezza, tutta la sua essenza squisitamente femminile e punto alterata dalla potenza dell'ingegno!.. Ed allora avvenne quello che era inevitabile: Ci volemmo bene, ci amammo, ci fidanzammo!⁷⁰

⁶⁹ Mr. Patrizi received his education at the Institute of Superior Studies of Milan, Italy, graduating in 1891 as a Civil Engineer. For nearly two years after leaving school Mr. Patrizi followed the vocation of Civil Engineer in the Italian Government Service. But prior to graduation he had, following a natural inclination, written for several newspapers of Milan, and in 1893 gave up engineering to come to America as a special correspondent for two large Italian dailies and as Commissioner of Exhibits for several firms of Italy and artists of Milan at the World's Columbian Exposition, Chicago. (Press Reference Library, Western Edition Notables of the West, Vol. I, Page 875).

⁷⁰ Paola Maurizi, *Ettore Patrizi, Ada Negri e la musica*, Morlacchi 2007, Perugia, p.82.

Solo per metà però, perché la lontananza e il lavoro del Patrizi ritardarono impietosamente il ritorno, con un ritardo subito, in un primo momento, con grande sofferenza e cantato in *Un anno dopo*:

Quando, ne l'ora oscura,
Penso che sei da me così lontano,
E mi striscia ne l'anima
Il sinistro timor ch'io t'amo invano,
E questo amor mi porterà sciagura;

Quando in petto mi trema
Il pensiero che tu non tornerai
Forse, e che tutto ha un termine,
E che t'ho amato per non esser mai
Tua, credi, allora una pietà suprema.

Quando però il dubbio del ritorno diventò certezza, allora Ada Negri prese la decisione di spezzare il filo sottile che la teneva ancora unita al Patrizi in *Non tornare*:

Non ritornar mai più. - Resta oltre i mari,
Resta oltre i monti. - Il nostro amor, l'ho ucciso. -
Troppo mi torturava. - E l'ho calpesto,
L'ho sfigurato in viso...

Finì così il primo lungo epistolario con il Patrizi che aveva coperto un arco di anni che va dal 1892 al 1896. Dopo il matrimonio non felice (1896) con l'industriale Garlanda, che si concluse con la separazione nel 1913, il rapporto epistolare riprese in una fervida e tenera amicizia, e durerà fino al '41, pochi anni prima della sua morte.

Molte altre composizioni di Ada Negri sono state musicate nel XIX secolo e nella prima metà del XX. Particolarmente interessante è il *Bacio morto*, legato sempre alla sua esperienza con il Patrizi.

Fra l'erba, in una triste primavera,
Una precoce mammola fiori.
Fredda era l'aria. - Prima ancor di vivere,
L'esile fior morì.

Su la mia bocca, in una triste sera,
Un bacio dal mio cor per te fiori. -
Volgesti il capo....- prima ancor di vivere,
Il bacio mio morì. -

E' stata una delle liriche più apprezzate dai compositori, con ben nove versioni musicali (Corrado, Oddone Sulli Rao, Cornago, Ivaldi, Perigozzo, Giarda, Giardina, De

Vecchi, Del Frate). Altre ancora ebbero un grande successo; rimando a questo proposito alla nota⁷¹.

La gran parte delle composizioni prevede un organico di voce e pianoforte. Talora a questo duo si aggiungono altri strumenti, come il violino e il flauto... talora, al posto del pianoforte, troviamo un'orchestra d'archi o un'orchestra. In alcuni casi è prevista una compagine corale, in altri un organico esclusivamente strumentale indica che il compositore non ha musicato i versi di Ada Negri ma si è ispirato ad essi. Qualche volta, dopo una prima versione per pianoforte, i compositori ne hanno realizzata una seconda più ampia...⁷²

7.4.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo è in Fa# minore, una tonalità se non tragica, malinconica e mesta, che nonostante i contenuti apparentemente scontati di una poesia d'Aprile, imbastita d'amore, si apre quasi con un lamento, in un *crescendo forte*, fino a farci pensare che più che un "canto", potrebbe essere un'invocazione dolorosa *con passione*.

Dopo una breve scala ascendente dello strumento, infatti, la voce, ripetendo per tre volte, come nella lirica, l'invocazione all'amore, comincia con un Mi alto per poi scendere al Sol in un climax discendente quasi a interpretare quel lamento di cui si è detto, presago di un finale tragico che alla lettura della lirica può essere colto solo nell'ultimo verso.

Frühlingshymne. —
(Deutsch von Ludwig Hartmann.)

M. E. Bossi Op. 116. N.º 6.

Con passione.

Canto.

Pianoforte.

O a - mo - re, a - mo - re, a -
 O Lie - be, Lie - b - lings -

mf *cresc. f*
 con Ped.

⁷¹ Ivi. p. 88-89.

Canto notturno ne ha avute quattro (Avogadro, Billi, Ferrante, Giacchino Cusenza), ed una *Fraternità* (Fuga), *Un anno dopo* (De Vecchi), *Viola del pensiero* (Ratti), *Ora di calma* (Oddone Sulli Rao), *Risveglio fra imonti* (Ratti), *Viola del pensiero* (Caltabiano), *Te solo* (Tosti, Fuchs, Noli, Malaspina, Paolantonio, Norsa, Sgambati, Pratesi, Sabaino, Bersezio, Camandoli, Villamaina, De Gregorio, Sannazzaro), *Portami via* (Cotogni, Ferretto, Malaspina, Noli, Boghen, Martinz, Branca, Zandonai, Tirindelli, Buniva), *Nevicata* (Fuchs, Ivaldi, Imperatori, Respighi, Delachi), *Mistica* (Carturan, Della Rocca, Tirindelli, Zandonai), ***Canto d'Aprile*** (Bossi, Sgambati, Tirindelli), *Notte* (Fuchs, Respighi, Rossi), *Strana* (Tosti, Tirindelli), *Storia breve* (Ponzone, Tirindelli), *Pietà* (Bustini, Macchitella), *I vinti* (Cantù), *Fanciullo, io son la guerra* (Mugnone), *Pasqua di Resurrezione* (Zanella, Ponzone), *Le fronde che vedesti rinverdire* (Bruschettini, Canepa, De Felice), *Il muro* (Pietrini), *Chitarra di notte* (Caltabiano), *Filastrocca* (Bruschettini, Lualdi, Paribeni, Del Corona, Cece, Napoli), *Notte di Capri* ((Lualdi, Malena, Tosi, napoli).

⁷² Ivi. p. 89.

mor
um!
 tut - to ti sen - to di - vi - na - men - te pal - pi -
 Ue - ber - all fühl' ich dein gött - lich Schaf - fen mich um -

Dopo una breve pausa, mentre lo strumento in un accordo di settima invita all’attesa, la voce riprende con un ribattuto interpretando il palpitar del cuore, e si apre per la prima volta “nel sole” con una modulazione a La maggiore; poi, dopo un brevissimo inciso, ripetuto due volte a polyptoton, si avvia alla fine della prima sezione, con una breve apertura che sembra per un momento liberarsi dalla tensione accumulata nelle battute precedenti. La nota è idilliaca, *dolce* e *lusingando*, e attraversa una modulazione in Fa# maggiore che interpreta così l’armonia bucolica del verso risplendente d’immagini classiche.

Nella seconda sezione, *con più moto*, il canto è maggiormente libero e disinvolto; l’accompagnamento del pianoforte è in contrattempo, quasi a imitare il palpito della “linfa vitale” (“fluido” nel Bossi), che “trascorre” calda nei “nascenti steli”, in una specie di metamorfosi che accomuna la natura agli uomini. Per due volte si ripete lo stesso motivo, e poi ancora una terza, con piccole varianti nel ritmo, spesso in corrispondenza dei versi della lirica. S’impenna poi di sorpresa tramite una modulazione enarmonica in Sib maggiore su “voli e cospargi” a imitarne il volo, per finire a “cieli”, su un Fa alto, raggiunto con un salto di quinta, dopo una veloce scala ascendente.

d'or vo - li vo - lie co - spar - gi di lu - cei mon die cie - li O a -
 Gold, se - lig, e - zig, als Saaten der Lieb auf Erd und Him - mel. O

Improvvisamente si apre la terza sezione, a imitazione della prima, ma in modo più drammatico: si ritorna da Sib maggiore alla tonalità d'impianto, tramite una settima di dominante di Solb, che risolve a Fa# minore. L'accompagnamento del pianoforte è sempre in contrattempo, questa volta da *forte* a *fortissimo*, mentre di nuovo è ripetuto lo stesso periodo iniziale che struggente invoca per tre volte "amore", e termina con "vento" del terzo verso.

Gli ultimi due versi della lirica sono interpretati con una progressione iniziale che è ripetuta tre volte, la seconda e la terza in La maggiore; una progressione che dovrebbe dare speranza in un anelito di vita, che però inaspettatamente è ucciso (d'altra parte come nella lirica) da un susseguirsi di armonie drammatiche e *stentate*, mentre la voce ripete per l'ultima volta la melodia di "amore, amore, amor...", su "nel mio cor sei morto", ripetuto due volte e concludendo tragicamente in Mi minore assieme allo strumento.

7.5.1. Opera 116/n.6 Autore lirico: Enrico Panzacchi (1840-1904)

Sui libri di scuola, ecco un altro nome che difficilmente si trova e se pure, non ci sarebbe il tempo per conoscerlo, per anche solo ricordarne il nome e qualche composizione sperduta tra i libri definiti oggi “antichi”. Eppure, tra Carducci e Pascoli, Panzacchi ebbe un ruolo non di second’ordine o, se si vuole, di second’ordine perché quel secolo partorì troppi spiriti sublimi al cui ingegno il secolo successivo è impallidito e che il nostro sembra che cominci solo ora a riscoprire. Il confronto rimane comunque impari e io cercherò solo di definire, con la biografia di Carducci del Biagini e con la prefazione alle poesie di Panzacchi del Pascoli del 1908, questo illustre letterato di cui il maestro Bossi musicò una brevissima composizione.

Enrico Panzacchi nacque sulle colline di Ozzano, in Emilia, nel 1840. Due anni dopo si trasferì con il padre a Bologna dove compì gli studi in seminario. Nel 1865 si laureò in filologia a Pisa; fu insegnante liceale e universitario di Belle Arti, fondò e diresse diverse riviste tra le quali *Lettere e Arti*; fu collaboratore culturale del Corriere della Sera, poeta, pensatore critico d’arte, applaudito oratore, deputato, critico musicale prediligendo, fra tutte, le opere di Wagner e di Verdi.

Panzacchi fu amico del Carducci già dal lontano 1863, non sempre in perfetta sintonia con il poeta sia per ragioni politiche, lui, di fatto, sempre moderato:

(1863) Enrico Panzacchi, infatti, già da allora amico del poeta [Carducci] ...⁷³

(1864) la sera, quando si ritrovava nella trattoria delle ‘Tre Stelle’, in compagnia di Enrico Panzacchi...⁷⁴

(1865/1868) Dopo l’infuato episodio di Custoza... reagiva ai pessimisti e ai moderati, tra i quali Panzacchi... i ‘moderati della paura’ gli “azzurri” tra cui Filopanti e Panzacchi...⁷⁵

(1869) ...il Carducci, Olindo Guerrini, Enrico Panzacchi, Raffaele Belluzzi, pubblicarono il giornale intitolato *Il matto*, di cui i bolognesi aspettavano l’uscita come i giocatori del lotto l’estrazione dei numeri!⁷⁶

Collaboratori ed estimatori reciproci:

(1867)...nella ‘Rivista Bolognese di Scienze, Lettere, Arti e Scuole’ (uscita il 1° gennaio del ’67 e diretta dal Panzacchi) aveva pubblicato, nel fascicolo di febbraio, i sonetti *Dante e Omero*⁷⁷

⁷³ Mario Biagini, *Giosuè Carducci, biografia critica*, Mursia, Milano 1976, p. 141-165.

⁷⁴ *Ivi*, p. 148.

⁷⁵ *Ivi*, p. 188.

⁷⁶ *Ivi*, p. 200.

⁷⁷ *Ivi*, p. 171.

(1868) Panzacchi scrisse nell'*Indipendente* che l'epodo carducciano era "uno dei più insigni monumenti della poesia moderna"...⁷⁸

(1870) [Carducci] il 14 luglio partì, infatti, per Ravenna, invitato dall'Accademia ravennate. L'accompagnava l'amico e poeta Enrico Panzacchi.⁷⁹

(1873) Panzacchi aveva pubblicato, come annunzio, l'*Idillio maremmano*. Fu un successo strepitoso.⁸⁰

In competizione con il Carducci spesso tra poetesse e ammiratrici:

(1871) Alla fine dell'aprile arrivò a Bologna Maria Antonietta Torriani, conferenziera, poetessa, scrittrice... Enrico Panzacchi, allora giovane e brillantissimo professore... compose per lei la romanza *Che vuoi da me?*.. Il Carducci da principio resisté bravamente all'assalto della Torriani, che desiderava almeno un verso per il suo album. E alla fine capitolerà anche lui dedicandole la saffica *Autunno romantico*⁸¹

Carducci recitava spesso, anche se in secondo piano, la parte di primo attore, destinando nell'ombra il Panzacchi:

(1872) Le due donne, la Torriani e la Piva [la Lidia di Carducci], si battevano ora ai ferri corti: l'una per avvicinare a sé Panzacchi con promessa formale di matrimonio, soppiantando la rivale Lina... l'altra per conquistare Carducci: l'una e l'altra per avere l'esclusiva nelle grazie e nella poesia di Carducci.⁸²

(1872) [Fu l'anno in cui Carducci ebbe] ...il primo incontro con Lina, venuta a Bologna, ...per sentire una conferenza su Wagner tenuta da Panzacchi... L'indomani dell'incontro (il Carducci credeva Lina già partita, mentre restò ancora due giorni in Bologna a... filare con Panzacchi)...⁸³

Al punto di rischiare di brutto l'amicizia quando alla pubblicazione della *Seconda primavera ellenica*, la *Dorica*, il nome di Lina apparve senza veli come la Musa ispiratrice del Carducci:

(1872) Sappiamo, infatti, delle escandescenze private di Panzacchi, il quale... s'era adombrato per i rapporti interceduti tra lui e Lina e in parte, almeno, noti al Carducci! Tant'è vero che spedì all'interessata quattro facciate di ingiurie... Il Carducci, saputo, cercò... di dissimulare... ma anche imponendo a Lina di rompere ogni rapporto con il 'gallo petroniano', Panzacchi...⁸⁴

Alla morte di Garibaldi Carducci e Panzacchi, come in tante altre evenienze si ritrovarono in perfetta sintonia:

(1882) L'uditorio ascoltò l'alta orazione del poeta [Carducci] in silenzio, senza interromperlo. Ma poco prima della fine... Enrico Panzacchi ruppe la consegna e sorse in piedi acclamando a gran voce. Tutto il popolo si levò allora con fremiti e grida d'entusiasmo patriottico.⁸⁵

Un anno dopo, alla morte di Wagner, toccò al Carducci ammirare l'abilità del Panzacchi:

⁷⁸ *Ivi*, p. 181.

⁷⁹ *Ivi*, p. 213.

⁸⁰ *Ivi*, p. 275.

⁸¹ *Ivi*, p. 226/227.

⁸² *Ivi*, p. 239.

⁸³ *Ivi*, p. 243-245.

⁸⁴ *Ivi*, p. 249.

⁸⁵ *Ivi*, p. 469.

Dopo l'orazione ufficiale tenuta da Enrico Panzacchi (anche lui ardente wagneriano)... assisté, dunque, con profonda commozione, anche il Carducci.⁸⁶

Nel 1888 i due si ritrovano di nuovo insieme per l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II e per l'ottavo centenario dello Studio di Bologna, eternamente amici, eternamente a confronto:

(1888) Nel cortile dell'archiginnasio... la musica intonò un inno del maestro Franchetti su parole di Panzacchi... Carducci infine... disse la sua altissima orazione... in attesa della conferenza che il Panzacchi deve tenere alla studentesca di tutte le università del mondo... prima che il Panzacchi cominciasse a parlare, gli applausi scrosciaron all'indirizzo del Carducci... Panzacchi, sopraffatto e giustamente un po' stizzito, si stringe nelle spalle e si ritira. Carducci... tende le palme alla platea invocando il silenzio... e promette di andare a ricercare Panzacchi... Nuovissimi applausi frenetici a lui, ed a Panzacchi che torna al suo posto e fa un discorso affascinante, sollevando un entusiasmo indicibile.⁸⁷

Nel 1897 assieme scrivono al re all'indomani dell'attentato di Acciarito un telegramma:

(1897) Preghiamo significare alla Maestà del Re insieme con l'orrore per lo scellerato tentativo il profondo compiacimento che egli sia salvo al nostro amore e alla salute della Patria.⁸⁸

Entrambi contestati quando parteciparono alla lista moderato-cattolica:

(1902) socialisti (di allora), massoni, anticlericali, murriani, inscenarono una volgare chiassata contro la lista moderato-cattolica, in cui compariva il nome di Panzacchi e dello stesso Carducci.⁸⁹

E come tutte le storie belle e brutte anche questa ebbe a finire con le ultime parole del Carducci, indirizzate alla vedova, in memoria dell'amico scomparso che morì nel 1904 presso l'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna, mentre Carducci si chiudeva in una sempre più profonda e solitaria malinconia:

(1904) "Mia riverita signora, io sono un vecchio amico di Enrico Panzacchi, anzi lo amai fin dal primo giorno ch'io lo conobbi. Mi consenta a questo titolo di entrare a parte del suo dolore; per dirle che anch'io ho perduto una delle ragioni che mi facevano cara la vita. Tristo vuoto mi rimane nel cuore. Mi perdoni, la prego, la confidenza e lo sfogo, e mi permetta di piangere con Lei".⁹⁰

La poesia del Panzacchi è caratterizzata dalla grande varietà tematica: vi si trovano rievocazioni storiche, liriche funerarie, contemplazioni della natura, vagheggiamenti amorosi e soprattutto romanze caratterizzate da versi eleganti e

⁸⁶ *Ivi*, p. 486.

⁸⁷ *Ivi*, p. 590-591-592.

⁸⁸ *Ivi*, p. 746.

⁸⁹ *Ivi*, p. 823.

⁹⁰ *Ivi*, p. 837.

melodiosi tanto che furono lodate dallo stesso Carducci e musicate da celebri compositori del tempo.

Fu Poeta melico per eccellenza:

...egli fu per un certo tempo il poeta di tutti i romanzieri e questo genere d'arte che rispondeva intimamente al suo sentimento di melico, fu sempre la nota dominante di tutta la sua poesia.⁹¹

7.5.2 *Similitudine*

Ascolto una conchiglia.
Dolcemente salire
odo di flutti un murmure
su per le vuote spire.

Così, (ricordi?) i battiti
ascoltando d'un core,
ammaliata l'anima
credé sentir l'amore.

Similitudine è tratta dalla raccolta *Poesie*, scelta postuma e pubblicata nel 1908 con prefazione di Giovanni Pascoli che interpreta il Panzacchi in termini (e non poteva essere altrimenti) tutti pascoliani. Panzacchi morì in ottobre e in una mattina di novembre Pascoli prova a presentare il poeta e la sua opera: anche per i poeti arriva l'autunno e poi l'inverno; cadono le foglie, i rami restano spogli:

Pace! Quanta gloria nella vita eterna! ma nella morte, che bei colori ! Due belle stagioni ha questa povera terra: la primavera e l'autunno. Fiori senza foglie, foglie senza fiori: non si può aver tutto. Contentiamoci ...Rileggiamo tra questo riso il Poeta morto. Morto? Sì, come muoiono i poeti e gli alberi a vere foglie: trascolorando in porpora, in ruggine, in oro, e lasciando cadere, ora a poco a poco e l'una dopo l'altra, strofe a pinne, a lancia, a cuori, ora tutte insieme in uno svolio leggero i brevi versi, come foglioline di robinie spiccate da una raffica improvvisa... L'albero è quasi spennato: resta lassù, che so io? una bella ode, un bel verso, un bel pensiero, una bella parola...⁹²

In perfetta sintonia con quella poesia melica, nella breve riflessione di Pascoli che ripescava in abbondanza nel suo ricco erbario, immagini si succedono a immagini tra stradivari, vecchi cembali e campanelli, tra “sibili, sospiri, trilli e ronzi”, santo Francesco, Virgilio, Omero, Eroi e Numi: “Sì – confessa il poeta – io sogno sfogliando a capriccio il libro” e nella carambola di luci e di ombre ritornano alla mente anche i canti di guerra e le azioni degli eroi:

⁹¹ Ernesto Lamma, *Enrico Panzacchi, Ricordi e memorie*, Zanichelli Bologna, 1905, p. 4.

⁹² Giovanni Pascoli, *Enrico Panzacchi, poesie*, Zanichelli, Bologna 1908, p. 3-4.

O cannoni di San Martino! cannoni della Breccia! cannoni di Adua... quando risuona per gli anfratti dei Pirenei il suon del corno di Rolando?... Adduci il gran re morto in Roma a Superga, e fa che narri avanti la tomba del misero re morto in esilio il mirabile séguito della disfatta di Novara... Va al letto di morte di Giuseppe Mazzini. Tu sai, solo tu, o Poeta, sai, qual pio e sublime proposito egli avesse nel venire a morire esule in patria...⁹³

Poi la celebrazione del Panzacchi: “Buono era questo poeta”, assimilato, nella sua morte al Rizzoli, tra il sorriso dei bimbi, al fanciullino, a un poeta-fanciullo:

E questo qui, così sereno come critico, così equilibrato come oratore e pensatore, così umile e alto come poeta, era un forte: un forte, senza darsene l'aria. Era? Sicuro: sino dal v ottobre del 1904 non è più. Lassù, appunto, in quel vermiglio San Michele che brilla al sole, si spense. Volle morir lassù, il buon Enrico, in quell'Istituto che può chiamarsi il capolavoro della bontà. Lo fondò, come tutti sanno, il grande chirurgo Rizzoli con le sostanze che gli pervennero dai malati e che così tornarono a pro' dell' umanità sofferente... Che bei visini vi si vedono! Che dolci e meste sembianze! Che lunghi capelli morbidi! che occhi di pietà! Lassù avvengono i miracoli, più santi che i vecchi miracoli, dell'età nostra. «Quivi sto io coi parvoli innocenti».⁹⁴

Ed ecco *Similitudine*, una delle foglie rimasta ancora sull'albero in autunno, in attesa di essere coperta da un candido mantello di neve, per scomparire per un po', per riposare, per nascondersi al mondo, per poi rigermogliare in primavera, in tutte le primavere della storia perché la poesia è eterna e, come in Orazio e in Foscolo, rende eterno ciò che canta; in questo caso un'umile conchiglia e un'anima innamorata.

Due sono le strofe di quattro versi cadauna; i versi sono settenari piani i pari, sdrucchioli i dispari; la rima è alternata sui piani pari “ABCB”. E' tutta un iperbato, “dolcemente salire odo”, “i battiti ascoltando”; e un'anastrofe “di flutti un murmure”, “ammaliata l'anima”; una lunga similitudine lega le due strofe: io ascolto una conchiglia e credo di sentire i flutti del mare così come l'anima, ascoltando i battiti di un cuore, pensa di aver trovato l'amore. La sintassi è in un'ipotassi abbastanza elementare.

Osserviamo che sono stati preferiti i latinismi “murmure” e “core” in monottongo; un troncamento, “sentir” e la forma sincopata “credé” per ragioni metriche; infine una dialisi con “ricordi?”.

Probabilmente è il ricordo lontano “(ricordi?)” di un amore non proprio del tutto realizzato perché, con la similitudine della conchiglia che *imita* i flutti del mare, forse i palpiti di quel cuore non erano stati del tutto sinceri. Tuttavia tutto sorride in un profondo equilibrio parnassiano dove la passione o lo struggimento non hanno spazio; la natura

⁹³ *Ivi*, p. 8.

⁹⁴ *Ivi*, p. 10.

esemplifica e nobilita la breve esperienza non del tutto fortunata e tutto termina in una serena contemplazione del passato filtrato attraverso delle immagini che si affacciano sull'infinito delle acque.

7.5.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo, in Sol maggiore, inizia *mosso* con una figurazione strumentale di quartine in arpeggio che imitano il mormorio del mare accompagnando tutta la prima parte; alla quarta battuta, sullo stesso arpeggio appunto, attacca il canto bipartito in corrispondenza delle due strofe.

Gleichniss. M. E. Bossi, Op. 116. N°7.

Mosso.

Canto.

A - scol - tou - na con -
Ich legt' an's Ohr die -

Pianoforte.

p
con Ped.

chi - glia del - ce
du - schel. End - ker -

A imitazione delle onde del mare, anche il profilo della linea melodica è “ondeggiante”, infatti, la melodia si eleva una prima volta, sul primo verso, ma solo di una terza, al Si; ritorna al Sol dove si rilassa, proprio in corrispondenza di “conchiglia”, per due battute, quasi con il proposito di “ascoltare”, per poi risalire progressivamente, al secondo verso, oltre un’ottava, fino al Mi, su “odo”, dove di nuovo si ferma in attesa. Tutto procede con lo stesso andamento nei due versi successivi, anche se su note differenti. La prima sezione termina in Re maggiore (alla dominante), in un *poco rallentando*.

Un arpeggio di terzine in Re maggiore introduce una nuova sezione in corrispondenza della seconda strofa, *con espansione e affetto*, dove il passaggio da quartine a terzine e un tessuto armonico più denso rivelano un momento meno

contemplativo, più coinvolgente e dal quale traspare una certa trepidazione mista di ricordo e di amore.

con espansione ed affetto

Co - sì (ri - cor - di?)
Grad - so (Du weißt noch!) *1* *horcht*

mf con espansione

animando *cresc.*

bat - ti - ti a - scol - tan - do d'un co - re am - ma - li - a - ta
ein - stens ich, tief im Zau - ber der Tric - be, Auf ei - nes Her - zens

con anima *cresc.*

Negli ultimi due versi, sono all'unisono canto e pianoforte che con accordi ribattuti su "credé sentir", ripetuto tre volte, passando dal *forte*, delle prime due, al *piano*, dell'ultima, smorza l'attesa che infine si rassegna.

Nella chiusura, è ripreso dallo strumento il motivo che accompagnava l'inizio della seconda sezione, progressivamente stemperandosi in un *dolce* affetto melanconico.

8. OPERA 121

8.1.1 121/n. 1-3-5-6 Autrice lirica: Vittoria Aganoor (1855-1910)

Pericoli di varia natura insidiano un saggio sulla poesia di un “minore” come Vittoria Aganoor Pompili; nella difficoltà di trovare saldi punti di riferimento – onde tracciare un itinerario critico – due sono le tentazioni forti: il romanzo biografico e l’analisi dell’ineffabile.⁹⁵

Così introduce il suo saggio su Vittoria Aganoor Franco Mancini in un intento serio di storicizzare un’esperienza poetica con uno scrupolo filologico veramente ammirevole. Sono convinto però che razionalizzare un’esistenza, specie se è l’esistenza di un artista, sia molto difficile e forse fuorviante. Ogni esistenza infatti è un romanzo e l’ineffabile è inseparabile dall’esistenza umana stessa. La differenza tra un artista e un comune mortale è che l’artista concretizza l’ineffabile nella sua opera d’arte che diventa romanzo dell’ineffabile perciò difficilmente categorizzabile. Non per altro Plutarco ci racconta di Alessandro Magno che invidiava la sorte di Achille, l’eroe greco, che aveva avuto appunto come cantore delle sue gesta il grande Omero.

Senza dubbio però la ricerca del Mancini ha un grande valore di onestà e rigore, ma non vorrei che venisse meno, percorrendo quella strada, l’aspetto se non trascendente, ma certamente singolare e straordinario di questa donna che ha ispirato con la sua opera anche il nostro maestro Enrico Bossi.

Così Luigi Grilli racconta (forse un po’ romanzando?) la morte inattesa e prematura della poetessa:

...levarono unanime compianto nella Capitale e fuori; onde, per più giorni, il caso pietoso occupò le menti e i cuori di tutti. Niuno che l’avesse anche per poco avvicinata, poteva sottrarsi al fascino irresistibile che emanava da quella sua piccola persona tutta grazia e leggiadria; da que’ suoi grandi occhi neri e profondi, lampeggianti di passione, velati di malinconia ... dalla signorile affabilità ... tesoro di bontà ... pronta così a inebriarsi di luce e a correr dietro ai fantasmi della mente ... Signora della poesia ... non amò che il bello, non seppe che il bene.⁹⁶

Vittoria Aganoor nacque a Padova il 26 maggio 1855 da una famiglia di origine armena che si era trasferita in Italia a metà del XIX secolo. Il padre e la madre furono nella sua vita due punti di riferimento importantissimi. C’è chi riferisce del carattere

⁹⁵ Franco Mancini, *La poesia di Vittoria Aganoor*, F. Le Monnier, Firenze 1959, Premessa.

⁹⁶ Luigi Grilli, *Vittoria Aganoor Pompilj*, F. Le Monnier, Firenze 1912, p. 4.

introverso del padre Edoardo, una delle ragioni che avrebbero fatto soffrire Vittoria, nel corso della sua vita, di crisi depressive; in vero una grande devozione legò sempre il padre alla figlia e la figlia al padre.

...ascoltando per ore, muta, coi grandi occhi intenti, le descrizioni nostalgiche del padre, venuto dall'Asia fanciullo. Rievocazione assai dolce all'anima di Vittoria, che trova riscontro nei versi nobilissimi di lei, intitolati appunto al padre, e che su tutti gli altri le furono cari:

...cercare ti rivedo, inchino
sul cembalo, dei dolci anni tuoi primi
le semplici canzoni, udite all' ombra
delle palme e nei bei vesperi d' oro;
or le feste, le preci, il luminoso
sogno non mai dimenticato, io t' odo
dell' infanzia narrar, fiorita al sole
dell' Asia, là, tra i bianchi intercolonne
della superba tua dimora, al vento.⁹⁷

L'Aganoor manifestò ben presto una certa propensione a scrivere versi, che il suo insegnante, lo Zanella avrebbe voluto indirizzare a una metrica tradizionale. Furono i tempi di Omero, Dante, Eschilo quando lo Zanella appunto sconsigliava alla sua allieva, accesa di entusiasmo e di passione, i versi sciolti:

Vittoria, la me 'scolta mi; la lassa star i versi sciolti; no la xe ancora fatta per quell' osso duro. La se tegna alle quartine; la rima tien su; la me 'scolta mi.⁹⁸

E fu proprio lo Zanella che nel 1876 riuscì a farle pubblicare la poesia dal titolo "A una bolla di sapone".

In vero l'Aganoor non si allontanò mai da un certo "ritardato romanticismo", come fu definito dal Mancini, non condivise la prospettiva decadente, nonostante coetanea del Pascoli e nonostante il nuovo maestro di Napoli, Enrico Nencioni, che fu considerato dalla critica unanimemente uno dei primi decadenti.

Più vicina, forse, di quanto si è finora creduto, allo Zanella per l'amore dell'espressione chiara e tuttavia immune da quella preziosità e fredda nitidezza parnassiana, che tanto piacque al suo vecchio maestro... Del più moderno romanticismo fu sua quell'ansia di fare tutt'uno della vita e dell'arte...⁹⁹

Nel '76 Vittoria si trasferì da Padova a Napoli. Il suo insegnante successivo, Enrico Nencioni, le consentì di accostarsi con profitto alla letteratura straniera e conobbe De Musset, Platen, Leconte De Lisle, Goethe, Baudelaire, Hamerling, e, s'intende,

⁹⁷ *Ivi*, p.8.

⁹⁸ *Ivi*, p.11.

⁹⁹ F. Mancini, *La poesia di Vittoria Aganoor*, cit. p.8-9.

Shakespeare, Shelley, Klopstock, l'Hugo... Dei contemporanei predilesse Gabriele D'Annunzio, i Crepuscolari, l'amato Giacomo Leopardi, Carducci, Fogazzaro, De Sanctis per i quali Aganoor non si sottrasse a comporre da sola una solida educazione estetica.

Tuttavia Aganoor si opponeva alla pubblicazione dei suoi versi, sia perché nella sua ricerca di perfezione, ne era insoddisfatta, sia per il carattere prevalentemente autobiografico degli stessi che contrastava con la sua forte riservatezza. La sua natura perfezionista e ambiziosa così la indusse a mostrare le sue poesie solo nella cerchia di conoscenti e amici, sollecitando il parere di insigni letterati dell'epoca, con i quali manteneva corrispondenza. Di tanto in tanto le sue liriche erano pubblicate su riviste letterarie, riscuotendo ammirazione e dandole la fama di poetessa aristocratica e riservata cui Vittoria teneva molto.

Solo dopo la morte dei suoi insegnanti, dopo essersi trasferita di nuovo a Venezia nel 1890 e dopo avere sacrificato buona parte della sua esistenza alla cura della madre e della sorella invalida, si decise, nel 1900, a quarantacinque anni, a pubblicare *Leggenda eterna* (Intermezzo - Risveglio), proprio per le lunghe insistenze della madre, a cui dedicò nell'introduzione alla sua opera una prima e una seconda dedica dopo la sua morte:

Mamma Cara,

Tu hai vinto tutte le mie antiche e vivissime ripugnanze con tre parole: «Fallo per me.»

Eccoti dunque il volume delle mie liriche. Chi seppe dei miei pertinaci rifiuti agli stimoli dei maestri e degli amici, e ai cortesi inviti degli editori, dirà ora con un sogghignetto beffardo: — «Oh finalmente, ecco dunque il famoso topo della leggendaria montagna!» — Ma io col pensiero vedo il mio volumetto nelle tue mani — la mia anima nelle tue mani — ti vedo sorridere... e mi basta.

Venezia '99.

Questa la dedica che ti destinavo, mamma, quando la notte di dolore non era ancora discesa sulla mia anima... Tu non vedesti la dedica, non vedesti il volume... «Ma soltanto adesso nella tua nuova vita (consentite, Antonio Fogazzaro, ch'io ripeta le vostre parole) «soltanto adesso con la tua potente visione di spirito» hai potuto leggere tutto il libro nel suo fondo oscuro, vedere gl'incerti pensieri, le varie fantasie, le passioni onde uscì verso a verso, lento e triste, portandone seco l'ombra; soltanto adesso che meglio mi sai e meglio mi ami, non curando lodi né censure altrui, cingendoti, nella memoria, con le mie braccia, lo consacro a te.

Venezia, aprile 1900.

Questa raccolta poetica sembra ispirata al grande e tormentato amore per il poeta Domenico Gnoli, testimoniato anche da un interessante epistolario. Lo stesso Gnoli le dedicò, a sua insaputa e con lo pseudonimo di Giulio Orsini, la raccolta di versi *Fra terra e astri*. Tuttavia non tutti sono d'accordo. Gnoli, infatti, morì nel 1915, quando l'Aganoor si era già sposata, trasferendosi a Perugia, con il giurista letterato e uomo

politico umbro Guido Pompilj (sottosegretario nel governo Saracco e ministro degli esteri nel governo Giolitti dal 1906 al 1909) che senza dubbio l'amò teneramente.

Grilli confessa:

Ma chi amò Vittoria Aganoor con tanta veemenza di affetto? Raffaello Barbiera, in un suo studio su *Leggenda Eterna*, vagamente accenna a un «idolo antico» che «per ischerno del destino scendeva avvolto nella notte di una spaventevole sventura». Ed ella stessa allude a un caro scomparso in alcune pagine di quel suo Diario che è tutto un fervore di passione dolorosa... A noi non giova spingere oltre l'indagine. Per intendere tutta la magica potenza del suo amore e del suo dolore, bastano le sue liriche.¹⁰⁰

Durante il periodo matrimoniale Aganoor compose le *Nuove liriche*, pubblicate nel 1908, che la resero ancora più conosciuta e popolare. Tuttavia la nuova raccolta dalla quale Enrico Bossi non trasse alcuna ispirazione, secondo il parere di molti critici, sembra meno incisiva e originale:

Ardore e fuoco che con la medesima veemenza non pare, s'io ben veggo, si sprigionino dalle Nuove Liriche. Le quali, appunto perché scritte la maggior parte (alcune rimontano a tempi anteriori) nell'Umbria dov'ella, come si è detto, quietato finalmente lo spirito bisognoso di amore, aveva raccolto il volo e costruito il suo nido tranquillo, rivelano, in generale, nella rinnovata materia, anche una maniera nuova, una nuova fisionomia... Venuta meno in lei la ragione prima e più vitale del canto, l'amore come passione... Non che, a tratti, qua e là non sprizzino scintille, non guizzino lampi che illuminano ed abbagliano; ma sono scintille e lampi che non hanno la virtù d' un tempo di suscitare fiamme, di propagare incendi.¹⁰¹

Al culmine del successo, quando il suo nome già risuonava in tutta Italia come un mito, ancora nel pieno delle sue energie, fu ricoverata in clinica a Roma, per sottoporsi a un'operazione legata probabilmente all'insorgenza di un cancro. Le speranze per la guarigione o almeno per una provvisoria ripresa furono stroncate la notte tra il 7 e l'8 maggio, quando morì improvvisamente all'età di cinquantacinque anni, lasciando nello sconcerto tutti i suoi cari. Il dolore provocato dalla sua scomparsa portò il marito a togliersi la vita quel giorno stesso. Il gesto di Guido Pompilj conferì un'aura romantica al loro matrimonio e pose le poesie di Vittoria in un'ottica del tutto nuova, favorendone la divulgazione.

8.1.2. Per le nozze di Donna Laura Ruspoli (*Risveglio*)

La serenata

Le cose belle che volevo dirti
se l'è bevute il mare;
bisognava di perle a popolare

¹⁰⁰ Luigi Grilli, *Vittoria Aganoor Pompilj*, cit. p.17-18.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 34-35-36.

le sue squallide sirti.

Le parole più tenere e amorose
che ti volevo dire
se l'è rubate il lido per fiorire
le sue siepi di rose.

E quelle che il desio non dettò, quelle
dell'anima, incorrotte...
o mia dolcezza, le ghermì la notte
per vestirsi di stelle.

La lirica è composta di tre strofe di quattro versi cadauna, endecasillabo il primo e il terzo, settenario il secondo e il quarto, a rima incrociata (AbBa). Un'anastrofe, "di perle" al terzo verso; tre antropomorfismi: il mare beve; il lido ruba; la notte ghermisce. Ai tre antropomorfismi corrispondono poi tre spostamenti a sinistra: "se l'è bevute il mare", "se l'è rubate il lido", "le ghermì la notte". La successione sintattica è lineare con ipotassi semplice, com'è semplice il lessico, si registrano solo due termini strettamente poetici, "desio", dal latino "desirium", contratto dal classico "desiderium", dal quale "desiro", a cui poi cadde anche la "r"; e "sirti" dal greco "syrtis", nome di due grandi banchi di sabbia sulle coste dell'Africa, detti oggi Secche di Barberia, assai pericolosi per i naviganti.

Le "parole" che sono il soggetto delle tre strofe, nella variante di "cose" e di "quelle", non arrivano a destinazione: la natura qui sembra assetata di una passione di cui è priva; anzi, quasi in un'inversione del tipico paesaggio classicheggiante che rasserena i cuori affranti e turbati, qui è il cuore dell'innamorato che trasforma una natura squallida, spoglia, scura: il mare ha bisogno di perle per ripopolare i tristi banchi di sabbia (si noti come "sirti" in un linguaggio metaforico intenda anche "insidia" e "pericolo"); e i lidi devono ritrovare il colore con le rose; mentre la notte buia deve riaccendersi in una miriade di stelle.

