

Due espressioni di una stessa realtà

Il dialogo tra musica e letteratura trova la sua premessa nella capacità, presente in entrambe queste discipline, di esprimere il contesto storico, politico e sociale di un periodo attraverso il peculiare codice d'espressione di ciascuna di esse: tali arti mostrano cioè un notevole punto di **affinità** nel rappresentare la stessa realtà su piani differenti ma simmetrici, tra cui è possibile rintracciare non poche analogie. La musica del grande compositore tedesco **Ludwing van Beethoven** (1770-1827) ad esempio rappresenta chiaramente il passaggio da una cultura di stampo neoclassico ad una di impronta squisitamente romantica. Al Neoclassicismo appartiene infatti il sostanziale rispetto delle forme tradizionali, con la divisione delle sinfonie in movimenti e lo sviluppo di essi secondo gli schemi della forma-sonata istituzionalizzati da Haydn. All'interno dell'osservanza della tradizione, Beethoven comincia però la sua opera di grande innovatore, soprattutto attraverso la carica agonistica della sua musica, espressione del titanismo, dell'eroismo e della soggettività, che sono invece tratti peculiari del clima romantico.

Parabola affine segue in Italia l'opera letteraria di **Ugo Foscolo**. Anch'egli, infatti, subisce l'influsso della tradizione neoclassica sia nella scelta delle forme metriche (ad esempio le odi, il cui schema è derivato da Parini) sia in quella delle soluzioni retoriche e stilistiche (uso delle perifrasi, accentuata presenza del mito, latinismi ecc.); tuttavia la sua opera è già manifestazione del nuovo spirito romantico nella tensione all'assoluto, nella struggente rappresentazione dei temi dell'amore, della morte e della patria, nell'eroismo e nella forte componente soggettiva. Come la musica di Beethoven esprime le inclinazioni romantiche del suo autore nell'accentuazione del *páthos*, pur nel rispetto della razionalità e del controllo espressivo, così la poesia di Foscolo si esprime in un mirabile equilibrio tra ragione e sentimento, tra visione illuministica e materialistica della vita e necessità di apertura a ciò che travalica la ragione umana (la religione delle illusioni dei *Sepolcri*; cfr. Vol. 2, pag. 444).

Focus

AFFINITÀ

Musica e letteratura sono da sempre due ambiti artistici in stretta correlazione fra loro. Fin dal tempo degli **antichi Greci**, infatti, sappiamo con certezza che i versi della **poesia lirica** (così chiamata perché eseguita con l'accompagnamento della lira) venivano cantati, e gli stessi poemi omerici ci tramandano l'esistenza degli **aedi**, personaggi che intrattenevano l'uditorio durante le feste intonando in versi le storie riguardanti i miti di cui erano protagonisti dei ed eroi.

Ma anche la storia della **letteratura italiana** tradisce fin dall'inizio una stretta correlazione tra le due arti, se è vero che **Dante** amava far musicare i suoi testi dall'amico **Casella** (cfr. *Purgatorio*, canto II) e se lo stesso **Petrarca** pare fosse solito accompagnarsi con uno strumento durante la recitazione dei suoi componimenti. Si tratta quindi di un'associazione quasi istintiva, dovuta al fatto che la letteratura è costituita da parole, e le parole sono già di per se stesse "suoni" che, opportunamente modulati, ben si armonizzano con un accompagnamento musicale.

