

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

La lirica di Saffo sullo sfondo delle tragedie belliche*

di Anna Scalfaro

Università degli Studi di Bologna, Italia
anna.scalfaro@unibo.it

§ Durante gli anni del fascismo, la cultura classica (specie quella latina) fu una componente essenziale dell'ideologia dominante. In campo musicale, l'influenza della classicità si avvertì sia nella scelta dei testi per le liriche da camera o nei soggetti per le opere, sia nella rivalutazione di tradizioni musicali italiane antiche.

Nei primi anni '40, invece, l'esplicito riferimento alla cultura classica (in questo caso greca) in *Due liriche di Saffo*, per voce e piano, di Goffredo Petrassi (1941) e in *Cinque frammenti di Saffo*, per voce e orchestra da camera, di Luigi Dallapiccola (1942) ebbe effetti completamente differenti. Queste composizioni, che mettevano in musica le traduzioni in italiano di alcuni testi poetici greci da parte di Salvatore Quasimodo, lungi dall'introdurre elementi arcaizzanti e toni enfatici nella scrittura, esprimevano un'atmosfera rarefatta e affascinante, divenendo un banco di prova per audaci esperimenti compositivi. Stabilendo il contesto storico, vagliando la documentazione di Petrassi e Dallapiccola e analizzando i testi poetici e alcuni passaggi significativi delle loro liriche, questo lavoro tenta di riconoscere e interpretare la nuova ed intensa relazione che i due giovani compositori stabilirono con la cultura classica, sullo sfondo delle tragedie belliche.

§ During the fascist years, classical culture (in particular the Latin one) was an essential element of the dominant ideology. In the musical field, the ideal of Classicity was realized both in the choice of the song texts or the subjects for the operas, and in the reevaluation of Italian ancient musical traditions.

In the early Forties, instead, the reference to the Classical culture (in this case to the Greek one) in *Due liriche di Saffo*, for voice and piano, by Goffredo Petrassi (1941) and in *Cinque frammenti di Saffo*, for voice and chamber orchestra, by Luigi Dallapiccola (1942) had completely different effects. These songs, which set music to Salvatore Quasimodo's translations into Italian of some Greek poetry, far from introducing archaizing elements and emphatic tones in the writing, delivered a rarefied and fascinating atmosphere, thus becoming a test-bed of audacious experimentation. Establishing the historical context, sifting through the documentation of Petrassi and Dallapiccola and analysing the poetic texts and some meaningful passages of the songs, this paper tries to recognize and interpret the new and intense relationship that the two young composers established with the Classical culture, against the backdrop of war tragedies.

In un articolo del 1979, *Studi classici e fascismo*, Enzo Degani sottolinea il disagio e il senso di colpa che molti studiosi di discipline classiche provarono, all'indomani della seconda guerra mondiale, per essersi compromessi con il regime. Forte era il desiderio – scrive Degani – di respingere una visione retorica e falsa del mondo antico, di spazzare via vecchi miti classicistici e di elaborare un nuovo ‘rapporto’ con l'antichità greco-romana.¹

Se cerchiamo di osservare i riflessi di tutto ciò in ambito musicale, non possiamo non ricordare che negli anni Venti e Trenta del Novecento l'interesse per l'‘antico’ aveva inaugurato un movimento destinato a produrre innovazioni profonde nella musica italiana. Inizialmente, gli esponenti del neoclassicismo musicale, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella, ripresero elementi delle tradizioni più disparate, dal gregoriano alla musica strumentale del Sei-Settecento. Oltre il secolo XVIII, tuttavia, non si avventurarono, giacché per i compositori neoclassici italiani il recupero della tradizione antica significava implicitamente il rifiuto della tradizione più vicina. La critica colpiva soprattutto l'Ottocento romantico e il melodramma, cioè la forma di spettacolo italiana per eccellenza, che veniva ora accusata di aver impoverito e involgarito l'arte musicale. Si tentò anche di riformare la natura del melodramma, come mostra l'esempio di Pizzetti e D'Annunzio, che, uniti dal desiderio di dare all'Italia una sorta di moderna tragedia greca, collaborarono nella stesura di un'opera per la scena: *Fedra* del 1915.² Al di là del progetto di Pizzetti e D'Annunzio, d'altro canto, ai primi del Novecento, vennero alla luce alcune opere per le scene o alcune liriche da camera che si ispiravano a soggetti latini o ellenici. In termini musicali, tutto ciò si concretizzò in una scrittura modaleggiante, trattenuta e austera, ricca di raffinati arcaismi.

