

EMANUELE FRANCESCHETTI
Novara

RICCARDO MALIPIERO E I FRAMMENTI DI UN
SERENI “QUASI DODECAFONICO”:
UNA PROPOSTA ANALITICA
(CON QUALCHE OSSERVAZIONE DIDATTICA)*

1. *Premessa*

In questo scritto prenderò in esame l’intonazione di alcuni versi di Vittorio Sereni (1913-1983) realizzata da Riccardo Malipiero (1914-2003) nel 1979: i *Tre frammenti* per voce e pianoforte (da tre poesie appartenenti all’ultima silloge del poeta, *Stella variabile*), pubblicati da Suvini Zerboni nel 1980, in un’edizione impreziosita da tre disegni di Franco Rognoni (1913-1999)¹ e dalla copia degli autografi manoscritti dei tre testi sereniani. Ci si potrà avvalere, inoltre, per una più radicata comprensione di tali oggetti e della relazione tra i due autori, di due lettere dattiloscritte, inedite, inviate da Malipiero a Sereni, entrambe interamente dedicate al progetto e alla realizzazione delle liriche su versi dell’amico poeta.

Sono diverse, a mio avviso, le ragioni di interesse e di possibile utilità di tale lavoro: Malipiero e Sereni, quasi coetanei e legati fin da giovani da solida amicizia oltre che da circostanze culturali e relazioni comuni, sono testimoni autorevoli e “paralleli” (ma non per questo contigui né semplicisticamente omologhi) del Novecento italiano e internazionale, ciascuno nel proprio campo d’azione, ma entrambi sia sul fronte della creazione artistica che su quello della riflessione

* Desidero ringraziare, anzitutto, Barbara Malipiero e Giovanna Sereni – unitamente all’Archivio Sereni (città di Luino) – per la gentile autorizzazione alla consultazione e alla pubblicazione di materiali inediti. Allo stesso modo, ringrazio Alessandro Savasta delle Edizioni Suvini Zerboni di Milano, per la consueta disponibilità. Un ulteriore pensiero di gratitudine va a Paolo Somigli, Michel Cattaneo e Christoph Neidhöfer, per i generosi e preziosi consigli e suggerimenti di cui mi sono potuto avvalere nella realizzazione di questo saggio.

¹ Non sarà purtroppo possibile, per ragioni di spazio, includere nel discorso un approfondimento sulla figura di Franco Rognoni e sui suoi legami con Malipiero e Sereni. Mi limito però a precisare, doverosamente, che Rognoni fu figura di spicco dell’arte figurativa italiana nel Ventesimo secolo, sempre vicino ai più aggiornati ambienti culturali e artistici e fu legato da rapporti di collaborazione e amicizia a molti intellettuali e artisti dell’Italia del Novecento (da Malipiero a Sereni, da Isella a Sciascia). Fu anche attivo nell’ambito del teatro musicale: sue (per menzionare solo due esempi) furono le scene per *La donna è mobile* di Riccardo Malipiero (Milano, 1957) e per *Il circo Max* di Gino Negri (Venezia, 1959).

estetico-teorica, senza dimenticare peraltro il ruolo di figure pubbliche, vale a dire calate entro realtà organizzative e decisionali: indagare e “incrociare” le reciproche traiettorie estetiche, creative e di pensiero può certo illuminare aspetti preziosi nell’orizzonte di una miglior comprensione dei fenomeni poetico-musicali del Novecento. C’è qualcosa, però, che li pone ulteriormente in una condizione di prossimità: entrambi, seppur con le vistose differenze di cui si dirà nel paragrafo successivo, si sono trovati a ridiscutere la tradizione e i codici espressivi del proprio linguaggio; e, seppur con diverse strategie e posizioni, entrambi hanno interpretato e affrontato *de visu* la modernità e lo spirito del proprio tempo senza l’atteggiamento radicale tipico degli artisti d’avanguardia.

Tra i poeti italiani di terza generazione,² Vittorio Sereni risulta essere quello che ha riscosso meno fortuna tra i compositori e i poeti di terza generazione, di “fortuna” presso i compositori ne hanno avuta certo di limitata. Se si esclude un solo altro caso, sembra infatti che le tre liriche di Riccardo Malipiero siano l’unica intonazione musicale dei versi del poeta di Luino,³ che certo non può dirsi figura secondaria del Novecento poetico italiano. Questo elemento, per ragioni opposte – ma egualmente valide – rispetto ai casi di grande fortuna di un poeta presso i compositori (si pensi alle traduzioni dei lirici greci realizzate da Quasimodo),⁴ merita a mio avviso di essere indagato.

² Mi rifaccio in questa sede, per praticità, alla proposta storiografica per “conteggio generazionale” dell’ispanista Oreste Macrì (1913-1998), entrata poi nell’utilizzo comune. Si veda, a tal proposito, O. MACRÌ, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Cesati, 1997. Nella genealogia proposta da Macrì, Saba e Ungaretti apparterrebbero alla prima generazione, Quasimodo e Montale alla seconda, Bertolucci Luzi Sereni e Caproni alla terza, Zanzotto Pasolini Giudici Pagliarani alla quarta, Raboni Balestrini e Porta alla quinta.

³ L’unica altra intonazione sereniana sembra essere ad opera di Stefano Gervasoni (1962), all’interno però di una composizione a partire da versi di più autori (Luzi, Caproni, Sanguineti). Mario Luzi è stato intonato da Luciano Sampaoli (1955) nel 1986 e nel 1984, da Paolo Rimoldi (1961) nel 1988, da Stefano Gervasoni nel 1988, da Marco D’Avola (1959) nel 1989, da Maria Francesca Romana Terreni (1956) nel 2001 e nel 2002, da Paolo Arcà (1953) nel 2007, e da Alessandro Solbiati (1956) nel 2010. Giorgio Caproni è stato intonato nel 1988 da Stefano Gervasoni, nel 1990 da Giacomo Manzoni (1932), nel 1986 e nel 1997 da Sonia Bo (1960), nel 1996 da Paolo Tortiglione (1965), nel 2003 da Luciano Berio (1925-2003). Attilio Bertolucci è stato intonato nel 1956 da Luigi Ferrari Trecate (1884-1964), nel 1963 da Azio Corghi (1937-1922), nel 2001 da Luca Francesconi (1956) e nel 2007 da Giancarlo Cardini (1940-2022). È singolare che salvo due casi (Ferrari Trecate 1956 e Corghi 1963) tutte queste realizzazioni siano databili a partire dagli anni ’80: vale a dire a partire da un decennio che vedeva i poeti di terza generazione avvicinarsi praticamente al settantesimo anno d’età.

⁴ Si vedano a tal proposito, almeno: G. BECHERI, *Musica e poesia nell’Italia degli anni trenta e quaranta*, «Arte Musica e Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti

Da ultimo, mi sembra utile e proficuo porre in evidenza le possibilità didattiche legate ad un'analisi ragionata, condotta in sinergia con un'attività di ascolto e con una di approfondimento teorico e storico-culturale. A prescindere dalla specifica pianificazione, costruzione e realizzazione dell'attività (da modulare chiaramente sulla base dei destinatari: quello più idoneo per questa tipologia di oggetti potrebbe essere la classe di un Liceo musicale o di un Conservatorio), riflettere su un caso di poesia novecentesca *in musica*, in un'ottica di potenziale compatibilità linguistica potrebbe portare ad un ulteriore livello di complessità e di efficienza i vantaggi tipici dell'analisi della musica vocale: la necessità di misurarsi con due diversi linguaggi e quella conseguente di indagarne, oltre alle rispettive strutture formali, sintattiche e metrico-prosodiche (la piena autonomia di quella poetica è garantita dal non essere un caso di poesia *per musica*, ma di testo successivamente intonato), anche il rapporto interpretativo-trasformativo posto in essere dalla musica. Quali gesti, scelte, soluzioni e strategie il testo ha suggerito al compositore? Come è stato trasformato il testo? Quale *altra* musica è stata aggiunta alla “musica” (poetica) preesistente?

2. Riccardo Malipiero e Vittorio Sereni nel Novecento: orizzonte storico, poetiche, itinerari creativi

Non si vuole certo, qui, proporre due medagliioni biografici, peraltro largamente rintracciabili altrove, né tantomeno si può avere la pretesa (o la possibilità) di riferire in maniera esaustiva della produzione artistica dei due autori. Vorrei, piuttosto, incrociare due “ritratti” situando entrambi nel rispettivo orizzonte storico-culturale, e mettendo in rilievo gli elementi più rilevanti della poetica e dello stile, sia nelle compatibilità sia nelle divergenze, e sempre in ottica “comparata”; cercando, cioè, di adottare uno sguardo duplice: sulla storia poetica e su quella musicale dell'Italia del Novecento.

Riccardo Malipiero rappresenta indubbiamente una delle pagine più interessanti di quel Novecento sfuggito alle “griglie generazionali” codificate dalla storiografia;⁵ di quella, cioè, che vedrebbe: 1) nella ‘generazione dell’Ottanta’ il

e dello Spettacolo dell’Università degli Studi di Firenze», I, 2000, pp. 77-90; A. SCALFARO, *I Lirici greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale*, Roma, Aracne, 2011.