Le "parole" dunque che escono dalla bocca dell'innamorato sono preziose come le perle, colorate e vive come le rose; lucenti come le stelle del cielo. Salta il diaframma che divide l'umanità dalla natura in una metamorfosi che può rilevarsi solo nell'amore, il miracolo che trasfigura ogni cosa, sebbene non sia ben chiaro se il rapporto con la Natura sia qui positivo o negativo, perché i verbi di cui si è già detto sembra che sottraggano all'amante la stessa parola, se non addirittura i pensieri, quelli non ancora compiuti, in potenza, per usare termini aristotelici.

O forse, di là da ogni dotta disquisizione, di una ricerca vana di significati nascosti o reconditi, qui l'Aganoor ha voluto semplicemente comporre una gentile serenata, dove l'iperbole ha solo l'intenzione di trasfigurare l'umano in una prospettiva magica e universale che si eleva sopra una breve storia d'amore, per nobilitarla e renderla eterna come d'altra parte si vorrebbe per ogni storia d'amore sia da parte dei protagonisti, sia da parte di chi li ama e augura a loro ogni bene.

Monotono forse quel "volevo dirti", ripetuto sulla stessa corda anche all'inizio della seconda strofa, che sarebbe potuta essere introdotta da una variante più appropriata, come avviene all'inizio della terza.

8.1.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo, un allegretto in 2/4, si apre con una breve introduzione che è ripetuta tre volte all'inizio rispettivo delle tre strofe e come coda. La linea melodica è molto disinvolta e libera: introduce un'atmosfera tipicamente bucolica, resa anche dalla tonalità in Sol maggiore, che ricorda la scena campestre, opera 132 n. 3 per organo del Maestro. Da lontano, infatti, risuonano i campanacci resi da delle acciaccature e da un susseguirsi di armonie vaghe e indefinite su leggeri cromatismi.

Il canto, introdotto da un *poco rallentato*, entra alla quinta misura con semplicità, seguito da un breve crescendo che poi termina con una particolare enfasi, in tempo ternario, su "se l'è rubato il mare" (e non "bevute" come dal testo originario), che è ripetuto pianissimo come un sussurro sospeso da una corona che cade subito dopo con un intervallo di settima minore, quasi inghiottito dalla profondità delle acque, gettando per pochi istanti un velo d'inquietudine sull'atmosfera idillica iniziale. Subito dopo un'altra corona sopra un'armonia di settima di dominante di Lab, crea una stasi momentanea, sciolta nella battuta successiva da una risoluzione eccezionale a Sol maggiore e da un ritorno al tempo iniziale.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes lyrics in Italian, French, and English. The vocal line starts with a piano introduction and then enters with the lyrics "se l'è ru-ba-te il ma-re". The piano accompaniment features a simple, rhythmic pattern with some chromaticism. The score is marked with dynamics like *f* and *pp*, and tempo markings like *poco rall.* and *col canto*.

Con le successive battute sui due ultimi versi della prima strofa, il canto si alza spiegato, passando da Sol maggiore a Si maggiore; il tempo per due battute ritorna ternario in una rinnovata vitalità del Mare che riveste di perle “le sue squallide sirti” rubate alle “cose belle” che l'amante voleva dire al suo amore.

La stessa interpretazione musicale si ripete identica per la seconda strofa: si ripassa dal crescendo, al sussurro, all'inquietudine, per concludersi su un ulteriore rinnovamento, questa volta dei lidi che fioriscono di rose, tolte alle “parole tenere” che l'amante non ha potuto far pervenire al suo amore.

Ancora nella terza strofa il crescendo, il sussurro e l'inquietudine che questa volta però concludono con un'ultima sezione dove, mantenendosi nella tonalità d'impianto, la melodia, raddoppiata dal pianoforte, a tempo più vivo, si innalza trepidante per permettere alla notte di “vestirsi di stelle”.

Bossi interpreta così perfettamente l'ambiguità della poesia che si trova in bilico tra un'atmosfera di classica armonia e un'irrequieta e minacciosa che in certi momenti si apre su una Natura misera, povera e spoglia che ruba agli amanti appunto tutte “le cose belle”.

8.1.4. Aprile

Se mi fossi vicino
 e ti potessi dir quello ch'io provo,
 o mio sospiro intenso;
 dirti che ormai non penso
 che a te, che ormai non vedo
 che te, dovunque; e i palpiti, e le pene
 dirti, tu pure io credo,
 o mio tormento, mi vorresti bene.

La primavera viene
 e l'impeto del cor si ringagliarda.
 Una febbre si sente

di fuggir dalla gente
sotto l'amica Luna,
stretti mano per man, l'occhio rivolto
all'eterna del ciel cupola bruna,
mentre l'aria d'April ci batte in volto.

Rabbrivir d'amore...
restar muti, così, senza guardarsi
quant'è lungo il cammino
in quel sogno divino,
mentre le ardite brezze
scambiano baci coi mandorli in fiore,
baci fragranti e tepide carezze
senz'ombra di sospetto e di rossore.

La lettera, inviata alla giovane amica Maria Stella, ci rivela che cosa fosse l'amore per l'Aganoor, la poetessa che felicemente coniugata, si sente forse un po' allo stretto nel suo nuovo ruolo, circoscritta dai doveri dell'amore coniugale e sembra rimpiangere la passione vissuta e liberamente annunciata nella sua prima raccolta.

È giunta, cara, la primavera d'amore? Ne hai diritto e tu hai anima di gustarne tutte le sublimi estasi. Sempre va unita a fremiti, a folate, a baleni d'uragano, però; ma non importa; quando torna il sereno e l'anima si placa, nessuna dolcezza eguaglia quella dolcezza. Oh rammenta bene! e rammenta che quando l'amore ha preso tutto il tirannico dominio di noi, ci domandiamo: -Come mai potevo prima vivere senza di lui! Come poteva avere la vita per me significato e bellezza? Come possono vivere quelli che non conoscono l'amore o ne sono privi o l'hanno perduto?.. Io ti auguro che venga prestissimo e sia terribilmente autocrate e ti prenda tutta e ti dia la magnifica ebbrezza che dà ai poeti, e nessuna tua idea più, vada scompagnata da lui e nessuna tua speranza o proposito o progetto o lavoro sorga nel tuo spirito, isolato dal suo pensiero e tutti i tuoi sogni, tutti, tutti, tutti, siano pieni di lui, di lui, di lui, per la vita e più in là. Ecco, la memoria mi ha fatto rivedere il passato...¹⁰²

Non mancarono i critici che arrivarono a formulare dei giudizi forse eccessivamente severi sulle ultime raccolte che sembravano aver perduto la forza creatrice della prima. Il Mancini scrive:

Ci imbattiamo frequentemente ora in un'involuzione che interessa forme poetiche e contenuti umani, in un ispessimento strutturale dell'opera artistica e in un irrigidirsi in chiusure del comportamento pratico: maggior riserbo, insomma, e controllo e dignità formale in ogni manifestazione.¹⁰³

Anche Croce sembra sulla stessa linea, proprio lui che si era espresso sull'Aganoor sempre con grande favore:

¹⁰² La Donna, Torino, A. VI, fasc. 130, 20 maggio 1910.

¹⁰³ F. Mancini, *La poesia di Vitoria Aganoor*, cit. p.14.

I versi ch'ella compose di soggetto storico, patriottico, filosofico, umanitario (i più notabili delle *Nuove Liriche*) sono sempre opera di una mente colta e di uno spirito delicato; ma non hanno il vigore degli altri nei quali mette tutta se stessa. Vengono più dalla testa che dal cuore; si sente che ella (come si dice) «si è fatta una ragione», e vuole inculcare a se stessa e agli altri la gioia, la pace, l'amore reciproco... Ma la sua vera poesia nasce quando non sa farsi nessuna ragione, quando è tutta presa dalla sua irragionevolezza e batte nervosamente i piedi a terra e contrae il volto e rompe in lacrime¹⁰⁴

E lo stesso maestro Enrico Bossi trae spunto e ispirazione solo dalla *Leggenda eterna*.

Senza voler togliere nulla al giudizio di 'sì autorevoli critici e artisti, penso che ne "Le nuove liriche" palpiti ancora il cuore di una grande maestra, né si possa dividere la sua opera in una produzione di serie A e una di serie B. L'artista è semplicemente matura e prossima alla terza età, quando si cominciano a vedere gli avvenimenti sotto un'altra prospettiva, forse di minore effetto passionale, ma legittima e non di minore afflato lirico. Anche se questo mio lavoro di ricerca non è toccato direttamente dall'ultima produzione poetica dell'Aganoor mi preme di non sottovalutarne l'efficacia che si rivela dalla stessa lettera citata pocanzi, dove alla passione d'amore si sostituisce a tutti gli effetti la nostalgia che non è un motivo ispiratore di minor efficacia.

Aprile è una canzone abbastanza libera che si sviluppa in endecasillabi e settenari su tre strofe; "abbastanza" perché conserva una certa regolarità che non sembra aver adottato del tutto la canzone libera leopardiana. D'altra parte ho già riportato il parere di noti critici che hanno rilevato nell'opera dell'Aganoor un ordine classico che è estraneo alle rivoluzioni della sua epoca: limpidezza, armonia, equilibrio ordinano e codificano la passione che già nella prima raccolta risulta così precisa e ben strutturata come avrebbe voluto il suo primo maestro Zanella.

Le rime e la metrica non cambiano da una strofa all'altra, e questa regolarità è stata certamente colta dal Bossi che ha trovato la passione sì, ma non disordinata e svincolata da ogni regola: aBccdEdE.

Anche le figure retoriche sono centellate con garbo e attenzione: un enjambement al sesto verso della prima strofa; qualche iperbato e anastrofe: "le pene dirti", "del ciel cupola bruna", che è anche metafora assieme a "mio sospiro intenso", "mio tormento"; una sinestesia: "rabbrividir d'amore"; degli antropomorfismi: "le ardite brezze scambiano baci coi mandorli in fiore". Nella prima strofa, condotta in apostrofe, si registra un'epanalessi che diventa poi anafora, "dir... dirti... dirti"; alla fine della stessa

¹⁰⁴ 1 *Critica*, fasc.I, 20 gennaio 1911, pag. 13.

una dialisi, “io credo”. Nelle strofe successive abbiamo dei troncamenti all’interno del verso per ragioni metriche, “April”, “dir”, “rabbrividir”, “restar” e “cor”, dove si predilige il monottongo. Piacevoli le iuncture, “baci fragranti”, “ardite brezze”, “tepede carezze”, dove ancora, in quest’ultima, si predilige il monottongo “e” al dittongo in “ie”. Interessante il termine “ringagliarda”, entrato a far parte del lessico poetico di derivazione celtico-germanica con l’inconfondibile terminazione in “ardo”.

La sintassi si sviluppa con un’ipotassi abbastanza complessa particolarmente nella prima strofa con una lunga anticipazione della subordinazione.

I temi sono abbastanza scontati ma sempre d’effetto: la primavera, l’assenza e il ricordo.

Nella prima strofa, i verbi coniugati alla prima persona, “provo”, “penso”, “vedo”, “credo” tra attributi e sostantivi particolarmente d’effetto, “sospiro intenso”, “i palpiti e le pene”, “mio tormento” introducono come un turbine la passione d’amore che nella seconda strofa coinvolge tutta la natura in un cantico corale dove fa da contrappunto al cuore appassionato e febbricitante, un “Luna amica”, la “cupola bruna del cielo”, “l’aria d’April”, che partecipano ma con senno ed equilibrio, in una condizione primordiale, dove il peccato d’origine è assente: “scambiano baci... senz’ombra di sospetto e di rossore”.

Ecco il cuore di tutta la canzone: passione e ordine; tormento e silenzio; impeto e sogno d’impronta tutta romantica e classicheggiante anche se negli ultimi versi la tentazione panica di stampo dannunziano è grande, quando le brezze scambiano baci con i mandorli in fiore “baci fragranti e tepide carezze”. Chissà se l’Agnanoor si è identificata con le “ardite brezze”?..

8.1.5. Dai versi alla melodia

Il pezzo è in Fa maggiore, una tonalità pura e decisa, caratterizzata da innocenza, semplicità e ingenuità. La composizione è tripartita (A, A, A’), ma presenta la stessa linea melodica in corrispondenza delle tre strofe, in tempo binario (2/4).

Il pianoforte propone un accompagnamento tipico da serenata, con una sincope sul primo quarto della battuta in un regno del bel suono e dell’espressione, dove in più sezioni tematiche si alternano ad armonie dolci e sognanti altre malinconiche e di profondo sconforto.

La lirica si apre con un lungo pedale di Re, dopo una discesa del basso per gradi congiunti, su una linea melodica in mezzo piano, come un sussurro, che procede scorrevole, caratterizzata da una certa languidezza legata all'argomento del testo (“...quel che io provo, o mio sospiro intenso”).

Le indicazioni di espressione sullo spartito sono aderenti al sentimento che traspare dal testo: la breve pausa, ad esempio, alla settima misura, preceduta da un'esitazione sul Fa# di “dir”, da cui traspaiono incertezza e dubbio, come una suspiratio, seguita da una sincope, vuol significare un riprender fiato per prepararsi coraggiosamente a una confessione solenne.

La voce intanto riprende la stessa melodia della frase precedente in poliptoto, abbassata di una nota, quasi vergognosa della confessione che è in procinto di rivelare, sebbene iniziata in un primo momento su note ribattute arditamente, per poi scendere in un arpeggio che, terminando su un'appoggiatura, richiama il sospiro di chi cerca le parole.

Segue la confessione, dove traspaiono dal tessuto armonico e dagli intervalli melodici (la settima fra Mib e Re di “ormai”) sofferenza e passione; è ripetuto lo stesso inciso in anafora come per confermare un pensiero di amore esclusivo; anche il pianoforte riprende alcuni frammenti con insistenza a eco dell'anafora precedente.

I “palpiti e le pene” con anima salgono poi su ribattuti come per accentuarne il messaggio; si fermano quindi su un “dirti” lungo, che si lancia per salire, appassionato, nella sezione successiva, in un forte generale. Il canto si spiega su ampie linee melodiche sopra un'armonia particolarmente densa: un accordo di nona minore genera una serie di settime che, attraversando con irrequietezza varie tonalità, si placano su un Fa maggiore.

Nel frattempo anche la linea melodica si distende sospirando su un lungo Sol di “bene” che trova pace dopo un poco, rallentando sul tema di serenata iniziale.

La seconda strofa e la terza sono musicate come la prima con brevi eccezioni

circoscritte, dettate da esigenze esclusivamente metriche o da inflessioni dovute al diverso contenuto del testo: entrambe riprendono la languidezza iniziale su “la primavera viene” e sul “rabbriudir d'amore” che è oltretutto ripetuta due volte; assente la suspiratio nella seconda strofa, che invece nella terza apre ad un pianissimo trattenuto sul “restar muti”, che ripropone tra l'altro il poliptoto vergognoso, che invece nella seconda non è ravvisabile; non particolarmente significativa l'anafora nelle due strofe successive. Con la “cupola bruna” e i “baci fragranti e tepide carezze”, il canto si lancia di nuovo con passione in un forte che nella strofa conclusiva si ripete due volte con disinvoltura in “senz'ombra di sospetto e di rossore”, concludendosi in Fa.

Segue dolcemente una breve coda del pianoforte che si perde in una prospettiva panica con la Natura in un'armonia dolcissima ma melanconica che confessa un amore lontano e irraggiungibile.

8.1.6. O dolce notte

O dolce notte, o notte
 chiara, ad un'altra somigliante, un'altra
 tanto lontana! O lunghi sguardi, o rotte
 parole, o gioia nel core compressa!
 Mi ripeteva: - Sempre! Sempre! - e l'anima
 beveva quella promessa.

Beveva quel veleno
 benedicendo alla vita e all'amore;
 or egli, sotto il limpido sereno,
 a un altro cor che innamorato cede
 la bugiarda parola osa ripetere.
 E un altro cor gli crede.

Un'istintiva immediatezza è anche il pregio di alcune liriche... Questi componimenti assai somigliano ai frammenti di un journal intime: del diario hanno talvolta la freschezza delle impressioni e la delicata riservatezza.¹⁰⁵

Un tema per nulla nuovo ma eternamente valido: la gelosia, il tradimento, la delusione: lui ora sta con un'altra! La passione tradita, la certezza dell'inganno, l'impotenza all'ineluttabile sembra che travolgano il ritmo del verso e abbandonino gli schemi ordinati.

Anche certi bozzetti che potevano sapere più di Arcadia che di Romanticismo vengono meno soprattutto dinanzi ad una Natura che sembra totalmente assente, indifferente ("or egli, sotto il limpido sereno, a un altro cor che innamorato cede"), e richiamano alla mente Pascoli e ancora più Leopardi.

E' questa l'estrema punta della bizzarra, frastagliata poetica aganooriana, che più si accosta al decadentismo: a quello Pascoli da un lato (ma non è dimenticata la lezione del Leopardi) per lo sgomento che suscita l'indifferenza della natura, il mistero che circonda la breve avventura degli uomini...¹⁰⁶

Lo sgomento è inevitabile e indiscutibile, e allontana questa lirica da una prospettiva classicheggiante: la natura non sembra proprio portare qui pace e armonia in un cuore affranto, ma lo sgomento, che è una componente esplicitamente romantica, non apre necessariamente le porte al decadentismo, anche perché lo sgomento è momentaneo e come in Carducci viene superato dalla vita, dall'esistenza, dall'esistente. Lo stesso Mancini definisce, infatti, il pensiero precedente con questa riflessione:

Potremmo dire che, in questi momenti, l'ardore romantico è in crisi ... Ma sono, appunto, momenti; ché poi sempre il gravoso sogno viene fugato da un "risveglio" ed obliato nel vivo brusio dell'esistere.

D'altra parte per l'Aganoor, dietro al linguaggio della natura non ci sta nessun noumeno da scoprire, nessuna meta realtà da rivelare, nessuna teofania nascosta: romantica dunque, essenzialmente romantica rimane l'Aganoor in tutta la sua produzione sebbene risenta di tanto in tanto delle correnti dell'epoca in cui vive: è abbastanza naturale.

Ho detto di un ritmo che sembra travolto dalla forza della passione e dello sdegno: è vero. Qui gli accenti metrici sussultano, quasi sembrano scardinarsi e fievole è

¹⁰⁵ F. Mancini, *La poesia di Vitoria Aganoor*, cit. p. 40.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 31-32.

il richiamo delle rime: due strofe di sei versi, primo e ultimo settenari, gli altri endecasillabi, sdrucchiolo il quinto verso.

Le rime si rincorrono lontane: aBACDc. Si conta una successione incredibile di apostrofi, “O dolce notte”, “O lunghi sguardi”, “o rotte parole”, “o gioia nel core”; con altrettanti enjambement ed esclamazioni, in un discorso diretto, “Sempre! Sempre!”, cui si aggiunge un’epanalessi, “O dolce notte, o notte chiara” (in chiasmo con sinestesia). Tutto rivela la tragicità del momento per le passioni di cui ho già detto, accentuata anche dalla ripresa dell’aggettivo “altro/a” con evidenti polittoti.

...ad un'altra somigliante, un'altra
Tanto lontana...
A un altro cor che innamorato cede
E un altro cor gli crede.

Troviamo ancora un ossimoro, “notte chiara”; e un’altra sinestesia, “rotte parole”.

Due sono i troncamenti interni al verso per ragioni metriche, “or” e “cor”, quest’ultimo si presenta anche nella forma completa “core”, ma sempre prediligendo il monottongo; le forme “bevea” e “beveva”, in anafora, si presentano entrambe, una senza la labiodentale.

Evidenzio infine rispettivamente un’anastrofe e un iperbato, “che innamorato cede” e “la bugiarda parola osa ripetere”. Lo sviluppo del periodare presenta un’ipotassi semplice, e sostanzialmente prevale la paratassi.

8.1.7. Dai versi alla melodia

Il pezzo è in Sol bemolle maggiore, tonalità situata in posizione periferica nel circolo delle quinte, e poco usata. Acusticamente, essa coincide con quella in Fa# maggiore, meglio rappresentata nella storia della musica. La differenza tra le due tonalità è principalmente il modo in cui sono annotate sulla carta. Questa tonalità si è imposta nell’800: si parla in questo caso di enarmonia, che in qualche modo tenta di rendere acusticamente, in modo indipendente dalle stesse note, e dalle parole, il senso di un sentimento dolce ma sofferto, presente ma evanescente allo stesso tempo, per natura eterno, ma destinato a soccombere. La strutturazione, che non corrisponde con le strofe della poesia, si può distinguere in cinque parti ABCDA’ con tempo in tre quarti.

Una lunga introduzione tematica in nove battute presenta il primo frammento melodico del canto *con vaghezza e dolcissimo*, ripreso più volte e arricchito da alcune

appoggiature e da delle sincopi, così da prepararci all'atmosfera in un climax ascendente; già solo dopo le prime quattro battute, infatti, si arriva ad una certa tensione che però poi si smorza in una serie di progressioni.

(Deutsch von Dr. Georg Gähler.) (English version by Frederick W. Bancroft.)

M. E. Bossi, Op. 121. N° 5.

A in lab

Canto. *Con vaghezza.*

Pianoforte. *dolciss.* *poco sf* *cresc.* *poco sf*

con Ped.

con vaghezza

O dol - ce not - te
 Du kol - de Nacht du,
 O love - ly night!

pp dolce

La prima sezione del canto riprende il tema introduttivo per continuare con una linea melodica e una presenza armonica che rivelano un desiderio voluttuoso e struggente in perfetta sintonia col testo, tema che si ripresenta di tanto in tanto nell'accompagnamento alla chiave di basso.

In seguito, la seconda sezione, legata alla prima da solo due battute dello strumento, sembra più torbida, l'andamento si fa più mosso e irrequieto nel rapido susseguirsi di sestine arpeggiate al pianoforte che accompagnano la linea ascendente del canto, in corrispondenza di "rotte parole" e "gioia nel cuore", fino ad arrivare a un Sol acuto, in un crescendo generale che si acquieta per breve sul ricordo di "mi ripeteva sempre, sempre", nel quale è possibile rivisitare l'inciso iniziale.

Nella terza sezione, *con moto*, il ritmo si fa un po' più serrato nel rincorrersi di terzine al pianoforte creando delle progressioni con echi franckiani. Il verso dell'Aganoor è ripreso con una doppia anafora, la prima su "l'anima bevea... promessa... [e] veleno", la seconda su "benedicendo alla vita... all'amore", con due frasi musicali pressoché identiche ma ogni volta più acute e più forti, come per enfatizzare allo stesso tempo il

messaggio di speranza e di tradimento che ancora di più, nella seconda anafora, viene rafforzato dallo strumento.

Tutta la seconda anafora è infine ripetuta in toto per poi spandersi e spegnersi modulando a Sib maggiore, la tonalità del respiro e della gioia solenne, come a conclusione di un sogno bello di “vita” e di “amore”, “limpido e sereno”.

E’ l’ultima illusione del canto che nella sezione successiva muta completamente d’atmosfera. Prorompe, infatti, la voce in una vera e propria scena di gelosia, dove l’armonia viene spezzata da un canto che diventa recitativo convulso e febbricitante, su degli accordi instabili e trafelati, come martellante è il sospetto, il dubbio che penetra in un cuore innamorato e naufraga nel tormento su cromatismi discendenti e armonie alterate *animato con agitazione*.

Nell’ultima sezione tornano i motivi e il tempo iniziale; sono ripresi i primi tre versi della lirica, quasi nella speranza di un sogno, impossibile altrimenti. Tuttavia quel “tanto lontana” ripetuto quattro volte, *diminuendo ancora e perdendosi* nella tonalità d’impianto che, dopo le prime due poggiate, si mantiene fissa in un’immobilità che si annulla, sembra rivelare un sogno ormai impossibile che è destinato a morire.

8.1.8. *Il canto del dubbio*

Tace nella notturna estasi il cielo:
come d'oblio profondo
in un magico avvolto immenso velo
cade nel sonno il mondo.

- O luna! apporti al core, che le aspetta,
le soavi novelle?
Ancor m'ama? - Risponde: - È tardi, ho fretta:
domandalo a le stelle. -

Da le stelle qualcun par che mi guardi
pietoso... - Oh dite! ancora
m'ama? - E gli astri rispondono: - È già tardi,
domandalo all'aurora. -

Mesta l'aurora ecco dal mar salire
velata insino ai piedi.
- M'ama? - Chiedo. Risponde: - Io nol so dire;
alle nubi lo chiedi. -

E delle nubi alla crescente notte
ecco il mio grido suona.
Rispondono con lagrime dirotte:
- Povero cor!... Perdona! -

Il tema è approssimativamente lo stesso di “O dolce notte”: l'amato non l'ama più, e il dubbio si fa lentamente certezza di fronte alla reticenza della Natura che alla fine non può tacere. L'impalcatura però è completamente differente. Se da una parte ritornano gli endecasillabi intercalati ai settenari, cari alla lirica dell'Aganoor, in una rima classicamente alternata AbAb, in cinque strofe che danno a questa composizione la caratteristica di un canto ordinato, dall'altra è adottata in toto la sintassi Pascoliana, fatta di sospensioni, esclamazioni, discorso diretto con domanda e risposta e apostrofi, con prevalenza di paratassi, dove troviamo anche un infinito narrativo, “ecco dal mar salire”, che ravviva ancora di più la successione frenetica degli eventi.

L'ordine regolare è spesso invertito e frequenti sono le anastrofi: “in un magico avvolto immenso velo”, “delle nubi alla crescente notte”, “dal mar salire”, “alle nubi lo chiedi”; due sostanzialmente gli iperbati, “tace... il cielo”, “cade... il mondo”; una iunctura ben riuscita, “lagrime dirotte” dove si evidenzia anche una metonimia e si predilige la velare; “cor” e “nol” sono due troncamenti all'interno del verso, dove nel primo oltretutto si preferisce il monottongo e nel secondo si registra anche una sincope

sebbene non all'interno dello stesso vocabolo; "insino" è probabilmente un arcaismo poetico.

Lo spirito non è però pascoliano e tanto meno leopardiano, in un rapporto opposto a quello della lirica precedente che tentava di accostarsi ai due grandi poeti dell'800. Tutta la natura, infatti, partecipa qui al dolore della donna abbandonata ed esita a informarla della verità nel timore di comunicarle un grande dolore. La Natura, infatti, sa:

... il vento ce lo disse
Che rapisce de gli uomini i sospir... (Carducci, *Davanti San Guido*)

Nella poesia di Carducci però, in un andante lento e maestoso, molto più complesso e articolato, la Natura tenta di svelare coralmemente all'uomo il mistero della vita; qui invece s'impone una sola risposta perché una sola è la domanda, incalzante e frenetica. "Ancor m'ama?", "m'ama?", "m'ama?", e il "grido risuona".

Sia in Carducci sia nell'Aganoor la Natura è evidentemente partecipe in una forte sensibilità romantica italiana, dove il classicismo mitiga i paesaggi estremi, selvaggi, mostruosi, con la tipica solarità mediterranea; ma con l'Aganoor la Natura perde ogni residuo di classicità che ne sembrava l'attributo esclusivo nella prima strofa: "notturna estasi", "oblio profondo", "magico, immenso velo". Nelle strofe successive, infatti, la Natura si spezza, perde il suo equilibrio unitario, diventa una molteplicità di soggetti: la luna, le stelle, l'aurora che sembra che si defilino con abilità, riversando su altri il compito doloroso di svelare alla poetessa la verità. Da ultime rispondono le nubi in "lagrime dirotte", commiserando la creatura innamorata e partecipando alla sua sventura.

Il cielo e la luna di Leopardi sono invece muti:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
Silenziosa luna?

...

Intatta luna, tale
E' lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
E forse del mio dir poco ti cale.

E anche in Pascoli il cielo è "lontano":

Ora è là, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano...

E l'ultima strofa del *X Agosto* è caratterizzata da un congiuntivo ottativo che ridimensiona drasticamente quel “Io lo so...” del primo verso: insomma è una speranza, è un invito del poeta che, rivolto al cielo, vorrebbe “un pianto di stelle” per sommergere “quest’atomo opaco del male”:

E tu, Cielo, dall’alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d’un pianto di stelle lo inondi
quest’atomo opaco del Male!

La composizione dell’*Aganoor* assume perciò una dimensione e uno sviluppo completamente diverso e nuovo: cielo, luna, stelle, nubi sono rese in un esplicito antropomorfismo che conserva ancora il senso della solennità e del mistero; ma i soggetti interagiscono con l’autrice in un dialogo serrato, mosso e interpuntato che non ha nulla di trascendenza teofanica, come su una scena di teatro; e Bossi ha avuto l’abilità di cogliere questo movimento e portarlo sui rigli di uno spartito.

8.1.9. Dai versi alla melodia

La tonalità di Fa# minore esprime perfettamente lo smarrimento, la tensione e l’incertezza che sono gli attributi specifici di questa lirica dell’*Aganoor*. E’ indicativo come la composizione termina in Mi minore che è una tonalità tragica per eccellenza.

L’opera, in 9/8, si apre in moderato con un preludio di dodici misure, dove inizialmente riecheggia dolce una melodia che dà l’impressione di venire da lontano, indeterminata e vaga, per via via definirsi dalla staticità iniziale con maggiore chiarezza e trepidazione: subentra poi una figurazione con andamento sincopato in terzine che con il suo movimento ascendente sostiene la melodia che si libera e si scalda.

M. E. Bossi, Op. 121. N° 6.

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with a tempo marking of 'Moderato' and a dynamic of 'Pianoforte.' The right hand starts with a melody marked 'p dolce' and 'cresc.'. The left hand has a bass line marked 'p' and 'con 2da'. The second system continues the piece, showing a more developed melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Dopo una modulazione in Do maggiore è ripetuto con insistenza lo stesso motivo che sembra ricordare le quinte dei corni, e che apre al canto.

L'accompagnamento del pianoforte procede per blocchi di accordi ribattuti mentre il canto gira sempre attorno alla stessa corda di recita, su un registro medio basso; il tutto contribuisce a interpretare il silenzio del cielo in una dimensione soffusa di “estasi”, di “sonno” e di “oblio”.

Per il secondo e il terzo verso della poesia è suggerita la stessa frase musicale del primo; nell'andamento cupo, su armonie particolarmente oscure, si ripete poi (in “notturna”, “profondo”, “velo”, “sonno”) un' inflessione cromatica che tenta di scoprire e rivelare l' immensità abissale dei cieli enfatizzata dal ripetersi del quarto verso “cade nel sonno il mondo”, che trova una quiete momentanea nella seconda versione, terminando in Mi maggiore mentre sembra di sentire di nuovo riecheggiare le quinte dei corni in lontananza.

Con la seconda strofa, comincia una nuova sezione, un allegretto, introdotta da un cambio di tempo (2/4), dove il canto si spiega più libero alla stessa maniera per interpretare nelle ultime tre strofe la stessa domanda: “Ancor m'ama?”. Dal canto, a questo punto, si passa quasi a un recitativo grave di due battute per introdurre una risposta imbarazzata quando i soggetti diversi temono di confessare la verità: l'imbarazzo viene evidenziato dal rapido susseguirsi di sestine e dal raddoppio all'ottava della linea melodica che discende velocemente e termina su un accordo di passaggio che evidentemente non conclude.

Due brevi interludi uniscono la seconda alla terza, e la terza alla quarta strofa, come per dare respiro alla tensione accumulata e permettere la ripresa del tema.

La quarta strofa si apre con una modulazione a Fa maggiore perché la stessa domanda si fa ardita e incalzante e prepara l'inizio della nuova e ultima sezione, *un poco più mosso*, che torna in 9/8, modulando a Do maggiore dove è riproposto per il primo verso, su un accompagnamento altalenante, lo stesso periodo iniziale, per poi alzarsi con un salto di quinta, come gridando, in “lagrime dirotte”; intanto il pianoforte *con agitazione* ribatte velocemente le note in un crescendo e in un fremito generale nel quale si possono sentire per l'ultima volta riecheggiare le quinte dei corni.

agitato
 Ris - pon - do - no con la - gri - me di -
 Als Ant - wert kling't aus ih - rer Thrä - nen
 The an - - swer comes with tears that fall in

f con agitazione

portando la voce (minore) f
 rot - to: Po - ve - ro cor Po - ve - ro
 Stro - me: Du ar - mes Herz, du ar - mes
 show - ers: "Hope thou no more! Poor heart, thou

cresc. molto

ff con passione

rall.
 cor per - do - - da -
 Herz, ver - sei - - he -
 art for - sak - - en!"

rall. largamente

C. 430 J.

Il tutto si conclude sfociando su un drammatica armonia in quarta e sesta di Mi minore che svela al “povero cor” la triste verità di un amore non corrisposto; e l'ultima nota (Mi), ribattuta quattro volte nella coda, conferma una risposta, questa volta definitiva e compiuta, senza speranza.

8.2.1. 121/n. 2-8 Autore lirico: Luigi Alberto Villanis (1862-1907)

Ho cercato ovunque delle notizie più precise sul Villanis, anche presso il Liceo Rossini di Pesaro, da dove mi hanno comunicato però che la presenza del critico è durata pochi mesi in quell'istituto; così, a parte le molteplici pubblicazioni, prive però di ogni documentazione biografica, sono riuscito a mettere insieme ben poca cosa.

Sappiamo per certo che Villanis (nato nel 1862 in S. Mauro Torinese, morto nel 1907), dopo aver conseguito il dottorato in diritto presso l'Università di Torino, s'interessò in modo particolare di scienza musicale che studiò molto seriamente in diversi corsi presso vari Istituti e Università. Nel 1905 fu appunto nominato professore di estetica della musica al Liceo musicale Rossini di Pesaro. Fu anche critico musicale della *Stampa* e autore di molteplici pubblicazioni dalle quali però sono introvabili quelle da cui il maestro Bossi ha tratto le parole per l'Opera 121, n. 2 e 8, *Sul prato* e *Lungo il ruscello*.

In poesia abbiamo: *A Pianezza* del 1893; *Il canto delle pace* del 1894; *Savistri*, idillio drammatico, del 1894; di saggi: *L'estetica e la psiche moderna nella musica contemporanea* del 1895; *Come si sente e come si dovrebbe sentire la musica* del 1896; *L'immagine poetica* del 1890; *Mondo piccino*, scene mimo-coreografiche, del 1899; *L'arte del clavicembalo* del 1901; *Lo spirito moderno nella musica* del 1904; *Beethoven e le sonate per pianoforte* del 1904; *Saggio di psicologia musicale* del 1904; *Psicologia della campagna* del 1905.

Alcuni di questi testi, specialmente *L'arte del clavicembalo*, sono ancora regolarmente adottati in molti istituti musicali.

Ho potuto leggere attentamente *L'immagine poetica*, e penso che si possa ritenere un piccolo gioiello di estetica, breve e semplice quanto chiaro, che bilancia le poche notizie biografiche ottenute, con una conoscenza adeguata del pensiero del critico-poeta, notizie che mi hanno permesso di interpretare in modo più adeguato le composizioni suddette.

Una buona parte dell'argomentazione procede su linee decisamente evolucionistiche e positivistiche, che lasciano abbastanza perplessi, perché sul principio sembrano ridurre l'esperienza poetica ad un fatto strettamente utilitaristico, legato e ridotto esclusivamente alla sfera del bisogno che viene sintetizzato così:

...la macchina umana tende ad ottenere il massimo effetto col minore dispendio di energia.¹⁰⁷

Tutto, secondo il Villanis, ruota attorno all'Immagine, particolarmente l'allegoria e la metafora, che sono il fulcro della primissima produzione letteraria di ogni popolo:

Lino, Orfeo, Museo ed Omero fiorirono assai prima che in prosa scrivessero Cadmo ed Ecateo Milesii, e Ferecide Siro...¹⁰⁸

Una volta che un popolo ha conseguito una sua evoluzione, ha costruito un suo linguaggio, una sua grammatica, delle leggi espositive attraverso la concettualizzazione, tuttavia si accorge spesso che i vocaboli a sua disposizione non sempre riescono a esaurire l'esperienza dei sensi, sia esterna che interna, nella coscienza. In questa condizione sorge la necessità del "paragone" che utilizza, con il minore sforzo possibile, dei fantasmi già conosciuti per rivelare l'esperienza nuova. Dal "paragone" alla "metafora" il passo è breve, e la "metafora" è l'origine appunto dell'"Immagine poetica", che in fondo non è che un "traslato", attraverso una dilatazione del significato originario di un vocabolo e della sua immagine specifica.

Più di una volta l'autore propone l'esempio di un piroscifo che viaggia veloce come una freccia (nel paragone), che è una freccia (nella metafora-traslato). Di nuovo il principio dell'utile con il minor sforzo si ripresenta:

Il Paragone, per lo più, rappresenta le pantofole del pensiero... In tale organismo il raziocinio sonnecchia, la fantasia predomina; l'elemento sensoriale è tutto, [perché] la cogitazione è generatrice di fatica... alla luce del solo raziocinio spoglio di ogni preoccupazione estetica, l'Immagine rappresenta la parziale inerzia del giudizio, la poltroneria dello spirito, la momentanea confusione dei confini tra concetto e concetto.¹⁰⁹

L'immagine poetica, esclusiva espressione della nostra psiche, fiorisce sulla bocca d'individui particolarmente sensibili ad una reazione emozionale; così i bambini, definiti dal Villanis "grandi poeti" perché la loro fantasia anima tutto, ma solo perché il processo concettuale è ancora troppo complicato. E' evidente, in questa prospettiva come i "bambini" del Villanis siano molto lontani dal "fanciullino" del Pascoli. Ci troviamo ancora in un'analisi tutta utilitaristica, sotto una prospettiva positivista.

La "Prima parte" termina perciò con una domanda abbastanza evidente a cui l'autore risponde nella "Seconda parte":

¹⁰⁷ Luigi Alberto Villanis, *l'immagine poetica*, Stamperia Reale di G. B. Paravia e Comp., 1896, p.18.

¹⁰⁸ *Idem*, p.22.

¹⁰⁹ *Idem*, p.40/45.

Come mai questa debolezza può divenire coefficiente estetico importantissimo?... l'immagine, sorta, come vedemmo, per quella ragione di necessità che è la molla di tutte le umane manifestazioni, a poco a poco si scosta dal primo sentiero dell'Utile, nel distacco si nobilita ed assorge al trono del Bello... spesso troviamo il Bello in completa indipendenza dall'Utile, e talora con lui in apparente contrasto.¹¹⁰

Su questa linea evoluzionistica però, che riprendendo le parole di Spencer dichiara che "le opere di un'epoca servono ad abbellire la seguente", la Poetica del Villanis non si affranca ancora da uno spiccato senso utilitaristico; semplicemente l'evoluzione, sostituendo il superfluo all'utile, indirizza l'immagine poetica al diletto, che in fondo altro non è che un utile sotto un'altra minestra: l'edificio lentamente viene ristrutturato, ma le fondamenta sono sostanzialmente le stesse.

