

L'amore fra sonetti e romanze

I geni non conoscono confini, ma volteggiano nell'infinito possibile dell'espressione, alla faccia di chi cerca di ridurre la portata delle loro sensibilità. È il caso di Franz Liszt, cosmopolita per eccellenza, idolo di 'innovatori' come Richard Wagner, ma di suo totalmente privo di pregiudizi, a differenza del futuro genero, dunque capace di sintesi fra differenti sensibilità nazionali artatamente poste in conflitto. Il suo atteggiamento è ampiamente provato dai *Tre sonetti del Petrarca*, un ciclo pubblicato nel 1847 e immerso nella passione che percorre tre poesie tratte dal *Canzoniere*, capolavoro dell'Umanesimo. L'amore per la musa del poeta, Laura (chiamata per nome da Liszt nel finale del primo sonetto, ma non nella fonte: un omaggio segreto a Cristina Trivulzio di Belgiojoso, battezzata anche come Laura?) viene esaltato dal tenore con uno slancio degno di una grande aria di Bellini ed è lo specchio della relazione, intensa ma controversa, tra Liszt stesso e Marie d'Agoult, e dell'amore che nutrono entrambi per l'Italia e la sua cultura. Il compositore scelse tre episodi in cui fissò altrettanti stati del sentimento – lo smarrimento dell'io nell'anelito amoroso, l'intensità esclusiva dell'amore e l'estasi ideale – e li interpretò verso per verso esibendo un talento straordinario nel rendere le diverse immagini del testo, servito da una vocalità molto impegnativa, addirittura stratosferica negli ossia (Liszt aveva forse come modello Mario de Candia). Accensioni melodiche slanciate, esaltate da armonie cromatiche traducono in suoni il desiderio amoroso in un'interazione perfetta fra voce e strumento, che agisce come un'orchestra in bianco e nero. Talora la tastiera ruba la scena al tenore, come accade fra la prima e la seconda quartina del meraviglioso brano iniziale, impegnandosi in un lungo stacco dolcissimo («Tal m'ha in prigion»). Nel secondo, celeberrimo sonetto la voce celebra l'affanno con espressività tutta italiana («i due begl'occhi che stregato m'hanno»), mentre nel terzo («I vidi in terra angelici costumi») l'aria si rarefa, il pianoforte echeggia la spiritualità di un'arpa materializzando l'ideale. In tutt'e tre queste composizioni Liszt ha compiuto un miracolo: non solo si è confrontato con uno fra i maggiori poeti di ogni tempo, ma ne ha persino attualizzato i versi, rivivendoli intensamente in una temperie romantica.

Il programma di questa prima parte prosegue coerentemente nel segno del sonetto e di un rapporto tra voce all'italiana impegnata in ampie volute melodiche e il pianoforte che dialoga col cantante, sciorinando trovate armoniche ricercate. L'amore è protagonista anche in questo ciclo, ma in chiave omofonila: i *Sonetti di Michelangelo* vennero espressamente composti da Benjamin Britten per il grande tenore Peter Pears, suo compagno nella vita e nell'arte, e a lui dedicati, prima di una serie di composizioni che attestano il loro rapporto esclusivo. La scelta di intonare versi che Michelangelo Buonarroti concepì come omaggio alle grazie del nobiluomo romano Tommaso de' Cavalieri, risponde alla necessità del compositore di lasciare una traccia dei suoi sentimenti senza scoprirsi, un messaggio per chi può intendere, ma non condizionato dalla sua specificità: in sette tappe Britten mostra altrettante fasi della vita amorosa che legano due innamorati, condensato stasera in tre brani (nn. 1, 3, 7). Il viaggio inizia con il paragone fra la varietà degli stili nell'arte e chi può solo amare soffrendo («Siccome nella penna»), immerso in un clima di unisoni

vagamente orientaleggiante; si prosegue con l'immedesimazione completa fra chi ama ed è riamato («Veggio co' bei vostri occhi»), una ninna-nanna stralunata in Sol maggiore calata in un clima statico che sta a metà fra l'invocazione alla luna in *Turandot* e il lago di lagrime del *Castello di Barbablù*; in chiusura l'esaltazione dell'oggetto amato, perfetto ma purtroppo mortale («Spirto ben nato»), dove una contrapposizione dialettica tra scale e accordi dello strumento con il declamato della voce, evolve fino a raggiungere la loro compenetrazione. Scritti al principio dell'esilio americano di Britten e Pears (nel 1940), dunque prima della grande stagione operistica, i brani sono una testimonianza dello stile eclettico del compositore, ambientato nella tonalità allargata e sensibile ai valori del testo.

