

*THE EARTH HAS MANY KEYS*

*Cinque compositori italiani e la poesia di Emily Dickinson*

di Enrico Maria Polimanti

Nel libro del 1992 *Musicians wrestle everywhere: Emily Dickinson and Music*, Carlton Lowenberg fornisce un elenco di 1615 lavori basati sui testi di Emily Dickinson, composti, dal 1896 a quella data, da 276 musicisti. Tra tutti svetta Aaron Copland i cui *Twelve Poems of Emily Dickinson* (1949/50) per voce e pianoforte costituiscono sicuramente il vertice della sua produzione vocale da camera, mostrando al tempo stesso maturità stilistica e una grande capacità di evocazione improntata ad una sincera, sobria e profonda espressività. Nei quindici anni intercorsi il numero delle versioni musicali è quasi raddoppiato. Gli organici utilizzati sono i più disparati: l'ensemble da camera strumentale e vocale, l'orchestra sinfonica, il coro accompagnato e quello "a cappella"; si è fatto ricorso anche agli strumenti antichi e alla musica elettronica<sup>1</sup>. I *Three Dickinson Songs* per soprano e pianoforte (1999) di André Previn si segnalano perché mettono in mostra la raffinata sensibilità dell'autore per il mutare della luce nei diversi momenti del giorno e delle stagioni<sup>2</sup>. Anche in Italia compositori di diverse generazioni hanno mostrato di saper cogliere le possibilità espressive insite nei versi della poetessa di Amherst, dando origine a brani di diversa fattura, incentrati attorno a vari temi. I testi connessi a situazioni musicali o quelli in cui si fa uso di figure e di termini musicali sono numerosissimi e ricchissimi; le suggestioni che offrono ai compositori derivano dall'idea che il suono e la musica sono in grado di veicolare un messaggio o anche un'esperienza in una maniera più diretta e "pubblica" di quanto non facciano le sole parole. È come se i riferimenti alla musica contenuti in una poesia creassero una proficua sovrapposizione cognitiva tra il testo e la sua realizzazione musicale.

*The earth has many keys.*

*Where melody is not*

*Is the unknown peninsula*<sup>3</sup>.

È l'inizio della poesia n. 1775. Sulla Terra tutto è multiforme melodia<sup>4</sup>, là dove non v'è musica, è l'ignoto. L'autrice sottolinea il concetto anche ricorrendo ad un'atipica costruzione del

---

<sup>1</sup> La compositrice Carol Herman ha scritto un ampio lavoro intitolato *Emily Dickinson: Four Poems for Soprano and Viola da gamba* mentre Emma Lou Diemer si è avvalsa del sintetizzatore e del computer per la sua versione di *There came a Wind like a Bugle* (n. 1593, c. 1883). Vedi Carolyn Lindley Cooley. *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2003.

<sup>2</sup> La terza composizione di questo mini ciclo è *Good Morning – Midnight* – (n. 425, c. 1862), *Buongiorno-notte* (2003), che ha dato il titolo al film di Marco Bellocchio dedicato al rapimento Moro.

<sup>3</sup> Per i testi delle poesie di Emily Dickinson si è scelto di utilizzare l'edizione curata da Marisa Bulgheroni per i Meridiani Mondadori nel 1997.

<sup>4</sup> Il termine inglese *key* ha molteplici significati in ambito musicale, può infatti riferirsi ai tasti del pianoforte o alla tonalità di un pezzo.

periodo. Nello scenario naturale presente nei versi della poetessa americana tutto produce suono, canto. Ci imbattiamo nei “*tunes*” del vento, minacciosi o simili al corno, e in quelli degli uccelli, nella musica del calabrone o delle rane; addirittura l’ascia “canta stridula” (n. 140, c. 1859). “*Frantic melody*” è quella delle campane che annunciano la tempesta nella n. 1008 (c. 1865). L’ape di *It’s like the Light*-n. 297 (c. 1861) è chiamata “melodia senza tempo”, senza ritmo o altezza definibile. È come se l’insetto aumentasse, rappresentandola, la caratteristica di vaghezza e inafferrabilità propria della musica; una melodia quindi, che sfugge all’unica dimensione alla quale può essere assoggettata: quella temporale.

