

«I miei versi, più che letti, sono fatti per essere cantati»

Giovanni Pascoli e la musica vocale da camera
di Guido Alberto Fano

Matilde Basei

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In a synergistic background between different arts, the Pascoli's attention to sound in his compositions, mainly in poetry, and the artifices which the poet employs to highlight his passion for musicality are recalled. Because of their attractive sonority, his work aroused the composers' interest, mostly in his time, an age in which it was customary, to music poems written by significant authors; one of them was Guido Alberto Fano, a fine artist born in Padua in 1875. Fano's work for setting in music «Il sogno della vergine», «Nebbia» and «La mia sera», experimenting with melodic innovations but respecting the original poetic texts is described in the brief article.

Sommario 1 Pascoli e il suono delle parole. – 2 L'incontro con la musica. – 3 Parole musicate: la trasposizione di Guido Alberto Fano. – 3.1 «Il sogno della vergine». – 3.2 «Nebbia». – 3.3 «La mia sera».

Keywords Giovanni Pascoli. Guido Alberto Fano. Music. Poetry. Composition.

1 Pascoli e il suono delle parole

L'affermazione pascoliana contenuta nel titolo fu rivolta, in tono polemico, al giovane compositore Renzo Bossi, reo di avere compiuto una revisione in senso verista del libretto dei *Mille* per partecipare ad un concorso (cf. Simionato 2006b, 696). Ma qui interessa estrarne l'idea di un'intimità fra testo poetico e musica che Pascoli considerava importante.¹ Infatti, se si pensa al linguaggio come ad una catena di suoni che si susseguono, rappresentati graficamente da lettere, similmente ad uno spartito musicale formato da note, si può sostenere che Pascoli usò in maniera esperta la tastiera della lingua e gli artificieri che quest'ultima possiede per creare delle composizioni poetiche che indubbiamente si avvicinano più di altre al mondo della musica. Non si può scindere l'opera di Pascoli dal ritmo, dal suono, dalla musicalità.

1 «L'essere musico fu sempre la sua grande ambizione», secondo la testimonianza dell'italianista Carlo Curto (cit. in Simionato 2010, 109).

Avere a che fare con questo poeta significa confrontarsi anche con l'universo sonoro in senso stretto, al quale egli era ossessivamente legato. Pascoli non era musicista, eppure fu chiaro fin dall'inizio quanto la sua poesia obbedisse a precise 'partiture', dominate da una cadenza o da un'armonia particolare (Contini 1958). Da esperto grecista e latinista, mentre componeva in lingua italiana, si ispirava alla poesia classica (Capovilla 2000): quella greca, in particolare, era strettamente legata alla componente musicale. Il poeta poneva un'attenzione particolare alla musica delle parole e si proponeva di inserire quei termini italiani che più si avvicinavano a riprodurre, attraverso la forza dell'accento, la cadenza propria della poesia di un'epoca arcaica.² Come è stato sottolineato:

L'intento di Pascoli, mentre si appresta a scrivere per il teatro musicale, è chiaramente quello di ridare alla poesia la sua veste ritmica e sonora, com'era nella tragedia greca. (Zazzaroni 2013, 21)

Si può ipotizzare che possa essersi trattato di un *modus operandi* (Pascoli, infatti, ammette di musicare mentalmente i suoi versi drammatici durante la scrittura, che anima con immaginari violini, flauti e trombe di accompagnamento);³ questo non veniva impiegato dal poeta solamente nel lavoro di scrittura dei libretti d'opera, ma valeva per la composizione in generale, in poesia e forse anche in prosa. Alcuni esperimenti metrici legati alla misura del verso sono da intendersi come tentativi di fusione tra parola e musica (cf. Simionato 2006a, 674) in un abbraccio sinestetico tra le arti, che procedeva di pari passo con la concezione ottocentesca e romantica dell'arte. Pascoli scrive in una lettera all'amico Chiarini (cit. in Zazzaroni 2013, 19):

Un tempo, prosa, poesia, musica, ogni espressione del pensiero, era tutt'uno. Dal caos primordiale si sono formate poesia e prosa; e poi tante specie di musica e tante di poesia e tante di prosa.

2 «La sua metrica *barbara* (limitata quasi esclusivamente alle traduzioni) è connotata sempre da rigore e raffinatezza: i versi con i quali vengono tradotti gli esametri dell'*Odissea* coincidono ritmicamente con essi mentre l'esametro carducciano [...] si avvicina solo approssimativamente al ritmo del verso greco e latino» (Lavezzi 2002, 181).

3 Pascoli scrive a Luigi D'Isengard (intermediario tra il poeta ed il compositore Mussinelli nel periodo della musicazione de *Il sogno di Rosetta*): «Quando scrivo per la musica, io che non so di musica musico tuttavia i miei versi e mi figuro i violini ed i flauti e le trombe che li devono accompagnare» (cit. in Zazzaroni 2013, 25). Pascoli scrisse numerosi libretti per melodramma i quali furono pubblicati postumi grazie al contributo di Maria Pascoli (Pascoli 1924) e successivamente di Antonio De Lorenzi (Pascoli 1979). Tra i più significativi sono da ricordare: *Nell'Anno Mille*, *Gretchen's Tochter*, *Elena Azenor la morta* e *Aasavero o Caino nel trivio o l'Ebreo Errante*. La figura di Pascoli librettista è ben analizzata da due studiosi contemporanei Zazzaroni 2013, Zattarin 2014.

