

Anna Dolfi, *Musica in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415.



ANNA DOLFI

Musica in poesia da Leopardi alla terza generazione*

Y a-t-il en effet plus haute musique que la philosophie?
Platone, *Il Fedone*¹

[...] oublions la vieille distinction, entre la musique et
le lettres.

Stéphane Mallarmé²

[...] la musica [...] è] collegata profondamente al tema del-
l'elaborazione del lutto.

Andrea Zanzotto³

Forse la musica è proprio questo: la ricerca di un confi-
ne che viene continuamente rimosso.

Luciano Berio⁴

Seguire un “tema”,⁵ specie quando si tenti di coglierlo – e in uno specifico ge-
nere⁶ – quasi alla fine del suo percorso (nel nostro caso, soffermandoci sul No-

* Una prima, scorciata stesura di questo testo, dal titolo *Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione*, è stata anticipata in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique. Actes du colloque international des 14, 15 et 16 Mai 2009* (Saint-Denis, Université Paris 8 - Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de C. Faverrani, [numero monografico di] «Travaux et documents», 46, 2010, pp. 55-78.

1. Traggio la citazione in francese dal libro sulla fotografia di J. Derrida, *Demeure, Athènes. Photographies de Jean-François Bonhomme*, Galilée, Paris 2009, p. 50 (dove è questione, in varie forme, di quanto è implicito nel fato, nell'attesa, nella dilazione, nell'intraducibile verità della sentenza «Nous nous devons à la mort»).

2. S. Mallarmé, *La musique et les lettres*, in *Idem, Œuvres complètes*, édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard «La Pléiade», Paris 1989, p. 649.

3. A. Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di P. Cattelan, Marsilio, Venezia 2008, p. 34.

4. L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari 2007, p. 7.

5. Per giunta di singolare difficoltà; è il caso di ricordare le parole di Barthes: «[...] il est très difficile de conjointre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence» (R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, in *Idem, Œuvres complètes. Tome III 1974-1980*, édition établie et présentée par E. Marty, Seuil, Paris 1995, p. 880), anche se, proprio in quel testo, Barthes parlava a proposito della musica dell'importanza per lui della voce e del canto (della lingua, in altre parole): «la voix humaine est en effet le lieu privilégié (éidétique) de la différence» (*ivi*, p. 881).

6. La prosa (narrativa e racconto) consentirebbe ovviamente un percorso più facile ma forse meno significativo. Per la registrazione di occorrenze in quel campo (basti qui ricordare alcuni casi esemplari del primo Novecento, tra Svevo e la Deledda) cfr. R. Favaro, *Musica da leggere, roman-*

vecento, soprattutto all'altezza della terza generazione),⁷ implica una serie di rischi, dovuti non solo al *corpus* inevitabilmente incompleto,⁸ nonostante lo spoglio di qualche centinaio di libri, ma agli handicap genetici dell'effetto grandangolo, che (per l'effetto periscopio) combina l'ampiezza a un crescendo di leggera deformazione. D'altronde la tecnica dello zoom, più puntuale, fa a volte dimenticare la prospettiva generale, inducendo a sotto o sopra valutazioni. Per questo in queste pagine tenderemo, nei limiti del possibile, di combinare i due metodi, le due viste (quella da lontano e quella ravvicinata), precisando per altro che non possiamo qui entrare nel merito della componente musicale della poesia (fondamentale, insita anzi nella natura stessa del "poetico", e che può spingersi fino alle «allucinazioni dell'udito» di cui parla Mandel'stam), né soffermarci su testi letterari che sono stati riferimento per i musicisti⁹ (in misura, negli anni, felicemente crescente).¹⁰ Il nostro obiettivo sarà solo quello di verificare la presenza

zo da ascoltare: strategie orchestrate nell'opera letteraria, in *Parole nell'aria. Sincretismi tra musica e altri linguaggi*, a cura di M. P. Pozzato e L. Spaziante, ETS, Pisa 2009, pp. 43-61. Quanto al pieno Novecento, uno dei casi più significativi, che vede la musica alla base della stessa concezione del romanzo, è quello di Irène Némirovsky, che per *Vin de solitude* aveva pensato a una sinfonia di Frank, per la serie delle *Tempêtes* ai quattro tempi che costituiscono la forma sinfonia, e a Bach per *Suite française* (non è un caso che quest'ultimo romanzo sia alla base di un concerto da camera composto nel 2005 da Aulis Sallinen). Per l'importanza dei riferimenti musicali fatti dalla stessa autrice cfr. O. Philipponnat e P. Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky 1903-1942*, Grasset-Denoël, Paris 2007. Più recente un bel libro di racconti di Kazuo Ishiguro, *Notturmi. Cinque storie di musica e crepuscolo*, Einaudi, Torino 2009.

7. Un percorso analogo ho tentato, in questi ultimi anni, su temi/situazioni parimenti complessi come i notturni e il paesaggio (si veda al proposito A. Dolfi, *Notturmi in poesia. Riflessioni sull'«effetto notte»*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di M. Giachino - M. Rusi - S. Tamiozzo Goldmann, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2008, pp. 113-127; *L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani - A. Bruni - A. Dolfi - A. Gareffi, Olshki, Firenze 2010, pp. 649-669).

8. E dal quale abbiamo scelto di escludere alcuni casi evidenti; ad esempio Clemente Rebora (studioso della musica in Leopardi) o sul versante della prosa Savinio; o figure che meriterebbero un'indagine a parte (il caso di Cristina Campo).

9. Fenomeno frequentissimo per la poesia delle origini (esemplare il caso Petrarca) e per quella rinascimentale, ma non senza punte significative anche nel Settecento. È insomma soprattutto l'Ottocento, con la visibile nascita del melodramma, che diviene il luogo della fusione musica/parola, a accentuare un distacco tra le due arti che è stato recuperato in parte solo in questi ultimi decenni.

10. Anche se in modo meno evidente di quanto non sia avvenuto all'estero (in particolare nel mondo francese e spagnolo), anche in Italia sono stati musicati testi di grandi poeti moderni; si pensi alla convergenza su Leopardi di Castelnuovo Tedesco, Goffredo Petrassi e Ildebrando Pizzetti, o agli interventi su Pascoli (ad opera di Ghedini, maestro ammirato di Luciano Berio), Ungaretti (in particolare da parte di Pizzetti e di Nono), Montale, Sanguineti (il suo *Laborintus* musicato da Luciano Berio), Magrelli. Né vanno dimenticate operazioni che si collocano all'interno di forti scelte etico-politiche. Quelle ad esempio che hanno visto la convergenza su Lorca e sui canti della resistenza spagnola di non pochi musicisti italiani del dopoguerra (cfr. al proposito L. Pestalozza, *La guerra civile spagnola e i musicisti italiani del dopoguerra*, in *L'opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*, a cura di R. Favaro, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 149-160). Per non parlare poi, in questi ultimi anni (a partire dalla generazione e dall'esperienza di Gabriele Frasca), di interessanti esperienze di collaborazione e cocreazione (all'estero, in Spagna, ad esempio, tutto era cominciato molto prima, a partire da Juan Ramón Jiménez e dalle esperienze intrecciate tra le arti alla Residencia de Estudiantes).

del campo semantico della musica, per giunta specificamente dichiarato¹¹ (allargato al bisogno a tutto quanto rompe il silenzio, anche sotto forma di rumore), per verificare ciò che è registrabile al di là di quella che potremmo chiamare la musica del silenzio, o l'induzione musicale del silenzio, o l'effetto, nella trama del testo, di musiche dichiarate o taciute.¹²

Visto che abbiamo fatto riferimento a termini fotografici quali il grandangolo e lo zoom, divideremo il nostro percorso in cinque tappe, o meglio in cinque *clichés*,¹³ disposti – come la musica richiede – in crescendo: dall'assenza di musica all'inclinazione al canto,¹⁴ alla presenza specifica di motivi musicali, alla mescolazione di tracce musicali lungo quello che potremmo definire il cammino della memoria legato al canto in vita/morte di Orfeo.

1. *Qualche antecedente (o meglio "cliché" 1)*

Chissà perché, a una domanda specifica, verrebbe fatto di rispondere che quella italiana è una poesia eminentemente silenziosa. Ben sapendo che non mancano testi per musica o testi utilizzati sistematicamente per accompagnamento musicale,¹⁵ o musiche fatte con riferimento a specifiche forme¹⁶ (è vanto specifico anzi, questo, della tradizione italiana, ancora prima della Camerata dei Bardi),¹⁷ né mancano i rumori, le grida, le voci che a partire dalla *Divina Commedia*¹⁸ accompagnano Dante pellegrino nell'*Inferno* (e/o le sue contropartite nei secoli) o i canti, le preghiere che all'improvviso si levano a dare o confermare speranza d'altezza. Il fatto è che quanto il lettore ricorda anche della grande avventura dantesca (a dispetto di episodi memorabili: tra questi quello di Casella) ha a che fare con un'esperienza che si percepisce come prevalentemente figurativa e metafisica (nel senso che alla parola dava Montale). Sono le gradazioni della lu-

11. Ma per non limitarsi, anche su questo solo punto, a conclusioni provvisorie, ci vorrebbe un libro.

12. Splendido argomento quest'ultimo per analisi particolari, che ci ripromettiamo in altra sede.

13. Prendo l'espressione e l'idea di muovermi seguendo una «cascade d'istantés ou de clichés» dal bel libro sulla fotografia di Derrida appena citato.

14. Anche al canto interno alla lingua, quando questo sia generato da musiche esterne. Il caso esemplare evocato da Andrea Zanzotto in alcune pagine di *Autotratto*: «[...] io provavo qualche cosa di infinitamente dolce ascoltando cantilene, filastrocche, strofette [...] in relazione a un'armonia legata proprio al funzionamento stesso del linguaggio, al suo canto interno» (A. Zanzotto, *Prose scelte*, in *Idem, Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori "I Meridiani", Milano 2000, p. 1205).

15. Tra gli esempi possibili, i testi per musica del Quattrocento e la messa in musica dei poemi cavallereschi (soprattutto per la lunga durata nel tempo che, in quest'ultimo caso, arriva alle esperienze ancora persistenti dei "maggi". Ma su questo piano finiremmo ovviamente per trovarci sul punto di confine – legato geneticamente a tipologie di genere – che da sempre separa e unisce scrittura e oralità).

16. Il caso ad esempio dei madrigali o dei sonetti di tradizione petrarchesca.

17. Cfr. in proposito P. Bigongiari, *Il caso e il caos. I. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Rizzoli, Milano 1974.

18. Ma ancor prima nella *Vita nova*.

ce e il senso, più che la voce ragionante del poeta, a costituire la solida – per anonomasia visiva – architettura dell’aldilà.

Petrarca del pari, sia pure su un registro tematico diverso, avrebbe parlato più della sospesa aura nella quale si situano le apparizioni di Laura che della sua voce,¹⁹ sì che capiterà, per quanto pertiene il livello uditivo, di “sentire” piuttosto, nel silenzio o dentro la musica della natura (le acque, le fronde...), il controcanto interno del poeta che “si dice”, “si parla” (basti ricordare il «costei per certo nacque in paradiso»). Nei secoli poi, salve alcune eccezioni, la lirica d’amore avrebbe continuato lungo questo percorso, se è vero che divennero sostanzialmente un’endiadi, a proposito della donna, il “cantare” e il “parlarne”. Non è un caso che Lorenzo dei Medici, nel commento ai sonetti, rievocando Platone, ricordasse le tre parti che fanno la musica, «el parlare, armonia e ritmo», sottolineando che il parlare è la prima specie di musica e che «chiamasi el parlare musico [...] quando è composto in modo che diletta gli orecchi». Il che era come equiparare alla musica l’essenza della poesia, escludendo, ai nostri fini, ogni altro discorso. Boiardo poteva a ragione, nella sua *Pastorale*, accomunare la triade «rime o verso o musica» quale oggetto dell’incuria del malinconico,²⁰ così come Marino, che nel VII canto dell’*Adone* recuperava insieme Musica e Poesia a sollievo delle «afflitte genti» (con una clausola di cui, a proposito di ben altro binomio, si sarebbe forse ricordato Leopardi:²¹ «Non ha di queste il mondo arti più belle»). Perfino nei libretti d’opera, così importanti per l’avvicinamento alla musica dei poeti del Novecento²² (ma l’arco sarebbe plurisecolare, e un capitolo a parte, in quello, si dovrebbe riservare, alle origini, e per più di un motivo, a Claudio Monteverdi, e più tardi, sia pure diversamente, al Metastasio), la musica (o quanto la riguarda), pure essenziale talvolta per la concezione stessa del testo letterario (si pensi nel Settecento al binomio Mozart/Da Ponte),²³ appare (se pensiamo qui alla musica come al parlare “di” musica – giovi ancora ripeterlo) soprattutto (o quasi soltanto) nelle indicazioni di scena. Quanto riguarda l’udito, ove non sia sinonimo di poesia, come già si è visto, è affidato a un’esperienza parallela di ascolto.