Restando sul terreno del neoclassicismo, peraltro, potremmo dire con Raffaele Pozzi che a fondamento di tutte le correnti neoclassiche, in Italia come in Francia e in Germania, ci fu la matrice ideologica del *rappel à l'ordre*. L'orrore della prima guerra mondiale, le laceranti ed esasperate sperimentazioni dell'avanguardia espressionista, la dissoluzione in musica del linguaggio tonale – tutte cose che avevano avuto origine nell'Ottocento romantico – crearono un senso di angoscia e quindi un bisogno diffuso di ‘chiarezza’, ‘oggettività’, di ‘ritorno all'ordine’.³

Negli anni Trenta, tuttavia, il *rappel à l'ordre* divenne sempre più uno strumento di repressione nelle mani del regime. Nacquero numerose composizioni di stampo retorico-nazionalistico, come, tra le altre, il *Concerto Romano* per organo e orchestra di Casella del 1926. Si attinse, a scopo funzionale, molto di più alla tradizione latina che a quella greca: basterà pensare alle celebrazioni per i

* Il presente saggio trae spunto dall'articolo *Dallapiccola e Petrassi: due itinerari paralleli*, già pubblicato in SCALFARO (2008).

¹ Cf. DEGANI (2004a).

² Oltre a quest'opera del 1915, Pizzetti ricorse a soggetti classici in *Ifigenia* del 1950, su libretto di Alberto Perrini, e in *Clitennestra* del 1961 su proprio libretto.

³ Cf. POZZI (2001).

bimillenni di Virgilio (1930) e soprattutto di Augusto (1937), con le quali insieme alla gloriosa stirpe latina e al suo imperatore si esaltava la nuova Roma e il suo duce. Le numerose mostre e i convegni, peraltro, e la fondazione di nuove riviste classiche («Roma», «Capitolium», «Urbe») ebbero sempre una chiara ispirazione politica, manifestandosi attraverso un gusto magniloquente ed enfatico.

Agli anni Trenta risalgono anche le prime composizioni di Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola.

Nati entrambi nel 1904, Petrassi crebbe e si formò a Roma nella classe di composizione di Alessandro Bustini, mentre Dallapiccola continuò a Firenze gli studi avviati nella città natale, Pisino d'Istria, sotto la guida di Vito Frazzi. I loro esordi avvennero sotto il segno del neoclassicismo, sulla scia dei più anziani Casella, Malipiero e Pizzetti. I due giovani compositori, pertanto, nei loro primi lavori riprendono forme antiche, impiegano un linguaggio della tradizione, per lo più modale, ricco di arcaismi, e non disdegnano un'espressione 'imponente' ed enfatica. Non per nulla, riguardo alle prime composizioni sinfonico-corali di Petrassi, fu coniata la definizione «barocco-romano»: l'eccessiva retorica delle prime composizioni del musicista parve, infatti, frutto dell'influenza dell'ideologia dominante. Anche Dallapiccola nei primi anni Trenta scrisse numerose composizioni corali, fra cui *Estate*, per coro maschile a cappella, del 1932, su un frammento di Alceo tradotto da Ettore Romagnoli. Fu questa la prima composizione di Dallapiccola ispirata alla Grecia, vero e proprio *leitmotiv* della produzione del musicista istriano: da *Estate* del 1932 all'*Ulisse* del 1968, passando per il balletto *Marsia* (1943), le *Liriche greche* (1945) e i *Cinque Canti* (1956). Vincitrice di un concorso indetto dal Sindacato nazionale fascisti, *Estate* presenta anch'essa, in linea con altre composizioni del periodo neoclassico, una scrittura modaleggiante, delle inflessioni arcaiche e un'espressione imponente. L'autore del testo Ettore Romagnoli – filologo, esegeta, traduttore di classici, e allo stesso tempo poeta, scrittore e musicista – fu, nelle parole di Degani, «uno dei più accesi rappresentanti di quell'inquieto irrazionalismo e di quel nazionalismo retorico e provinciale che finì per divenire la più vistosa componente dell'ideologia fascista». ⁴