⁵ È evidente, ma vale comunque la pena ribadirlo, che tali “griglie generazionali” hanno pur sempre un valore relativo (e non di rado arbitrario: si pensi al caso di ‘generazione dell’Ottanta’, espressione coniata da Massimo Mila), e vengono usate con l’intento di semplificare e organizzare “anagraficamente” il discorso storiografico. Che poi vi siano degli effettivi nessi profondi e determinanti tra soggetti appartenenti ad una medesima generazione, è questione da verificare con cautela di volta in volta. Sul “problema” della generazione rimando ad un saggio di Antonio Rostagno: *Mario Castelnuovo-Tedesco e l’assenza di una generazione*, in *L’ignoto iconoclasta. Studi su Mario Castelnuovo-Tedesco*, a cura di A. Avallone e G. Bocchino, Lucca, LIM, 2019, pp. 27-46.

primo passo del rinnovamento musicale italiano (in senso antiverista, antiromantico e antimelodrammatico, specialmente per Malipiero e Casella), 2) in Petrassi e Dallapiccola i primi due grandi compositori italiani appartenenti *in toto* al ventesimo secolo e 3) in molti compositori nati negli anni Venti, e fino ai primissimi anni Trenta (Berio, Maderna, Nono, Clementi, Donatoni, Manzoni ecc.) la generazione dell'avanguardia post-bellica. Su molti altri compositori, tra cui lo stesso Malipiero, la letteratura musicologica e la critica si sono soffermate con minor enfasi.⁶

Riccardo Malipiero, pur non essendo uno di quei compositori che scelgono, sul crinale storico del secondo dopoguerra, di radicalizzare la propria ricerca musicale, né di collocarsi entro un *milieu* scopertamente polemista, è tuttavia tutt'altro che estraneo ai fenomeni di rinnovamento della cultura: al contrario, è una figura molto importante sul fronte della divulgazione della musica contemporanea, oltre che tra i più impegnati nella diffusione della dodecafonia. Figlio e nipote d'arte,⁷ fin da giovane si muove con disinvoltura entro gli scenari del dibattito culturale oltre che musicale, e tale eclettismo si va palesando man mano attraverso un'inclinazione (doverosa, viene da dire, per un compositore del Novecento, ma non scontata) alla frequentazione di intellettuali e artisti di diversa appartenenza (pittori, letterati, filosofi). Nel 1938 inizia la sua importante collaborazione con la rivista «Corrente» (mensile di letteratura, arte e politica, fondato da Ernesto Treccani in quello stesso anno), che per Malipiero rappresenta quasi un'“iniziazione”, oltre che l'occasione in cui conosce Vittorio Sereni;⁸ nel secondo dopoguerra sarà attivo come critico musicale su diverse testate giornalistiche (tra cui «Il Popolo» e «Il corriere lombardo»); né mancheranno pubblicazioni musicologiche di taglio monografico (su Bach e Debussy) e, nel 1961, una sua *Guida alla dodecafonia*.⁹

Qui conviene un istante soffermarsi, con alcune doverose precisazioni: la ricezione italiana della musica e delle teorie di Schönberg (e, conseguentemente,

⁶ In relazione a Malipiero vi sono però importanti eccezioni: anzitutto un saggio di Benedetta Zucconi su *La donna è mobile* (*Tentativi di rinnovamento di un genere: dodecafonia e opera buffa in “La donna è mobile”* di Riccardo Malipiero, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIX, 2014, pp. 155-176); si segnala, inoltre, un volume collettaneo edito nel 2021 (in continuità con altre pubblicazioni monografiche dedicate ai compositori del Novecento italiano): *Riccardo Malipiero. L'antidogmatico*, a cura di M. M. Novati e M. Vaccarini, Milano, Die Schachtel/Nomus, 2021.

⁷ Oltre ad essere nipote, come noto, di Gian Francesco Malipiero, il padre di Riccardo – Riccardo, anch'egli – era violoncellista.

⁸ Riccardo Malipiero. *L'antidogmatico* cit., pp. 33-35.

⁹ Cito, in ordine cronologico: R. MALIPIERO, *G. S. Bach*, Brescia, La Scuola, 1958; ID., *Debussy*, Brescia, La Scuola, 1959; ID., *Guida alla dodecafonia*, Milano, Ricordi, 1961. Rimando a Riccardo Malipiero. *L'antidogmatico* cit. per ulteriori e dettagliati riferimenti bibliografici.

dei suoi allievi), avvenuta senza particolari ritardi e con continuità già a partire dai primi anni Dieci, ma attraverso meccanismi di ricezione non semplici né lineari (e talvolta all'insegna di più d'un vizio interpretativo sul piano teorico e terminologico) aveva avuto in Luigi Dallapiccola (che di Malipiero resterà un importante riferimento) il suo tramite più autorevole e duraturo; e molto, sul tema, è stato scritto.¹⁰ A partire dal secondo dopoguerra, come già anticipato, Riccardo Malipiero – e questo, va detto, ha avuto un certo peso per determinare un'interpretazione “a senso unico” della sua opera – diviene forse il compositore più attivo e determinato nel collocare il fenomeno dodecafónico entro un condiviso orizzonte critico di problematizzazione e dibattito: oltre a far sua, a proprio modo, la tecnica dodecafónica, Malipiero è il principale ideatore del Primo Congresso Internazionale Dodecafónico, di stanza a Milano nel 1949.¹¹ In quell'occasione, la domanda posta (ed estesa) collegialmente da Malipiero – domanda che portava con sé un carico di significati maggiori di quanto si potrebbe, d'istinto, ritenere – su quale fosse (tra quella di “tecnica” o di “estetica”) la vera natura della dodecafonia, si risolse a vantaggio della prima scelta: la dodecafonia era una tecnica e come tale – quindi con la libertà individuale con cui si adotta una tecnica – andava interpretata e declinata.¹²

¹⁰ Impossibile dar conto, qui, di una bibliografia esaustiva. Si vedano però, almeno: P. SOMIGLI, «Atonalità e «dodecafonia» in Italia nella prima metà del Novecento», *«Musica e Storia»*, X, 2002, pp. 331-354; L. CONTI, *La Scuola di Vienna e la dodecafonia nella pubblicità italiana (1911-1945)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVII, n. 2, 2003, pp. 155-196 (entrambi, da diverse prospettive di metodo, per un inquadramento generale sulla ricezione italiana della dodecafonia); F. NICOLODI, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna: Considerazioni e note in margine a una scelta*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVII, nn. 3-4, pp. 493-528; M. DE SANTIS, *Sulla strada della dodecafonia. Appunti dalle carte del fondo Dallapiccola*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive. Una monografia a più voci*, a cura di M. De Santis, Lucca, LIM, 1997, pp. 131-153. Per l'influenza “dodecafónica” di Dallapiccola sui compositori delle generazioni successive si vedano anzitutto G. BORIO, *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive* cit., pp. 357-387 e P. SOMIGLI, *Dallapiccola maestro schönberghiano nell'Italia del dopoguerra: l'esperienza dodecafónica di Berio, Bussotti e Benvenuti*, in *Dallapiccola e Bologna*, a cura di M. Ruffini, Firenze, Polistampa, 2020, pp. 155-191. In ogni caso, è pur sempre necessario partire dalle parole dello stesso compositore. Menziona, pertanto, due tra i più significativi e noti interventi del compositore istriano sul tema: L. DALLAPICCOLA, *Di un aspetto della musica contemporanea* (1936) e *Sulla strada della dodecafonia* (1951), entrambi in ID., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980, rispettivamente alle pp. 207-224 e 447-463.

¹¹ Si veda necessariamente, a tal proposito: C. PICCARDI, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafoni a congresso*, in *Norme con ironie: scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di S. Miceli, Milano, Suvini Zerboni, 1998, pp. 205-269.

¹² Cfr. anche R. MALIPIERO, *La dodecafonia come tecnica*, «Rivista Musicale Italiana», LV, n. 3, 1953, pp. 277-300.

Gli esiti del Primo Congresso e ancor più le energie spese per prolungarne la gittata verso una seconda edizione – prima programmata a Locarno, poi ricollocata all’interno della programmazione dei *Ferienkurse* di Darmstadt, nel 1951 – si pongono entro un orizzonte storico e compositivo che, nelle intenzioni e negli esiti creativi dei più agguerriti musicisti delle giovani generazioni, sta già archiviando il problema della dodecafonia come superato.¹³ In quest’ottica, che può essere considerata come storicamente oggettiva senza che si debba necessariamente condividerne le istanze, Malipiero restava un musicista “al di qua” della soglia. Eppure le coordinate tecnico-espressive, e soprattutto poetiche, l’avevano – e l’avrebbero – sempre qualificato come un compositore curioso, storicamente (ed etnicamente) responsabile nell’assunzione di un idioma quantomeno adeguato alla propria epoca; aperto alla sperimentazione e all’incursione intermediale, capace di misurarsi tanto con la musica sinfonica e cameristica, quanto col teatro, con la poesia, con la letteratura, con la pittura e persino con la televisione (per non parlare di nuovo della vocazione didattica, critica e organizzativa).

Come già detto, non è certo questa la sede per tracciare un bilancio completo dello stile compositivo di Riccardo Malipiero: si tenga però presente, attendoci semmai su considerazioni di poetica generale, che Malipiero – e qui non può non tornare in mente la domanda del congresso del ’49 – non aderisce a nessuna estetica né ad alcun gruppo.¹⁴ Per lui, come per molta musica del Novecento, è necessario accettare ed intraprendere la sfida dell’analisi, risultando probabilmente di volta in volta limitanti ed inadeguati termini come ‘dodecafonia temperata’, ‘approccio postweberniano’, ‘scrittura puntillista’, e via dicendo. Quello che risulta evidente, partiture alla mano, è che in Malipiero non c’è alcun imbarazzo verso la dimensione espressiva né verso il mantenimento di attitudini compositive tradizionali: tanto sul piano motivico-intervallare, quanto su quello armonico-verticale, per non dire della disponibilità a tendenze “motiviche”, capaci pertanto di favorire un ascolto “orientato” (accadrà anche nei *Tre frammenti*). Nel corso della produzione malipieriana, il modo di organizzare le altezze è, in buona parte, di stampo dodecafónico, ma questo, come appena detto, non si pone come pratica univoca e severa. Vlad aveva parlato, negli anni Cinquanta, di una scrittura orientata a «cristallizzarsi intorno a dei nuclei diatonici» e di atteggiamento «inclusivo rispetto ai portati della tradizione»:¹⁵ Piero Santi, qualche anno più tardi, aveva integrato tale assunto precisando che, per Malipiero, né la

¹³ A. I. DE BENEDICTIS, *Oltre il Primo Congresso di Dodecafonia. Da Locarno a Darmstadt*, «Acta Musicologica», LXXXV, n. 2, 2013, pp. 227-243.