19. Ma da ricordare l’avvio del canto di Laura nel CXV sonetto del *Canzoniere* di cui parla G. Vigolo, in *Musica e poesia*, in *Idem, Diabolus in musica*, Zandonai, Rovereto 2008, pp. 14-15.

20. «Si disviato ha l’animo la mente / che rime o verso o musica non cura, / ma sol piangendo sé mostrar dolente».

21. Leopardi, che all’*Adone* del Marino doveva forse anche la suggestione del «musico augello».

22. Cfr. A. Zanzotto, *Viaggio musicale* cit., pp. 8 e sgg. Per la memoria di alcune parti della *Norma* nel *Galateo in bosco*, cfr., *ivi*, pp. 16-17; per la collaborazione a *E la nave va* di Fellini (con conseguente demistificazione della Callas), e per un commento alla musica facile e suggestiva di Nino Rota, cfr. *ivi*, rispettivamente le pp. 24-25 e 27-28. Ma per un sondaggio specifico su testi all’altezza della terza generazione, basti il solo esempio della poesia di Landolfi, su cui A. Dolfi, *Tommaso Landolfi. «Ars combinatoria», paradossoso e poesia*, in *Eadem, Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 315-356; e M. Marchi, «Per tutto è rima». *Landolfi poeta*, in *Gli altrove di Tommaso Landolfi*. Atti del convegno di studi. Firenze 4-5 dicembre 2001, a cura di I. Landolfi e E. Pellegrini, Bulzoni, Roma 2004, pp. 121-134.

23. Ma su questo tema fondamentali gli studi di D. Goldin (*La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino 1985; *Eadem, Temi e parole per musica. Saggi 1983-1988*, Centro Stampa, Padova 1988). Quanto a qualche nostra sparsa riflessione sul tema, sia consentito il rinvio a A. Dolfi, *Da Ponte e la tipologia delle «Memorie»*, in *Tra illuminismo e romanticismo*. Miscelanea di studi in onore di Vittore Branca, Olschki, Firenze 1983, IV, pp. 157-183.

La musica, nell’accezione specifica che qui ci interessa,²⁴ non pare condurre molto lontano. Perfino (e ci spostiamo di colpo alla modernità, seguendo il nostro obiettivo) gli autori della triade *fin de siècle* (a dispetto di ogni pur forte legame: il caso D’Annunzio, ove si pensi ai suoi testi immediatamente musicati, ma che qui lasceremo à côté)²⁵ consentono in definitiva un numero assai limitato di citazioni. In Carducci – anche facendo ricorso a un rapido spoglio mnemonico – si trovano voci d’organo,²⁶ ma fin troppo “galiarde”, sì che le *Myricae* del Pascoli dall’organo non trarranno che gemiti, offrendo piuttosto,²⁷ in altri testi,²⁸ la «salsa musica» di un mare di cui forse si sarebbe ricordato Montale in *Mediterraneo*, dando il via (sul piano che qui ci interessa e non solo)²⁹ a una delle più suggestive esperienze di musica in poesia (nonché musicali della poesia, nel senso che è, propriamente, soltanto suo e di Giorgio Caproni).³⁰ Ma Montale avrebbe ibridato quella possibile memoria pascoliana con la «solenne musica dell’onde» del dannunziano *Primo vere*, aggiungendoci la «perigliosa musica» di *Canto novo*, prima di attivare (ricordando ancora forse le «sinfonie tremolanti di violini» del libro giovanile di D’Annunzio)³¹ il dissonante concerto degli elementi della natura, le danze e i balli della tradizione ispanica, soprattutto la musica della strada (fatta di organetti e di lamiere percosse...) su cui ha scritto pagine straordinarie e or-

24. Insistiamo – è importante ribadirlo – sulla limitazione esplicitamente semantica, scegliendo di non muoverci sul terreno della metrica o delle strutture melodiche.

25. Penso ovviamente al *Martyre de Saint-Sébastien* con le musiche di scena di Claude Debussy, ma (per fare almeno qualche altro esempio) anche alla messa in musica, da parte di Ottorino Respighi, di alcune quartine di «*O falce di luna calante*» o da parte di Ildebrando Pizzetti dei *Pastori* («Settembre, andiamo. È tempo di migrare»).

26. In *Juvenilia* e in *Rime e ritmi*.

27. Ma per un percorso musicale non andrebbe dimenticata la *Cetra d’Achille* (nei *Poemi conviviali*).

28. Cfr. *Il cieco di Chio* (negli stessi *Poemi conviviali*).

29. Penso a questo proposito alla forma straordinariamente ibridata rappresentata dal motto «*L’anima che dispensa*» e a «*Infuria sale o grandine*» (ove è chiaro il riferimento alla *Cathédrale engloutie* di Debussy) su cui si vedano le acutissime pagine di Oreste Macrì, in *La vita della parola. Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze 1996. Il rapporto musica/poesia, per altro già abbondantemente studiato, è esemplare forse nel solo caso Montale, nell’ambito della poesia italiana moderna, ma scegliamo qui intenzionalmente di limitarci a qualche cenno veloce, rinviando per il resto alla bibliografia specifica.

30. Come lui musicista mancato, o per meglio dire (e per questo motivo) come lui intenditore profondo non solo di arie ma di spartiti musicali. Ma è singolare che uno scacco “musicale” sia a volte all’origine di una carriera letteraria. Si pensi, per non fare che un esempio straniero (ma particolarmente significativo, vista la ricorrenza di termini/situazioni musicali nell’opera) al caso di Gide (si veda al proposito A. Gide, *Notes sur Chopin*, Gallimard, Paris 2010). Tra i poeti italiani di adesso singolare invece il caso di Valerio Magrelli, pianista fallito, benché diplomato in solfeggio al Conservatorio di Perugia, i cui testi (poetici o teatrali) sono stati oggetto di interessantissimi esperimenti musicali (a base di evanescenze liquide e onirismo cosciente, come ben rilevato dalla bella prefazione – *La carne del suono* – di Guido Barbieri) da parte di Fabrizio De Rossi Re, Luigi Ceccarelli, Guido Baggiani. Ma per una dichiarazione d’autore cfr. in particolare «*Musica, musica / che vuoi da me?*», in V. Magrelli, *Il violino di Frankenstein. Scritti per e sulla musica*, composizioni di Guido Baggiani, Carlo Boccadoro, Luigi Ceccarelli e Fabrizio De Rossi Re, prefazione di G. Barbieri, postfazione di G. Pedullà, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 3-27.

31. G. D’Annunzio, *Primo vere* (per non evocare, in *Alcyone*, la più scontata *Pioggia nel pineto*).

mai conclusive Oreste Macrí.³² Da Praga a Camerana,³³ e beninteso nei crepuscolari, assieme a significative sinestesie,³⁴ erano apparse filastrocche³⁵ e vecchi e polverosi pianoforti «esangui»,³⁶ la possibilità di accompagnare immediatamente, nella lettura, il testo con la musica,³⁷ ma, dopo la musica del *Saul* alfieriano, i *Canti di Ossian*, il *Coro dei morti* del Leopardi (testo di una musica tutta scritta, non a caso nel Novecento musicata da Petrassi), non sembra esserci molto, per limitarsi alla sola poesia, a parte un facile *Notturnino (in fa minore)*³⁸ di D'Annunzio, a portarci alle soglie del Novecento.³⁹

Ma forse non ce n'era bisogno, visto che la parte fondamentale nel passaggio alla modernità, ancora una volta, a nostro avviso, l'aveva giocata Leopardi,⁴⁰ a cui si deve non solo la perenne musicalità di un titolo (*Canti*), che avrà fortuna nel Novecento, ma la sua estensione all'intera raccolta. Se è vero che il libro si apriva⁴¹ con la lira di Simonide, impotente dinanzi alla «danza» di una morte capace di dare l'immortalità sperata, mentre i testi successivi avrebbero tentato di rincorrere le «dolci corde»,⁴² il «dolce canto» di aedi tesi a sopravvivere, con la poesia o la grandezza, alla complessiva rovina di un mondo. Mentre, nell'*événementiel*, il canto del «villanello industriale» evocato da Bruto pronto a morire,⁴³ o quello del «musico augel» di *Alla primavera*, avrebbero continuato a riecheggiare per i piccoli e i grandi idilli, dal *Passero solitario* («cantando vai finché non more il giorno; / Ed erra l'armonia per questa valle») alla *Sera del dì di festa* («Odo non lunge il solitario canto / Dell'artigian, che riede a tarda notte»; «Un canto che s'udia per li sentieri / Lontanando morire a poco a poco»), per estendersi a *Alla sua donna* («Per

le valli, ove suona / Del faticoso agricoltore il canto»), a *Al conte Carlo Pepoli* («degli augelli mattutini il canto»), a *il Risorgimento* («La rondinella [...] Cantando al nuovo giorno»), a *A Silvia* («Sonavan le quiete / Stanze, e le vie dintorno, / Al tuo perpetuo canto»), alle *Ricordanze* («ascoltando il canto / Della rana rimota alla campagna»), alla *Quiete dopo la tempesta* («L'artigiano [...] cantando / Fassi in su l'uscio»), fino a giungere al fischietto dello «zappatore» del *Sabato del villaggio* e al canto che in *Amore e morte* accompagna la «squilla» funebre che si prolungherà, dopo la «morte» del cuore, per l'effetto impreveduto del sentimento d'amore⁴⁴ e dello stonato canto del secolo.⁴⁵ Sì che anche il *Tramonto della luna* non avrebbe potuto che rincorrere un'ultima volta il progressivo riproporsi e assottigliarsi di quel canto,⁴⁶ destinato a durare almeno fino alla quarta generazione del Novecento⁴⁷ (ma con significativo sfondamento nel nuovo millennio, visto l'arco vitale che varia e scombina la partizione generazionale).⁴⁸ Non è infatti un caso che in una recente conversazione sulla musica Andrea Zanzotto abbia citato i canti popolari (una sorta di paleomusica⁴⁹ attiva nella sua poesia, soprattutto in quella dialettale e in *peté*), assieme a Leopardi, nel rispondere a una domanda su cosa ha rappresentato per lui la musica nell'esperienza della poesia e in quella della vita:

Per me la musica che cosa è stata? È stata, prima di tutto, un bel canto popolare. Tutti, una volta, cantavano [...] vecchio canto popolare, che i contadini erano soliti intonare da ubriachi, la sera: un canto, probabilmente, non così dissimile da quello che Leopardi avvertiva svanire a poco a poco [...].⁵⁰

32. E penso al capitolo *La poetica letteraria e musicale attraverso gli scritti critici* e soprattutto a *Il verso montaliano e la sua "motivazione" musicale-verbale*, in O. Macrí, *La vita della parola. Studi montaliani* cit.

33. Un diverso discorso si dovrebbe fare, in ambito «scapigliato», per Arrigo Boito, non a caso librettista tra i più significativi.

34. Si pensi alla govoniana *Clarisse, sonata in verde* e alla corazziniana *Sonata in bianco minore* (legata al mondo della veglia e della religione, ricorrente nella poesia crepuscolare).

35. Il caso di Gozzano, poeta per il quale P. P. Pasolini, in *Descrizioni di descrizioni*, avrebbe evocato il registro del melodramma.

36. Così nelle *Aureole* di Corazzini (ma di Corazzini si veda anche, in *Dolcezza, Per musica*).

37. Il caso ad esempio della *Notte santa* di Gozzano.

38. In *Primo vere* (nella stessa raccolta al *Notturnino* seguirà un *Andantino in la minore* dal titolo *A un tale*). Ma si veda anche l'utilizzazione di termini (musicali e metrici) come canzone (in *Me-ropé*), ballata romanza, rondò (che ricorrono perfino nei titoli delle liriche nell'*Isotteo*).

39. Ma non si scordino anche dati più marginali, come ad esempio la ventesima variazione di Diabelli commentata da D'Annunzio nel *Forse che sì forse che no*, di cui si sarebbe accorto un melomane come Enzo Siciliano (cfr. *Variazioni Diabelli*, in E. Siciliano, *Carta per musica. Diario di una passione da Mozart a Philip Glass*, Mondadori, Milano 2004, p. 80). Un caso a parte, di un D'Annunzio sorprendentemente novecentesco, e proprio in chiave musicale, è quello dei *Cani del nulla* (su cui si veda qualche bella pagina di Magrelli, in «*Musica, musica / che vuoi da me?*» cit., pp. 12-14). Ma a quel saggio di Magrelli si deve almeno un altro recupero inedito o quasi, quello del Carlo Betocchi di *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume in Ciociaria*.

40. Per il ruolo di un Leopardi che si trova sempre alle origini della modernità, cfr. A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze 2009.