Dieci anni dopo la stesura di *Estate*, Dallapiccola, nel ricordare la composizione, avrebbe pesantemente criticato Romagnoli per le sue traduzioni dal greco troppo antiquate e altisonanti. Senza dubbio le versioni di Romagnoli appaiono oggi, al nostro gusto, *démodé*; gli si deve però riconoscere il merito di aver fatto con le sue numerose traduzioni una vasta opera di divulgazione della poesia greca anche tra le classi medie. Non solo Dallapiccola nei primi anni Trenta scelse un testo di Romagnoli per una propria composizione, ma anche Petrassi ricordò in un'intervista che nello stesso periodo si era abbonato alla collana di Zanichelli, *Lirici greci tradotti da Romagnoli*, che leggeva con infinito entusiasmo e ammirazione. ⁵

⁴ DEGANI (2004b), p. 937.

⁵ Enzo Restagno, *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in RESTAGNO (1986), pp. 10-11.

Questa la situazione ai primi anni Trenta; un decennio dopo il quadro appare sensibilmente modificato. Agli inizi degli anni Quaranta, Petrassi e Dallapiccola scrivono entrambi delle liriche su frammenti di Saffo. Questa volta però le traduzioni sono tratte dal volume *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo. Uscito nel 1940 per i tipi della rivista antifascista «Corrente», il volume suscita subito un grande interesse per l'estrema libertà con cui il poeta ha tradotto le poesie greche. Come nota Luciano Anceschi nel saggio introduttivo, Quasimodo ha avvicinato i testi antichi allo spirito del presente, poiché li ha tradotti secondo i modi della nuova poesia ermetica. Le versioni non solo danno l'impressione di poesie 'moderne', ma sono anche prive di arcaismi, prive di termini che Quasimodo definisce, con tono spregiativo, classicheggianti, e prive insomma di espedienti retorici che avevano caratterizzato le precedenti traduzioni (tra cui, ad esempio, quelle di Romagnoli).

Nel 1942 Petrassi mette in musica, per voce e pianoforte, il testo *Tramontata è la luna*, una traduzione di cinque frammenti differenti di Saffo. L'unione di più frammenti per restituire un unico componimento è un'operazione frequente nel poeta siciliano. La libertà di quest'ultimo nei confronti degli originali si esplica anche nella traduzione di singoli passi. Ad esempio, in *Tramontata è la luna* (cf. tab. 1), Quasimodo traduce l'espressione dal greco *παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα*, «giovinezza già dilegua» di contro al più letterale «l'ora passa», utilizzato da altri traduttori come Manara Valgimigli o lo stesso Romagnoli.

Saffo frammenti nn. 94, 50, 137, 52, 20*	Salvatore Quasimodo <i>Tramontata è la luna</i>
Δέδυκε μὲν ἂ σελάννα καὶ Πληιάδες μέσα δέ νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.	Tramontata è la luna e le Pleiadi a mezzo della notte; anche giovinezza già dilegua , e ormai nel mio letto resto sola.
... ἐτίναξεν (ἔμοι) φρένας Ἔρος ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέ(τ)ων.	Scuote l'anima mia Eros, come vento sul monte che irrompe entro le querce; e scioglie le membra e le agita, dolce amaro indomabile serpente.
Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλις δόνει γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.	Ma a me non ape, non miele; e soffro e desidero.
μήτ' ἔμοι μέλι μήτε μέλισσα ...	
καὶ ποθήω καὶ μάομαι ...	
* I frammenti greci e le traduzioni sono tratti dal volume <i>Lirici greci</i> di QUASIMODO (1940a), che si basa su DIEHL (1936).	