Il linguaggio poetico di Pascoli era, dunque, legato soprattutto al suono. La carta è imbevuta di suoni: le onomatopee, per lo più rese tipograficamente col carattere corsivo, compaiono sovente nella sua poesia e la rendono *pre-grammaticale* (Contini 1958, 32), arcaica e insieme innovativa; il rivoluzionario linguaggio fonosimbolico pascoliano è considerato dallo studioso «un pezzo di natura messo lì sulla pagina» (Contini 1958, 33). Si pensi ai suoni dell'organo o delle campane, presenze frequenti nella sua lirica, agli strumenti umani delle voci con i loro echi, ai versi animali, alle cellule onomatopeiche,⁴ ai richiami fonici frequentissimi, alla parola umana che si perde, si modifica e diventa puro suono. Ancora nel 1955, Manara Valgimigli così fissava questa caratteristica pascoliana:

Che cos'è tutto questo? donde vennero al Pascoli questi modi ai quali egli ebbe tale inclinazione da parer quasi una mania? [...] direi che che la fonte prima dei *qua qua gre gre din don* e simili sia *Il fanciullino* [...] che, quando racconta, racconta necessariamente *col suo proprio linguaggio di fanciullo* [...]. La seconda fonte [...] sarà la sua cultura classica in genere e in ispecie la sua esercitatissima pratica del leggere e scrivere in poesia latina. [...] Aveva il Pascoli il gusto della pronuncia ambigua tra oscillazioni varie di accento grammaticale e di accento ritmico, di lunghezza e di brevità, di velocità e di lentezza. [...] Terzo, c'è la così detta armonia imitativa, [...] figura retorica antica ormai di millenni, ma ancor viva e valente al tempo del Pascoli giovinetto che ne ascoltò e studiò e ammirò stupefatto innumerevoli esempi nell'insegnamento retorico dei padri Scolopi, maestri suoi nel collegio di Urbino. (Valgimigli 1955, 1775)

2 L'incontro con la musica

Il compito della musica coniugata alla poesia, secondo Pascoli, era quello di raggiungere più anime possibili, di coinvolgere un uditorio più vasto, di trasmettere i valori positivi che la figura del compositore possedeva (cf. Zazzaroni 2013, 18-9). Come molti tra gli artisti suoi contemporanei, Pascoli aveva frequentato il teatro d'opera nella giovinezza e, non a caso, ascoltava ed apprezzava Verdi, Rossini, Chopin, Liszt, Schubert e Wagner;⁵

4 Lo studioso scrive: «Anche la cellula onomatopeica di 'grillo' è riscoperta e potenziata da *iuncturae* foniche» (Traina [1971] 2006, 211). L'espressione è ricordata da Beccaria: «Di 'cellule onomatopeiche' ha parlato Traina per Pascoli latino» (Beccaria [1975] 1989, 153).

5 I rulli di carta perforata per il pianoforte automatico Racca, ancora oggi custoditi nella casa di Castelvechio, testimoniano gli autori prediletti dal Pascoli. Bisogna ricordare che Pascoli non conosceva la musica e per questo motivo aveva acquistato un pianoforte automatico (Zazzaroni 2013); Pascoli scrive in una lettera a Giulio Vita: «Egli [Racca] vie-

i libretti di melodramma di quest'ultimo, caratterizzati da un'azione del tutto interiore, ispirarono il poeta nella scrittura di testi per musica. Pascoli aveva avuto modo di seguire Wagner nelle riviste e nel circolo di intellettuali che frequentava nella Bologna degli anni universitari, dove il poeta intratteneva relazioni di amicizia con Ruggero Leoncavallo ed Enrico Panzacchi, quest'ultimo uno dei diffusori della conoscenza wagneriana nel capoluogo (cf. Zazzaroni 2013, 34). Proprio il Leoncavallo fu uno dei primissimi a considerare alcune sue liriche giovanili adatte ad essere musicate. I versi composti da Pascoli furono apprezzati da un numero non indifferente di musicisti che decisero di donar loro una veste sonora, molto probabilmente a causa della raffinata sonorità, come testimonia lo stesso Ruggero Leoncavallo (cit. in Simionato 2014, 57):

La sera ci si trovava quasi sempre, il più delle volte in casa di Raffaello Marcovigi, già legato al Poeta da fraterna amicizia. Marcovigi aveva la fortuna di possedere un pianoforte, e così si passavano delle serate allegre, perché io facevo della musica e Pascoli ci faceva sentire certi suoi versi d'una dolcezza intima, squisita. Io anzi musicai qualche sua poesia, e ricordo ancora le note d'una di esse, ispirata ad un amore d'infanzia.

I rapporti del musicista con Pascoli furono intensi negli anni in cui erano entrambi studenti universitari (Leoncavallo, infatti, dopo il diploma di conservatorio, si laureò in Lettere all'Università di Bologna, dove aveva potuto seguire i corsi di Giosuè Carducci). La musica che scrisse e che accompagnava un testo confluito poi in *Poesie varie*, aveva per Pascoli ancora intatto il sapore della giovinezza: si tratta di «Nel bosco»; la melodia del testo fu certamente ascoltata anche dal maestro di entrambi, Carducci, nella stessa cerchia di frequentatori degli anni bolognesi. Da uno scambio epistolare tra Leoncavallo e Pascoli si intuisce che quest'ultimo aveva chiesto all'affermato compositore di riscrivere l'antica melodia su pentagramma: Leoncavallo lo fece probabilmente solo dopo la morte del poeta, dato che lo spartito per canto e pianoforte vedrà la pubblicazione nel 1925, su concessione della vedova del musicista (Zazzaroni 2013, 147).

La sonorità così allusiva dei componimenti pascoliani, atta ad esprimere il sentimento del poeta, portò l'interesse e il coinvolgimento, anche solo parziale, di musicisti, a partire dall'amato Puccini ma poi anche da Pietro Mascagni, da Marco Enrico e Renzo Bossi, solo per citarne alcuni, con i quali il poeta fu certamente in contatto, diretto od epistolare. Altri, invece, pur non conoscendo personalmente Pascoli, decisero di mettere in musica i suoi versi.

ne in soccorso degli appassionati - dei bisognosi - della musica, i quali, come molte altre cose, così non poterono da ragazzi apprenderne l'arte consolatrice e sublimatrice» (cit. in Zazzaroni 2013, 20).