41. Il riferimento è alla canzone *All'Italia* (nei *Canti*, d'ora in poi C).

42. Così in *Ad Angelo Mai* (C).

43. Cfr. *Bruto minore* (C).

2. La musica del silenzio («cliché» 2)

Il Novecento, in modo assai più rumoroso del canto leopardiano (destinato a risuonare su una linea sghemba che dalle *Fiale* e dall'*Armonia in grigio et in silenzio* di Govoni arriva al *Dare e avere* di Quasimodo), si sarebbe aperto sulle dissonanze futuriste (in un movimento per programma antimusicale, ma un'attenzione particolare meriterebbero per il nostro tema almeno Cangiullo e Russolo) e sul

44. Cfr. «In simil guisa ignora / Esecutor di musici concetti / Quel ch'ei con mano o con la voce adopra / in chi l'ascolta» (*Aspasia* [C], vv. 67-69). Ma si veda anche *Sopra il ritratto di una bella donna* [C], vv. 39-48 («Desideri infiniti / E visioni altere / Crea nel vago pensiero, / Per natural virtù, dotto concerto [...]. Ma se un discorde accento / Fere l'orecchio [...]).

45. *Palinodia al marchese Gino Capponi* [C], vv. 251-252.

46. «E cantando, con mesta melodia, / L'estremo albor della fuggente luce, / Che dianzi gli fu duce, / Saluta il carrettier dalla sua via» (*Il tramonto della luna* [C], vv. 16-19).

47. Programmaticamente decidiamo di non spingerci in queste pagine, neppure con allusioni, più in là, mentre ci limitiamo, nella quarta generazione, a citare il solo Zanzotto.

48. Ma a questo proposito cfr. il nostro commento e le note a O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Franco Cesati Editore, Firenze 1995.

49. Analoga, secondo Zanzotto, alla poesia, che si incontra con il linguaggio dell'"oralità umana", fino a diventare depositaria di un valore semantico intimamente musicale (cfr. A. Zanzotto, *Viaggio musicale* cit., p. 35). Di notevole importanza, per gli effetti musicali, le riflessioni (per altro di auto-commento) sulle «parole sotto le parole» (*Ivi*, p. 72).

50. *Ivi*, p. 8.

wagnerismo onofriano,⁵¹ o su una pronuncia dichiaratamente orfica,⁵² messa da parte (quanto ad Onofri) la felice e più sommersa esperienza di *Orchestrine* e *Arioso*. Ma, dimenticati subito un «*funiculì funiculà*»⁵³ e un «*Obi Mari*»⁵⁴ di Ardeno Soffici, ove ci si limiti a considerare le sole punte emergenti,⁵⁵ a rimanere – nella memoria duratura dei poeti,⁵⁶ a dispetto di ogni movimento sovversivo – sarebbero state le tonalità in minore: dopo le musiche spente nei manieri abitati dalle ombre del passato nella poesia di Arturo Graf⁵⁷ o del primo Palazzeschi (con le sue iterazioni dall'effetto musicalmente incantatorio), le “canzoncine” di Saba; l'*Armonia in grigio et in silenzio* di Govoni, con le sue musiche “sbiadite” e “antiquate”; i *Canti anonimi* di Rebora; il *Pianissimo* di Sbarbaro (per giungere magari all'*Oboe sommerso* di Salvatore Quasimodo).

Ungaretti, che a lungo avrebbe conservato memoria dei canti arabi, nonché, più tardi, dei ritmi indigeni delle popolazioni della foresta brasiliana, dopo il *Porto sepolto*, con la «cantilena del corano»,⁵⁸ gli arpeggi «pers[i] nell'aria» delle notti africane,⁵⁹ l'«aria crivellata [...] dalle schioppettate» sul Carso,⁶⁰ il «limio / delle cicale» a nutrire le *intermittences* memoriali⁶¹ – ma anche il canto levato a celebrare la *Notte bella*⁶² –, avviando *L'allegria* avrebbe introdotto (in *Levante*) il clarino dai «ghirigori striduli» contrapponendo, al tramonto, il ballo di emigranti soriani all'assonnata nostalgia del poeta. Sarebbero seguiti gli afoni lamenti (anche metaforici) delle «allodole assetate» e del «cardellino accecato»,⁶³ le «urla» della *Solitudine*,⁶⁴ ma anche gli «scampanellii»,⁶⁵ il canto delle sirene⁶⁶ e il «pri-

51. Cfr. in proposito A. Onofri, *Scritti musicali*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1984 e, per quanto riguarda la poesia, soprattutto il ciclo poetico della *Terrestrità del sole*, dove, mettendo in versi la teoria di un'arte spirituale (così come proposta nei primi decenni del Novecento da teorici e artisti da Kandinsky a Steiner), Onofri pensa sostanzialmente all'universo come a uno “strumento” che possa elevare musica a lode del divino. Su posizioni progressivamente distanziate da quelle onofriane, ma anche per questo interessanti per una ricerca sull'incidenza della musica nella poesia della prima generazione, Giorgio Vigolo, traduttore e musicofilo, nonché significativo narratore e poeta ingiustamente dimenticato (ma sui suoi miraggi sonori, segnalati fin dalla giovinezza, si vedano le pagine di G. Contini, *Giorgio Vigolo. I Prosa – II Poesia*, in *Idem, Esercizi di lettura. Sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* [...], Torino, Einaudi 1974, pp. 121-137 e gli interventi critici di M. Ariani e Raffaele Manica, fino alle recenti *Meditazioni musicali di Giorgio Vigolo* di C. Spila, in G. Vigolo, *Diabolus in musica* cit.).

52. E qui l'allusione è anche ai *Canti orfici* di Campana.

53. Citato nei *Chimismi* alla “rubrica” «idiozia di musiche» (in *Caffè*).

54. Che si sente risuonare, in *Via*, per le strade di Firenze («un organetto un po' sordo / si mise a cantare *Obi Mari*»).

55. Come è fatale in un percorso diacronico di questo tipo, per altro contenuto nello spazio.

56. Ché altre esperienze sarebbero state, diversamente, di breve momento.

57. Si veda in particolare *Medusa* (A. Graf, *Medusa*, a cura di A. Dolfi, Mucchi, Modena 1990).

58. Cfr. *In memoria* (in *Il porto sepolto*, d'ora in poi PS).

59. Cfr. *Paesaggio* (PS).

60. Cfr. *Immagini di guerra*, PS (poi con il titolo *In dormiveglia*, nell'*Allegria*).

61. Cfr. *Silenzio* (PS).

62. Cfr. *Sempre* (PS).

63. Cfr. *Agonia* (in *L'allegria*, d'ora in poi A).

64. In A.

65. Cfr. *Rose in Fiamme* (A).

66. Cfr. *Nasce forse* (A).

mo grido» del giorno.⁶⁷ *Sentimento del tempo* avrebbe proposto la voce in contro-canto delle *Stagioni* e di *Una colomba*, lo stridere dei pipistrelli e lo «sgolarsi di cristallo» di un usignolo,⁶⁸ l'urlo «senza voce» della *Pietà*, sei canti a cui aggiungere il *Canto beduino*, per non parlare della «roccia di gridi»,⁶⁹ del *tempo muto* che nel *Dolore* occuperà l'*amaro accordo*⁷⁰ dei ricordi, ormai contratto, assieme alla pietà, quell'accordo, in un grido «di pietra».⁷¹ Eppure, nonostante, nella *Terra promessa*, i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* (che sarebbero stati musicati da Luigi Nono e che, a dispetto dello stato frammentario e della genetica musicalità melodrammatica, avranno una qualche impronta da coro greco quanto a commosso commento, tra silenzio, mare e gridi – destinato com'era quel libro a chiudersi sul mutismo e sulla morte del mare –), a farci pensare alla musica è ancora soprattutto una poesia giovanile. Dove per giunta, all'apparenza, la musica sembra non esserci, dove di musica non si parla, salvo l'impressione di un crescendo fortemente ritmato che all'autore dovette forse ridestare memoria di un canto se, in una conferenza del 1924, ne avrebbe parlato come di una *aubade*, di «quel concerto, [di] quella serenata che si fa all'alba».⁷² Un canto che nasce dallo sgomento dei momenti liminari, del giorno o della vita. Non diversamente, nel *Taccuino del vecchio*, gli *Ultimi cori per la terra promessa* combineranno solitudine e silenzio. E, se modulano un canto, lo fanno senza parole.⁷³ La cantabilità (come Ungaretti aveva capito subito, fin dagli anni della giovinezza) non potrà che essere affidata al gioco, alla facilità dei proverbi,⁷⁴ visto che quando se ne parla sul serio è fatale muoversi nella direzione di quella che un poeta della terza generazione come Piero Bigongiari avrebbe chiamato, pensando a Leopardi, un'«oltranza interna».⁷⁵ La musica e i *Canti* come «qualcosa di intimo, di segreto e di non vocale ma [...] che implica una comunicazione in quanto è 'canto', in quan-

67. Cfr. *Pregghiera* (A).

68. Cfr. *Ultimo quarto* (in *Sentimento del Tempo*).

69. Cfr. *Tutto ho perduto* (in *Il dolore*, d'ora in poi D).

70. Si vedano nella raccolta le liriche eponime.

71. Cfr. *Mio fiume anche tu* (D).

72. Per un bel commento a *Lindoro di deserto* (giacché di quel testo si tratta), come di una poesia che parla di un'alba di «silenzio apocalittico», cfr. le note di C. Ossola a G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di C. Ossola, Marsilio, Venezia 1990.

73. Cfr. *Cantetto senza parole* (nel *Taccuino del vecchio*).

74. Cfr., tra i *Proverbi*, i primi quattro movimenti: *Uno*: «S'incomincia per cantare / E si canta per finire». // *Due*: «È nato per cantare / Chi dell'amore muore». // *Tre*: «Chi è nato per cantare / Anche morendo canta». // *Quattro*: «Chi nasce per amare / D'amore morirà».

75. Cfr.: «[...] perché i *Canti* hanno questa specie di oltranza interna, cioè questo gesto oltranzistico e direi anche questa teatralità, che non per nulla ci richiama a quei valori vocali del canto che ripeto, secondo me, implicano qualche cosa di estremamente importante per la poesia italiana: Leopardi, in qualche modo, si richiama alla poesia unita alla musica e comunque alla poesia vocale che si può far risalire al “recitar cantando” della Camerata fiorentina [...] con i *Canti* c'è una specie di riscatto di tutto quello che è stato dal Cinque al Settecento mancante nel canto della poesia e cioè, appunto, questa specie di musica segreta, di rappresentatività interiore [...] nei *Canti* questo elemento è, credo, il filo segreto» (P. Bigongiari, *La lezione dei «Canti»*, in *Idem, Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001, pp. 79-80). Ma per una completa lettura leopardiana di Bigongiari in questa chiave, si veda la sua complessiva raccolta di studi leopardiani (*Idem, Leopardi*, La Nuova Italia, Firenze 1976).

to cioè ha questa ‘vocalità’ che in un certo senso riscatta, come nell’opera lirica, la tragicità delle soluzioni»,⁷⁶ come – e lo aveva in qualche modo suggerito anche Ungaretti – una sequenza di «accordi infiniti».⁷⁷

Insomma, anche in questa musica nascosta, rivolta alle cose e all’io, il senso di un passaggio, del passaggio, via Leopardi e Ungaretti, alla poesia “ermetica”.⁷⁸

3. L’inclinazione al canto (“cliché” 3)

In un libro recente il musicista Luciano Sampaoli, nel parlare di quattro testi liederistici di Mario Luzi (*Torre delle ore*) da lui musicati, ha avuto occasione di sottolineare il loro «tono ‘a parte’», un «certo clima già respirato, una certa musicalità già udita [...] qualche cadenza [...] qualche ricorrenza di immagini [...] che riandava a quella iniziale inclinazione al canto, la quale non era se non trascrizione del soffio vitale, che di per sé legittimava l’io oltre la parola».⁷⁹ In quei testi che nella raffinata scelta lessicale sembrano conservare qualcosa di una sfocata vocalità che in qualche modo contrasta con la geometrica nettezza del taglio, e che paiono restituire la grana di una voce assieme esatta ed incerta,⁸⁰ a realizzarsi sembra essere la natura stessa del Lied,⁸¹ così congeniale, secondo Sampaoli,

76. P. Bigongiari, *La lezione dei «Canti»* cit., p. 74.

77. Cfr. «[...] alla minima sillaba sa infondere immediatezza evocativa, con tocco lievissimo; nel diramarsi tormentoso della sua vasta dialettica, ottiene foga, unità di misura per accenti d’indicibile tenerezza e intimità» (G. Ungaretti, [*Umanità di Giacomo Leopardi*], in *Conferenze brasiliane*, in *Idem, Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori “I Meridiani”, Milano 2000, p. 784). Ma per i rapporti Ungaretti/Leopardi sia consentito il rinvio a due capitoli specifici in A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* cit.

