

GENNARO TALLINI, «uno spietato esame di coscienza». Elsa Olivieri Sangiacomo «demone di Respighi»

Elsa Olivieri Sangiacomo (Roma 1894-1996) e Ottorino Respighi

«A remarkable woman [...]»¹

«[...] Ero sbigottita, felice e insieme angosciata... E i miei studi? Come avrei potuto seguire a frequentare la sua classe? E mi sarebbe stato possibile lavorare ancora? ... Uno spietato esame di coscienza per convincermi di essere degna di diventare la compagna del Maestro e insieme di poter rinunciare a tutto quanto formava allora la mia vita per dedicarmi interamente a lui fu il mio tormento per due mesi».²

In queste due frasi è racchiusa la vicenda biografica di Elsa Olivieri Sangiacomo e il suo personale e familiare rapporto con Ottorino Respighi prima suo docente di composizione a Santa Cecilia e poi marito e compagno di vita fino alla morte avvenuta nel 1936. Figlia di Arturo Olivieri Sangiacomo maggiore dell'esercito e romanziere con un certo seguito di pubblico alla fine dell'Ottocento,³ fu eccellente pianista e compositrice, valente mezzosoprano e regista teatrale appassionata volta alla ricezione del grande teatro della poesia a lei contemporanea da Gabriele D'Annunzio (poeta preferito dallo stesso Respighi) a Pirandello.⁴

¹ Buchanan (1993), p. 3.

² ASR, Fondo Respighi, inv. F 14-15.

³ Arturo Olivieri-Sangiacomo, «capitano romanziere» scrisse *Il Colonnello* (1900). collaborò a «La Nazione» di Firenze e al quotidiano romano «La Tribuna» e fu vicino a diversi scrittori e artisti a lui contemporanei da Domenico Oliva e Ugo Ojetti a Gabriele D'Annunzio (cfr. *Anniversari* (1997) pp. 611-694).

⁴ Non molte sono le testimonianze del rapporto tra i coniugi Respighi e il Vate, ma sicuramente significativi sono il biglietto di ringraziamento che egli invia al maestro in occasione dell'esecuzione di una delle *Quattro liriche* per canto pianoforte del 1920 («Mio caro Maestro, grazie del delicatissimo *Un sogno* che è passato attraverso la voce e l'anima di Luisa Baccara, qui dove tutti i sogni sono

Costretta a lasciare una precoce e promettente carriera come pianista a causa di una nevrite, terminati gli studi di composizione decise di abbandonare anche la carriera di compositrice per dedicarsi completamente al marito accompagnandolo in giro per il mondo ed eseguendo le composizioni scritte dal marito molte delle quali espressamente composte pensando al colore e agli effetti vocali della sua voce.

«[...] A soli sei anni... [cominciai] a studiare il pianoforte, incoraggiata da mio padre, che era scrittore, giornalista e grande amatore di musica. È un fatto che quando mi guardo indietro, nella vita, non vedo che musica in me e intorno a me, sempre e dovunque... Nel 1909 ... ebbi da [Giovanni Sgambati] delle lezioni indimenticabili, perfette in quanto a stile, a tecnica, a interpretazione... mi aveva preparato per dare un concerto alla Ambasciata Russa dove il fratello di Ciaikowsky, allora ministro, organizzava concerti di prim'ordine, quando – proprio due giorni prima – fui colpita al braccio destro dal cosiddetto crampo dei pianisti; una nevrite acuta che aveva colpito i nervi del braccio, malattia che si protrasse per anni e che mi impedì per sempre di dedicarmi allo studio del pianoforte. Per me fu un colpo terribile... Avevo sedici anni, mi pareva che la vita fosse finita... Ma è la passione per il comporre che mi riavvicina alla musica... Contro il parere di tutti, che trovavano assurdo lo studio della composizione per una donna, mi iscrivo al Concorso per Armonia Superiore a Santa Cecilia: una pazzia fu detto! Due soli posti e molti concorrenti, e naturalmente ero l'unica donna. Quando mi venne la comunicazione di essere stata ammessa non potevo crederci e fu certamente una delle gioie più grandi della mia vita. In tre anni presi la licenza di Armonia Superiore e quella di Contrappunto; furono anni di studio durissimi, ma io avevo un'ansia grande di arrivare alla classe di Fuga e Composizione tenuta da Ottorino Respighi fin dal 1913 [...]».⁵

«[Nel giugno 1918] sentii il Maestro dire [...]: Ecco la Signorina Olivieri è l'unica che in questi giorni non mi procuri delle noie [...] è sempre contenta e di buon umore e non chiede mai nulla. Meriterebbe un bacio. Ed io di rimando: Ebbene, Maestro, se il mio lavoro avrà successo, lei mi darà un bacio come premio. Nel saggio della classe di composizione il poema sinfonico Serenata di maschere da me presentato ebbe delle accoglienze particolarmente calorose e, dopo essere uscita parecchie volte a ringraziare il pubblico, mi trovai davanti Respighi che reclamava il bacio promesso. Vibrante per l'inaspettato successo e con un'infinita gioia nel cuore, abbracciai il Maestro con tutta l'anima... dopo pochi giorni mi chiese di sposarlo. Da tanti anni avevo sentito Respighi parlare con così grande orrore del matrimonio che mi venne spontaneo di rispondergli: Oh no, Maestro, io le voglio troppo bene per sposarla! [...]».⁶

evidenti! Ecco la licenza per le altre canzoni. Gabriele D'Annunzio», ASR, Fondo Respighi, inv. F 32) e la lettera di condoglianze scritta in occasione della morte del Maestro e indirizzata a Elsa.

⁵ ASR, Fondo Respighi, inv. n. F II.

⁶ ASR, Fondo Respighi, inv. F 32-33.

«Bologna 24 Agosto 1918, Elsa mia cara, veramente la calligrafia che ogni tanto vedo ricomparire, causa il pennino che non va, non mi piace affatto: non sembra la calligrafia di un artista. La tua "vera" è così simpatica: grande rotonda intellettuale, degna di te insomma e l'amo assai. E poi che cosa è in te che non amo? Amavo prima la tua musica, e... anche l'autrice, ma allora in quei tempi preistorici il maestro rimaneva, diciamo, neutrale e zitto come un pesce. Ma un giorno, finalmente, il maestro, o per meglio dire il pesce, ha parlato e fortunatamente anche tu parlasti nello stesso tono e... la modulazione fu fatta. Anch'io tante volte penso a tutto ciò che è passato, mi pare da tanto e mi rammarico pensando che questa grande felicità potevamo averla già da tanto tempo. Ben, pazienza, per la gioia non è mai troppo tardi. Lavoreremo insieme, come tu dici fra un bacio e l'altro, alle traduzioni ché spero fra non molto potremo avere l'autorizzazione per l'esclusiva proprietà per la lingua italiana. Sarà un lavoro lungo perché solo Schönberg sono 470 pagine di fitta stampa e pure lunghi sono gli altri volumi; ma sarà un buon esercizio e tu pure imparerai queste lingue. Mi chiedi se ricordo la piccola alunna addormentata? Allora dormiva il tuo spirito musicale, si trattava solo di svegliarlo ed era più facile che svegliare la persona quando dorme. La tua lezione era ad ore pazze, alle 9! So che son stato senza pietà allora, ma ci rifaremo e ti rifarei delle ore di sonno perduto. Dormirai così sul mio petto e fra le mie braccia ed io non mi moverò nemmeno un poco per non destare il mio tesoro. E poi ti sveglierai ed un bacio dolce dolce ti darà il buon giorno e ti rammenterà la felicità che tu dai al tuo maritino al tuo compagno al tuo amore che ti amerà tanto da averne il cuore tanto pieno da spezzarsi. Passo un altro legame, quello dei libri. Lego come un libraio, non so come lega Mimì, e vedrai che farò grandi progressi anche in questo ramo e alla peggio, potrò cambiare mestiere e fare le legature ai libri piuttosto che ai violini! A Clausetti scrivi che faccia una proposta lui stesso, poi ai primi di Settembre lo vedrò io stesso a Milano prima della mia andata a Pinerolo. Mio padre ha scritto alla tua mamma: la quale gli ha risposto e la lettera è qui e la porterò in persona fra due o tre giorni quando andrò a trovarlo. Contraccambia alla mammina i miei saluti ed i più affettuosi e figliali. Le voglio già tanto bene tutto il bene che la sua Elsa vuole a me. Ma, me ne vuole veramente? Le "Fontane" sono già cedute a Ricordi e già stampate, partitura e parti, soltanto non sono ancora in vendita al pubblico. Del libretto ne parlerò alla mia andata a Milano. Illica è un certo pazzo! Ti bacio tante volte. Tuo Nino».