3 Parole musicate: la trasposizione di Guido Alberto Fano

Guido Alberto Fano, uno dei grandi traduttori in musica della lirica pascoliana, nacque a Padova, nel 1875, dove seguì gli studi musicali di pianoforte sotto l'egida di Vittorio Orefice e Cesare Pollini. Fu legato alla città di Bologna, dove si perfezionò con Giuseppe Martucci, iniziando nel 1897 la carriera di compositore e direttore d'orchestra. Dopo alcuni soggiorni all'estero, legati alla sua produzione musicale, tornò nella città felsinea dove si laureò in Giurisprudenza. Nel frattempo, i suoi brani attirarono l'attenzione di Arturo Toscanini. Nella sua lunga carriera, Fano diresse i conservatori di Parma, Napoli (San Pietro a Majella) e Palermo. Si trasferì poi al conservatorio di Milano, dove insegnò pianoforte sino al 1938, quando fu costretto a rinunciare alla cattedra a causa delle leggi razziali, e a rifugiarsi, durante la guerra, a Fossombrone e ad Assisi. Dopo il periodo bellico continuò la sua attività di insegnamento a Milano, fino al 1947. La produzione di Guido Alberto Fano è vasta e raffinata; influenzata dal clima culturale dell'epoca:⁶ il compositore, infatti, dedicò molta attenzione alla produzione letteraria e musicò persino testi di Giovanni Boccaccio. Si interessò anche ad autori più recenti, come Heine, Lamartine, Carducci, d'Annunzio e Pascoli. Quasi contemporaneo di Pascoli, anche Fano produsse a cavallo di due secoli, opere contrassegnate da un equilibrio sapiente tra la tradizione e le innovazioni che inclinavano verso la sperimentazione delle avanguardie. Gli interessi intellettuali di Fano lo portarono a conoscere personalmente Carducci e d'Annunzio, frequentatori delle riunioni settimanali che il compositore organizzava nella sua casa, alle quali partecipavano i personaggi più in vista dell'ambiente culturale dell'epoca.⁷ «Meraviglie, caro Fano, meraviglie! È musica che trae all'alto» furono le parole di Carducci dopo aver ascoltato alcuni brani dell'artista (cit. in Simionato 2010, 111); sono gli anni in cui, poco tempo prima della morte del premio Nobel, il compositore scrisse alcune liriche per canto e

6 Molti sono i compositori che tra Ottocento e Novecento compongono romanze o liriche da camera su testi di illustri poeti della tradizione italiana, a partire da Dante e Petrarca sino ai più recenti. Per ulteriori informazioni si rimanda a Cesare Orselli (Orselli 2012).

7 Fano non incontrò mai Pascoli e non c'è nemmeno traccia d'archivio riguardante un rapporto epistolare tra i due artisti. È quanto emerge dai materiali contenuti nell'Archivio Fano di Venezia e dalla preziosa testimonianza di Vitale Fano, nipote del musicista, che ringrazio per la sempre pronta disponibilità e per avermi gentilmente concesso di accedere al fondo da lui posseduto al quale appartengono le immagini qui presenti. Il fondo è allocato in una parte della casa appartenuta al compositore stesso e contiene l'intera biblioteca di Guido Alberto Fano (e dunque importante per notizie riguardanti le sue letture), oltre che il suo epistolario, gli spartiti manoscritti autografi ed altri, invece, idiografi, nonché alcuni strumenti musicali di proprietà dell'artista padovano. L'Archivio musicale Guido Alberto Fano Onlus, è l'associazione che organizza e promuove iniziative per divulgare la conoscenza della figura e dell'opera di Fano.

pianoforte su testi proprio di Pascoli e Carducci (Simionato 2010, 110-1 e scheda dedicata a Fano in Basso 1985, 700).

Nella musica vocale da camera di Fano,⁸ che riguarda Pascoli, come «Il sogno della vergine», «Nebbia» e «La mia sera», le variazioni musicali paiono corrispondere ai mutamenti nell'animo del poeta. Guido Alberto Fano si rivela qui un attentissimo e delicato interprete delle emozioni di Pascoli, a partire dal rispetto della metrica: la melodia si fonde con la struttura poetica senza stravolgerla, il testo d'autore rimane autentico, scevro dell'azione manipolatrice che talvolta i compositori esperti tendono ad applicare allo scritto.⁹ Le sensazioni suscitate dalla poesia vengono comunicate con un forte cromatismo musicale, che pare mettere in luce i sentimenti di inquietudine e instabilità, presenti in quasi tutti gli spartiti di Fano dedicati a testi di Pascoli. Nella concezione estetica del poeta, che emerge soprattutto dal materiale legato ai melodrammi, la musica riesce a far risaltare le atmosfere crepuscolari e notturne degli ambienti e il clima indefinito, ricco di echi e risonanze dell'opera;¹⁰ il vespro era anche il momento della giornata in cui Pascoli prediligeva ascoltare brani musicali, per lui irrinunciabile fonte di ispirazione.¹¹ Guido Alberto Fano scelse, per la sua opera di musicazione, tre poesie pascoliane legate alla notte e all'indeterminato: «Il sogno della vergine» e «La mia sera», appunto di ambientazione notturna, e «Nebbia» che risponde al clima ovattato e indeterminato a cui dà voce il poeta.

3.1 «Il sogno della vergine»

La prima pagina dello spartito de «Il sogno della vergine», custodito presso l'Archivio Fano, riporta in corsivo il titolo sottolineato del componimento pascoliano; al di sotto, tra parentesi tonde, la dicitura «per una voce sola con accompagnamento di pianoforte», seguita da un'indicazione ri-

8 Per quanto riguarda la definizione, i pezzi sono precisamente «liriche per canto e pianoforte», anche se il compositore tende a nominarli 'canti'. Si entra nell'ambito della 'lirica da camera' la quale, come ricorda Adriana Guarnieri, a partire dalla Scapigliatura si distingue dalla 'romanza' ottocentesca per il testo aulico, impegno compositivo, sperimentazione e libertà formale, destinata ad un *élite* di uomini di cultura (Guarnieri Corazzol 2012).