78. «[...] quando vi si parlerà di poesia ermetica, se con tale appellativo s’intenda una poesia alle prese con un’espressione che aderisca al mistero delle cose e concordi con la nostra intima vita e nello stesso tempo si sforzi di non essere dimentica della lingua alla quale appartiene, dite pure che anche il Leopardi era un poeta ermetico, e che è ermetica l’odierna poesia italiana» (G. Ungaretti, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell’«Angelo Mai»*, in *Lezioni universitarie*, in *Idem, Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni* cit., p. 870).

79. Mario Luzi - Luciano Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, Medusa, Milano 2008, p. 16.

80. E qui l’allusione è alla vera voce del poeta. Ma per la complessità del tema della vocalità nella poesia di Luzi si veda la sezione *La voce*, in M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, Sansoni, Firenze 1984, laddove il poeta avrebbe parlato anche della «perenne mormorazione» nella quale viviamo, in un cosmo terreno e celeste al contempo («intendo la voce come manifestazione [...] di qualcuno che è o che è stato e ha testimoniato a qualunque titolo o grado l’esserci [...]». Il silenzio [...] sembra costituito da questa voce umbratile e profonda che percorre il tempo [...]. Il cosmo umano ha anch’esso la sua lingua silenziosa [...]. Il silenzio è gemito di parole tacite o tacitate [...]»: *ivi*, p. 29). Anche il «canto salutare», di cui alla raccolta poetica relativa, allude soprattutto alla «condizione più conciliata... una specie di armonia» (cfr. al proposito M. Luzi, *Spazio stelle voci. Il colore della poesia*, a cura di D. Fasoli, Leonardo, Milano 1991, p. 99). Non è privo di interesse che persino la voce “detta” del teatro sia per Luzi, in prima istanza, «un luogo della mente» (M. Luzi, *Il silenzio, la voce* cit., p. 51).

81. Così definito da Sampaoli: «il Lied si configura come una forma ritmico-espressiva parca e delicata, la cui preziosità è data dal rapido delinarsi di una situazione lirica che può svilupparsi o no, ma che è comunque condensata intorno a un sentimento centrale, a un’ispirazione monocorde» (M. Luzi - L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit., p. 15).

li, al «primo modo luziano, librato e assoluto, di tendere le immagini e di lasciarle irrisolte».⁸² L’intonazione, il ritmo di una poesia come impianto dell’«ispirazione liederistica luziana»,⁸³ con la numerologia che l’accompagna⁸⁴ (il 6 e i suoi multipli nella *Torre delle ore*), fa tutt’uno, nella perfezione di questi versi tardi, con gli squarci di luce, la gradazione dei suoni: il chiudersi, dopo l’alba, il mezzogiorno, la sera, su una notte che «ascende al suo reame», realizzando al suo interno (così come farà la musica) le sue potenzialità (luna che da «presagio / diventa luna, / entra nel suo nome») facendosi significato di un significante, significativo di un significato.

La notte, combinata a una qualche musica, d’altronde, aveva sempre accompagnato la poesia di Luzi. Si ricorderà che *La barca*⁸⁵ (dopo un tardo testo proemiale in corsivo), si apriva con una sezione dal significativo nome di *Serenata*. Al suo interno *Serenata in Piazza d’Azeglio e Toccata*. Due termini musicali per ridestare un mondo sepolto, mitico, sovrapposto a quello quotidiano, immobile, eppure pronto a improvvisi soprassalti all’eco tenue di minime epifanie. Quanto al resto,⁸⁶ in quel primo libro le stagioni sarebbero state scandite dagli «ultimi canti dei legnaioli», mentre nelle veglie, «senza fuoco senza voce»,⁸⁷ avrebbe continuato a echeggiare il complessivo canto («Amici ci aspetta una barca»),⁸⁸ come ribattuto, rimbalzato dalle presenze angeliche (prelevate dai fondi oro della pittura senese del Duecento: «creature pazze ad amare / il viso d’Iddio»), e dal «silenzio della terra», dalla «voce» della madre,⁸⁹ dagli «equorei / canti di donne» intonati a celebrare, la sera, arcaici ricordi di lutto e d’amore,⁹⁰ mentre la natura, quale provvidenziale *berceau*, propone miracolosamente un suo canto.⁹¹

Avvento notturno, in mezzo alle cacce, a corni “trafelati” impegnati a “raccolgere” i «fuochi dei pastori»,⁹² a canti di “canzoni”,⁹³ al suono di una torre che dai «profondi borghi» rievoca leopardiani ricordi di festa,⁹⁴ avrebbe detto di una voce librata nell’aria come «una roccia / deserta e incolmabile di fiori»,⁹⁵ di una

82. Così ancora Sampaoli (*ivi*, p. 17).

83. *Ivi*, p. 18.

84. Ma per un’analisi di un testo di Luzi proprio alla luce della numerologia costitutiva, essenziale il rimando a P. Renard, *Frammenti e totalità. Saggio su «Per il battesimo dei nostri frammenti»*, Bulzoni, Roma 1995. Quanto all’importanza dei “numeri” per i poeti, si veda (a maggior ragione) una testimonianza ancora quasi inedita di Caproni («da ragazzo ho studiato davvero musica (senza però andare avanti: violino e armonia, col programma di ardire poi alla Composizione) e, in poesia, ho sempre avuto quel pallino del “numero” e della “partitura” soprattutto»: G. Caproni - G. De Robertis, *Lettere*, a cura di A. Marra, in corso di stampa).

85. Nella forma definitiva, che appare ovviamente nella raccolta di *Tutte le poesie*.

86. Penso, nella *Barca* (d’ora in poi B), in particolare a un testo come *Lo sguardo*.

87. *Primavera degli orfani* (B).

88. *Alla vita* (B).

89. Così ancora in *Alla vita*.

90. Cfr. *La sera* (B).

91. Cfr. *Natura* (B).

92. Cfr. *Saxa* (B). Ma si veda anche il «corno suona / le cacce sulle alture ove s’imperna // la luna» (*Vino e oca*, B).

93. Cfr. *All’autunno* (B).

94. Cfr. *Cimitero delle fanciulle* (B).

95. *Avorio*, in *Avvento notturno* (d’ora in poi AN).

voce silenziosa e pure intensamente musicale turbata dal basso continuo di una ritmicità orientale,⁹⁶ se – come dichiara significativamente un titolo – *musica è la donna amata*. Eppure i *fenomeni*⁹⁷ di quella raccolta avrebbero subito introdotto una ritmicità forte, accanto al brusio della natura,⁹⁸ a scandire, a «battere» (un termine, vale sottolinearlo, che era stato caro a Campana,⁹⁹ e che suo tramite lo diventerà per Caproni),¹⁰⁰ come i fiumi «alle eccelse città», in *Avorio*.¹⁰¹ Ma si sarebbe trattato di una vitalità (fatta di “tango”, di “danzatrici verdi”: anche se è il movimento ad avere ogni volta la meglio sulla musica, nell’alternanza tra forma immobile e mossa) alla quale si contrappone la morte, che per tutto il libro avrebbe affiancato altre tipologie femminili (si pensi in particolare alla sezione *Dell’ombra*, al cui interno *Cimitero delle fanciulle*), abbandonate in un silenzio notturno nel quale solo la voce dell’io poeta risuona alta a chiedere senso e a domandare riscatto. Il fatto è che la poesia del giovane Luzi, oltre ai «gridi soffocati»,¹⁰² pare sempre proporre echi,¹⁰³ alonature, e anche una straordinaria coesione dell’esistente, sì che a risultarne è paradossalmente una sorta di «strepito».¹⁰⁴ Mentre là dove è la bellezza (una bellezza che è morte: si pensi alle fanciulle fiorentine e alla stessa città addormentata) si attiva una «musica concorde»¹⁰⁵ che unisce memorie lariche e dimora vitale. «La notte» – come dice anche il titolo della lirica che apre l’appendice a *Quaderno gotico* (la luziana *via crucis* d’amore) – «viene col canto», ad aprire la campagna toscana che farà da sfondo alle poesie della prima maturità del poeta,¹⁰⁶ anche «se la sera non è più la tua canzone»,¹⁰⁷ ma piuttosto «questa roccia d’ombra traforata / dai lumi e dalle voci senza fine, / la quiete d’una cosa già pensata».

Di voci interne, o esterne, gridate in tonalità di rimprovero, ma che in realtà spesso altro non sono che la proiezione di una voce interna alla quale si deve ascolto, saranno in *Dal fondo delle campagne*, soprattutto in *Nel magma*, nei mor-

96. Cfr. «[...] Le danzatrici scuotono l’oriente / appassionato, effondono i metalli / del sole le veementi baiadere» (*Se musica è la donna amata*, AN).

97. *Fenomeni* è il titolo della prima sezione del libro.

98. Si pensi al famoso *incipit*: «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo [...]» (*Avorio*, AN).

99. Il riferimento è a una poesia del caproniano *Muro della terra: Batteva (omaggio a Dino Campana)*.

100. Ma si veda al proposito A. Dolfi, «*Le cœur bat dans le cœur de Paris*». *Sul Caproni di «Erba francese»*, in *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2004, pp. 373-388.

101. Nonostante l’evidente sinestesia hanno comunque un impatto sonoro, ad esempio, i «vetri squillanti» di *Già colgono i neri fiori dell’Ade* (AN), così come un impatto sonoro sarà mantenuto dalla diversa sinestesia («musiche viola») di *Tango* (AN).

102. Cfr. *Diuturna* (in *Un Brindisi*, d’ora in poi UB).

103. Si pensi ad esempio a *Non so come* (UB).

104. Si pensi all’*incipit* di *Quinta* (UB): «Oh un’altra volta in un celeste strepito / di rose e di voci». Si pensi anche alla voce che «sale d’Acheronte» nel poemetto *Un brindisi* (nella raccolta eponima).

105. Cfr. *Memoria di Firenze* (UB).

106. Ma a questo proposito si veda anche una lirica come *Ma nella voce tua* (in *Primizie del deserto*). Cfr. anche, nella stessa raccolta, *Nebbia*, e, in *Onore del vero*, *Uccelli*. In *Onore del vero*, nel silenzio generale dell’attesa solitaria, ad apparire saranno di tanto in tanto alcuni rumori del quotidiano (cfr. il «suono di stoviglie smosse» di *L’osteria*).

107. Si tratta in questo caso del titolo e dell’*incipit* di una lirica di *Quaderno gotico*.

tali duetti, nei lamenti, nei gluglù, nelle imprecazioni (scandite dagli avverbi in “-mente”) di *Al fuoco della controversia*, nel «*Pianto sentito piangere*» di *Per il battesimo dei nostri frammenti*, persino nel «crescere in profondità», verso il «nadir» e lo «zenith» della «significazione», di *Vola alta, parola*. Anche il *Canto* che chiude quella raccolta, modulato ormai dalle voci della natura, «insorge / dentro», «sbreccia», «incrina», ma non torna «dal fondo, non risale / suono». Insomma il *melos*, che pure c’è, non è mai (o quasi mai) visibile, anche se, per utilizzare parole di Luzi, «la connessione armonica che presiede alla elaborazione espressiva ha continuato con l’imporre ai testi gli antichi dettami»,¹⁰⁸ guidando, specialmente all’inizio, sulle antiche forme musicali, «canto, ballata, madrigale».¹⁰⁹

Dunque anche per un poeta che avrebbe dichiarato, facendo con quello dell’Accademia Chigiana di Siena i nomi dei musicisti veneti, di Mozart, di Beethoven, Chopin, Haydn, e tra i moderni di Stravinskij, Berio, Nono, Stockhausen, che «una passione musicale, sia pure non molto esplicita, l’ho sempre avuta e l’ho tuttora. Ho amato sempre, e tanto, la musica da camera e sinfonica»,¹¹⁰ si dovrà ricorrere a motivi musicali *en abîme*,¹¹¹ quelli a cui non si può arrivare senza un’esplicita dichiarazione d’autore, per saperne di più addirittura sulla complessiva stesura di una raccolta. Più della *Lite* (poi musicata nella forma della cantata,¹¹² dell’oratorio¹¹³) o del *Libro di Ipazia*, che era stato scritto all’origine come un testo per musica,¹¹⁴ più dell’alternanza del silenzio e della voce sentita come una forma di gradualità musicale,¹¹⁵ più della «parola come *phoné*, come suono, come voce appun-

108. M. Luzi - L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit., p. 32.

109. *Ibidem*.

110. *Ivi*, p. 83 (nell’*Appendice. Due testimonianze*, a cura di L. S. Battaglia).