¹⁴ Lui stesso definirà come inopportuna anche la dicitura ‘Giovane scuola italiana’, con cui nel 1946 al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia si era definito un ipotetico “gruppo” formato da lui, Bruno Maderna, Valentino Bucchi, Camillo Togni e Guido Turchi. Cfr. G. DORFLES e R. MALIPIERO, *Il filo dei dodici suoni: dialogo sulla musica* (aprile 1984), Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1984, p. 9.

¹⁵ R. VLAD, *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini Zerboni, 1958, pp. 235-236.

dodecafonia né il ricorso a elementi tonali potevano individuarsi come semplici adesioni a «spazi astratti»,¹⁶ ma che le ragioni della scrittura malipieriana erano sempre di natura espressiva, per quanto – Vlad l’aveva già suggerito parlando di tendenza a «rifuggire le zone estreme della scala delle affettività umane»¹⁷ – la temperatura emotiva della sua scrittura risultava sempre distante dalle sponde viennesi, e a mio avviso anche dalle inclinazioni tragico-escatologiche (con inevitabili implicazioni sul piano espressivo) di Dallapiccola. Né la teatralità (limitatamente alle esperienze realizzate in tal senso)¹⁸ né la vocalità *stricto sensu* aderiscono ad una necessità imprescindibile di ridiscutere e manomettere certi assetti e certi atteggiamenti compositivi giudicati ormai fuori tempo dai compositori più radicali: la linearità della narrazione e della drammaturgia, l’individuazione vocale, il mantenimento dell’intellegibilità del testo poetico e la sua “interpretazione”.

Tra il Novecento poetico di Sereni e il Novecento musicale di Malipiero vi sono echi di risonanza ma anche profonde differenze. L’*entre-deux-guerres* del Novecento musicale italiano è all’insegna di una vivace esplorazione di forme e codici desiderosa di trovare una possibile via espressiva italiana, non melodrammatica, capace di coniugare modernismo e classicità, aggiornamento linguistico e riscoperta della migliore tradizione nazionale strumentale pre-ottocentesca: e in tal senso possono cogliersi via via i migliori esiti di Casella e Malipiero, quelli di Ghedini e man mano le prime prove significative di Petrassi e Dallapiccola. La musica, nonostante i limiti inevitabili che il periodo fascista porta con sé, vive anche di necessari commerci, confronti e scontri con le più rilevanti esperienze internazionali: valgano in tal senso, su tutti, i nomi di Stravinskij, Schönberg, Hindemith, Bartók, Poulenc.

La poesia italiana di quel trentennio (1915-1945) vive di molte, diverse ed eterogenee esperienze di scrittura, tendenze e “stili”: anche qui, dovendo necessariamente procedere per sintesi e semplificazione, si può dire che (oltrepassata l’onda futurista e crepuscolare) convivano o si avvicendino via via assetti

¹⁶ P. SANTI, *Il Tempo. Riccardo Malipiero dal 1954 al 1967*, in *Due tempi di Riccardo Malipiero*, a cura di P. Santi e C. Sartori, Milano, Suvini Zerboni, 1964, p. 47.

¹⁷ R. VLAD, *Storia della dodecafonia* cit., p. 232.

¹⁸ Si ricordino almeno le principali realizzazioni teatrali di Riccardo Malipiero: *Minnie la candida* (Parma, 1942, dall’omonimo dramma di Massimo Bontempelli); *La donna è mobile* (Milano, 1957, da *Nostra dea* di Massimo Bontempelli, libretto di Guglielmo Zucconi); *Battono alla porta* (1962, RAI, opera televisiva su libretto di Dino Buzzati, successivamente allestita); *L’ultima Eva* (1995, completata ma non rappresentata, su libretto proprio e di Giampaolo Rugarli, dal romanzo *Eva ultima* di Massimo Bontempelli). A queste si aggiungano, come doverosa menzione, le “giovanili” musiche di scena per un *Giulio Cesare* (1939, per l’omonimo dramma di Nino Guglielmi).

classicizzanti o “normalizzatori” (Saba, o per altri versi il rondismo di Cardarelli),¹⁹ i decisivi e innovativi *Ossi* montaliani (1925), alcuni tra i più importanti libri di Ungaretti (dal *Porto sepolto*, 1916 al *Sentimento del tempo*, 1933) e di Quasimodo, la grande stagione dell’ermetismo fiorentino (da più d’uno definito una vera e propria avanguardia letteraria)²⁰ fino alle prime prove di un poeta di terza generazione come Sereni. Nella periodizzazione da lui stesso proposta, oltretutto, Pier Vincenzo Mengaldo individua proprio in *Frontiera* (1941) di Sereni un ipotetico termine dell’ermetismo (i cui influssi saranno però ancora di evidente durata), e in *Diario d’Algeria* (1947) uno dei testi più importanti degli anni bellici.²¹ La poesia italiana del Novecento storico non deve misurarsi con istanze di radicale disgregazione o riorganizzazione del linguaggio (come la dodecafonia o gli esiti più moderni delle scritture atonali o post-tonali): l’apertura internazionale è garantita naturalmente dalle traduzioni, trovandosi invece le ragioni degli stili individuali, delle sperimentazioni e delle “scuole” sempre all’interno di un idioma che, al netto delle singole diversificazioni, continua ad essere scopertamente lirico, espressivista, soggettivo, al limite a vocazione metafisico-esistenziale.

Si guardi però brevemente, ora, anche al secondo dopoguerra, e in particolare ai primi anni Sessanta: è proprio qui che si vanno delineando, man mano, i cambiamenti più significativi e netti della lirica italiana. Diverse, e spesso in reciproca contaminazione o conflitto, saranno le direttive di fuoriuscita dalla via della tradizionale “poesia pura”, luogo del sublime, del canto e del simbolo: la poesia *in re* consacrata nella celebre antologia anceschiana del 1952, il neo-sperimentalismo pasoliniano, la sperimentazione d’avanguardia del *Laborintus* sanguinetiano, e poi finalmente l’inizio della sesta decade del secolo.²² Da una parte la

¹⁹ Vincenzo Cardarelli (1887-1959) era stato tra i redattori (dal 1920) del periodico «La Ronda» (di ispirazione classicista e distante dall’avanguardia e dalla sperimentazione), condividendone le istanze e l’ispirazione stilistica. Anche Umberto Saba (1883-1957), per cui sarebbe stata utilizzata l’espressione ‘antinovecentismo’, aveva intrapreso un percorso di lingua e stile vocato alla chiarezza, all’“onestà” e al nitore della scrittura.

²⁰ Si veda, a tal proposito, P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 132; ma anche P. BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento. Tomo II. Da Ungaretti alla terza generazione*, Milano, il Saggiatore, 1980, p. 466.

²¹ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento* cit., pp. 132 e 156.

²² Nel 1952 Luciano Anceschi curava – redigendone anche un’importante prefazione – l’antologia *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi* (Varese, Magenta). L’antologia, che comprendeva testi di Sereni, Rebora, Orelli, Risi, Modesti e Erba, era fondata su un’idea di poesia – per l’appunto – “*in re*”: poesia delle cose, degli oggetti e dell’esperienza, con conseguente riduzione dell’io lirico. Nel 1957, sulle pagine di «Officina», Pier Paolo Pasolini sosteneva una propria idea di neo-sperimentalismo (di ispirazione “filologica” e “morale-sentimentale”), e del tutto poco compatibile con la linea di radicale sperimentazione della neo-avanguardia che, di lì a breve, avrebbe esordito “coralmente” con l’antologia curata da Alfredo Giuliani. Non si dimentichi, poi, che nel

neo-avanguardia letteraria (l'antologia dei *Novissimi* curata da Giuliani esce nel 1961; due anni più tardi si costituisce il 'Gruppo 63'), dall'altra il disincanto e la contaminazione con la prosaicità e con la lingua del quotidiano anche da parte dei più "alti" poeti lirici: *Nel magma* di Mario Luzi è del 1963, e nel 1965 escono *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni. Se *Frontiera* e il *Diario d'Algeria* potevano ancora dirsi innestati su di un retroterra "quasi" ermetico (ma, come ha puntualizzato Isella, più figlio di Quasimodo e Ungaretti che non di Montale),²³ con gli *Strumenti umani* si apre un nuovo, decisivo capitolo dell'esperienza sereniana: oltre ad essere una possibile terza via tra la neoavanguardia e i rischi di una postura ermetica "pura" fuori tempo massimo («un libro che risponde alla crisi del codice lirico e ai suoi rischi d'afasia»²⁴), gli *Strumenti* è il libro in cui si condensano i caratteri e i *topoi* distintivi, riconoscibili e definitivi, della poetica sereniana (il viaggio-transito, il confronto-scontro con sé e con le ombre, il sogno, «la ripetizione dell'esistere»²⁵).