Foscolo e Beethoven sono anche l'esempio di come musica e letteratura siano espressione non solo del clima culturale, ma anche della realtà storica di un periodo. Entrambi rimangono positivamente impressionati dall'astro nascente di **Napoleone** e vedono in lui un indiscusso campione della libertà, tanto da dedicargli l'uno la propria terza sinfonia, conosciuta con l'attributo di *Eroica*, l'altro una delle sue più appassionate odi giovanili, intitolata appunto *A Bonaparte liberatore*. Entrambi poi si sentiranno profondamente delusi dal tradimento degli ideali democratici perpetrato da Napoleone, che invece concentra in sé il potere assoluto, facendosi attribuire il titolo di imperatore: Beethoven reagisce eliminando con indignazione la dedica a Bonaparte; Foscolo, dopo il trattato di Campoformio (1797), spera ancora di poter ottenere la libertà per l'Italia e riscrive così con fierezza e malcelato sdegno la dedica all'ode:

Ed ora pur te la dedico non per lusingarti col suono delle tue gesta, ma per mostrarti col paragone la miseria di questa Italia che giustamente aspetta restaurata la libertà da chi primo la fondò. [...] Ma poiché la nostra salute sta nelle mani di un conquistatore, ed è vero pur troppo che il fondatore di una repubblica deve essere un despota, noi e per i tuoi beneficj, e pel tuo Genio che sovrasta tutti gli altri della età nostra siamo in dovere di invocarti, e tu in dovere di soccorrerci non solo perché partecipi del sangue italiano, e la rivoluzione d'Italia è opera tua, ma per fare che i secoli tacciano di quel *Trattato* che trafficò la mia patria, insospettì le nazioni, e scemò dignità al tuo nome. [...] Onde t'invierò un consiglio, che essendo da te liberalmente accolto, mostrerai che non sono sempre insociabili virtù e potenza, e ch'io, quantunque oscurissimo, sono degno di laudarti perché so dirti fermamente la verità.

Se Beethoven rappresenta l'inizio del Romanticismo in musica, il polacco **Fryderyk Chopin** (1810-1849), compositore e pianista, ne è sicuramente una delle manifestazioni più intense e rappresentative. La scelta di comporre quasi esclusivamente musica per un unico strumento – il pianoforte – come emblema della solitudine dell'io; l'espressione caratterizzata da un'**intensità lirica** senza precedenti; la dimensione interiore e la rivelazione degli angoli più reconditi dell'animo umano, laddove si annida e si custodisce gelosamente il dolore più privato e per questo commovente, sono certamente tratti che fanno di Chopin un compositore rappresentativo della sua epoca nonché un autore di prima grandezza. Da un punto di vista tecnico e formale la sua appartenenza all'ambito romantico si coglie nell'abbandono delle forme tradizionali a favore di strutture decisamente più libere, capaci di contenere con la loro duttilità l'andamento rapsodico della sua ispirazione. La scelta di generi non comuni come i notturni, le ballate, le polacche, le mazurche – pezzi generalmente più brevi e schematicamente meno rigidi delle sonate per pianoforte, che pure Chopin compose sebbene in numero esiguo – consente di esprimere con maggiore libertà i **turbamenti dell'io** e di consegnare alla composizione musicale un frammento dell'interiorità dell'anima, tanto più autentico quanto più genuino appare il brano nelle sue fantasiose divagazioni e nella apparente improvvisazione.

Anche in questo caso, se si vuole istituire un paragone con la letteratura, non si può fare a meno di pensare alla maggiore libertà dagli schemi che mostra la poesia di questi anni. In Italia, ad esempio, le poesie di **Giacomo Leopardi**, se da un canto appaiono rispettose della tradizione nella prevalenza dei versi più comuni, endecasillabi e settenari, dall'altro risultano composte con maggiore libertà, perché non si persegue più una rigida divisione in strofe (è risaputo che Leopardi non amava la forma chiusa del sonetto), e settenari ed endecasillabi si alternano senza la costrizione di uno schema predeterminato. Tale maggiore duttilità si riscontra anche nell'uso delle rime, non più imposte dalla struttura formale ma spesso utilizzate anche all'interno del verso, con l'effetto di concorrere a un effetto di musicalità meno scontata e quindi più autentica ed evocativa:

Quale in notte solinga,
 Sovra campagne inargentate ed acque,
 Là 've zefiro aleggia,
 E mille vaghi aspetti
 E ingannevoli obbietti
 Fingon l'ombra lontane
 Infra l'onde tranquille
 E rami e siepi e collinette e ville;
 Giunta al confin del cielo,
 Dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
 Nell'infinito seno
 Scende la luna; e si scolora il mondo;
 Spariscon l'ombra, ed una
 Oscurità la valle e il monte imbruna;
 Orba la notte resta,
 E cantando, con mesta melodia,
 L'estremo albor della fuggente luce,
 Che dianzi gli fu duce,
 Saluta il carrettier dalla sua via;

Tal si dilegua, e tale
 Lascia l'età mortale
 La giovinezza. [...]

da *Il tramonto della luna*, vv. 1-22, in *Canti*, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano, 1999

L'accostamento tra Leopardi e Chopin è stato proposto da diversi studiosi non solo a livello formale, ma anche per l'intenso lirismo di entrambi e per certa attitudine esistenziale, che spinge quasi naturalmente ad accomunarli, sebbene, come precisa Massimo Mila, siano da tenere presenti anche delle significative distinzioni:

Parole chiave

Ballata: composizione strofica originariamente destinata al canto e alla danza. Dalla fine del Settecento, in Germania, il termine indica una lirica vocale da camera associata alla ballata letteraria romantica. Nel corso dell'Ottocento si sviluppano anche le ballate strumentali, tra cui spiccano le ballate per pianoforte composte da Chopin, Liszt e Brahms.

Lied (plurale *Lieder*): il termine si riferisce a diverse espressioni poetico-musicali tedesche; in senso più generale corrisponde all'inglese *song*, al francese *chanson* e ai vocaboli italiani *lirica*, *canzone*, o *romanza*.

Mazurca: danza popolare polacca.

Movimento: ciascuna delle sezioni, contraddistinta da un tempo diverso, che compongono forme musicali complesse, come la sonata e la sinfonia.

Notturmo: composizione strumentale, ma a volte anche vocale, da eseguirsi durante le ore notturne o ispirata alla notte. In epoca romantica fu una breve composizione prevalentemente pianistica di carattere melodico e sognante, condotta ad altissima espressione da Chopin.

Polacca: danza nazionale polacca di carattere maestoso, che si diffonde in Europa nel Settecento e viene praticata sia come ballo da cerimonia sia come forma musicale.

Sinfonia: dal XV secolo il vocabolo designa composizioni per strumenti.

Sonata: il termine designa differenti composizioni strumentali; in un primo momento si indicava così una composizione solo strumentale per distinguerla da quelle che richiedevano anche l'utilizzo della voce.

È questa straordinaria perfezione stilistica, questo dono di tutto tramutare in poesia, senz'ombra di residui prosastici, che dà senso al consueto paragone tra Chopin e Leopardi, più ancora che le analogie di contenuto umano, così dolente, pessimistico e sconfitto. Ché mentre il dolore leopardiano si amplia a risonanza cosmica, quello di Chopin rimane d'ordine strettamente personale – al più patriottico – e la sua universalità la ripete unicamente dall'arte.

da M. Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1993

Chopin, però, come tutti i grandi maestri, sembra anche essere in grado di anticipare alcuni aspetti della **crisi del Romanticismo**, e da questo punto di vista appare legittimo il raffronto con la poesia di **Charles Baudelaire** – proposto tra gli altri anche dallo scrittore francese André Gide –, perché in entrambi sembra di poter cogliere i segni della nuova sensibilità decadente:

Qualcosa di torbido, di malato fermenta indubbiamente sotto il velo di fragile candore che ammantava le opere di Chopin: è il male romantico dell'inefficienza a vivere, la sostituzione dell'arte alla vita, il timore della realtà, e l'anelito insoddisfatto a chimerici sogni.

da M. Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1993

Percezione della propria inefficienza esistenziale, preponderanza dell'arte sulla vita, desiderio di un altrove come estremo approdo della tensione romantica all'assoluto sono senza dubbio anche temi centrali nell'opera dell'autore francese.