111. Ma per la suggestione che può nascere da difficili accostamenti si veda quanto mi è capitato di osservare in A. Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità*, in *Eadem, Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* cit. Per una lettura invece delle tracce operative (non a caso in questo saggio lasciate à côté) presenti (a partire da Leopardi) soprattutto nella poesia e narrativa italiana del Novecento, cfr. ora anche A. Dolfi, *L’opera in abîme. Sparse tracce (per voce sola)*, in *L’écriture et l’opéra. Actes du colloque international, 2010, sous la direction de C. Favre-zani*, [numero monografico di] «Travaux et documents», 2011.

112. Di cantate e oratori vivaldiani sarà appassionato un personaggio femminile della narrativa di Anna Banti (cfr. *Lavinia fuggita*, in *Le donne muoiono*).

113. Di cui in M. Luzi - L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit.

114. Così ancora *ivi*.

115. Luzi avrebbe scritto, in una suggestiva auto-antologia (M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, Sansoni, Firenze 1984), della vicissitudine che alterna silenzio e vocalità, fondendoli in un tutto unico che suggerisce una verticalità che evoca «quel tanto che permane della possibilità di preghiera» (*ivi*, p. 14): «silenzio e voce non sono allora, non sono fondamentalmente contrapposti [...]; la voce, si stacca dall’altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi, aspira anche a compenetrarsene, a farlo entrare nella vocalità come componente profonda» (*ivi*, p. 13). Ma, a proposito di vocalità, vale la pena sottolineare come l’ultima poesia luziana sia piena della voce rimemorante del poeta che parla a se stesso o che sente grida di passione e resurrezione (si pensi alla lunga *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all’infelicità*, in M. Luzi, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di S. Verdino, Garzanti, Milano 2009, e tra gli *Autografi approvati*, a «*In me, / nel cuore mio profondo*») o che si sofferma su un silenzio che si fa clamorosa vocalità (cfr.: «Notte alta, verso mattutino. / Era tra le muraglie / i corridoi, le celle / della povera abbazia / silenzio, quello? / aveva / quella vocalità / l’eterno? / e lui l’aveva / vertiginosamente appresa? // O era invece il cantico del mondo / così pieno / di totalità, così profondo – / non bastava / l’udito ad ascoltarlo, / l’uomo a seguirne il ritmo»: «*Notte alta, verso mattutino*», *ivi*).

to»,¹¹⁶ più della «dimensione liturgica», gregoriana, che permea, a detta del poeta, non poca della sua poesia,¹¹⁷ è il suono di una *Polonaise* di Chopin sofferente per le notizie della patria lontana che dobbiamo immaginare ad accompagnarci nella lettura di *Quaderno gotico*, modificandola sostanzialmente (per effetto di quella musica soggiacente, di quei colpi – barthesianamente legati al corpo¹¹⁸ – che non possono che condizionare il ritmo della nostra lettura):

[...] ho [...] avuto bisogno di avere nell'orecchio, durante la composizione poetica, un motivo musicale. Quando scrivevo *Quaderno gotico* ricordo che non solo era genericamente una musica ma un preciso motivo chopiniano [la *Polonaise* in do diesis minore op. 26 n. 1] che mi accompagnò per tutta la composizione [...].¹¹⁹

Non diversamente Bigongiari avrebbe parlato di un non meglio precisato «concerto in do» (non era un motivo, in questo caso, ma solo una tonalità a contare) a proposito di *Torre di Arnolfo*:

[...] i primi quattro libri rappresentano ognuno un elemento [...]; il quinto volume, cioè *Torre di Arnolfo*, è la confusione di tutti questi elementi, la coazione reciproca di questi. Se parlassimo in termini musicali direi che uno è un concerto in "DO", nel senso che c'è questa dominante che può essere l'aria, l'acqua, la terra, il fuoco, ma è la dominante di un discorso che può svolgersi perché ha questa specie di tessuto comune...¹²⁰

e la Rosselli, ma genericamente, di Bach e Chopin come ipotesi per le sue *Variazioni belliche*:

Sì, mi è capitato, mentre scrivevo *Variazioni belliche*, di suonare Bach e Chopin e poi girarmi direttamente dal pianoforte al tavolo di lavoro; certo, non voglio dire che trascrivessi direttamente dalla musica, tuttavia è indubbio che lo studio dell'armonia, e soprattutto del contrappunto, si traduce in un movimento interno ai testi.¹²¹

116. Cfr. M. Luzi - L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit., p. 89.

117. Cfr. «Nelle poesie che io definisco scritte in gregoriano, il silenzio penetra nella voce. Si tratta, è vero, di una dimensione 'liturgica'» (*ivi*, p. 90).

118. Si pensi a quanto ha scritto a proposito della *Kreiseriana* di Schumann Roland Barthes (*Rasch*, in R. Barthes, *Œuvres complètes. Tome III, 1974-1980*, cit., pp. 295-304).

119. M. Luzi - L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit., p. 84. Diversamente, senza rimandi musicali precisi, usando il termine musica in accezione tutta interna alla poesia, Luzi avrebbe detto che «a partire da *Frasì e incisi di un canto salutare*, la tensione stilistica, direi musicale, parlando della musica implicita che è nella poesia e che dipende dalla quadratura metrica e dalla scansione ritmica, si è fatta più forte, più esigente» (*ivi*, p. 86).

120. P. Bigongiari, *La ferita nell'invisibile*, in *Idem, Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, cit., p. 117.

121. F. Borelli, *Partitura in versi*, in A. Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 142-146; la citaz. è a p. 146. Né va dimenticato che la Rosselli giovanissima aveva cominciato a comporre musicando una poesia di Blake (cfr. P. Perilli, *Tra le lingue*, *ivi*, pp. 167-171).

4. Un motivo musicale ("cliché" 4)

Eppure, se ci spingiamo dentro la terza generazione (qualche esempio lo abbiamo già fatto), delle tracce, benché difficili da reperire, si finisce per trovarle, che permettano di passare da una musica di fondo a un motivo. Ma anche quest'ultimo, ove presente, prenderà il giusto peso solo se inserito nella trama complessiva (e spesso silenziosa) dell'opera. Si procederà dunque per inserimenti e disseminazione, sostanzialmente per sondaggi (lasciato da parte il particolarissimo caso Caproni o Rosselli, che meriterebbero uno studio specifico) percorrendo per il momento l'opera di Sereni, Bigongiari, Bodini (collocati ai margini Fortini, Bassani e Parronchi).

Dunque, quanto a Sereni. La prima sezione di *Frontiera* si intitola *Concerto in giardino*, ma di musicale, a parte la dichiarazione incipitaria, abbiamo poc'altro, oltre al rombo di tuoni,¹²² il canto «d'angeli» delle fanciulle,¹²³ o, in inverni ghiacciati, gli «ululi» di battelli lontani,¹²⁴ i fischi di treni.¹²⁵ Anche una «tromba di spruzzi roca» che «echeggia in suono d'acque» è tutto tranne che una tromba, collocabile com'è tra il sinestetico e il visivo. Altrove ci sarà il rumore degli zoccoli di cavalli,¹²⁶ una «canzone» di rane,¹²⁷ qualche orchestra che «ronza» in sordina, la memoria di un canto scomparso;¹²⁸ ma soprattutto il «fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera»,¹²⁹ l'«esteso strazio / delle sirene salutanti nei porti»,¹³⁰ mentre «due versi a matita» costituiscono le «parole / per musica fiorite su una festa»¹³¹ dei *Versi a Proserpina*. Assieme al tempo che incalza, a cadere sono i suoni, le voci (si pensi alla sezione *Ecco le voci cadono*, che conclude *Frontiera*). Anche in *Diario d'Algeria*, che sembra aprirsi su una possibilità di riscatto, su una luce, sia pure serale,¹³² le musiche sono «amare»,¹³³ visto che non sono capaci (politicamente) di cangiare l'inno in canto,¹³⁴ mentre i sussurri del vento («È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre»¹³⁵) accompagnano il primo caduto sulle spiagge del *débarquement* («Questa è la musica ora: / delle tende che sbattono sui pali. / Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta»). Il poeta vive dunque nell'*hic et nunc*, senza speranze, senza sogni, tenendosi alla prosaicità del quotidiano; anche il mal d'Africa sarà scandito dal rumore delle marmitte e dalle litanie imploranti dei bambini neri («give me

122. V. Sereni, *Terre rosse, Temporale a Salsomaggiore (Frontiera, d'ora in poi F)*.

123. *Canzone lombarda* (F).

124. Cfr. *Inverno* (F).

125. Che erano anche nella poesia che dava il titolo alla sezione (*Concerto in giardino*, appunto).

126. *Memoria d'America* (F).

127. *Alla giovinezza* (F).

128. *Diana* (F).

129. *Inverno a Luino* (F).

130. *Strada di Zenna* (F).

131. Cfr. «*Sul tavolo tondo di sasso*» (F).

132. Cfr. «*La giovinezza è tutta nella luce / d'una città al tramonto*» (*Periferia 1940*, in *Diario D'Algeria: d'ora in poi DA*).

133. Cfr. *Diario bolognese* (DA).

134. Cfr. *La ragazza d'Atene* (DA).

135. «*Non sa più nulla, è alto sulle ali*» (DA).

bonbon good American please»),¹³⁶ mentre si fa sempre più fioco il «ritmo di ramadàn» e si eleva a cifra simbolica la nostalgia acuta del «piffero / ramingo» che aveva accompagnato la vita nei campi.

Eppure basta soffermarsi almeno su una lirica di Sereni¹³⁷ perché appaia evidente come la musica – a livello generativo – possa bastare per definire un mondo¹³⁸ («Trafitture del mondo che uno porta su sé / e di cui fa racconto a Milano / tra i vetri azzurri a Natale di un inverno di sole / mentre – *Symphonie* nelle case, *Symphonie / d'amour* per le nebbiose strade – la nuova / gioventù s'industria a rianimare il ballo»). Negli *Strumenti umani*, dove canto¹³⁹ sarà soprattutto il sibilo delle sirene (ma se i suoni uditi nella giovinezza erano in ascesa, questi sono ormai calanti: «O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue / tra vibrante avvenire e tempo dissipato / o spenta musica già torreggiante e triste»),¹⁴⁰ ove a tornare saranno i *refrains* di un'Italia post-bellica che non si può amare, tra traffico cittadino e conflitti sociali,¹⁴¹ e a dominare, insieme all'invettiva, è una noia malinconica che sfiora il *cupio dissolvi*, a ritornare (e a intrecciarsi con la scrittura poetica, a motivarla anche) è proprio il verso di una vecchia canzone. Penso, per quanto riguarda il nostro poeta, al VI movimento di *Nel sonno* («Dove sei perduto amore / canta l'uomo alla ragazza [...]. Ma poi, divisi dalla folla / separati passando tra la folla che non sa, / cosa vive di un giorno? di noi o di noi due? / Il distacco, l'andarsene / sul filo di una musica che è già d'altro tempo / guardando in ogni volto / e non sei tu»), ove il testo evocato, «Dove sei perduto amore», è senza dubbio quello di un vecchio motivo di Eros Sciorilli¹⁴² (rimesso in circolazione da Gianni Morandi,¹⁴³ a sovrapporre probabilmente vecchie e nuove memorie),¹⁴⁴ se è vero che ben due sintagmi testuali «Dove sei perduto amore»,

136. *Il male d'Africa* (DA).

137. Quella stessa *Il male d'Africa*, di cui alla citazione precedente (ma si tratta di un testo tardo rispetto alla raccolta, inserito nel '65 sia nella seconda edizione accresciuta di *Diario di Algeria* che negli *Strumenti umani*).

138. Potrebbe trattarsi del refrain di un noto film del 1936 di Robert Siodmak (diffuso solo quasi un decennio dopo) dal titolo *Le grand refrain*, più noto come *Symphonie d'amour*.

139. Cfr. «amore – cantava – e risorta bellezza...» (*L'equivoco*, in *Gli strumenti umani*, d'ora in poi SU).

140. Cfr. *Una visita in fabbrica*, I (SU).

141. A proposito di poesia sensibile al mondo sofferente e straziato dalla guerra si veda, per qualche tangenza musicale, il *Coro dei deportati* e *Canto degli ultimi partigiani* di F. Fortini (in *Foglio di via*), e, sempre nella stessa raccolta, *La rosa sepolta*: «Dove ricercheremo noi le corone dei fiori / le musiche dei violini e le fiaccolle delle sere». In altri testi fortiniani si troveranno invece i ritmi facili di una *Canzone per bambina (ivi)* o «la voce sola / di un uccello» tra i muratori, nella prima mattina (*Quand le rossinhol*, in *Poesia e errore*).

142. Un testo del 1945, *In cerca di te (perduto amor)*: musica di E. Sciorilli su parole di G. C. Testoni.

143. E Gianni Morandi era tra i cantanti preferiti di molti poeti della terza generazione (basti citare il caso di P. Bigongiari).

