

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Tra musica e poesia: una trasmissione radiofonica di Giorgio Vigolo

Magda Vigilante

Alle varie attività svolte da Giorgio Vigolo come poeta, narratore, filologo del Belli, critico letterario, si aggiunse, a partire dal 1945, anche quella di critico musicale esercitata dapprima sul quotidiano «L'Epoca» e, in seguito, su «Risorgimento liberale», «Il Mondo» fino alle ultime cronache musicali del 1975 apparse sul «Corriere della sera». Nello stesso tempo egli teneva anche diverse rubriche d'argomento musicale alla RAI.

Nella prefazione al volume *Il canocchiale metafisico*,¹ Vigolo dichiara di avere accettato a malincuore il nuovo incarico in quanto lo costringeva ad impiegare gran parte del suo tempo a seguire concerti, opere liriche e a scriverne sui giornali con scadenze stabilite. In questo modo egli era distolto forzatamente dalla sua attività poetica e con amarezza il poeta si chiedeva se

[...] i molti managers del [suo] talento che [lo] hanno tenuto per tanti anni al remo nelle loro galee non debbano rispondere di aver tolto alla nostra letteratura chissà quanti bei libri, romanzi, confessioni, ricordi della [sua] lunga e travagliata esistenza che [avrebbe] potuto scrivere senza l'incubo pendolare degli articoli della radio [...].²

Tuttavia, non a caso, gli amici Moravia, Piovene, ma soprattutto Debenedetti gli avevano offerto l'incarico di critico musicale per il quotidiano «L'Epoca». Vigolo, infatti, nelle interviste e negli scritti autobiografici sottolineò sempre come egli fosse quasi nato nella musica (suo padre, funzionario del Ministero della Marina, si esibiva volentieri come baritono, mentre la madre aveva una bellissima voce da contralto) e come egli stesso avesse passato gran parte della sua vita su spartiti e partiture al pianoforte e poi ai concerti e all'Opera ai quali aveva assistito, fin dai primi decenni del Novecento, all'Augusteo e al teatro Costanzi.

Tuttavia il poeta si lamentava che, con la nuova attività, le due arti della musica e della poesia che tanto occupavano la sua vita, non fossero più in un rapporto d'equilibrio. Come abbiamo precedentemente ricordato, Vigolo collaborava a diverse trasmissioni radiofoniche d'argomento musicale e, in particolare, dal 1965 fino al 1976, tenne alla RAI una rubrica musicale molto seguita che s'intitolava in modo significativo *Musica e Poesia*. Finalmente in questa trasmissione egli riuscì a superare la preponderanza della musica nelle sue attività e a discorrere in modo equanime delle

¹GIORGIO VIGOLO, *Un poeta all'Opera* in Id., *Il canocchiale metafisico*, Roma, Edizioni della Cometa, 1982, pp. 7-15.

²Ivi, p. 10.

due grandi passioni della sua vita, la musica e la poesia alle quali si era dedicato fin da giovanissimo.

Occorre precisare che, per sua stessa ammissione, Vigolo fu un critico musicale particolare, non certamente solo tecnico. Egli infatti amava inserire nelle sue cronache musicali diverse considerazioni sia di carattere letterario che filosofico. D'altra parte anche la sua poesia e la sua prosa erano contraddistinte da una raffinata sensibilità musicale che organizzava il discorso poetico o narrativo tramite un'accorta orchestrazione degli effetti sonori che si sprigionano dalle parole e dai periodi. Inoltre in alcuni scritti critici ed estetici riconosceva alla musica un ruolo fondamentale per l'umanità.

In un taccuino regalatogli dal poeta Arturo Onofri, suo amico, sotto la data 1921, egli aveva trascritto con il titolo *De musica et amore*³ una serie di riflessioni sul potere esercitato dalla musica sugli uomini. L'anno successivo le riflessioni furono edite con il nuovo titolo *Aforismi. Sicut amor musica* nel quindicinale «Le Cronache d'Italia».⁴ Nelle riflessioni egli attribuiva alla musica lo stesso tipo di trasformazione operato sull'anima dell'uomo dall'amore per cui «l'amore e la musica sono \ le chiavi d'oro che sprigionano l'anima dal serrato carcere dell'individuazione e la liberano a vibrare dell'universa vita».⁵

Nella prima trasmissione radiofonica di *Musica e poesia* andata in onda il 27 febbraio 1965⁶ con il titolo *Leopardi e la musica*, Vigolo affronta subito la scissione che ad un certo punto si verificò tra musica e poesia nella cultura italiana, indagando l'atteggiamento verso la musica di uno dei massimi poeti italiani, Giacomo Leopardi. Dai riferimenti alla musica contenuti nello *Zibaldone*, il poeta, a parere di Vigolo, «risenti del tradizionale disprezzo che i letterati italiani dopo il Cinquecento ebbero per i musicisti (a differenza di Dante che tanto esaltava il suo Casella)».⁷ In effetti il gusto musicale di Leopardi non apprezzava la musica strumentale, ma risentiva delle predilezioni musicali di un italiano del primo Ottocento, cresciuto in un clima quasi esclusivo di teatro melodrammatico. Il poeta citava spesso Rossini e lodava la voce di un famoso soprano del suo tempo, Angelica Catalani.