E Villanis va oltre affermando che

...l'Estetica debba essere assolutamente considerata quale un ramo della psicologia... Sennonché sin dai primi tentativi platonici questa nozione del Bello viene ascritta a ragioni esteriori, metafisiche, eterne: e così si forma e si consolida un canone antichissimo che tiranneggia i sistemi e le scuole.¹¹¹

Osservando il freddo meccanismo che dà origine all'Immagine poetica, i risultati sono però modesti, un po' come quando si vuole scindere nei suoi colori lo spettro luminoso.

...ma non appena libera, come quelle tinte spettrali, si fonde in un'unica risultante, allora veramente sorge la luce bianca purissima, la luce che tutto feconda, tutto accarezza con il suo nimbo radioso. Il positivismo ... ne indaga l'essenza, ne scruta le condizioni di vita; ma non può, non deve giungere oltre.¹¹²

Con un salto qualitativo Villanis scopre l'ineffabile da quella che definisce "coordinazione estetica dell'immagine": sostanzialmente una metafora, una sineddoche, un'onomatopea isolata, studiata, catalogata, inventariata da un giudizio estetico è ben poca cosa; tutte assieme, in un linguaggio poetico sono appunto quella luce tersissima che illumina. In questa luce la psiche naufraga (per usare un termine leopardiano), dimentica il luogo e il tempo e spazia nell'assoluto. Quello che è osservato non è più un singolo momento, è veramente...

...un'entità assoluta, un universale che sorge, ci soggioga, ci incanta.¹¹³

¹¹⁰ *Idem*, p.55/60

¹¹¹ *Ivi*, p. 70.

¹¹² *Ivi*, p. 103.

¹¹³ *Ivi*, p. 104.

Bellissima l'immagine del sassolino scagliato nello stagno che genera onde su onde fino agli estremi argini, che poi ritornano per sovrapporsi e intrecciarsi in un richiamo senza fine in un infinito inafferrabile ma affascinante. Dal particolare è stato generato l'universale: nella prospettiva aristotelica si è attinto alla forma, all'essenza ultima dell'essere; in termini kantiani la legge della coordinazione bypassa l'utilitarismo di cui sopra, per attingere al più puro e disinteressato dei sentimenti, il sentimento estetico appunto; con Schelling il sentimento estetico ha colto con l'opera d'arte un infinito che nessuna intelligenza, nessuna ricchezza potrebbe mai afferrare.

Non è più una semplice associazione di idee, quella che regge il suo canto... il fatto particolare viene ad essere simbolo d'un universale, anzi di una universalità che dal mondo organico e finito alza il volo all'altissimo, batte le penne nelle nebulosità dell'infinito.¹¹⁴

Mi si perdoni se ancora mi dilungo su alcune citazioni che vorrei riportare così, perché sono troppo belle per essere riassunte: esse stesse sono poesia entro un saggio di estetica e rivelano l'intendimento che il poeta ha dell'opera d'arte:

Chi non ha provato mai le gioie infinite che l'Utile rinnega ed il Bello accarezza?..¹¹⁵

Il giocondo fenomeno estetico, che tutto allietta, mi popola di visioni il mondo, mi lega d'amore con l'universo... Nei tristi momenti in cui siamo assaliti dalla sfiducia, il fenomeno estetico ci sorregge, ci accarezza, ci allietta; è l'eterno gioco dell'arte, che mai non stanca: è il Dio giovane e bello che, solo forse, non conoscerà giammai un ateo convinto...¹¹⁶

E così conclude:

Ed in questo stesso momento in cui l'opera volge al suo termine, mille parvenze mi circondano, una strana commozione si impadronisce dell'essere mio. Donde procede ella? Quali scosse l'hanno in me suscitata? ...E' l'addio che do a queste carte, a cui m'ero tanto affezionato? E' la sfiducia nelle mie forze, l'incertezza del presente, la nebulosità dell'avvenire? E' la visione dolcissima della mia vecchietta adorata, di mia madre, il cui nome bacia in fronte il mio libro?.. Non lo so – non lo so – non voglio comprenderlo.¹¹⁷

Ad essa dal regno dell'osservazione ritorna lo spirito, simile al passero che, l'ala stanca, si rincantuccia tra le eriche ed i sassi, troppo disprezzati nei suoi primi voli, per riposare una volta ancora – e rinfrancarsi – e sognare l'alba novella.¹¹⁸

8.2.2. *Sul prato*

Fanciulla che sul prato
muovi cogliendo i fiori,

¹¹⁴ *Ivi*, p. 109.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 111.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 113.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 113.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 114.

sai tu quante corolle
hai calpestato?

Sai tu per ogni petalo
Che scerpi, qual soffrir?
Quanti dolori?

Ovunque passi, un'anima
nella gloria del sol
piange e s'involava.

Tu sorridendo laceri
le fibre e scandi in agile
cadenza il ritornel
d'una carola.

La lirica è composta da quattro strofe, di quattro versi, la prima e l'ultima, di tre la seconda e la terza; tutti settenari i versi, ora piani, ora sdruccioli, ora tronchi, senza un ordine preciso; gli ultimi delle strofe sono quinari. Le rime sono assenti, a meno di ritenere rima l'accordo tra il primo e il quarto verso, tra il secondo e il settimo, tra il decimo e il quattordicesimo. "Scandi" e "cadenza" rivelano una sinonimia che vuole certamente accentuare il carattere della carola con i suoi ritornelli popolareschi; in questa situazione però la carola assume un ruolo decisamente negativo nella sua cadenza impersonale, ripetitiva, necessaria e indifferente; "scandi" poi è una evidente sincope con fini metrici e sta per "scandisci"; "scerpi" dal latino "excerpere" è un vocabolo poetico/letterario. Si registrano poi due anastrofi, "sul prato muovi" e "quante corolle hai calpestato", mentre la successione delle proposizioni è per lo più in paratassi.

Le prime due strofe terminano con due domande retoriche con il soggetto posticipato, "sai tu", per conferire una maggiore enfasi al discorso, rivolte a una ipotetica fanciulla che sta raccogliendo fiori, ma che non suscita nella sensibilità del poeta la leggiadria e la poesia ovattata di un certo topos consolidato nella tradizione lirica, fatta di fiori e fanciulle. Qui si concreta invece veramente la poetica della metafora teorizzata dal poeta; evidentemente non è una metafora circoscritta che non potrebbe evidentemente essere poesia, solo per "ottenere il massimo effetto col minore dispendio di energia". In *Sul prato* invece "il Bello è in completa indipendenza dall'Utile", e con un complicato gioco di metafore il poeta coglie il dramma di quello scempio così arcadico, così bucolico.

I verbi ci rivelano il dramma che ha percepito l'autore in un sentimento inesprimibile concettualmente, poco credibile con semplici paragoni, sublime invece

nella dimensione che nessuna ricchezza potrebbe mai afferrare. La fanciulla così “calpesta” le “corolle”, “scerpa” i “petali”, “lacera” le “fibre” e intanto “l’anima” “piange e s’invola”.

La sofferenza umana, il dolore di una vita perduta sono ritrovati in un gesto che potrebbe essere anche banale o ordinario agli occhi di un comune mortale, non agli occhi del poeta Villanis che ne coglie tutta la sciagura. Non solo, Villanis evidenzia nella sciagura l’atteggiamento della ragazza e della gente in genere: “Tu sorridendo laceri le fibre e scandi... il ritornel d’una carola”: è una denuncia! Oggi papa Francesco ha definito quest’atteggiamento la “globalizzazione dell’indifferenza” che probabilmente è un’abitudine non proprio solo dei nostri tempi, ma universale, oggi come ieri, ieri come oggi: nulla è mai nuovo sotto le stelle del cielo.

E’ vero però che spesso la novità è scoperta solo quando si riesce ad entrare nelle viscere dell’Assoluto, e per questa operazione spesso la ragione è insufficiente, ancora più insufficienti le motivazioni essenzialmente utilitaristiche ed economiche, è necessario invece un sesto senso, e forse un settimo e un ottavo (ma questi per ora non sono oggetto della mia riflessione). Il sesto senso è quello evidenziato dalla poetica del Villanis che ho sintetizzato nella presentazione e che qui calza benissimo uscendo dagli schemi logori di una poesia vecchia e ripetitiva.

8.2.3 Dai versi alla melodia

Il maestro Bossi interpreta la poesia del Villanis in una tonalità d’impianto in Mib maggiore; è la tonalità dell’amore, l’amore per tutte le creature, quasi in un’ intima conversazione francescana, che qui si coniuga perfettamente con il dolore spesso non considerato, per quella indifferenza di cui ho scritto sopra.

Tutto sommato però la composizione è un allegretto in 3/8, quasi come un valzer, e non mette particolarmente in evidenza la drammaticità che si potrebbe cogliere dalla lirica del Villanis, quasi ad accogliere con un sorriso indulgente la spensieratezza della fanciulla che “scerpa” sì, ma non ne è neppure consapevole per una innata spensieratezza dovuta alla giovane età.

Dopo una breve introduzione del pianoforte che anticipa il tema della melodia, in una ripetizione insistente, sopra un basso che procede per semitoni generando arpeggi su armonie di settima che cambiano ad ogni misura, senza affermare un centro tonale ben

definito, quasi a creare una dimensione di sospensione e attesa, finalmente, dopo un poco rallentato che prepara la cadenza, all'entrata del canto, si rivela la tonalità d'impianto.

La melodia che riprende, come si è detto, il tema annunciato, apre la prima sezione (A) scorrendo particolarmente fluida e disinvolta quasi a rendere l'eleganza e la leggiadria della fanciulla di stampo essenzialmente arcadico; il canto così è esteso e spazia su un raggio melodico molto ampio.

poco rall. *mp* *a tempo*

Fan - cial - la che sul pra - to
Wenn ich dich auf der Wie - se
 Fair - maid - en through the mead - ow

poco rall. *a tempo*

muo - vi co - glien - do i fio - - - ri sai
zwei - schen den Blu - men se - - - he, ach
 trip - ping when smiles the Sum - - mer - sky What

Già al termine della prima sezione però (che corrisponde alla prima strofa della poesia), con un'armonia di quarta e di sesta, si modula a Sol minore, enfatizzando la domanda “hai calpestato”, in una tonalità abbastanza tragica in sintonia con la riflessione del Villanis e la voce riproduce bene le “corolle” che si piegano, “calpestate” dalla sprovvedutezza della fanciulla.

La seconda sezione (B) si apre suggerendo la melodia precedente in Sol minore, sopra un lungo pedale di Sol, da cui partono, come degli arabeschi, accordi di settima; particolarmente drammatico è l'urto che si genera tra il basso e la melodia (Fa#) sopra “qual soffrir”, alla misura 32 , seguito da “quanti dolori”, sopra armonie instabili, dove “dolori” è reso addirittura con un intervallo particolarmente dissonante di nona.

cresc.

pe - - ta - lo che scer - - pi qual sof - frir?
ist - - nen al - ten mit der - - ren Fuß - - chen thust?
 song is gay, — Though they un - heed - - ed die.



La terza sezione (A') propone di nuovo la stessa melodia iniziale velata da una leggera malinconia espressa dalla breve svolta in Fa minore, per liberarsi subito dopo ritornando a Mib, quando le anime s'involano “nella gloria del sol”, sublimandosi in una nuova dimensione.

La quarta sezione (C) si apre su un accordo ampio di nona di dominante in Lab e le armonie successive sono quasi eteree perché si perdono in questa nuova dimensione, accompagnate da un rapido susseguirsi di brevi figurazioni al pianoforte che rendono una maggiore partecipazione emotiva, sebbene i vocalizzi dimostrino di non rimanere insensibili allo scempio delle “fibre” lacerate.

Il canto si conclude con un susseguirsi di progressioni che hanno un effetto di ritorno alla melodia iniziale leggera e spensierata come un girotondo di una carola, riconfermata dalla breve coda affidata al pianoforte che si ripete.

8.2.4. *Lungo il ruscello*

Oh! quante lacrime nel mormorio
 che desta il rivolo lungo il pendio!
 Invan dai margini di verdi zolle
 su lui si curvano cento corolle:

Egli tra i ciottoli piange e s'invola
 siccome un'anima deserta e sola
 che mentre il gaudio le ride accanto
 in sé ripiegasi e trova il pianto.

La lirica ha una struttura molto semplice ed è ordinata simmetricamente: due strofe di endecasillabi a rima baciata; quattro tra iperbati o anastrofi rispettivamente nei quattro distici di cui è composta. La metafora è la figura retorica attorno alla quale si sviluppa tutta la lirica, una metafora svelata d'altra parte da una similitudine che si evidenzia nel “siccome”. L'esclamazione iniziale “Oh” conferisce enfasi alla lirica che termina con un'antitesi, “gaudio/pianto”; troviamo anche una sineddoche, “cento

corolle”; un troncamento per ragioni metriche, “invan”; e un latinismo, “s’invola” da “evolare”, diventato un termine letterario-poetico.

Nel “mormorio” di un ruscello Villanis ravvisa le “lacrime” di “un’anima deserta e sola”, “lungo il pendio” della vita, “tra i ciottoli” duri di un’esistenza sfortunata; eppure questa volta attorno non c’è indifferenza perché dalle “verdi zolle”, in evidente contrapposizione con la durezza dei ciottoli, “si curvano cento corolle”. E’ rivelativo il verbo “curvarsi” che rileva l’attenzione di chi ravvisa il dolore e cerca in qualche modo di portare consolazione alla sofferenza della solitudine; la solitudine però è un male sottile: non basta evadere nel “gaudio” che “ride accanto”, nei piaceri, nelle gioie, nelle distrazioni; alla fine la solitudine si ripiega in sé e “trova il pianto”.

Il dolore dunque è di nuovo il motivo essenziale della composizione che, come la precedente, rimarca il contrasto tra due condizioni di vita assai differenti. Non sappiamo se Villanis si riferisse a se stesso, quasi in un’ottica leopardiana: le composizioni sono anonime e potrebbero anche solo (“solo” non è da prendere alla lettera) rivelare una forte sensibilità del poeta sulle sofferenze varie e molteplici della condizione umana che spesso diventa tragedia, specie quando tutto il mondo sembra invece essere felice e spensierato.

Non ci sono soluzioni, né troviamo riflessioni teologiche, morali, sociologiche o psicologiche su questa condizione così frequente del vivere; probabilmente la poetica del Villanis, se non le esclude, pare anche che non le richieda necessariamente. La natura in ogni caso, nelle sue varie espressioni, almeno in riferimento a queste due poesie, ha un ruolo importante, sembra quasi porsi nell’ottica della produzione pascoliana più riuscita: brevi le composizioni, umili i personaggi, un rivolo, le zolle, le corolle, i ciottoli, i fiori, i petali, il prato, sebbene privi dei tecnicismi floreali e faunistici così cari al poeta romagnolo.

Solo un appunto, che però dovrebbe poter essere valutato anche su altre composizioni del poeta (se ci sono): Villanis sembra a corto con il lessico: l’immagine delle “corolle”, dell’”anima”, del ridere e del sorridere, è comune ad entrambi le composizioni, come l’espressione “piange e s’invola”; lo stesso vale per l’aggettivo esclamativo/interrogativo “quante/i”: “quante corolle”, “quanti dolori”, “quante lacrime”. In un’opera complessa come ad esempio *La Commedia* di Dante, certe formule, il lessico stesso in genere, si ripetono, e la cosa non suscita meraviglia; su due composizioni tanto brevi, si rimane un po’ perplessi a trovare a poca distanza gli stessi vocaboli.

8.2.5. Dai versi alla melodia

Il pezzo comincia assai mosso con una rapida figurazione in terzine su un basso ostinato che si ripete all'inizio insistentemente sempre eguale, per poi variare, teso ad imitare il mormorio del ruscello e lo scorrere veloce delle acque nella solita monotonia.

Potrebbe il pezzo ricordare l'incipit de La trota di Schubert, quando imita la voce ripetitiva del torrentello; là però si respira la gioia di un animale in libertà, nel contesto naturale in cui è stato destinato; qui invece, fin dall'inizio, la voce del ruscello è lamentosa, quasi a rivelare un pianto nascosto, e ancora più lamentoso è il canto introdotto dall'accompagnamento nel primo inciso.

Oh! quan - te la - cri - me Oh! quan - te
Hörst du den Sraf - sen Seuf - zert, Hörst du den
Wish soft and plain - tive sigh, The lone - ly

In questa prospettiva, è rilevante sentire ripetere per due volte le prime parole della lirica, “quante lacrime” con un polyptoton, in un registro superiore che termina, nella prima, in Do, nella seconda, in Mi, per accentuare il lamento doloroso che culmina nel Fa acuto di “desta”, per poi discendere in un anticlimax come l'acqua del torrente.

La seconda frase musicale ripete la stessa melodia della prima, terminando però con una modulazione a Si maggiore attraverso un'armonia di settima di sensibile, affidata al basso che procede per semitoni, su “cento corolle”, in un lamento sommesso.

Nella seconda sezione, introdotto da un Si grave dello strumento, il canto si fa particolarmente vivo e declamato, raddoppiato per la prima volta dall'accompagnamento all'ottava; e il “piange”, con un'anadiplosi del testo che s'intreccia a un'anafora nella successione delle due frasi musicali, pone l'accento sulla mestizia di un'anima deserta e

E - gli tra i ciot - to - li pian - ge pian - ge e s'in -
Er wag nicht zu - traud sel - ten, nur die - sem
It heeds not Sum - mer's glad - ness, But mourns a -

vo - la sic - co - me un' a - - ni - ma de - ser - ta e so - la
 - Scher - zen ent - ri - len, gleich der See - le, die, Gram im Her - zen,
 lone in sad - ness. Like the brook my life is lone - ly;

sola”, da dove parte l'ultima sezione con un po' di agitazione, su una serie di arpeggi dello strumento che si susseguono e si rincorrono, quasi all'intorbidirsi dell'acqua, in un crescendo generale dove la voce ripete di nuovo in un'anadiplosi drammatica la stessa linea melodica, contrapponendo al gaudio e alla gioia la solitudine e il deserto. Il tutto culmina con un Sol acuto forte in climax.

La sezione si conclude con una scala discendente, come al termine della prima strofa, quasi a figurare il “ripiegarsi” del pianto, a cui viene contrapposto il basso che procede per moto contrario in una scala cromatica che, terminando sulla tonica di Re, ripropone lo stesso ostinato iniziale che, in “trova il pianto”, si ripete.

8.3.1. 121/n. 4-7 Autore lirico: Fabio Gualdo

Di Fabio Gualdo si è trovato veramente poco. In particolar modo non si è riusciti a definire da quale raccolta sono state tratte le due composizioni musicate dal Bossi: “Che spera?” e “Madrigale” le cui parole sono state riportate qui riprendendole direttamente dagli spartiti del maestro.

Del Gualdo infatti si conoscono solo tre raccolte: *Sursum* (1913), *Odi sacre* (1926), *Dagli orti del cuore* (1930) nelle quali le due composizioni non compaiono.

Sulla vita del poeta Gualdo sembra che sia calato in pochi anni un silenzio totale; molto probabilmente perché il poeta passò una vita molto riservata e per niente mondana. Le notizie qui riportate perciò sono state dedotte innanzi tutto dall’attenta lettura della raccolta *Sursum*, e poi dal Discorso commemorativo tenuto dal Padre e Maestro, professore e dottore e anche Ministro Generale dei Padri Minori Conventuali, che è un vero e proprio inno alle virtù cristiane e francescane di Fabio Gualdo, definito più volte appunto “poeta cristiano”.

Anche il Gualdo aveva conosciuto nella giovinezza passione, ribellione o semplicemente la leggerezza tipica di quell’età:

Anch’egli fu tratto, negli anni turbinosi della giovinezza, verso quel comodo ideale di spregiudicata indipendenza che spalanca le porte alla vita gaia e spensierata... Allora la fede rimase in lui assopita in mezzo al frastuono e alle seduzioni del mondo... come Francesco, anche Fabio Gualdo, persosi dietro a forme fatue nella vana corsa... anche allora, sentiva acutamente la vanità delle cose, e già sperimentava e confessava che ogni dolcezza di quaggiù è amarezza... E l’amore, sbocciato in un cuore di donna, l’ha ricondotto alla fede, risvegliando in quell’anima i sopiti impulsi, dando pace e serenità alle di lei inquietudini e ricerche. Così Gualdo si ritrova nella sua Donna, vi ritrova il suo Dio, la sua pace e la sua forza... dopo la conversazione il suo canto si orienta e sale a voli inimmaginabili negli azzurri splendori del cielo, nei misteri della vita stessa di Dio...¹¹⁹

Secondo l’Orlini perciò il matrimonio con la sua Ida trasforma la vita e il canto del poeta: un percorso che sembra ravvisare quello del Manzoni da cui il Gualdo si differenzia però per un canto quasi mistico, al punto da leggere sulla sua tomba “Qui giace il poeta e musicista Fabio Gualdo, terziario francescano, vaticinato dal cielo *Cantore dei Santi*”.

Si può valutare a quali altezze voli la poesia del Gualdo dalle sue stesse parole che sintetizzano tutto un programma nell’introduzione del *Sursum*, con la lirica *Meditazione*:

¹¹⁹ Alfonso Orlini, *Fabio Gualdo, poeta cristiano*, Sorteni, Venezia 1933, p.6-7-9.

Uomo, la pace è in alto...
Uomo, l'eterno è in alto...
Uomo, la vita è in alto...
Uomo, l'amore è in alto...
Uomo, la luce è in alto...
Da i cieli di cobalto...
"in alto! in alto! in alto!"¹²⁰

E' un misticismo quello del Gualdo, che si vanta allo stesso tempo di umano e di divino, anzi si potrebbe affermare senza remore che il divino si rivela nell'umano, mentre l'umano si eleva al divino; e in questo mistero hanno un ruolo primario, non solo la fede, ma la poesia, la musica, innanzi tutto, poi i Santi, la Patria, Venezia, le bellezze del creato, i fiori, le rose, i monti, gli alti cieli azzurri.

Come riporta giustamente l'Orlini però non è una poesia che si possa confondere con quella di Pascoli o di D'annunzio, dove le componenti cristiane, specie nel secondo, hanno solo una valenza formale, in parte puramente esteriore se non deviante o deviata; qui si registra invece la vocazione tipicamente francescana, dove il creato diventa inno e celebrazione del suo Creatore.

Però se il Gualdo, come Manzoni, intitola due sue composizioni *Natale*:

"Amò quest'ombre l'infinita luce." ¹²¹

e *Pasqua*:

"...rompi in fiumi di gioia,
rompi in fiumi di luce, oggi, per tanto
buio dolore che su 'l mondo grava,
rompi i sepolcri..."¹²²

se celebra la *Suora* e *L'eremita*:

Pur, vago presagio celeste,
il lume d'un intimo riso
- Ignoto ai felici del mondo –
Le splende negli occhi, nel viso..."¹²³

Se celebra i santi, il tabernacolo e Maria:

Nel mese tuo, Madonna, io t'inghirlando
Di bianche rime: a la regale chioma
Nel maggio blando

¹²⁰ Fabio Gualdo, *Sursum*, Tipografia San Marco, Venezia 1913, p.7-8.

¹²¹ *Ivi*, p. 14.

¹²² *Ivi*, p. 17.

¹²³ *Ivi*, p.22.

Io vo' cingere un nimbo alto d'aroma.¹²⁴

se si sente offeso da certe insolenze di D'Annunzio su Cristo, la Vergine e la patria, al punto di provare la necessità di difendere con la penna vibrante il suo credo in
Contro la bestemmia di un poeta:

Fato d'Italia, sperdi
L'esecrata parola!..
Sperdila senz'eco,
sperdila senza ricordo
nel silenzio dello speco
più cupo, sperdila nel nulla...¹²⁵

Se celebra la povertà francescana:

O povertà, tu sei bella
Come la prima stella
Che brilla
In fronte alla giovine sera.¹²⁶

e l'umiltà come virtù a fondamento di ogni santità:

Toglimi, o umiltà, tutto ch'è mio -
E dammi Iddio!

Gualdo non è insensibile alle bellezze sincere della natura, della famiglia, della sua città, del suo paese:

Perciò egli canta la Patria e la Vittoria con sincera e vasta commozione, vagheggia i soavi versi amorosi con i fiori e le erbe, ride parole di tenero affetto al suo giardino e alla casa avita, esalta l'arte, soprattutto le due inseparabili sorelle che nell'anima di lui apparivano due facce d'un unico sentimento, la musica e la poesia, canta i monti, i prati, i laghi, i borghi, le città, tra cui la sua divina Venezia e il suo San Marco e canta, come ogni poeta, l'amore, l'amore di donna.¹²⁷

Si pensi solo a quella lirica a introduzione di *Dagli Orti del Cuore* che ha per titolo *Tu*, dove l'altezza del soprannaturale trasfigura l'umano in una delicatezza senza fine:

Strappo la più morbida
penna da un'ala d'angelo,
la intingo nel mio vivo
cuore, e scrivo
di te. Di te, creatura
unica – in mia vita –
senza misura

¹²⁴ *Ivi*, p 30.

¹²⁵ *Ivi*, p 25.

¹²⁶ A. Orlini, *Fabio Gualdo, poeta cristiano*, Cit. p.26.

¹²⁷ *Ivi*, p.24.

e senza fine amata...

E poi si pensi ai monti, così s'intitola anche la seconda sezione di *Sursum*, per i quali il poeta non nascose mai l'incanto che sempre ebbero essi sul suo animo:

...Erra l'ammaliato occhio per queste
Immani onde verdissime di pini
Su cui, levanti in maestà suprema,
li irti culmini alpini
ardono immoti come fiamme d'oro...¹²⁸

... i monti, gli ardui
monti a' cui vertici
colonna arborea
s'erger l'abete,
quaggiù verdeggiano
di capelveneri
e d'agilissime
ciocche di felci...¹²⁹

Di lassù donde il greppo arido inclina
Più dolcemente, e tenero verdeggia,
alta, giuliva, argentea fiammeggia
tutta cristallo la veranda alpina.¹³⁰

In ogni caso però anche i monti assumono una prospettiva ben definita nella poesia del Gualdo: non sono ad esempio la dimensione delle fate o dei folletti, degli gnomi o delle valchirie, come potevano essere nella lunga serie delle composizioni carducciane dedicate alla montagna. Qui la montagna è un trampolino per l'ultimo salto sull'eternità, sono l'immagine possente dell'elevazione dell'animo verso il Cielo, la Patria beata. E questa prospettiva si legge di verso in verso, di strofa in strofa, fino alla fine dell'ultima composizione della raccolta intitolata "Dal Monte Bianco":

Deh, che simile a te, dopo l'immane
lotta, ne la segreta
anima a' colpi del dolor temprata
bene sperando della mia dimane,
alfin fatto io degno – unico duce
Iddio – giunger la meta
estrema, la sognata
vetta ove in fior di luce
schiudesi ogni ombra e ogni desio s'acqueta!¹³¹

¹²⁸ F. Gualdo, *Sursum*, cit. p. 45.

¹²⁹ *Ivi*, p. 50.

¹³⁰ *Ivi*, p. 56.

¹³¹ *Ivi*, p. 72.

Per farci un'idea definitiva che possa in qualche modo terminare questa breve riflessione, ricordo che il poeta, a testimonianza di molti, ebbe veramente una fede incrollabile che l'accompagnò fino agli ultimi istanti della sua vita terrena, quando sembrò a molti di vederlo in atteggiamento estatico al punto che ci fu chi ebbe ad augurarsi che si potesse dare inizio alla causa di beatificazione.

Comunque Fabio Gualdo ebbe del poeta una concezione altissima, quasi religiosa e, a riprova, riporto qui un'ultima citazione che ci dice quale fosse per lui il ruolo della poesia, necessariamente messa a servizio di Dio e degli uomini:

Il santo è fra il poeta
E l'angelo – il vero
Poeta – è fra l'uomo e il santo.¹³²

Ci vuole un momento per entrare in questo pensiero, ma poi si può definire la scala ascendente: prima c'è l'uomo; al piano superiore, il poeta; poi il santo, infine l'angelo. Il poeta diventa così la voce umana che parla con il trascendente con le sue sole forze; è il sospiro dell'anima verso il Soprannaturale.

8.3.2. *Che spera?*

Una nube d'argento
varca solinga le taciturne vie
le taciturne vie del firmamento.

Alta la luna splende;
guardano le stelle la tenüe nube
e pensano: ove tende?

Su l'ali del desio
candido un sogno varca
la notte dello spirto,
dello spirto mio.

Tu splendi alta e severa;
li occhi tuoi miti guardano quel sogno;
e chiedono: che spera?

Come ho già spiegato nell'introduzione all'opera del Gualdo, ho ricostruito le due composizioni dallo spartito del Bossi. In un primo momento sono stato tentato di apporre su questa lirica dei ritocchi, al pensiero che il Maestro avesse potuto introdurre qualche modifica al testo, poi, vista la libertà compositiva del Gualdo, dedotta dalle raccolte di

¹³² A. Orlini, *Fabio Gualdo, poeta cristiano*, Cit. p.52.

cui sono in possesso, sia nella metrica, sia nelle strofe, sia nelle rime, mi sono attenuto letteralmente allo spartito di cui sono in possesso.

Avrei ravvisato quattro strofe, composte per lo più da settenari ed endecasillabi in successione irregolare. Rimane fuori dal contesto metrico l'ultimo verso della quarta strofa, che è un senario: sarebbe bastato riprendere con "spirito" e non con "spirto" che registra una sincope, per avere un altro settenario; probabilmente al Gualdo interessava di più l'effetto dell'anadiplosi che la metrica. Tre strofe sono composte di tre versi, una di quattro. Le rime seguono una certa regolarità alternata ("aBA, aBa, abca, aBa"). Tutta la lirica è in paratassi molto semplice e lineare con solo un iperbato e un'anastrofe, "alta la luna splende"; e termina con una domanda retorica, "che spera?".

Le figure retoriche si evidenziano in due anadiplosi, "le taciturne vie" e "dello spirto"; due possibili sinestesie quando si predica il candore a un sogno e poi il buio della notte allo spirto; la composizione si avvale di numerosi antropomorfismi: "la nube solinga", "le vie taciturne", "guardan le stelle ... e pensano" (il primo è anche un iperbato), la luna è "...severa... li occhi... miti... guardano... e chiedono".

Termine strettamente poetico, "desio", dal latino "desirium", contratto dal classico "desiderium", da cui "desiro", al quale poi è caduta anche la "r".

Come nella successiva, *Madrigale*, le voci della Natura hanno un ruolo di prim'ordine. Qui in particolare si sviluppa un dialogo tra la "nube d'argento", che si rivela nella terza strofa, chiave per la comprensione di tutto il testo, come il sogno del poeta e la Natura, rappresentata dalle stelle e dalla luna. Si notino gli attributi che identificano con delicatezza quel sogno: la nube è "solinga", è "tenue", è "candida", mentre tutto intorno è silenzio ("le taciturne vie"), e lo spirto soffre nella notte, una sofferenza rimarcata nell'anadiplosi già evidenziata.

Sembra però che quel sogno non abbia speranza: "ove tende?" si chiedono le stelle; "che spera?" si chiede la luna. Che sogno potrà mai essere quello del poeta? Molto probabilmente un sogno d'amore non corrisposto. Nessun dramma però, nessun abbandono romantico, nessuna passione tradita: tutto è ricamato entro una pace arcadica che non sembra dare motivo di nessuna pena d'amore seria, se non a un semplice abbandono. Potrebbe essere la lirica anche una pura occasione per celebrare l'armonia della natura nel cui grembo confluiscono tutti i pensieri degli uomini in uno scandire ininterrotto che sembra non avere né tempo né luogo.

Non del tutto coerente possono apparire, nell'ultima strofa, i due attributi predicati della luna: "severa" e "miti", oltretutto a breve distanza; ma la mitezza potrebbe anche scaturire, nonostante la severità, dalla pena che suscita la "nube d'argento", priva di ogni speranza, nella sua infinita solitudine.

8.3.3. Dai versi alla melodia

La tonalità del pezzo in Reb maggiore rivela una morbidezza sognante e sorridente al limite del pianto, mentre i personaggi sono insoliti come i sentimenti: sembra di vedere volare Tinker Bell di James Matthew Barrie, nella versione Disney, quando la figurazione dello strumento esegue un trillo che assomiglia ad uno scampanello festoso e introduce la "nube d'argento" dove la voce salendo di tessitura con una breve scaletta ascendente dilata tempo e spazio, come "su l'ali del desio" più avanti (visto che la composizione è in forma strofica, e per le altre due stanze viene ripetuta la stessa melodia), per poi scendere di semitono, a Dob, formando una quinta diminuita col Fa di "solinga".

L'atmosfera cambia per pochi istanti ed è possibile percepire non senza un po' di dolore la "solitudine" della nube, che corrisponde, nelle stanze successive, al "candido sogno", una solitudine che si estende "lungo le taciturne vie", mentre il candido sogno si estende alla "notte dello spirito mio", ripetuto due volte, ma la seconda con minor languore. Il canto si fa appassionato, *con anima e tenerezza*: è la stessa melodia iniziale ma diminuita dai quarti agli ottavi, con una sensazione più sciolta e spontanea, raddoppiata dalle ottave del pianoforte; infine il tutto si acquieta nella contemplazione del firmamento.

Segue un rapido alternarsi di arpeggi che si rincorrono e comincia una nuova sezione: come "alta" la luna splende, sia nella prima che nella seconda ripresa musicale,

alto si dispiega anche il canto, una sorta di trepidazione che freme nel disegno affidato al pianoforte, che ripropone con qualche ornamento la stessa melodia del canto, intercalata da rapide sestine che terminano, dopo una breve esitazione, nel trillo iniziale.

La voce intanto si prepara per formulare la domanda “ove tende?” e, nelle stanze successive, “che spera?”: un salto di quinta, da Lab a Mib, poi di nuovo a Lab, che rimane come sospeso sul rallentato del trillo.

La composizione termina con una coda, in *rallentando e crescendo con passione*, per poi perdersi in un *pianissimo* quando il trillo iniziale si allontana.

8.3.4. Madrigale

Dalla testina tua ricciuta e bruna
 Move un profumo che non sanno i fiori
 Per le tue fini guance di velluto
 Erran pallori che non sa la luna.
 (Ah!) Specchian le guance tue forse i dolori
 Di un cor che piange un dolce amor perduto?
 Forse nascosto fra i tuoi ricci neri
 Olezza il fior de' tuoi mesti pensieri?

Anche questa composizione è estranea alle raccolte del Gualdo che ho potuto reperire, e di necessità dunque l'ho ricostruita, riprendendola direttamente dallo spartito del Bossi. Il recupero non è stato difficile perché sono otto endecasillabi consecutivi; solo all'inizio del quinto sullo spartito si registra un “Ah” ripetuto più volte, che ritengo possa essere un'aggiunta del maestro, perché altrimenti la poesia risulterebbe falsata nella metrica e nelle rime che si presentano alternate e baciata l'ultima con questo schema “ABCABCBB”.

Sei iperbati ne caratterizzano la costruzione generale: “Move un profumo”, “non sanno i fiori”, “Erran pallori”, “non sa la luna”, “Specchian le guance”, “Olezza il fior”; due anastrofi, “Dalla testina tua”, “le guance tue”. Nella sintassi prevale la paratassi con

un'ipotassi semplice, fatta esclusivamente di relative. Due le metafore, "guancie di velluto" e "il fior de' tuoi mesti pensieri"; Una sinestesia, "i mesti pensieri" olezzano; due domande retoriche costituiscono la seconda metà della lirica. Sei i troncamenti all'interno del verso per ragioni metriche, "Erran... Specchian... cor... amor... fior... de'"; in "cor" e in "move" si predilige il monottongo; il plurale di "guancia" si trova sia come "guance" sia come "guancie": di questa seconda forma non si comprende la ragione a così breve distanza, potrebbe anche essere un semplice errore di battitura; poetici i termini "testina", diminutivo e "olezza", letterario, dal latino "olere", che può voler anche significare "puzzare", ma, per lo più, "profumare".

Il quadretto è essenziale e si sviluppa in un leggiadro parallelismo, tra una giovane anonima e la natura che le fa da contorno, su un tema abbastanza ricorrente: "un dolce amore perduto", in una prospettiva però tutta bucolica che non ha nulla di drammatico o di doloroso: i ricci bruni profumano di un profumo sconosciuto anche ai fiori; le guance dicono di un pallore estraneo perfino alla luna; (le due immagini potrebbero essere classificate al limite come due delicate iperboli); e i pensieri profumano, tra i ricci neri, come un fiore appunto che "piange un dolce amor perduto".

Il titolo è già abbastanza rivelativo: "madrigale" è un componimento poetico, generalmente breve, di tema amoroso e bucolico, assai praticato nel secolo XIV e costituito da una successione di un numero limitato di endecasillabi, con vari incontri di rime e comunque sempre con una rima baciata nel distico finale. Già Dante scriveva brevi liriche destinate a essere musicate magari dall'amico Casella, di cui parla nel Purgatorio.

Non è ben sicura l'etimologia del nome "madrigale"; comunque, si tratta di una forma lirica d'origine popolare, di cui s'impadronirono, nella prima metà del sec. XIV, i poeti d'arte. Nato in Italia, il madrigale è ignoto alle altre letterature romanze, e passa in Francia e in Spagna solo nel Cinquecento.

Nella lirica presa in esame il carattere del "madrigale" rimane nella sua interezza: non rinuncia alla materia campagnola, non sconfinava in argomenti politici o morali e conserva perciò il profumo del sentimento amoroso e la semplicità naturalista, quasi di stampo arcadico, che, come si è detto, fu sempre una costante nella vita e nell'arte del Nostro.

8.3.5. Dai versi alla melodia

La tonalità d'impianto scelta dal maestro è Do# minore, una tonalità piuttosto mesta (*molto moderato e con tristezza*) che rivela un amore infelice, in una prospettiva più melanconica di quello che potrebbe a prima vista trasmettere la composizione poetica del Gualdo.

Il pezzo, particolarmente breve, è in forma strofica giacché ripete per le due stanze la stessa melodia e si apre su un pizzicato dello strumento sul quale s'innesta, dopo solo due battute, il canto *in mezzo piano*.

M. E. Bossi, Op. 121. N° 7.

Molto moderato e con tristezza.

Canto.

Da la te-sti-na tu-a ric-
Wenn sich der Lo-cken Dun-ke! un'k
Un-der the spell of moon-light the

Pianoforte.

La mestizia di cui si è detto, è resa da una certa monotonia nell'accompagnamento altalenante che cade sempre su ogni quarto della battuta; anche il canto oscilla intorno alla stessa corda di recita per elevarsi successivamente a un Re acuto su un'armonia di settima e, dopo una modulazione di passaggio a Fa# minore, per introdurre una breve scala ascendente in un crescendo di intensità espressiva, dove il pianoforte interrompe la figurazione precedente per raddoppiare la linea melodica; a questo punto il basso risale faticosamente per semitoni verso Do# minore, mentre il Sol# di "luna", riproposto martellante dallo strumento, smorzando, scema in lontananza.

A questo punto si suppone che il Bossi abbia introdotto un lamento ("Ah") ripetuto quattro volte, sempre più con maggiore enfasi e dolore, occupando ben otto battute, che concludono la prima strofa e allo stesso tempo introducono la seconda che riprende tutta la modulazione precedente per terminare con lo stesso lamento.