9 Per le modificazioni operate dai compositori su testi di d'Annunzio si rimanda a Mila De Santis (De Santis 2008).

10 Pascoli afferma: «perché come farei a darmi un'istruzione musicale ora? ora che m'è pur che mai necessaria tra la luce crepuscolare, così dolce così limpida così fantastica del tramonto» (cit. in Zazzaroni 2013, 20).

11 «Il pianoforte Racca e la melodia che da questo scaturisce sono fondamentali nelle ore del crepuscolo [...] perché lo strumento è *l'ispiratore crepuscolare* di Pascoli» (Zazzaroni 2013, 20).

guardante l'autore del componimento, il testo e l'edizione da cui è stato estrapolato; più in basso, «musica di Guido Alberto Fano». Nelle facciate seguenti si può leggere la musica scritta accuratamente con inchiostro, senza correzioni (Fano, «Il sogno della vergine»).

Ne «Il sogno della vergine», la complessità del linguaggio, volutamente rivolto verso l'onirismo e il mistero, è resa in musica con la ricerca di innovazione grazie a sonorità inedite che richiamano il simbolismo musicale proveniente dalla vicina Francia, come la scala esatonale, l'armonia per quarte e un'indeterminatezza armonica sfuggente ed ipnotica (cf. Simionato 2010, 112).

Lo spartito per canto e pianoforte, probabilmente ideato in memoria della morte di Pascoli, fu scritto a Napoli, la mattina del 30 marzo 1913, e diviso in cinque sezioni, come il poemetto. L'edizione attuale de «Il sogno della vergine» è basata sull'analisi filologica di tre fonti d'archivio: l'originale appena nominato, una copia idiografa predisposta per la pubblicazione, sicuramente approvata dal compositore e un'edizione a stampa del 1921, dedicata a Bianca, la moglie di Fano (cf. Fano 2005, 3).

Le variazioni temporali e ritmiche sono frequenti, sia, come già accennato, per sperimentare modalità sintattiche innovative sia per riuscire ad assecondare il testo: le decise pause poetiche sono quasi sempre rispettate e persino un numero notevole di *enjambement* vengono fatti risaltare sullo spartito. Fano ha certo studiato attentamente i testi prima delle composizioni, come testimonia il volume poetico custodito presso l'Archivio Fano a Venezia.¹² Il compositore capisce e 'sente' la poesia e la sa trasmettere coerentemente tramite le note. L'attenzione al lessico da parte del compositore dovette essere massima, durante l'analisi del testo.

Il vocabolo *lenta*, presente nel primo verso, ha preciso riscontro musicale. Lo stesso accade successivamente in corrispondenza di *tacita casa* (v. 9), dove un *crescendo* che culmina con un *fortissimo* simula il destarsi della dimora (inizio del v. 10). Il sogno della vergine è accolto da una diminuzione del tono, che porta al concentrarsi sulla voce sola, invitando quasi alla riflessione. Talvolta, l'accompagnamento musicale è talmente lieve da passare in secondo piano: ciò accade per esempio all'inizio della seconda sezione, in corrispondenza di passaggi importanti a livello poetico, di sospensione, di attesa, di inesplicabilità. Invece, in accordo con il palesarsi della natura partenogenetica del figlio, dopo il turbamento della ragazza che ancora non ha conosciuto l'amplesso ma immagina di essere madre, il

12 ««Il sogno della Vergine» [...], le poesie «Nebbia» e «La mia sera», anch'esse tratte dalla raccolta *Canti di Castelvechio*. Pubblicata dall'editore Marchi di Lucca nel 1903, l'antologia arriva alla sesta edizione nel 1912 con la casa editrice Zanichelli di Bologna; a quest'ultima edizione, di cui una copia è tuttora conservata presso l'Archivio Fano di Venezia, si attiene scrupolosamente il compositore, che ne indica con esattezza gli estremi nel frontespizio del manoscritto originale» (Fano 2005, 3).

ritmo aumenta quasi per dichiarare il chiaro manifestarsi di una situazione nuova, la sorpresa derivante dal «fiore non nato | da seme, e sbocciato improvviso!» (*Canti di Castelvecchio*, «Il sogno della vergine», vv. 37-8). La musica si fa poi più dolce ma decisa con l'arrivo del figlio, come se il *crescendo*, che rimane presente fino alla fine della terza 'miniatura', volesse giocare con il testo e cercasse di creare una sorta di legame ambiguo tra la realtà e l'impalpabilità del sogno: la dimensione onirica sembra imprimersi così fortemente nella mente dell'ascoltatore da risultare percepibile. Nella quarta sezione pare già farsi strada l'insinuazione di un dubbio riguardante la veridicità di ciò che la giovane sogna: è l'annuncio dello svanire di ciò che è immagine falsa. Il ritmo si fa soffuso, pronto a 'coccolare' il nuovo nato con una melodia che ricorda le nenie infantili. Fano asseconda i versi, nei quali il bambino viene dondolato nella *cuna* (v. 50) nel profondo silenzio e paragonato ad un *cirro d'argento* (v. 54) che piano si muove al lume del *tacito lume di luna* (v. 53). Qui l'ipallage - *esile* (v. 56) sarà da associare alla natura aerea della nuvola - suggerisce la natura vaga del sogno e dello stesso figlio, che il compositore riesce a rendere perfettamente tramite una successione di note quasi ossessiva: una cantilena che sembra morire continuamente per poi risorgere, in un'atmosfera rarefatta. Nella parte finale torna preponderante la voce. La musica gradualmente si impone tra la quarta e la quinta parte, dove non esiste uno stacco netto come tra gli altri pezzi: è presente invece una continuità, quella della disillusione che coinvolge l'ultima quartina e la terzina iniziale successiva. La pausa metrica, quindi, non viene rispettata da Fano, ma viene considerata la progressione a livello semantico messa in luce dall'impiego di numerose terzine musicali di collegamento. In corrispondenza della parola *sogno* (v. 76), compare un'estrosità musicale che coincide con un'atmosfera onirica, per poi perdersi in un lieve *morendo*, dello spartito e del sogno, in concomitanza con la nascita del giorno, annunciato dall'Avemaria, dove le note mimano un lento rintocco di campane.