Il rapporto tra i due coniugi è stato per tutta la vita un continuo scambio paritetico di conoscenze, impressioni, e sensazioni che assegnano ad Elsa non soltanto il compito di porsi come autentica musa ispiratrice del marito, quanto anche quello di organizzatrice e promotrice delle sue opere: è lei, infatti, che tiene i contatti con personalità di spicco per tutto il Novecento, dai figli di Toscanini al padre di Uto Ughi, da Luisa Baccara (compagna e amante di D'Annunzio) a Lyda Borrelli attrice e soprattutto moglie del conte Vittorio Cini.

Non solo compagna, dunque, ma anche punto di riferimento irrinunciabile per proposta estetica e stilistica, lettura interpretativa e stimolo produttivo; tale ruolo

di musa peraltro, confermata anche da diversi personaggi vicini alla coppia, è sempre stato riconosciuto anche da Respighi non solo all'interno dell'autoanalisi del proprio discorso creativo, quanto anche all'interno del più intimo rapporto tra i due. È il caso di Claudio Guastalla, librettista di Ottorino e tra i più cari amici della coppia, il quale, al fine di rendere molto chiaro il ruolo di Elsa non solo nel rapporto di coppia, ma anche nella produzione musicale e nella visione estetica del compositore, afferma che Elsa fu «il “démone” di Respighi [...] lo spirito buono, il *Genius*, che incita a ben fare. Tutti gli artisti hanno bisogno del conforto d'un giudizio sincero: Respighi ebbe la singolare fortuna di trovare nella sua compagna una consigliera intelligentissima, di rapido intuito, acuta e pronta, schietta fino alla crudeltà [...]».

«Torino 19 – IV – 919. Mia piccola mogliettina, oggi con un poco di calma ti scrivo e scusami se non troppo a lungo, ma a forza di prove sono impegnato tutto il giorno. Mercoledì sera Mancinelli (hélas!) dirigerà le “Fontane” ma fortunatamente potrà assistere ad alcune prove dove cercherò di porre qualche cataplasma allo “strazio”. Il violinista Ballarini 17 eseguisce / molto bene la “Sonata” e per parte mia me la cavo abbastanza bene su di un magnifico Steinway. Il tuo maritino pare quasi un pianista sul serio! Ho parlato con alcuni giornalisti i quali hanno proposto Semirâma per la prossima stagione al Regio, io per conto mio a Milano da Sonzogno spingerò la cosa. Dio ce la mandi buona e che si possa rappresentare! Allora la moglietta dovrà sfoggiare qui in questo bellissimo teatro e fare la moglie dell'autore e speriamo non fischiato! Sai che tutti i direttori che vengono a Torino a dirigere questi concerti avevano messo in programma le Fontane! Toscanini pure verrà e lo hanno pregato di dirigerle ugualmente tanto più che verrà fra un mese. Vedi che settimana gravida di avvenimenti! E tu sei già alzata? Questa mia ti raggiungerà a casa tua, già guarita e allegra come un pesciolino. Povero amore, sarai stata diversi giorni senza mie lettere, perché non so come la posta funzionava con queste benedette feste. E gli auguri che ti mando come saranno? Credo che saranno grandi come il mondo e profondi dal più profondo dell'anima. Come mi pari lontana ma tanto vicina di cuore a me, a me che ti voglio tanto bene, da morirne! Ancora non ho ricevuto notizie da te. Desidero tanto una tua lettera per baciarla e sentire il profumo della tua bella personcina. Saluta mamma. Ti bacio tanto tanto. Tuo Nicchio».

Tale *sodalitas* fu tanto stretta e vincolante per Respighi che l'influenza e la conoscenza del repertorio gregoriano di Elsa (diplomata proprio in canto gregoriano) furono decisivi per la scrittura di importanti composizioni solistiche

come il *Concerto gregoriano* P135, terzo e ultimo concerto per violino e orchestra (1921).

«[...] Eravamo sposati da un po' di tempo quando un giorno domandai al Maestro se non aveva mai pensato a studiare il canto gregoriano. Mi rispose che era una cosa che voleva fare da molto tempo, ma che non ne aveva mai avuto l'occasione. Forte di un diploma ottenuto con il massimo dei voti qualche mese prima [1919] – materia che avevo studiato con una particolare passione – mi offrì come insegnante: ma devo dire che i miei sforzi non furono grandi. In effetti, in qualche giorno, Respighi aveva assimilato tutto quello che sapevo [...]»⁷

Non a caso il librettista romano continua affermando che «[...] senza di Elsa [...] Respighi non avrebbe certo composto più d'una delle sue opere maggiori, certo non sarebbe andato in America, non avrebbe guadagnato denaro, acquistato così larga fama, conseguito i più alti onori. Respighi fu artista ammirevole e squisito, ma uomo semplice e bonario, ingenuo e contemplativo [...] nella vita pratica era un timido, facile allo scoramento [...] non avrebbe potuto vivere senza di Elsa che gli si era resa indispensabile nelle piccole come nelle grandi cose [...]» e conclude, « [...] Una verità è ben certa: l'unione di Ottorino e di Elsa fu un capolavoro. In questa felice associazione Ottorino apportò il suo grande talento d'artista, Elsa tutto il resto. Senza una così meravigliosa animatrice Respighi avrebbe dato al mondo qualche bella opera di meno. Senza Respighi, probabilmente Elsa avrebbe avuto una vita meno splendida, ma sarebbe pur sempre stata qualcuno».⁸

La condizione paritetica che Respighi assegna al dialogo pubblico e privato con la moglie è evidente non solo dalla ricca corrispondenza tra i due quanto dal credito che la stessa Elsa si guadagna come compositrice, poetessa e solista respighiana; è comprensibile, dunque, quale sacrificio lei abbia sostenuto nell'abbandonare la carriera: un problema di coscienza e di riflessione lunga e

⁷ Respighi (1997) p. 125.

⁸ FGC, *I quaderni di Claudio Guastalla 1932-1933*, Venezia; ASR, *Fondo Respighi*, III, 1927-1942).

meditata sulla propria vita, sulle proprie esperienze di studio e professionali e sulla sua stessa realtà di donna nel contesto culturale e sociale dei primi anni Trenta del Novecento.