Può risultare utile anche ai nostri fini riflettere sul fatto che Montale, tra i poeti italiani di certo il più avvertito di fatti e questioni musicali,²⁶ nel commentare gli *Strumenti umani* abbia parlato di «poesia nata dalla prosa», di una scrittura che, come alcune altre delle più avanzate ad essa coeve, tenta di «emulare le nuove codificazioni della musica atonale».²⁷ È suggestivo e utile, dicevo, perché suggerisce più di una considerazione a chi cercasse di guardare in maniera sincronica allo stato della poesia e della musica a quell'altezza storica. Per Montale lo scarto di un libro come gli *Strumenti umani* dall'idea tradizionale e radicata di poesia è tale da consentire un paragone con la musica atonale: ma mentre le opere atonali o dodecafoniche, per quanto "mitigate" o "temperate", potevano porre al pubblico medio problemi d'ascolto insormontabili (in termini di direzionalità, orientamento, appigli sonori, elementi ricorsivi, ecc.), la lingua di Sereni – paradossalmente – palesava il suo balzo in avanti rispetto alla tradizione proprio approssimandosi alla lingua del quotidiano, all'orizzontalità della prosa, alle parole di tutti. Questo può lasciar intendere, al di là della scarsa precisione della

1956 era invece uscito il ben più radicale *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, forse il vero e proprio atto d'esordio della "nuova poesia".

²³ D. ISELLA, *Prefazione. La lingua poetica di Sereni*, in V. SERENI, *Tutte le poesie*, a cura di M. T. Sereni, Milano, Mondadori, 2023, p. xvii.

²⁴ *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 4.

²⁵ *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2011, p. 750.

²⁶ Pur con tutti i limiti del caso: nonostante il giovanile apprendistato, certo Montale non poteva possedere i corretti strumenti analitico-interpretativi (e, di conseguenza, terminologici) per avvicinarsi a certe musiche del Novecento. Ciò non rende però, a mio avviso, meno interessante la sua lettura dei fatti musicali (e ancor più dei fenomeni poetici letti in ottica musicale, come nel caso sereniano qui presentato).

²⁷ E. MONTALE, *Strumenti umani*, «Corriere della sera», 24 ottobre 1965; ora in ID., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 328-333: 329.

lettura montaliana (limitatamente al termine ‘atonale’) anche tutte le difficoltà di un compositore moderno – ma non *stricto sensu* d'avanguardia – come Riccardo Malipiero rispetto ad un poeta della sua generazione: il suo essere un compositore aggiornato e sperimentale del Novecento lo rende, in ogni caso, autore di musica “difficile”; ma il suo collocarsi “al di qua” della soglia dell'avanguardia “maggiore” lo pone, in qualche modo, in una posizione periferica rispetto ai più giovani e radicali colleghi.

Autore di pochi, ma decisivi e lungamente meditati libri di poesie, Vittorio Sereni licenzia l'edizione definitiva di *Stella variabile* nel 1982, a un anno dalla propria scomparsa, presso l'editore Garzanti: più di due anni prima, tuttavia, ne era uscita un'edizione provvisoria, in pochi esemplari, corredata da litografie di Ruggero Savinio.²⁸ Collocabile entro un *milieu* cronologico e poetico che, com'è stato evidenziato, andava recuperando i grandi interrogativi tragico-esistenziali,²⁹ *Stella variabile* è l'ultimo e più complesso libro di Sereni: al di là della volontà di parlare o meno di ‘stile tardo’³⁰ o di «quarta maniera»³¹, ci si trova evidentemente di fronte ad un lavoro in cui il disincanto e il nichilismo si fanno – ma sempre entro il timbro discreto e reticente di Sereni – più radicali, più definitivi. L'inquietudine si apre persino al rovello metafisico (che però non ha nulla di orfico, né cede a tentazioni estetizzanti), e delinea «una mappa del reale divorata dalle termiti dell'annichilimento», un «elenco di negazioni che non lasciano scampo».³² Un esistenzialismo, per dirla ancora col più volte citato Fortini, che non si colloca più entro la storia, ma che sembra misurato «su di un non tempo».³³

È in questo contesto che matura e si realizza il desiderio di Riccardo Malipiero di misurarsi con i versi di Sereni. Le pochissime fonti finora a disposizione, unitamente ad un riferimento contenuto nel libro-conversazione con Gillo Dorfles, pubblicato nel 1984, ci fanno intendere che vi fosse, tra i due, un progetto letterario-musicale condiviso, destinato evidentemente a non essere realizzato per la scomparsa prematura del poeta.³⁴ Ma al di là della curiosità e del

²⁸ V. SERENI, *Stella variabile*, con litografie di R. Savinio, Verona, Cento amici del libro, 1979.

²⁹ *Dopo la lirica* cit., p. xx.

³⁰ Per *Stella variabile* e per la poetica dell'ultimo Sereni è difficile non pensare alle pagine di Edward Said sullo ‘stile tardo’, e in particolare a quanto permane, in Said, della lezione adoriana. Si veda, naturalmente, E. W. SAID, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009, in particolare alle pp. 19-36.

³¹ *Poeti italiani del Novecento* cit., p. 752.

³² F. FORTINI, *Prefazione*, in V. SERENI, *Stella variabile*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 17.

³³ Ivi, p. 14.

³⁴ Nel volume di conversazioni con Gillo Dorfles, Malipiero rivelava di aver chiesto lui stesso a Sereni un «testo ideale» per realizzare un progetto comune. Una lettera dattiloscritta di Sereni a Malipiero del 27 maggio 1975, che non è stata trascritta in questa sede, mostra come a quell'altezza tale progetto fosse già stato discusso da tempo. La dicitura «per una messa

rimpianto verso un lavoro mancato di sicuro interesse, resta l'evidenza della musica scritta da Malipiero, su cui ci soffermeremo a breve.

Il catalogo dei lavori vocali di Malipiero è nutrito e interessante: salvo poche eccezioni, Malipiero è capace di orientarsi sul contemporaneo, tra avanguardie e modernismo (in ordine sparso: Rilke, Dylan Thomas, E. E. Cummings, Novanta, Ungaretti, Éluard, Laforgue, García Lorca), mostrandosi quindi desideroso di affrontare i rischi di testualità poetiche più articolate e complesse, e certamente emancipate da quegli elementi “regolatori” che, perlomeno sul piano metrico, rimico e versale potevano garantire più sicuri avvicinamenti del compositore ai versi. E questo nonostante – e forse proprio grazie a – le numerose perplessità che dichiarava di nutrire (mostrando, quindi, grande consapevolezza dello stato dell'arte della poesia attuale) nei confronti della possibilità di unire la musica con la poesia moderna.³⁵ Le due lettere di Malipiero a Sereni, che si rendono integralmente disponibili in appendice, forniranno una preziosa, seppur circoscritta, testimonianza “progettuale” dell'autore, che sceglie di intonare la più recente produzione poetica dell'amico di lunga data.³⁶ L'analisi dei versi e della musica tenterà, per quanto possibile, di fornire risposte sugli esiti di tale incontro.

3. Presentazione dei testi poetici

La scelta di Riccardo Malipiero ricade su tre testi tratti rispettivamente dalla quinta e dalla terza sezione di *Stella variabile* (mi riferisco, per praticità, alla configurazione definitiva della raccolta, che si presenta appunto articolata in cinque sezioni).³⁷ Li menziona nell'ordine in cui appaiono nello spartito: *Nell'estate padana* (V), *Verano e solstizio* (III), *Niccolò* (III). I tre testi sereniani constano, rispettivamente, di tredici, ventuno e ventotto versi. Malipiero, in linea con l'intenzione di procedere per “frammenti”, come già palesato nella lettera del 6 aprile 1979 (ci tornerò a breve), individua e trascoglie solo alcuni versi per ogni lirica: rispettivamente dieci, sei e sei. Nelle tabelle di seguito sono proposti i tre testi sereniani, a fronte della selezione operata da Riccardo Malipiero.

profana» (che appare a matita, in alto, sul *recto* della lettera), unitamente al riferimento a Padre Giovanni Pozzi (frate cappuccino e filologo eminente) e a un elenco di testi (tutti relativi alla celebrazione eucaristica) presente in un secondo foglio allegato (appartenente a una lettera di Pozzi a Sereni), lascia intendere chiaramente che il progetto riguardasse la realizzazione di una qualche forma di opera vocale a tema religioso. Cfr. DORFLES - MALIPIERO, *Il filo dei dodici suoni* cit., pp. 29-30.

³⁵ Ivi, p. 31.

³⁶ La quasi concomitanza tra l'inizio della composizione di Malipiero (quale si evince dallo spartito) e la pubblicazione della prima edizione provvisoria di *Stella variabile* lascia supporre che Malipiero conoscesse le ultime liriche di Sereni ancor prima che uscissero nella prima, provvisoria, edizione. La prima lettera fornirà una conferma a tale ipotesi.

³⁷ V. SERENI, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1982.

Anticipo che, dopo una presentazione delle tre liriche sereniane, procederò con un’analisi musicale che non sarà condotta “battuta per battuta” per tutti e tre i brani: cercherò piuttosto, concentrandomi soprattutto sul primo e sul terzo (ma inglobando naturalmente anche il secondo nel resoconto e nella sintesi finale), di mettere in risalto gli elementi più significativi, tentando di chiarirli e renderli così anche disponibili per un’eventuale attività didattica.