3.2 «Nebbia»

Caratterizzata da grande mimetismo musicale è pure «Nebbia», a sua volta estrapolata dai *Canti di Castelvecchio*. Per quanto riguarda il manoscritto, non c'è una pagina dello spartito interamente dedicata al titolo della poesia: questo viene apposto in testa, distanziato dal primo rigo; a sinistra e a destra del titolo sono presenti due diciture, rispettivamente «poesia di G. Pascoli» e «musica di G.A. Fano». L'ordinata scrittura ad inchiostro è talvolta accompagnata da qualche raro appunto a matita nelle facciate finali (Fano, «Nebbia»).

Lo spartito vede la luce in un biennio, quello del 1906-07, significativo nella vita di Guido Alberto Fano, il quale è coinvolto in un passaggio

importante di ricerca e di sperimentazione (Steffan 2011, 7). Il ritmo si mantiene costante dall'inizio fin quasi al termine, dove parallelamente al finire della lirica, si inserisce un rallentamento dell'andatura musicale, che si collega alle note iniziali in una struttura circolare. Non esiste una sezione introduttiva di sola musica; voce e strumento partono all'unisono.¹³ La composizione è strettamente legata al verso ripetuto, *Nascondi le cose lontane* (*Canti di Castelvecchio*, «Nebbia», vv. 1, 7, 13, 19, 25), che si installa come una sorta di *refrain* musicale che permane sino al termine. Le varie unità in cui si può suddividere il testo poetico sono intonate tutte, tranne rare eccezioni, sulla stessa melodia la quale viene di volta in volta ripetuta identica, come accade per le strofe di una moderna canzone. La voce è deputata a pronunciare, tramite il verso d'inizio, una sorta di sospiro; ad essa si congiunge il pianoforte, il ruolo del quale è quello di colmare lo spazio sonoro del paesaggio lontano, fonte di angoscia (Steffan 2011, 7). Il poeta si rivolge alla Nebbia personificata, invocata dolcemente e poi invitata a compiere azioni suggerite dall'io lirico, attraverso una curvatura melodica capace quasi di persuadere l'eterea sostanza. Anche in questo caso la metrica del componimento viene rispettata puntualmente, marcando ogni trisillabo (presente al quarto verso di ogni sestina) e mettendo in evidenza gli scavalcamenti presenti nel testo pascoliano. Si può addirittura notare che la voce pare scandire persino la dieresi di *valeriane* (v. 12), rimanendo aderente al testo originale. La musica soffusa ben si fonde al calare lieve della nebbia grazie ad un pianoforte 'onomatopeico' in sintonia con il testo pascoliano, come avverrà con il *don don di campane* (v. 24) riprodotto sul pentagramma da note che simulano il suono del campanile. I *crescendo* si collocano in corrispondenza dei versi maggiormente patetici: *nascondimi quello ch'è morto!* (v. 8), *le cose son ebbre di pianto!* (v. 14), *che vogliono ch'ami e che vada!* (v. 20). La maggiore stabilità ritmica del brano suggerisce una linearità che può collegarsi ai confini entro cui si pongono le cose avvolte dalla bruma ovvero il limite della vista. Lo spartito, quindi, sostiene musicalmente il confinamento delle entità entro una recinzione visiva.

3.3 «La mia sera»

Altra partitura, dotata di molte variazioni, è quella composta per «La mia sera», risalente al 1906-07. La poesia di Pascoli, contenuta anch'essa nei *Canti di Castelvecchio*, dovette coinvolgere maggiormente il compositore rispetto ad altri testi. Infatti, il componimento venne musicato più volte:

¹³ Lo stesso accade in «Il sogno della vergine». Per «La mia sera», invece, la questione sarà differente.