144. «Solo me ne vo per la città / passo tra la folla che non sa / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho. / Ogni viso guardo e non sei tu / ogni voce ascolto e non sei tu. / Dove sei perduto amore? [...]. Io tento invano di dimenticar / il primo amore non si può scordar / è scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor [...]. Solo me ne vo per la città / passo tra la folla che non sa / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho. // È

«pass[o] tra la folla che non sa», si ritrovano invariati. Anche se la folla, per Sereni francofilo, doveva anche riattivare nella memoria un altro motivo: quello della *Foule* di Edith Piaf,¹⁴⁵ nel quale si narra/canta come nella ressa del Boulevard des Italiens due innamorati si incontrino e perdano (*emportés, entraînée*), dopo un legame che era parso per un attimo separarli dal mondo.¹⁴⁶

Già, il mondo di Saint Germain de Prés, degli *ensembles*, dello *swing Royal*, del jazz, sotto e dopo l'occupazione. Una musica jazz (ma si ricordi la *trompette* di Boris Vian) la troveremo nell'ultima raccolta di Sereni (*Stella variabile*), in una lirica dedicata a Niccolò Gallo, a cui il poeta sembra voler ricordare un viaggio americano e in quello le trombe «da poco», ma suonate con entusiasmo, a infiammare, quasi si trattasse del grande Satchmo (come noto diminutivo di Luis Armstrong; ma in un libro intitolato *Stella variabile* come resistere a non ricordare che 9179 *Satchmo* è anche il nome di un asteroide della fascia principale?). Si tratta di *Toronto sabato sera*,¹⁴⁷ che per giunta al jazz sovrappone una marcetta da *music ball* scritta da Jack Judge e Harry Williams il 30 gennaio 1912 che divenne nota durante la prima guerra mondiale con il nome di Tipperary (di Tipperary si parla spesso in quel testo di Sereni), perché, evocando un villaggio irlandese, diventava canto della nostalgia, della lontananza («It's a long way to Tipperary...»).

Insomma, con tanta grande musica, sono delle canzoni popolari o delle canzonette ad agire¹⁴⁸ in un discorso che ritorna su rare speranze, sul suono dell'addio (si pensi ancora a un testo di *Stella variabile* che riprende il titolo di una canzone di fine Ottocento: *Addio Lugano bella*),¹⁴⁹ sull'alternarsi delle età e delle musiche che le rappresentano, parimenti destinate a passare.¹⁵⁰ Quasi che in mezzo agli incubi della paura, esterna e interna,¹⁵¹ non potesse che risuonare la facile musica di un rimorso, a segnare la traccia di tutto quanto non è stato voluto e

scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor [...]. Solo me ne vo per la città / passo tra la folla che non sa / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho» (i corsivi sono nostri).

145. Una canzone del 1957 su musica di A. Cobral e parole di M. Rivgauche.

146. Si pensi a: «perduti tra la folla / noi due soli / ci sembrava di essere soli / ci sembrava di conoscerci di già».

147. Cfr. *Toronto sabato sera* (in *Stella variabile*, SV): «e fosse pure la tromba da poco / – ma con che fiato con che biondo sudore – / ascoltata a Toronto quel sabato sera // ancora una volta nel segno di Tipperary / mescolava abnegazione e innocenza // e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande // con dedizione mercenaria / o non mercenaria / in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldilà / non parendo da meno del grande Satchmo / disposto a suonare per spazi vuoti / niente meno che una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna // purché resti un'abnegazione capace d'innocenza al di là della mercede // e cosa significa ancora Tipperary / se non con tutti i possibili aldilà di dedizione / al niente che di botto può / infiammare una qualunque sera / a Varese a Toronto a...».

148. Né la cosa deve stupire troppo ove si pensi al singolare legame esistente tra le canzoni (strettamente legate a un tempo, a un'aura) e la biografia di ognuno; di conseguenza al ruolo di *madedeime* che finiscono per rivestire, affiorando così anche nella poesia.

149. Ma per il forte effetto di *intermittence* creato da canzoni di impegno “politico” o di guerra, usate talvolta anche in chiave ironica, si pensi, ai primi del Novecento, a «Addio mia bella addio» in una lirica (*Poesia*) di *Simultaneità* di Ardengo Soffici.

150. Cfr. *Giovanna e i Beatles* (SV).

151. Cfr. *Paura prima, Paura seconda* (SV).

vissuto. A rimanere, come recita il sesto movimento della sezione *Traducevo Char*, oltre ogni luziana «mormorazione», non è che «l'ineluttabile a distesa / dei grilli e la stellata / prateria delle tenebre», un silenzio finale che non conosce il canto: «Non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti / la maestà della notte». ¹⁵²

Del jazz si sarebbe ricordato anche un poeta raffinato e difficile come Bigongiari, che assieme ai canti delle fanciulle nell'*Arca*, ai gridi dai cortili, ¹⁵³ al “piangere” di cani, ¹⁵⁴ alle danzatrici, alle pavane reali, nella *Figlia di Babilonia* avrebbe accostato il canto della notte ¹⁵⁵ alla luna, alla morte, alle grida, a un vento celeste che porta musica, in notti di festa, mentre la sposa notturna, perduta, si allontana con leggero passo di danza. ¹⁵⁶ Il sintagma *Mood indigo*, che non solo dà il titolo a una lirica della prima raccolta poetica, ma riappare nel testo, e in posizione privilegiata di clausola, ¹⁵⁷ non può infatti che rinviare a un pezzo jazzistico per parole e musica scritto nel 1930 da Duke Ellington e Barney Bigard su parole di Irving Mills. In altri versi di quel libro Bigongiari avrebbe rievocato mani di donna che tracimano la notte, canti modulati tra «élite notturne», ¹⁵⁸ walzer, suoni che non reggono più, ¹⁵⁹ una «casa morsa dai mandolini», le «ali di brina di una canzone», ¹⁶⁰ una Firenze serale viva anche nei luoghi «consunti dalla musica». ¹⁶¹ In alcuni felicissimi montalismi di *Rogo* potremmo rintracciare i segni di un passo di danza sul suono sfocato di una pianola, ¹⁶² un io spinto a cantare su note troppo acute, ¹⁶³ figure femminili che ritrovano lo slancio in una ripresa della musica, ¹⁶⁴ degli amanti che si parlano al ricordo di una strana canzone andalusa suonata da

152. *Notturmo* (SV).

153. P. Bigongiari, *Vetrata*, in *La figlia di Babilonia* (d'ora in poi FB).

154. *Giunchiglia* (FB).

155. Cfr. *La notte canterà* (FB): «La notte canterà, l'amore scorre / lontano dalle rose che tu getti, / tu l'udrai mormorare, urgere fumo / acre dai parapetti, mentre lustrano / neri cavalli al trotto della notte».

156. Cfr. *Eco in un'eco* (FB).

157. «È nell'astro che sanguina sentieri / perenni, è nella vita che ti lega / all'inverno celeste cui si nega / tra i fulmini tra i baci, la tua cuna. // È nel sangue che cola dove hai riso / una piaga dimenticata il tuo / viso tra le rideste bacche gialle: / cadde il tuo amore forse dove nacque? // Le cornacchie disperse ancora inseguono / là un fuoco fatato: spenta l'ultima / girandola fremente tra le chiome / dimenticate, terrea tra le stesse // e le macerie della notte al rigo / della fronte scomparsa la corona / dell'amore tempesta le tue mani, / sperona il vetro esangue, (“Mood indigo...”») (*Mood indigo*, FB).

158. *Dismisura* (FB).

159. Cfr. *L'ombra della luna* (FB): «Nulla, più nulla, un suono non ti regge / assetata stasera al plenilunio».

160. *Serenata* (FB).

161. Cfr. *Piazza S. Marco Sopr'Arno* (FB).

162. Cfr. «Voltati a lato, guarda, affretta il passo / di danza, in questa cupa gelatina / musicale consunta, di pianola, / forse ritornerai per una sola / canzone che non scordo» (*Giardino degli oleandri*, in *Rogo*, d'ora in poi R).

163. Cfr. «Su un tasto troppo acuto vuoi ch'io canti / vuoi ch'io provi e riprovi: troppi guasti / in questo cuore che non segna l'ora. / Sempre ti resta, / ed è la tua ricchezza, / chi non raggiunge l'alto delle note / intonate, e se manca non ti muove / la parola che non ti può dire / quanto è debole e triste, quanto è sola [...] se non sbagliando» (*Su un tasto troppo acuto*, in R).

164. Questo il titolo di una poesia, in R.

«tre musicanti». ¹⁶⁵ Anzi, più *Rogo* procede, più sembrano prendere corpo le «musiche sopite», ¹⁶⁶ fino a farsi grido stellare, ¹⁶⁷ in un cielo dove le stelle si confondono con le lacrime. *Le mura di Pistoia* avranno il rombo del mare, il rumore dei vagoni ferroviari dell'infanzia, ¹⁶⁸ il canto di un passero, ¹⁶⁹ il «parlottio» degli elementi della natura ¹⁷⁰ (nient'altro che qualche canto ¹⁷¹ e coro, ¹⁷² un lied e un tema con variazioni ¹⁷³ aveva invece proposto *Corvo bianco*), anche se, mentre il figlio cresce, il canto sembra tradire ¹⁷⁴ e appare più sicuro ciò che è tangibilmente reale («Anche il canto talora tradisce, / la verità non ha immagini [...] Affidati alle cose / più reali che vere, vere perché reali»). *Torre di Arnolfo* (un libro attraversato anche dal suono della morte, dal canto di uccelli malinconici: «nero canto» che conduce solitario lungo la «sutura / dell'antica ferita») ¹⁷⁵ avrà un testo, *Il cuculo*, pieno di sonorità naturali a scandire nell'intimo un «canto antico» («Chiù eterno, clessidra della notte [...] io non posso ascoltarti oltre di me, / oltre di me nella regione eterna / dove tu canti con voce di usignolo»), riproposto poi dal battito delle ore, ¹⁷⁶ da quanto «grida fuori della voce», ¹⁷⁷ dal gemito dei gabbiani, ¹⁷⁸ per chiudersi non a caso su una manciata di poesie (che costituiscono un sintetico *curriculum vitae*) dal titolo *Piccolo quartetto*.

Ma di nuovo, per referenti musicali concreti, bisognerà andare a *Antimateria* e a una musica popolare per trovare un *Tango* dove si parla di un bambino (l'*infans* bigongiariano, su cui ha scritto splendide pagine Adelia Noferi), ¹⁷⁹ e di una corda di violino che non si è spezzata, di una corda che diventa anche quella con la quale la madre attinge dal pozzo l'acqua azzurra della vita. «Tango tango... forse tu sai ch'io piango / compitava il violino per la lacrima / di piombo fuso nel bicchiere». In una singolare mescolanza di ritmi alla moda e di citazioni colte (si ricordi il «piombo fuso a mezzanotte» del montaliano *Carnevale di Gerti*) il tango argentino ¹⁸⁰

165. Strana perché suonata «con pifferi abruzzesi» (*Una canzone andalusa*, R).

166. Cfr. *Pista da ballo* (R).

167. Questo il titolo di una lirica di *Rogo*.

168. Cfr. rispettivamente *Passando di notte vicino al rombo del mare* e *Stazione di Pistoia* (in *Le mura di Pistoia*, d'ora in poi MP).

169. Così nella lirica eponima. Ma si veda anche *Il canto di un fringuello* (MP).

170. Cfr. *Rive* (MP).

171. Cfr. *Valle delle maschere* (nel *Corvo Bianco*, d'ora in poi CB).

172. «E il coro aumenta, il coro a cui si mesce / la tua voce qui accanto» (*Scendendo la valle del Serchio*, CB).

173. Cfr. *Tema con variazioni* e *Luca grida* (CB): «inargenta i corridoi / sbianca il cielo, lo svuota dei suoi angeli».

174. Cfr. *Senza canto* (MP).

175. Cfr. *La morte e l'alba* (in *Torre di Arnolfo*, d'ora in poi TA).

176. Cfr. in *Carte routièrre, Moulins* (TA).

177. Cfr. *Qualcosa grida* (TA), ma si veda anche *ivi*, *Il grido del gabbiano*.

178. Cfr. *East Cliff*, in *Carte routièrre 1963* (TA).

179. Cfr. A. Noferi, Piero Bigongiari. *L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Bulzoni, Roma 2003.

180. Ma non si dimentichi l'importanza del tango in tanti altri autori, italiani (a partire da Montale) e stranieri (a proposito di Borges cfr. F. Sabsay-Herrera, *Jorge Luis Borges et Astor Piazzolla, une rencontre de milongas*, in *Les avant-gardes... et la musique? Approches traversières (2)*, sous la direction de M. Prudon, [numero monografico di] «Travaux et documents», 2001, 15, pp. 73-83).

di cui alla poesia raggiunge tutti i luoghi della terra mentre un passo di danza che retrocede (come è tipico del tango) diventa mimetico (o meglio attiva) il cammino a ritroso nei ricordi. Anche là dove il suono dovrebbe portare in avanti (il caso di *Luca suona il flauto*, sempre nella stessa raccolta), a spezzare «le pareti del sepolcro» con l'incanto generato dalla ripetizione, dal ritmo, a essere detta è soltanto la morte, anche se in qualche modo, in questo caso almeno, potrebbe trattarsi di una morte felice. Dopo la *Suite danubiana* (suddivisa in adagio e andante) di *Moses*, le *Due poesie per un piccolo concerto*¹⁸¹ di *Col dito in terra* sono in definitiva dei giochi di bravura. Vale piuttosto la pena soffermarsi sulle *Parole per una canzone*, dove appare un cuore perduto agli angoli della rue d'Assas, in una luce «ossuta e tenera», e, mentre niente sembra avere profumo (né nella primavera, né nei ricordi), esce da labbra strette «beguine the beguine»,¹⁸² una canzone di Cole Porter che fu un grande successo tra il '35 e gli anni Quaranta nel cinema e nel musical.