<p>Campitello Eremo Sustinente luoghi di fascini discreti per passeggiate fuori porta di sguardi e parole all’orecchio dette una volta prima di un addio tra gente incappottata ai primi geli alle prime nebbie a un sole timido</p> <p>oggi nomi di spettri della calura per campagne allucinate e afone dove un amore dorme acqua sognante acqua a tutta quella sete</p>	<p>Parole all’orecchio dette una volta prima di un addio tra gente incappottata ai primi geli alle prime nebbie a un sole timido</p> <p>oggi nomi di spettri della calura per campagne allucinate e afone dove un amore dorme acqua sognante acqua a tutta quella sete</p>
--	--

TABELLA 1: raffronto tra il testo poetico di Sereni (da *Stella variabile*, trascritto direttamente dallo spartito Suvini Zerboni, in cui sono resi disponibili anche i manoscritti dei tre testi sereniani), a sinistra, e i versi intonati da Malipiero (da *Nell'estate padana*), a destra

<p>Perché, tu che sai tutto di Roma, lo chiamate così quel vostro cimitero con quel nome spagnolo che significa estate? (così - non lo dissi - per durare porta la sua radice nell'estate la primavera, morendovi).</p> <p>L'estate di Roma ci stava davanti con la più svaporante la sua più mortale calcinazione.</p> <p>Ne prendo nota - sorrise - te lo dico la prossima volta.</p> <p>Risponde stasera per lui l'invisibile cicala solista dell'ultima ora di luce l'abitatrice delle foglie incendiate di un troppo lungo giorno: questo è <i>el verano</i> e il Verano, s'infervora l'infaticabile, questa l'estate di Roma di Spagna di dovunque questa la primavera nell'estate,</p>	<p>Risponde [...] l'invisibile cicala solista dell'ultima ora di luce l'abitatrice delle foglie incendiate di un troppo lungo giorno</p> <p>[...] questa la primavera nell'estate</p>
---	---

rincara l'univoca la veriglia voce abbuiandosi in tutte le Rome di ritorno di alcune estati prima.	rincara l'univoca la veriglia voce abbuiandosi
--	--

TABELLA 2: raffronto tra il testo poetico di Sereni (da *Stella variabile*, trascritto direttamente dallo spartito Suvini Zerboni, in cui sono resi disponibili anche i manoscritti dei tre testi sereniani), a sinistra, e i versi intonati da Malipiero (da *Verano e solstizio*), a destra

<p>Quattro settembre, muore oggi un mio caro e con lui cortesia una volta di più e questa forse per sempre.</p> <p>Ero con altri un'ultima volta in mare stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse a pieno cielo una nuvola immensa, definitiva, ma solo un vago di vapori si ponesse tra noi, pulviscolo lasciato indietro dall'estate (dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là affaticato a raggiungerci, a rompere lo sbiancante diaframma). Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori lungo tutta la costiera spingendoci a quella detta dei Morti per sapere che non verrai.</p> <p>Adesso che di te si svuota il mondo e il “tu” falsovero dei poeti si ricolma di te adesso so chi mancava nell'alone amaranto che cosa e chi disertava le acque di un dieci giorni fa già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca, i nomi si ritirano dietro le cose e dicono no dicono no gli oleandri mossi dal venticello.</p> <p>E poi rieccoci alla sfera del celeste, ma non è la solita endiadi di cielo e mare? Resta dunque con me, qui ti piace, e ascoltami, come sai.</p>	<p>Ero con altri un'ultima volta in mare stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse a pieno cielo una nuvola immensa, definitiva, ma solo un vago di vapori si ponesse tra noi, pulviscolo lasciato indietro dall'estate (dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là affaticato a raggiungerci, a rompere lo sbiancante diaframma). Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori lungo tutta la costiera spingendoci a quella detta dei Morti per sapere che non verrai.</p>
--	---

TABELLA 3: raffronto tra il testo poetico di Sereni (da *Stella variabile*, trascritto direttamente dallo spartito Suvini Zerboni, in cui sono resi disponibili anche i manoscritti dei tre testi sereniani), a sinistra, e i versi intonati da Malipiero (da *Niccolò*), a destra

Tutti i testi, ma in particolar modo il secondo e il terzo, presentano un'evidente eterogeneità di misure versali. Se il primo, più breve e compatto, presenta un'escursione metrica tra il senario e l'endecasillabo (con buona prevalenza numerica di

novenari e settenari), il secondo e il terzo mostrano alcuni connotati simili, nei quali è stata ravvisata una delle due principali “soluzioni formali” del libro: testi lunghi, dai «metri ampi ed elastici, in cui si sviluppa il carattere più tipico della poetica sereniana, il dialogare esperito, teatralizzato o monologante, o esteso a quei referenti antropologicamente radicati individuabili nel mondo naturale e in quello dei morti».³⁸

Sono presenti (e al limite quasi decisive) nelle tre liriche le dimensioni dello spazio e del tempo. Come di frequente in Sereni, i luoghi sono le tappe dei viaggi reali ma anche degli attraversamenti del soggetto stesso e della memoria del soggetto, oltre gli spazi entro cui si definisce e realizza il dialogo con le ombre o lo spietato confronto col sé: nella prima lirica (*Nell'estate padana*) alcuni borghi e luoghi della geografia mantovana, evocati in una lunga frase nominale quasi come in un'allucinazione, si trasformano – nella seconda stanza, altro periodo nominale – in veri e propri «spettri della calura». L'immagine delle «campagne allucinate e afone», l'immobilità conferita dalla mancanza di azione/moto (sono, per l'appunto, frasi nominali), quella delle sete bruciante e quella già menzionata degli «spettri» contribuiscono vistosamente ad un'atmosfera inquietante e spettrale, in cui l'estate – o meglio, il passaggio dal gelo alle nebbie all'arsura estiva – diventa quasi, più che un tempo di luce, una metafora del transito, una soglia, persino il rovescio stesso della vita. Tale *topos* ritorna con ancor più evidenza in *Verano e solstizio*. Qui il «dialogare [...] teatralizzato o monologante», e l'apparentemente fatua (ma in realtà fortemente simbologica) “inchiesta” ad esso legata ha come oggetto Roma, il cimitero del Verano e ancora una volta l'estate, calata entro due relazioni etimologiche (una reale e una fittizia, come spiega Sereni in una nota):³⁹ quella che legherebbe il nome del celebre cimitero alla traduzione spagnola della parola ‘estate’ e quella che porrebbe in continuità, proprio nello spagnolo ‘verano’, la primavera e l'estate. Di nuovo la stagione estiva si fa metafora del declino e della morte: la primavera *muore* nell'estate; il Verano è luogo di morte.

Più lungo e complesso, ma evidentemente consonante con gli altri due – e con i loro elementi dirimenti – è il terzo testo, *Niccolò*. Qui il dialogo con le ombre ha un destinatario reale: Niccolò Gallo (1912-1971), critico letterario, curatore editoriale legato a Sereni da profonda amicizia, oltre che per anni suo collaboratore presso Mondadori. La data di composizione della lirica coincide con l'anno della scomparsa di Gallo. Oltre ad una evidente *liaison* con la poesia conclusiva

³⁸ M. COPPO, *Alcuni appunti sul verso di “Stella variabile”*, in *Vittorio Sereni, a un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Ledizioni, 2014, pp. 239-252 (il volume è disponibile online: <https://books.openedition.org/ledizioni/691>, ultimo accesso: 05.10.2025).

³⁹ Questa la nota di Sereni: «l'associazione Verano, cimitero di Roma, con *el verano*, estate in lingua spagnola, è del tutto arbitraria; un po' meno il riscontro del nome latino della primavera (*ver*) nella radice del nome spagnolo dell'estate» (SERENI, *Tutte le poesie* cit., p. 629).

degli *Strumenti umani*,⁴⁰ vanno posti in evidenza quantomeno altri due elementi. Anzitutto l'attraversamento, lungo il testo, di diversi “tempi” (il presente, l'imperfetto, il futuro, di nuovo il presente: e quindi l'evidenza storica della morte, il racconto-ricordo, il ritorno al tempo presente, la “riconvocazione”-appello finale), che contribuisce a problematizzare il decorso narrativo-espressivo del testo, (e dell'io lirico) e a rendere effettivamente evidente quella «compresenza di potenza e impotenza» e quella «coscienza di una condizione dimidiata e infelice» di cui parla l'autore stesso in una conversazione del 1980.⁴¹ Nonché, di nuovo, la ricorrenza dell'estate, e ancora una volta in associazione-compenetrazione con l'elemento della morte, dell'assenza, di un'incertezza misteriosa e cupa (l'estate lascia dietro di sé «un vago di vapori», un «pulviscolo»).

Ho insistito a più riprese sul motivo “estivo” (estate, calura) non certo per sopravvalutarne la portata: ma perché anche nella selezione dei versi operata da Malipiero se ne nota la persistenza. Ma si guardi ora davvero, diffusamente, ai tre frammenti ricostruiti dal compositore (a tale fase di selezione ed eventuale modifica del materiale verbale di partenza deve essere dedicata un'opportuna attenzione in un'attività didattica, vista la natura specifica di questo “oggetto”: non poesia *per musica*, ma poesia *in musica*),⁴² cercando di cogliere qualche elemento significativo anche con l'ausilio della lettera del 6 aprile 1979. Nella lettera Malipiero sottopone a Sereni, allegando i versi in una seconda pagina,⁴³ l'esito della propria selezione, e del suo «desiderio di distacco totale».⁴⁴ Il compositore insiste sull'idea del frammento, dei «versi dentro a poesie»; se il desiderio di musicare Sereni poteva scaturire da una volontà radicata e antica (da cui il già menzionato e “misterioso” progetto incompiuto), oltre che da una probabile sensazione di affinità e compatibilità con la poetica dell'amico, la scelta dei

⁴⁰ Per una riflessione sulla genealogia e sulla “posizione” di questa lirica all'interno del volume (e non solo) rimando a N. SCAFFAI, *Appunti per un commento a “Stella variabile”*, in *Vittorio Sereni, a un altro compleanno* cit., pp. 191-203.

⁴¹ G. C. FERRETTI, *Questo scrivere così vacuo, così vitale*, «Rinascita», XXXVII/LXII, 24 ottobre 1980, p. 40.

⁴² In sede didattica, a tal riguardo, si potranno mettere opportunamente a frutto le riflessioni sulle diverse tipologie di “oggetti poetico-musicali” proposte in G. LA FACE, *Testo e musica: leggere, ascoltare, guardare*, questa rivista, II, 2012, pp. 31-54.