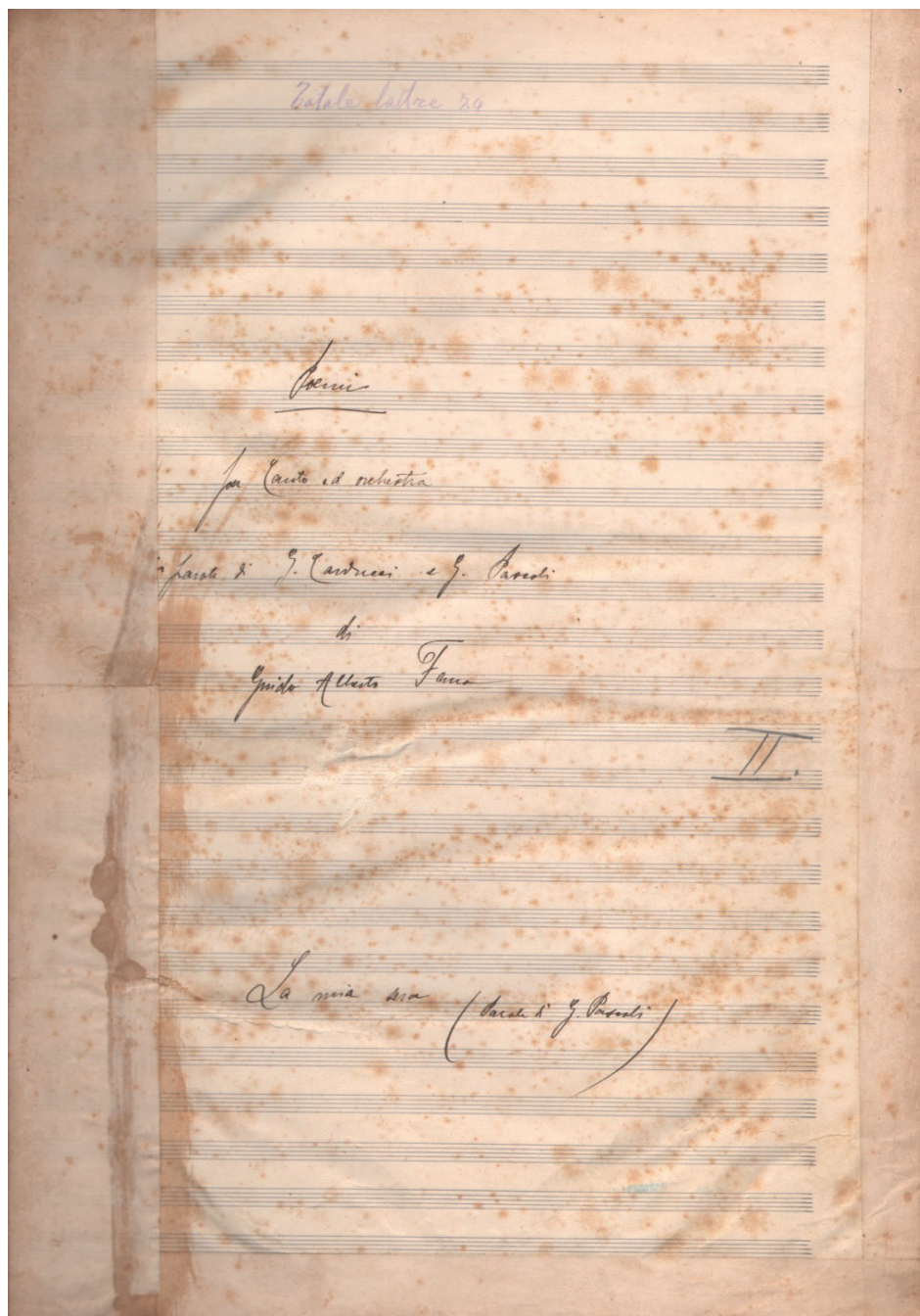


Figura 1. Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 127

presso l'Archivio Fano sono conservati sia due manoscritti della partitura d'orchestra sia un abbozzo precedente a questi, da cui deriva anche una riduzione per canto e pianoforte.¹⁴ La stesura ideata per orchestra meriterebbe di essere presa in considerazione e studiata, anche perché non risultano recenti esecuzioni. Degli spartiti custoditi presso l'Archivio Fano, quello dell'abbozzo de «La mia sera», è il più tormentato dal punto di vista scrittorio. Frequenti sono infatti le correzioni (sia a penna, mentre scriveva la prima versione dello spartito, sia a matita, probabilmente in un momento successivo), i rifacimenti e i punti in cui il compositore pare tornare sul pentagramma dopo aver riflettuto, per segnalare e modificare alcuni passaggi; anche la partitura per orchestra mostra i segni di lavoro di limatura ed elaborazione, soprattutto della parte finale della composizione (Fano, «La mia sera 1»).

La struttura musicale del testo pascoliano è certamente più complessa della trascrizione di «Nebbia». Entrambi i testi di partenza («Nebbia» e «La mia sera»), comunque, poggiano la versificazione sulla misura ternaria coniugata ai suoi multipli (trisillabi, senari, novenari): l'andamento ritmico delle poesie, conferito dalla misura e dall'accentazione dei versi, rendeva i testi musicabili più agevolmente perché già dotati di una cantilena¹⁵ o ritmicità già marcata.¹⁶ Secondo le regole della versificazione tradizionale, il novenario poteva essere considerato un trisillabo ripetuto e per questo motivo da evitare,¹⁷ dal momento che conferiva al testo un andamento da 'marcetta', inadatto a una corretta orchestrazione del componimento.

Anche nell'ambito della versificazione, Pascoli si allontana dai modelli classici e si orienta verso forme antiche da reinterpretare. Fano, quindi, fu probabilmente agevolato da questa metrica insolita, che si prestava (e aderiva) ai suoi ritmi musicali. Il compositore sembra riprendere la tradizione, sentita ormai come sorpassata nel primo Novecento, del gusto

14 Guido Alberto Fano lavora probabilmente nello stesso biennio 1906-07 ad entrambe le musicazioni de «La mia sera»: la prima composizione è definita «poema per canto e grande orchestra» (e probabilmente si tratta della prima ad essere scritta, in base alla definizione della successiva) e la seconda «riduzione per canto e pianoforte», stando alla pubblicazione da parte di Sonzogno del 1936. Carlida Steffan afferma «l'originaria tavolozza da grande orchestra viene stipata a forza dentro la tastiera del pianoforte» (Steffan 2011, 7).

15 Nel senso di linea melodica piana.

16 «[Il trisillabo], presente sporadicamente, in combinazione con altri versi, nella tradizione italiana, viene ripreso da Pascoli, che lo impiega spesso in compagnia di senari e novenari» (Lavezzi 2002, 72).

17 È la pesante ipoteca dantesca che grava sul novenario di 2^a 5^a 8^a: *Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit, De vulgari eloquentia*, 2, 5, 6 (Il novenario, invece, che appare un trisillabo triplicato, non è mai stato in onore o, per la sua monotonia, è caduto in disuso). Pascoli, il cui lavoro sul novenario è ben studiato, appare dunque colui che riabilitò questo verso. «Nebbia» e «La mia sera» presentano il novenario sopraddetto.

ottocentesco di imitazione melodica delle voci naturali.¹⁸ «La mia sera» è testimone di questa moda mimetica; lo spartito per canto e pianoforte risente dell'idea di una composizione per orchestra e quindi è caratterizzato da ampio respiro rispetto alle precedenti composizioni perché più curato, complesso ed anche esteso dal punto di vista temporale. Esiste qui un'introduzione per solo pianoforte, ricca di virtuosismi, e solo successivamente si inserisce la voce, che pare un accessorio dello strumento. Nonostante l'importanza che ricopre il canto, l'attenzione dell'ascoltatore è concentrata sulle note eseguite dall'interprete. La partitura verrebbe compresa anche senza il pentagramma dedicato al canto;¹⁹ il testo potrebbe essere tenuto sott'occhio dall'ascoltatore che coglierebbe senza alcuna fatica i passaggi tipici del testo in base alle note che di volta in volta segnalano i lampi diurni, la successiva pace serale, i versi delle 'figlie del limo', le rane, i tremori delle foglie esposte al vento. A riguardo Carlida Steffan rileva la presenza di un pianoforte, quasi aggressivo in alcuni momenti, laddove ruba la scena alla voce (Steffan 2011, 7).