Tale senso di vitalità combattuta filtra e si rende evidente tra le note delle sue musiche e va ben oltre la linea simbolista e dannunziana dei titoli e delle sue composizioni più rappresentative; infatti, gran parte della struttura stessa di quei brani, non solo si palesano come perfetta sintesi tra ritmo poetico e musicale e come ideale rappresentazione sonora delle impressioni proposte dal testo, quanto anche, si mostrano come espressione di un comune sentire estetico. È il caso di citare qui, come esempio specifico di questa identità di linguaggi e costanti della ricezione e delle risultanti estetiche, da un lato, *Deità Silvano*, cinque liriche di Antonio rubino dedicate alla contessa Anna Piccolomini che Respighi scrive nel 1917 per soprano e pianoforte; la raccolta, otto anni più tardi, è arrangiata dal compositore per soprano e orchestra ed eseguita, con i coniugi in prima linea impegnati nell'esecuzione come voce solista e direttore, a New York nel febbraio del 1926. Dall'altro, ancor più indicativa di questa condizione sono le quattro liriche estrapolate dal *Poema Paradisiaco* di D'annunzio (1920): *Un sogno*, *La naiade*, *La sera* e *sopra un'aria antica*; di esse, la prima e l'ultima sono rappresentative di quella condizione produttiva e della qualità interpretativa che si scopre direttamente figlia di una languidezza e malinconia frutto non della dimensione poetica e imitativa, ma della condizione stessa delle scelte armoniche e melodiche imposte dalla partitura. Analogamente, e come segno indelebile della sintonia perfetta tra coniugi, anche le partiture respighiane, pur se dotate di un respiro analogo, ma diverso per matrice e scelta estetica, lo stesso espongono una condizione simile, figlia della consapevolezza del ruolo e della professionalità nascosta e repressa della musa Elsa.

Poetiche condivise

In esse, Respighi raccoglie, attraverso uno stile di scrittura tipicamente novecentesca per andamento e scelte accordali, una serie di impressioni musicali che tendono a sottolineare e nello stesso tempo a rappresentare ritmicamente l'andamento metrico dannunziano; in tal modo l'immagine estetica prodotta dalla composizione diventa rappresentativa dell'intera sezione da cui essa è stata estrapolata creando una serie di accoppiamenti figurativi e immaginifici che rimandano al complesso della poetica dannunziana in termini di estetismo, abbandono spirituale e confusione totale ed edonistica con l'*hortulus*, piccola e conclusa sezione che racchiude il giardino (*paradisus*).

I. UN SOGNO

G. D'ANNUNZIO

TONO ORIGINALE

Ottorino Respighi
(1920)

Lento

p

poco rit

a tempo

I - o non o - do imiei passi nel
a tempo
via - le mu - to per o - ve i So - gno mi con - du - ce

Figura 1: O. Respighi, *Quattro Liriche da D'Annunzio: 1. Un sogno*, Bologna, Pizzi, 1921, p. 3

La prigione dei sensi diventa restituzione di una necessità dell'uomo di vivere in una dimensione piccola, accogliente e rassicurante in cui le larve, insidiose ed enigmatiche, divengono forma della corruzione del mondo e del tentativo della vita stessa di portarci fuori da quella dimensione decadente ed estetizzante per il quale il piccolo mondo crepuscolare di Gozzano diventa il rifugio, lo *xenodochio* in cui trovare sostegno, pace e rassicurante tranquillità. In tutto questo Ottorino

ed Elsa (compositore e musa) costruiscono un percorso ritmico-sillabico particolarmente efficace; in questo senso soprattutto *Sogno* è fondamentale, non solo perché apre la piccola silloge, quanto perché impone una coerenza interpretativa e stilistica che si trasferisce anche sui brani successivi in una sorta di identità stilistica e tematica che si evidenzia già nella codificazione di cellule ritmico-vocali specifiche e caratterizzanti come l'intervallo di quarta crescente del primo pezzo che si rovescia in un analogo intervallo discendente nel secondo brano o nell'uso sistematico della terzina alla parte solistica caratterizzante di tutti e quattro i piccoli componimenti.

A fronte di un impianto sostanzialmente tonale, il prodotto musicale è una esasperazione armonica degli accordi di tonica, del VI grado e della relativa cadenza attraverso una serie di modificazioni delle alterazioni di alcune note dell'accordo fondamentale e della dominante che servono a introdurre l'ascoltatore in un'area indeterminata, di sogno appunto, in cui la linea melodica scompare, sommersa com'è dall'armonia e dal continuo susseguirsi di note alterate. Da questa forma indistinta esce il tema assegnato alla voce di soprano; essa non ha punti di riferimento per l'intonazione e pertanto trasmette al fruitore la stessa indeterminatezza che viene fuori dalle prime quattro battute di apertura.

Le parti evidenziate in figura 1 sottolineano il quadro delle alterazioni e la successione armonica di base; è evidente, riducendo gli arpeggi a soluzioni accordali isolate dal contesto vocale e strumentale, che le scelte espressive sono volute e cercate nell'ambito di un'indeterminatezza sonora che trasforma ogni nota in accordo di se stesso in modo che, intervenuta la prima nota del soprano, essa risulti quasi vuota, sospesa nell'aria e assolutamente distante dalla melodia che si sta proponendo.

La successione accordale arpeggiata, già nell'introduzione del brano, gioca sulle alterazioni dell'accordo di undicesima di Mi mag. e della terza maggiore

relativa creando un ambiente sonoro non risolutivo né orientativo che ben s'adatta ad alcuni specifici punti del testo: «non odo i miei passi» caratterizzato dall'intonazione della settima di Mi magg. non più sensibile e imitata dal pianoforte come nota di passaggio discendente, il «viale muto» sottolineato e adattato sul salto di settima diminuita discendente, la parola «sogno», caratterizzante il testo e la resa sonora, sottolineata dall'accordo momentaneo di Fa magg. (estraneo all'ambiente della tonalità di partenza) che invece funziona come semplice abbassamento cromatico delle due note (Fa diesis e Do diesis) che sono quinta e nona dell'accordo di Si magg. dominante della tonalità di partenza.

Il gioco armonico tonale, dunque, non si interrompe, ma crea un'ambiente sonoro aperto, indistinto e continuo in cui la modificazione degli accordi è solo apparente e non sostanziale e in cui proprio la voce gioca il ruolo di tramite tra la specificità accordale e la dimensione immaginifica che ne deriva. Senza la parte vocale (e qui sta l'intelligenza compositiva di Respighi e la forza vocale, evocativa ed espressiva di Elsa) la parte pianistica sarebbe un esercizio tecnico vuoto, inutile e anche un po' démodé che tutt'al più potrebbe essere rapportato a quel simbolismo pianistico (evocativo e non altro) di certa scuola francese tardo-ottocentesca o di certe romanze per pianoforte che affollavano i salotti borghesi del secolo precedente o che si affastellavano incoerentemente sui pianoforti di ogni ragazza con una buona educazione.

*Io non odo i miei passi nel viale
muto per ove il Sogno mi conduce.
È l'ora del silenzio e de la luce.
Un velario di perle è il cielo, eguale.*

*Attingono i cipressi con oscure
punte quel cielo: immoti, senza pianto;
ma sono tristi, ma non sono tanto
tristi i cipressi de le sepolture.*

Il paese d'in torno è sconosciuto,

*quasi informe, abitato da un mistero
antichissimo, dove il mio pensiero
si perde, andando pe 'l viale muto.*

*Io non odo i miei passi. Io sono come
un'ombra; il mio dolore è come un'ombra;
è tutta la mia vita come un'ombra
vaga, incerta, indistinta, senza nome.⁹*

L'intelligenza e la complicità dei due nostri coniugi invece, mostra una capacità di scrittura ed esecuzione figlia della lettura consapevole e approfondita del testo e dell'intima conoscenza del linguaggio poetico dannunziano e dei suoi colleghi, non dimentichiamo infatti che i testi adottati dai due coniugi sono tutti scritti nel periodo tra il 1889 e il 1900 e coprono, dunque, non solo la prima stagione della produzione dannunziana (quella panica ed edonistica soprattutto), quanto anche le prove e le imitazioni di tutto un filone produttivo di derivazione simbolista che non disdegna però di rivolgere lo sguardo anche ad altre influenze, dal sibarismo al giapponismo e all'arte primitiva.¹⁰ Non a caso, ai fini di una specifica scelta produttiva, entrambi i coniugi colgono, della musica e della indeterminatezza sonora (soprattutto) della musica antica, nel senso di immaginifico e rappresentativo di una visione ideale (al pari dei quadri di Rossetti) che possa rendersi reale solo all'interno della sua resa musicale. In questo senso, perfino la musica suonata da altri diventa il tramite per una costruzione-rivelazione di un'essenza del linguaggio musicale tutta rivolta alla sola considerazione della sua idealità estetica e della sua trasformazione in semplici emozioni figlie di una lettura nient'affatto filologica.