Molti altri aspetti del Romanticismo sono ben rappresentati sia in musica che in letteratura. L'**anelito all'infinito** e la conseguente percezione della piccolezza e della solitudine dell'io conducono all'**eroismo** e al **titanismo**, inteso come lotta contro il nemico o contro lo stesso destino. Questi temi, già riscontrati nella musica di Beethoven e nella poesia di Foscolo (si pensi alla tragedia **Aiace**, in cui emergono proprio la solitudine e l'orgoglio dell'eroe) e rintracciabili in numerosi autori di questo periodo, portano anche a una **nuova concezione dell'esecutore**, non più intermediario tra la musica e gli ascoltatori ma **protagonista assoluto della scena**, in grado di stupire con il suo virtuosismo quasi sovrumano.

La musica di **Niccolò Paganini** (1782-1840) per il violino e quella dell'ungherese **Franz Liszt** (1811-1886) per il pianoforte sono le esperienze più rappresentative in tal senso. Le loro opere e la loro attività di concertisti sono la riproposizione del tema della **lotta eroica dell'uomo contro i suoi stessi limiti** e le sue stesse possibilità: l'artista spende tutte le energie per strappare al proprio strumento la combinazione di note che impressiona l'uditorio non solo di per sé ma anche per la fatica sovrumana, ai limiti del possibile, con cui è stata prodotta. Con l'invenzione da parte di Liszt del **recital** (cioè dello spettacolo in cui si esibisce un solo concertista) si va a teatro non solo per ascoltare, ma anche per **vedere**: le emozioni che si cercano non sono più legate solo alla musica, ma all'interazione tra essa e il musicista, pronto a stupire con passaggi sempre più arditi, che suscitano nella platea un entusiasmo ai limiti del fanatismo.

Focus

AIACE

Dopo la morte di Achille, Ulisse ed Aiace si contendono le sue armi. Nonostante queste siano state promesse ad Aiace, Ulisse, che vuole impadronirsene, convince Agamennone ad affidare la decisione ai principi troiani prigionieri: costoro, però, spaventati dalle minacce, non esprimono alcun giudizio.

A causa dei raggiri di Ulisse, che diffonde la voce del tradimento di Teucro, fratello di Aiace, quest'ultimo è spinto al suicidio. Ulisse può così indossare le armi di Achille.

La tragedia di Foscolo, rappresentata per la prima volta a Milano nel 1811, si differenzia di molto dall'omonimo dramma del greco Sofocle (V secolo a.C.): è sì ispirata al mondo omerico, ma non manca l'influenza dell'esperienza politica dell'autore (parte della critica ha riconosciuto in Agamennone lo stesso Napoleone Bonaparte).

Il **viaggio** e l'ideale di patria e di nazione sono altri due grandi temi dell'età romantica rappresentati sia in musica sia in letteratura. Per quanto riguarda il primo, il tema era già diffuso nel corso del Settecento, sia con valore formativo sia come risposta all'inquietudine interiore che tormenta gli autori preromantici (come nel caso di Alfieri). La figura del viaggiatore è presente anche nelle opere di molti compositori, che spesso nell'immagine del viandante solitario che contempla con struggente malinconia il paesaggio hanno trovato ispirazione per alcune delle loro pagine più toccanti. Così, ad esempio, avviene per *Der Wanderer* ("Il viaggiatore"), *Lied* tra i più significativi del viennese **Franz Peter Schubert** (1797-1828) da lui considerato tanto rilevante da riprenderne il tema anche in una seguente fantasia per pianoforte in do maggiore, intitolata sempre *Wanderer*. Quello di Schubert però non è più

il *Wanderer* filosofico di Novalis o degli altri poeti [...] l'uomo che spera di imparare per pura intuizione, decifrando su tavole di roccia o su pagine di foresta la scrittura immediata dell'universo

da G. Confalonieri, *Storia della musica*, Accademia, Milano, 1975

ma più semplicemente è il viandante che vuole confondersi col mondo che osserva, e che desidera *unificarsi, per più calda adesione, in quella verità inconfutabile che è la vita della natura*, con un che di spontaneo, fresco e genuino che rappresenta la cifra caratteristica della musica di Schubert.