“*The Definition of Melody-is- / That Definition is none-*” recitano i versi tratti da *By my Window have I for Scenery* (n. 797, c. 1863). È della voce del pino che si sta parlando. Il vento fa stormire le sue fronde dando vita ad una musica dal grande potere evocativo che non può essere descritta perché di natura quasi divina. Questa immagine dell’albero ci riporta immancabilmente al *Lindenbaum* (il Tiglio) e al *Nußbaum* (il Noce) presenti nella poesia del Romanticismo austro-tedesco e musicati da Schubert e da Schumann<sup>5</sup>.

Naturalmente la partecipazione degli uccelli a questo paesaggio sonoro è rilevante. Il loro canto esercita una notevole influenza sullo stato d’animo della poetessa: non di rado ella stessa si definì una di loro, e spesso gli effetti prodotti dai loro versi trovano riflessione immediata nei suoi componimenti. *Split the Lark - and you’ll find the Music-* è il perentorio incipit della poesia n. 861 (c. 1864) incentrata sul tema della fedeltà, che il canto duraturo dell’allodola simboleggia. Tra le immagini più suggestive che si incontrano a proposito dei volatili, c’è quella (n. 262, c. 1861) che vuole che questi impareggiabili musicisti “naturali” abbiano appreso il canto dall’ “etere beato” e che li vede accompagnati da “un’onda di musica” come se, in una visione sinestetica, l’aurora diffondesse una melodia (n. 653, c. 1862). Vi è qui un rimandare a sfere più alte: gli uccelli, che affermeremmo aver insegnato la musica al mondo, “sono i nostri maestri” diceva il compositore Olivier Messiaen, a loro volta l’hanno imparata da un’entità superiore.

Altrove, come in *The Robin’s my Criterion for Tune* - (n. 285, c. 1861), questi animali sono parte integrante ed elemento familiare e caratterizzante dell’ambiente in cui si vive, sono figure solitarie nel giardino, “*A Troubadour upon the Elm / Betrays the solitude*” (n. 99, c. 1859) o presenze che accompagnano la solitudine di un uomo. È il caso della poesia n. 294 (c. 1861) *The Doomed - regard the Sunrise* in cui il condannato attende un “*meadow bird*” il cui cinguettare “*desterà* la scure che reclama la sua testa”. Terribile poesia, questa, in cui l’umanità viene divisa tra coloro per i quali il canto degli uccelli è foriero di sventura e coloro ai quali invece reca felicità.

---

<sup>5</sup> Ben noto è il ruolo che il *Lied* di Franz Schubert *Der Lindenbaum* gioca ne *La montagna incantata* di Thomas Mann.

La terra possiede molti suoni: ciò non riguarda però soltanto il paesaggio naturale in cui viviamo, ma coinvolge anche la sfera affettiva, le relazioni tra gli individui e finanche la loro stessa esistenza. Il tempo passato insieme agli amici viene descritto da Emily Dickinson come “*those melodious moments of which friends are composed*” (lettera n. 969) e in un’altra missiva a proposito della morte del giudice Otis Lord si legge che “*Abstinence from Melody was what made him die*” (n. 968), come se si volesse indicare nella musica l’elemento da cui l’uomo trae linfa vitale.