Il poeta, in una lettera a Leone Traverso, spiegava di avere voluto tradurre *παρὰ δ' ἔρχεται ὄρα* con «giovinezza già dilegua» poiché non poteva accettare che una poetessa come Saffo avesse voluto 'fermarsi all'orologio', e non avesse invece desiderato trattare un tema più ampio e più coinvolgente, come quello della vita che fugge, e che riguarda l'intero genere umano.⁶ È evidente quindi che Quasimodo, nel tradurre Saffo, riflette il proprio modo di sentire e di poetare, inevitabilmente legato alla situazione storica di quegli anni.

Nella tabella 2 sono poste a confronto due traduzioni, una di Romagnoli e una di Quasimodo, di uno stesso testo. Si tratta in verità di due frammenti, che anche in questo caso Quasimodo unisce per creare un'unica versione italiana, mentre Romagnoli traduce separatamente. Da un rapido confronto, si può subito notare come Quasimodo, diversamente da Romagnoli, tenda ad avvicinare la lingua della poesia alla lingua di uso vivo e comune. Romagnoli impiega termini come *fulgea*, ricorre di sovente alla figura retorica dell'iperbato, utilizza parole tronche (*fior*), laddove Quasimodo opta per il più comune *splendeva*, tende ad attenuare le inversioni, e impiega vocaboli con uscita esclusivamente piana. Il poeta siciliano, peraltro, impiega dei procedimenti che, sulla scia del movimento poetico dell'ermetismo, consistono in un'attenuazione dei nessi sintattici (assenza di soggetto, di articoli, di preposizioni) che rende più vago e misterioso il testo di partenza. Si noti infine, come ulteriore indice di modernità delle versioni di Quasimodo, la forte attivazione dell'elemento fono-simbolico, ovvero la forte attenzione alla resa musicale del verso.

Romagnoli	Quasimodo
<i>Danze sotto la luna</i>	<i>Sulla tenera erba appena nata</i>
Piena dunque fulgea la luna e chiara, e ristettero quelle intorno all'ara.	Piena splendeva la luna quando presso l'altare si fermarono:
<i>Danze intorno all'ara</i>	
Le Cretesi così volgono il molle piede in agili danze all'ara intorno, sui fior' leggeri de l'erbose zolle.	e le Cretési con armonia sui piedi leggeri cominciarono, spensierate, a girare intorno all'ara sulla tenera erba appena nata.

Petrassi è il primo a cimentarsi con le versioni di Quasimodo nelle *Due liriche di Saffo*, per voce e pianoforte, del 1941, di cui *Tramontata è la luna* è il primo brano (il secondo s'intitola *Invito all'Eràno*). Il compositore ha già alle spalle una discreta produzione lirica. Rispetto alle liriche precedenti, tuttavia, le *Due liriche di Saffo* emergono per originalità e complessità. Petrassi porta a piena maturazione il suo linguaggio armonico: il canto è sciolto e spontaneo, attentissimo a cogliere ogni fremito e suggerimento dei versi poetici, mentre la scrittura

⁶ QUASIMODO (1940b).

pianistica, che privilegia la ricerca armonica e timbrica, è di un'accesa modernità, ricca di dissonanze. Gli accordi esulano ormai da una catena di relazioni tonali per assumere una funzione più che altro coloristica, alla Debussy. Sono scelte compositive queste che, nell'Italia dei primi anni Quaranta, denotano una ricerca di modernità, o comunque di altre strade che non siano quelle del recupero di scritture modaleggianti o pseudo arcaiche.

Dallapiccola fa ancora di più. Nei *Cinque frammenti di Saffo* del 1942, per voce e orchestra da camera, impiega per la prima volta la dodecafonia. È l'inizio di un nuovo capitolo per lui. D'ora in avanti proseguirà sulla strada di un'acquisizione sempre più rigorosa del metodo, pur non rinunciando mai del tutto ad una linea melodica cantabile, per così dire 'all'italiana'.