Nella prima parte del testo e dello spartito, l'attenzione è dedicata ai rivolgimenti naturali e meteorologici che vengono riprodotti con attenzione e accentuati dalle pause solo musicali che spezzano frequentemente i versi cantati. Una di queste sezioni melodiche piacevolissime divide due dei versi cardine della poesia: *Nel giorno, che lampi! che scoppi!* (*Canti di Castelvechio*, «La mia sera», v. 7), seguito da notevoli virtuosismi che riproducono la tempesta, e *Che pace, la sera!* (v. 8) anticipato da un *calando assai* (così compare nello spartito manoscritto di Fano) che porta l'ascoltatore a sentire la tranquillità della sera, dove ogni tormento pare attenuarsi. Da qui in poi, la musica trasmette una leggerezza e pacatezza, che rientra in un vortice di *crescendo* in corrispondenza del ricordo del giorno tumultuoso. Gli intermezzi musicali rimangono una costante di tutto il brano: significativi quelli che mimano, tra verso e verso, i voli arzigogolati delle rondini. La cupezza e la sospensione si oppongono all'allegria dello stacco, in corrispondenza della tristezza ricordata dalla *garrula cena* (v. 28). La mancanza, poi, di pause musicali marca il paragone testuale tra le rondini e l'io lirico. La musica e la linea vocale riemergono, ancora, nella nenia, nella cadenza di ninna nanna, associata all'imitazione del suono di campane che caratterizzano il finale. Il verso sinestetico *là, voci di tenebra*

18 Bisogna ricordare che la 'lirica da camera' rispetto alla 'romanza' è caratterizzata dal rispetto del testo lirico e dunque è legata allo stretto rapporto tra parola e testo (Guarnieri Corazzol 2012).

19 Ciò è frutto del mimetismo o realismo musicale ottocentesco cui partecipa Guido Alberto Fano come compositore, secondo le parole di Vitale Fano. Si tratta di un'eredità della lirica da camera romantica nella quale si prestò attenzione, come accade in Schubert, «[all'] intonazione cameristica di un testo poetico, con il sentimento di una perfetta fusione del dettato verbale e sonoro» (Guarnieri Corazzol 2012, 223-4).

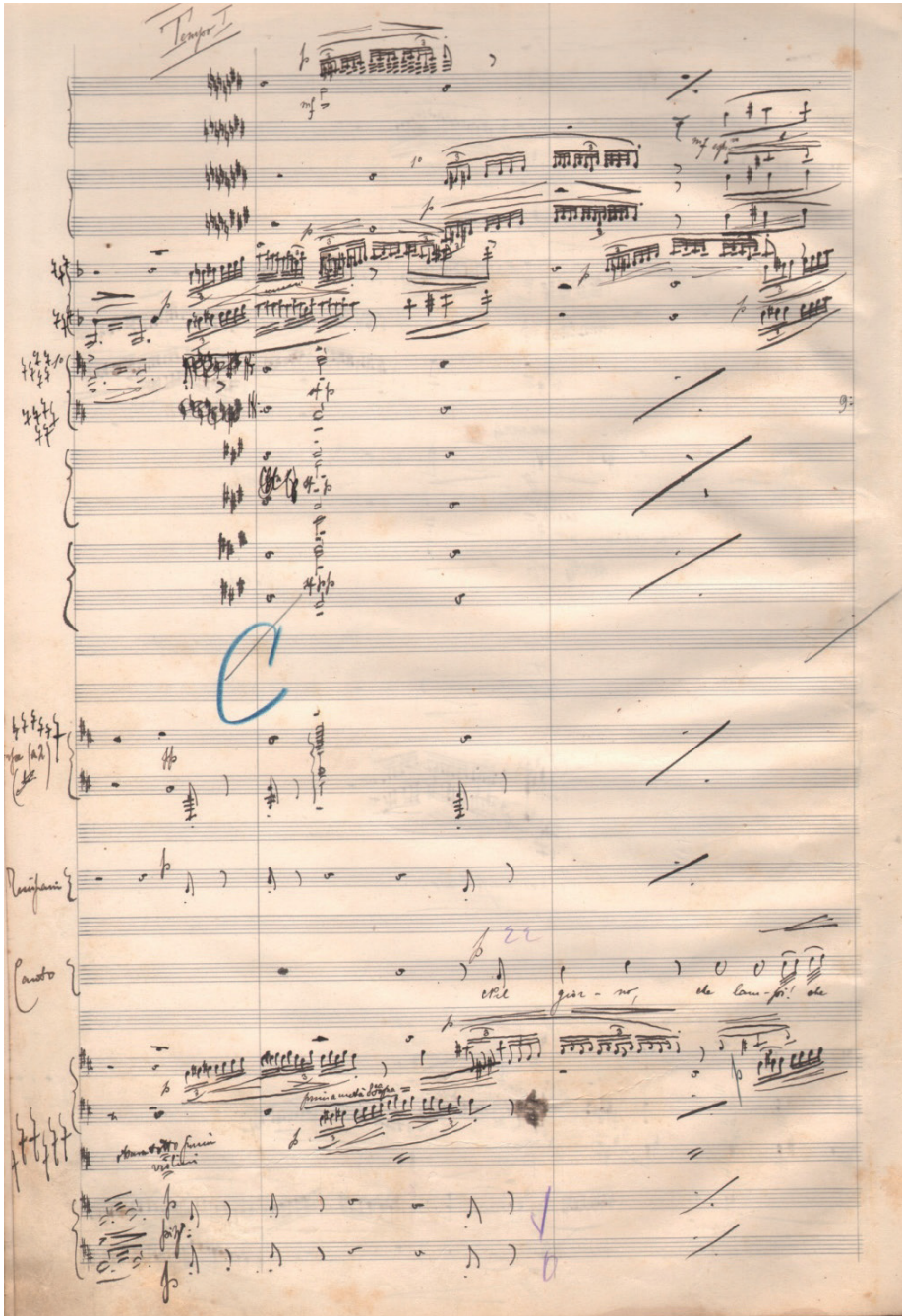


Figura 2. Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 127

Basei. «I miei versi, più che letti, sono fatti per essere cantati»