Del mondo di Broadway troveremo un accenno anche in *Nel delta del poema*, in una lirica, *Indian love's call*, che ricorda un pezzo di un'operetta, *Rose Marie*,¹⁸³ chiamata proprio *Indian love call*, dove è questione di un canto d'amore tra le Montagne Rocciose. Detto questo, Bigongiari non mancherà neppure i ritmi della pavana (spesso citata dagli autori della terza generazione, che non sembrano però alludere esplicitamente, forse con la sola eccezione di Bassani,¹⁸⁴ alla *Pavane pour une infante défunte* per pianoforte di Ravel), se non fosse che Bigongiari questa volta pare attenersi a precisi dati di filologia musicale giustificati dalla sua passione per le arti figurative e musicali del tardo Rinascimento e del Seicento, mostrando forse di ricordare che tra le prime pavane per liuto di Joan Ambrosio Dalza la quarta era detta "reale".

181. Precisamente *Madrigale mormorato strada facendo* e *Seconda poesia per piccolo concerto* («Ma qui chi canta / con la voce dei fulmini stasera... / [...] vi sono tracce di luce che girano / sopra di noi e là, sulla brughiera, / che brucano le nuvole: altra era, non questa che la luna ora scherza»).

182. «Mani di fuoco un tempo s'impressero sulle ossute facciate / ma l'angelo e il demonio hanno dimenticato i loro segni, / i sogni hanno dimenticato di essere leggeri: / sono strade, angoli a filo dell'orizzonte tagliato / fino ai limiti del visibile. Chi se n'è andato per quelle rade / scaturigini dell'amore, un fuoco fatuo, lascia cenere e sangue // mentre una "beguine the beguine" esce a labbra strette da lontani vetri appannati» (*Parole per una canzone*, in *Col dito in terra*).

183. Su musica di R. Friml e H. Stothart, e testo di O. Harbach e O. Hammerstein.

184. G. Bassani, che in *Storie dei poveri amanti* (le poesie giovanili, poste ad aprire la prima fase poetica: *In rima*) aveva inserito una *Serenata*, una *Pavana* («Al ritmo lento, instancabile, di una triste pavana / sfiorivi. [...] Basta col pianoforte. // Ma eccoti poi tornata solitaria e insistente / a suonare, a suonare [...] però infine era sempre / di nuovo notte»), un *Chiaro di luna*, variato anche, come avviene ai musicisti, in un componimento successivo (cfr. *Variazione sul tema precedente*: «Calma e chiara è la notte, dal madore dei prati / sale un latte leggero che ondeggia a soffi leni / di vento, si ode a tratti la cieca ansia dei treni / lontani che precipitano verso folti mercati»). Ma di Bassani, a proposito della musica in poesia, si ricordino anche le distanti fanfare che si oppongono alla preghiera che si leva da un carcere (*Te lucis ante*, 8), gli accenti senza parole di *Ars poetica* («E non resti di me che un grido, un grido lento / senza parole [...] Nel cielo senza tremito, quest'onda, questo accento...»), i suoni fedeli e lontani delle campane la sera (*La campana*, in *L'alba ai vetri*), il suono di piffero e il tamburo nell'*Alba ai vetri*, nell'omonima raccolta («L'alba ai vetri, e la musica d'un piffero e un tamburo / udivo, là, la sua opaca, un po' ebbra allegria»). Nelle ultime raccolte, per antonomasia "senza" rima, l'unico *Walzer* (in *Epitaffio*) sarà quello di un tergicristallo sotto la pioggia battente, il volteggiare e disperdersi a terra di una pagina di giornale, in mezzo all'andare e venire delle cose nel nulla.

Ma lasciamo l'ermetismo fiorentino, dopo aver ricordato, magari velocemente, i «coturni veloci» che risuonano insieme ai «carrì tremuli» all'eco di un concerto notturno nei *Giorni sensibili* di Parronchi,¹⁸⁵ o le voci, i rumori di acque lontane di *I visi*,¹⁸⁶ la voce che non suona di *Un'attesa*,¹⁸⁷ i canti lontani che accompagnano l'arrivo del mattino in *Giorno di nozze*,¹⁸⁸ tutto quel che si ascolta trasformato in musica dalla presenza dell'amata nell'*Incertezza amorosa*,¹⁸⁹ la vita che si succede, come le canzoni, che subentrano l'una all'altra nella *Noia della natura*, l'uccellino degli addii nel *Coraggio di vivere*, i silenzi della pittura nelle poesie dedicate a Rosai, il refrain di una *Canzonetta urbinata* in *Pietà dell'atmosfera*, mentre con gli anni, nella morte della sera, le cose non parlano più¹⁹⁰ e il poeta precipita in crisi di mutismo («È poesia? precipito per anni/ in crisi di mutismo. Le cose non mi parlano / né io rivolgo loro la parola»: *Voci*). In *Replay*, a ripetersi non sarà che il silenzio, e, con il progressivo scolorirsi del mondo, anche la musica sarà inserita tra i rimpianti di quanto non si è fatto o non si è avuto («Perché non tenersi più amica la musica? / Invece sono invecchiato trascurandola [...]. E il pensiero mi corre alla sala Bianca, / ai dischi di musica antica, all'Orfeo»).¹⁹¹ Neppure il piglio da riscatto foscoliano di un testo dedicato *A un musicista del*

185. Rispettivamente in *Distanza* e *Acanto*. Ma si veda anche, nella stessa raccolta, il *Canto dei boscaioli* e soprattutto *Concerto e Pietre e musica* («Dai vetri semichiusi del balcone / rotte lire preludiano, recondite / labbra chiamano ai taciti conviti [...]. I walzer che appassirono, nel soffio / d'una sera d'aranci s'avvicinano; / sporgendoti sul buio dei giardini / tu respiri i veleni della notte... [...] Per la seconda volta il vento grida, / il lamento dei flauti entra nei rami [...]. Rotte lire preludiano, recondite / bocche bevono i gemiti del vento...»).

186. Cfr. *Bicicletta notturna* («Sale a fiotti dall'erba il vento e vaga / nella sera un gridio lungo dal borgo / nascosto dietro i platani»), *Sereno andare* («Di casa in casa arrivano le voci / a disfarsi nel buio»), *Ancora l'inverno, Luci di sera sull'orto* (con le sue «campane / di Toscana»), *Paesaggio primaverile*.

187. Cfr.: «Se grido nella notte la mia voce / non suona» («*Se grido nella notte la mia voce*»). Ma si veda anche, in *Affreschi* («Si scioglie un suono d'organi»: *Marzo*), e i rumori delle stagioni in *Addii (Autunno precoce)*, nel tentativo, *In ascolto*, di cogliere i rumori della natura («Li ascolterò / ritenterò la musica interrotta...»: *All'arida montagna*).

188. Un intermezzo del 1946, per il quale Spagnoletti ebbe occasione di evocare la *Dafne* di Rinuccini (cfr. G. Spagnoletti, *Poesie di Parronchi*, in «L'approdo letterario», luglio-settembre 1954, pp. 83-84) e Barberi Squarotti i libretti per musica e gli epitalami cinquecenteschi e barocchi (cfr. G. Giorgio Barberi Squarotti, *Alessandro Parronchi*, nei volumi miscelanei della *Letteratura italiana*, Marzorati, Milano 1969, III, pp. 781-794). L'autore, nelle note collocate nell'Appendice alla raccolta delle *Poesie* (Polistampa, Firenze 2000), avrebbe ricordato il primo atto dell'*Orfeo* di Monteverdi, la *Dafne* di Rinuccini e i versi del Tasso. Entro quello stesso testo paronchiano si veda la sezione *L'addio*, dove ancora è questione di accordi e organi lontani, fino all'epitalamio, un canto per nozze che si gioca tutto nell'alternarsi musicale di echi, voci lontane e vicine. In *Nel bosco, racconto orientale* del '51-'52 a risuonare sarebbero stati piuttosto i tuoni (cfr. *Ceneri di primavera*). Ma per riferimenti musicali nei notturni di Parronchi, sia consentito il rimando anche a A. Dolfi, *La città, la notte: l'«immagine ombrata» e le forme della luce*, in corso di stampa negli Atti di un convegno senese dedicato nel 2010 a Parronchi.

189. Cfr. in questa raccolta, più che la *Canzonetta dagli inferi*, la musica interna che ritorna in *Viaggio a Pietramala* («or che una musica ritorna [...] se musica, mi chiedo, è ciò che ascolto, / se lo ascolto con te che altro diviene?»).

190. Cfr. *Voci dell'amicizia*: «- Canti? / - Canto gli amici con la sera / che muore, l'amicizia con la sera che muore».

191. Cfr. *Disimpegno*.

passato¹⁹² in *Climax*¹⁹³ basterà a contrastare l'*Inizio di sordità*¹⁹⁴ («Mi alzo di notte e vago per la casa. / Non so che tempo fa. Nella penombra / notturna non un biancheggiar di cielo / si scorge che promette alba vicina. / Ma alle mie orecchie ininterrottamente / piove. Questa è la mia musica: un'eco / della musica delle sfere udita / all'alba della vita»), sì che un ultimo dialogo interiore, dal titolo *Quale Orfeo*, nel contestare una famosa messa in scena tutta giocata sugli specchi, ri-proponrà, piuttosto che la cetra dell'antico cantore, il dramma della perdita, nella possibilità (che ricorda il Bigongiari delle origini) di una rinuncia al voltarsi che non cambia il destino di Euridice.¹⁹⁵

Nell'ermetismo meridionale, più colorato, e secondo la tradizione più musicale, ci limitiamo a isolare due campioni: Bodini e Gatto. Bodini, nel suo maledettismo venato di grida e ritmi ispanici, nella giovanile raccolta *Foglie di tabacco*¹⁹⁶ avrebbe proposto «capre senza musica», un soffocato bisbigliare di voci, colpi che «battono», anche se la *Luna dei Borboni*, sul rintocco degli orologi, i brucii del bestiario salentino, le grida delle prefiche, il frastuono di una Spagna notturna fatta di alcool e clamori,¹⁹⁷ avrebbe modulato, su modello lorchiano, una filastrocca, una canzoncina infantile («Sbattevano i lenzuoli sulle terrazze / arancio limone mandarino»).¹⁹⁸ Parimenti – anche se in modo indiretto nella poesia – Bodini nelle prose avrebbe offerto una straordinaria testimonianza del flamenco, vissuto non come un canto o un ballo, ma come qualcosa che ha a che fare con l'anima.¹⁹⁹ Sarà infatti proprio parlando del flamenco con un amico che per l'io narrante di una cronaca/racconto del *Corriere spagnolo* si attiverà un'intermittence, un ricordo sepolto che fa riaffiorare le notti estive della Puglia natale, accompagnate dal rumore di carri carichi di pietre sotto la luce di «una luna sinistra a forza d'esser bianca»:

Al passare d'uno dei carri, dal cigolio delle ruote e della lanterna accesa, si leva un canto stranissimo e inquietante; anzi non è un canto, è una successione d'urli pro-

192. Cfr. «E la tua musica / che è musica di vivi e non di morti / vibra nell'aria ed empie intorno i boschi / d'echi che si rincorrono in ondate / lunghe fino all'estinguersi dei secoli».

193. A precederlo un testo, *Ombra mai fu*, di cui G. Cambon ebbe occasione di ricordare la suggestione haendeliana.

194. In *Nuovo cammino*. Ma per una tangenza tra questo testo tardo e *Il n'y a pas de paradis* di Frénaud, tradotto da Parronchi tanti decenni prima, si veda adesso un bel saggio di un mio allievo, L. Manigrasso, *Parronchi traduttore di poesia. Ragioni stilistiche e interferenze fra testi*, negli Atti di un convegno senese dedicato nel 2010 a Parronchi.