Se per Petrassi le versioni di Quasimodo restano un caso isolato, per Dallapiccola l'esperienza si ripeterà: ai *Cinque frammenti di Saffo* seguirono i *Sex Carmina Alcaei* (1943), per voce e orchestra da camera, e le *Due liriche di Anacreonte* (1945), per voce, clarinetto piccolo in mi bemolle, clarinetto in la, viola e pianoforte. Le tre composizioni costituiscono il ciclo delle *Liriche greche*. Caratteristica della raccolta non è solo l'impiego della dodecafonia, ma anche la cura assoluta del timbro e del suono. Dallapiccola crea spazi incantati e leggeri, quasi impalpabili, alla ricerca di «stati d'animo sospesi a mezz'aria». ⁷ A quest'atmosfera evanescente si sarebbero ispirati altri compositori italiani che tra gli anni Quaranta e Cinquanta avrebbero intonato anche loro versioni di Quasimodo, a riprova del successo che il volume incontrò tra i musicisti.

Alla luce di quanto esposto, possiamo concludere con due considerazioni.

La prima riguarda la preferenza dei compositori nei primi anni Quaranta per le versioni di Quasimodo dei frammenti di Saffo. Oltre a Petrassi e Dallapiccola, anche Sebastiano Caltabiano e Carlo Prospero impiegano testi della poetessa greca tradotti da Quasimodo in alcune loro composizioni, rispettivamente nei *Tre canti saffici* per voce e pianoforte (1943) e nei *Tre frammenti di Saffo*, per il medesimo organico, del 1944. A nostro avviso, il favore iniziale per le liriche della poetessa deve essere messo in relazione con il periodo drammatico della guerra. Nei versi di Saffo vi è una sconsolata tristezza per il tempo ormai passato, un desiderio struggente di piaceri negati, un disperato senso di solitudine: sono aspetti che Quasimodo accentua nelle proprie traduzioni e anzi sembra donar loro una dimensione corale. Si è visto come in *Tramontata è la luna* il poeta preferisca tradurre l'espressione *παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα* con «giovinezza già dilegua» (rinunciando al più letterale «l'ora passa») per far sì che il dolore di Saffo per un appuntamento mancato si tramuti nel dolore di Saffo per la condizione effimera dell'intero genere umano. A riprova di ciò, nel 1959 Ugalberto de Angelis sceglierà per la sua opera incompiuta *Passione secondo uomini per ogni uomo*, dedicata alle vittime della guerra, dell'Olocausto e della Resistenza, insieme ad altri testi, anche delle liriche di Saffo, nella versione di Quasimodo.

⁷ Con questa espressione Dallapiccola si riferisce alla musica di Webern; cf. DALLAPICCOLA (1980a), p. 226.

La seconda considerazione riguarda il ruolo significativo che le traduzioni di Quasimodo rivestono nella produzione di Petrassi e Dallapiccola.

Petrassi, restio alle dichiarazioni, si limita a notare in un'intervista che le versioni del poeta in qualche modo si prestano alla musica; Dallapiccola, invece, che al contrario di Petrassi ci ha lasciato numerosi scritti, ribadisce in più occasioni la coincidenza tra la lettura del volume *Lirici greci* e la decisione di impiegare la dodecafonia:

Già nel 1937, al tempo della composizione delle *Tre Laudi*, avevo cominciato a interessarmi alle possibilità *melodiche* insite nelle serie dodecafoniche; ma soltanto coi tre fascicoli delle *Liriche greche* mi avvenne di prendere una più radicale decisione. Molte sono le ragioni di una siffatta decisione [...] La lettura dei *Lirici greci*, il ripensamento poetico di Salvatore Quasimodo, così essenziale e sfronato di ogni residuo di quel linguaggio retorico e archeologico cui precedenti 'dotte' traduzioni ci avevano abituati, mi ha suggerito l'idea di ripensarle in musica e soprattutto melodicamente.⁸

Si evince quindi il desiderio del compositore di raggiungere con la dodecafonia una nuova e più pura espressione musicale.