Un viaggio di formazione può invece essere considerato quello che sta alla base degli *Années de Pèlerinage* ("Anni di pellegrinaggio") di Liszt, opera per pianoforte composta da brani fortemente suggestionati dalla visita di Svizzera e Italia da parte del compositore con la compagna Marie d'Agoult.

Per quanto riguarda, invece, l'**ideale di patria** e di appartenenza a una nazione – altro tratto tipico dell'età romantica – basti qui ricordare l'interesse in Europa per le **tradizioni popolari** (le leggende, le saghe) e per il patrimonio culturale e folcloristico dei singoli Paesi. Anche fra i compositori è frequente la tendenza a rinvigorire la propria ispirazione attingendo alla freschezza e alla spontaneità dei canti tipici della tradizione popolare. Così Liszt, nato in Ungheria e affascinato dalla cultura di quel paese, scrive le *Rapsodie ungheresi*, in cui coniuga la sua arditezza espressiva e il suo virtuosismo con l'orecchiabilità delle melodie tradizionali magiare. Stessa operazione compiono Antonín Dvořák con le *Danze slave*, Johannes Brahms con le *Danze ungheresi* e, soprattutto, Fryderyk Chopin, nelle cui *Polacche* e *Mazurche* si respira vivida l'atmosfera della sua terra natia, dal momento che, soprattutto in queste ultime, il musicista *introduce spesso note estranee all'armonia classica, ma spiegabili ricorrendo alle particolari scale utilizzate in area slava dalla musica contadina* (M. Beghelli).

Focus

MUSICA, VERISMO E DECADENTISMO

Quanto detto a proposito del periodo romantico si verifica per qualunque epoca storica. Ritroviamo le due arti in stretta connessione nel periodo di affermazione di Naturalismo e **Verismo**, in cui la musica riprende esplicitamente la crudezza tematica ed espressiva della letteratura (come nel caso della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, tratta da una novella di Verga), ricorrendo perfino a una *brutalità d'effetti* (M. Mila) con l'intento di inseguire la rappresentazione del vero.

Musica e letteratura procedono poi di pari passo nell'età del **Decadentismo**, dove al superamento in letteratura della metrica tradizionale, che lascia il posto al **valore fonosimbolico** e al **potere evocativo della parola**, corrisponde in musica la dissoluzione degli schemi usuali, con la predilezione per la composizione animata da nuclei tematici che si ripetono (i cosiddetti **Leit-motive**), che attribuiscono al brano una circolarità profondamente innovativa rispetto allo sviluppo lineare della tradizione (è quanto avviene, ad esempio, nei poemi sinfonici di Liszt e, soprattutto, nelle opere di Wagner).

In Italia, rifiutata la dimensione dell'irrazionale, del sogno e della fantasia per via della tradizione classicistica ed illuministica ancora persistente, tale spinta patriottica rimane uno degli elementi fondanti del Romanticismo, facendo assumere alla produzione letteraria la connotazione di impegno morale e civile. Nasce quindi una letteratura "per il popolo", da Giovanni Berchet ad Alessandro Manzoni, che cerca di coinvolgere le masse nell'aspirazione a una patria libera e a una nazione unita. E in questa direzione va anche l'adozione dei metri, spesso parisillabi e comunque sempre fortemente cadenzati per imprimersi più efficacemente nella memoria collettiva. Sul tema del patriottismo è possibile stabilire, tra **Alessandro Manzoni** e **Giuseppe Verdi**, un paragone non del tutto arbitrario, se è vero che entrambi sono considerati in ambito artistico i principali fautori del Risorgimento italiano. Del resto l'affinità tra i due è implicitamente riconosciuta dallo stesso Verdi nel momento in cui decide di comporre un *Requiem* per l'anniversario della morte dello scrittore. L'amore di patria di Manzoni trova senza dubbio l'apice nell'ode *Marzo 1821* (cfr. Vol. 2, pag. 637 e segg.) che l'autore scrisse in occasione dei moti piemontesi e forse poi distrusse, custodendola gelosamente nella sua mente, in attesa del momento propizio per la pubblicazione. Lo spirito di sacrificio, il coraggio e la coralità presenti in questo componimento sono tratti facilmente riscontrabili anche nella musica di Verdi, robusta e virile, eroica e magniloquente, di cui un brano in particolare, il celebre **coro del Nabucco**, divenne (al di là delle aspettative e della volontà dello stesso Verdi) emblema della lotta risorgimentale e della resistenza contro l'invasore.