Pur partendo da questa constatazione, Vigolo capovolge il giudizio sui limiti musicali – se così possiamo definirli – del grande poeta, utilizzando con estrema perizia non solo le sue notevoli conoscenze musicali, ma anche la sua innata predisposizione verso la musicalità specifica del verso poetico. Egli nota con finezza come Leopardi avesse chiamato *Canti* la raccolta delle sue poesie in sintonia con il canto coevo della musica lirica ottocentesca. Però, secondo Vigolo, egli riuscì a

³ Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, *Archivio Giorgio Vigolo*, A.R.C. 16 Sez. L /4.

⁴ I, 2, 5 luglio 1922, pp. 72-73.

⁵ BNCR, *Archivio Giorgio Vigolo*, A.R.C. 16 Sez. L/4, c.34v.

⁶ Ivi, A.R.C. 16 Sez. FIII/3a, cc.7-20.

⁷ Ivi, c. 11r.

superare l'interesse musicale del suo tempo, come rivelerebbe il celebre verso iniziale di *A Silvia* dove

il settenario si dilata in più ampia misura come in tre lente spaziose battute musicali: «Sil viarimém briàncora» nelle quali la musicalità metrica del Leopardi non è più operistica e melodrammatica ma si rivolge a qualcosa di più interiore, di più intimo tale da rendere plausibile il paragone con la musica strumentale.⁸

Questa caratteristica può estendersi anche agli andanti con cui si aprono *Le ricordanze* oppure *L'infinito*, così intensi e calmi di profondissima interiorità da sembrare «vibrati su corda di violoncello o dagli archi di un quartetto».⁹ Vigolo si spinge fino a ritrovare nella poesia leopardiana l'eco degli *Adagi* quasi contemporanei di Beethoven, il primo tempo della *Sonata al chiaro di luna*, il Largo e Mesto della *Sonata in re maggiore* – sicuramente ignorati dal poeta – ma assorbiti per una misteriosa osmosi. La poesia di Leopardi va oltre i limiti rappresentati dall'Italia del melodramma e presenta una sua affinità con la più alta musica strumentale dell'epoca. Vigolo suggerisce questa ardita interpretazione, applicando a Leopardi, in chiave musicale, il proprio ideale di sintesi tra romanticismo e classicismo a cui tendevano in quel periodo storico sia la musica che la poesia.

Nelle successive rubriche Vigolo, dopo avere posto in risalto la musicalità insita nella poesia, affronta la sfida di rilevare elementi letterari nelle composizioni di grandi musicisti, analizzando il complesso rapporto di musica e poesia principalmente attraverso queste due modalità di ricerca. D'altra parte egli si autodefiniva in un epigramma *musicus inter poetas / poeta inter musicos*. Non esita quindi ad intitolare *Bach poeta* la trasmissione, andata in onda il 15 marzo 1969,¹⁰ per il continuo intrecciarsi di significati e di simboli che il grande musicista compie nelle sue composizioni dove «non vi è parola, non vi è gesto, non vi è fatto naturale che non sia espresso con una corrispondente figura ritmica o armonica, con un vero commento temato».¹¹

Vigolo rivela la sua straordinaria capacità di saper integrare analisi di tipo tecnico con nozioni letterarie o filosofiche sempre però rigorosamente giustificate all'interno di una critica musicale molto originale per quei tempi. Egli sottolinea come sia necessario nell'ascolto delle *Passioni* o delle *Cantate* di Bach fare attenzione anche al testo e alle intenzioni espressive o minutamente descrittive e pittoriche che il compositore vi immetteva, altrimenti la comprensione della sua musica risulta dimezzata e unilaterale.

⁸Ivi, c 17r.

⁹*Ibid.*

¹⁰BNCR, *Archivio Vigolo*, A.R.C. 16 Sez. F II/41c, cc. 7-13.

¹¹Ivi, c. 7r.