All’inizio del 2007 Francesco Giammusso, compositore nato a Roma nel 1970, decide di mettere in musica *The earth has many keys*. Il musicista reagisce con prontezza alla lettura dei versi della poetessa americana, avendo immediatamente individuato una rispondenza tra il testo e la propria concezione estetico-musicale secondo la quale la melodia è l’elemento fondante e imprescindibile della musica: idea non del tutto scontata nella nostra epoca. Fino ad oggi la produzione di questo autore riflette una costante tensione verso la melodicità e la ricerca di una comunicazione immediata con il pubblico. Per Giammusso un ulteriore motivo di interesse per questa lirica nasce dal riferimento, alla fine, alla parola elegia: un termine ben presente nel suo vocabolario musicale, come testimonia la composizione *Elegia per la pace* per soprano, corno e (orchestra d’)quintetto d’archi del 2006, in cui frammenti di preghiere di varie religioni vengono cucite insieme per dar vita ad un lavoro molto suggestivo. *The earth has many keys* è scritto per soprano e pianoforte ed è dedicato alla madre del compositore che è una estimatrice della poesia di Emily Dickinson. La struttura del brano segue quella del componimento formato da due quartine. C’è prima un’ampia introduzione affidata al pianoforte, dall’atmosfera “sognante” e dal carattere quasi improvvisatorio, punteggiata da frequenti corone che sono poste a conclusione di figurazioni esitanti. Quasi subito e quasi senza accorgercene udiamo la frase discendente che più avanti, alla dodicesima battuta quando entrerà il canto, rivestirà le parole che danno il titolo alla poesia. Il testo viene utilizzato integralmente ed il ritmo del verso plasma, come di prassi, quello della linea vocale<sup>6</sup>. L’unica ripetizione è quella dei versi due e tre. Questi vengono prima intonati e poi affidati ad un declamato - parlato che evidenzia il contrasto tra la presenza e l’assenza della melodia a cui fa riferimento la poesia. Dopo alcune battute il canto, che simboleggia la bellezza, improvvisamente si arresta e su alcuni spogli accordi del pianoforte in maniera forzata e innaturale si innesta il parlato, ossia la perdita della bellezza. Subito dopo, alle parole “*beauty is nature’s fact*” il canto riprende. Dopo la prima quartina troviamo un interludio strumentale in cui viene ripreso il materiale dell’introduzione ma con un interessante elemento di novità: l’arpeggio presente alla battuta otto si

---

<sup>6</sup> Si tratta di uno *Short Meter* formato da 6, 6, 8, 6, sillabe che è una delle varianti derivate dal *Common Meter* spesso utilizzato negli inni religiosi che Emily Dickinson conosceva bene e utilizzò molto spesso nelle sue poesie. Vedi Martha Winburn England e John Sparrow, *Hymns Unbidden: Donne, Herbert, Blake, Dickinson and the Hymnographers* (New York: New York Library Press, 1966).

trasforma ora in una figurazione arabescata che va a costituire una serie dodecafonica. Questa però, nasce e subito muore non trovando un'ulteriore utilizzazione nel prosieguo della composizione. Non sappiamo dire se Giammusso stia gettando uno sguardo divertito ad una tecnica compositiva che poco sembrerebbe addirsi alla visione musicale da lui sin qui espressa o se si tratti invece del germe di futuri sviluppi del suo lavoro<sup>7</sup>:

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, starting at measure 8, shows a vocal line (S.) with a whole rest, and a piano accompaniment (Pno.) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second excerpt, starting at measure 33, shows a vocal line (S.) with a whole rest, and a piano accompaniment (Pno.) featuring a complex melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand.

La seconda quartina è più lineare e l'autore qui rinuncia anche alla tentazione di inserire una figurazione musicale per rappresentare il grillo, l'animale che secondo la poetessa "è la somma di tutta l'elegia" e che spesso viene da lei associato ad importanti memorie<sup>8</sup>. Il canto cessa non appena vengono pronunciate queste ultime parole e tutta la coda, svolta dal pianoforte, è permeata dal riverbero del loro significato. È interessante notare come più della metà della composizione sia affidata allo strumento solo, al punto da dare l'impressione che Giammusso assegni al soprano il compito di enunciare i versi e al pianista quello di esemplificarne il contenuto espressivo.

L'attenzione dei compositori si è soffermata anche su quella parte del *corpus* poetico dickinsoniano che non presenta riferimenti musicali espliciti. Il trentenne Paolo Marchettini nel 2002 era alla ricerca di un testo in inglese da mettere in musica, spinto dall'esigenza di utilizzare una lingua che fosse meno legata, rispetto all'italiano o al francese, alla tradizione operistica. Aveva già scritto un pezzo per baritono e orchestra, *Easter Wings*, utilizzando i versi del poeta metafisico inglese George Herbert. Alla fine la scelta cadde su *I held a Jewel in my fingers* - (n. 245, c. 1861) perché il musicista vi aveva ritrovato una certa corrispondenza di immagini poetiche con il componimento di Herbert. Marchettini è interessato alla tematica del passato inteso come qualcosa

<sup>7</sup> La compositrice americana Sharon Davis nel 1976 ha messo in musica "There's a certain Slant of light" (n. 258, c. 1861) ricorrendo alla tecnica dodecafonica. Vedi Carolyn Lindley Cooley. *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters*. cit.