Il gemito inizia con un rapido vocalizzo su tre note, sostenuto da una concatenazione armonica particolarmente efficace che culmina su un accordo di settima di sensibile che non risolve naturalmente, come per creare un accumulo di tensione,

mentre il canto che sale in climax a un Fa# acuto, discende di nuovo mesto per ripiegarsi definitivamente su se stesso in Do #.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows a vocal line with "Ah!" and "Ach!" exclamations, and a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the vocal line with "poco rall." and "a tempo" markings, and the piano accompaniment with "mp" dynamic. The lyrics are: "Speckhian le guance tue e / Kein der ge-kein der biel-cke / O, may one thought of me in -".

La voce nella seconda parte si ripete sulle stesse note, mentre l'accompagnamento, pur offrendo lo stesso tessuto armonico, rompe la monotonia iniziale e si sviluppa più vivacemente forse per introdurre un movimento di novità e rendere più mosso il ritmo, senza togliere nulla alla melanconia essenziale che però si libera in una confessione del "dolce amor perduto".

Anche il lamento doloroso è ripetuto, sempre quattro volte, ma con delle novità: sebbene la modulazione a Do maggiore possa trarre momentaneamente in inganno per una parentesi serena, subito dopo il Sol passa a Sol#, per terminare su Do# grave. Gli accordi finali poi mancano della terza quasi a lasciare in sospeso la triste storia interrotta.

9. OPERA 129

9.1. 129/n.1-2 Autrice lirica: Vittoria Aganoor (Si veda 8.1.1.)

9.1.2. *Dicembre*

Qua e là per la campagna irti si drizzano
al cielo i rami delle piante esauste.
Piove; incombe sull'ampia solitudine
desolata, il silenzio.

Sulla deserta immensità dell'anima
talor mute così piovon le lagrime;
umane braccia così al ciel protendonsi
talora, emunte e supplici.

Il canto potrebbe apparire completamente fuori dagli schemi: i versi sembrano liberi, le rime non ci sono. Invero, in termini di metrica italiana, le strofe sono di quattro versi, i primi tre endecasillabi sdrucchioli, il quarto un settenario, parimenti sdrucchiolo. Non basta, Aganoor riprende la metrica barbara inaugurata da Carducci: la strofa è asclepiadea, composta di tre versi ansclepiadei brevi, cioè uno spondeo, due coriambi e un giambo (- - - ' ' - // - ' ' - ' -) e il quarto verso gliconeo composto da uno spondeo, un coriambio, un giambo (- - - ' ' - ' -).

Rimane comunque valido il giudizio del Mancini:

L'Aganoor si distingue, inoltre, per certa aritmia, assai cara ai poeti del suo tempo, i quali andavano intanto emancipandosi dalla schiavitù degli accenti obbligati.¹³³

Diversi i troncamenti entro il verso con evidente funzione metrica, "talor", "piovon", "ciel", ma non solo: con il terzo verso franto, "Piove", sembrano essi trasferire nel ritmo la spinosa sofferenza dei "rami irti", complicata dal suffisso "si" in "protendonsi" (oltre, anche qui, per ragioni metriche). I verbi sono quasi tutti messi in evidenza come ad accentuarne l'azione sempre drammatica, a iperbato, "si drizzano i rami", "incombe... il silenzio", "piovon le lagrime"; quest'ultimo, assieme ad "anima" e a "mute", sviluppa allo stesso tempo una metafora e due sinestesie.

¹³³ *Ivi*, p.51

Di un certo effetto, sempre in sintonia con la sofferenza che trasuda da tutta la lirica, il vocabolo “emunte”, predicato di “braccia”, arcaismo e traslato; a “lacrime” si preferisce “lagrime”, alla consonante sorda quella velare; efficace la iunctura “piante esauste”, che fin dai primi versi dà a tutta la lirica un’impronta inconfondibile. Sintassi sostanzialmente in paratassi.

Si sviluppa sulle due strofe un lungo parallelismo, una similitudine quasi sottaciuta, dove la natura diventa lo specchio della condizione esistenziale del poeta: i “rami delle piante esauste [che] si drizzano irti” sono le “umane braccia” che si protendono al cielo, “emunte e supplici”; l’“ampia solitudine desolata” della campagna è la “deserta immensità dell’anima”; e piove come piovono “mute le lagrime”.

E’ una lirica estremamente triste che non annuncia nessuna speranza: fa specie particolarmente il “silenzio” che nella “solitudine desolata” risponde alle “braccia munte e supplici”.

...della tradizionale fede religiosa, di cui l’Aganoor si professava seguace, nulla deriva all’opera poetica, nella quale figura, viceversa – accettata per il suo inedito movimento dialettico – la dottrina della metempsicosi... I concetti teologici sono per lei inaccessibili...¹³⁴

Non solo è assente qui la speranza nel Trascendente, e una fede anche solo abbozzata, ma neppure la solida confidenza classica che troviamo ad esempio in *San Martino* del Carducci che inizia pure esso con quell’aggettivo così decadente che penetra nel cuore come una lama e sembra straziarla, “irti”; ma Carducci poi si riprende e gli “stormi neri dei pensieri” migrano nel Vespero.

Qui l’Aganoor invece è molto più vicina al *Novembre* di Pascoli in una desolazione assoluta, sempre contenuta e mai fuori dalle righe, ma comunque desolazione: è l’inverno dell’anima. Non per altro la poesia, di là da ogni aspettativa, si intitola *Dicembre*.

9.1.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo, tratto dall’opera 129, assieme ai tre successivi, fa parte delle ultime romanze per voce e pianoforte composte dal maestro.

In un’atmosfera novecentesca si muovono le quattro liriche dell’opera 129, d’una fresca modernità che potrebbe essere firmata da musicisti posteriori a Enrico d’una generazione ... Nella linea del canto nessun

¹³⁴ *Ivi*, p. 30.

influsso esterno, volute melodiche perfettamente vocali e un nobile fraseggiare che nasce dalla trasfigurazione in suoni dell'emozione poetica; nella parte pianistica semplicità di mezzi e intima unione al canto.¹³⁵

Il pezzo è diviso in due parti che corrispondono sostanzialmente alle due strofe della lirica dell'Aganoor. La tonalità è in Re minore, una tonalità che ha sempre espresso un forte scoramento, un profondo senso di abbandono, una mancanza di vitalità in una prospettiva d'intrinseco pessimismo.

Il brano in tre quarti si apre con otto battute strumentali che preparano l'atmosfera drammatica del pezzo avvalendosi di una scrittura pianistica che, se in un primo momento può apparire scontata, con accordi simultanei e poi arpeggiati, a un'analisi più attenta, risulta in piena sintonia con lo spirito della lirica. Nel primo movimento, *tristemente sostenuto*, in *mezzo piano*, come per contenere un forte dolore, l'armonia è in Sib minore, cui succedono altri accordi dissonanti e lugubri, collegati da frammenti di scala cromatici. L'introduzione è tematica perché si possono già intravedere anticipati alcuni frammenti melodici che verranno poi ripresi dal canto, quando ripropone le due battute iniziali su "Qua e là", separati da un breve silenzio e seguiti già subito da un intervallo lamentoso di seconda minore.

Traurig und langsam.
Tristemente e sostenuto. M. Enrico Bossi, Op. 129, N° 1.

Pianoforte.

con Ped.

Da und dort
Quà e là

endeht

Segue una sezione con accordi arpeggiati per un'atmosfera sospesa e statica che rende il clima plumbeo su cui incombono "il silenzio" e la pioggia, sebbene in alcuni momenti, in corrispondenza ad esempio, con le "piante esauste" e "l'ampia solitudine desolata", la linea melodica tende ad intensificarsi, con intervalli anche dissonanti, appoggiata dal

¹³⁵ F. Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 170-1.

raddoppio dello strumento che ne rinforza l' enfasi abbandonando per un momento la monotonia delle terzine. La melodia del canto contribuisce a questo effetto girando sempre intorno allo stesso schema melodico su percorsi però particolarmente cromatici ed enarmonici. L' armonia, dopo numerose appoggiature e accordi diminuiti modula a Sol minore, per poi passare e concludersi a Do#, introducendo la seconda sezione, in *meno sostenuto*.

Cessa l' accompagnamento arpeggiato in terzine per fare posto a degli accordi ribattuti di settima di La, che risolvono in un concatenamento ricco di alterazioni sul quale si innesta un canto che sembra essere per certi versi nel suo sviluppo quasi crepuscolare perché, nella malinconia che lo caratterizza, “sulla deserta anima”, sulle “lagrime mute”, sulle “braccia... emunte e supplici”, si fa spazio un percorso cromatico lamentoso, doloroso, con molteplici appoggiature su note alterate che creano con l' armonia passaggi stridenti, in un crescendo progressivo (“al ciel protendonsi”), che culmina alla fine della seconda strofa, ripresentando a volte frammenti tematici precedenti.

La romanza termina con *un grido fortissimo* dello strumento che riassume tutta la tensione drammatica della composizione, in undici battute, su accordi declamati in varie tonalità che si alternano drammaticamente, (Sib maggiore, Mib minore, Do# minore, Re minore, Sol minore) per finirsi nella tonalità d' inizio, Re minore, *vanendo*.

9.1.4. *E' nel mio sogno*

È nel mio sogno un prato tutto verde
solitario, tra due
spalle di monte, e l'erba trema al soffio
dell'ombra.
Di là, nel sole, cantano,
ma il canto va lontano e poi si perde.
Più solitario resta
e più silenzioso,
nel mio sogno, quel prato tutto verde.

Di primo acchito, la composizione è libera nelle rime e nei versi; a una lettura più attenta invece si rivela una canto a versi sciolti. I versi sciolti (che spesso sono confusi con i liberi) sono versi veri, in metrica, con accenti e con musicalità giusti, "sciolti" però da schemi precostituiti di strofe e rime. Le strofe non ci sono, e i versi si susseguono senza stacchi, oppure ci sono, ma formate da un numero variabile di versi e senza ripetersi; le rime sono assenti o sparse senza regola fissa.

Esempi altissimi di versi sciolti sono la quasi totalità delle poesie di Leopardi, formate in genere da endecasillabi e settenari, che sono, come già detto, i versi italiani più nobili e più usati, proprio per la loro varietà e la musicalità che non è mai cantilena.

Si pensi solo che in endecasillabi sciolti sono stati tradotti anche - per conciliare l'armonia dei versi con la maggior fedeltà possibile al testo originale - i grandi poemi dell'antichità, Iliade, Odissea ed Eneide.

Eppure si potrebbe obiettare che qui il quarto verso non permette di ipotizzare il verso sciolto. Se però la successione dei primi quattro si presentasse con delle scansioni differenti avremmo tre endecasillabi seguiti da un settenario sdrucchiolo, un endecasillabo, due settenari e, per finire, un endecasillabo, in rima al primo, al quinto e all'ottavo verso, così:

È nel mio sogno un prato tutto verde
solitario, tra due spalle di monte,
e l'erba trema al soffio dell'ombra.
Di là, nel sole, cantano,
ma il canto va lontano e poi si perde.
Più solitario resta
e più silenzioso,
nel mio sogno, quel prato tutto verde.

L'armonia quindi non è spezzata, anche se l'Aganoor ha voluto isolare alcune parole quasi per renderne maggiormente l'efficacia espressiva. Se Ungaretti non fosse

ancora da venire si potrebbe pensare che la poetessa abbia assorbito, dopo quella dei più insigni poeti del suo secolo, anche la lezione della metrica ermetica. Qui tuttavia non si cerca ancora il senso primordiale del vocabolo nel silenzio della sua scansione, si vuole semplicemente (ma non per riduzione) evidenziarne la forza espressiva e concettuale: “solitario”, “ombra”, “solitario”, “silenzioso”.

Due iperbati, all’inizio e alla fine, “E’ nel mio sogno un prato tutto verde” e “più silenzioso quel prato tutto verde”; lo sviluppo è semplice e lineare in totale paratassi. In perfetta sintonia con il titolo della raccolta, *Intermezzo, E’ nel mio sogno* è una composizione che si libera al sogno appunto e si apre alla speranza di cui il colore verde potrebbe esserne un segno molto rivelatore: non sembra un momento di patimento ma di ricerca e di attesa dove la natura vibra all’unisono con il cuore dell’artista. E’ un momento magico e turbante, bene espresso dalla sinestesia con antropomorfismo, “l’erba trema al soffio dell’ombra”; è un desiderio di un ricovero finalmente esclusivo, nell’ombra appunto, lontano dal sole, dagli echi mondani; è un ritorno espresso da un complesso anticlimax: “cantano”; “il canto va lontano”, “si perde”, così che il “prato tutto verde” già “solitario” e silenzioso ritorni “più solitario” e “più silenzioso” ad accogliere l’animo irrequieto dell’Aganoor.

Ebbe, infatti, l’Aganoor, un carattere che già conosciamo del Carducci, fiero e selvaggio, come poteva essere evidentemente “selvaggio” il cuore di una donna alla fine del XIX secolo; ma allo stesso tempo, un cuore che covava costantemente il desiderio di quietarsi come fu dei grandi romantici e preromantici italiani dal Foscolo al Leopardi.

Ecco allora come si spiega questo desiderio di quiete e di ritorno che già Grilli riporta attingendo da una lettera indirizzata alla professoressa Anna Manis il 7 febbraio del 1905:

La nostra casa è dinanzi al Trasimeno, tutta circondata da colline folte, e sul lago tre isolette di sogno, verdi verdi, sdraiate come in abbandono d'estasi sul loro lago. Facciamo lunghe passeggiate nella freschezza della sera, sotto la prima luna bianca, e torniamo a casa in barca, tacendo, tenuti dall'incanto della bellezza attorniante e dell'ora.¹³⁶

L’Aganoor sembra quindi aver trovato negli anni passati nell’Umbria, la regione italiana mistica per eccellenza, la regione che trasporta i cuori in un’altra dimensione, quello che aveva sognato già in *E’ nel mio sogno*, una specie di preveggenza dunque: una

¹³⁶ Luigi Grilli, *Vittoria Aganoor Pompilj*, cit. p.24.

dimora “circondata da colline folte”; “tre isolette di sogno verdi verdi”; “L’abbandono d’estasi”; “tacendo, tenuti dall’incanto”.

9.1.5 Dai versi alla melodia

Il pezzo, abbastanza breve, in Mib, la chiave dell’amore, della devozione, dell’intima conversazione con Dio, quasi un quadretto, si compone di tre brevi sezioni (ABA’). In *allegretto*, pieno di vaghezza, *dolcissimo imitando il tinnar di campanelli*, l’introduzione, in 4/8, si rivela su armonie eteree come può essere un sogno. Su questo stesso accompagnamento indefinito, che anticipa il tema del canto, la voce *piano*, con *estrema dolcezza*, intona un motivo estatico, carico di attesa su un mistero ineffabile. La melodia è statica, ma una messa di voce su “solitario” e “l’erba trema”, dove il canto tende a salire, la interrompe quasi a volerne enfatizzare l’emozione e lo stupore.

mit grösster Zortheit
con estrema dolcezza

Im Traume seh ich ei-ne grüne Hal - de ein - sam lie - gen
È nel mio so - gno un prato tut-to ver - de so - li - ta - rio

Nella seconda sezione in 3/4, sono presenti due motivi differenti, uno, destinato a un soprano, l’altro, in alternativa, probabilmente a un mezzosoprano. Sopra una serie di accordi pizzicati, con un arpeggio gioioso, che conferma l’atmosfera di sogno, diventando però visione; la voce in una linea melodica ascendente, quasi in una sorta di destinazione cui tendere, si realizza in “cantano”, dove si registra un salto di quarta, e in “lontano”, con un salto di quinta in *crescendo*.

cresc.

doch klingt er fern und fer - - ner...
ma il can - to va lon - ta - - no

Il tempo cambia e passa a 4/8 sul “poi si perde”, ripetuto due volte, prima in progressione ascendente, poi discendente in *pianissimo*, come se tutto quello che poteva essere successo prima ormai si allontanasse e si perdesse distante.

Con la terza sezione ritroviamo l’atmosfera della prima: il motivo iniziale, lo scampanio di cui già si è detto, di nuovo la melodia statica e l’attesa di una nuova epifania; si conclude poi *perdendosi*, mentre l’accompagnamento, in bicordi che si alternano su armonie indefinite, scema lentamente.

Il linguaggio musicale usato è per certi versi al limite della tonalità; l’uso frequente di accordi alterati e di settime è molto vicino allo stile novecentesco, che esplora nuovi percorsi armonici e tonali, che in questo caso lasciano spesso il pezzo sospeso in una dimensione surreale.

9.2.1. 129/n. 3-4 Autore lirico: Arnaldo Alterocca (1885-1959)

Alterocca Arnaldo, dottore in lettere, conferenziere, nacque a San Michele di Bari nel 1885. Stimato collaboratore della Nuova Antologia, del Fanfulla della Domenica, delle Cronache letterarie, del Giornale d'Italia, si hanno di lui le seguenti opere: *L'arte di Plauto*; *Tre scene di Plauto* (tradotte in versi italiani); *La Pignatta* (Aulularia), commedia di Tito Maccio Plauto; *Vigilia di Armi, Versi*; *Anima Sitante* (versi). In preparazione: *Commedie di Plauto* tradotte in italiano; *Come si formò il Carducci*; *La Poesia Italiana contemporanea*.

Di Alterocca poeta, nonostante la ricerca serrata, in un primo momento, sono riuscito a trovare molto poco; poi grazie alla collaborazione di tutta l'amministrazione comunale e degli addetti alla biblioteca di Sammichele di Bari (oggi non più "San Michele"), e particolarmente del suo sindaco, dottor Filippo Boscia, sono venuto in possesso dell'atto di nascita del professor Alterocca, nato appunto in San Michele, in via Purgatorio 36 (oggi via Giulio Cesare, in pieno centro storico), dal padre Francesco, giovane insegnante di 23 anni, probabilmente arrivato in quel comune, dove dimorò per pochi anni, come maestro elementare; neanche la madre Gennari Elena di Augusto, infatti, apparteneva a quella comunità.

ATTI DI NASCITA	
<p>Numero <u>194</u></p> <p><u>Alterocca Arnaldo</u> suo Arnaldo</p>	<p>L'anno milleottocentottantacinque, addì <u>dieci</u> di <u>Dicembre</u>, a ore <u>sette</u> meridiane <u>nono</u> e minuti <u>venti</u>, nella Casa comunale. Avanti di me <u>Michele Gennari segretario comunale</u> in <u>San Michele di Bari</u> in <u>San Michele di Bari</u> nella <u>comune di San Michele di Bari</u> Ufficiale dello Stato Civile del Comune di <u>San Michele di Bari</u>, è comparso <u>Alterocca Francesco</u>, di anni <u>venti</u>, <u>single</u> domiciliato in <u>San Michele di Bari</u>, il quale mi ha dichiarato che alle ore <u>sette</u> e minuti <u>venti</u>, del dì <u>dieci</u> del <u>decimo</u> mese, nella casa posta in <u>San Michele di Bari</u> al numero <u>36</u>, da <u>Gennari Elena di Augusto</u> <u>sua moglie suo lui convivente</u></p> <p>è nato un bambino di sesso <u>Maschile</u> che gli mi presenta, e a cui d'è il nome di <u>Alterocca Arnaldo</u></p> <p>A quanto sopra e a questo atto sono stati presenti quali testimoni <u>Maschietti</u></p> <p><u>Giuseppe</u> di anni <u>venti</u> <u>Gennari</u> <u>Delfino</u> <u>V. B.</u> di anni <u>venti</u> <u>Mario</u>, entrambi residenti in questo Comune <u>Giuseppe Gennari</u> <u>Giuseppe Maschietti</u> <u>V. B. Delfino</u> <u>Ufficiale dello Stato Civile</u> <u>Mario</u></p> <p><u>Alterocca Arnaldo</u> è morto in <u>Bari</u> il <u>21</u> gennaio <u>1959</u> età di <u>73</u> anni nel Comune di <u>Bari</u> Anno <u>1959</u> P. I. N. <u>930</u> L. <u>20</u> <u>7</u> <u>1959</u> UFFICIALE DELLO STATO CIVILE</p>

Il segretario Comunale signor Michele Lagravinese redasse l'atto, e i testimoni furono il trentunenne farmacista dottor Giuseppe Moschetti e il messo comunale signor Vito Dalessandro, tutti del posto. Un'annotazione in fondo al foglio reca gli estremi dell'atto di morte, inviati a Sammichele dal Comune di Torino (la morte avvenne il 21 gennaio del 1959 e la comunicazione giunse a Sammichele il 20 marzo).

Il dottor Boscia è riuscito anche a rintracciare una breve raccolta di poesie, battuta a macchina, con correzione autografe, ma probabilmente mai data alle stampe, intitolata *Frantoio*, su cui è presente un indice e un'annotazione in matita: "ordine di pubblicazione nell'eventuale volume", alla ricerca di un "motto" (così viene definito) per l'introduzione, incerto l'Alterocca, tra un verso di un poeta della Scuola Siciliana e il salmo 128.

La stessa composizione *Ballatella*, in un primo momento, è stata recuperata dallo spartito di Bossi, né si riusciva a rivenire l'opera dell'Alterocca cui potesse appartenere. In un secondo momento, sfogliando la raccolta di poesie *Vigilia d'armi*, per caso ho individuato la composizione come terza di una minuta trilogia, *Fantasia*, intitolata però non *Ballatella* ma *Il micino*, preceduta da *Triste sera* e *La cena*.

Del professore in Lettere che ebbe a curare anche una Storia della Letteratura con Alfredo Galletti, penso che ci possa illuminare una sua composizione, proprio nelle prime pagine di *Vigilia d'armi*: si intitola *Il poeta* ed è in versi, una vera e propria dichiarazione di poetica, attraverso la quale possiamo farci un'idea di questo autore e dell'alta considerazione che aveva per la poesia e per chi poetasse.

Il poeta è identificato a un "eletto fulgor" e ad una "giovine forza" seppure "disfiurato con gli anni"; una "virtù" che riesce a ergersi sui "crudeli affanni" della quotidiana esistenza; "Sapiente" e superiore agli "inganni", ai "biechi aggressor" dell'ingegno; il poeta è "operoso disio", "pianto" che rinforza, "bontà fiduciosa", "fierezza calma", "disdegno nobile", "nume invitto"; e conclude: "il cuore del poeta rinserra in sé ogni cosa".

In *Frantoio*, nella lirica *A un sofo*, irregolarissima nei versi, quasi una prosa, l'Alterocca considera i "problemi che affaticano l'uomo saggio": un fuoco, il mare, il vento, le nuvole... "egli ode una sfida delle cose grandi a lui piccolo e chiede <perché?>"; il poeta però sa "tutto quello ch'egli non intende, io privo di sapienza conosco quello ch'ei mai non saprà". Allora "i fuochi... mi accarezzano, il mare per me ribolle... il vento a me disvela i suoi colloqui... le nubi per me danzano..."; e la ragione

è semplice: “non chiedo irrequieto <perché>”. E in “Accordando la tiorba” leggo: “Madonna Poesia, non vi chiedo tesori, non arabeschi e onori per la fatica mia... [solo] vi chiedo ancor favori, Madonna Poesia”.

Frantoio ci rivela anche un uomo/poeta stanco, avanti con gli anni: “E tu, vecchiaia, mi saresti cara / se non mi fossi de’ tuoi doni avara”,¹³⁷ con tanti ricordi, fatti di sofferenze, delusioni e pene: Non ho più vent’anni, / e grave mi fu l’esperienza / del core, da l’adolescenza / ai grigi capelli”,¹³⁸ ma con ancora tanti sogni nel cuore: “Non vi stupite / se al vespro dell’età saggia / ritorno fanciullo, / se dopo tanto combattere / più m’è dolce sognare.”¹³⁹ La presenza femminile ebbe un ruolo importante nella vita dell’Alterocca, ma in quest’ultima raccolta almeno, non molto positivo: “<Donna onesta>, sei come il baro / che tien sempre una carta in più: / tua mercede... / è lo strazio dell’uomo ignaro / cha all’altare ti si donò”¹⁴⁰, per fare solo una citazione.

Più felice l’amore per l’arte e le città d’arte che vi sono cantate: *Fantasia genovese, Firenze lontana, Plenilunio fiorentino e Alpi, Beethoven...* E sono significative le liriche alla ricerca della fede che confessano la ricerca di un amore più grande di quello consumato per la poesia: “Gesù, la tua voce / è sola in cui credo, lo sai...”,¹⁴¹ “Signore, dammi la forza, / ...fa’ che dall’arida scorza / ancora buttino rami.”¹⁴² I titoli delle ultimissime liriche sono poi rivelativi, nella consapevolezza di una fine imminente: *Macerie, Scarna poesia, Epitaffio*, ma l’ultima, intitolata *Finis* sembra essere la risposta alle preghiere delle composizioni precedenti, nella speranza di una canzone senza fine:

Ho a noia lo scrivere
le righe degli scuri segni
mi paion file di parassiti
germinanti da una piaga
del cuore e del cervello.

Oh conforto segreto
d’una canzone immune
dal notaresco alfabeto,
misteriosa come notte illune!

Con la ricerca che ho svolto in collaborazione con il sindaco di Sammichele di Bari, mi consola di aver reso vano il timore che il poeta, consapevole di non essere

¹³⁷ Alterocca Arnaldo, *Frantoio*, Inedito. *Vespero*.

¹³⁸ *Ivi, Attesa*.

¹³⁹ *Ivi, Ritorno*.

¹⁴⁰ *Ivi, Donna onesta*.

¹⁴¹ *Ivi, Imitatio Christi*”.

¹⁴² *Ivi, Preghiera*.

annoverato tra i grandi, portava nel cuore e che in tre versi espresse in “Quel che m’incresce”:

Tramonto: e non il tramontar mi pesa,
ma il non lasciare nulla dietro me
della gran luce che portai nel core.

Visse l’Alterocca indubbiamente, in un periodo di crisi, quando ormai erano alle porte i Crepuscolari, erano già passati gli Scapigliati, la poesia s’involuppava di estetismo e di Futurismo, eppure la sua voce è contro corrente, perché si innesca su una tradizione lontana, su Orazio sula *Fons Bandusiae*, a cui il poeta si ispira nella stessa raccolta *Vigilia d’armi* con *Da Orazio*. La poesia è come quella fonte:

Tu, lunge dagli ardori
Del solleon, nella stagione afosa
L’erranti gregge e’ buoi, che la fatica
Dell’aratro stancò, d’ombra ristori.¹⁴³

La poesia rasserena i cuori perché sa cogliere l’armonia della natura: il paesaggio, con la fonte coperta da uno o più alberi che la proteggono dal sole, con acqua freschissima che ristora gli animali assetati, consacra i cuori che la sanno cogliere, a una pace essenziale. In questa traduzione libera dell’Alterocca però si evidenzia anche l’amore per le piccole e umili cose, che la poesia può rendere grandi e nobili, una forza di bellezza che il poeta rivendica.

L’orgoglio del poeta per la propria arte è presente, sebbene non bisogna dimenticare che l’attenzione gravita sempre intorno alla fonte: il valore è in quel piccolo mondo e la poesia lo scopre (non lo inventa) per rivendicarlo. Il gusto per la bellezza così fa un tutt’uno con un determinato gusto morale.

Così infatti Orazio concludeva:

Fies nobilium tu quoque fontium,
me dicente cavis impositam ilicem
saxis, unde loquaces
lympphae desiliunt tuae.
Orazio Carm. III 13

Che Pascoli avrebbe poi tradotto:

Diventerai delle fonti nobili anche tu, poiché io
canto le querce che conservano la freschezza alle

¹⁴³ Arnaldo Alterocca, *Viglia d’armi*, Zanichelli, Bologna 1904, p. 9.

tue acque che scendono giù con un mormorio che sembra di parole.

9.2.2. *Ballatella*

La mamma in su' ginocchi
dondola il suo piccino,
(dondola il suo piccino)
fin che si chiudon gli occhi:

(dondola... dondola il suo piccino).
"C'era una volta un re
che aveva un bel micino
piccolo, come te;

e non voleva mai
dormire, il birichino,
come te, come te.
Ma un giorno disse il re:
"Se tu non dormirai ..."

.....

Deh! perché non restai
sempre sempre, o micino,
piccolo, come te (come te)?

Il ritmo è simile a quello della filastrocca, rapido e cadenzato con rime, ripetizioni, anche a rima interna a imitazione di una ninna nanna; in apparenza non sarebbe neppure da escluderne il carattere della frottola, nel suo affastellamento di pensieri e fatti bizzarri e strani senza nesso e quasi talvolta senza senso, in un metro irregolare per il succedersi a caso di versi di varia misura, e per la rima qua e là risonante senza ordine prestabilito. Tali furono le frottole più antiche che ebbero un carattere popolare di cui non si è conservata nessuna; e pur tuttavia tra i motti e le facezie spesso ammaestrano, sempre però col solito disordine di metro e di pensieri.

Se invece di isolare questa breve composizione la si coniuga però con le due precedenti, superando lo spartito, allora tutto un altro significato si rivela al lettore, che prima avrebbe potuto fraintendere, e tra le quinte si fa strada l'ombra del Pascoli, anche se in una prospettiva meno drammatica e angosciante. Da una parte le "strade sono buie", il "rovaio" fischia, la sera è "fredda e muta"; dall'altra, in casa, nel nido ben protetto, "brilla la fiamma", "fuma la zuppiera", "c'è pane e vino", "una tazza di latte caldo per il piccino".

La contrapposizione ricorda *Giovannino* di Pascoli:

Tua madre ti riprende sui ginocchi;
tu ti rivedi i fratellini accanto.
Si trova un bacio quando qui s'è pianto;

Fuori invece sei “solo soletto”, “non hai più un tetto”, “sei un mucchiarello d'alga presso il mare”.

E poi il ricordo della mamma: “La mamma in su'ginocchi” scrive l'Alterocca; “Tua madre ti riprende sui ginocchi”, verseggia il Pascoli in *Giovannino*. La nostalgia dell'affetto materno è grande nell'Alterocca che sogna “i dì lontani quand'ero ancor bambino” (trascorsi molto probabilmente proprio nel paese di San Michele di Bari); e la mamma “dondola il suo piccino”.

La conclusione è meno tragica però: Pascoli avrebbe voluto passare attraverso la porta della vita, ancora bambino, che “S'apre a tant'altri gracili fanciulli”, piuttosto che crescere e conoscere un mondo a lui avverso e crudele, in una angosciante nostalgia; qui invece c'è solo un tenero rimpianto di quello stato felice (“perché non restai sempre sempre ... piccolo ...?”) che ritorna insistente al poeta “assiso al tavolino” mentre sogna “i dì lontani quand'ero ancor bambino”.

Anche l'immagine del micino potrebbe ricordarci *La gatta* del Pascoli, certamente di nuovo in una prospettiva più tragica e struggente, legata all'esperienza traumatica del poeta romagnolo. Anche là abbiamo un “gattino”, ma minacciato dalla “bufera”, dalla “notte nera, piena di dolore!”, tra “pianti e singulti e risa pazze e tetri urli”, soprattutto orfano della madre, ormai vecchia che “sparve nella notte nera”. Qui invece il micino “piccolo come te”, è “birichino, come te, come te”, diventa il simbolo della fanciullezza trascorsa e rimpianta, direi, con uno spirito abbastanza classicheggiante, senza particolari traumi o contrapposizioni ardite e stridenti tipici del Decadentismo.

Del verseggiare del Pascoli è presente invece il procedimento impressionistico: un'immagine segue all'altra senza in apparenza una logica stringente che, infatti, sarebbe rimasta completamente ignorata anche nell'Alterocca se non si fossero potute leggere tutte e tre le brevi liriche che compongono la brevissima trilogia *Fantasia*.

Se le prime due liriche registrano la regolarità del verso, della rima, della strofa, quest'ultima, musicata dal Bossi, come è già stato rilevato, è piuttosto irregolare. L'unica costante sono i versi settenari, molto spesso tronchi. Le prime due strofe sono due terzine a rima alterna, con la ripresa nella seconda strofa nella successione “ABA/CBA”. La

seconda parte invece è completamente irregolare. Si gioca sulle stesse rime: “mai, dormirai, restai”, oppure “piccino, birichino, micino”, che non sono dei semplici diminutivi poetici, ma vogliono coniugarsi con le dimensioni del mondo del piccolo Arnaldo; oppure ancora “re, te”, ma ancora senza uno schema preciso; si registrano due epanalessi, “come te” e “sempre”; tre troncamenti all’interno del verso molto probabilmente per non spezzare l’effetto della cantilena, “fin”, “chiudon”, “bel”. La lirica termina con una domanda retorica, “perché non restai?”. A parte una breve subordinata, tutta la composizione è in paratassi.

Dopo la breve ninna nanna, si registra una svolta brusca, tutta pascoliana, sebbene Pascoli non sia mai così esplicito, ma nasconda il suo messaggio dietro a frastagliate metafore; è la svolta che rivela, in un’ottativa, la nostalgia per un’altra dimensione, un’età dell’oro assimilata al “micino, piccolo, birichino... come te”.

E’ presente qualche anastrofe e un iperbato, ma, penso, privi di una particolare rilevanza, esclusivamente cioè adottati per favorire la cantilena di tutta la composizione; al limite, per attualizzare l’atmosfera lontana, la ninna nanna, che ne diventa la metafora esclusiva.

9.2.3 Dai versi alla melodia

La tonalità del pezzo è in Do maggiore, affetto legato alla semplicità e all’ingenuità di cui la lirica si nutre sia nel ritmo sia nei contenuti. La forma è strutturata in tre parti più una breve parentesi tra la seconda e la terza: ABcB’.

La prima parte, che inizia sussurrando *piano*, è una berceuse dal ritmo *dolce* cullante come a voler rivelare i segreti di semplici ninne nanne popolari.

M. Enrico Bossi, Op. 129, N° 3.

Voce.

Die Mut - ter se - lig
La mam - ma in sui gi -

Pianoforte.

p dolce

lä - - chelt, schla - fen soll ihr hol - des Schätz - chen,
 noc - chi don - do - la il suo pic - ci - no

Strumento e canto ripetono per cinque volte la stessa melodia variata di poco; anzi il Bossi per rendere meglio la sensazione di una ninna nanna, replica due volte “dondola il suo piccino” del secondo verso della lirica, e l’ultima raddoppia il verbo “dondola” con un’ulteriore accentuazione del movimento altalenante ad imitazione di una culla; canto e pianoforte non entrano in dialogo ma entrambi procedono in una sintonia finalizzata a quello stesso movimento. Tutto si sviluppa su armonie schiettamente novecentesche che non definiscono un centro tonale chiaro, contribuendo ad accentuare l’atmosfera di sogno. Il frammento melodico che il pianoforte espone nella breve introduzione è lo stesso che è ripreso dal canto e che si ripete, come si è detto, più volte. A termina con un *rallentando a poco dolcissimo*, mentre il pianoforte ripete tre volte insistentemente l’ultimo frammento della linea melodica di cui sopra, per rimanere sospeso per due battute a introduzione con una settima della seconda parte.

B cambia tempo: si passa in Mi maggiore, la piena delizia, la pace, la gioia, la luce serena; ogni rammarico è passato, quasi in un pieno sentimento religioso. I tre quarti iniziali si alternano con i due quarti in *allegretto con grazia come canzone* che racconta la storia di un re e di un micino.

Allegretto; wie eine Erzählung.
Allegretto con grazia, come canzone.

„War einst ein rei - cher Mann, der
 „C'e - - ra u - na vol - ta un re che a -

etwas zurückhaltend
poco tratt.

hatt' ein klei - nes Kätz - chen, g'ra - de so klein wie
ve - va un del mi - ci - no pic - co - lo co - me

etwas zurückhaltend
P poco tratt.

L'alternanza forse si è resa necessaria per ragioni metriche e varietà ritmica. Il canto ci presenta una nuova linea melodica, più marcata e decisa, su un pizzicato del pianoforte che offre, per tre volte, alla fine di ogni inciso vocale, o tutta o l'ultima parte del temino cantato dalla voce: “c’era una volta un re”, “piccolo come te”, “mai dormire”. Il pianoforte ripete anche l'ultimo frammento melodico “come te”, ma coglie l'occasione, in un progressivo *diminuendo* e *rallentando*, per cambiare atmosfera e introdurre la successiva sezione.

La sezione c, che è breve e dura per undici battute, sembra quasi un recitativo a imitazione di un racconto che si sta dipanando velocemente, ma che anche si interrompe, come nella lirica dell'Alterocca, quasi a conoscerne già lo sviluppo, il senso e la fine, che il Bossi rende con una successione progressiva di armonie dissonanti in *crescendo* e *affrettando molto* dello strumento, come per creare una certa tensione, per poi rimettersi e ritornare alla sezione B.

Nella sezione B' non si ripresenta però in automatico la stessa atmosfera della B, anche perché il Bossi doveva in qualche modo rendere la malinconia che il poeta rivela pensando alla fanciullezza incantata di un mondo ormai lontano e irrecuperabile. Pur ripresentandosi perciò la stessa melodia, lo strumento scorre su un nuovo percorso armonico che inizia su un accordo di Sol # minore, continua su un lungo pedale di Si e su accordi più pieni che presentano verso la fine delle progressioni di sapore franckiano per concludere con melanconia in un accordo di nona maggiore.

9.2.4. *Pensiero*

Da l'alto, nel crepuscolo d'estate,
vibra per l'aria il suon delle campane;
batte, echeggia, e disperdersi in lontane
tremule ondate.

Rapida in noi così la gioia squilla,
e passa e tace; ma ne resta un lieto
ricordo, sì che d'improvviso il cheto
occhio sfavilla.

La poesia è composta di due brevi strofe di quattro versi cadauna, tutti endecasillabi, tranne il quarto e l'ottavo, quinari. La rima è baciata e alternata allo stesso tempo "ABBa". Due iperbati, "vibra... il suon" e "resta... un lieto ricordo"; due anticlimax, "batte, echeggia, disperdersi..." e "squilla e passa e tace". Tutta una lunga comparazione (anche se non espressa dal "come") unisce le due strofe di cui la prima dovrebbe essere la comparativa: la gioia corrisponde alle campane, il noi all'aria; il suon delle campane alla gioia che "squilla" con un'evidente sinestesia. La differenza essenziale c'è data proprio dal "pensiero", dal "ricordo" che, contrariamente al suon delle campane, non "disperdersi in lontane tremule ondate", ma rimane nel cuore e "d'improvviso" ritorna e "l'occhio sfavilla". Tranne gli ultimi due versi in subordinazione, tutta la poesia è in paratassi.

Brevissima la composizione ma veramente carica di significato: non sembra proprio una lirichetta d'occasione, ma una riflessione appunto che l'Alterocca con un agile gioco d'immagini freschissime fa diventare poesia. Perché poi proprio "nel crepuscolo d'estate" - ci si potrebbe chiedere - In un'altra stagione il suono delle campane non farebbe lo stesso effetto?

Forse in inverno si è un po' addormentati, in primavera troppo euforici, in autunno troppo tristi, nell'estate assoluta infastiditi: è meglio "il crepuscolo dell'estate": a maturità avanzata, quando si cominciano ad apprezzare le piccole cose, senza che la salute sia ancora venuta meno e gli acciacchi possano in qualche modo renderci sordi ad una gioia passata che è squillata nel cuore e, anche se tace, ne resta un lieto ricordo che può essere apprezzato solo a certe condizioni.