⁴³ I tre testi (i tre frammenti) sono leggibili nella seconda pagina della prima lettera (pagina che non ho incluso nell'appendice), e coincidono quasi totalmente con quelli effettivamente intonati. L'unica variante è rappresentata dal primo verso di *Nell'estate padana*: nel dattiloscritto inviato a Sereni, il compositore iniziava con «...sguardi e parole all'orecchio». Nella composizione, come si vede dall'Es. mus. 1, «sguardi» sarà soppresso.

⁴⁴ È lecito interrogarsi sulla natura di tale auspicato “distacco”: è ipotizzabile che si tratti tanto di un distacco dal testo poetico come unità compiuta e definitiva, quanto di una più esistenziale forma di distanza, lontananza, assenza di forte assertività. L'ascolto e l'analisi dei brani ne daranno, credo, opportuna conferma.

“frammenti” può essere facilmente spiegabile anche alla luce di questioni obiettive e formali, di cui ho già fatto cenno. I testi di *Stella variabile* sono tendenzialmente lunghi, estremamente eterogenei e irregolari dal punto di vista dell’organizzazione versale, nonché – in piena continuità con gli *Strumenti umani* e con le novità che un testo come quello aveva garantito al panorama poetico dei primi anni sessanta – dotati di una “musicalità” più complessa, prosastica, orizzontale, meno vocata all’eufonia, al lirismo scoperto, alla “sonorità”.⁴⁵ Una musicalità, per dirla con le parole di T. S. Eliot, più vicina alla lingua del parlato comune che non al “canto” o alla *poetic diction* tradizionalmente associati alla poesia.⁴⁶ Ragioni, queste, che potrebbero almeno in parte motivare lo “scarso successo” di Sereni presso i compositori.

Ciononostante, un’analisi consapevole e attenta dei testi sereniani, e di conseguenza dei frammenti individuati da Malipiero, non può non tener conto di alcuni elementi tradizionalmente riconducibili all’idea della ‘musicalità’. Mi riferisco, soprattutto, ad alcuni “luoghi” del testo ad alto potenziale allitterante, che – lo si può ipotizzare senza particolare tema d’errore – saranno stati colti anche dal musicista.⁴⁷ Si notino, in particolare, le ricorsività della ‘ti’ (dentale sorda), della ‘esse’ (fricativa alveolare sorda), della ‘ci’ dolce (affricata post-alveolare sorda) e della ‘vu’ (fricativa labiodentale sonora): de**TT**e/vol**T**a/incippo**T**-**T**a**T**a;ri**S**ponde/invi**S**ibile/Soli**S**ta;lu**CE**/abitatri**CE**/in**CE**ndiate; uni-**V**oca/**V**ermiglia/**V**oce; **S**tupefatto/**S**u/**S**pettri/**po****S**Se; definiti**V**a/**V**ago/**V**apori: in un’attività didattica questo elemento, in mancanza di altri “più consueti” appigli analitici (ricorsività strofiche, regolarità metriche, rime, etc.), potrebbe divenire un elemento utile e interessante per sollevare l’interesse analitico del discente sugli elementi strettamente sonori, quelli comuni cioè al testo poetico e a quello musicale.

⁴⁵ Ben diverso in tal senso, ad esempio, il caso di un poeta come Eugenio Montale: abituato al quotidiano commercio con la musica (da aspirante baritono, da traduttore di libretti d’opera e da critico musicale), il poeta Nobel per la letteratura – numerosissime volte intonato da compositori e musicisti di diverso indirizzo e stile (eccone un elenco, peraltro non esaustivo: Goffredo Petrassi, Domenico Guaccero, Mario Zafred, Bruno Bettinelli, Arrigo Girolamo, Luca Lombardi, Carlo Prosperi, Francesco Pennisi, Roman Vlad, Giovanna Marini, Franco Oppo, Virgilio Mortari, Filippo Del Corno, Riccardo Piacentini) – non aveva esitato, in un’intervista con Giorgio Zampa del 1975, a definirsi il poeta più musicale del suo tempo, persino più di Pascoli e d’Annunzio (cfr. MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 603).

⁴⁶ T. S. ELIOT, *La musica della poesia*, in ID., *Opere*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1986, pp. 924-940.

⁴⁷ Senza però che questo abbia dirette conseguenze sul piano della costruzione formale e dell’organizzazione delle altezze: Malipiero, in questo senso, si dimostra notevolmente più legato al senso che non al suono.

In ogni caso, al di là del problema della “parziale” musicalità, risulta pienamente comprensibile l’esigenza di Malipiero di focalizzarsi, data la natura così stratificata e articolata dei testi, caratterizzati dall’alternarsi di andamenti dialoganti-monologanti e andamenti narrativi, su singole unità testuali (o su eventuali addizioni di due unità testuali): immagini specifiche, “momenti” salienti, frammenti indicativi e significativi del macro-testo.

Nel primo frammento (*Nell'estate padana*), anche in virtù della relativa brevità, Malipiero musica quasi l’intero testo, ad esclusione dei primi tre versi (e della prima parola del quarto). Nel secondo caso preleva i primi quattro versi, il settimo e l’ottavo: sono mantenute le immagini più suggestive («l’invisibile cicala», «le foglie incendiate», «da vermicchia voce»; nonché, ovviamente, «da primavera nell'estate») ed al limite, come poc’anzi mostrato, le più “sonore”. Nel terzo caso viene intonata l’intera seconda stanza. Malipiero sceglie di non escludere del tutto i riferimenti (pur senza nominazione diretta) a Niccolò Gallo, mantenendo in tal modo anche la dimensione “vocativa”, inglobando quindi il “tu” del destinatario della lirica. Nel primo e nel secondo frammento permangono, centrali e probabilmente decisivi per l’innesto musicale, gli elementi legati all’ascolto, al suono, alla voce, all’udito («parole all’orecchio», «risponde l’invisibile cicala», «da vermicchia voce»); in tutti e tre (nel primo non direttamente, ma tramite il ricorso alla «calura»), come già anticipato, viene mantenuta l’immagine dell'estate, evidentemente foriera di notevoli suggestioni per il compositore.

4. Analisi

Volendo dar seguito a quanto anticipato nel titolo e nelle pagine precedenti, includerò nella breve analisi musicale anche alcune suggestioni di carattere didattico, senza tuttavia sistematizzarle in una vera e propria attività: saranno, per l’appunto, solo suggerimenti e spunti calati all’interno del discorso analitico. È necessario anche precisare che, non essendo disponibile ad oggi alcuna incisione dei *Frammenti*,⁴⁸ una qualsiasi attività di analisi, ascolto e approfondimento dovrà necessariamente avvalersi di un’esecuzione dal vivo, con il vantaggio di una maggiore adattabilità alle esigenze dei discenti rispetto alla “rigidità” di una registrazione.

Queste pagine per pianoforte e voce sembrano essere davvero funzionali per cogliere – tra le altre cose – anche quanto già accennato, precedentemente, con le parole di due commentatori autorevoli (Vlad e Santi). Dico subito, pertanto, che l’utilizzo della dodecafonia è tutt’altro che pervasivo o rigoroso: al

⁴⁸ I *Tre frammenti*, come riportato dal frontespizio dello spartito (Riccardo Malipiero | *Tre frammenti* | per voce e pianoforte | da | tre poesie di Vittorio Sereni | con | tre disegni di Franco Rognoni, Milano, Suvini Zerboni, 1980), sono stati eseguiti per la prima volta l’11 febbraio del 1980 al Teatro Regio di Torino, da Gabriella Ravazzi (soprano) e Massimiliano Damerini (pianoforte).

contrario, l'unico brano in cui la serie (anzi: le serie) e le sue forme “classiche” (retrogradazione, inversione, retrogradazione dell'inversione ed eventuali trasposizioni) hanno un ruolo centrale è il primo. Nel secondo e nel terzo, sarà piuttosto il ricorso a determinati intervalli (come la terza minore) e ad altre soluzioni scalari (ad esempio la scala a toni interi) a garantire unità e coerenza al discorso vocale e a quello strumentale, oltre che a rendere in musica ove possibile il senso del testo poetico, senza per giunta che questo impedisca l'utilizzo di materiali diatonici. Malipiero, insomma, adotta un fare compositivo inclusivo (di fatto questa tendenza si era manifestata in modo tendenzialmente continuativo già da alcuni decenni), privo di qualsiasi «sistematicità totalizzante» che proprio in quegli anni Gentilucci definiva ormai come «antistorica».⁴⁹

In *Nell'estate padana* (si vedano gli Es. mus. 1 e 2: qui e altrove ho posto in evidenza i passaggi salienti incorniciandoli sullo spartito), dopo tre esposizioni della serie nella sua forma originale da parte del pianoforte (bb. 1-5),⁵⁰ questa viene finalmente enunciata dalla voce (bb. 5-11), che peraltro da subito riprende, sia sul piano diastematico che su quello ritmico, lo stesso inciso con cui aveva esordito il pianoforte. Da lì in avanti, mentre la voce intona la serie nella sua forma originale, al pianoforte viene riesposta man mano in forma inversa (bb. 5-8), nella forma originale trasposta sul Si (bb. 8-10), e nel retrogrado dell'inverso (bb. 10-11). Il fatto di indulgere, all'apparire della voce, nella ripetizione dei primi tre suoni della serie – il Mi, il Re♯ e il Si – conferma la naturalezza con cui Malipiero sceglie di polarizzare alcune altezze, rendendole di fatto gerarchicamente prevalenti rispetto ad altre, e di porsi pertanto al di qua di qualunque ortodossia dodecafónica.⁵¹ Il Mi esteso a tre diverse ottave (con valore ritmico di minima) all'inizio di battuta 5, pare ricreare un “effetto-tonica”, in non casuale coincidenza con la ripetizione (arbitraria, naturalmente: fuori dalla misura versale originaria) di «parole» (termine che, di fatto, diventa anch'esso fortemente polarizzato). E non è certo un caso che anche la seconda serie utilizzata da Malipiero in questo primo frammento (cfr. Es. mus. 1, p. 6, bb. 18-21) esordisca proprio con le due altezze Mi-Mi♭ (enarmonico di Re♯).