Vigolo presta una particolare attenzione alla simbologia presente nella *Passione di San Giovanni* di cui lo stesso Bach versificò il testo utilizzando come modello la *Passione di Cristo* del poeta amburghese Brockes, allora in gran voga nel gusto dominante dell'epoca. Attraverso la versificazione la *Passione* di Bach presenta legami con la poesia tedesca barocca, ma anche una rilevante componente mistica e pietistica che l'avvicina ai Romantici. Le pagine della *Johannes Passion* dove questi elementi appaiono in maniera più evidente sono, per Vigolo, l'*Arioso n. 31* – che egli denomina *della Primula* – e la *Grande Aria dell'Arcobaleno n. 32*. Ambedue sono «delle vere e proprie contemplazioni musicali, dove l'azione drammatica della Passione si interrompe e l'ascoltatore è invitato a concentrarsi su alcune immagini dolorose che la musica gli propone».¹²

La prima di esse è una spina che fiorisce in un fiore profumato di primavera, la seconda è un dorso solcato dalle piaghe della flagellazione che diventa un arcobaleno. Per la nostra sensibilità moderna non è facile decifrare questi simboli, ma Vigolo vi riesce, invece, con notevole acume. Le parole dell'*Arioso* invitano il fedele a contemplare come sulle spine sia sbocciata la primula, fiore di gaudio che apre il cielo. L'immagine è veramente poetica e possiede anche un profondo significato mistico e forse anche esoterico. Viene presentata musicalmente nella forma originale dell'*Arioso* che Bach usò qui per la prima volta.

L'*Aria della Flagellazione* è un'altra intensa contemplazione, dove in forma ancora più simbolica, Bach vede il dorso del Cristo solcato dalle sanguinose ferite come un cielo sovrastato da uno stupendo arcobaleno, simbolo della grazia. Vigolo però non si limita a riconoscere le immagini simboliche, ma le pone in rapporto con la musica, notando come ad una determinata immagine corrisponda una musica vasta, di particolare ampiezza ed elaborazione nella quale viene affidato al tenore un lunghissimo gorgheggio sulla o di *Regenbogen* che in tedesco significa arcobaleno.

La vastissima cultura di Vigolo gli permette anche di trovare un segreto rapporto che unisce la spina con l'arcobaleno, spiegando la vicinanza dei due simboli nell'*Arioso* e nell'*Aria dell'Arcobaleno* di Bach. Egli ricorda infatti una leggenda riportata da Plinio nelle *Storie naturali* a proposito di una spina chiamata *Aspalato*, la quale possedeva la straordinaria capacità di emanare un profumo fortissimo e soavissimo se toccata dall'arcobaleno.

Ci siamo soffermati a lungo su questi due esempi per descrivere i procedimenti seguiti da Vigolo per rivelare il rapporto significativo che unisce la poesia alla musica. Da un lato, egli esamina la musicalità sottesa alle opere di grandi poeti come Petrarca o Hölderlin – per citarne solo alcuni –, dall'altro analizza la letterarietà presente nelle composizioni di grandi musicisti come Beethoven, Wagner, o il meno conosciuto Salomone Rossi, compositore polifonico strumentale operante tra il Cinquecento e il Seicento.

¹² Ivi, c. 9r.

Queste due modalità non esauriscono però la vasta ricerca compiuta da Vigolo, il quale ricorre anche ai suoi racconti dove l'elemento musicale ha un ruolo prevalente. In questo modo egli può attingere ad un esteso repertorio in quanto in molte prose la narrazione si dipana a partire da suggestioni musicali oppure vi sono vari riferimenti alla musicalità che pervade la stessa realtà quotidiana.

Nella trasmissione del 18 gennaio 1969,¹³ Vigolo rielabora un racconto risalente addirittura alla sua prima raccolta di prose edita, *La città dell'anima*.¹⁴ Il racconto si sviluppa dall'intuizione fantastica che «le nuvole possano vibrare di una loro musica tenuissima, che dei singolari fenomeni di rifrazione acustica se ne possano verificare, degli echi, delle iridescenze foniche».¹⁵ L'io narrante si reca, insieme ai suoi amici, sulla cima del monte Cavo, nei pressi di Roma, dove assiste allo straordinario fenomeno di riconoscere i mille suoni e rumori delle vie di Roma racchiusi in una gigantesca nuvola la quale costituisce il doppio sonoro della città reale.