La stessa "Poesia" in Alterocca diventa occasione di ricordo; in *A' miei versi* della stessa raccolta *Vigilia d'armi* da cui è tratta *Pensiero*, infatti leggiamo:

ira palpito amor foco voi siete
perché spirano in voi memorie liete
e pianto e speme.¹⁴⁴

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 9.

Senza voler fare delle forzature, mi viene di nuovo in mente una poesia del Pascoli, *La mia sera*: anche là un “don don di campane”, anche là un tenerissimo anticlimax, ma è il passato di nuovo che fa differire le due composizioni: “Il giorno fu pieno di lampi” per il Pascoli; per l’Alterocca invece il ricordo “è lieto” e il “cheto occhio [ne] sfavilla”.

9.2.5. Dai versi alla melodia

La composizione si divide in tre momenti (A, B, A’).

Il primo momento, con un *allegretto mosso assai*, apre lo *scampanio* delle squille che in La maggiore comunica gioia, festa ed esultanza, e l’accompagnamento dello strumento ne è il protagonista con un susseguirsi di accordi della mano destra, mentre la sinistra presenta un piccolo tema (un salto di quinta, La/Mi) che crea anche una sorta di attesa a introduzione del canto. Il canto inizia con un salto d’ottava (Mi₁/Mi₂), su “Da l’alto”, tenuto lungo per due battute ad imitazione di un eco, mentre le campane continuano a suonare sui tasti dello strumento e la voce riprende, dopo essere caduta sul Fa, in una scala ascendente fino a toccare di nuovo il Mi.

Strumento e voce poi all’unisono riprendono come per imitar il rintocco delle campane che “vibra” per poi disperdersi lontano sullo stesso tema iniziale dispiegandosi però sul Fa e ripiegando sul Si, mentre il pianoforte procede sempre in accordi pieni che si collegano con delle brevi scalette ascendenti. Il tema iniziale è poi ripercorso dallo strumento su armonie differenti che insistono ancora fino alla fine della prima strofa, mentre il canto si termina su un Mi ribattuto e poi tenuto lungo “in lontane tremule ondate” a imitazione di una voce che si perde lontana.

Nella seconda parte, in quattro quarti, si passa al Mi minore *vivo con anima*. In un primo momento abbiamo un arpeggio in Mi minore, seguito immediatamente da una veloce discesa della voce, che si arresta un istante su La#, passando per un attimo a Si minore *con ansia* e dando vita ad una breve progressione, per poi terminare sospeso, su accordo di dominante. La sensazione che si viene a definire sembra voler comunicarci il mistero e la melanconia di una gioia che “passa e tace... rapida”, sospendendo il lieto scampanio che aveva introdotto il pezzo.

5

Vivo, con anima.

Al - - - so klingt auch die Freu - de an im Le - ben,
 ra - - - pi - da co - si la gio - ia squil - la

f con ped. *mf (ungeduldig) con ansia*

Tuttavia se la gioia è rapida, il ricordo non la dimentica.

Con la terza parte, si vuole proprio recuperare la gioia iniziale, che per un istante era stata sospesa, riproponendo il tema di nuovo in tre quarti. Voce e strumento procedono insieme, con gli stessi accordi e con il salto di quinta a imitazione dello scampanio, anche se in una forma più compatta. Il tutto rende perfettamente l’atmosfera generale del recupero della gioia passata, nel ricordo che, in questa prospettiva, non è mai perduta, ma è sempre attuale.

Tempo I, ma meno mosso. poco rall.

dau - ert, dass oft un - bewusst ins Aug', in's Au - ge dir
 lie - - to ri - cor - do si che d'im - prov - vi - so il

schau - ert se - lig Er - be - - ben.
 che - to oc - chio sfa - vil - - la

poco rall. *rall. - molto* *morendo*

10. COMPOSIZIONI SNO

10.1. Autore lirico: Giovanni Pascoli (Si veda 6.1.)

10.1.1. *Il brivido*

Mi scosse, e mi corse
le vene il ribrezzo.
Passata m'è forse
rasente, col rezzo
dell'ombra sua nera
la morte...
Com'era?

Veduta vanita,
com'ombra di mosca:
un' ombra infinita,
di nuvola fosca
che tutto fa sera:
la morte...
Com'era?

Tremenda e veloce
come un uragano
che senza una voce
dilegua via vano:
silenzio e bufera:
la morte...
Com'era?

Chi vede lei, serra
né apre più gli occhi.
Lo metton sotterra
che niuno lo tocchi,
gli chieda - Com'era?
rispondi...
com'era? –

Una breve riflessione metrica e retorica; lascio a un secondo momento quello che invece ritengo più interessante, su una vetta lirica che evidentemente non è stata indifferente al maestro Bossi.

La lirica si compone di quattro strofe di senari a rime alterne, concluse da un senario scomposto in due trisillabi, che si ripete esattamente per tre volte, per poi variare appena, alla quarta.

Le assonanze si rincorrono, “scosse... corse”, “venuta... vanità”; così le allitterazioni, “rasente... rezzo”, “via vano”; un’anafora, “ombra di mosca / un’ombra infinita; in epanalessi il “com’era” finale; due similitudini essenziali, “com’ombra di mosca”, “come un uragano”; l’ossimoro, tanto caro al poeta non manca, “silenzio e bufera”; attributi cupi percorrono tutta la lirica e intristiscono in modo surreale l’atmosfera: “ombra sua nera la morte... ombra di mosca... ombra infinita... nuvola fosca...”.

In sintassi si evidenziano tre iperbati, “mi corse / le vene il ribrezzo”, “che tutto fa sera”, “passata m’è forse”; due ablativi assoluti, “veduta, vanità”; in costruzione nominale la terza strofa. Seguono poi sospensioni, versi franti, enjambement, brevi discorsi diretti e domande retoriche e ossessive, con prevalenza di paratassi o ipotassi semplice; il ritmo serrato (su cui dirò meglio) ci confermano la nuova sintassi inaugurata da Pascoli che sovverte una tradizione durata cinque secoli.

Troviamo un vocabolo tronco, “metton”; una sincope, “sotterra”; “dilegua” intransitivo, preferito a “si dilegua”, scelti, penso, esclusivamente per ragioni metriche. Con “vanità” invece di “svanità” si è preferita la forma non spirantizzata, più poetica e vicina ai vocaboli latini “vanus” e “vanescere”.

A questa critica scolastica è però necessario farne seguire un’altra cui Arnaldo Colasanti nella sua opera sul Pascoli ci indirizza mettendo innanzi tutto in evidenza la particolare caratteristica dei “Canti di Castelvecchio”, che è sintetizzata in due parole: “Pura seduzione”.

Pascoli spesso è stato criticato per la retorica e l’enfasi e non solo; spesso ci sono testi anche autorevoli che lo presentano un po’ come un fenomeno da seduta psicanalitica:

attaccamento morboso alle sorelle... la fragilità della struttura psicologica del poeta, che, [è] fissato ad una condizione infantile... A questo si unisce il ricordo ossessivo dei morti... inibendo al poeta ogni rapporto colla realtà esterna, ogni vita di relazione... La vita amorosa ai suoi occhi ha un fascino torbido... da questo nido intimo... il sesso e la procreazione restano esclusi.¹⁴⁵

E mi fermo qui perché, se si volesse, le citazioni potrebbero seguire sulla stessa linea, sia sul Baldi sia su altri testi. Colasanti evidenzia quest’atteggiamento dei critici e ne individua la ragione nella Premessa ai *Canti di Castelvecchio*:

¹⁴⁵ Guido Baldi, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, cit. vol.3/2, p. 191-192.

Pascoli ha un destino bizzarro: chi più l'amò, non perse mai l'occasione per sottolinearne i difetti... Non ci fu grande critico in questo secolo (da Serra a Contini, da Cecchi a De Robertis, da Momigliano, Debenedetti, Pasolini a Baldacci o a Garboli), che non abbia dedicato un libro o qualche scritto di rilievo alla poesia pascoliana. La risposta, in tutti i casi, fu la medesima: ...la lettura che si mette a ruotare sulla punta d'ago dell'auscultazione, come se il centellinare, una dietro l'altra, parole e sillabe... non servisse altro che a bearsi della bellezza, sicuri di assistere a un miracolo... [E'] pura seduzione... in bilico fra il sublime e il puerile... l'estasi... il canto spiegato... il vaticinio... Se il critico non saprà secondarne il volo... c'è il caso che perda una delle voci liriche più certe che abbia il mondo intero.¹⁴⁶

Siamo con questa lirica appunto sulla soglia dell'arcano che sembra che debba illuminarsi da un momento all'altro. E' vero: il commento più naturale, evidentemente scolastico, che può scaturire è abbastanza scontato; ma quel commento non è sufficiente ad esaurire il fascino che profuma di mistero e che, cadenzando di verso in verso, di rima in rima, si fa strada e inebria il cuore e la mente che per un attimo sembra coglierne la soluzione. Montale ci direbbe dell'"anello che non tiene", "della breccia" che si apre su un muro; della porta che si chiude: *La porta santa* appunto di Pascoli, o, in *Giovannino*, del bimbo che scompare dietro il cancello di un camposanto.

Forse si parla troppo di morte? Lo stesso Pascoli nella prefazione alla raccolta si pone la stessa domanda:

Troppa questa morte? Ma la vita, senza il pensiero della morte, senza, cioè, religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico.¹⁴⁷

I *Canti di Castelvecchio* sono una risposta ai Canti leopardiani: se il grande poeta recanatese aveva cantato il limite e la finitezza trovando una poesia in sintonia con la sua fatica così travagliata, Pascoli riscopre l'infinito, la sua stessa possibilità di esistere, di parlarne, di cantarlo con una lingua, una sintassi, un lessico capaci della nuova libertà poetica atta a reinterpretare tutta la realtà nella eterna tensione di attingere al noumeno.

Ecco allora le nuove *Myricae*, ora autunnali, però silenziose e meditative:

Mettano queste poesie i loro rosei calicetti intorno alla memoria di mia madre... Io sento che a lei devo la mia abitudine contemplativa, cioè, qual ch'ella sia, la mia abitudine poetica... Ella stava seduta sul greppo: io appoggiavo la testa sulle sue ginocchia... essa piangeva: pianse poco più di un anno, e poi morì.¹⁴⁸

In questa prospettiva tutta la lirica non si riduce più a un "ricordo ossessivo dei morti"; c'è qualcosa di più che ci rimanda ad altro e che l'intelletto coglie nella sua profondità essenziale: vicino al divieto della morte nella sua sacralità terrorizzata e intoccabile ("che niuno lo tocchi"), si accosta il "significato anagogico", quello che rivela

¹⁴⁶ Arnaldo Colasante, *Pascoli, tutte le poesie*, GTE Newton, Roma 2006, p. 271.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 274.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 274.

il senso più profondo e recondito delle Sacre scritture, nel caso d Ugo di San Vittore, ma che può valere per ogni ricerca umana mediante un procedimento che conduce dall'esperienza sensibile a quella divina e, più in generale, dalle creature viventi alla loro causa prima. Così anche in Dante, nel *Convivio*.

Perciò ci sta bene qui richiamare tutte le riflessioni possibili sulle molteplici immagini che suscitano suggestione, ma la suggestione non è un punto di arrivo, come potrebbe essere in D'Annunzio, ma una condizione di partenza per librarsi sull'inconoscibile e trovare nelle categorie di Pascoli, il mago, con gli occhi di un fanciullino, una risposta alternativa alle strettezze di una logica limitata dai principi di eguaglianza e di non contraddizione.

La risposta evidentemente non è razionalizzabile, s'intravede, s'intuisce, si può sentire nell'interpretazione del maestro Bossi che molto probabilmente ha colto il fluido magnetico del suo illustre contemporaneo.

10.1.2. Dai versi alla melodia

Sebbene questa composizione si differenzi in modo sostanziale dallo stesso argomento della tesi siccome destinata a un *coro a quattro voci d'uomini* senza accompagnamento, si è pensato di considerarla ugualmente per il suo grande valore letterario e artistico e per il rapporto non solo di grande amicizia che legava il Bossi al Pascoli ma anche per la sensibilità di rinnovamento di entrambi che apre ad Euterpe nuovi orizzonti.

Il pezzo differisce inoltre anche dagli altri per coro, presi in considerazione in questa sede, perché non ne ritroviamo la stessa vena melodica; anche nel *Cieco*, infatti, sebbene sia presente un linguaggio musicale nuovo e moderno, tuttavia il basso recupera una linea melodica autonoma e cantabile. Qui invece, accentuato anche dalla brevità essenziale per una retta interpretazione dello spirito del testo, prevalgono rapidità e concisione fulminee, ci si stacca dalla tradizione tardo-romantica e ci si apre al mistero che chiude il vecchio secolo e inaugura il nuovo, fino ad avvicinarsi alle avanguardie del primo '900.

La tonalità è in Fa minore, l'andamento è un *quasi presto* in sei ottavi; la struttura è suddivisa sulle quattro strofe che compongono la poesia. I primi due versi, corrispondenti alle prime quattro battute, ci introducono ex abrupto nel cuore stesso della

composizione in un climax ascendente, dinamico e strutturale, sviluppato dalle quattro voci che entrano una dopo l'altra in una declamazione simultanea che ripete "mi scosse", dal Basso I al Tenore II, rispettivamente tre, due e una volta.

[Cosi] ...nonostante gli ingressi separati, la ripetizione delle parole garantisce... la percezione puntuale da parte dell'ascoltatore. Medesima figura musicale, utilizzata per i primi due versi, viene riproposta per i tre successivi, con piccole varianti...¹⁴⁹

Mentre, infatti, Tenore I e Basso I rimangono in simultanea nella dizione del testo, dove la seconda voce ripete una volta "passata m'è forse", le altre due voci, Tenore II e Basso II, solo alla metà dell'ottava misura si ritrovano in omoritmia. La rincorsa delle voci sembra il galoppo sinistro del cavallo nero apocalittico che passa "rasente" e lascia il suo "rezzo". Il galoppo culmina in un *ff*, dove tutte le voci ripetono due volte minacciose: "la morte", su delle armonie dissonanti.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor I, Bass I) and three voices (Tenor II, Bass II, Bass III). The lyrics are in Italian. The score is divided into two systems. The first system shows the voices entering one by one, with dynamics ranging from piano (*p*) to *cresc. molto*. The lyrics for the first system are: "Pas - sa - ta m'è for - se ra - sen - te, col rezzo del." (repeated for each voice). The second system shows the voices repeating the phrase "l'ombra sua ne - ra, la mor - te la mor - te! com' e -" with dynamics ranging from *f* to *ff*. A section marked 'A' is indicated in the Tenor II part. The score ends with a stamp that reads "CONS. VRIES".

Dopo una lunga pausa d'attesa e dopo un intervallo di tritono, tutto si smorza in un anticlimax, di nuovo dinamico e strutturale, su "com'era", passandosi la domanda da una voce all'altra, per terminare su un accordo grave e *misterioso* che ripete ossessivamente: "la morte".

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 222

Già dall'inizio della seconda strofa e con l'entrata più ravvicinata delle voci, ci s'inoltra in un'atmosfera meno concitata a preludio di una breve sezione successiva più melodiosa e meno drammatica. Così in un *cantando dolcemente meno mosso*, si sviluppa su armonie più serene una breve parentesi mistica che si dilata su "infinita" e "fosca".

C *Meno mosso*
cantando dolcem!!

ma ombra in fi. ni. ta di nu. vo. la fo. sca
 ma ombra in fi. ni. ta di nu. vo. la fo. sca
 ma ombra in fi. ni. ta di nu. vo. la fo. sca
 ma ombra in fi. ni. ta di nu. vo. la fo. sca

Tranne le prime due battute e alcuni brevi episodi iniziali di imitazione, le voci procedono omoritmicamente. *Riprendendo il primo movimento*, in un *crescendo con calore* e in un progressivo innalzamento cromatico, è ripetuta *con impeto* la domanda "la morte com'era", ripresa una seconda volta *pp*, su un intervallo di quarta eccedente.

La terza strofa è invece parallela alla prima, con irrilevanti variazioni, come il *ff* che è raggiunto subito alla parola *uragano*, e il rovesciamento del tritono a *com'era*.¹⁵⁰

Questo fa 'sì che, per certi versi, questa sezione risulti ancora più rapida e incalzante della prima. Il rincorrersi delle voci qui, a imitazione di un uragano, si risolve su "tremenda e veloce" che si ripete dalla voce più grave al Tenore, II più volte, secondo l'ingresso delle stesse; mentre, in un secondo momento, l'aggettivo chiave diventa "dilegua". La sensazione ci dice che, secondo l'accostamento delle armonie, l'atmosfera è resa ancora più drammatica che nella prima strofa.

L'ultima è quella che strutturalmente si distacca di più dalle altre: le voci cominciano insieme *fff*, declamando i primi due versi.

[che] nella prima formulazione ci vengono proposti come un grido tragico: l'intero coro scandisce pesantemente, *fff* e con accenti, le sillabe con lo stesso ritmo e insistenti armonie minori.¹⁵¹

Nel fugato successivo, ripetendo gli stessi, iniziano i bassi che espongono motivi, ripresi in seguito dai tenori che hanno taciuto per due battute e mezza; a questa ripresa è il Basso II a tacere per tre battute e mezza e a passare al Basso I il motivo che si risolve,

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 223.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 223.

accompagnato dalle altre tre voci, a reiterare per due volte la stessa solita domanda: “Com’era?”.

La composizione si conclude *ppp*: mentre il Tenore II fa riecheggiare per l’ultima volta “rispon-di... com’era”, il resto del coro lo accompagna creando un tessuto sonoro di attesa che si intuisce drammaticamente senza risposta, anzi la risposta è il silenzio.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in a minor key and is marked "Sostenuto" and "I° Tempo". The Soprano and Alto parts begin with "Uh!" and continue with a melodic line. The Tenor part begins with "Uh!" and then has the lyrics "rispon. di com' e. ra?". The Bass part begins with "Uh!" and continues with a melodic line. The score ends with a double bar line and repeat signs.

All’interno degli episodi raramente si ricorre allo sviluppo motivico se non è addirittura del tutto assente, cosa che provoca una frammentazione simile al procedimento per asindeto... Anche lo stile vocale si adegua e non è mai melismatico, ma quasi sempre rigorosamente sillabico, il tutto per focalizzare l’attenzione sul significato semantico del testo... Bossi sostiene sempre gli intendimenti del poeta... con un oculato uso delle pause, delle dinamiche... e il ricorso ai suoni onomatopeici tanto cari al poeta.¹⁵²

¹⁵² *Ivi*, p. 224.

10.2. Autore lirico: Domenico Oliva (Si veda 7.1.1.)

10.2.1. *Ride la luna sterile*

Ride la luna sterile
sopra la primavera:
la lampada fantastica
sveglia l'antica schiera
degli angeli dormenti.

Le flave chiome sciogliono,
si fan vento coll'ali:
e fra nemi di lucciole
se ne vanno fatali,
cantando strani accenti.

E i bianchi tigli ascoltano,
bianchi ascoltano i prati
quelle strofe che zefiri
sembrano profumati,
e treman prati e tigli.

Treman, tremano, ondeggiano:
è una febbre d'amore
che serpe, fulge, illumina,
gigantesco chiarore,
tutti del cielo i figli.

Quattro strofe di cinque versi intercalati con settenari piani e sdruciolati; un'ottima sequenza predisposta naturalmente ad essere musicata. Le rime cercano una certa regolarità tra alternato e incrociato (abcdb / efgfd).

Le figure retoriche hanno un ruolo particolare e sono il nerbo della breve composizione: dagli antropomorfismi, "ride la luna", "i tigli ascoltano", "ascoltano i prati", "tremano prati e tigli"; alla sineddoche, "cantando strani accenti"; alle anafore, "bianchi... bianchi", "treman... treman", quest'ultima anche epanalessi, e con "ondeggiano", climax ascendente, come "serpe, fulge, illumina"; al chiasmo, "i tigli ascoltano... ascoltano i prati".

Iperbati e anastrofi non si contano: oltre a quelli presenti già nelle citazioni riportate, ricordo ancora, "le flave chiome sciogliono", "quelle strofe che zefiri sembrano profumati", "del cielo i figli". Tutto in paratassi a eccezione di due relative e una temporale implicita.

A "sopra" si preferisce la forma spirantizzata "sopra"; "serpeggia" è sostituito dalla forma sincopata "serpe", più letterale e poetica, un latinismo (serpo-ere), come

“fulge” (fulgo-ere); due i troncamenti all’interno del verso per ragioni metriche, “tremān” e “fan”.

Il lessico risente della tradizione: angeli, flave chiome, zefiri... ma scopre anche nuovi vocaboli e nuove predicazioni: la luna viene definita “sterile” (pura) e addirittura “lampada fantastica”, una iunctura un po’ fuori dalle righe.

La canzonetta è la celebrazione della primavera, dell’amore, della gioia; utilizza immagini abbastanza scontate in una prospettiva naturalistica, dove gli “angeli dormenti” che sciolgono le “flave chiome”, “si fan vento coll’ali”, “se ne vanno fatali”, “cantando strani accenti” non hanno nulla di trascendente o misterioso e penso che il tremore dei prati e dei tigli non abbia nessun intendimento pascoliano, quale rivelazione di un mondo sconosciuto di cui solo il poeta può cogliere qualche sperduta sillaba.

L’Oliva non si può accostare neppure al Carducci, alle fate, agli gnomi, alle ninfe, alle divinità paniche tanto care al poeta maremmano.¹⁵³ E *In Carnia* è solo un esempio; si pensi solo a Courmayeur,¹⁵⁴ o a *In montagna*¹⁵⁵; o all’ *Elegia del monte Spluga* che ci catapultava veramente in un’altra dimensione¹⁵⁶.

D’altra parte non è giusto voler raffrontare due poeti quasi a scrutare la melodia dei versi, l’originalità dell’ispirazione, la profondità del pensiero per poi assegnare un

¹⁵³ Nel mattin perlato e freddo / De le stelle al muto albor / Snelle vengono le fate / Su moventi nubi d’òr. / ...Mai sorridano, non par: / Il selvaggio su la rupe / Si contenta di guardar, / ...Ahi, da tempo in su la / Tenca / Niuna fata non appar: / Sol la But tra i verdi orrori / S’ode argentèa scrosciari, / E il dannato su ’l Moscardo / Senza più tregua d’amor / Notte e dí co ’l mazzapicchio / Rompe il monte e il suo furor. / Ahi, le vaghe fantasie / Dal mio spirito esulâr, / E il torrente di memoria / Odo funebre muggiar: / Niun fantasima di luce / Cala omai nel chiuso cuor, / E lo rompe a falda a falda / Il corruccio ed il dolor. / (Carducci, *In Carnia*).

¹⁵⁴ Blandi misteri a te su’ boschi d’abeti imminente / la gelida luna diffonde, / mentre co ’l fiso albor da gli ermi ghiacciai risveglia / fantasime ed ombre moventi. / ...bigio al bianco vapor da l’are de’ monti marrito nel cielo divino. Si perde / l’anima in lento error: vien da le compiante memorie / e attinge l’eterne / speranze. (Carducci, *Courmayeur*).

¹⁵⁵ Tra i giovini abeti su’l giovine Reno / Cantando la bella si venne a posar. / Su’l capo alla bella più il cielo sereno, / la selva a’ suoi passi più florida appar. / Li gnomi da monti da valli da campi / Offrendo le vengono de’loro tesor. / Le brillan di gemme di stelle di lampi / Il seno la fronte le luci d’amor. (Carducci, *In montagna*, frammenti).

¹⁵⁶ ...Sola in vett’a un gran masso di quarzo brillante al meriggio / in disparte sedevi, Loreley / pellegrina: / solcavi l’aurea chioma con l’aureo pettine, lunga / la chioma iva per l’alpe, vi ridea dentro il sole. / ...Or tu ne vieni solo. Che festi di nostra sorella? / l’hai divorata? — E fise riguardavan pur me. / - No, temibili Fate, no, soavi ninfe, lo giuro: / ella è volata fuori de la veduta mia. / ...Ecco, voi Fate e ninfe, paretemi, e siete, lei sola: / anzi in mia visione v’ho creato io di lei. / Ma ella dove esiste? — Lamenti scoppiarono, e via / sparver le ninfe in aria, via sotterra le Fate. / ...ove elementi un giorno lottarono e secoli. Or tace / tutto: da’ pigri stagni pigro si svolge un fiume: / erran cavalli magri su le magre acque: aconito, / perfido azzurro fiore, veste la grigia riva. (Carducci, *Elegia del monte Spluga*).

voto. L'Oliva rimane sostanzialmente un critico, poi è anche poeta, ma la sua poesia non è stata molto incisiva al punto che non se n'è trovato neppure un biografo; la poesia dell'Oliva infatti è estranea alla tensione decadente, pur vivendo in un momento di grandi rinnovamenti; è accademica, armoniosa, priva di sospensioni, di mistero, di patos; ma questo non vuol dire nulla anche se la seconda metà del XIX secolo e il XX sono stati perennemente in cerca di tensioni, tormenti, mistero, contorsioni psicologiche e drammi interiori. L'Oliva si deve leggere nella prospettiva dell'Oliva, nella prospettiva di una generazione che non conosce ancora la crisi esistenziale, anche se i suoi poeti cantano già

...la Noia,
l'eredità del dubbio e dell'ignoto,
il tuo re, il tuo pontefice, il tuo boia, il tuo cielo,
e il tuo loto! (Praga, *Preludio*)

Canteranno *Il male di vivere*, solo con qualche *storta sillaba*; anche se i suoi filosofi ci diranno di un *esserci per il nulla*, e i teologi della *morte di dio*.

La poesia dell'Oliva canta *solo* quello che dice e dice *solo* quello che canta: non conosce insomma il dramma leopardiano, né le categorie decadenti; non conosce la mistica manzoniana, il patriottismo del Giusti, il sarcasmo del Belli, o le altezze celebrative di D'Annunzio, ma per questo non ha meno valore nella sua semplice e candida liricità propensa al canto, un canto d'amore che diventa "febbre" e che "illumina... tutti del cielo i figli".

10.2.2. Dai versi alla melodia

Enrico Bossi riprende la composizione che potrebbe sembrare a un critico severo un po' scialba, e la vivifica: la Primavera prende corpo tra canti, trilli e cinguettii, mentre dal sottofondo del bosco in contrappunto muovono voci che fanno pensare a ghiri, marmotte, e tassi, un classico della bella stagione sebbene siamo a sera inoltrata e tutto, tranne i grilli dovrebbe tacere.

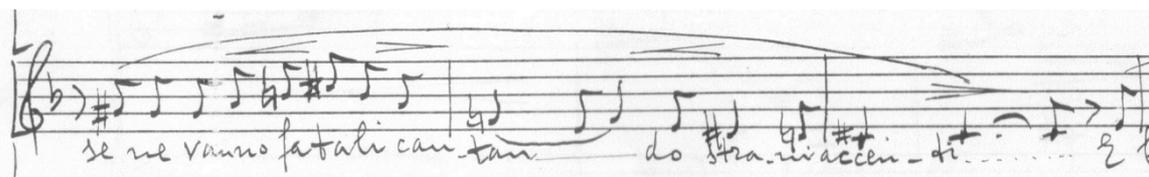
Il pezzo, lirica a due voci femminili con accompagnamento di pianoforte, in fa maggiore, è un allegretto grazioso; il tempo è in 9/8 che rende bene una gioia quasi danzante. Dolcissimo l'attacco, quasi un affetto di note che vengono dal cuore.

Per le prime quattro misure le due voci procedono per terze, mentre l'accompagnamento del basso arpeggia in pizzicato, quando l'alto si sbizzarrisce in rapidi stornelli che si rincorrono; alla quinta misura si modula in Sib maggiore, per poi passare

in La maggiore, in Re minore, in Fa maggiore, in La maggiore, per tornare infine in Fa maggiore, in un dialogo tra tutte le voci del bosco.

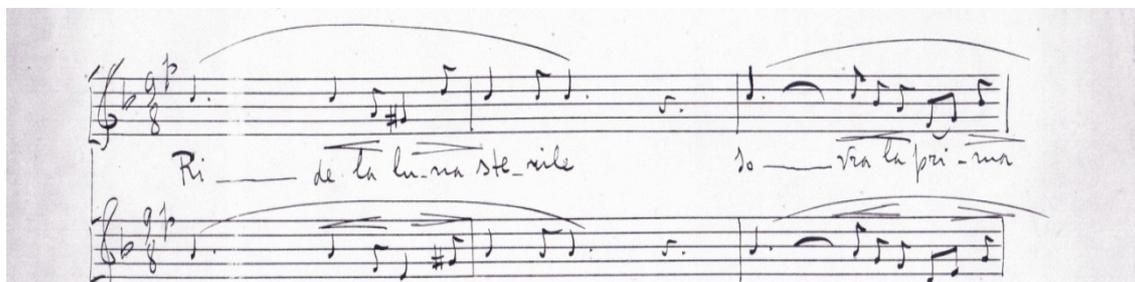
Le prime nove misure che interpretano la prima strofa, procedendo a tratti, conferiscono a tutta la composizione il senso del risveglio: un mondo notturno, al sorgere della luna, riprende vita e con sforzo giulivo apre gli occhi, si stiracchia e si leva ancora assonnato. Anche gli angeli notturni partecipano a questa levata che si fa ancora più evidente nell'intermezzo solo di piano a scala ascendente, in un crescendo delicato che arriva a un mezzo forte, in preparazione della seconda strofa che inizia appunto in levare.

Alla seconda strofa e poi nelle altre ancora, l'accompagnamento ripete lo stesso pizzicato, con le varianti di cui ho detto sopra, quasi a invitare e a indurre al risveglio; le due voci invece, al terzo verso, dopo larghi echi, che richiamano il vento prodotto dalle ali e le chiome dorate a lui sciolte, cominciano a dialogare: intervengono le lucciole mentre con i cromatismi della seconda voce, Bossi interpreta gli "strani accenti".



¹⁵⁷ Nella terza strofa di nuovo le due voci si chiamano e si rispondono, sono le voci dei tigli e dei prati, che, nel ritmo alternato, caratterizzato da un piano che arriva già dalla seconda strofa, riproducono il soffio gentile dello zefiro e poi ritornano insieme con salti di terza per esaltare il tremolio che investe la notte.

Il climax è reso da una scala ascendente cui segue una scala discendente per l'anticlimax che riprende la melodia dei versi iniziali, nel chiarore gigantesco, quando la lirica si chiude su se stessa: due accordi pizzicati del pianoforte sanciscono l'eterno ritorno.¹⁵⁸



¹⁵⁷ E. Bossi, *Ride la luna sterile*, Venezia 1896, manoscritto, MUS.MAR.EN.BO. F4, Biblioteca Comunale Como, p.1.

¹⁵⁸ *Ivi*, p.1, mis.1/3

ball° - - e dim°

lu - mina gigantesco chiaro - re tutti del cie - lo i.

ti - gli.....

159

¹⁵⁹ *Ivi*, p.4, mis.32/37

10.3. Autore lirico: Giosuè Carducci (Si veda 7.2.1.)

10.3.1. *Primavera classica*

Da i verdi umidi margini
La violetta odora,
Il mandorlo s'infiora,
Trillan gli augelli a vol.

Fresco ed azzurro l'aere
Sorridente in tutti i seni:
Io chiedo a' tuoi sereni
Occhi un più caro sol.

Che importa a me de gli aliti
Di mammola non tocca?
Ne la tua dolce bocca
Freme un più vivo fior.

Che importa a me del garrulo
Di fronde e augei contento?
Oh che divino accento
Ha su' tuoi labbri amor!

Auliscan pur le rosee
Chiome de gli arboscelli:
L'onda de' tuoi capelli,
Cara, disciogli tu.

M'asconda ella gl'inanimiti
Fiori del giovin anno:
Essi ritorneranno.
Tu non ritorni più.

Nel 1887, secondo un'abitudine sistematica cara al poeta toscano, Carducci raduna in un volume, le *Rime nuove*, centocinque componimenti che definiscono un ambito preciso della sua attività letteraria. Alla metrica "barbara" (il primo volume delle Odi è pubblicato nel 1877, mentre la versione definitiva è invece del 1889, a indicare la progressione parallela dei due canali della scrittura carducciana) risponde - per così dire - la poesia costruita sulla rima, secondo i canoni della tradizione italiana, che più volte funge da modello ispiratore.

Il carattere di "raccolta" del libro, edito da Zanichelli nel 1887 e che riunisce testi composti sin dal 1861 e via via pubblicati in sedi e luoghi diversi, si evidenzia bene osservando la suddivisione dei testi nei nove libri che compongono le *Rime Nuove*. Il

primo e l'ultimo libro (di un solo componimento ciascuno) riquadrano la raccolta: i due testi, *Alla rima* e *Congedo*, condividono lo schema metrico e l'argomento meta poetico, incentrato cioè sulla riflessione da parte del poeta sugli strumenti del proprio mestiere (la "rima", appunto) e sulla propria identità di artista:

Il poeta è un grande artiere,
Che al mestiere
Fece i muscoli d'acciaio:
Capo ha fier, collo robusto,
Nudo il busto,
Duro il braccio, e l'occhio gaio". (*Congedo*, Carducci).

Nel terzo libro vi troviamo componimenti di tenore familiare, quando non intimo (come *Pianto antico*) o testi d'impostazione popolareggiante, come *San Martino*.

I modelli poetici cui guardare sono quelli della tradizione "alta" e ufficiale, che spazia dalla classicità latina fino ai "grandi" del passato letterario nazionale: Virgilio e Ovidio, Dante e Petrarca, Leopardi.

Primavera classica si lega alla storia sentimentale che Carducci ebbe con Carolina Cristofori; fa parte della produzione che coincide con la stagione più feconda del poeta che prepara *Odi barbare* (1877) insieme a numerosi canti che confluiranno in *Rime nuove* (1887).

Nata a Mantova, il 24 dicembre 1837, cultrice umanista, amante di molte lingue che conosceva perfettamente, fu moglie e madre ma anche il fulcro del memorabile sodalizio amoroso, più immaginato che vissuto, dicono alcuni critici, con Carducci; ma altri arrivano ad ipotizzare che, conosciuto il Poeta nel 1871 nei salotti milanesi, ne ebbe pure un figlio naturale. La relazione tra la bella Carolina e il famoso Giosuè, provata da un intenso rapporto epistolare (578 lettere), durò fino al 1878, pochi anni prima della morte di lei, avvenuta nel 1881 a Bologna.

Lina, creatura di un mondo ideale, incarna i ruoli di volta in volta a lei attribuiti dal poeta: «Ebe divina», «angelo», eppure «pantera», capace di risvegliare un'orribile gelosia. E' la *Lidia* conosciuta nella nota poesia barbara *Alla stazione in una mattina d'autunno*; è la musa ispiratrice del poeta che la celebrò anche nelle *Primavere Elleniche*.

Biagini nella sua *Biografia critica*, racconta, citando le lettere suddette, di questo amore travagliato:

...l'amore risorgeva e l'anima si rivelava come fiore nel sole dopo la tempesta... Le lettere d'amore di questi mesi ne sono il preludio e il commento perpetuo, come le variazioni di un tema musicale sotto le mani di un grande artista... il poeta "tribuno" si rivelava, una volta ancora, "ammalato d'amore"; lo

“scudiero dei classici” disertava le file, passando ai romantici. Si vedano anche a questo proposito le strofette limpide, cantabili di *Primavera classica* (originariamente: *Primavera e amore*) scritte alla fine di quel marzo, nelle quali un’aura dei poeti melici del ‘700 si mescola morbidamente ad una melodia di tenero e sereno romanticismo.¹⁶⁰

Ed è interessante quale sia la definizione data da Platone nello *Ione* sui “poeti melici”:

...anche i poeti melici compongono queste belle poesie solo quando sono fuori di senno. Ma una volta che siano entrati nella sfera dell'armonia e del ritmo, cadono in preda a furore bacchico e a invasamento, così come le baccanti che attingono miele e latte dai fiumi quando sono possedute, ma quando sono in sé non lo fanno; e l'anima dei poeti melici si comporta allo stesso modo, come appunto essi dicono. Infatti, i poeti certo ci raccontano che, attingendo i loro versi da fontane di miele, da giardini e dalle valli boschive delle Muse, li portano a noi come le api, volando anche loro come esse, e dicono la verità, poiché il poeta è un essere etereo, alato e sacro e non è capace di comporre prima di essere ispirato e fuori di sé e prima che non vi sia più in lui il senno. Finché lo possiede, ogni uomo è incapace di poetare e di vaticinare.¹⁶¹

“Fuori di senno”, “furore bacchico”, “invasamento”, “ispirato e fuori di sé”: ecco l’ispirazione romantica che muove questa lirica, in un Carducci però che, come tanti poeti romantici italiani, non dimentica la lezione dei classici, fatta di moderazione ed equilibrio; non per altro Carducci la definisce “classica”.

La lirica è composta di sei strofe, tutte in settenari, sdrucchiolo il primo verso e tronco il quarto, con rima “abca”. I settenari promettono un ritmo che si apre alla musica e al canto.

Nelle figure retoriche troviamo diversi iperbati, “trillan gli augelli”, “freme un più vivo fior”, “Oh che divino accento ha su’ tuoi labbri amor...”, “L’onda dei tuoi capelli... disciogli tu”, “M’asconda ella...”; un’anastrofe, “di fronde e augei concerto...”; un antropomorfismo, “l’aere sorride”; una metafora, “chiome de gli arboscelli”; una domanda retorica, “che importa a me...?”. La sintassi è tutta in paratassi nelle sue varie accezioni, enunciativa, esclamativa, interrogativa, imperativa, concessiva.

Molteplici i troncamenti entro il verso per ragioni metriche: “a’... trillan... su’... auliscon... de’... giovin...”. “Augei” e “augelli” sono termini entrati a tutti gli effetti nel linguaggio poetico e letterario, (il secondo è un diminutivo) derivano però da un latino tardo, “aucellus”, ma più probabilmente “avicellus”, come diminutivo di “avis”, il primo oltretutto considerato dal Comerci una cattiva lettura del secondo:

Comunque siasi, le voci *aucella*, *aucilla* ed *avicella* non sono da usarsi da chi vuole scrivere in latino; e per *avicella* Varrone certamente, 7. L.L.40, dice che non siasi usata giammai da’ Latini.¹⁶²

¹⁶⁰ Mario Biagini, *Giosuè Carducci, biografia critica*, cit. p. 270.

¹⁶¹ Platone, *Opere complete*, vol. V, *Ione*, Laterza 1984, p. 366-367.

¹⁶² Nicola Comerci, *Vocabolario universale della lingua latina*, Napoli, 1829, p. 288.

Nel termine letterario italiano è stata prediletta inoltre la velare sonora “g”. Anche “aere” è un latinismo (da “aerem”); “auliscan” invece è una forma ipercorretta di “olere”, con la sostituzione del dittongo latineggiante “au” a “o”, comune nella lingua del Due e Trecento, specialmente presso la Scuola Siciliana e poi Toscana; la coniugazione è poi assimilata a quella di “olesco” (= crescere), con “aulescant” alla terza persona del congiuntivo presente. Troviamo, invece di “labbra”, il sovrabbondante “labbri” che poteva allora essere utilizzato indifferentemente e che quindi si registra spesso nella poesia fino all’inizio del XX secolo. Si può ancora evidenziare l’arcaismo “giovin”; il dantismo “s’infiora”; il latinismo letterario e poetico “concento” da “concentus” (= accordo armonioso).