Un buon esercizio didattico, a questo proposito, potrebbe consistere nel suonare una prima volta soltanto la serie nella sua forma originale, come una

⁴⁹ A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto, 1979, p. 54.

⁵⁰ Questa la serie principale: Mi Re♯ Si Sib La Fa♯ Sol Re Do Re♭ Fa Sol♯ (utilizzando la forma numerica, in uso negli studi sulla musica post-tonale: 4, 3, 11, 10, 9, 6, 7, 2, 0, 1, 5, 8).

⁵¹ Già dalle prime sue formulazioni in tal senso (1923), Schönberg aveva chiarito che nella composizione con dodici note si sarebbe dovuto evitare il più possibile quanto fosse riconducibile – in termini di aggregati armonici e di intervalli, ma anche nei rad doppi e in qualunque tendenza all'enfatizzazione di certi suoni su altri – all'armonia tradizionale. Cfr. A. SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, in particolare alle pp. 74-76 e 174-202.

melodia senza accompagnamento: enfatizzando di volta in volta le note desiderate si potrebbe sollevare l'attenzione del discente sulle “potenzialità tonali” nascoste all'interno della serie.⁵² Le prime tre note, di fatto, potrebbero tranquillamente “riferirsi” alla tonalità del Mi maggiore; l'ultimo tricordo potrebbe corrispondere a una triade maggiore (Re \flat); le altezze dalla quinta alla nona potrebbero evocare invece la tonalità del Sol maggiore.⁵³ Un'esecuzione comprensiva di canto e pianoforte, a questo punto, renderebbe bene l'idea di come gli elementi potenzialmente afferenti ad una memoria uditiva (e culturale) “tonale” vengano fatti confluire (ad esempio tramite il frequente “scontro” contrappuntistico di settimi e seconde minori) all'interno di un'organizzazione delle altezze non più tonale, capace però di mantenerne alcune memorie e lacerti.

Lo stile vocale prescelto dal compositore è interamente sillabico: severo e disadorno, molto più vicino al declamato – si notino le frequenti insistenze su una stessa nota – che a qualsiasi possibile forma di “arioso”. Proprio il ricorso ad una gamma quanto mai limitata di durate e figure ritmiche contribuisce in misura considerevole a mettere in risalto (prosodicamente e, per diretta conseguenza, semanticamente) le parole⁵⁴ e – ove possibile – le unità versali. L'irregolarità e la fluidità dei versi di Sereni, di cui si è detto, sono “ricreate” musicalmente da una costante irregolarità e fluidità metrica: si possono rintracciare, infatti, ben sette cambi di metro nelle sole prime undici misure. Si potrebbe notare inoltre come, ad esclusione di pochissimi momenti isolati, non si diano aggregati verticali significativamente densi: il decorso del brano è quasi interamente di taglio contrappuntistico (e quasi sempre a tre voci), elemento – questo – che contribuisce significativamente a conferire una veste di nuda e dimessa essenzialità e rarefazione, in pieno accordo con l'espressività del testo. A questa concorrono infine anche le indicazioni agogiche, dinamiche ed espressive: *quasi trattenendo (p)*, *poco sentito, quasi sul fiato (ppp)*.

Particolarmente interessante – oltre che didatticamente rilevante alla luce di quanto detto poc'anzi sulla dialettica in atto tra lacerti tonali e organizzazione

⁵² Una proposta simile – un esercizio di “tonalizzazione”, per fini didattici, di un passaggio non tonale (o dodecafónico, in questo caso) – è offerta in A. SCALFARO, *Pierrot, poeta “ebbro di luna”*, questa rivista, II, 2012, p. 148.

⁵³ Ho proposto una suddivisione “a base tre” (con individuazione dell’ipotetico Mi maggiore come primo tono di riferimento) data l’insistenza della melodia sulle prime tre altezze (Mi, Re \sharp , Si) e la “ridondanza” fornita dal lungo (valore di semibreve) Mi, disposto su tre ottave, all'inizio di b. 5. Con una suddivisione in tre tetracordi, invece, un eventuale esercizio didattico di ascolto e analisi potrebbe individuare tre “false tonalità” nel decorso melodico della serie: Si maggiore per il primo tetracordo, Sol maggiore per il secondo, Re \flat maggiore per il terzo.

⁵⁴ “Rubando” il termine a Curt Sachs, si potrebbe parlare in questo caso, di ‘canto logogenico’ (originato dalla parola): cfr., a tal proposito, C. SACHS, *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, *passim*.

dodecafónica – è quanto accade alle bb. 11-14. È il punto, questo, in cui maggiormente Malipiero cerca un corrispettivo sonoro delle immagini espresse dai versi: lo stratagema è semplice ma funzionale, e gli consente allo stesso tempo di mantenersi all'interno delle possibilità fornite dalla prima serie. Utilizzando una permutazione, Malipiero divide il retrogrado dell'inverso della serie principale in due esacordi, ottenuti scegliendo una nota ogni due.⁵⁵ All'interno di uno dei due esacordi trascieglie poi le altezze che gli consentono di ottenere due diverse, ugualmente semplici ed efficaci, “immagini musicali”: il tritono (Do-Fa♯) esteso su più ottave in corrispondenza dell'immagine testuale più fredda e cupa («tra gente incappottata ai primi/geli alle prime nebbie»), e una più rassicurante triade maggiore (Si♭) in corrispondenza di «a un sole timido». Questo, naturalmente, non fa che avvalorare l'idea di come, per Malipiero, anche a quell'altezza storica continuassero ad essere pienamente disponibili e spendibili – ancor più se con finalità espressive, e non come materiali citati o parodizzati – elementi appartenenti ad un lessico tradizionale, addirittura tonale, senza che questo provocasse corto circuiti o incoerenze sul piano dell'organizzazione delle altezze.

⁵⁵ Questo il retrogrado dell'inverso: **1**, 3, **7**, 8, **6**, 1, **2**, 11, **10**, 9, **5**, 4. L'esacordo corrispondente alle altezze poste in grassetto e sottolineate contiene pertanto il Do, il Fa♯, il Sol, il Re, il Fa e il Si♭. Parte dell'esacordo restante, invece, fornisce le altezze per l'accompagnamento pianistico.

da Nell'estate padana

♩ = 50 ma quasi trattenendo

4 pp morbido

poco più a tempo

poco sentito

Pa-ro-le pa-ro-le al l'o-recchio

ppb quasi sul fiato

pa-ro-le pa-ro-le

quasi raff... a tempo

poco

molto b det-tu-na vol-ta pri-ma d'un ad-di-o

quasi sul fiato

tra gen-te in cap-pa-

ESEMPIO MUSICALE 1: R. MALIPIERO, *Tre frammenti* per voce e pianoforte, pp. 5-6
(Edizioni Suvini Zerboni, per gentile concessione)

6

Più Lento

cata

neb-bie aun so - le ti - mi. do a tempo

un po' più *Tempo I* og - gu no - mi di sfer - tri

del - la ca - lu - ra per cam - pa - gne al lu - ci na - te

quasi sul siste - z. e a - fo - ne
molto lento

rall. *più Lento*

ped.

S. 8624 Z.

Vorrei ora segnalare di alcuni elementi significativi, sul piano musicale, del terzo brano (*Niccolò*: cfr. Es. mus. 2 e 3): per brevità, mi limito ad alcune considerazioni inerenti l’organizzazione delle altezze, il dato di maggiore spicco, sia a livello compositivo sia a livello percettivo. Oltre alla piena continuità a livello espressivo col primo brano, e al permanere di tutti quei connotati lì messi in luce (prosodia, metro-ritmo, stile vocale, escursioni agogico-dinamiche, *texture*), è interessante fare attenzione alla pervasività dell’intervallo di terza minore.⁵⁶ Alla luce dei connotati psicologico-espressivi storicamente legati a questo intervallo, un ascolto segmentato e guidato di *Niccolò* potrebbe contribuire, anche nel caso di discenti meno avvezzi alla fruizione di musica post-tonale, a una possibile comprensione del meccanismo compositivo del brano, proprio grazie alla focalizzazione su di un “indizio” (*cue*) ricorrente,⁵⁷ capace di articolare e orientare l’ascolto del discente.

Sembra di poter dire che in questo brano non sia una singola serie di dodici suoni ad avere funzione largamente strutturante, ma altri due elementi: l’intervallo di terza minore, e la scala a toni interi. L’esempio 2, dalla p. 16 dello spartito mostra con chiarezza la costanza con cui l’intervallo di terza minore tende ad articolare il decorso vocale e strumentale del brano: terze minori discendenti (in entrambe le mani, nel gioco imitativo: si veda a partire da b.1) e terze minori ascendenti nella voce (e nel pianoforte, ancora in imitazione), a partire da b. 5, e da lì via via – con pochissime eccezioni – fino a b. 20 (cfr. l’esempio n. 3, dalla pagina 18). Alle bb. 20-21, in corrispondenza di «dovunque, si sentiva», vengono contrappuntate (voce e pianoforte) due linee per toni interi, rese ancor più evidenti dal rispettivo decorso per gradi contigui: Re, Mi, Fa♯, La♭, Si♭ e Do (al canto) e Fa, Sol, La, Si, Re♭, Mi♭ (al pianoforte), procedendo per moto contrario (la voce sale, il pianoforte scende, fino a coprire un range di oltre quattro ottave). Se si guarda agli intervalli prodotti dall’incrocio contrappuntistico tra la voce e il pianoforte, peraltro, si noterà – non casualmente – che gli questi corrispondono, ancora una volta, a terze minori.