«Segovia: una rivelazione! Non avevamo mai sentito trarre dalla chitarra dei suoni e delle emozioni così grandi: virtuosismo trascendentale e intima spiritualità. Alle volte era un cembalo che suonava, altre volte un liuto, e altre ancora un'arpa, un'arpa eolica, dal timbro lieve ed aereo [...]».¹¹

⁹ D'Annunzio (1892).

¹⁰ Su queste questioni rimandiamo a Tallini (2020) e Fantasia-Tallini (1994), pp. 21-49.

¹¹ Respighi (1977), p. 95.

Lo stesso discorso vale per il primo intervento di *Deità Silvano* (figura 1) dove l'indeterminatezza non solo è armonica nel senso orchestrale del termine (quasi due fagotti che si dividono un pedale Sib-Do che apre, dopo quattro battute, ad un altro accordo in rivolto di Re minore), quanto tematica visti gli strappi ritmici di semicrome e biscrome che preparano la linea melodica del canto e annunciano il «murmureggiare» (altro termine dannunziano per proposta e scelta metrica e linguistica) dei «saltellanti rivi [...] per le forre astruse». Anche in questo caso la scelta armonica è tonale, ma con accidenti tecnici e salti melodici così diffusi e variegati da lasciare ogni riferimento al solo testo poetico.

*S'odono al monte i saltellanti rivi
Murmureggiare per le forre astruse,
S'odono al bosco gemer cornamuse
Con garrito di pifferi giulivi.
E i fauni in corsa per dumeti e clivi,
Erti le corna sulle fronti ottuse,
Bevono per lor nari camuse
Filtri sottili e zeffiri lascivi.
E, mentre in fondo al gran coro alberato
Piange d'amore per la vita bella
La sampogna dell'arcade pastore,
Contenta e paurosa dell'agguato,
Fugge ogni ninfa più che fiera snella,
Ardendo in bocca come ardente fiore.*

La voce di Elsa corre all'interno del testo senza ripetizioni e senza soffermarsi su diversi aspetti testuali, se non nel caso di pochi punti (compreso il finale dell'ultimo verso) decisivi non per la resa musicale, quanto per la sottolineatura delle impressioni che il testo stesso e la musica devono suggerire insieme all'ascoltatore di turno, un'accidente compositivo questo che compare come espediente tecnico voluto e progettato in tutte le liriche, come nel caso di *Crepuscolo* quinta sezione della raccolta.

Elsa, «le cose di musica» e la Generazione dell'Ottanta

Uno sguardo al catalogo delle opere e degli scritti di Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo evidenzia non solo titoli legati alla dimensione poetica sopra descritta, quanto una precisa scelta stilistica in termini di fonti e testi da utilizzare o da impiegare in musica che rovesciano l'immagine di una donna tanto legata al coniuge da interrompere ogni pratica musicale e ogni studio quotidiano. In effetti, nel periodo 1920-1932 Elsa accompagna il marito in tutti i concerti programmati nelle Americhe e in Europa eseguendo non solo musiche di Ottorino, ma anche sue composizioni, segno che la scrittura musicale alla fine non fu abbandonata del tutto, anzi: ella non rinunciò mai completamente alla propria produzione artistica poetica e musicale e la quantità di scritti, prove, appunti e pagine sparse databili a dopo il 1936 smentiscono completamente l'immagine della moglie devota, musa per altri e non di sé stessa.¹²

Probabilmente a costruire tale immagine, ha contribuito anche la condizione sociale degli anni del fascismo e certe convenzioni borghesi che volevano la donna soprammobile salottiero da arredamento che può sfoggiare la propria cultura solo in casa e comunque mai scavalcando gli interessi e la figura del marito, condizione che non vale per Elsa proveniente da un'ambiente familiare fortemente moderno (il padre romanziere e militare di carriera, la mamma di lontane origini messicane e buona chitarrista) per il quale, la visione salottiera e borghese dell'*italietta* fascista male s'addice.

Come per i musicisti della cosiddetta Generazione dell'Ottanta (che comprendeva non solo Respighi, ma anche G. F. Malipiero, L. Dallapiccola, I. Pizzetti e A. Casella) così anche per Elsa, dunque, la cultura è letteratura e quindi, per necessità, non può non rinunciare a confrontarsi con correnti e scelte

¹² Buchanan (1993), p. 5; «[...] Dopo la scomparsa del maestro [*scil.* Respighi] ella si gettò a capo fitto nella cose della musica [...] come dimostrano appunti confluiti in vari testi» (Pedarra (2016), p. 97-112: 98).

produttive dal Selvaggismo di Maccari, Papini, Soffici e Malaparte a Bontempelli.¹³

¹³ Nell'ambito della cultura musicale del tempo, molto importante, ai fini di una considerazione pienamente culturale del fatto musicale e letterario insieme, è la questione relativa alle affinità tra cultura prettamente letteraria e sue attinenze generiche con le arti in genere e la cultura artistica unitaria, questa ultima intesa come aspetto sociologico di una diatriba piuttosto ampia tra cultura cosiddetta cittadina e rurale. La presenza del Fascismo nelle arti (con esclusione della musica e dei musicisti), infatti (Asor Rosa (1975), Albertina (1983), Riviste (1975), ai fini della determinazione di un'arte e di un'espressione propriamente fasciste, si è sempre divisa tra adesione alla modernità, all'industrialismo e conservazione della tradizione. Una dialettica siffatta, ha dunque portato a non accettare, da parte del Fascismo e dei fascisti, né i caratteri tipici della modernità letteraria (vedi l'accantonamento – causa anche una popolarità ed un seguito enormi, molto più ampio di quello di Mussolini – di Gabriele D'Annunzio e di Marinetti), né quelli tipici, invece, della tradizione contadina o per lo meno di un certo legame – mai interrotto – con la tradizione rurale. Il risultato di questa dicotomia incompiuta è stata, da un lato la nascita di correnti artistiche ben delineate (Selvaggismo e Novecentismo appunto, che hanno contribuito a rendere inconclusa la rivoluzione artistica del Fascismo ed anzi larga parte hanno avuto nell'orientare esteticamente ed organizzativamente le aree culturali di riferimento attraverso il collegarsi ideale alle riviste del primo Novecento) e dall'altro l'incapacità di gestire la crisi in cui la cultura artistica liberale, avanguardista e vociana, era finita dopo la prima guerra mondiale. Così, in maniera involontaria, essi superano la cultura liberale dichiarandosi lontani, parimenti, sia dall'avanguardia storica che dal vocianesimo; da un lato, infatti, l'Avanguardia – e molti Novecentisti erano stati Futuristi convinti – se aveva rappresentato una svolta nuova e moderna rispetto alla cultura tardo-ottocentesca, sembrava adesso non poter dire nulla di nuovo ad un movimento che si proponeva di essere propositivo e ricostruttivo insieme, tutto al più poteva esserne la matrice, ma anche in questo modo, comunque doveva essere necessariamente superata nei fatti e nelle teorie (Asor Rosa (1975) pp. 1500-1501). Dall'altro lato, il Vocianesimo, in quanto primo esempio di letteratura impegnata, intellettualistica e morale ad un tempo, non sembrava essere l'orizzonte militante dei nuovi intellettuali fascisti, né sembra essere fascista in senso lato. Il paradosso è che il fascismo, da un versante opposto (ma se pensiamo ai trascorsi socialisti di Mussolini non dobbiamo meravigliarci troppo) addossa alla cultura del tempo la stessa accusa che, negli anni Dieci del Novecento, Gian Pietro Lucini rivolgeva alla cultura a lui contemporanea. Lì, sul banco degli imputati, si metteva il dannunzianesimo e la stessa politica antiproletaria ed antisocialista dei vari governi (Giolitti compreso), qui invece, si contesta alla borghesia l'incapacità di saper conciliare le istanze del modernismo con quelle della tradizione o di non saper trovare una propria, idonea identità nel segno della modernità. L'identità, invece, per Selvaggisti e Novecentisti c'è ed è il fascismo stesso, pur con tutte le sue contraddizioni. Il problema che le due correnti si pongono non è l'identità fascista, ma come interpretare il movimento, considerandone compiti e funzioni all'interno di diverse realtà e situazioni. Il Futurismo esce dal movimento fascista