Nella prima strofa un candido idillio tutto di primavera introduce con solarità la nuova stagione; viene da ricordare *Pianto antico*, “il verde melograno dai bei vermigli in fior”.

Nelle quattro strofe centrali si sviluppa un lungo parallelismo tra i doni della Primavera e Lidia nella sua folgorante bellezza: “L’aere sorride”, ma il Poeta cerca un sole più chiaro negli occhi dell’amata; la mammola profuma, ma sulla bocca di Lidia “freme un più vivo fior”; intorno si diffonde un concerto di “fronde e augei”, ma la voce dell’amata ha un accento divino; anche le fronde “auliscon”, ma è nulla al confronto dell’“onda de’ tuoi capelli”.

La strofa conclusiva riprende però un motivo caro a tutto il Romanticismo: è l’eterno fluire delle stagioni che si ripetono e ritornano a cui si contrappone l’esistenza fugace dell’uomo in una melanconia profonda che sa di morte:

Questa vena profonda di tristezza e di scontentezza si accompagnerà sempre all’amore nella vita del Carducci. Ritornava dagli incontri con una gran pena nel cuore... scisse: “Sono triste, triste triste fino alla morte; e son quasi disperato di me e del mio avvenire e d’ogni consolazione...”.¹⁶³

Per finire, ricordo ancora *Pianto antico* con il quale la simmetria è identica, sebbene in quella la tragedia sia più evidente per il suo stesso contenuto: tutto ritorna, il verde melograno, i fiori vermigli, la luce e il calore; anche qui nella penultima strofa della lirica: “Essi ritorneranno”. In *Pianto antico*: “Tu sei nella terra fredda... né ti risveglia amor”; e così termina *Primavera classica*: “Tu non ritornerai più”.

¹⁶³ Mario Biagini, *Giosuè Carducci, biografia critica*, cit. p. 269-270.

10.3.2. Dai versi alla melodia

Lo spartito, sconosciuto in Italia nel catalogo Opac, che è stato reperito presso la Bayerische Staatsbibliothek di Munchen, probabilmente è appartenuto al direttore d'orchestra prof. Fritz Steinbach, cui è rivolta una breve dedica riportata sullo spartito e scritta autografa dal maestro Bossi nel febbraio 1914.



La composizione, destinata a un coro a cinque voci (soprano, alto, tenore, basso1 e basso2), è in Lab maggiore come se anche con la tonalità il maestro Bossi abbia voluto proporre nel modo più appropriato il quadro agreste che si rivela dalla lirica carducciana.

Come le quattro *Visioni pittoriche*, Op.129, anch'esse del 1907, *Primavera classica* si muove in un'atmosfera novecentesca fresca e moderna, una qualità alla quale si aggiunge l'abilità del maestro anche nella scrittura per coro.

I cori *Primavera classica*, *Il brivido* e *Quiete meridiana*, rispettivamente su poesie del Carducci, del Pascoli e del Fogazzaro, sono significativi documenti della maestria del Bossi nel trattare le masse vocali. Con ammirevole scorrevolezza melodica d'ogni parte l'autore ottiene colorita varietà di modulazioni ed effetti.¹⁶⁴

Già nella prima parte, infatti, un *allegretto con grazia* (non parlerei di sezioni per l'evidente continuità della composizione) e le scelte delle armonie conferiscono un'atmosfera idillica con un linguaggio novecentesco, particolarmente intenso. Dalle dissonanze e dai cromatismi che si fondono tra di loro, traspare l'immagine dei "verdi umidi margini", nella possibilità di sentire "la violetta [che] odora", o di materializzare l'immagine, in una dimensione fantastica del "mandorlo [che] s'infiora", non senza un sottile velo di malinconia che si diffonde con il risuonare vago e indefinito delle settime.

Il movimento delle parti, dopo un inizio *piano*, quasi in omoritmia, lascia spazio nella pagina successiva a un felice rincorrersi di voci su "trillan gli augelli al vol" che termina subito dopo con una cadenza in Sib maggiore.

¹⁶⁴ Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 171.

Allegretto, con grazia.

Soprano. *p*
 Aus tau-frisch grü-nen-dem Wie-sen-grund
 Da i ver-di u-mi-di mor-gi-ni

Alto. *p*
 Aus tau-frisch grü-nen-dem Wie-sen-grund
 Da i ver-di u-mi-di mor-gi-ni

Tenore. *p*
 Aus tau-frisch grü-nen-dem Wie-sen-grund
 Da i ver-di u-mi-di mor-gi-ni

Basso I. *p*
 Aus tau-frisch grü-nen-dem Wie-sen-grund
 Da i ver-di u-mi-di mor-gi-ni

Basso II. *p*
 Aus tau-frisch grü-nen-dem Wie-sen-grund
 Da i ver-di u-mi-di mor-gi-ni

Segue un momento dove con dolcezza e nostalgia le linee melodiche delle voci non cessano di accompagnare e trasportare l'ascoltatore, in un gioco sapiente d'imitazioni e di combinazioni, fino a *un poco allargando*, dove con maggiore enfasi, passando dal *forte* al *mezzo piano*, viene ripetuto per tre volte lo stesso inciso ("un più caro sol"), ad altezze differenti, terminando nell'accordo di tonica.

Per la terza e la quarta strofa, un salto di quarta del contralto, seguito subito dopo dalle altre voci, introduce per primo la domanda "Che importa a me?..", ripetuta per due volte con maggiore slancio, su un basso cromatico discendente; le frasi terminano su un accordo di settima di dominante, mentre la domanda ancora conclude sospesa e inquieta.

a tempo

Soprano. *fior.* *pp*
 Fracht! Was rührt mich all' das Lust-ge-tön, das
 Fior. Che im-por-ta a me del ger-ru-lo di

Alto. *fior.* *pp*
 Fracht! Was rührt mich all' das Lust-ge-tön, das
 Fior. Che im-por-ta a me del ger-ru-lo di

Tenore. *fior.* *pp*
 Fracht! Was rührt mich all' das Lust-ge-tön, das
 Fior. Che im-por-ta a me del ger-ru-lo di

Basso I. *fior.* *pp*
 Fracht! Was rührt mich all' das Lust-ge-tön, das
 Fior. Che im-por-ta a me del ger-ru-lo di

Basso II. *fior.* *pp*
 Fracht! Was rührt mich all' das Lust-ge-tön, das
 Fior. Che im-por-ta a me del ger-ru-lo di

Flu - stern in den Bau - - - men? Mit dir von Lie - be
 frou - de e au - gei con - cen - - - to? Oh! che di - vi - nosc -

Flu - stern in den Bau - - - men? Mit dir von Lie - be
 frou - de e au - gei con - cen - - - to? Oh! che di - vi - nosc -

das Flu - stern in den Bau - men? Mit dir von Lie - be
 di - frou - de e au - gei con - cen - to? Oh! che di - vi - nosc -

Flu - stern in den Bau - - - men?
 frou - de e au - gei con - cen - - - to?

Flu - stern in den Bau - - - men?
 frou - de e au - gei con - cen - - - to?

Rispondono subito, dopo un'ardita modulazione a Re maggiore, solo le prime tre voci, cui poi si aggiungono, imitandole, anche i bassi con un moto progressivo, rivolto verso l'alto, in un crescendo generale, che raggiunge il suo culmine in un andamento a blocchi uniformi sull'ultimo verso della quarta strofa che si ripete più volte, raggiungendo *piano* l'ultima sezione che ripropone sostanzialmente la prima.

10.4.1 Autore lirico: Antonio Galateo (1850-?)

Antonio Galateo (Padova, 6 gennaio 1850- ?), poeta, novelliere, avvocato, personalità vivace e irrequieta che si riflette sulla sua arte letteraria: A 17 anni pronunciò discorsi commemorativi per Angelo Brofferio e Alessandro Borella. Collaboratore di importanti riviste pubblicò l'ode *Il nove gennaio*; le novelle *Amante e poeta*; *Le seconde nozze della signora Evangelina*; *Miss Adah* e il romanzo *Stella Carmen*.¹⁶⁵

Di Antonio Galateo non sono riuscito a trovare altre notizie, né nell'archivio storico di Padova, né presso le diverse biblioteche della città, né all'anagrafe: ovunque è sconosciuto e là dove ho rinvenuto a fatica qualche suo scritto, nulla mi è stato dato a sapere della sua vita, delle sue frequentazioni, se sposato o con prole; neppure la data di morte. Per questa ragione ho tentato di recuperare almeno le linee essenziali del suo pensiero partendo dai frammenti della sua opera.

Giovanni Faldella, (Saluggia, 26 settembre 1846 – Vercelli, 14 aprile 1928), scrittore, giornalista e politico italiano, ci offre un'immagine artistica, essa stessa poesia, nella "Prefazione" a *Versi (Il dì delle ceneri - Studietti - Versi d'amore - Abbozzi)* di Antonio Galateo poeta, autore anche di *Alla Musa* e di *Ieri*, musicate entrambi dal maestro Bossi, ma di cui non sono riuscito ad individuare la raccolta originaria (a meno che siano composizioni sparse).

Della poesia entrambi gli artisti hanno un'idea altissima perché essa è l'ancora di salvezza nelle traversie quotidiane e nella storia in genere; senza di essa si affonda nel pantano della quotidianità, negli interessi economici, nelle sollecitudini esistenziali perché essa sola è gratuita. L'umanità diventa cieca e banale senza l'ausilio della Poesia e poi della sua cugina stretta, la Filosofia:

...noi abbiamo bisogno di un gancio che ci arroncigli e di una fune che ci tiri su a salvamento dai vapori di acido carbonico, che ci pesano addosso e ci tengono proni a fior di terra. Allora viene la poesia, gancio, fune, mano pietosa e scala argentina... Che basta a noi stessi... non è artista e non è poeta colui, il quale dipinge e scrive non per sé o per l'arte ma per il pubblico... Messa nel dimenticatoio la poesia e con essa la filosofia, si perdettero pure di vista le loro mete, che sono le idee, le leggi ed i tipi.¹⁶⁶

Non è dello scienziato la verità degli abissi: Galateo accentua la frattura hegeliana tra scienza da una parte e filosofia e poesia dall'altra; anzi in una prospettiva tutta bergsoniana dà a quest'ultima il primato di ogni conoscenza e la soluzione agli eterni interrogativi esistenziali:

¹⁶⁵ B. Lazotti, *La romanza vocale da camera attraverso "La Musica Popolare"*, EDT srl, Torino 2002, p. 659/660.

¹⁶⁶ Antonio Galateo, *Versi*, Stabilimento Civelli, Torino 1872, pag. 4-5.

Egli è perciò, o signori, che la storia vera, la storia umana del genio vive nel popolo e ne' suoi poeti, sfugge alla scienza ed ai suoi critici ... Lo scienziato che fruga fra i documenti ricercando i centoni dell'uomo, può trovare e ricomporre l'uomo, ma non trova, non ricomponne il genio e la sua storia...¹⁶⁷

E nell'apologia di Arnaldo da Brescia insiste:

Quale fosse la sua figura, quali i suoi lineamenti, quale la sua voce... tutto ciò lasciamolo, o signori, ai frugatori di biblioteche, i quali a ben poco riusciranno, se pur non smarriranno, nel reperimento del dettaglio insignificante, l'insieme della gloriosa figura. Lasciamo alla scienza pretenziosa, pedante oziosa, e talora sacrilega, degli archeologi, arrabattarsi su qualche ossicino dello scheletro del gigante. Noi, rischiarati dalla tradizione del popolo, contempliamone la sentita, e quindi umana e vera immagine, che il popolo ha scolpito, completato, indovinato e tramandato.¹⁶⁸

La tesi sostenuta dal poeta è così un invito alla contemplazione: il "noli foras ire", il "rede in te ipsum", tanto caro a Seneca e poi ancora ad Agostino, diventano attuali nell'avvocato ottocentesco e nel suo amico Faldella che ne condivide appieno le linee essenziali. Lì sta l'*umanitas* spesso intorpidita, spesso sonnecchiante che tocca ai grandi spiriti risvegliare:

"Ora io non dico già che questa vita di cui viviamo non sia naturale e, come in arte si direbbe, vera, ma assolutamente parmi... che non sia interamente naturale, che non sia completamente vera, che essa infine non sia se non una parte di vita. Manca un fattore, quello il cui difetto fu con giusta osservazione segnalato dal Mamiani, il fattore della contemplazione. E come raccontano i naturalisti di certi pesci che, racchiusi in oscure grotte nei fondi dell'oceano, finiscono, non avendo che farne, per perdere non solo la vita, ma perfino gli organi dov'è la sede di essa; così noi, a furia di essere tratti dal contagio sociale, dalla febbre della vita materiale, a dimenticare la vita contemplativa, terminiamo con l'abiurare una delle più nobili facoltà della intelligenza umana."¹⁶⁹

In questo cammino la natura ha un ruolo essenziale, proprio perché la natura è ordine, la natura è regolata da leggi, anzi è legge essa stessa: risuonano in quest'atto di fede le convinzioni razionaliste dell'Illuminismo che tanto hanno influito sul poeta ancor giovanissimo.

[La natura] ci sforza a riconoscere noi stessi dentro la nostra propria pelle, e ci insegna ad essere quello che siamo, prima uomini e semplicemente uomini, né urloni, né soppiattoni, poi famiglia e poi patria.¹⁷⁰

La patria è poi la seconda componente del pensiero del Galateo, estranea all'Illuminismo francese, ma tanto cara ai romantici italiani anche se formati alla Scuola d'Oltralpe; un patriottismo che diventa religione, in una prospettiva deistica tutta mazziniana: misticismo sì, contemplazione anche, ma niente chiesa, niente preti, niente

¹⁶⁷ Antonio Galateo, *Arnaldo da Brescia*, Tipografia Antonio Cosmi, 1883, pag. 10.

¹⁶⁸ A. Galateo, *Arnaldo da Brescia*, cit. pag. 11.

¹⁶⁹ Antonio Galateo, *In proposito dell'ultimo libro di Mamiani "Di una religione dell'avvenire"*, Estratto da: Rivista minima, anno 10, fasc. 1, p. 31-32.

¹⁷⁰ A. Galateo, *Versi*, cit. pag. 6.

rivelazioni, con una forte componente anticlericale, un attributo specifico di un po' tutto il nostro Risorgimento democratico.

Su questa linea si trova così il Galateo quando compone l'ode *Il nove gennaio*, in morte di Vittorio Emanuele II, ultimo re di Sardegna e primo re d'Italia; e quando si confronta con il liberale neoguelfo Mamiani, che aveva ricoperto incarichi prestigiosi nel Governo Pontificio e, come Ministro dell'Istruzione del Regno Sabauda, nel 1860 aveva approvato i nuovi programmi scolastici, che includevano l'insegnamento della religione cattolica tra le materie fondamentali. Mamiani era legato sia a Manzoni sia a Vincenzo Gioberti, che sostenevano una soluzione pacifica e federativa dell'Italia unita in una versione tutta cattolica. Galateo legge e sembra condividere in un primo momento le idee portanti *Di una religione dell'avvenire*, là dove si insiste sulla necessità di un cambiamento e di un rinnovamento, fondato sulla riflessione, ma se ne allontana quando Mamiani definisce l'oggetto dell'adorazione:

E sono queste forze che il Mamiani vorrebbe, vivificate da un nuovo ascetismo, raccogliere nuovamente in una contemplazione religiosa, nella cui fede rigeneratrice dovrebbe l'umanità trasformarsi... Trasformarsi sì! Tutti quanti si occupano con studio e con amore di questo spaventoso spettacolo di precipizio nel caos e nella miseria che l'umanità offre, predicando la necessità di una trasformazione... Ma che nella religione, cioè nella *adorazione del Santo*, come Mamiani la chiama, possa ai tempi nostri concretarsi siffatta contemplazione, lo credo soltanto un pio desiderio del filosofo, più che da altro mosso dalla vaghezza antica di conciliare il passato con l'avvenire. La contemplazione in cui è mestieri raccogliere queste forze morali che sole possono rigenerare la società, altro non può essere che la contemplazione stessa della questione sociale... Il santo da adorare è il mondo umano. Satana, in tal caso, ancor egli può raffigurarsi nell'egoismo cieco, brutale, disumano, stupido.¹⁷¹

Ecco come io intendo lo scongiuro di Satana e come l'adorazione del Santo. Insegni una religione di scienza e di moralità, una vera religione civile, cui lo Stato è male che non provveda, insegni a rinunciare agli sprechi cui ci costringono le ubbie e le convenzioni sociali. Noi vedremo allora, al soffio di questo culto intimo di poesia e di civiltà, l'umanità trasformarsi.¹⁷²

Questo atteggiamento legittimo diventa però esasperato e infantile quando si legge ad esempio la "Conferenza", tenuta al teatro Minerva di Udine il 24 settembre 1882, per incarico della Società dei Reduci di Udine (reduci, probabilmente dalla battaglia di Mentana), all'inaugurazione del monumento ad Arnaldo da Brescia (1090-1155: grande predicatore contro la corruzione della chiesa, contro la ricchezza del clero, ma soprattutto contro il potere temporale, e proprio per quest'ultima ragione impiccato e arso. Di questa figura se ne appropriarono prima i Riformatori, poi i Giansenisti, poi i laici anticlericali dell'800) e dedicata a Sua Eccellenza il Ministro di Grazia e Giustizia

¹⁷¹ Galateo, *In proposito dell'ultimo libro di Mamiani "Di una religione dell'avvenire"*, cit., p. 33.

¹⁷² Galateo, *In proposito dell'ultimo libro di Mamiani "Di una religione dell'avvenire"*, cit., p. 34.

e dei Culti del Regno d'Italia Giuseppe Zanardelli, nella cui dedica si definisce anche “studio”, la “questione ecclesiastica” affrontata in parallelo.

Galateo cade nei luoghi comuni, ormai superati, di un Medio Evo ad esempio, fatto solo di barbarie:

Il 1100! Quale scena di terrore! Tenebra e superstizione dovunque; monaci e masnadieri, crocifissi ed armi; anzi il crocifisso arma e l'arma il crocifisso; castelli pieni di monaci, conventi rigurgitanti d'armati, prepotenze e vendette; le strade paurose e deserte, i campi abbandonati o coltivati da schiavi ridotti alla condizione di bruti...¹⁷³

Cade nella polemica anticattolica, in una confusa generalizzazione, tra indulgenze e prebende, fino a rispolverare le avventure della papessa Giovanna in una critica paradossale, priva di un'analisi serena, anche solo sotto un profilo culturale e artistico cui lo stesso Carducci non poté sottrarsi, trascorsi gli ardori giacobinizzanti.

Coloro che uccisero Cristo... sono quelli stessi che se ne sono divise le spoglie, che se ne sono chiamati eredi... E fu al chiarore dei roghi che codesti sacrileghi sedicenti eredi di Cristo videro alla voce loro sorgere le moltitudini invase dal fanatismo di liberare la terra santa... speculando sui terrori d'oltre tomba, vendendo i perdoni, le indulgenze... ingrassava la chiesa nelle sue abbazie, nei suoi vescovadi, nelle sue prebende, ne'suoi conventi. Un banco immenso di baratti... i vescovi dodicenni preludono ai papi donna. E' un tripudio di obesi frati, di furenti monacelle ...¹⁷⁴

E Galateo cade a sua volta nei miti risorgimentali quando non tiene conto ad esempio della contemporanea “questione meridionale”, non così lontana dalla “scena di terrore” lamentata per i secoli del buio Medioevo; di un'unificazione forzata gravida di conseguenze politiche, economiche e sociali che fanno ancora oggi sentire i loro effetti nefandi dopo cento cinquant'anni di storia monarchico-fascista-repubblicana. Non tiene conto che la sconfitta di Mentana fu la conseguenza non della violenza franco-papalina ma dell'inaspettata indifferenza del popolo all'insurrezione auspicata e data per certa dai movimenti risorgimentali... Sorda alla verità storica, la polemica s'inasprisce, in una contrapposizione esasperata tra immanente e trascendente, dove l'immanente diventa il popolo e i suoi eroi, il trascendente la chiesa cattolica e i suoi dogmi, fino a cadere nel dileggio e nell'insulto, un'imprudenza di cui non si vorrebbe prendere atto in un poeta così sensibile e mistico:

Chi è quel monaco tristo, sparuto, severo, che esce dal suo convento maledicendolo, e al popolo, che in adorazione si affretta a circondarlo, riparla la parola del Nazzareno, la parola d'amore e di libertà?.. Egli è

¹⁷³ Antonio Galateo, *Arnaldo da Brescia*, cit., pag.11.

¹⁷⁴ Antonio Galateo, *Arnaldo da Brescia*, cit., pag.13.

il ribelle invito! È la verità fra le menzogne, la santità della religione fra le orge della chiesa... Egli è Arnaldo da Brescia!¹⁷⁵

...e tutti assorti nella conquistata altezza, da essa il nostro pensiero è trasportato attraverso ai secoli a contemplare gli altri giganti solitari della umanità – i fari, i geni, gli eroi, i benefattori immortali, - gl'immortali ribelli – Prometeo – Mose – Socrate – Cristo – Arminio – Arnaldo – Dante – Galileo – Colombo – Washington – Garibaldi!¹⁷⁶

Predicare Dio è virtù: - non è ciò che fece Mazzini?.. Ma è ciò la chiesa?.. E' ciò la chiesa, che coonesta le nefandità dei Borgia le crudeltà dei roghi... Che oggi comandano le stragi di San Bartolomeo e domani il massacro di Mentana? E' ciò la chiesa, che la suprema giustizia di Dio concreta nelle scioccherie delle indulgenze e nelle astruserie dei sacramenti, e la verità diffonde con la ciarlatanesca esposizione dei miracoli non mai fatti, di avvenimenti non mai accaduti...¹⁷⁷

Rientra in parte l'apparente avversione alla scienza, quasi ad annunciare l'imminente ideologia positivista, ma più che un atto di fede all'avversario dichiarato della Poesia, è un atto di fede nella natura, che vorrebbe essere arcadico, ma si "macchia" delle valenze tipicamente romantiche per una natura viva, fervida, passionale, grandiosa e possente quali gli eroi laici della filosofia del Galateo. Si pensi solo all'introduzione del discorso composto per celebrare Arnaldo da Brescia dove per due pagine intere la scalata alle Alpi e alle loro vette diventa la lunghissima metafora per presentare l'altezza morale dell'eretico medioevale arso dalla follia dei mediocri e dei corrotti.

Quando, abbandonati i miasmi e l'afa implacabile della pianura, cerchiamo rifugio contro la canicola alle aure pure e vivifiche della montagna... quando sotto di noi strepita somnesso il torrente della valle e... lasciamo addietro le pittoresche selve dei castagni, i burroni franati, i prati foltissimi costellati di colchici... finché giungiamo ai miraggi del ghiacciaio e ai barbagli delle candide nevi e... ci arrampichiamo ancora, e superiamo così finalmente la vetta agognata... quale spettacolo... quale oceano sotto di noi, di paesaggi, di valli, di intreccianti catene di monti fino alla linea azzurra... Quali silenzi, quali incantesimi... Pur nulla meno ecco erigersi qualche rara e solitaria cima... Sono i grandi, i celebri giganti delle Alpi... Spazi enormi dividono queste grandi cime, eppure esse si vedono, si guardano, conversano fra di loro...¹⁷⁸

Si possono intendere meglio così, dopo questo breve excursus sul pensiero del trentenne Galateo, le composizioni della raccolta *Versi*: nulla di devoto ha dunque la prima *Il di delle ceneri*, dove il poeta ribadisce il non senso dei "lieti frastuoni / mutatisi in noia", mentre la gioia del carnevale "l'anima preme / di giù lamentosa", l'anima "Che pace desidera; / ma sempre n'è oppressa...".

L'alternativa rimane solo la Poesia:

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 8-9.

Or dolce per l'etere
Dell'anima mia,
Ripiena di placida,
Solenne poesia,
Si spande acutissima
Di quiete una brama,
Che l'anima chiama
Nell'opra a posar.¹⁷⁹

Non si lascia sfuggire il Galateo l'ironia su chi crede, un'ironia che arriva al sarcasmo dissacratorio per ogni forma di speranza che la religione laica, chiusa in un immanentismo assoluto, non può concepire in nessuna trascendenza rivelata:

Oh! Povere menti,
Sapervi così
Contrite, dolenti
Pei sogni d'un di
Mi desta nell'anima
L'idea del gran nulla,
Che l'uomo trastulla
Nel vano sperar...¹⁸⁰

...E d'orge passate
Tra veglie e veglioni,
Di silfi adorate,
Di rei mascheroni,
Nel di delle ceneri
A tutti secondo
Fantastico un mondo
Su noi scenderà.¹⁸¹

Risuona in questi versi il disprezzo orgoglioso che Leopardi riservò polemicamente al cugino Mamiani nel verso 51 della sua *Ginestra*: "le magnifiche sorti e progressive".

Dopo aver dato l'impronta di sé con la prima composizione, quasi a escludere a priori ogni possibile fraintendimento di interpretazione, il Galateo passa alla natura, a *Studietti*, una raccolta dentro la raccolta, introdotta da un pensiero del sommo Poeta; "Lo natural fu sempre senza errore". E' la natura di cui si è detto, con le sue leggi, le sue regole e i suoi tipi: un misto di Arcadia, Naturalismo e Romanticismo, senza dimenticare un pizzico di Positivismo.

Alla lettura di *Vespro*, ritornano i motivi di fondo, questa volta in poesia e con la natura come compagna:

Quando le rosee nuvole
s'addensan sul ponente
e il sole mestamente
dice alla terra –addio:
fuggo la baraonda...

ove d'un vago rio
intendo il mormorar;
...Delle cose mondane
immemore mi fa.
...Respirare un addio,

¹⁷⁹ A. Galateo, *Versi*, cit. pag. 14 - 15.

¹⁸⁰ A. Galateo, *Versi*, cit. pag. 17.

¹⁸¹ A. Galateo, *Versi*, cit. pag. 22.

e vo sfogando il core solo col mio pensier...	una pace solenne, quetar questa perenne
A un ritrovo sereno adducemi il desio,	mia smania, in quel seren... ¹⁸²

E termina la composizione con una metafora in metonimia, complicata da una similitudine, ripresa poi dalla composizione successiva:

E' l'ora; i campanili vociano lenti, lenti; come i raggi languenti, così si perde il suon..."	E' la santa ora, che volge il desio... Fra squilla e squilla, una pia cantilena scende tranquilla sull'anima mia ...E' salmodia di remoto convento?.. L'ultimo suon della sacra armonia... ¹⁸³
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Un lessico tutto innestato sul sacro non può però farci perdere di vista l'impostazione totalmente laica se non laicista del pensiero del Galateo. E' un lessico dunque di maniera, entrato nella tradizione della poesia italiana, privo qui però di ogni possibile corrispondenza ontologica.

Mentre in *Vespro* la natura ha un sapore classicheggiante che ispira una serena armonia, in *Crepuscolo*, d'impronta fortemente romantica, invece, le ombre avanzano, "gli ontani, i pioppi son strane visioni; / fuggi lo stagno, la tetra brughiera.../ Odi bisbigli del prato e del bosco / ...per l'etere fosco, / sibili, tube, sottili clangor". La nota romantica rimane quella dominante anche nelle composizioni successive che concepiscono una natura fervente, paurosa, percorsa da fantasmi, mentre ritornano le "preci" e il vociare dei campanili tra strane feste che non si sa se definire "di morte o d'amore".

Seguono i *Versi d'amore* che il Faldella commenta così, a introduzione anche degli *Abbozzi*, quando la poesia finalmente incontra la filosofia e insieme si complicano in una produzione d'arrivo, che dovrebbe realizzare una completa maturità:

Dopo la natura vien l'amore, che è grande parte della natura, e l'amico Galateo canta, anzi miagola e ringhia un amore non buono, semplice e commovente come quello della Lucia dei *Promessi Sposi*, non intellettuale come quello di Beatrice, ma un amore irrequieto, quasi ossesso... Ma in tutto questo c'è vita e c'è poesia. Finito codesto arruffo di fecondazione, egli conduce se stesso e noi alla vera e solenne poesia... dove l'amore poccioso e la gretta natura si nobilitano e ingrandiscono nel pensiero filosofico... Siffatti nuovi versi il poeta li intitola semplicemente *Abbozzi*, come arra di migliore mercanzia.¹⁸⁴

¹⁸² A. Galateo, *Versi*, cit. p. 25 (*Vespro*).

¹⁸³ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 28 (*Crepuscolo*).

¹⁸⁴ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 7.

E su questo commento del Faldella rimango profondamente perplesso, soprattutto considerando l'anno della pubblicazione, che ci dà un Galateo di appena ventidue anni. Oltretutto, se nel 1872 sono stati pubblicati *Versi*, ciò vuol dire che la composizione delle singole liriche risale a tempi precedenti che vedono l'autore appena maggiorenne. Eppure quest'ultima breve raccolta sembra il prodotto di un vecchio, di un poeta che si avvia verso la fine dei suoi giorni e con nostalgia e rimpianto guarda i tempi passati come un'età dell'oro perduta senza speranza di poterne anche solo recuperare i frammenti, mentre la natura non sembra proprio essere di rifugio e di consolazione:

Questa vita è troppo oscura,
Tropo angusto è questo cielo:
Squarcia a noi pietosa il velo,
Crudel natura.¹⁸⁵

E il pensiero si avvicina sempre più di presso a quello leopardiano; riecheggiano i temi del *Canto di un pastore errante*, quando il poeta lamenta un “tedio immenso” e la Natura (scritta questa volta con la lettera maiuscola), ritornata “madre”, ma, come la luna del poeta recanatese, non risponde:

Verità, verità dove si serra?..
Ma al nostro domandar nulla risponde,
Né oracol, né mendacio,
Nulla... nemmeno il tuo materno bacio!¹⁸⁶

Ma è sconcerto soprattutto il “redire” affannoso, sconsolato e angosciato del poeta a un'infanzia che è per lui, appena ventenne, lontanissima; e questo tema, in un modo o nell'altro, ritorna in tutte le composizioni “filosofiche” come le ha definite l'amico illustre.

No! Tornar sui calpestati
Fanciulleschi miei roseti
Più non posso ai giorni lieti,
Che non fien per me mai più.¹⁸⁷

Perché in semplice e puerile
Chiacchierio, non può il presente
Risvegliare quel gentile
Mio passato, che fuggì?

...

Voglio indietro ritornar.

...

Oh! E belli eran quei dì!¹⁸⁸

¹⁸⁵ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 93 (*Un'ora di sonno*).

¹⁸⁶ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 98 (*Pioggia di foglie*).

¹⁸⁷ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 66 (*Fra i monti*).

¹⁸⁸ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 75-76 (*In danza*).

Come la composizione precedente, in una danza, abbracciato a una giovane amica ormai cresciuta, il poeta ne rimpiange la “bambina”, le “risa e i rai santi”, l’“innocenza e la beltà”. Non gl’importa di essere ammagliato ora dai bei “raggi”...

Vo’ ancor sotto al camino
Le leggende delle nonne,
E vo’ starti a te vicino
Meglio ancora di così...¹⁸⁹

E *In vapore*, che potrebbe far pensare (visti gli scritti successivi) all’*Inno a Satana* di Carducci, di nuovo il tema dei giorni passati ritorna nelle immagini che si rincorrono fuggendo, quasi in un incubo, inghiottiti dal mostro fumante:

Godo come in lotta insana	...Ma là dietro, e ancor più dietro,
Altre volte il cor patì,	Con cipiglio disperato,
Contemplando la fiamana	S’inabissa il vago spetro
Disperata de’ miei dì.	Del mio povero passato;

Anche di fronte ad una culla su Galateo soffiano venti di morte che richiamano di nuovo Leopardi nel suo *Canto notturno* dove il bimbo appena nato “Prova pena e tormento / per prima cosa; e in sul principio stesso / la madre e il genitore / il prende a consolar dell’esser nato. / Poi che crescendo viene, / l’uno e l’altro il sostiene, e via pur sempre / con atti e con parole / studiasi fargli core, / e consolarlo dell’umano stato”; ma non è da escludere neppure Pascoli che nella culla rievoca perennemente i suoi morti:

Tu, che sogni d’altri liti,	...Ma non odi? Empie la via
Nulla sai di nostra pena,	Una squilla ampia, infinita:
Né rispondi al nostro dir.	D’una vecchia è l’agonia,
Pure, ond’è che ci saluti	Che va inconscia al funeral. ¹⁹⁰
Con sì gran voglia di pianto?	
Son per te dunque sì muti	
Questi lochi di splendor?	

Il fatto è che anche la fuga nella poesia o nella filosofia, quale è stata ovunque postulata dall’avvocato-poeta, non sembra dare una risposta neppur da lontano soddisfacente all’ansia esistenziale del Galateo, a meno che in eventuali opere successive che non sono riuscito a reperire, questo atteggiamento estremamente pessimista riesca a trovare in qualche modo una soluzione. Almeno Leopardi si ergeva su una dignitosa

¹⁸⁹ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 76 (*In danza*).

¹⁹⁰ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 72 (*In cuna*).

consapevolezza che lo rendeva orgoglioso del suo stato; Pascoli sperava una rivelazione riservata al poeta-fanciullo. In Galateo invece l'ideale affannosamente cercato si perde nel nulla tra la stessa natura che era stata concepita come l'ordine ritrovato, la legge cui fare riferimento come chiave di lettura della propria esistenza:

Come è oscuro questo calle!	Ah! Ma anch'esso, anch'esso è
Come è angusto l'orizzonte!	sogno,
Dopo un monte, un altro monte:	E' balen dell'ideale...
Mai l'amplissimo seren ...	Che più cerco; che più agogno,
	Quando tutto qui mi sfugge? ¹⁹¹

Se i monti non danno certezze, tanto meno il fiume:

Ivi un'estasi è la vita;
Ivi l'essere è sognar.
Alla gondola che varca
Fuggon larve bianche e oscure...¹⁹²

Ma non lo è neppure la valle "verde, fresca, placida, fiorita", perché la lirica finisce così:

Questa valle tutta verde
Si radduce all'alma mia,
Qual miraggio menzogner...¹⁹³

Senza continuare con altre citazioni che risulterebbero ripetere il pensiero espresso in quasi tutte le composizioni dell'ultima breve raccolta, mi pare opportuno riflettere su questa religione senza Dio, che, al pari di quella foscoliana, non riesce assolutamente a rinfrancare il poeta, anzi, se Foscolo, come Leopardi e poi Pascoli, non pare che si siano perduti del tutto, il Galateo sì: la sua è una poesia per la morte, una filosofia per il nulla.

Nessuna speranza dunque? Due liriche sembrano aprire a quello che fin dall'inizio è stato negato; ma non potendo attingere a nient'altro mi limito a concludere con alcuni dei loro versi, gli unici che, a parte il *Brindisi* che è evidentemente una poesia di evasione, aprono ad una speranza negata e del tutto alternativa:

La mia speme è pur discreta,	Buon Signore, a te li ho offerti,
E pur poca la mia festa...	Tutti i cieli di quest'alma...
Buon Signore, a te l'ho chiesta	Or tu dammi un po' di calma,
Tante fiate, e sempre invan!	Un po' d'ombra e un po' d'amor. ¹⁹⁴

¹⁹¹ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 66 (*Fra i monti*).

¹⁹² A. Galateo, *Versi*, cit. p. 69 (*Sul fiume*).

¹⁹³ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 82 (*La valle*).

E ancora:

E' ver, mamma, che tanto bel s'asconde
Dietro le nubi?

...

E' ver che in coro cantano i cherubi

E n'andremo noi pure,
Mamma, con quelle vaghe creature?

...

Questi mali, mamma, andran finiti,
Non è così? ¹⁹⁵

10.4.2.

Alla Musa

Per la mia Musa
parla ancor l'angelica
tua parola d'amore.
Di poesia, non vedi?
empiesi e palpita
tutto il mio cor.

(empiesi e palpita)

Fa' che gli squilli d'oro
risonino ancor
delle note tue sante;
fammi poeta ancor,
Musa mia splendida,
rifammi amante.

(fammi poeta ancor)

(fammi poeta ancor
Musa mia splendida
fammi poeta
Rifammi amante) (ancor).

Lassù, lassù nei mondi,
ove il sognare è vivere,
ove fola è la morte,
ove l'amore iddio
freme nell'anima
libero e forte,
lassù, lassù nei mondi
ove regna la musica,
ove ogni nota è luce;
lassù, lassù,
della tua voce il magico
suon mi conduce,

(lassù, lassù)

(lassù, lassù).

avviluppato un'ora
nell'effluvio
della tua chioma bionda
e sì che d'angioli
non è l'aureola

¹⁹⁴ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 78 (*Al bosco*).

¹⁹⁵ A. Galateo, *Versi*, cit. p. 96 (*Pioggia di foglie*).

che ne circonda,
inabissato un'ora
nelle malie cerule
degli occhi tuoi
e poi, o incanto,
il cielo che spalancasi
tutto è per noi.

(tutto è per noi, tutto è per noi).

La lirica è composta di quinari e settenari in una successione non regolare, come non regolare sono le rime, eppure tutta risuona di un'armonia delicatissima che si avvale di moltissimi versi sdrucchioli spesso in assonanza: "angelica", "palpita" e "splendida", altre volte si richiamano semplicemente nella loro inconfondibile cadenza: "vivere", "anima", "musica", "magico", "angioli", "aureola", "cerule", "spalancasi" (quest'ultimo con l'aiuto del suffisso che tra l'altro rende sdrucchiolo l'"empiesi" del sesto verso).

La Musa è personificata, e l'aggettivo possessivo "mio", ripetuto due volte, rivela una intimità profonda e un'esclusività su un'impostazione prosopopeica ulteriormente accentuata da una costruzione alta e sublime che ricorre ad un numero cospicuo di iperbati e di anastrofi: "parla l'angelica tua parola", "empiesi e palpita tutto il mio cor", "ove fola è la morte", "ove regna la musica", "della tua voce il magico suon", "d'angioli non è l'aureola", "degli occhi tuoi".

La Musa ritorna a parlare al poeta: sono parole d'amore, ispirate molto probabilmente da una donna; qui però l'amore sembra solo un'occasione per raggiungere le vette incontaminate alle quali può arrivare solo la poesia ispirata e risentire "gli squilli d'oro", un'evidente sinestesia che si ripete nei versi successivi in un'altra immagine simile, "ove ogni nota è luce".

Lo stupore del poeta è rilevato dalla tronca "ancor", ripetuta tre volte in un'epifora, che produce anche una rima, nella seconda strofa; i vocaboli tronchi non a fine verso, hanno anche un ruolo metrico, per non uscire dalla musicalità di cui ho detto, legato tantissimo ai settenari intercalati dai quinari; così, oltre ad "ancor", troviamo entro i versi, "suon"; stesso ruolo hanno le due sinalefi, "ove il" e "tutto è".