⁵⁶ Da considerarsi anche nella sua forma complementare, vale a dire la sesta maggiore.

⁵⁷ Il concetto di *cue* (elemento saliente nel processo dell’ascolto, tale da fungere da vero e proprio “indizio”), largamente spendibile in sede didattica, si deve agli studi di Irène Deliège. Un riferimento importante, in tal senso, è EAD., *L’analoga: un supporto creativo nell’educazione all’ascolto musicale*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Fabbroni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 253-264.

ESEMPIO MUSICALE 2: R. MALIPIERO, *Tre frammenti* per voce e pianoforte, p. 16 (Edizioni Suvini Zerboni, per gentile concessione)

18

calmo

Do - sun - que si sen - ti - va

2 ped. ten.

senza cresc.

in ter - rain - ma - re e - ra lâ - gî - fa - ti - ca - to - râ - gi - un - ger - ci

2

2

senza cresc. 5

2 rom - pe - re lo sbian - can - te dia - fram - ma.

2 ped. ten.

poco lirico

Non ser - vi - râ cer. car - ti sub - le spiag - geul - te.

2 ped.

2 ped. ten.

S. 8624 Z.

ESEMPIO MUSICALE 3: R. MALIPIERO, *Tre frammenti per voce e pianoforte*, p. 18
(Edizioni Suvini Zerboni, per gentile concessione)

Dalla battuta 26 le altezze dell’accompagnamento pianistico e quelle della melodia vocale sono organizzate ancora una volta in senso “esatonale” («Non servirà cercarti» → Mi, Re, Do, Si \flat , La \flat , Sol \flat ,⁵⁸ «Sulle spiagge ulteriori/lungo...» → Fa, Sol, La, Si, Do \sharp , Mi \flat ; il pianoforte inverte l’ordine di esposizione dei due modi). Nel finale torna l’ostinato pianistico in crome, di nuovo organizzato in un *continuum* di intervalli di terza minore: e dopo un Mi bemolle (Mi \flat) ripetuto come in un implacabile declamato per undici volte e un ulteriore disegno melodico pianistico di terze minori (e seste maggiori), il brano termina con una corona su un intervallo di ottava aumentata (Fa 2 -Fa \sharp ³). La prolungata dissonanza finale si rende così chiara metafora sonora della negazione: del mancato approdo, dell’impossibile pacificazione e del “ricongiungimento” irrealizzabile («Non servirà cercarti [...] per sapere che non verrai»). Di queste istanze i versi di *Niccolò*, nonché l’intero ultimo libro e forse la vicenda poetica sereniana tutta si erano fatti discreti ma implacabili testimoni. E di questo “tardo stile” di Sereni, catastrofico e interrogativo, la musica di Malipiero⁵⁹ mi pare riesca a farsi altrettanto discreta ma efficace interprete.

A conclusione di questo percorso, non pare inutile tornare alla recensione montaliana del 1965, che ora può essere nuovamente problematizzata. Montale, come si è accennato, sceglieva di commentare gli *Strumenti umani* partendo da considerazioni di carattere musicale: per lui l’esperienza sereniana si collocava entro un orizzonte in cui la poesia, fatte proprie alcune conquiste della musica contemporanea, arrivava ad emularne alcuni aspetti (la fine del tematismo, l’abolizione delle polarizzazioni di tonica e dominante, l’andamento “atonale”). Sereni, secondo Montale, pur non aspirando ad una «cosciente antipoesia», è uno dei poeti che tendono a creare «forme complesse».⁶⁰

Quella di Sereni sarebbe dunque, a quell’altezza, una modernità mitigata, distante dall’antipoesia ma prossima alle più moderne esperienze della musica atonale? Tale lettura, certamente suggestiva, possiede evidentemente dei limiti (l’eventuale equiparazione tra musica atonale e lirica contemporanea, non sperimentale, degli anni Sessanta). Ma se tale equiparazione venisse lasciata sul piano della suggestione – e sgravata, pertanto, di qualsiasi rigidità tassonomica – si potrebbe accettarne la parziale plausibilità: Sereni, letto con lo sguardo di un poeta

⁵⁸ L’incipit di questo motivo, peraltro, richiama (in termini ritmici, diastematici e intervallari) evidentemente, e non certo per caso, l’inizio del canto nel primo frammento (cfr. Es. mus. 1, p. 5, b. 5): anche questo, in fase di ascolto guidato, potrebbe essere opportunamente messo in evidenza.

⁵⁹ Ammesso che ora sia concesso balzare per un istante fuori dai versi e dagli spartiti, e integrare il discorso analitico con considerazioni individuali ed “esistenziali”, mi sembra che la capacità di Malipiero di farsi voce consapevole e “amaramente” partecipe del sentire sereniano emerga anche da alcune delle parole del compositore stesso – nella prima delle due lettere rese disponibili in appendice.

⁶⁰ MONTALE, *Sulla poesia* cit., p. 329.

più anziano (Montale), alla sua altezza, era certamente un poeta moderno, le cui strategie compositive aggiornavano (lo abbiamo visto nelle analisi precedenti, soprattutto in relazione alla sua “limitata musicalità”) i codici poetici tradizionali. In tal senso, lo stile musicale di Riccardo Malipiero – moderno, ovviamente non più tonale, ma privo di radicalità; complesso ma indisponibile alla totale frammentazione e neutralizzazione dei “nessi linguistici” – potrebbe aver realizzato, unitamente ai versi di Sereni, uno di quei casi, forse meno frequenti di effettive *compatibilità e contemporaneità* di poesia e musica nel Ventesimo secolo. Ulteriormente favorite, com’è evidente, da una reciproca prossimità storica e umana; e da un profondo e timido rispetto del compositore per l’ultima eredità poetica di Sereni, di cui i tre frammenti (e le parole affidate alle lettere) sono preziosa traccia.

emanuele.franceschetti@consno.it

APPENDICE

Due lettere di Riccardo Malipiero a Vittorio Sereni

6 Aprile 1979

Caro Vittorio,
 il desiderio d'unire le tue parole ai miei suoni, la tua poesia alla mia musica, non è morto. Sopita soltanto la possibilità di trovare la pace per scrivere e prima che la pace il tempo, sommerso da necessità di tutti i giorni, stanco di ore di lavoro che pure faccio volentieri ma che mi stanca, mi sfibra e che richiederebbe un riposo che non trovo più.

Altro era il mio sogno. Altro era il sogno di tutti noi, certamente, superstiti d'una razza in estinzione. Presagi d'una estinzione... “ch'anco tardi a venir sarà pur greve...” e scusami tu e Leopardi insieme!

Che schifo questo decadimento.

Ma veniamo a noi. Sul mio tavolo, da mesi stanno poesie tue: ne leggo una per volta, poi la rileggono dopo tempo e così lentamente procedo. Vorrei arrivare a fare ciò che Schubert ha fatto sino a 4/5 volte in un giorno: scrivere qualcosa per canto e pianoforte. Ci arriverò? Non so. Spero.

Intanto (già te ne avevo accennato) vorrei sottoporli alcune scelte: scelte tra scelte, versi dentro a poesie, secondo il mio desiderio di distacco totale; frammenti. Ecco, se arriverò ad esaudire questo desiderio, la pubblicazione uscirà così intitolata: **FRAMMENTI**.

Ti allego alcuni di questi frammenti; forse ve ne saranno altri; ma intanto vorrei tu mi dicesse che va bene.

Ma se non vuoi, dimmelo. Capisco che forse ti uso violenza e l'Amicizia vuole che tu me lo dica sinceramente.

Ti abbraccio
 Riccardo⁶¹

16 Ottobre 1979

Caro Vittorio,
 riprendo il discorso della primavera scorsa per comunicarti che ho scritto anche la terza pagina per canto e pianoforte sui tuoi versi. Ora si tratta di passare all'edizione, anche perché alla fine del prossimo gennaio, queste tre

⁶¹ Lettera dattiloscritta (con firma manoscritta) di Riccardo Malipiero a Vittorio Sereni, Archivio Vittorio Sereni (busta 32, fasc. 10).

liriche avranno il loro battesimo al Piccolo Regio di Torino che ha voluto assicurarsi e riservarsi la primizia.

Per tante ragioni, anche sentimentali, ho convenuto col M. Marinato delle Edizioni Suvini Zerboni di pubblicare la parte musicale in facsimile dal mio manoscritto. Da ciò mi è nata l'idea di chiederti di scrivere di tuo pugno con inchiostro nero (meglio se di china), su tre diverse pagine (dovresti tenerli nel formato extrastrong) le tre poesie intere, che verrebbero inserite all'inizio di ciascuna delle tre parti musicali. Spero che ciò non ti costi troppa fatica e sopra tutto noia. L'Editore poi farebbe la fotolastra del tuo manoscritto. Non è detto, ma di ciò parleremo più avanti, che non pensi di chiedere a qualche nostro amico di vecchia data, pittore, di farmi uno o tre disegni, sempre da inserire. Vedremo.

Ora però bisogna passare ad altro argomento: i permessi per la pubblicazione delle poesie e per lo... sfruttamento musicale. Sia ben chiaro che i diritti derivanti da questi lavori da camera sono di una esiguità addirittura ridicola, per cui mi auguro che il tuo Editore non metta i bastoni tra le ruote. Di ciò peraltro penso sarà opportuno ne parli direttamente il mio Editore, perché io a lui devo cedere tutti i diritti salvo la quota parte delle esecuzioni. Pertanto penso che ti telefonerà o ti scriverà. Da parte mia gli mando copia di questa mia. Spero vederti presto Riccardo⁶²

⁶² Lettera dattiloscritta (con firma manoscritta) di Riccardo Malipiero a Vittorio Sereni, Archivio Vittorio Sereni (busta 32, fasc. 10).