Si tratta del coro del popolo ebraico (III, 4) sconfitto dagli Assiri, deportato in Babilonia e ridotto in schiavitù:

Va, pensiero, sull'ali dorate;
 Va, ti posa sui clivi, sui colli,
 Ove olezzano tepide e molli
 L'aure dolci del suolo natal!
 Del Giordano le rive saluta,
 Di Sionne le torri atterrate...
 Oh mia patria sì bella e perduta!
 O membranza sì cara e fatal!
 Arpa d'or dei fatidici vati,
 Perché muta dal salice pendi?
 Le memorie nel petto raccendi,
 Ci favella del tempo che fu!
 O simile di Solima ai fati
 Traggi un suono di crudo lamento,
 O t'ispiri il Signore un concerto
 Che ne infonda al patire virtù!

Influenza della letteratura sulla musica...

Se da un lato musica e letteratura sono, come abbiamo visto, due espressioni di una stessa realtà, dall'altro esistono anche **influenze specifiche fra le due arti**, per cui non è raro individuare brani musicali ispirati a un libro o addirittura creati esclusivamente per la suggestione emanata da un'opera letteraria e, viceversa, opere letterarie fortemente condizionate dall'influenza di composizioni musicali.

Nel primo caso sono innumerevoli gli esempi che si potrebbero citare, dall'ultimo movimento della nona sinfonia di Beethoven, che mette in musica l'*Ode alla gioia* di Schiller, ricreando tramite il coro e la potenza sinfonica del brano un'atmosfera di solenne e gaia esultanza; a certi pezzi per pianoforte di Liszt, molto meditativi, ispirati ad alcuni sonetti di Petrarca; al poema sinfonico **Mazeppa**, sempre di Liszt, che si rifà all'omonimo componimento dello scrittore francese Victor Hugo (1802-1885): il tema musicale altamente drammatico, che si ripete aumentando via via di intensità, rende alla perfezione l'immagine del cavaliere, protagonista della vicenda, trasci-

nato dalla corsa sfrenata e interminabile del cavallo a cui è stato barbaramente legato dai suoi nemici.

La stessa invenzione del **poema sinfonico** non può del resto prescindere dall'influsso della letteratura, poiché l'andamento "narrativo" assunto dalla musica – che giustifica l'accostamento del sostantivo *poema* con l'aggettivo *sinfonico* – deriva proprio dalla diretta influenza delle opere letterarie.

Esistono altri generi musicali nati e costruiti programmaticamente su testi poetici. Si tratta dei cosiddetti **Lieder** (romanze), pezzi per pianoforte e voce in cui la **musica**, caratterizzata da semplicità melodica e intimismo, **accompagna la lirica di un poeta**, in un felice connubio di breve durata (i brani sono generalmente di pochi minuti) ma di straordinaria intensità. Tra i più importanti autori di *Lieder* ricordiamo Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms (ma quasi tutti i compositori dell'Ottocento si dedicarono al genere), mentre fra i poeti a cui i musicisti si ispirarono basta menzionare i nomi di Goethe, Schiller, Byron, Chamisso e Heine.