I nuovi compositori non condividevano le proposte e le polemiche di quelle correnti poiché né comprendevano né contemplavano, all'interno delle loro poetiche di riferimento, né il rispetto della tradizione (in questo caso rappresentata dal teatro lirico e soprattutto dalla corrente verista e dai pucciniani), né, tanto meno, l'ossessiva tendenza alla ricerca di un'arte prettamente moderna e fascista. Anzi, come per le avanguardie letterarie, anche per la nuova generazione di compositori che si affaccia al primo trentennio del Novecento il rapporto con la letteratura del tempo passa direttamente per due vie, entrambe attive e dotate di senso, collaborative e parimenti ideali: le riviste (che vivono uno sviluppo molto ampio, simile per certi versi a quello delle riviste letterarie del primo Novecento, per importanza dei contenuti e per proposte poetiche) e il diretto rapporto con gli autori, particolarmente D'Annunzio e Pirandello. Se, ad esempio, Gozzano teme di morire «gabrieldannunziano» e Saba considera quanto meno inutile il *puer* pascoliano, non nella stessa maniera la pensano Respighi, Pizzetti e Casella (proprio nei confronti del Pescaresc) o Malipiero (nei confronti di Luigi Pirandello). Per di più, sono proprio gli studi musicali a determinare le nuove capitali della musica italiana (non solo nella composizione, ma anche nella ricerca storico-musicale) in un ambito che è anche letteratura e ricerca letteraria e musicologica, si pensi, per questo, oltre che a Venezia, anche e soprattutto a Torino.¹⁴

proprio perché la modernità del fascismo non può essere perennemente sperimentale; il Fascismo, infatti, considerandosi come coincidente con l'ordine esistente, non può essere continuamente rivoluzione e dunque, non può ospitare al suo interno una contraddizione così forte come il futurismo, per definizione continuamente *in Progress*.

¹⁴ Su Torino e sulla cultura torinese durante il fascismo, cfr. D'Orsi (2000). Soprattutto intorno al Teatro Regio si muovono le fila di un tentativo di rinnovamento grazie all'opera di Guido M. Gatti, prima attraverso le riviste (la «Rassegna Musicale» in opposizione alla positivista «Rivista Musicale Italiana») e poi attraverso la riflessione crociana sull'arte e sulla ricerca musicologica Mila (1974a), pp. 121-127, Mila (1974b) 1974 e Gatti (1967) pp. 80-88).

Morto Puccini (1924) ed emigrato negli Stati Uniti Toscanini (1931), a parte il fascistissimo Mascagni, la musica dei compositori dell'Ottanta (e di coloro che ne avevano recepito gli insegnamenti) mantenne una sua dignità artistica ed intellettuale, anche quando, dopo una stagione iniziale fatta di atonalismo e ricerca del moderno (per stili e linguaggi), si tornerà alla tonalità ed alla ricerca di un suono aristocratico, in sintonia con la tradizione antica e progettato proprio nell'ottica di quella. Del resto, sarebbe sin troppo facile ridurre a contrapposizione polemica le visioni estetiche dei compositori appartenenti alla Generazione dell'Ottanta: i poli opposti di Ildebrando Pizzetti e Alfredo Casella, sia pure effettivamente contrastanti ad esempio sulla musica di Schoenberg (che il primo definiva addirittura «rancidume sostanziale [...] opera di un poveretto» mentre il secondo se ne faceva paladino)¹⁵ non saranno mai davvero lontani nelle scelte estetiche e produttive e nei linguaggi adottati.

In questo dualismo avanguardia/retroguardia il fattore essenziale, infatti (questione che tocca anche i coniugi Respighi), non è l'adattamento e la scelta di formule teorico-pratiche dell'armonia e dello stile, quanto l'adozione di linee compositive che fossero moderne per il linguaggio adottato: considerare il gregoriano come cifra tematica e linguistico-espressiva della propria scrittura non è una scelta mirata all'accoglimento di paventati favori di pubblico, quanto

¹⁵ Pizzetti (1926) pp. 2-3. Casella (1913) p. 2. La polemica si ricomporrà pochi anni più tardi, al termine della tournée italiana del *Pierrot lunaire*, quando lo stesso Casella definirà la atonalità una «prigione» e sintomo di «alienismo mentale [...] nevrastenia iper-acuta [...]». Ciò che fu creduto magnifica aurora, non era che un ricchissimo, ma inesorabile crepuscolo [...] che non poteva trovare ascolto né posto nella cultura italiana (Casella (1924) p. 301). Tali affermazioni trovano concorde perfino l'antiaccademico Malipiero: «Arnold Schönberg, come lo Strauss, non è un innovatore, ma un rifacitore di vecchie musiche. [...] Dove la materia musicale non è dominata dal "pensiero", risalta l'artificio, perciò le astruserie armoniche dello Schönberg non appartengono ad una nuova tendenza, ma sono come l'ossigeno per l'agonizzante. [...] Il fenomeno Schönberg si ripete in tutti i tedeschi: la ricerca affannosa per alimentare un fuoco che languisce, una musicalità esaurita» (Malipiero (1917) pp. 108-110).

un rovesciamento concreto della prospettiva con cui si considera il rapporto tra opera, linguaggio e visione estetica.

La «Musica Nuova», dunque, considerata all'interno di una ricerca artistica e stilistica volta a trasformare l'agonizzante tardo-romanticismo in una categoria nuova in cui l'arte e la musica assumano un ruolo catalizzatore delle tensioni latenti che emergevano nel Nuovo Secolo, si offre al fruitore in una nuova temperie culturale ed ideologica in cui non solo lo stile, ma anche la visione stessa dell'autore si modifica con l'accettazione di nuovi modelli (la Francia di Debussy, Mallarmé e Ravel ad esempio) e con la costruzione di una nuova società, fatta di giovani di talento che si associano al fine di creare dal basso un movimento artistico nuovo e moderno.¹⁶

La riscoperta di Monteverdi, Marenzio, i due Gabrieli e Frescobaldi e di tanti altri autori tra Cinquecento e Settecento, unita alla ricerca di sonorità orchestrali e non che proponessero continuamente e nuovamente l'aspetto intimistico tipico di tanta musica da camera o che affidassero a pochi strumenti la ricerca di sonorità nuove (vedi per esempio la chitarra) e la ricerca di soluzioni espressive ed armoniche anticate certo, ma moderne per il loro uso e per gli effetti scatenati a livello estetico e di gusto (vedi l'uso di armonie modali o la soluzione di cadenze gregoriane con l'abolizione della sensibile), determinano nuove linee compositive, certo intese secondo una lettura Novecentista, ma non miranti a