azzurra (v. 36), è quasi isolato e distinto dall'ultimo *crescendo* che pian piano discende per fare in modo che le note muoiano lentamente assieme al senso espresso dal testo della poesia. Viene messo in luce chiaramente, grazie alla melodia, un confondersi di sogno e realtà che delinea molte delle poesie pascoliane.

Si può pensare che un incontro tra Pascoli e Fano sarebbe stato certamente proficuo: sia Pascoli sia Fano hanno partecipato di un clima culturale comune e si sono spesi in direzione di un'armonizzazione delle espressioni artistiche. Nel 1955 Manara Valgimigli ne indicava in modo efficace la cifra:

Il segreto dell'armonia imitativa è tutto qui, in questo senso istintivo. E mimèti e attori, ad ora ad ora, siamo un po' tutti, perché siamo tutti, o si scriva o solo si legga, partecipi di poesia. E un poeta, quando e quanto è più poeta, e cioè quanto più è dentro la propria fantasia e la vive, tanto più è tratto e come guidato questa sua fantasia a rappresentarla e significarla altrui, e a persuadere altrui del proprio sentimento con tutti i mezzi che ha a sua disposizione, colori se pittore, note se musico, e se poeta parole. (Valgimigli 1955, 1775)

Bibliografia

Fonti primarie

- Canti di Castelvecchio* = Ivanos Ciani e Francesca Latini (a cura di) (2002). *Poesie. Myrica, Canti di Castelvecchio, di Giovanni Pascoli*. Torino: UTET.
- De vulgari eloquentia* = Coletti, Vittorio (introduzione, traduzione e note) [1991] (2000). *Dante, De vulgari eloquentia*. Milano: Garzanti.
- La mia sera 1* = Fano, Guido Alberto. «La mia sera». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 063.
- La mia sera 2* = Fano, Guido Alberto. «La mia sera». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 127.
- La mia sera 3* = Fano, Guido Alberto. «La mia sera». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 134.
- «Nebbia» = Fano, Guido Alberto. «Nebbia». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 064.
- «Il sogno della vergine» = Fano, Guido Alberto. «Il sogno della vergine». Venezia, Fan. Mus. A. 067.

Fonti secondarie

- Basso, Alberto (1985). *Dizionario universale della musica e dei musicisti*, vol. 2. Torino: UTET.
- Beccaria, Gian Luigi [1975] (1989). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo in Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi.
- Capovilla, Guido (2000). *Pascoli*. Bari: Laterza.
- Contini, Gianfranco (1958). «Il linguaggio di Pascoli». Comitato onoranze a G. Pascoli della Società di studi romagnoli (a cura di), *Studi Pascoliani*. Faenza: F.lli Lega, 28-51. Saggi e repertori 4.
- De Santis, Mila (2008). «Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio». Adriana, Guarnieri et al. (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico*. Firenze: Olschki, 215-43.
- Fano, Vitale (2005). «Introduzione». Fano, Guido Alberto; Fano, Vitale; Furlani, Paolo (a cura di), *Il sogno della vergine (per una voce sola con accompagnamento di pianoforte). Poesia di Giovanni Pascoli, dai 'Canti di Castelvecchio'*. Venezia: Archivio Musicale Guido Alberto Fano, 3-4.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2012). «Musica e poesia in Italia tra Ottocento e Novecento». Frantellizzi, Sabine (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*. Lugano; Milano: Casagrande Fidia Sapiens, 223-32.
- Lavezzi, Gianfranca (2002). *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*. Roma: Carocci.
- Orselli, Cesare (2012). «La romanza da camera italiana». Frantellizzi, Sabine (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*. Lugano; Milano: Casagrande Fidia Sapiens, 165-9.
- Pascoli, Giovanni (1924). *Nell'Anno Mille. Sue notizie e schemi da altri drammi*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli Giovanni (1979). *Testi teatrali inediti*. Ravenna: Longo.
- Simionato, Giuliano (2006a). «Influssi musicali della poesia pascoliana». *Studi Romagnoli*, 57, 671-83.
- Simionato, Giuliano (2006b). *Musicisti pascoliani: Marco Enrico Bossi*, in *Studi Romagnoli*, 57, 685-700.
- Simionato, Giuliano (2010). «'Il sogno della vergine' di Giovanni Pascoli musicato da Guido Alberto Fano». *Rivista Pascoliana*, 22, 109-16.
- Simionato, Giuliano (2014). «Pascoli, Leoncavallo e l'Inno degli emigrati italiani a Dante». *Rivista Pascoliana*, 26, 53-71.
- Steffan, Carlida (2011). *Incipit vita nova*. CD Booklet, 6-9. Fano, Guido Alberto, *La mia sera*.
- Traina Alfonso [1971] (2006). *Il latino del Pascoli. Saggi sul bilinguismo poetico*. Bologna: Pàtron.
- Valgimigli, Manara (1955). «Sillabe e suoni». *Il ponte. Rivista mensile di politica e letteratura*, 9, 11, 1772-9.

Zattarin, Alessandro (2014). *Anch'io voglio scrivere per musica. Pascoli e il melodramma*. Lanciano: Carabba.

Zazzaroni, Annarita (2013). *Melodramma senza musica. Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e le Canzoni di Re Enzo*. Bologna: Patron.