<sup>8</sup> Una magnifica raffigurazione musicale dell'insetto è quella di Maurice Ravel ne *Le grillon*, n. 2 delle *Histoires Naturelles*.

di ormai perduto, di non recuperabile, e rappresentato in *I held a Jewel* dalla gemma. Questa tematica è stata poi affrontata in seguito in diversi lavori come *Il perduto giorno* per voce e pianoforte su testi di Rosa Pierno. L'interesse di Marchettini per la poesia di Emily Dickinson si riflette nella sua ricerca di una personale spiritualità. Egli intende la musica come un fatto rituale, inteso come momento di vicinanza e condivisione con gli altri, in cui il passato e il presente possono confondersi. Sembrerebbe che il compositore voglia recuperare attraverso la musica il vissuto altrimenti confinato nella dimensione malinconica della perdita. Il compositore è affascinato dal linguaggio immaginifico e ricco di contrasti della poetessa, dalla malinconia e dall'esaltazione che sprigionano i suoi versi ma anche da una certa dimensione onirica che vi si ritrova.

Il testo di *I held a Jewel in my fingers* - ha una struttura regolare nel metro, formato da 9, 4, 9, 4, sillabe, e nelle rime che lo accomunano alle tradizionali forme strofiche della poesia, rendendolo naturalmente musicabile. La composizione di Marchettini prevede un organico ampio, costituito da coro misto e grande orchestra e conserva l'originaria struttura bipartita del testo. Nella prima sezione domina una dinamica ridotta e un'atmosfera statica, tesa a simboleggiare il sonno e la perdita di coscienza. Alcune parole che l'autore ritiene più importanti vengono ripetute, come "prosy" e "Twill keep"; questa ultima affermazione dà origine a tutta una serie di eco in piano, realizzato dalle voci che intonano note lunghe ritmicamente sfalsate tra loro, creando un effetto ipnotico:

The image shows a handwritten musical score for four vocal parts: Soprani, Contralti, Tenori, and Bassi. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics "Twill" and "KEEP". The second system shows the vocal lines with lyrics "KEEP". The music is written in a simple, rhythmic style with long notes and rests, creating an hypnotic effect.

La seconda parte del lavoro è più drammatica, perché corrispondente alla strofa della poesia in cui ha luogo il risveglio e la constatazione della perdita. La dinamica si fa ora più intensa e il tempo più mosso. La linea melodica ne risente subito divenendo più nervosa, specialmente in coincidenza del verso “*I woke- and chid my honest fingers*”. Poco prima della conclusione, sul penultimo verso, si instaura un dialogo tra il coro e l’orchestra che conduce all’esclamazione finale “*Is all I own*” che viene accompagnata da un disegno discendente degli archi. La scrittura vocale della composizione denota un’accurata ricerca della cantabilità e mostra una chiara coerenza melodica tra le parti del coro, il materiale musicale viene plasmato in una riuscita fusione tra modalità e strutture seriali e viene inserito all’interno di una flessibile struttura metrica.

I versi carichi di implicazioni sentimentali e psicologiche della poesia *I started Early – Took my dog-* (n. 520, c. 1862), il loro tono fiabesco e il carattere visionario, hanno dato la possibilità a Giampiero Bernardini di comporre un lavoro ricco di immagini musicali, che si pone sulla scia della tradizione madrigalistica rinascimentale e barocca, caratterizzata da un fervido descrittivismo musicale che scaturisce dal testo poetico ed è costituito da onomatopee e fantasiose figure retorico-compositive. In tal senso Bernardini si rifà al tardo madrigale “a voce sola”, al Monteverdi dei Libri VII e VIII che rappresentano lo sviluppo estremo di questa forma musicale e il momento originario della monodia accompagnata modernamente intesa.