Ritornando a quanto scrive Degani sulla necessità, sentita all'indomani della guerra, di riscoprire una nuova visione dell'antico, è significativo che Petrassi e Dallapiccola scelgano di mettere in musica le versioni di Quasimodo in un momento, la guerra, che segna la fine di un periodo di stabilità culturale, manifestatosi in implicazioni nazionalistiche, di costume e di gusto. La resa moderna della lirica greca, l'originale novità di queste traduzioni così 'insolite' rispetto a quelle di pur illustri filologi, viene incontro al vivo e diffuso desiderio di un rinnovamento radicale delle cose. Così come nel tradurre i frammenti Quasimodo rinuncia a termini classicheggianti e ad esperimenti di metrica barbara, così i due compositori rinunciano a recuperi neoclassici. L'attualizzazione dell'antica poesia greca in Quasimodo coincide con un ripensamento del linguaggio musicale di Dallapiccola e Petrassi. In tal modo il poeta e i due compositori si incontrano sullo sfondo delle tragedie belliche al fine di proporre un nuovo modo di sentire e interpretare la classicità. Il nuovo è 'garantito' dall'antico, nel segno di quella continuità che fa sì che la tradizione classica giustifichi nella nostra cultura l'introduzione di un nuovo affinché non vi sia rottura.

⁸ DALLAPICCOLA (1980b).

Bibliografia

- LUIGI DALLAPICCOLA (1980a), *Anton Webern*, in *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, pp. 225-229 (ed. or. «La Rassegna musicale», 12/7-8, luglio-agosto 1939).
- LUIGI DALLAPICCOLA (1980b), *A proposito delle «Due liriche di Anacreonte»*, in *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, pp. 440-442 (dattiloscritto di 3 ff., pubblicato nella traduzione svedese di Bengt Hambraeus in «Nitida Musik», Stoccolma, 4/6, 24 marzo 1961).
- ENZO DEGANI (2004a), *Studi classici e fascismo*, in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, a cura di Maria Teresa Albiani et al., Hildesheim, Olms, pp. 965-968 (ed. or. «DArch», n.s. 1, 1979, pp. 107-110).
- ENZO DEGANI (2004b), *Ettore Romagnoli*, in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, a cura di Maria Teresa Albiani et al., Hildesheim, Olms, pp. 937-957 (ed. or. in *Letteratura italiana – I Critici*, vol. 2, Milano, Marzorati, 1968, pp. 1431-1438 e 1459-1461).
- ERNST DIEHL (1936), *Anthologia lyrica*, Leipzig, Teubner.
- RAFFAELE POZZI (2001) *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, vol. 1: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 444-470.
- SALVATORE QUASIMODO (1940a), *Lirici greci*, Milano, Corrente.
- SALVATORE QUASIMODO (1940b), *Per una traduzione di Saffo*, «Corrente», 31 gennaio.
- ENZO RESTAGNO (1986) [cur.], *Petrassi*, Torino, EDT.
- ANNA SCALFARO (2008), *Dallapiccola e Petrassi: due itinerari paralleli*, «Venezia Musica», 5/25, novembre-dicembre, pp. 40-41.

Anna Scalfaro, pianista e musicologa, ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Musicali presso l'Università degli Studi di Bologna (Italia). Svolge attività di ricerca sulla storia della musica contemporanea e sulla pedagogia musicale. Nel 2007 è uscito il suo volume monografico *Wolfgang Amadeus Mozart. Il concerto per clarinetto e orchestra* (Bologna, Albisani Editore). Attualmente è assegnista di ricerca nel Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna.

Anna Scalfaro, both pianist and musicologist, obtained her PhD in Musicology and Musical Heritage at the Università degli Studi di Bologna (Italy). Her research interests include the history of contemporary music and musical pedagogy. In 2007 she published the book *Wolfgang Amadeus Mozart. Il concerto per clarinetto e orchestra* (Bologna, Albisani Editore). Currently she has a postdoctoral scholarship at the Music Department of the Università degli Studi di Bologna.