Vigolo utilizza nelle trasmissioni anche articoli di giornali opportunamente rielaborati, dimostrando come riferimenti musicali siano disseminati ovunque nella sua vasta produzione che si estende a svariati settori. A volte ricorre pure alla profonda conoscenza della sua città natale, amorosamente riscoperta nelle zone e negli edifici meno noti. Rievoca così antichi teatri ormai scomparsi come quello di Tordinona, divenuto in seguito Apollo, che era nascosto in fondo a vicoli oscuri fra via dei Coronari e la riva del Tevere ancora senza muraglioni. Egli ricorda¹⁶ come, nel gennaio 1834, vi fosse stata rappresentata la *Norma* nella quale si esibì una grande cantante dell'epoca, Giuseppina Ronzi, una delle prime ammiratissime interpreti del capolavoro melodico di Bellini.

Al di là del valore musicale, la *Norma* presenta un singolare *pastiche* di motivi poetici, drammatici, religiosi, mitici e storici del quale Vigolo svela i retroscena, mostrando la sua abilità di spaziare negli ambiti più disparati da quello storico, al mitico, al letterario. In primo luogo riferisce il particolare poco noto della censura pontificia la quale fece sostituire il titolo *Norma* sui manifesti con il sottotitolo *La foresta d'Irmisul* che si riferisce alla colonna o alla quercia di Irmisul ovvero Odino o Wotan, oggetto di culto per i popoli nordici.

Ma il librettista del melodramma, Felice Romani, aveva adattato per il testo la tragedia Normà che il drammaturgo francese Alexandre Soumet aveva rappresentato nel 1831 a Parigi. Poiché i Romani chiamavano Normania la Normandia è possibile che il Soumet abbia voluto significare col nome Normà, la normanna, la donna del Nord, nome che suona meglio con l'accento francese, a parere di Vigolo, mentre in italiano suscita l'associazione con la norma giuridica o morale e, forse, per tale motivo era stato censurato.

¹³BNCR, *Una notte a Monte Cavo* in *Archivio Vigolo*, A.R.C. 16 Sez. FII/41c, cc. 1-6.

¹⁴GIORGIO VIGOLO, *Il miraggio sonoro* in Id., *La città dell'anima*, Roma, Studio Editoriale Romano, 1923, pp. 17-27.

¹⁵BNCR, cit., A.R.C. 16 Sez. F II/41c, c. 1.

¹⁶BNCR, *La Norma a Tordinona* in *Archivio Giorgio Vigolo*, A.R.C. 16 Sez. FII/41c, cc. 14-19.

Risalendo alle fonti del libretto di Romani, Vigolo nota come Soumet, a sua volta, avesse compiuto nel suo dramma un insigne *pastiche* fra la Medea di Euripide e un episodio dei *Martyrs di Chateaubriand* dove si incontra un'antica eroina della Gallia druidica, Velleda. In questo incredibile intreccio di testi era scomparsa del tutto la simbolica colonna di Irminsul per cui il librettista Felice Romani compì l'equivoco finale di scambiare la quercia mitologica con quella dove Velleda o Norma eseguiva riti magici come sacerdotessa. Da un semplice nome Vigolo ricava lo spunto per tracciare una affascinante ricostruzione letteraria, storica e filologica che è stata riassunta in modo sommario.

Per Vigolo, inoltre, la musica non solo collabora alla creazione letteraria, ma permea in profondità la vita stessa di ogni uomo. Egli paragona i motivi che percorrono le singole esistenze umane a quelli della musica¹⁷ perché «ambedue scorrono nel tempo, hanno le loro armonie e dissonanze, vanno verso le loro cadenze e il loro ultimo silenzio».¹⁸ Ognuno di noi potrebbe ascoltare questi motivi, scoprire la loro segreta partitura dove si alternano i momenti in maggiore o in minore. La musica è così connaturata all'anima umana che può svelare il senso della propria esistenza a chi ha acquisito un particolare udito interiore.

Nell'ascolto si possono riconoscere i motivi che intonano come un corale nella nostra vita dalle origini fino al momento presente. Sviluppando nella sua completezza il paragone tra musica e vita umana, Vigolo arriva ad affermare che a colui il quale possiede l'orecchio più fine e la memoria musicale, non solo si rivela il motivo ancora incompiuto della propria esistenza, ma per la forza di propulsione insita nel motivo egli riuscirà a procedere oltre fino a profetizzare il proseguimento che già gli risuona nell'orecchio. Attraverso l'equiparazione tra lo svolgimento della vita umana e il dispiegarsi dei motivi musicali fino al loro compimento, Vigolo introduce una nuova e originale concezione della musica e ne pone in risalto il suo più alto e profondo valore.

¹⁷ Cfr. BNCR, *I motivi della vita*, in *Archivio Giorgio Vigolo*, A.R.C. 16 Sez. FII/41c, cc. 31-35. Il testo fu trasmesso il 12 aprile 1969.

¹⁸ *Ivi*, c. 31.