Ci sono, infine, casi in cui il lavoro del compositore è talmente legato all'opera letteraria che l'ha ispirato da vivere quasi in simbiosi con essa.

È quanto accade a Robert Alexander Schumann (1810-1856), che ammise in diverse occasioni di aver appreso la propria arte più dai testi dello scrittore tedesco Jean Paul (1763-1825) che dallo studio della tecnica del contrappunto. Cogliere pertanto l'umorismo sentimentale delle note dei *Papillons* o della *Kreisleriana* aiuta a comprendere più in profondità anche le opere letterarie di Jean Paul e di Hoffmann che hanno fornito lo spunto per queste partiture, così come conoscere il ruolo del fantastico, del sogno e dell'ironia nelle pagine di questi scrittori amplifica e arricchisce l'ascolto delle composizioni di Schumann.

...e della musica sulla letteratura

Meno evidente e forse in apparenza meno comprensibile è il fenomeno opposto dell'influenza della musica sulla letteratura.

Eppure non di rado accade che le **pagine di uno scrittore nascano dalla suggestione di un brano musicale**, poiché musica e letteratura toccano con eguale intensità le corde della sensibilità umana. L'opera di un compositore può a volte influenzare semplicemente con l'atmosfera che essa crea: è ad esempio quanto accade per **La sonata a Kreutzer**, romanzo breve di **Lev Tolstoj**, che porta il titolo dell'omonima sonata per violino e pianoforte di **Beethoven**.

La **musica** qui viene vista come **specchio delle passioni e dei turbamenti interiori** del personaggio di Pozdnysev, protagonista di una crisi matrimoniale che lo conduce all'uxoricidio. La musica di Beethoven scandisce col suo procedere impetuoso i momenti più drammatici della vicenda.

A volte è semplicemente il pensiero della musica in genere che può influenzare un passo di un autore, soprattutto elevandone il tono verso il sublime.

Questo è ciò che accade nelle occasioni in cui Foscolo descrive la figura femminile dedita a suonare uno strumento (generalmente un'arpa): i versi subiscono a tal punto l'influenza del suono e dell'armonia che ne mimano la musicalità attraverso la ripetizione di fonemi e un uso sapiente di rime, assonanze e consonanze:

O quando l'arpa adorni
E co' novelli numeri
E co' molli contorni
Delle forme che facile
Bisso seconda, e intanto
Fra il basso sospirar vola il tuo canto.

da U. Foscolo, *All'amica risanata*, in *Opere. Poesie e tragedie*, vol. I,
a cura di F. Gavazzeni, Einaudi, Torino 1994

Come è facile immaginare, le suggestioni musicali sono molto presenti nella **letteratura decadente**, così propensa ad accentrare l'attenzione sul valore fonico delle

parole, assurte a simbolo allusivo e misterioso di una realtà invisibile e inattuabile con la ragione. Non è raro, pertanto, trovare la musica al centro delle pagine di Baudelaire, Verlaine o Rimbaud, poiché essa è l'arte suprema, la più istintiva e la meno razionale di tutte, quella più vicina all'ignoto; e grande è solo la poesia che cerca di imitarne questi aspetti:

Musica prima d'ogni altra cosa,
e perciò preferisci il verso Dispari
più vago e più solubile nell'aria
senza nulla che pesi o posi.

Bisogna pure che le parole
Tu le scelga non senza qualche equivoco:
nulla è meglio del canto ambiguo, dove
l'Indeciso al Preciso si sposa.
[...]

Musica e sempre musica ancora!
Sia il tuo verso la cosa che diletta
e senti che con anima già altrove
fugge verso altri cieli ad altri amori.