Gli attributi svolgono un ruolo non secondario in questa trasfigurazione dell'umano in trascendente: "angelica", "sante", "splendida", "libero e forte", "magico", "cerule"; e i sostantivi non sono da meno: "parola d'amore", "squilli d'oro", "effluvio", "aureola", "malie", "incanto"; così i verbi: "empiesi e palpita", "risonino", "fammi... rifammi",

“sognare è vivere”, “freme”, “regna”, “avviluppato”, “inabissato”... La sintesi poi di questi elementi primari produce una sinfonia di straordinaria efficacia.

La dialisi “non vedi?” non interrompe l’effetto del canto, anzi lo accentua, quasi a fermarsi e a prendere la rincorsa, per elevarsi poi più alto e più forte. Così l’avverbio “lassù” in anadiplosi e anafora, moltiplicato dal Bossi nel suo spartito, produce un’enfasi che non appesantisce, ma anzi accentua l’esperienza di un cuore innamorato della Musa, della Poesia, che si abbandona ad un’estasi che altri accorgimenti ancora rendono eccezionale. Si valutino anche la sincope “folà” per favola; l’eco petrarchesco della “chioma bionda”; la prima persona plurale espressa con il “ne”, “ne circonda”; la litote “non è l’aureola”.

Prevale sostanzialmente la paratassi che riesce a comunicare un’immediatezza vivace, dinamica e vigorosa, interrotta per cinque volte dalle relative introdotte dall’anafora “ove”, e dagli ablativi assoluti espressi dai participi passati “avviluppato” e “inabissato”.

E’ questa una lirica che ci rivela senza mezzi termini il valore che per il Galateo ha la Poesia; è una lezione di poetica su una tradizione che arriva da molto lontano, da Orazio fino a Foscolo: la morte è fola, il sogno è vita, la musica regna. E al poeta, “avviluppato” nella chioma bionda della Musa, sebbene non sia una corona di angeli, “inabissato” nei suoi occhi maliardi, si spalanca il cielo che di nuovo con “tutto è per noi”, sinonimo di “nostro”, termina, così come aveva iniziato la composizione, in una familiarità esclusiva.

10.4.3. Dai versi alla melodia

Il pezzo, come la lirica, è inedito e senza numero d’opera; è stato recuperato dal manoscritto trovato nella biblioteca del Conservatorio di Milano, datato “Luglio 1981”, quando probabilmente il maestro si trovava già a Napoli.

Il pezzo, tripartito, è in tre quarti, la tonalità in Lab maggiore.

Dopo una brevissima introduzione di due battute, la prima sezione, che si modella sui primi dodici versi della lirica, è un cantabile *con estrema dolcezza*, dal carattere *calmo* e delicato; la melodia è sostenuta da una serie di accordi ribattuti su delle armonie in continua tensione che, ritardando volutamente le risoluzioni, creano una sensazione di affascinante attesa; l’andamento della linea melodica è ampio e molto libero; nel

dettaglio il compositore riprende spesso gli stessi incisi arricchendoli con delle variazioni oppure riproponendoli nei versi successivi, o anche in corrispondenza a delle progressioni (si veda l'esempio) che enfatizzano i sentimenti che traspaiono dai versi.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line with a triplet of eighth notes and the lyrics "Fammi po-e ta an cor". The bottom staff is a piano accompaniment with the instruction "ma con calore" and "cresc. ed anim.".

Quindi, se “fammi poeta ancor” è ripetuto tre volte (nel testo di Galateo appare solo una volta), in un primo momento, *con calore*, nelle battute successive, in un *crescendo* ed *animando*, si arriva ad un *fff* grazie ad una linea melodica particolarmente incisiva e ascendente su “Musa mia splendida rifammi amante”, per poi sciogliersi su delle terzine che si diradano di nuovo su “fammi poeta, rifammi amante ancor” per terminare con una cadenza in Lab maggiore.

Segue subito dopo la seconda sezione *con soavità e un po' lentamente*, a svolgimento della terza strofa, che si apre con una serie di arpeggi cromatici che, insieme a un canto dalla linea molto libera, crea un'atmosfera impalpabile in corrispondenza del sogno magico, “lassù” (ripetuto già sei volte dal poeta e dieci poi dal Bossi), in una dimensione alternativa e divina, che si conserva e si consolida, per poi riprendere in parte l'andamento iniziale.

La terza e ultima sezione ripresenta alcune linee melodiche della prima con delle varianti armoniche che la arricchiscono, su “avviluppato un'ora nell'effluvio della tua chioma bionda”, o ancora nelle progressioni già illustrate su “nelle malie cerule degli occhi tuoi”, mettendo particolarmente in enfasi “...e poi, o incanto...” su un accordo arpeggiato molto ampio di Lab, a cui subentra, poco dopo, una corona che, lasciando una lunga pausa di silenzio che interrompe improvvisamente l'andamento, prepara un momentaneo cambio di tempo a quattro quarti su degli accordi di settima, creando un'atmosfera di stasi momentanea. Nell'immediata e vivace ripresa del primo tempo, immediatamente successiva, segue la coda in un progressivo moto ascendente del canto, accompagnato da degli arpeggi di terzine che culminano su delle armonie dissonanti per risolvere subito dopo in Lab.

10.4.4 *Ieri*

Ieri passando in fretta per la via
uno strano fanciullo mi fissò.
L'ho qui in core né scordar lo so
tanto presa ne fu l'anima mia.

Io vivo pieno di malinconia
perché quella vision si dileguò.
L'alma l'ha innanzi ognor, ma dir non può
se vera fosse o pura fantasia.

O ne moria speranza, ombra, sospiro,
che lontano da me tanto mi stai.
Non vedi? S'io l'orizzonte rimiro

gli è per cercarvi un volo de' tuoi rai.
Se intorno sempre muovo gli occhi in giro,
gli è che t'ho in core e non ti trovo mai.

La lirica, in endecasillabi porta la struttura di un sonetto: due quartine e due terzine. Le quartine non riprendono nelle rime il sonetto originario a rima alternata, ma quello stilnovista a rima incrociata (“ABBA-ABBA”). Le terzine invece conservano la rima alternata (“CDC-DCD”).

Le figure retoriche sono in un numero abbastanza limitato: abbiamo delle anastrofi semplici, “né scordar lo so”, “presa ne fu”, “ma dir non può”, “se vera fosse”, “lontano da me tanto mi stai”, “se l'orizzonte rimiro”, “se intorno muovo gli occhi”; tre metafore, “ombra”, “sospiro”, “il volo de' tuoi rai”; un'anafora, “gli è”; un anticlimax, “speranza, ombra, sospiro”. Quattro sono i troncamenti all'interno del verso: “vision... ognor... dir... de’”; per due volte si preferisce il monottongo “core”, e “moria” senza labiodentale; presenti anche due termini ricercati di latinismo aureo, “alma” (dal latino “anima”, dove la “n” originale si è cambiata in “l”) e “rai” (dal latino “radius”). L'ipotassi è semplice e lineare.

Se la strutturazione è abbastanza semplice, il contenuto è certamente enigmatico: il poeta ha visto per via uno strano fanciullo che lo ha colpito per il suo sguardo e non riesce più a dimenticarlo; lo cerca, ma non lo trova: “si dileguò” con un movimento così repentino che il poeta si chiede addirittura se l'apparizione sia stata vera, o sia stata solo un prodotto della propria fantasia. Lo invoca, chiamandolo “ombra” e “sospiro”, ma la speranza di rivederlo è ormai venuta meno sebbene ancora con gli occhi cerchi i suoi “rai” che lo avevano così fissato e penetrato, da sconvolgerlo.

Chi è questo fanciullo e perché la composizione si intitola *Ieri*? Sappiamo che i titoli in qualche modo dovrebbero rivelarci il cuore del messaggio poetico: dunque “fanciullo” e “ieri” dovrebbero coniugarsi in qualche modo e svelare l’allegoria.

Posso azzardare un’interpretazione, dopo esserci stato sopra più ore, alla ricerca di un’ispirazione che è tardata a venire e di cui non ho assolutamente la certezza: “Ieri”, il “non ti trovo mai”, il dileguarsi, la malinconia, la condizione di insufficienza esistenziale potrebbero rivelare (anche alla luce della raccolta *Versi*) un fanciullino pascoliano, allegoria non tanto dell’ispirazione poetica, quanto di una età dell’oro, perduta senza possibilità di recupero nell’adulto, che non sa più sognare né aprirsi alla vita dell’innocenza primigenia; ma il fanciullino potrebbe anche essere l’allegoria dell’amore, di un amore non corrisposto, o perduto, o lontano, che ha lasciato nel più totale smarrimento l’uomo, al punto da non intendere se sia stato vero o “pura fantasia”.

Comunque sia, le immagini sono delicatissime, i sentimenti profondi, il linguaggio limpido, i pensieri chiari, la successione degli eventi precisa, tutto il lessico e la sintassi dipendenti e protesi verso la visione che diventa fulcro di tutta la poesia.

Non ci importa in fondo sapere chi si celi dietro queste immagini: se il poeta non l’ha voluto comunicare a caratteri cubitali, vuol dire che l’ispirazione poetica lo ha portato ad essere tale quale si è manifestato nelle parole, forse proprio perché non era tanto il “fanciullo” che si voleva evocare, quanto la condizione di sofferenza, dovuta all’assenza, al vuoto, alla lontananza che non permette più al poeta di elevarsi in volo, appesantito com’è dalla sua esistenza priva di un affetto ritenuto essenziale.

10.4.5. Dai versi alla melodia

Il pezzo, come la lirica, è inedito e senza numero d’opera; è stato recuperato dal manoscritto trovato nella biblioteca del Conservatorio di Milano, datato “24 gennaio 1982”, quando il maestro si trovava già a Napoli.

La composizione, divisa su diverse brevi sezioni, in due quarti, è una romanza per mezzo soprano e pianoforte in Mib maggiore; e si apre *piano* con un andamento *lento*, in un accordo arpeggiato di settima dominante al quale seguono armonie ferme *raccontando*, come se fosse un recitativo che occupa sostanzialmente la prima breve sezione (dieci battute), che riporta i primi due versi della lirica. Dal recitativo trapela una forte inquietudine, ad esempio nella settima battuta, dove un accordo di Mib minore, corrisponde allo “strano fanciullo”, il protagonista anonimo di tutta la poesia del Galateo.

Nella seconda sezione è abbandonata la narrazione precedente e inizia il canto, *più animato e con passione*, che ripete due volte con lo stesso inciso melodico ma più alto, “l’ho qui in core”, in una linea ascendente che culmina in un *forte* sul quarto verso, per poi, in una discesa cromatica che tende a sfumare, ripetere le stesse parole. Lo strumento accompagna la voce con degli accordi ribattuti su delle armonie dal carattere dolce e affettuoso *animando con calore* nelle misure successive, dove, intrecciandosi abilmente con il canto, il basso propone un frammento che è ripetuto più volte diminuito.



Sulle ultime battute della sezione si susseguono dei brevi accordi alterati che producono un’atmosfera indeterminata a introduzione della successiva.

Assai più calmo è il ritmo della terza sezione che traduce in Mib minore gli accordi alterati precedenti, un Mib minore ripetuto più volte dallo strumento solo, lungo tutta la prima battuta, quasi in attesa. Il canto riprende la narrazione precedente, inquieta e melanconica, in una condizione di staticità resa dalle note gravi del pianoforte, dalle armonie minori, dai sedicesimi ribattuti del canto. Il sentimento si rianima solo al settimo verso, come se anche solo il ricordo potesse rinnovare l’esperienza fuggente e perduta.

La breve sezione successiva è caratterizzata da un *crescendo* e da un *animando* particolarmente drammatici, adatti a rendere con enfasi lo strazio dei due versi che seguono immediatamente dopo. La densità armonica e cromatica che contraddistingue il canto su incisi melodici che ascendono faticosamente con riprese ripetute a intervalli regolari, si unisce al tema già sentito precedentemente al basso, ora aumentato, fino ad arrivare ad un *fortissimo* su “lontano... mi stai”.

Nell'ultima sezione, a conclusione del pezzo, si ripete la seconda, *animato ancora*, con un andamento un po' più deciso, a cui viene aggiunta una breve coda dove *con passione* si ritorna, tramite una breve cadenza, alla tonalità iniziale che dà la sensazione di una chiusura definita e serena, quale non sembra emergere dall'ultima strofa della lirica che invece, come già si è scritto, rimanda il lettore ad una condizione esistenziale di attesa insoddisfatta. Lo strumento segue con cinque battute a solo, che confermano il *forte* e il Mib, quasi a corollario conclusivo del canto.

10.5.1. Autore lirico: Antonio Fogazzaro (1842-1911)

E' uno dei tanti autori dell'800 dimenticati soprattutto nelle scuole, un po' per i programmi vasti dell'ultimo anno delle superiori, un po' per un non so che di incostanza didattica, un po' perché Manzoni ha fatto da padrone incontrastato, un po' perché Fogazzaro sembra profumare troppo di sentimentalismo. Eppure con la sua Trilogia cui si aggiungerà da ultimo *Leila*, Fogazzaro è uno degli esponenti più prestigiosi della prosa ottocentesca, particolarmente di una vena che è il risultato di un impasto ben riuscito di Verismo, Romanticismo storico e di Decadentismo. La crisi letteraria, spirituale, politica di quegli anni vive nei suoi personaggi che riflettono un'epoca di transizione, un po' come nel Carducci, sebbene da una prospettiva differente.

Sono gli autori più difficili da conoscere, approfondire, valutare, perché è quasi impossibile definirli entro linee nette, ma sono anche i più interessanti perché, come artisti e come uomini, hanno una ricchezza che li distingue nettamente da un illuminista tutto illuminista, da un verista tutto verista, da un ermetico tutto ermetico...

Qui però non è il Fogazzaro romanziere che ci interessa, ma il Fogazzaro poeta, un'anima per lo più sconosciuta ai testi scolastici, ma, non di meno, interessante, forse ancora più rivelatrice, ed è lo stesso titolo della raccolta che ci dice il perché: *Valsolda*.

Valsolda è stato il luogo di ambientazione delle opere di Antonio Fogazzaro (*Piccolo mondo antico* e *Leila*). Nella frazione di Oria esiste la casa di vacanze dello scrittore - Villa Fogazzaro Ro. Ad Oria si svolgono, in gran parte, le vicende del romanzo *Piccolo Mondo Antico*: qui si trovano l'orto di Franco, la darsena di Ombretta, la villa del Nisciore, il cimitero... Altre vicende del romanzo hanno luogo ad Albogasio (con Villa Salve che funge da dimora del Pasotti e della sciora Barborin), a San Mamete, a Puria, a Castello, fin su al Santuario della Caravina.

Il territorio principale di Valsolda si trova a nord del lago di Ginevra ed è costituito da due valloni che convergono nel torrente Soldo. Il territorio, a forma di anfiteatro semicircolare, aperto al centro verso il lago, e limitato tutto intorno da monti e da cime, per chi lo contempla dal lago, è veramente ameno e pittoresco, poiché, alla maestosa nudità delle rupi dolomitiche che dominano in alto, fa riscontro la lussureggiante vegetazione dei boschi che si stendono dalle rive. I villaggi disposti a scala lungo il pendio con le numerose chiese e le case in sasso ornate da colonnati e da

arcate concorrono a conferire un aspetto affascinante all'insieme. La Valle, tutta rivolta a mezzogiorno, è soleggiata da mattina a sera e protetta verso nord dalla barriera dei monti. Per la sua fortunata posizione, Valsolda ha una vegetazione assai varia: dagli ulivi e limoni della riva, agli abeti, ai faggi.

E' lo stesso autore che introduce la sua raccolta con un'accurata presentazione, una presentazione che, secondo me, è più bella delle stesse liriche che la compongono: intendo dire che quella che è definita da Fogazzaro "Nota dell'autore" è una vera dichiarazione poetica in poesia che sa di magico, perché richiama i personaggi delle sue opere che si sono mossi in quella Valle, ma anche perché Valsolda è già una località tutta sui generis, magica appunto, se solo la si percorre lungo le sue chine e sul piroscrafo che ne segna ogni giorno il lago.

Per questa ragione, a introduzione della poesia musicata dal Bossi, mi permetto (e solo per Fogazzaro) di riportare, senza commenti, i passi più significativi della *Nota d'autore* della raccolta da cui è tratta, espressione più intima e sincera di un cuore sensibilissimo, cristiano, obbediente, sofferente, desideroso di pace e di rinnovamento, idealista e ingenuo, mistico e mondano allo stesso tempo, che ritrova nella sua Valsolda, la Zacinto di Foscolo e la Bolgheri di Carducci, senza aggiungere altro che mi parrebbe in ogni caso un di più, un fronzolo inutile a spezzare un'armonia che solo il miracolo della poesia può rivelare.

VALSOLDA POESIA DISPERSA¹⁹⁶

A MIA MADRE

Un lago tortuoso che sbuca a ponente, chi sa d'onde, dietro un promontorio scosceso, e scompare a levante, chi sa dove, dietro un'umile punta; tutto all'ingiro grandi montagne che affondano le radici nelle acque verdi e le serrano da ogni lato e vi specchiano la loro deserta maestà; una timida frotta di paeselli, parte appiattati nell'ombra d'una valle, parte nascosti al sole tra viti ed ulivi, ma pronti, si direbbe, a rintanarsi al primo rumore insolito; ecco la scena di questi versi...

...sta fuori del mondo conosciuto; simile a quelle regioni iperboree, il cui nome, gittato a caso da una nave lontana, sta pure sulle carte e nei dizionari di geografia. I timidi paeselli son bene allacciati fra loro da una maglia di stradicciuole in gran parte pulite e comode; ma i giganti di pietra che stanno alle spalle ed a' fianchi di que' paeselli le troncano tutte per modo, che, quando il lago va sulle furie, soltanto gli uccelli e le onde posson toccare quest'isola. Nei mesi in cui si navigano i mari del polo un piccolo piroscrafo esce ogni giorno dal promontorio di ponente, fugge sbuffando dietro la punta di levante e rifà quindi la via...

...Pure, tra il lago e quella gigantesca muraglia grigia cui è addossata la valle, si celano mille severe e graziose fantasie della natura, idilli placidi non senza maestà, liriche fiere non senza dolcezza; vivi gli uni e le altre di appassionata vita, che da mattina a sera li va illuminando diversamente...

¹⁹⁶ Fogazzaro Antonio, *Valsolda - Poesia dispersa*, Casanova F. editore libraio, Torino 1886, Nota dell'autore.

...A piè' della gigantesca muraglia grigia v'ha una minierà d'oro, abbandonata; in fondo a un burrone verde, pieno di voci d'acque, v'ha una miniera d'antracite, abbandonata. Pare che la valle abbia detto agli infaticabili pionieri: «Vedete? Niente, per voi! Lasciatemi stare. ».

...una pace confidente di non essere interrotta pei secoli de' secoli. Perché, se qualche poeta selvatico va frugando la valle in cerca di temi e d'immagini, ella se ne turba quanto delle lepri che frugano le sue forre e scherzano pe' suoi sentieri. Anzi, credo poter dire che gli esprime in qualche modo misterioso certa simpatia, e lo penetra poco a poco del fascino che io ho spiegato...

...La ispirazione della Natura non vi è stata schiettamente italiana. Lavorando a questo lago, la vecchia bizzarra ha voluto ricordare parecchie sue opere disseminate per la terra. Qui si vede un concetto alla Svizzera, là un concetto alla scozzese... certi aspetti delle isole Azzorre; altri sottili critici vi trovarono imitazioni del Giappone e della Polinesia. Simile impurità è a deplorarsi altresì nello stile, talvolta umile e volgare, talvolta artificioso ed alto. Accanto a profili monotoni di montagne scorgonsi ardite linee, segnate con fuoco, tutte magniloquenza; presso a povere fenditure, che si rivelano a un tratto da cima a fondo come cattivi romanzi, serpeggiano valloncelli condotti di scena in scena con incomparabile grazia ed arte ; la barca che rade i lidi trova scogliere stupendamente scolpite, in mezzo a triviali pendii tirati giù come Dio vuole. E se il colore, in cui monti ed acque si manifestano, può in qualche modo paragonarsi al linguaggio, è d'uopo confessare che il mutabile linguaggio del sito è singolarmente misto di espressioni illustri, come i lumi cerulei del lago nella brezza del mattino, i lumi vermigli delle alte rupi al tramonto; e di espressioni ignobili, come i toni plumbei d'una giornata piovosa d'autunno, quando il lago, avviluppato di nebbie, si esprime come uno stagno. Da tutto questo è lecito argomentare che la composizione della valle risalga ad un'era molto simile all'era delle epopee primitive, create senza misura né scelta, tanto per creare, sotto la rozza signoria d'una critica esercitata per suffragio universale...

...Pur troppo, rileggendo i miei versi, m'assale il dubbio di non aver saputo evitare del tutto gli intravvisti pericoli, e d'aver usato, in un volumetto così tenue, lo stile sussiegato ed il modesto a vicenda, il linguaggio nobile ed il popolano...

...se qualcuno legge i miei versi non chiegga loro tante ragioni, perché il santo vero è questo: io li ho scritti, con assai maggior passione che arte, per un'amica tenera de' primi e, spero, degli ultimi anni miei, la quale a me ha dato molte ore felici, e non darebbe un sasso, una foglia per tutte le dottrine de' letterati. Per amore li ho scritti, per amore li pubblico; essendo quest'amica umile, povera, oscura.

...Il suo nome sulla copertina è pel libro un presagio, quasi un desiderio di silenzio e di quiete; lo so bene... Ecco dunque due libri di complessione gracile, che si faranno buona compagnia camminando adagino, fuor delle vie frequenti, in cerca di angoli tranquilli come questa Valsolda, dove l'aria sia clemente e possa forse allignare qualche amicizia sentimentale.

Valsolda, settembre 1875.

A. Fogazzaro.

10.5.2. *Quiete Meridiana*

Assonna il cielo bianco;
il vento, stanco,
sospira e tacesi;
tace fra boschi e prati
discolorati
il lago plumbeo;
la placid'Alpe enorme
sul pian che dorme
veglia in silenzio.

Appena io sento
di qualche armento

le squille tremole;
e nel riposo arcano
penso un lontano
core che pensami.

Irregolari le strofe, le rime e la metrica: due strofe di nove e sei versi rispettivamente; un settenario è seguito da due quinari; quattro quinari sono sdrucchioli (terzo, sesto, dodicesimo e ultimo). Le rime sono bacciate sul settenario col primo quinario che lo segue “AabCcdEef”, “aabCcd”.

Strofe di versi brevi, come i quinari e i settenari, di per sé molto ritmati e cantabili, erano utilizzati per la composizione delle odi-canzonette già nel Cinquecento e nella stesura dei libretti d’opera per i melodrammi. Questa canzone perciò, si apre proprio alla tradizione dell’ode-canzonetta e del melodramma.

Diversi gli iperbati, “Assonna il cielo”, “tace... il lago plumbeo”; un’anastrofe, “di qualche armento le squille”; un’anadiplosi, “... tacesi; tace fra boschi”; un’epanadiplosi, “penso un lontano core che pensami”; un vocabolo onomatopeico, “plumbeo”; una metonimia, “squille”; cinque immagini in antropomorfismo, “Assonna il cielo”, “il vento sospira e tacesi”, “tace il lago plumbeo”, “il piano che dorme”, “la placid’Alpe veglia”. “Assonna” è una forma piuttosto rara, più utilizzata con valore intransitivo, o nella forma di riflessivo pronominale; “pian” e “tacesi”, troncamento e “si” in suffisso, per ragioni metriche; in “core” si è preferito il monottongo. Tutta la lirica è in paratassi.

La composizione sembra voler dar eco all’introduzione del Fogazzaro che ho riportato: la prima strofa, infatti, è un richiamo al silenzio in un’atmosfera surreale, dove tutto invita l’incauto viandante a rispettarne la pace (“...una pace confidente di non essere interrotta pei secoli de' secoli!.. Lasciatemi stare...”). Senza riportare di nuovo per intero le immagini, cielo, vento, lago, piano, Alpe partecipano all’unisono di questa dimensione a cui può accedere solo un poeta “Perché, se qualche poeta selvatico va frugando la valle credo poter dire che gli esprime in qualche modo misterioso certa simpatia ...”.

Il poeta sente “appena” le squille tremole degli armenti; così che tra sospiri, silenzi, colori discolorati e plumbei, riposi arcani... un’immagine pensierosa appare all’orizzonte di questo autore che nei suoi romanzi ha amato anche il mistero, il sogno, le epifanie tra vibrazioni meta reali che tanto andavano di moda in quei tempi.

In verità lasciano un po' interdetti gli ultimi due versi che sembrano troncare un discorso appena accennato, una rivelazione che si è appena affacciata all'orizzonte. Anche l'armonia è spezzata con quasi una sensazione di fastidio che si accentua con l'anadiplosi: la seconda strofa insomma mi pare mancata di qualcosa di essenziale rimasto nella penna del poeta.

10.5.3. Dai versi alla melodia:

Per comprendere compiutamente la figura e l'opera di Antonio Fogazzaro non si può prescindere dall'analizzare quelli che furono i suoi rapporti con la musica e i compositori del suo tempo. Questo perché la musica occupò un ruolo decisivo nella formazione del romanziere, riflettendosi poi nella stessa produzione letteraria e nelle relazioni interpersonali dello scrittore. Attorniato in famiglia da buoni pianisti dilettanti – il padre Mariano, la moglie Margherita Valmarana e soprattutto la figlia Maria – la musica costituì fin da giovane una delle più grandi passioni di Fogazzaro, alimentata nel corso degli anni anche da frequentazioni spesso molto amichevoli con figure di rilievo del panorama musicale italiano. Molti di questi artisti furono proprio coloro che ricambiarono l'attenzione dello scrittore utilizzando i suoi testi poetici per le loro composizioni: da Marco Enrico Bossi e Franco Alfano – autori di due melodrammi tratti rispettivamente da Malombra e Miranda – a Giovanni Tebaldini, Pier Adolfo Tirindelli, Gaetano Braga, Leone Sinigaglia, che adottarono i versi fogazzariani per le loro romanze da salotto, genere molto in voga fra l'Otto e il Novecento. Questi sono solo alcuni nomi di una schiera ampia e variegata di musicisti che nel corso degli anni si è affidata alla poesia di Fogazzaro per ispirare il proprio ingegno.

Il pezzo è per un coro, a sei voci virili (tenori primi e secondi, bassi primi I e II, e secondi I e II); il pianoforte ha solo un ruolo di guida. La composizione, in quattro quarti, in Mi maggiore, inizia con un andamento *tranquillo*: i tenori espongono *pianissimo* un primo breve inciso di terze ribattute che interpretano il sonno del “cielo bianco” con una staticità musicale; l'inciso viene ripreso dai bassi primi e secondi nel registro grave generando un accordo di tonica e soffermandosi su l' accordo di tonica generato che alla battuta seguente muta a Sol # minore, mentre i tenori espongono i due versi successivi riconfermando il clima iniziale di pace contemplativa. L'atmosfera che si respira è

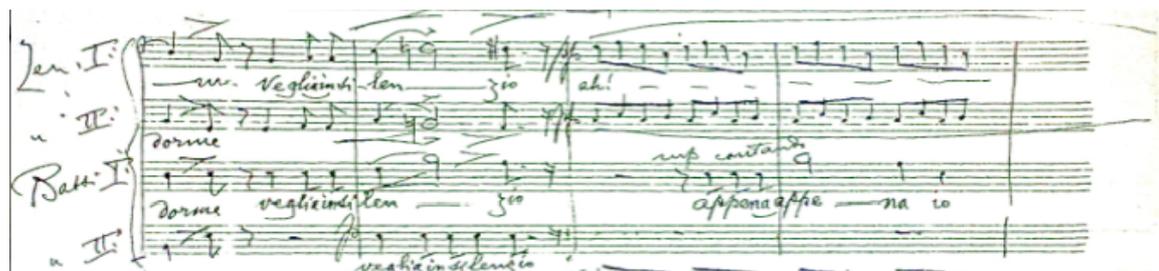
solenne e religiosa, pittoresca e naturale, favorita anche dal timbro del coro di sole voci maschili che si rispondono da eco.



A questo punto sul manoscritto compare una “A”, che fa presumere che il maestro Bossi abbia pensato la sezione appena conclusa di nove battute come una sorta d’introduzione e che qui abbia inizio una prima sezione di cinque battute dove le voci procedono tutte insieme omoritmicamente su armonie quasi immobili di una nenia magica proprio perché vaga e indefinita.

Compare poi una “B” a ipotetica introduzione di una seconda sezione che si apre sulle prime quattro battute con delle armonie lunghe che recuperano l’invito al silenzio, il “tace” del quarto verso (assente nella poesia del Fogazzaro) per poi proseguire con un andamento simile a quello precedente, così simile che le due sezioni potrebbero essere condotte ad una unica.

Alla “C”, ai tenori primi e secondi è affidato un disegno che richiama un carillon a imitazione delle “squille tremole”, mentre il basso primo intona una breve linea melodica molto libera e cantabile sulle parole dei primi tre versi della seconda strofa.



Handwritten musical score for four voices: Tenors I and II, and Basses I and II. The score shows a passage with lyrics in Italian. The lyrics for Tenors I and II are "e nel ri-po-so ar-ca-no". The lyrics for Basses I and II are "sen-to di qualche-smento la quill le tranne" and "e nel ri-po-so ar-ca-no". The music is written on four staves with various notes, rests, and dynamic markings.

Dopo una pausa di un quarto, a introduzione del “riposo arcano”, le voci tornano a procedere insieme su armonie mistiche e a richiamarsi fra di loro suggestivamente, con delle entrate alternate e inframmezzate da un breve episodio solistico del basso, per poi scemare sull’accordo di tonica in un *pianissimo*.

10.6. Autore lirico: Enrico Bossi (Si veda l'introduzione)

10.6.1. *Il tramonto del sole*

Un saluto a te, Sol, che tramonti,
un saluto al tuo raggio che more
mentre obliquo dardeggia sui monti
la fuggente letizia del...

Della terra tu fosti l'amore
dacché prima il tuo sguardo s'accese
e nell'ampio de' cieli si stese
l'altri monti di luce vesti.

(l'altri monti di luce vesti.)

Salve, e ti sgorghino dall'ampie vene
innumerevoli come la rene,
ne i lunghi secoli. Salve! ed il vale

ed il vale d'una mortale
non disdegnar.

(Ed il vale d'una mortale
non disdegnar.
Ed il vale d'una mortale
non disdegnar.
Non disdegnar).

Salve!

E' una lirica, sotto il profilo metrico abbastanza irregolare, che molto probabilmente è stata partorita in simultanea con le note dello spartito. La prima strofa di quattro versi decasillabi è in rima alternata (ABA...), ma l'ultimo verso è incompleto, almeno per quello che risulta dallo spartito da cui è stata tratta, poiché manca delle due ultime sillabe; eppure sarebbe bastato un "di" per completare il decasillabo, che non avrebbe rispettato la rima, ma in una metrica tronca non sarebbe rimasto in sospeso.

Segue la seconda strofa anch'essa di quattro decasillabi che dovrebbero essere a rima incrociata, ma lo sono solo in parte, perché l'ultimo verso non rima con il primo (ABBC). Si contano poi tre versi endecasillabi, in assonanza gli ultimi due. La quarta strofa si apre con un novenario, in anadiplosi e omeoteleuto con il verso precedente ("vale" "mortale"), seguito da un quinario tronco, ripetuti tre volte; il quinario due volte consecutive al termine, per poi concludere con un "Salve!" isolato. Sul Sol, che è personificato con la "S" maiuscola, si presenta un'apostrofe, che assieme al "salve" ripetuto più volte, conferisce una certa enfasi a tutta la lirica. Troviamo poi un'anafora

proprio all'inizio, "Un saluto"; un'anastrofe, "della terra... l'amore"; alcuni iperbati su "nell'ampio de' cieli si stese", "l'altri monti... vesti" e "il vale... non disdegnar"; notiamo ancora i troncamenti "Sol" e "de'" per ragioni metriche; con "move" e si predilige il monottongo. L'ipotassi è molto semplice.

Sufficientemente chiare le prime due strofe: un saluto al Sole che tramonta, al suo raggio che genera gioia e letizia mentre "volteggia" sui monti. Un salve al Sole che è amore, in un'evidente metafora, che con il suo sguardo ha fatto fiorire tutta la terra vestendo (di nuovo) i monti di luce.

La ripetizione insistente dell'ultima strofa è costretta da evidenti esigenze musicali e da una scarsa vena poetica che non si rivela all'altezza delle note, di cui dirò nel paragrafo successivo.

Nella sostanza la poesia ha il suo fulcro nell'apostrofe attorno alla quale gira tutto il suo sviluppo, il "saluto a te", il "salve!" e il "vale", ripetuti un po' retoricamente più volte. La composizione è ispirata a Cristina, la futura moglie, come si può leggere sull'ultima pagina dello spartito, dove il nome di Cristina è chiuso come in un abbraccio dentro i volteggi della firma del Maestro (esame di licenza di composizione – giorno 9 Luglio: dalle ore 7 ³/₄ alle 12 ³/₄. Enrico Bossi, ispirato da Cristina).



Se poniamo attenzione al manoscritto, scopriamo però che il lavoro risale all'anno 1881, quando Bossi, ventenne, ottenne il diploma in composizione, che è confermato da un appunto su una pagina lasciata in bianco: "Esame di licenza".

10.6.2. Dai versi alla melodia

Il pezzo è un manoscritto rinvenuto nella biblioteca del Conservatorio di Milano che riporta alcune modifiche che tuttavia non ne impediscono una corretta interpretazione.

La romanza, in Mib maggiore in 4/4, è strutturata in quattro parti: la prima, un *allegretto*, è un'introduzione di diciassette battute, affidata al pianoforte, che in un susseguirsi parallelo molto dolce e morbido di quartine di sedicesimi, nella tessitura acuta dello strumento, accompagnate da armonie vaghe di settime, crea un'impressione eterea e impalpabile. Più che di un tramonto si ha la sensazione di un'alba, di un risveglio progressivo della natura al sorgere dei primi raggi del sole; nelle ultime quattro battute però il reiterarsi delle figure melodiche iniziali che confermano il *pp mormorando*, in un'estensione più grave, preparano i contenuti della lirica che saluta il Sole che tramonta.

Nella seconda parte, dopo un breve *rallentando* e una corona su Sib, il canto intona *piano* le parole del primo verso, "Un saluto a te, Sol, che tramonti", ribattendo il Re su uno sfondo armonico che sembra voler richiamare le onde del cielo a raccolta per prepararsi al silenzio della notte, mentre si ode in lontananza riecheggiare il motivo introduttivo che va però scemando. Subito dopo una linea melodica più ampia e appassionata si eleva, in corrispondenza al "raggio che move" e all'"ondeggiare sui monti", mentre "la fuggente letizia del dì" è un rapida discesa cromatica a Sol maggiore.

Dalle numerose alterazioni e dalle appoggiature che caratterizzano lo sviluppo della musica nella strofa successiva, traspare una leggera velatura malinconica, che lascia spazio a un'esclamazione di vita struggente nella ripetizione "l'altri monti di luce vesti", dove la seconda volta il primo salto di quinta lascia posto a uno slancio d'ottava, per poi rimettersi sottovoce al "Salve" della terza parte.

Il pianoforte tranquillamente infine accompagna con degli accordi ribattuti le ampie volute melodiche della terza e quarta strofa; specialmente nella continua ripetizione degli ultimi due versi, un andamento sempre più acceso, un canto vibrante, che si espande sempre di più con un registro acuto su delle armonie calde ma instabili, tradiscono un ardente desiderio di armonia e serenità che viene raggiunto nello spegnersi in lontananza del canto, su una breve coda affidata allo strumento che ripropone le note e l'atmosfera dell'introduzione.



10.6.3. *Spero*

Io scordar non posso l'ora
che quel bacio mi donava
di mia vita per l'aurora
quando amor ei mi giurava.

Fui felice quell'istante,
lo rimembro e nel dolore
io vivo [il] (quel) bel semblante
a sollievo del mio core.

Se qual nuvola leggera
mi fuggiva quell'ingrata
il mio core sempre spera
nel ritorno della fata.

Sempre spera che un bel giorno,
la si torni a questo cor.
Sempre spera nel ritorno,
(nel ritorno sempre spera
lei mi dice sempre spera)
lei mi dice t'amo ognor.

La lirica, in quattro strofe di ottonari a rima alterna (ABAB), tronchi gli ultimi due B, ricorda il ritmo della ballata; si pensi solo alla Canzone di Bacco di Lorenzo il Magnifico; l'accentazione rimane molto impressa, è sempre cantilenante, infatti, ed è molto usata anche nelle filastrocche: in genere tutti i distici del Corriere dei Piccoli erano di questo tipo. L'ottonario fu largamente utilizzato anche nei libretti d'opera, soprattutto ma non solo per i momenti cantabili del melodramma dell'Ottocento; quindi non c'è da stupirsi che Bossi abbia scelto proprio questo verso per musicarlo. Tuttavia nel secondo verso della seconda strofa si conta una sillaba in più; per questa ragione suggerirei di sostituire “quel” con “il”.

La prima strofa si caratterizza per un forte intreccio d'iperbati e anastrofi, “Io scordar non posso”, “che quel bacio mi donava”, “di mia vita per l'aurora”, “quando amor ei mi giurava”. Sostanzialmente tutta: a ogni verso si presenta una delle due figure retoriche. Nella seconda, in corrispondenza dell'oggetto interno di vivere “il bel semblante”, registriamo una sinestesia; nella terza, una metafora, “nel ritorno della fata”.

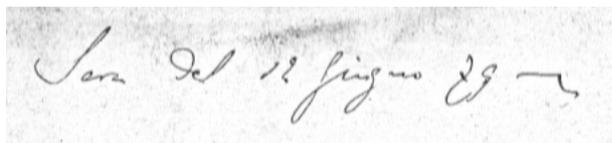
Nella quarta, se si considera nella sua interezza, come cioè è riportata nello spartito, senza togliere il penultimo e il terzultimo verso, per ricondurre la strofa alla regolarità delle altre, abbiamo un'epifora che già si annuncia nella terza strofa, “sempre spera”, ed è ripetuta per altre quattro volte; coinvolta anche in un chiasmo, “Sempre spera nel ritorno, nel ritorno sempre spera”, che potrebbe con “nel ritorno” rivelare anche un'anadiplosi; un'anafora infine su “lei mi dice”.

Si registrano alcuni troncamenti all'interno del verso, “scordar”, “ognor”, “cor”, “quel”, per ragioni metriche; in “core” si preferisce il monottongo; a “egli” la forma poetica sincopata “ei”. L'ipotassi è abbastanza semplice e non va di là dalla subordinata di primo grado.

Un bacio, un giuramento, un'aurora... la felicità. Poi la fuga, il sollievo e finalmente la speranza che “spera sempre”, in perfetta corrispondenza con il titolo della lirica, *Spero*; e se anche si potesse avere qualche dubbio, basterebbe leggere l'ultima strofa. Non si può negare che il gioco, lo scherzo sia piacevole, imbastito d'immagini fresche e lievi come la protagonista, la fata, che fugge alla maniera di una “nuvola leggera”. Le parole e il messaggio poetico sono così in sintonia con la musica: l'autore compone non solo per musicare.