¹⁶ Ne siano testimonianza le parole che Malipiero rivolge a Pizzetti proprio in merito alla costruzione di un movimento artistico siffatti: «Io ci tengo a parteciparle il progetto per primo perché conoscendo da diversi suoi articoli i suoi concetti, ci terrei che lei subito si mettesse tra i fondatori della Casa impedendo, con la sua persona, tutti i concetti dilettanteschi che affliggono l'Italia. Bisognerebbe riunire tutti quei giovani che vivono o per meglio dire imputridiscono in Italia, nelle piccole città, e che dispersi e cacciati dalla miseria, si sono ritirati dalla vita musicale perché questa da noi non esiste. E perché? Perché non sono né dei dilettanti né degli accademici! Lei stesso sul "Secolo" parlava di un giovane che ha scritto un libro su Mascagni! Ne conosco anch'io uno o due che vivono solitari e abbandonati. [...] Bisogna muoversi, e organizzare qualche cosa di italiano per non morire di consunzione» (ASIEI-RM, sc. 5).

determinare uno stile nuovo, capace di imporre linguaggi e trasfigurare estetiche e poetiche.¹⁷ Ciò che interessa loro è superare i principi stessi cui tutto il Novecento si era fino allora uniformato e cioè spiritualismo ed estetismo, superamento della nozione di arte come esperienza eccezionale avulsa dalla realtà italiana, sfiducia nel rapporto tra individuo e società e comprensione della figura dell'artista come coscienza superiore alla società.

In questa direzione si muoveranno soprattutto Luigi Dallapiccola, Ottorino Respighi e consorte e poi Goffredo Petrassi, Giorgio Federico Ghedini. Tutti cercheranno un territorio di ricerca stilistica ed espressiva comune, basato sull'arcaismo, sull'antico moralismo armonico e sul gregoriano. Accanto a questi temi, essi affiancano una serie di suggestioni letterarie contemporanee (D'Annunzio, Papini, Cardarelli) e/o più antiche (particolarmente duecentesche e prima ancora greco-antiche) o legate all'età d'oro della letteratura italiana (Lorenzo il Magnifico, Boiardo).

¹⁷ La riscoperta degli autori italiani, soprattutto del Cinquecento e Seicento, ma anche del Settecento (particolarmente veneziano), è compiuta sia sul piano dell'utilizzo delle formule e delle tecniche compositive da quegli autori utilizzate, sia sul piano della riscoperta anche delle correnti di appartenenza e quindi su di un più generale piano storico-musicale; soprattutto la «Associazione dei Musicologi Italiani», cui appartiene il giovane Fausto Torrefranca, si muove in questo senso. Si veda Gasperini (1911) pp. 637-639, in cui si reclama, a gran voce, la necessità di «procedere alla ricerca, alla ricognizione e alla catalogazione di tutta la musica antica, teorica e pratica, manoscritta e stampata, esistente nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia, per servire di base ad una grande edizione critica delle opere complete dei nostri migliori autori» (p. 638). La rivendicazione cade a proposito per comprendere al meglio la necessità dei compositori della cosiddetta Generazione dell'Ottanta di trovare stimoli, se non nell'antico, almeno nella percezione che la cultura del tempo aveva della musica del passato, soprattutto italiano. Nel riscoprire quei musicisti e quelle partiture, non c'è dunque una rivendicazione nazionalistica, ai limiti dello sciovinismo musicale (che pure il Fascismo tenterà, senza alcun successo, di imporre come lettura culturale), ma soltanto un interesse linguistico e storico-musicale (nel senso della ricerca delle fonti della musica italiana moderna) che mira a ricostruire un rapporto filologico diretto tra le pratiche musicali (esecuzione ed interpretazione) e la composizione stessa.

Ciò che li contraddistingue, rispetto ai compositori che li hanno preceduti, è la mancanza di una necessità critica che giustifichi le proprie scelte poetiche. Mentre per Dallapiccola (che pure ha svolto nel tempo una notevole attività critica) scrivere della propria idea di musica, è più che altro un chiarire a se stesso (piuttosto che ad un pubblico), Petrassi e Ghedini mai sentiranno il bisogno di tradurre in parole ciò che investe la propria produzione.

La ricerca sul linguaggio, pur se non mira ad un radicalismo aperto (come nel caso del coetaneo Messiaen), pure, cerca una propria autonomia e indipendenza. Pertanto, la loro eredità, non deve esser vista come una ricerca incompleta, quanto piuttosto come testimonianza di un compito morale e civile dal quale la musica non può prescindere, soprattutto nel gioco di rimandi che dal passato vanno verso la loro contemporaneità.

Ecco perché Petrassi ricorre alla messa in musica del *Coro di Morti* (dal *Dialogo di Federigo Ruysch con le sue mummie*), Dallapiccola raccoglie le voci di prigionia di grandi del passato (nei *Canti di prigionia*) e Ghedini intona il *Pianto de la Madonna* di Jacopone da Todi, autore a cui anche Dallapiccola e la stessa Elsa dedicano proprie riflessioni e scritture.

Leopardi, Jacopone e le *Lamentationes captivitatis* di Maria Stuarda, Boezio e Girolamo Savonarola rappresentano non *un* modello, ma *il* modello, *casus* tanto inarrivabile quanto utilissimo per raccontare la tragicità del presente attraverso l'invocazione e la denuncia del mondo moderno in preda al caos. Si ripristina dunque l'antica idealità, tutta classica, della *lamentatio* come forma massima dell'espressività dolorosa; il lamento, il pianto divengono infatti unica dimensione dicente, sia per quanto riguarda la semplice comunicazione, sia per quanto concerne la validità estetica di quello stesso dire.

In questo solco sono evidenti i richiami alla produzione corale di Elsa, sia quella incentrata sui testi tratti da Angelo Poliziano che da Jacopone da Todi. In

tali casi, infatti, sono evidenti le situazioni che abbiamo fin qui certificato come parte essenziale della produzione e dello stile della Generazione dell'Ottanta, del marito e suo. Nello specifico le polizianee *Ballata delle rose* (per voce e orchestra da camera o in alternativa per piccolo coro e orchestra da camera), *Deh udite un poco amanti* (a tre voci maschili), *Vergine santa* (a quattro voci miste), *Burlesca* (per quattro voci maschili) e il *Pianto de la Madonna* (seconda versione, definitiva, per soli, coro e orchestra; prima stesura per soli, coro, arpe, percussioni e 4 pianoforti, 1938), già a partire dagli organici prescelti, sono testimonianze dirette non tanto e non solo della ripresa compositiva e della definitiva liberazione dal ruolo di donna-moglie devota, quanto della sapienza compositiva e della consapevolezza stilistica e formale della compositrice.¹⁸

La prima versione della *Ballata delle rose* vede la luce già nel 1918 quando il non ancora marito la sollecita, in una lettera datata 24 luglio, a terminare il lavoro, più tardi eseguito in forma breve poco prima dell'esecuzione della seconda versione del *Pianto* jacobino del quale si segnala l'innovativo impiego dei quattro pianoforti, fortemente assimilabile al coevo organico petrassiano del *Coro* leopardiano. Altrove, nella *Pregghiera di Santa Caterina* (cantata per soprano, archi, organo, pianoforte e arpa, 1948-1949), l'organico è ancora più innovativo per effetti timbrici e ricerca sonora, al punto che la prima versione della stessa cantata (*Caterina da Siena* per soprano, coro misto e orchestra, 1947-1948) sembra essere stata scritta molto più tempo addietro viste non solo le differenze stilistiche e le novità di strumentazione, ma anche la quantità di scritture autografe delle varie riduzioni per canto e pianoforte approntate. Non solo: ma la struttura stessa del testo sembra ricondurre, non tanto alla mano di Guastalla che non portò a termine la scrittura del testo per la morte prematura, ma della stessa Elsa che ha

¹⁸ Pedarra (2016) pp. 124-17:126-127.

sicuramente rimaneggiato la partitura e la strumentazione successivamente ragionando sugli equilibri fonici da adottare emergenti dalla sua idea di testo.