P. Verlaine, *Ars poetica*, in *Poesie*, trad. it. di L. Frezza, Rizzoli, Milano, 1986

La letteratura per la musica: i libretti d'opera

I rapporti tra letteratura e musica possono anche prevedere un connubio fra le due arti nel caso in cui un **testo** venga **creato appositamente per una composizione musicale**. È ciò che si verifica con i "libretti" (così chiamati per le loro dimensioni generalmente esigue) scritti per il melodramma. Colui che si occupa di scrivere i versi per un'opera lirica, il librettista, deve quindi tenere presente la partitura del compositore e adattare a essa le sue parole. Ne consegue che i **libretti** sono generalmente **subordinati** rispetto **alla musica**, in quanto concepiti per servirla e assecondarla. Si deve insistere su questo punto per chiarire qualunque tipo di equivoco: sarebbe ingiusto accostare l'attività librettistica ad altri generi letterari, poiché essa è spesso soggetta a vincoli che ne circoscrivono la libertà espressiva. Un autore di libretti deve tener conto di molti limiti, come le imposizioni della partitura musicale, le esigenze vocali dei cantanti e, non ultima, una certa convenzionalità nelle scelte tematiche e linguistiche per rendere più facilmente comprensibile agli spettatori il testo che – non bisogna dimenticarlo – viene cantato, e quindi potrebbe riuscire di non agevole intendimento. Per tali motivi la letteratura librettistica, se esaminata separatamente dalla musica, può apparire goffa e tutt'altro che poetica. Se invece, come è giusto, si guarda ad un libretto nell'ottica della simbiosi con la musica per cui è stato concepito, allora è possibile cogliere nelle sfumature e nei dettagli la differenza che intercorre fra il grande autore (come fu ad esempio Lorenzo Da Ponte per Mozart) e il semplice mestierante.

Dopo il successo riscosso in precedenza dall'opera buffa, durante l'Ottocento i librettisti di età romantica prediligono un ritorno all'opera seria, sebbene facendo ricorso a temi convenzionali come l'amore infelice e impossibile, spesso per la morte di uno o di entrambi i protagonisti. In questi melodrammi si ricorre volentieri alla rappresentazione di **scenari esotici** e alle ambientazioni nella **storia antica** (come l'Egitto nell'*Aida* di Giuseppe Verdi o la Gallia al tempo delle invasioni romane nella *Norma* di Vincenzo Bellini).

Nei libretti di Verdi scritti da **Francesco Maria Piave** (*Rigoletto*, *Traviata*) si afferma invece una più spiccata **componente realistica**, facilmente individuabile nel maggiore approfondimento del carattere dei personaggi e nella rappresentazione della società ottocentesca. Per certi aspetti queste ultime opere aprono la strada al melodramma verista, che concentra però la sua attenzione soprattutto sulla piccola borghesia e sulla descrizione di ambienti popolari, spesso indulgendo in una riproduzione cruda e brutale della realtà.

Si potrebbe riflettere a lungo sugli spunti formulati in queste pagine, alcuni dei quali potrebbero essere riproposti anche per i giorni nostri (il discorso sui libretti d'opera e sul loro legame con la partitura ha, ad esempio, molti punti di contatto con il rapporto tra musica e testo nell'**odierna canzone d'autore**), ma qui basti aver posto alcune questioni che possano sollecitare la riflessione critica.

Quello che in conclusione si può affermare con certezza è che tra musica e letteratura esiste una relazione strettissima, in cui ciascuna delle due arti si trova a dialogare proficuamente con l'altra. La prova più evidente della necessità di questa connessione sta forse nella poesia, laddove è il testo stesso che tenta di darsi una struttura "musicale", attraverso la rima, la cadenza, la ripetizione dei suoni e la disposizione dei vocaboli: in questi elementi sta la possibilità di completare il senso delle parole, di rivelare qualcosa che da sole esse non riescono a rivelare; perché, in fondo, come diceva Schumann, è *dove finiscono le parole che inizia la musica*.



Manifesto della Bohème.
Lucca, Museo della casa natale
di Giacomo Puccini.
Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
scrissero il libretto dell'opera,
poi musicato da Puccini,
ispirandosi al romanzo dello
scrittore francese Henri Mürger
Scènes de la vie de Bohème
(1847-49).