10.6.4. Dai versi alla melodia

Il pezzo si cataloga tra le opere inedite composte durante gli anni trascorsi presso il Conservatorio di Milano dove ho ritrovato il manoscritto, datato “Sera del 12 giugno 79”, con uno scarabocchio a lato, indecifrabile. Bossi aveva diciotto anni.



Mompellio riporta che la composizione è dedicata alla moglie Cristina Brunoli; sullo spartito però non compare nessuna dedica.

Destinata a tenore o a soprano, la romanza, in Mib maggiore, esordisce con una breve introduzione che ne anticipa il carattere particolarmente dolce che sarà poi proprio di tutto lo sviluppo. Il tema di solo quattro battute è presentato prima al basso e poi all’ottava superiore con un andamento *moderato*.

Sopra gli accordi dello strumento che passano dal *mf* al *pp*, dopo un breve *rallentando*, delicatamente ribattuti, ottavo per ottavo, la voce intona una melodia semplice dal carattere “affettuoso” (un termine caro al maestro). L’armonia è ricca di alterazioni e di appoggiature: si crea così un’atmosfera sentimentale e sognante, tipicamente tardo-romantica. Al terzo e al quarto verso una breve progressione in un *crescendo con agitazione*, che raggiunge il culmine in un Lab acuto *ff*, su “Fui felice”, riconfermato dal *f* su “rimembro”, interpreta con passione “l’aurora della vita”, legata al giuramento d’amore; segue un *pp* che rivela anche una nota di tristezza, in un breve passaggio in tonalità minore, su “vivo quel sembiante”, a ricordo di un amore ormai trascorso.

A photograph of a handwritten musical score for voice and piano. The score is written on multiple staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is cursive and somewhat messy, typical of a working manuscript.

Anche nella strofa successiva la musica si fonde felicemente con le impressioni che ci trasmettono i versi: il canto procede sempre *ppp*, in un disegno melodico lieve e delicato, a volte ripresenta gli stessi frammenti per intensificarne il discorso e rende l'impalpabilità della "nuvola leggera" che tende a fuggire; accompagnato poi dagli accordi del pianoforte che lo raddoppiano e che creano momenti di sospensione estatica, grazie a modulazioni inaspettate e ad accordi diminuiti, la voce si sofferma su parole del testo particolarmente efficaci, come ad esempio su "fuggiva quell'ingrata", o su "nel ritorno della fata", ripetuti due volte, terminando in Sib.

Segue un breve interludio strumentale, dove il Sib del basso procede in contrattempo col morbido ritmo puntato ascendente affidato alla mano destra, per poi ritornare, tramite un dolce cromatismo (Fa#) a Mib maggiore, riprendere *a tempo* come all'inizio, sulle parole degli ultimi versi e variare la conclusione. La melodia così si espande in un moto ascensionale sempre più caldo e appassionato, anche con delle progressioni, per raggiungere il culmine in un *f*, su un'armonia di settima in primo rivolto ("Sempre spera, lei mi dice") e poi rimettersi subito dopo, in preparazione della coda finale, nella quale possiamo riascoltare il breve tema che aveva aperto la romanza, accompagnato però ora da armonie differenti, mentre il canto, *p*, dopo un ampio salto d'ottava su Mib, si conclude scemando in lontananza ("Lei mi dice t'amo ognor"). Le ultime due note dello spartito sono due Mib in ottava, che risuonano come due rintocchi nella tessitura grave del pianoforte.

The image shows a handwritten musical score. The top staff is the vocal line with lyrics: "Sempre spera lei mi dice". The second staff is the piano accompaniment. The third staff shows a piano solo section with the word "Fine" at the end. The bottom two staves continue the piano accompaniment, ending with a "Fine" marking and a small circular stamp that reads "SERVATORE".

Non penso perciò di poter condividere il giudizio del Mompelio su questa composizione e su tutte le altre inedite, prive di numero d'opera:

Si tratta di lavori in buona parte di scarsa o nessuna importanza, in special modo i giovanili, molti dei quali furono evidentemente composti per scopi occasionali. L'autore stesso giudicava obbiettivamente questi ultimi o addirittura... evitava di parlarne.¹⁹⁷

10.6.5. *Pena d'amore*

Perché sì bella
Dio t'ha creata!
Se tu non bella fossi
non t'avrei tanto amata.
Tanto non t'amerei,
non soffrirei.

Nel mio paese
perché, perché sei nata?
Lontan da qui cresciuta
io non t'avrei veduta.

Nell'animo fräle
perché, perché sei nata?
Lontan da qui cresciuta
io non t'avrei veduta.

Non t'amerei,
(non t'amerei),
non soffrirei,
(non t'amerei),
(non t'amerei),
(non soffrirei).
Eppur men bella
non ti vorrei.

E non vorrei che il mare
ci avesse a separare.
Se vederti ed amarti
è un gran soffrire,
non vedendoti più
dovrei morire.

Penso che le parole di questa composizione siano molto in funzione delle note dello spartito; d'altra parte non si sarebbe potuto chiedere di più al diciannovenne Bossi: è difficile essere allo stesso tempo musicista (e che musicista!) e poeta.

E' una successione irregolare ed elementare di settenari e quinari; le rime si registrano senza un ordine preciso e giocano sui participi passati, "creata", "amata", "nata", "cresciuta", "veduta"; sugli infiniti, "separare", "soffrire", "morire"; e su dei

¹⁹⁷ F.Mompelio, *Marco Enrico Bossi*, cit. p. 245.

condizionali alla prima persona, “amerei”, “soffrirei”, “vorrei”, ripetuti oltretutto più volte.

Tuttavia non sottovalutiamo l’effetto finale: dopo l’endecasillabo, il settenario è il verso più usato e più bello della poesia italiana; oltretutto è anche abbastanza facile, perché, dei due accenti, il primo può cadere su una qualunque delle prime quattro sillabe (l’altro, come sempre, è sulla penultima); quindi è molto difficile fare un settenario sbagliato.

L’esclamazione iniziale e le due domande retoriche “perché, perché sei nata?”, fin dai primi versi conferiscono enfasi a tutta la composizione; molteplici le anastrofi, “Se tu non bella fossi”, “Tanto non t’amerei”, “Lontan da qui cresciuta”, “Eppur men bella non ti vorrei”; considerando solo i versi non tra parentesi, perché suppongo che siano stati ripetuti solo per ragioni musicali, troviamo tre epanalessi con “bella”, “tanto”, “perché” e una lunga serie di “non” in anafora, che a volte introducono anche delle litoti. Due i troncamenti all’interno del verso per evidenti ragioni metriche, “lontan” e “men”.

Lo sviluppo nella terza strofa è in paratassi, nelle altre si registra un’ipotassi semplice, fatta eccezione per l’ultima dove l’anticipazione della doppia subordinazione rende leggermente più complesso il costruito.

Ho tentato di dare un ordine alla lirica (se mai ordine ci può essere), dividendola in cinque strofe. La prima, caratterizzata dalle rime (“ata” e “rei”) attorno a cui ruota tutta la parte successiva, apre con il tema, che, come le rime, non registra degli sviluppi particolari: la bellezza della donna (“Perché sì bella Dio t’ha creata”), l’amore del poeta che tutto dipende dalla bellezza della donna (“Se tu non bella fossi, non t’avrei tanto amata”); l’amore che diventa sinonimo di sofferenza (“Tanto non t’amerei, non soffrirei”).

La seconda e terza strofa sono in perfetta simmetria, cambia solo il primo verso: “Nel mio paese”, “Nell’animo frale”; e di nuovo viene riconfermato un amore tutto legato alla bellezza della donna che se il poeta non avesse visto, non avrebbe neppure amato nel suo cuore fragile.

La quarta strofa è un succedersi, ripetuto più volte, probabilmente anche per ragioni musicali, degli ultimi due versi della prima strofa; ho riportato le ripetizioni anche nella lirica trascritta sopra, ma le ho isolate con una parentesi perché non penso che si possano assimilare alla lirica non musicata. Nello specifico, il ritmo incalzante del quinario rileva la drammaticità e il precipitare degli eventi; la metrica, anche qui, non è

un inutile ornamento, ma partecipa con le parole alla creazione dell'atmosfera poetica e alla costruzione del messaggio dell'autore.

L'ultima strofa aggiunge un pensiero nuovo a quelli precedenti: "il mare", che è un'evidente metafora, potrebbe separare il poeta dalla donna bella, e allora la sofferenza sarebbe ancora più grande: perché "Se vederti e amarti è un gran soffrire", se non di dovessi più vedere, ne "dovrei morire". E con questa iperbole la poesia finisce.

10.6.6. Dai versi alla melodia

E' una romanza che si annovera tra quelle giovanili, dell'8/9 giugno 1980, composta a Milano per mezzo soprano e recuperata presso il conservatorio della stessa città in manoscritto.

La tonalità è in Sol maggiore, il tempo in 3/4, l'andamento, un *moderato grazioso*. Una breve introduzione del pianoforte, gioiosa e allegra, dopo alcuni accordi saltellanti, si ferma su una corona di una settima dominante di Re e prepara l'entrata del primo momento del canto. Segue un passaggio in Sol minore, con un cambio evidente di affetto, dove il pianoforte ripete l'introduzione con una certa malinconia dettata dalle parole dei primi due versi che il canto declama su note ribattute.

Segue un *ff*, con "Se tu non bella fossi", in un impeto passionale, su accordi ribattuti dello strumento, mentre la voce discende sinuosamente scemando subito in un *p*, che sussurrando conclude con gli ultimi due versi della prima strofa, dopo una breve cadenza in Re maggiore, quasi per una liberazione momentanea.

Il secondo momento ritrova il Sol maggiore: l'atmosfera ritorna al gioioso, la linea melodica viva e mossa è ripetuta all'inizio di ogni verso in successione alternata,

mentre la terza strofa è una variazione simile alla seconda. La melodia si ripete sostanzialmente come le parole che compongono le due strofe e si estendono simmetricamente fino alla terza che ne diventa lo sviluppo naturale. Segue un *f* drammatico *con angoscia* con “Non t’amerei... non soffrirei”, dove la linea melodica, dopo un salto di terza a Sol, verso l’alto, rende la sofferenza d’amore con una linea melodica discendente, unita a diverse alterazioni cromatiche; intanto il pianoforte accompagna il canto con un motivo ostinato, composto da ottave spezzate e sincopate. Dopo un breve cadenza che passa a Sol minore, lo strumento ripresenta per alcune battute, l’introduzione iniziale che si arresta su una corona.

Dopo una breve pausa, inizia il terzo momento *p* (si noti la sfasatura dei momenti rispetto alle strofe della lirica) sugli ultimi due versi della quarta strofa, che dà inizio a una certa atmosfera sospesa, resa anche dalla fissità della linea melodica che ripete la stessa nota e dalle settime indefinite vaghe del pianoforte. Con l’ultima strofa l’atmosfera cambia per le progressioni che rompono l’estasi precedente, in un *crescendo* che porta a un *f*, quasi a voler riprodurre le onde di un mare nemico e minaccioso pronto a separare i due amanti, progressioni che aprono anche al *forte* appassionato successivo. Il canto, infatti, si dispiega liberamente in un fluire di terzine verso l’acuto, fino a raggiungere la massima espressività sul Lab di “più”, seguita da una pausa con corona *lunga* quasi per aprire l’attesa a una conclusione drammatica a conseguenza dell’ipotesi precedente (“...non vedendoti più...”)

. Segue così un *adagio*, dove il “dovrei morire” è in un primo momento sussurrato, poi *animando* riprende vigore, la linea melodica ascende di nuovo verso l’alto e, dopo

una breve estasi con corona, conclude su un Sol acuto, mentre il pianoforte ripresenta il tema introduttivo.

10.6.7. *Triste rimembranza viva*

Oh! ti richiamo, (ti richiamo)
mesta, mīa campana,
ricordo di un amor
che è seppellito (laggiù),
laggiù nel camposanto,
un amore ricordo,
(laggiù) laggiù nel camposanto.

Il bel garzone
che tanto ho amato
in terra, è al ciel salito.
Così cantava
all'ave ed all'aurora:

“Mio bell'amor,
ti sogno e t'amo ancora,
ti sogno e t'amo ancora”.

“Scorre la bianca luna
laggiù tra i dischi d'or,
la placida laguna
invitaci all'amor.
Vieni deh, letizia mia,
ti voglio ribaciar.
La notte è poesia
vogliamo in alto mar.
Vieni, nel ciel la stella
appar al nostro amor.
Vieni, la notte è bella,
affidati al mio cor.”

La si cantava all'Ave,
ed all'aurora,
mio bello amor,
ti sogno e t'amo ancora.

Non è stato facile decifrare lo spartito, vergato a mano in una grafia non sempre leggibile; in fine ho ritenuto opportuno dividere la composizione del Bossi, che probabilmente è nata come tutte le altre composizioni del maestro in simultanea con le note dello spartito, in cinque strofe. La metrica non si può definire né libera, né sciolta, ma è comunque abbastanza irregolare: non sciolta perché sono assenti gli endecasillabi,

ma ci sono le rime; non libera perché i versi o sono settenari o quinari, predisposti già nel ritmo per essere musicati. E' tuttavia irregolare perché né la successione del metro, né la rima ha un ordine preciso. Solo la quarta strofa, che ho voluto di proposito isolare dalla terza, garantisce un'evidente regolarità: settenari a rima alterna.

Quasi tutti i versi tronchi, sia quinari che settenari, terminano con "amor", in rima con "cor"; fa eccezione "mar" in rima con "ribaciar". L'antitesi tra la vita e la morte, l'amore e il ricordo, accompagnato dall'immagine del camposanto, si evidenzia già dal mezzo ossimoro del titolo, "Triste"/"viva", attributi di "rimembranza", che è il tema di tutta la lirica.

Segue un'apostrofe, "mia campana", evidenziata dall'aggettivo possessivo "mia", quasi a definirne un rapporto esclusivo e familiare, ma oscurato dall'attributo "mesta". L'epanalessi, "amore", l'anafora, "laggiù", l'epifora, "camposanto", anche omettendo le ripetizioni (poste tra parentesi), che probabilmente hanno solo una funzione musicale, ci rivelano il dramma di un amore ormai lontano e impossibile, non perché l'amato sia insensibile e non corrisponda al sentimento dell'amata, ma perché è "seppellito laggiù nel camposanto", evidente la metafora, e l'amore si è ridotto a un ricordo: in chiasmo, "ricordo di un amor" / "un amore ricordo".

La breve anastrofe "è al ciel salito", nella seconda strofa, è in rapporto di chiasmo e di antitesi allo stesso tempo con "garzone che tanto ho amato in terra" (un enjambement); il garzone che cantava "all'ave e all'aurora" il suo amore, introduce poi il cuore di tutta la lirica.

La terza strofa è abbastanza anomala sia nel significato sia nella metrica: non è ben chiaro se queste siano le prime parole del canto d'amore del giovane ormai defunto, o un'esclamazione di dolore e di rimpianto della donna nella sua mestizia, che precede il canto vero e proprio dell'amato. Il secondo e il terzo verso poi, "ti sogno e ti amo ancora" potrebbe essere un'anafora, oppure un'esigenza esclusivamente musicale.

Minori perplessità mi pervengono dalla quarta strofa che scorre limpida e armonicamente serena, espressione di tempi più felici. La natura partecipa all'amore dei due amanti: la luna, la laguna, la notte, il mare, la stella. Un iperbato proprio al primo verso, "scorre la bianca luna"; seguito da una lunga serie di metafore: "i dischi d'or", "letizia mia", "La notte è poesia", "vogliamo in alto mar"; tre anafore sul "Vieni", ad inizio di proposizione, molto significative come espressione del forte sentimento

appassionato nel quale la donna si perdeva confidente tra le braccia di un invito affettuoso.

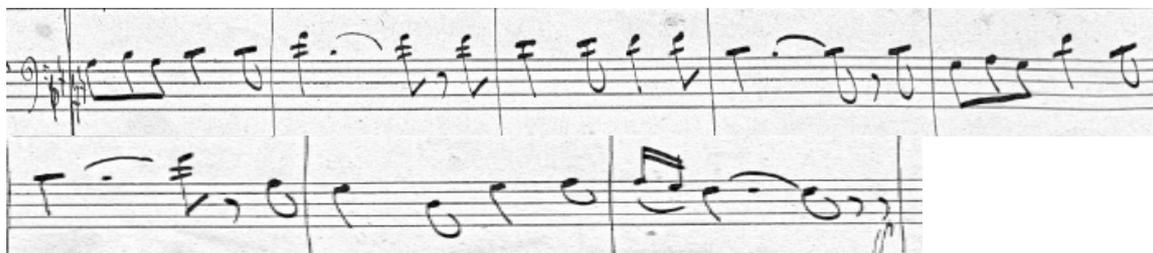
L'ultima strofa, interrotta da un'apostrofe straziante, "mio bello amor", ritornando all'irregolarità precedente, quasi a esprimere un singulto di dolore nella nuova condizione di assenza e solitudine, ripropone versi già scanditi nella seconda e nella terza strofa. Efficace la rima del secondo e del quarto verso che si abbracciano in un ultimo e desolato gemito: "...ed all'aurora... ti sogno e t'amo ancora."

A parte due subordinate relative, tutta la lirica è in paratassi. Si registrano alcuni troncamenti dentro il verso per ragioni metriche e musicali, "bel", "ciel", "appar"; in "cor" si preferisce il monottongo, anche per ragioni di rima.

10.6.8. Dai versi alla melodia

Lo spartito è stato rinvenuto presso la biblioteca del Conservatorio di Milano. Si tratta di una copia stesa a inchiostro da parte del padre Pietro Bossi, composta negli anni in cui l'autore studiava a Milano (1873-1881). La romanza, per canto, violoncello e pianoforte, presenta spesso diverse cancellature e correzioni che rendono difficile una corretta interpretazione.

In 6/8, il pezzo inizia *piano* con un'introduzione triste e melanconica in Fa minore, affidata esclusivamente al pianoforte, in un susseguirsi continuo di figurazioni che si riprendono fra loro in imitazione, sopra un basso che discende lentamente; per passare, dopo una breve corona di modulazione, ad un Fa maggiore appassionato e sognante, caratterizzato dall'entrata del violoncello che propone un tema melodico estremamente cantabile, ripreso poi nel corso della composizione.



Alla nona battuta attacca anche il canto sui primi versi della lirica, intrecciandosi più volte con i motivi del violoncello in una sorta di duetto. L'andamento della voce è estremamente ampio e arioso, tingendosi di una sfumatura malinconica su "un amore ricordo, laggiù nel camposanto", ripetuto più volte con maggiore enfasi, sugli accordi

pieni del pianoforte, e confermando il messaggio di ricordo e di rimpianto espresso dai versi; per lasciare poi spazio ad un nuovo episodio in Lab maggiore che presenta un esordio simile al Fa maggiore precedente ma con un altro sviluppo.

Già solo risentire lo stesso inciso del violoncello nella nuova tonalità, crea una atmosfera alternativa; le successioni armoniche e l'andamento sciolto della melodia annunciano il passaggio successivo caratterizzato da gioia e da speranza che nel ricordo si stemperano; sui fluidi arpeggi del pianoforte, sostenuti da un Lab grave, ribattuto all'inizio di ogni misura, si formano accordi di settima che sostengono le ampiezze espressive e i giri del canto. L'atmosfera di sogno e d'amore dell'ultimo verso della strofa, "ti sogno e t'amo ancora", è resa dai vaghi salti d'ottava, da Fa acuto a Fa grave della voce, dai passaggi cromatici degli accordi ribattuti del pianoforte e dal rapido alternarsi di Lab maggiore e Do maggiore.



I versi della quarta strofa sono intonati sulla prima melodia presentata dal violoncello di nuovo in Fa maggiore, che in alcuni punti assume caratteri struggenti di grande liricità particolarmente con "La notte è poesia voghiamo in alto mar". Sempre il rapido scambiarsi di LaB/DoM e i salti d'ottava pizzicati, come due gocce d'acqua, avanzano in questo sogno.

Nell'ultima parte, dopo alcune battute che ci ripresentano alcune di quelle dell'introduzione iniziale in Fa minore, in un *quasi parlato*, come se ci trovassimo in un recitativo, il canto intona l'ultimo verso su armonie per lo più, ferme e statiche, per poi scemare su un lungo pedale di Fa, fra malinconici cromaticismi, mentre riecheggia la voce del violoncello sul solito tema in Fa maggiore.

10.6.9. *Presentimento*

Un giorno mi dicesti:
“Il nostro affetto
ci sarà fonte
d’eterno dolor!”.

Se tu sapessi,
allorché me l’hai detto,
quel che ha sofferto
il mio povero cor!
il mio povero cor).
Credi forse che l’intimo,
l’intimo sospiro,
il sol ch’io m’abbia,
il sol, lo possa soffocar?

E dire all’alma
in mezzo al suo delirio:
“Ripiomba nel tuo gelo,
e non amar”?

Ah tu dunque non sai
di quali tempre
siano i dardi
che amore a me vibrò!

Il mio destino
è quel di amarti sempre.
Il mio destin,
il mio destin.

(se tu sapessi)

(quel che ha sofferto

(ripiomba nel tuo gelo)

(e dire all’alma
non amar
ripiomba nel tuo gelo
e non amar.)

La poesia è stata ricostruita partendo dallo spartito manoscritto. Ho tentato di dividerla in strofe, ho ricostruito una punteggiatura pressoché inesistente e ho estrapolato i versi ripetuti più volte certamente per ragioni musicali.

Il titolo di questa breve composizione del Bossi potrebbe essere ribattezzato più coerentemente “Triste presentimento”, il presentimento cioè di un amore infelice, “fonte d’eterno dolore”, che non permette di ricambiare “l’intimo sospiro” del poeta che, a quanto sembra, “in mezzo al suo delirio”, non vuole intendere ragione: il “mio destino” dunque sarà quello di “amarti sempre” senza speranza. La ragione poi di questo triste presagio il poeta-maestro non la riporta, non ci informa cioè del motivo che ha spinto l’oggetto del suo amore, la donna amata, a essere così tragicamente pessimista fino a concepire un dolore addirittura “eterno” come effetto di un loro possibile amore.

L’esposizione sembra che recuperi il teatro stilnovista, sul cui sfondo si muovono tanti spiritelli a confronto: l’affetto, il cuore, il sospiro, l’alma, l’amore e i suoi dardi. I vocaboli utilizzati sono forti: oltre a quelli già riportati, si pensi solo a “soffocar”, a

“ripiomba nel suo gelo”, alle “tempre” dei “dardi dell’amore” vibrati... Tuttavia l’impianto è abbastanza superficiale e, alla lettura, la stessa cadenza non rivela la tragicità del diniego, forse anche perché questa poesia è nata così, per essere musicata, non per essere letta o declamata, concepita direttamente sul pentagramma dello spartito, partorita in simultanea con le note; e come nello spartito a un certo punto, l’accompagnamento è stato interrotto rendendo incompiuta la Romanza, così la stessa lirica si interrompe bruscamente con un’anafora (“Il mio destin”), che lascia in sospeso un discorso non tanto dal punto di vista logico quanto da quello estetico.

I versi sono per lo più quinari o settenari, fanno eccezione il quarto, l’ottavo e il decimo che sono senari; il dodicesimo poi è un novenario, a meno di dividerlo in un quinario e un quaternario tronco. Le rime sono quasi del tutto assenti, a meno di considerare in rima la fine della prima strofa con la seconda (dolor/cor), e la fine della terza con la quarta (soffocar/amar). Non manca tuttavia una sicura musicalità assicurata dal metro adottato.

Tutta la seconda strofa e la quinta sono in apostrofe, mentre nella terza si registra una domanda retorica. Sono presenti alcune figure retoriche: un iperbato alla quarta strofa, “l’intimo sospiro... lo possa soffocar”, con una dislocazione a sinistra (lo); tre anastrofi, due abbastanza naturali per l’introduzione di un’interrogativa indiretta, alla seconda e alla quinta strofa, e una con “amore a me vibrò”; Un’anadiplosi, “...che l’intimo, l’intimo sospiro...”; due anafore su “il sol” e su “il mio destin”; due metafore con “dardi” e “gelo”; ancora una metafora con sinestesia in “soffocar l’intimo sospiro”.

Diversi sono i troncamenti: “dolor... soffocar... amar... destin...”; con “cor”, oltre al troncamento, si è scelta la forma del monottongo; un latinismo aulico nel tipico codice melodrammatico, “alma”; una forma sincopata, “tempre”; un termine francone con evidente tradizione poetica confermata, “dardi”.

E’ presente un’ipotassi non proprio elementare e due discorsi diretti; Si osservi come da un tempo passato della prima strofa, “...mi dicesti”, si passa bruscamente al presente, “Credi... non sai...” destando un forte senso di coinvolgimento nel lettore.

La lirica non offre nulla di trascendente dunque, caratterizzata com’è dai i soliti temi, dai soliti accorgimenti stilistici che si offrono già per natura alla musica, tra le note di un pentagramma; ma non mi permetterei neppure di declassarla ad una scontata banalità: possiede una sua grazia, un forte sentimento che può parlare autenticamente a un cuore innamorato.

Forse alla fine di questo excursus, ritrovando spesso gli stessi temi, si esperisce un po' di noia che non si prova dopo la lettura dei Cantici del Poeta, ad esempio, sempre nuovi, sempre eterni, sempre da rileggere per scoprire qualcosa di sconosciuto, quasi in un pozzo inesauribile di storia, teologia, filosofia, morale, estetica... di una summa appunto. Qui non è così, specialmente quando il musicista diventa anche compositore e involontariamente si ripete. Non per altro si devono certo ritenere meglio riuscite quelle composizioni, dove poeta e musicista si differenziano, e i due geni artistici si “complementarizzano” in una simbiosi che moltiplica in una elevazione esponenziale il prodotto fatto di poesia e musica allo stesso tempo.

10.6.10. Dai versi alla melodia

La romanza per mezzo soprano e pianoforte, è l'unica opera incompiuta tra quelle rinvenute nel catalogo del Mompelio. Il pezzo, un *andantino mesto*, in Mi minore, in 3/4, si apre con un'introduzione di sedici battute affidate al pianoforte, dove si sussegue una linea melodica particolarmente malinconica, sostenuta da armonie minori e diminuite, ricche di cromatismi, spostandosi progressivamente dalla tessitura grave a quella acuta dello strumento, per poi terminare su un accordo di settima di Mi minore.

Dopo una pausa con corona, il canto *piano* comincia a declamare, quasi parlando, il primo verso; mentre il pianoforte ripropone in progressione ascendente il motivo iniziale dell'introduzione; sempre più incalzante, il canto si affanna in un movimento quasi circolare fino a raggiungere una grande espansione su “eterno dolor!”, con un'armonia interrogativa di settima di Si che si conclude su un accordo diminuito in

tremolo. Nel frattempo il canto *agitato* ripete due volte, rimartellando la stessa nota su “Se tu sapessi...”, per slanciarsi poi *forte* verso l’alto in corrispondenza di “...quel che ha sofferto il mio povero cor!”, anche questo ripetuto due volte.

Una breve battuta di raccordo collega la prima alla seconda sezione, un *poco animando*. La linea melodica della voce esordisce con un *pianissimo* per lasciare subito spazio a un crescendo progressivo per l’impossibilità di poter soffocare “l’intimo sospiro”; il tutto reso da un incatenarsi di armonie alterate e discendenti per cromatismi quasi a esasperarne la sofferenza. “Ripiomba nel tuo gelo...” (ripetuto tre volte) è un rapido arpeggio discendente, reiterato una terza sopra, quasi a voler rendere il messaggio lirico delle stesse parole. La terza volta, dopo una breve stasi su degli accordi vaghi e indefiniti, sui quali tentava di liberarsi, il canto finalmente si scioglie in Si maggiore. Seguono dei passaggi sincopati, affidati al pianoforte che quando sono ripetuti nella parte grave, assumono un carattere quasi minaccioso, per poi con sorpresa modulare a Mi maggiore. Una nuova atmosfera molto passionale e romantica sembra trasparire dagli accordi arpeggiati del pianoforte e dalla linea melodica del canto *piano con anima*, che nelle battute seguenti tende a espandersi con ardore per poi ripiegare cromaticamente su se stessa con “Il mio destino...”.

A questo punto lo spartito s’interrompe progressivamente: mentre, infatti, la linea del canto tocca le ultime parole della lirica, pur rimanendo incompiuta, lo strumento tace.

Bibliografia

Testi poetici

- Fanni Vanzy-Mussini, *Repubblica letteraria: Bozzetti*, Vallardi, Milano 1892.
- Rocco Pagliara, *Romanze e fantasie*, R. Ricordi, Milano, Roma, Napoli, Firenze, Londra, 1887.
- Annie Vivanti, *Lirica*, Treves, Milano 1890.
- Domenico Oliva, Lettera a Guido Mazzoni, in *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri 1911.
- Platone, *Opere complete*, vol V, *Ione*, Laterza 1984.
- Francois Coppée, *Avertissement de la première édition — Le Cahier rouge*, Librairie L. Hébert, 1892.
- Dante Alighieri, *Inferno*, Canto I.
- Fabio Gualdo, *Sursum*, Tipografia San Marco, Venezia 1913.
- Arnaldo Alterocca, *Frantoio*, Inedito.
- Arnaldo Alterocca, *Vigilia d'armi*, Zanichelli, Bologna 1904.
- Antonio Galateo, *Versi*, Stabilimento Civelli Torino, 1872.
- Antonio Galateo, *Arnaldo da Brescia*, Tipografia Antonio Cosmi, 1883.
- Antonio Galateo, *In proposito dell'ultimo libro di Mamiani "Di una religione dell'avvenire"*, Estratto da: Rivista minima, anno 10, fasc. 1.
- Antonio Fogazzaro, *Valsolda - Poesia dispersa*, Casanova F. editore libraio, Torino 1886.

Testi critici

- Federico Mompellio, *Marco Enrico Bossi*, Hoepli, Milano 1952.
- Ennio Cominetti, *Marco Enrico Bossi*, Gioiosa, Sannicandro Garganico 1999.
- Federico Mompellio, *Il R. Conservatorio di musica G. Verdi di Milano*, Le Monnier, Firenze 1941.
- X.V. Van Elewyck, *De l'état actuel de la musique en Italie – Rapport officiel adressé à Monsieur le Ministre de l'Intérieur du Royaume de Belgique*, Heugel, Paris 1875.
- Otello Cavara, *Il maestro che ha suonato più organi*, nel vol. *Marco Enrico Bossi nel ricordo di amici e di estimatori*, fascicolo commemorativo a iniziativa della Accademia di musica M.E. Bossi, a cura di Luigi Orsini, Fiamma, Milano, febbraio 1926.
- I copialettere di G. Verdi* pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, a cura della Commissione Esecutiva per le onoranze a G. Verdi nel primo centenario della nascita. Milano, 1913.
- Schmidl, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. II.

Giacomo Zanella, *Nuove Poesie*, Luciano Segré libraio Editore, Venezia 1878.

Il Mattino, 14 ottobre 1892.

Francesco SanVitale, *Il canto di una vita*, EDT Torino, 1997.

Giosuè Carducci, *Annie Vivanti*, Lirica, R.Bemporad, Firenze 1921.

Benedetto Croce, *La letteratura delle Nuova Italia*, Laterza, Bari 1921.

Mario Biagini, *Giosue Carducci*, Milano, Mursia, 1976.

Annarosa Vannoni, *Pascoli in musica, Due liriche di Bossi*, in *L'organista dalle mille anime*, Clueb editore, Bologna 2012,

Guido Baldi, Dal testo alla storia dalla storia al testo.

Arnaldo Colasante, *Pascoli, tutte le poesie*, GTE Newton, Roma 2006.

Antonio Da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, e critica a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1977.

Gaston Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XVe siècle*, Parigi, 1889.

Giosuè Carducci, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in *Studi letterari*, Zanichelli, Bologna, 1893.

Nicola Comerci, *Vocabolario universale della lingua latina*, Napoli 1829.

Paola Maurizi, *Ettore Patrizi, Ada Negri e la musica*, Morlacchi, Perugia 2007.

Press Reference Library, Western Edition Notables of the West.

Ernesto Lamma, *Enrico Panzacchi, Ricordi e memorie*, Zanichelli, Bologna, 1905.

Giovanni Pascoli, *Enrico Panzacchi, poesie*, Zanichelli, Bologna 1908.

Franco Mancini, *La poesia di Vitoria Aganoor*, F. Le Monnier, Firenze 1959.

Luigi Grilli, *Vittoria Aganoor Pompilj*, F. Le Monnier, Firenze 1912.

La Donna, Torino, A. VI, fasc. 130, 20 maggio 1910.

1 *Critica*, fasc. I, 20 gennaio 1911.

Luigi Alberto Villanis, *l'immagine poetica*, Stamperia Reale di G. B. Paravia e Comp., 1896.

Alfonso Orlini, *Fabio Gualdo, poeta cristiano*, Sorteni, Venezia 1933.

Arnaldo Colasante, *Pascoli, tutte le poesie*, GTE Newton, Roma 2006.

Barbara Lazotti, *La romanza vocale da camera attraverso "La Musica Popolare"*, EDT srl 2002, Torino.

Siti

www.treccani.it/enciclopedia/fanny-mussini_%28Dizionario_Biografico%29/.

CD

Christopher Howell, *Romantic Song in Italy*, Sheva, 2011.

Marco Enrico Bossi, *opere varie*, CD Tactus, Bologna, 2004.

Indice

Introduzione	pag.	3
1. Il maestro Marco Enrico Bossi		6
1.1 Una famiglia di organisti		6
1.2 Gli studi		7
1.3 Bossi organista e concertista		9
1.4 Bossi, il melodramma, la cantata e il poema sinfonico-vocale		13
2. OPERA 5		16
2.1 Autore lirico: Vincenzo Valle		16
2.2 <i>Ricordi?</i>		16
2.3 Dai versi alla melodia		18
3. OPERA 6		20
3.1 Autore lirico: Longfellow Henry		20
3.2 <i>Il vecchio orologio</i>		21
3.3 Dai versi alla melodia		26
4. OPERA 66		30
4.1 Autrice lirica: Fanny Vanzì Mussini		30
4.2 <i>Fanciulla non scherzar</i>		33
4.3 Dai versi alla melodia		35
5. OPERA 98		38
5.1.1 98/n. 1 Autore lirico: Rocco Pagliara		38
5.1.2 <i>Non posso credervi</i>		39
5.1.3 Dai versi alla melodia		42
5.2.1 98/n. 2 Autrice lirica: Annie Vivanti		45
5.2.2 <i>Dio siete buono</i>		48
5.2.3 Dai versi alla melodia		50
6. OPERA 112		53
6.1 Autore lirico: Giovanni Pascoli		53
6.2 <i>Il cieco</i>		54
6.3 Dai versi alla melodia		59
7. OPERA 116		65
7.1.1. 116/n. 1-2-4 Autore lirico: Domenico Oliva		66
7.1.2 <i>Dove, dove scintillano</i>		66
7.1.3 Dai versi alla melodia		68
7.1.4 <i>Serenata</i>		70
7.1.5 Dai versi alla melodia		71
7.1.6 <i>A Nerina</i>		73
7.1.7 Dai versi alla melodia		74
7.2.1. 116/n. 3 Autore lirico: Giosuè Carducci		77

7.2.2.	<i>O piccola Maria</i>	78
7.2.3.	Dai versi alla melodia	
	81	
7.3.1	116/n.5 Autore lirico: Francois Coppée	83
7.3.2.	<i>Sous les branches</i>	84
7.3.3.	Dai versi alla melodia	85
7.4.1.	116/n.6 Autrice lirica: Ada Negri	87
7.4.2.	<i>Canto d'Aprile</i>	88
7.4.3.	Dai versi alla melodia	93
7.5.1.	116/n.6 Autore lirico: Enrico Panzacchi	96
7.5.2.	<i>Similitudine</i>	99
7.5.3.	Dai versi alla melodia	101
8.	OPERA 121	103
8.1.1.	121/n.1-3-5-6 Autrice lirica: Vittoria Aganoor	103
8.1.2.	<i>La serenata</i>	106
8.1.3.	Dai versi alla melodia	108
8.1.4.	<i>Aprile</i>	109
8.1.5.	Dai versi alla melodia	112
8.1.6.	<i>O dolce notte</i>	114
8.1.7.	Dai versi alla melodia	
	116	
8.1.8.	<i>Il canto del dubbio</i>	119
8.1.9.	Dai versi alla melodia	
	121	
8.2.1.	121/n. 2-8 Autore lirico: Luigi Alberto Villanis	124
8.2.2.	<i>Sul prato</i>	127
8.2.3	Dai versi alla melodia	129
8.2.4.	<i>Lungo il ruscello</i>	131
8.2.5.	Dai versi alla melodia	133
8.3.1.	121/n. 4/7 Autore lirico: Fabio Gualdo	135
8.3.2.	<i>Che spera?</i>	139
8.3.3.	Dai versi alla melodia	141
8.3.4.	<i>Madrigale</i>	142
8.3.5.	Dai versi alla melodia	144
9.	OPERA 129	146
9.1.	129/n.1-2 Autrice lirica: Vittoria Aganoor (Si veda 8.1.1.)	146
9.1.2.	<i>Dicembre</i>	146
9.1.3.	Dai versi alla melodia	147
9.1.4.	<i>E' nel mio sogno</i>	150
9.1.5.	Dai versi alla melodia	152
9.2.1.	129/n. 3-4 Autore lirico: Arnaldo Alterocca	154
9.2.2.	<i>Ballatella</i>	158
9.2.3	Dai versi alla melodia	160

9.2.4.	<i>Pensiero</i>	162
9.2.5.	Dai versi alla melodia	164
10.	COMPOSIZIONI SNO	166
10.1.	Autore lirico: Giovanni Pascoli (Si veda 6.1.)	166
10.1.1.	<i>Il brivido</i>	166
10.1.2.	Dai versi alla melodia	169
10.2.	Autore lirico: Domenico Oliva (Si veda 7.1.1.)	173
10.2.1.	<i>Ride la luna sterile</i>	173
10.2.2.	Dai versi alla melodia	175
10.3.	Autore lirico: Giosuè Carducci (Si veda 7.2.1.)	178
10.3.1.	<i>Primavera classica</i>	178
10.3.2.	Dai versi alla melodia	182
10.4.1	Autore lirico: Antonio Galateo	185
10.4.2	<i>Alla Musa</i>	195
10.4.3.	Dai versi alla melodia	197
10.4.4.	<i>Ieri</i>	199
10.4.5.	Dai versi alla melodia	200
10.5.1.	Autore lirico: Antonio Fogazzaro	203
10.5.2.	<i>Quiete Meridiana</i>	205
10.5.3.	Dai versi alla melodia	207
10.6.	Autore lirico: Enrico Bossi (Si veda l'introduzione)	210
10.6.1	<i>Il tramonto del sole</i>	210
10.6.2.	Dai versi alla melodia	212
10.6.3.	<i>Spero</i>	213
10.6.4.	Dai versi alla melodia	215
10.6.5.	<i>Pena d'amore</i>	217
10.6.6	Dai versi alla melodia	219
10.6.7.	<i>Triste rimembranza viva</i>	221
10.6.8.	Dai versi alla melodia	223
10.6.9.	<i>Presentimento</i>	225
10.6.10.	Dai versi alla melodia	
	227	
	Bibliografia	230
	Indice	233