Tali accorgimenti, tale lavoro continuo sulla resa strumentale e vocale (e finanche sulla riduzione pianistica) segnalano una volontà artistica solida, conscia delle proprie scelte e sicura di poter gestire il linguaggio musicale in nome di un'idea personale e di una visione estetica nuova, in cui il "vecchio" e il passato sono ripresi come novità assoluta che si trasforma in vitale essenza estetica della coscienza dell'artista. L'uso di ottave raddoppiate o di linee melodiche chiuse entro l'intervallo di quinta sono la testimonianza di una ricerca strumentale e vocale in cui gli strumenti devono restituire un ambiente sonoro variegato, legato a sonorità prodotte da altri strumenti, in questo modo evocati, ma non presenti in organico.

Nella trascrizione per voce e pianoforte de *La muerte del Payador* (in origine per voce e orchestra, 1919) già l'apertura del brano è caratterizzato da un pianissimo della tastiera che, nel pizzicato, deve restituire il pizzicato degli violoncelli senza accompagnarne né intonarne i punti d'appoggio armonico o la stessa melodia; il ritmo di fandango è così evidente che la voce quasi sembra emergere come parte indistinta dell'accordo di Fa pur essendo la settima della nota fondamentale.



Figura 2: E. Respighi, *La muerte del Payador*, Milano, Ricordi, 1919

Scritta in versi liberi, come la *Revolverata* cara a Lucini, diventa nella scrittura musicale della Respighi uno schema da replicare in un numero preciso di battute tematiche (tre al massimo) le quali, unite alle variazioni di tempo e alla scelta delle alterazioni, determina un ambiente sonoro bastato essenzialmente sul modo eolio, ovvero la moderna scala minore naturale di Fa, Do e Mib.¹⁹ La tonalità minore, così gestita, rende un senso di continua variabilità tematica, ritmica e finanche sillabica poiché ad ogni fase accordale corrisponde una ben precisa sezione del testo, sia essa sillabica o verbale, che caratterizza una ben precisa fisionomia del testo stesso: la prima sezione, infatti, rimanda al poeta e al soggetto poetico, la seconda richiama direttamente il mito di Santos Vega e la terza rimanda alla malinconia per la morte dimenticata.

*Bajo el ombú corpulento,
de las tórtolas amado,
porque su nido han labrado
allí al amparo del viento;
en el amplísimo asiento
que la raíz desparrama.
Donde en las siestas la llama
de nuestro sol no se allega,
dormido esta Santos Vega,
aquel de la larga fama.*

[...]

*Alzó Vega la frente,
y le contempló un instante,
enseñando en el semblante
cierto hastío indiferente.
"Por fin, dijo fríamente
el recién llegado, estamos
juntos los dos, y encontramos
la ocasión, que éstos provocan,
de saber cómo se chocan
las canciones que cantamos".*

Así diciendo, enseñó

¹⁹ Buchanan (1993), pp. 30-33.

*una guitarra en sus manos,
y en los raigones cercanos
preludiando se sentó.
Vega entonces sonrió,
y al volverse al instrumento,
la morocha hasta su asiento
ya su guitarra traía,
con un gesto que decía:*

[...]

*Al dar Vega fin al canto,
ya una triste noche oscura
desplegaba en la llanura
las tinieblas de su manto.
Juan Sin Ropa se alzó en tanto,
bajo el árbol se empinó,
un verde gajo tocó,
y tembló la muchedumbre,
porque echando roja lumbre,
aquel gajo se inflamó.*

[...]

*Como en mágico espejismo,
al compás de ese concierto,
mil ciudades el desierto
levantaba de sí mismo.
Y a la par que en el abismo
una edad se desmorona,
al conjuro, en la ancha zona
derramábase la Europa.
Que sin duda Juan Sin Ropa
era la ciencia en persona.*

*Oyó Vega embebecido
aquel himno prodigioso,
e inclinando el rostro hermoso,
dijo: "Sé que me has vencido".
El semblante humedecido
por nobles gotas de llanto,
volvió a la joven su encanto,
y en los ojos de su amada
clavó una larga mirada,
y entonó su postrer canto:*

*"Adiós luz del alma mía,
adiós, flor de mis llanuras,
manantial de las dulzuras*

*que mi espíritu bebía;
adiós, mi única alegría,
dulce afán de mi existir;
Santos Vega se va a hundir
en lo inmenso de esos llanos...
¡Lo han vencido! ¡Llegó, hermanos,
el momento de morir!"*

*Aún sus lágrimas cayeron
en la guitarra, copiosas,
y las cuerdas temblorosas
a cada gota gimieron;
pero súbito cundieron
del gajo ardiente las llamas,
y trocado entre las ramas
en serpiente, Juan Sin Ropa
arrojó de la alta copa
brillante lluvia de escamas.*

*Ni aun cenizas en el suelo
de Santos Vega quedaron,
y los años dispersaron
los testigos de aquel duelo;
pero un viejo y noble abuelo,
así el cuento terminó:
"Y si cantando murió
aquel que vivió cantando,
fue, decía suspirando,
porque el diablo lo venció.*

L'accompagnamento pianistico (e quello orchestrale) è indipendente dalla voce; anche quando il ritmo di fandango si sposta all'ottava superiore avvicinandosi al registro grave cantato dalla solista, l'atmosfera, nonostante la stessa armonia, rimane comunque rarefatta e la linea melodica delle battute 11-14 si presenta o come flusso sonoro non invasivo che sottolinea adeguatamente le parole «manantial de las dulzuras» (“pura sorgente di dolcezza”, figura 3), oppure come formula imitativa di questo stesso passaggio al pianoforte nelle battute 37-39 (figura 4).



Figura 3: E. Respighi, *La muerte del Payador*, Milano, Ricordi, 1919, batt. 11-14

Figura 4: E. Respighi, *La muerte del Payador*, Milano, Ricordi, 1919, batt. 34-39

Tali approcci, sommati ad una linea melodica costruita al limite del recitativo (soprattutto in figura 4), sono specifici di una ben chiara dimensione esecutiva e sono caratteristica portante di altre composizioni di Elsa, da *Momento* (in cui la linea del canto è esposta in un susseguirsi monocorde di note ribattute che

richiamano volutamente il recitativo in stile monodico delle prime forme galileiane) a *Duormete mi alma* dove ritorna, ma in ottava superiore, il ritmo di fandango de *La muerte del Payador*, sia pur inframmezzato da un andamento a terzine che imita l'arpeggio di una lontana chitarra solitaria che ben si presta a ricreare i contesti poetici del testo.

Come si vede, dunque, Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo è parte, al pari del marito e al pari degli altri autori della Generazione dell'Ottanta, di quel movimento artistico che è stato rivoluzionario senza esserlo e senza proporre rivoluzioni, ma solo fondando la propria estetica su di un linguaggio musicale e poetico completo, derivato certo dalla tradizione, ma rispetto ad essa, sicuramente innovante come aspetti produttivi e modello propositivo. Certo, resta l'incognita di un'arte assolutamente panica ed elitaria, ma questo, dati i tempi in cui essi stessi agiscono, è momento artistico di riferimento e vitale punto di contatto con la realtà stessa delle estetiche e delle ideologie del loro tempo.

Gennaro Tallini

Centro di Ricerca "Al Segno di Fileta"

Conservatorio "Bonporti" Trento

gennaro.tallini@conservatorio.tn.it

Riferimenti bibliografici

Anniversari (1997)

Gli anniversari musicali del 1997, a cura di P. Pedarra e P. Santi, Milano, Centro Culturale Rosetum, 1997, pp. 611-694.