La seconda parte del concerto propone un itinerario fra la romanza da salotto e l'opera, aperto da tre liriche di Ottorino Respighi, uno dei maggiori esponenti della Generazione dell'Ottanta, cultore della musica italiana antica ma di fatto post-romantico. Il compositore intonò molte poesie di scrittori del suo tempo, come quelle di Ada Negri, detta *la poetessa del quarto stato* per l'attenzione riservata a temi sociali. È sua *Nebbie*, ritratto di una tragica solitudine che Respighi musicò nel 1906: quattro quartine rese con scale cromatiche nei primi tre settenari in Sol diesis minore e una clausola dove la voce scende di un'ottava sulla tonica, salvo che nell'ultima, quando la voce di un estinto invita l'io poetico a raggiungerlo. Sono versi al femminile anche quelli di *Pioggia* (1912), dovuti alla contessa Victoria Aganoor Pompilj, che Respighi intona alla Debussy, affidando effetti onomatopeici alla tastiera, arpeggi vaporosi, ticchettii come quelli della pioggia sottile in primavera, benessere che il cielo elargisce alle piante. Ed è ancora un fenomeno atmosferico al centro di *Nevicata* (1906) della Negri, che offre a Respighi un mondo di piccole cose: l'accompagnamento ostinato coglie l'affabile malinconia di un bianco paesaggio sonoro, sormontato da due slanci melodici che rompono la «calma immensa» riportando il cuore verso un amore mai sopito.

Anche nel catalogo di Puccini si trovano brani per voce e pianoforte, come *Sogno d'or* (1912), una deliziosa ninna-nanna sino a non molti anni fa del tutto sconosciuta in questa veste, mentre invece è notissima perché il musicista la riutilizzò come melodia per il brindisi della *Rondine*. Uno spartito di circostanza è invece quello di *Avanti Urania!* scritta per l'inaugurazione di uno yacht del marchese di Ginori-Lisci, su versi di Renato Fucini. Puccini la scrisse nell'anno della *Bohème* (1896), e se l'inizio echeggia «il primo sole», l'armonia è già quella che udremo in *Madama Butterfly*.

In un programma così ben strutturato non poteva mancare il re indiscusso della romanza da salotto, Paolo Emilio Tosti. Fra i tanti meriti del compositore abruzzese vi è quello di essere stato il più consentaneo all'estro di Gabriele d'Annunzio, tanto da ispirare al Vate poesie destinate alla musica, come la delicata *Ninna-nanna* del 1889, detta con un fil di voce. La fluente vena lirica, e il raffinato decorso armonico di Tosti incontrarono con naturalezza la ricercata espressione poetica dello scrittore, dando vita anche a veri e propri cicli, come *Malinconia* (1887) e le *Quattro canzoni d'Amaranta* (1907), un piccolo

capolavoro che ben esemplifica la collaborazione felice tra i due corregionari. Dietro Amaranta si cela la contessa Giuseppina Mancini, amante di d'Annunzio la cui salute era fortemente minata da problemi psichici. Per lei il poeta inventò immagini a volte drammatiche a volte tristi oppure ambigue, echi di metafore madrigalistiche, nel segno del fiore della morte, l'asfodelo: «Trafitta muoio, e non dalla tua spada» (n. 1), «O dolci stelle, è l'ora di morire» (n. 2), «Abbandónati alla polve | e su lei prono ti giaci» (n. 3). Tosti reagì a queste sollecitazioni sgrassando i versi da una retorica talora enfatica, e spaziò dalla seducente melodia patetica che celebra la gracilità della contessa nell'inizio all'affanosa mestizia del finale, ma passando da Mi minore a maggiore interpretò come un auspicio i due novenari conclusivi «L'amante che ha nome Domani | m'attende nell'ombra infinita» (n. 4).

Il programma si chiude con due brani che non hanno certo bisogno di presentazione, come «La dolcissima effige» di Maurizio di Sassonia, dal capolavoro di Cilea *Adriana Lecouvreur* (1902), ma non possiamo non notare che Meli intonerà in italiano «In fernem Land» la grande aria di Lohengrin nel momento del congedo. Prima che le opere si eseguissero nell'idioma originale, com'è giusto fare, ogni paese importava titoli traducendo il libretto nella propria parlata. Oggi abbiamo perso il piacere di ascoltare grandi tenori di lingua tedesca cantare le opere italiane e viceversa: ben venga dunque «Da voi lontan, in sconosciuta terra», uno dei momenti in cui Wagner, paladino dei suoi lidi, sbarca il più vicino possibile alle coste del Bel paese.

Michele Girardi