195. «Che la cetra di Orfeo muova fra gli alberi, / e Euridice lo segua, né resista / il poeta a voltarsi, oppure *voglia* / giratosi a guardare l'adorata / immagine vederla / dileguarsi per sempre / per un futuro di angosciata solitudine»; «ma un Orfeo che non sa, che più non voglia, / voltarsi indietro e perdere Euridice, / Orfeo per cui non ha senso diverso / il trovarsi dal perdersi, o un assillo / di cui in qualsiasi modo liberarsi // non per esser felici ma per sempre / ignari della propria cecità».

196. Rispettivamente nei movimenti 3, 5, 10 di quella raccolta (tutte le citazioni dalle poesie di Bodini sono tratte dall'edizione di *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrí, Mondadori, Milano o Besa, Lecce 1997).

197. Cfr. in particolare a questo proposito le prose del *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di A. Lucio Giannone, Manni, Lecce 1987.

198. Nel terzo pezzo della *Luna dei Borboni*.

199. Cfr. *Flamenco*, in *Corriere spagnolo* cit.

lungati [...]; vi era dentro [...] una pena disperata di vivere, di avere un cuore e non saperne che fare.²⁰⁰

A ritornare nella memoria, riattivato dal flamenco, sarà un ritmo stravolto, l'aria storpiata di una canzone di regime: *Faccetta nera*,²⁰¹ visto che di quella al protagonista, leopardianamente, riecheggiano delle parole nel sonno.²⁰² Ma quel canto altro non sarà che un modo per «gridare [dell'] anima che non sa dar forma a un'oscura ribellione e vuole dissiparsi nell'aria dietro i propri gridi [...]». Come quel canto, il flamenco «resta flamenco» anche «senza chitarra, senza canto, senza ballo».²⁰³ Al di là di tutte le possibili gradazioni (*bulerías, alegrías, fandanguillos*) nient'altro che *Cante jondo* o *Cante grande*,²⁰⁴ un canto, una musica per *alegría* che si concilia con le tristissime *coplas* che un padre può intonare alla morte del figlio.²⁰⁵ Insomma taverne, vino, corride, cibo, patate fritte, alici, olive nere e verdi, gamberi, *saetas*, ritmi e immagini di Lorca,²⁰⁶ per ritrovarsi in *Metamor* con una luce «senza voce»²⁰⁷ dove le cose possono parlare ma per dire solo ciò che l'io non è,²⁰⁸ e a cantare è solo la «disfatta sirena dei rimorsi».²⁰⁹ La «musica insensata» della civiltà industriale²¹⁰ ha preso il posto di perdute lezioni di musica²¹¹ e a rimanere, alla fine, è solo un canticchiare stonato sul quale si chiude in disperazione un mondo di contrasti. Unica sublimazione, alle musiche discordanti della vita, il silenzioso e risentito disincanto del verso nel secondo notturno di *Metamor*: «Se bere whisky è versarlo / sull'arso terriccio della propria tomba / dove l'oscenità canticchia assassinata» (*Night II*).

200. *Ivi*, p. 43.

201. Ma val la pena sottolineare come a Zanzotto sia occorso di citare alcune canzonette di regime, in particolare *Faccetta nera*, come dei testi talmente popolari da finire per entrare in contrasto con la dittatura (cfr. al proposito il DVD allegato a A. Zanzotto, *Viaggio musicale* cit.). Quanto a V. Bodini, altrove sarà «Addio. Mia bella, addio» (*Perché canti: «Addio. / Mia bella, addio»*, in *Appunti di poesie, residue e sparse*): «Perché canti: «Addio. / Mia bella, addio», passante, / nell'orecchio / afo-so della notte / in pasto ad ombre / stonando abbandonando bella e palpito / che non lasci in realtà».

202. «In quegli anni tornai a sentire qualche altra volta quel lamento; chi lo cantava erano ubriachi nella notte, o braccianti di ritorno a sera dai campi» (*Corriere spagnolo* cit., p. 43).

203. «[...] basta un batter di palme, basta un gesto [...]. Il solo strumento che tolleri il flamenco è la chitarra. Nessuno sa cosa sia un chitarra se non l'ha sentita suonare da uno spagnolo [...]. Suonano grattando le corde con un'incredibile sveltezza, e subito se ne staccano dei granelli d'una sabbia fina, scintillante di mille colori e riflessi, scivolando con una fuga dolcissima e irraggiungibile: quando la mano ha cessato di grattare, quando si ferma, quando si distacca dalle corde, continua quella sua dolcissima precipitazione, continua la chitarra a suonare da sola [...] danza [gitana...] come musica definita plasticamente nello spazio» (*ivi*, pp. 44-45).

204. Cfr. *Nina de fuego, ivi*.

205. *Ivi*.

206. Cfr. anche *Miele d'Italia e limoni di Spagna (ivi)*.

207. Cfr. *Nelle spire del boom (in Metamor)*.

208. Cfr. *Canzone semplice dell'esser se stessi (ivi)*.

209. Cfr. *Venne la pace: un sonno duro (in Appunti di poesie, residue e sparse)*. Ma vale la pena sottolineare come nella poesia bodiniana l'elemento "autodistruttivo" si combini sempre all'alternanza tra suoni tristi (cfr. *Canzone triste a una finestra lontana, ivi*) e «ebbre musiche» (cfr. la parte finale di *Venne la pace: un sonno duro*).

210. Così in *Civiltà industriale (in La civiltà industriale o poesie ovali)*.

211. Cfr. *Sera (tra le Raccolte inedite in vita)*.

5. *Sulle tracce di Orfeo*²¹² (“*cliché*” 5)

In *La musique, la voix, la langue*, Roland Barthes parla della voce in musica come di un *objet du désir*²¹³ e si sofferma sul *périssable* presente nella voce e nel canto. Soprattutto nel canto, che rappresenta una “qualità” che non ha niente a che fare con le scienze del linguaggio (poetica, retorica, semiologia...) «car en devantant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. Dans le non-dit, viennent se loger la jouissance, la tendresse, la délicatesse [...]. La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte».²¹⁴ Insomma nel canto c'è quanto sta al di là, per antonomasia irrecuperabile, a fare del dolore per la perdita un ripetitivo diario di lutto.²¹⁵

Proprio per questo una musica soffocata, che emerge dal silenzio, dal sonno (dai cheti villaggi, dalle notti silenziose, dai cimiteri marini), continua a tornare (assieme presente e perduta) nella poesia di Alfonso Gatto. Dopo le «lontane / arie di suono» di *Isola*, ad apparire, in *Morto ai paesi*²¹⁶ (tramite un titolo che tutto condensa: *Musica*), è «la musica bassa del funerale» che riduce ad attimo l'*altezza dei gridi* che talvolta si eleva sul «freddo della terra».²¹⁷ Sulle «povere spalle è scesa morte»,²¹⁸ e poco importa poi che qualche lirica si intitoli “serenata”, o che ritmi all'apparenza facili da ballata o rime frequenti e cantabili²¹⁹ diano l'illusoria impressione di un mondo da “memoria felice”. Anche il paesaggio è sottoposto, nel silenzio, a una continua metamorfosi mortuaria,²²⁰ e se grida ci sono, d'altro non possono parlare (dopo la morte leopardiana del cuore, di

212. In alcuni poeti della terza generazione il rapporto con i morti (a riprova dell'opportunità evocazione di Orfeo) sarebbe anche passato, pur con tutte le necessarie differenziazioni, dai *Sonetti ad Orfeo* di Rilke. È il caso ad esempio del Luzi di *Avvento notturno* («Ci sono addirittura certe liriche, per esempio *Giovinette*, che potrebbero essere uscite dalla sua penna [di Rilke], così come il rapporto orfico con l'Ade, con il mondo dei morti, rimanda continuamente ai *Sonetti ad Orfeo*, ma non come riferimenti esterni quanto a quel modo di distillare il sentimento della morte» (M. Luzi - M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Marco Nardi, Firenze 1993, p. 19). Ma per la fortuna di Rilke nei poeti del Novecento cfr. G. Bevilacqua, *Rilke, Un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Bulzoni, Roma 2006.

213. R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, in *Idem, Œuvres complètes. Tome III, 1974-1980*, cit., pp. 880-884.

214. *Ivi*, p. 884.

215. Cfr. il recente e bellissimo R. Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977-15 septembre 1979*, texte établi et annoté par N. Léger, Seuil/Imec, Paris 2009.

216. Ma su questo libro di Gatto si veda adesso il bel libro di una mia allieva: M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, SEF, Firenze 2009.

217. «All'altezza dei gridi in cui non vola / altra gioia celeste che lo slancio / dei loggiati dipinti alle colombe, / torna al silenzio il suo tremare / al vento la sua pietra» (A. Gatto, *All'altezza dei gridi*, in *Morto ai paesi*).

218. *Ivi*.

219. Si pensi a *Marcetta*, o una canzonetta come *Trallarallà* (in *La forza degli occhi*), ma ricordando che, proprio in quella raccolta, il «vento è un funebre canto» (*Vento*).

220. Cfr. *Sera a S. Miniato al Monte* (proprio nella sezione intitolata alla *Memoria felice*: «Tomba plenaria / e chi ti piange, sera morta, / ricordo la collina solitaria») e *Nel chiostro di Santa Maria Novella e Una notte, a Firenze* (in *Osteria flegrea*). Ma per una lettura proprio di quest'ultima poesia, cfr. A. Dolfi, *Una notte a Firenze: “ragione” delle forme e “metamorfosi” del paesaggio*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre* cit., pp. 63-87.

cui già Montale aveva fatto uno «scordato strumento») che del «cuore, / logoro nome che patimmo un giorno».²²¹ Dopo qualche sottovoce nelle *Poesie d'amore* (che non a caso rappresentano un momento di requie), la *Storia delle vittime* non può che attestare una lontana, etica, politica, poetica, vocazione al silenzio (si pensi a *Fummo l'erba*, dove la parola sale dalle «estreme / radici, nell'impervio» solo «quanto a trattenerla c'era / l'ansia d'averla pura, seria, vera / nel segno da rimuovere la sola // vergogna d'esser detta»), sì che non deve stupire se il nucleo originario di quel libro, *Il capo sulla neve* (costituito da poesie sulla guerra, del '43-'47), dopo la caduta delle stelle in un *Natale al caffè Florian*, intona un canto a un intero mondo perduto, accompagnandolo con una musica bassa che risuona sull'acqua morta della sera e del Naviglio. Il campo semantico della povertà, del buio che si era presentato in *incipit* («sera», «ombra», «tristezza», «povero», «scuri»), si muta in quello della morte («morta», «ceri», «tenebra», «annottava», «pianto», «gramaglie»): anche le fievoli luci non sono che ceri mortuari nelle buie stanze (prefigurazione del sepolcro) ove il rumore della guerra si modula sul ritmo, nelle parole di una canzone tedesca divenuta simbolo, per l'intera Europa, della nostalgia per la patria e la vita perdute:

Affioravano i lumi come ceri
nelle stanze di tenebra ove a note
basse cantava già la guerra un canto
«Lili Marleen». Ed annottava il mondo [...].

Sarà infatti alle parole di un testo di Hans Leip scritto durante la prima guerra mondiale, ma messo in musica nel 1938 da Norbert Schultze e affidato alla straordinaria interpretazione di Marlene Dietrich, che Gatto consegna il potere rimemorante, retrospettivo che gli scrittori antichi avevano immaginato per la lira di Orfeo. Le rose, lanciate ai militari all'inizio del conflitto, trasformate (nel presente, nel passato, nel tempo assoluto e immutabile della poesia e del lutto), dalla scia lenta del canto, nel nero del pianto,²²² spenta ogni voce, anche quella del poeta, dalle lacrime infinite sull'addio («Con tutto il pianto spegnerai la voce / per cantare sul mondo e dirgli addio / sempre, ogni sera [...] imbianchi, luna di pietà, la guerra / o mia voce perduta che reclinò / per tutti i morti il capo sulla neve»)²²³.

221. Cfr. *Canto alle rondini* (nella *Memoria felice*. Come è noto la lirica non parla, come erroneamente qualcuno ha supposto dal titolo, di un canto, ma di una vecchia strada di Firenze - Canto alle rondini - ove le donne possono “sperare” ai freddi affissi del teatro Verdi).

222. Altrove saranno le madri nere, accanto al corpo morto del figlio, a gridare «Mio il figlio, non era della guerra» (cfr., nella stessa raccolta, *Lamento di una mamma napoletana*).

223. Non diversamente Bassani, sotto i colpi della sepoltura (uso intenzionalmente un sintagma gattiano, prelevato da una delle poesie, *Sotto i colpi della sepoltura*, del libro scritto per la madre morta: *Osteria flegrea*) sceglierà, novello psicopompo, di parlare collocandosi dalla parte della morte, riallacciando in epitaffio l'unico rapporto possibile che la poesia/musica può instaurare, dopo gli eventi tragici del secolo breve, con il mondo dei morti (ma a questo proposito cfr. le sezioni *La malattia del tempo*, *Il canto in morte*, in A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma 2003).