ASIEI - RM

Archivio Storico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana (ASIEI - RM), Roma, *Fondo Pizzetti*, ante 1883–1985, s. 1, Carteggio, 1894–1968, ss. 5 “Amici”, 1897–1967, fasc. 66, G. F. Malipiero, 1910/07/11–1962/08/05, docc. 168, sc. 5.

ASR 1942

Archivio Storico Ricordi, *Fondo Respighi*, III, 1927-1942, Milano.

Albertina (1983)

Vittoria Albertina, *Le riviste del duce. Politica e cultura del regime*, Guanda, Parma, 1983

Asor Rosa (1942)

Asor Rosa Alberto, *La cultura*, in *Storia di Italia*, IV/2 *Dall'Unità ad oggi*, a cura di Romano Ruggero e Vivanti Corrado, Einaudi, Torino, 1975.

Bragaglia (1983)

Leonardo Bragaglia, *Ardendo vivo: Elsa Respighi (tre vite in una)*, Roma, Bulzoni, 1983.

Brandt (2017)

Penny R. S. Brandt, *A Marriage and its Music: The Work of Elsa Olivieri Sangiacomo Respighi in Fascist Italy*, (2017). Doctoral Dissertations. 1461, <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/1461>.

Buchanan (1993)

Mary Lenn Buchanan, *The songs of Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo*, Louisiana State University Historical Dissertation and Theses 5489, 1993, https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/5489/.

Buran (2008)

Martina Buran, *Il riordino e l'inventariazione dell'archivio documentario di Ottorino Respighi*, in *Ottorino Respighi, manoscritti musicali e archivio documentario alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, a cura di M. Buran e V. Fano, DVD- Rom edito con il contributo della Sovrintendenza Archivistica del Veneto e Fondazione "G. Cini", 2008.

Casella (1913)

Alfredo Casella, *Arnold Schönberg et ses œuvres*, «L'Homme libre», 1/72, 15 luglio 1913, p. 2 attualmente in *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di R. Calabretto, Olschki, Firenze 1997, pp. 297–299.

Casella (1924)

Alfredo Casella, *Arnold Schönberg e la nuova musica italiana*, «Musica d'oggi», 6/10, ottobre 1924, p. 301.

D'Annunzio (1892),

Gabriele D'Annunzio, *Hortulus Animae: Un Sogno*, in *Poema paradisiaco*, 1892.

Degrada (1981)

Francesco Degrada, *La Generazione dell'Ottanta e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 45-62.

D'Orsi (2000)

Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino, 2000.

Fantasia - Tallini (1994),

Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Milano, Franco Angeli, 1994.

Flamm (2004)

Christoph Flamm, «*Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni*»: Respighis "*Römische Trilogie*" als musikalisches Symbol des italienischen Faschismus?, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di R. Illiano, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 331-369.

Flamm (2008)

Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 2008 (Analecta musicologica 42).

Fondazione Giorgio Cini (FGC)

Fondazione Giorgio Cini (FGC), *I quaderni di Claudio Guastalla 1932-1933*, Venezia.

Gasco (1920)

Alberto Gasco, *Una musicista italiana*, «Musica d'Oggi», XIII, 1920 (successivamente in *Gli anniversari musicali del 1997*, a cura di Potito Pedarra e Piero Santi, Milano, Rosetum, 1997, pp. 617-620).

Gasperini (1911)

Guido Gasperini, *L'Associazione dei musicologi italiani*, «Rivista musicale italiana», XVIII (1911), pp. 637-639.

Gatti (1967)

Guido Maria Gatti, *Torino musicale nel passato*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I (1967), pp. 80-88.

Gherardi (1980)

Luciano Gherardi, *Riscoperta del Medioevo negli studi letterari e ricerca musicale, tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola*, in *Medievalismi e folklore nella musica italiana del '900*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, XVII, 1980, pp. 35-50.

Guarnieri Corazzol (2000)

Adriana Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 131-190.

Lanza Tomasi (1981)

Gioacchino Lanza Tomasi, *Il gusto musicale di D'Annunzio e il dannunzianesimo musicale*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 393-403.

Malipiero (1917)

Gian Francesco Malipiero, *Orchestra e orchestrazione II*, «Rivista Musicale Italiana», 24, 1917, pp. 108–110

Mila (1974a)

Massimo Mila, *L'opera di Guido M. Gatti nella cultura musicale italiana*, in «SP», III (1974), pp. 121-127.

Mila (1974b)

Massimo Mila, *La Pro Cultura e la musica a Torino*, introduzione di E. Bassi, prefazione di M. Mila, Pro Cultura, Torino, 1974.

Pedarra (2016)

Potito Pedarra, *Elsa Olivieri Sangiacomo: due canzoni per chitarra*, in *Elsa Respighi e il suo tempo. Verona e l'Italia nel Primo Novecento*, atti del convegno (11 ottobre 2015), concorso internazionale “Elsa Respighi”, Verona palazzo Verità-Poeta, a cura di L. Zecchinelli, Verona, Cierre Edizioni, 2016.

Pinamonti (1987)

Paolo Pinamonti, *Note sul pensiero estetico di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana*, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1987, pp. 407-435.

Pinamonti (1988)

Paolo Pinamonti, *Musicologia estetica ed estetica musicologica: eclettiche fusioni critiche alle origine del Novecento musicale*, in *Il Novecento musicale italiano, tra*

Neoclassicismo e Neogoticismo, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 53-66.

Pizzetti (1926)

Ildebrando Pizzetti, *Di Arnold Schönberg e di altre cose*, «*Il Marzocco*», 21/51, 17 dicembre 1916, pp. 2-3.

Respighi (1921)

Ottorino Respighi, *Quattro Liriche da D'Annunzio: 1. Un sogno*, Bologna, Pizzi, 1921.

Respighi (1954)

Elsa Respighi, *Ottorino Respighi - Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricordi, 1954.

Riviste (1975)

Le riviste di "Strapaese" e "Stracittà". «*Il Selvaggio*», «*L'italiano*», «'900», a cura di L. Troiso, Treviso, Canova, 1975.

Respighi (1985)

Ottorino Respighi, a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1985.

Respighi (1994)

Elsa Olivieri Sangiacomo. *La vita, le opere*, in *Gli anniversari musicali del 1997*, a cura di P. Pedarra e P. Santi, Milano, Centro Culturale Rosetum, 1997, pp. 655-669.

Respighi (1997)

Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma, Trevi, 1977.

Tallini (2020)

Gennaro Tallini, *La seduzione dell'arte. Estetica, letteratura e musica tra Ottocento e Novecento*, Stamen, Roma, 2020.

Tallini (in c.d.s.)

Gennaro Tallini, *Massimo Mila e Dino Buzzati: per un'idea dell'immaginario alpino tra pratica e visione letteraria*, in *Buzzati e il confine*, atti della giornata di studi su Dino Buzzati, Merano, Accademia di Studi Italo-Tedeschi, 26-27 maggio 2021, a cura di J. Butcher, Francoforte sul Meno, Peter Lang, in corso di stampa.

Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo, wife and muse of Ottorino Respighi, leaves her musical career to stay with her husband. Only after his death, Elsa resumed her compositional activity only recently studied by critics. In this essay, therefore, we shows her activity as a musician and composer and her aesthetic choices, relocating her figure within the Generation of the Eighties, musicians and composers (Malipiero, Casella, the same Respighi, Pizzetti) who have always looked to the past not as a formal and limiting act, but as a linguistic and expressive model capable of renewing the declared modernity of their writings.

Parole-chiave: Elsa Olivieri Sangiacomo; Ottorino Respighi; Gabriele D'Annunzio; Simbolismo in Italia; Generazione dell'Ottanta.