La composizione, intitolata quindi *Madrigale a voce sola e orchestra da camera*, è stata scritta nella primavera del 2005 ed eseguita a Roma poco dopo, nell’ambito del festival *Cantiere Musica*. È articolata in quattro sezioni, ognuna delle quali dettata dalla struttura narrativa della poesia, in cui Bernardini individua appunto quattro momenti, e non da quella formale che è costituita invece da sei strofe. Inoltre la presenza nel pezzo di molti versi ripetuti denota la maggiore aderenza del compositore al “senso” del testo più che alla sua forma. Anche la totale mancanza di punteggiatura nella poesia, che viene sostituita con il peculiare trattino, o *dash*, tipico della Dickinson, può avere indotto nel musicista una certa libertà sintattica che viene sfruttata per fini

espressivi<sup>9</sup>. La sezione iniziale della composizione, *Adagio*, rappresenta l'alba e nella sua immobilità vuole esprimere l'atmosfera fantastica immaginata nelle prime due strofe della poesia, nelle quali abitano sirene e vascelli che tendono le mani verso la poetessa creduta un topo arenato sulla spiaggia. Questa immagine delle “mani di canapa” che si protendono viene utilizzata da Bernardini in maniera madrigalistica per creare un'efficace figurazione, che si “estende” passando man mano dagli archi agli strumenti a fiato:

The image displays a musical score for the first section of a composition. It consists of two systems of staves. The first system includes the Soprano (Sop.), Violin I (vi. I), Violin II (vi. II), Viola (Vlc.), and Violoncello (Vc.) parts. The Soprano line has lyrics: "in the Up-per Floor" and "E - sten - ded Hem - pen". The instrumental parts feature dynamic markings such as *mf* and *f*, and include articulation like *divise*. The second system includes the Oboe (Ob.), Clarinet in Si (Cl. Si.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Soprano (Sop.), Violin I (Vni. I), and Violin II (Vni. II) parts. The Soprano line in the second system has lyrics: "Hands" and "Pre - su - ming me to". The instrumental parts continue with dynamic markings like *f* and articulation like *divisi in due*.

La seconda sezione corrisponde alla terza strofa più i primi tre versi della quarta ed è occupata dalla descrizione musicale della marea. Ora la dimensione onirica e fiabesca dell'inizio diviene, per usare

<sup>9</sup> Nel suo *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry*, David Porter cita un estratto dalla prefazione del libro *The Psalms, Hymns and Spiritual Songs of Reverend Isaac Watts*, pubblicato nel 1819, in cui si legge: “The dash is intended to denote an expressive suspension.” Questo testo venne utilizzato da Emily Dickinson durante i suoi studi presso il *Mount Holyoke Seminary* e testimonia un ulteriore legame tra la sua poesia e l'innografia del tempo.

le parole del compositore, “realtà ipostatizzata”. La protagonista sente l’acqua salirle lungo il corpo: l’idea dell’elemento liquido che si innalza è realizzata con un progressivo *crescendo* fondato su un disegno ostinato dei bassi che rimanda alla drammatica scena dello stagno del *Wozzek* di Alban Berg<sup>10</sup>. La parte successiva, *Allegro agitato*, riguarda la fuga della poetessa e il suo inseguimento da parte del mare. È la sezione del lavoro che è costata maggior fatica al suo autore, il quale decide di scegliere, o lascia che siano il testo e il suo contenuto a farlo, l’antica forma della *fuga*, o più precisamente un fugato, come mezzo più adatto ad esprimerla. L’ordito polifonico qui poggia su un basso ritmicamente sincopato che presenta delle figurazioni che potrebbero essere assimilate al jazz ma che di fatto sono più complesse di quelle solitamente impiegate in quel genere musicale. Il fugato va verso un *climax* sonoro che coincide nel testo con la figura delle perle traboccanti, poi la musica inizia a scemare, o meglio a defluire, con l’arrivo della quarta ed ultima sezione in cui assistiamo alla ritirata del mare di fronte alla “*Solid Town*”, la solida città, il mondo delle certezze. La marea, simbolo dell’inconscio e dell’immaginazione, si ritrae con un inchino non avendo conoscenti nel paese della realtà: “*No One He seemed to know -*”. Su questo verso Bernardini costruisce un’accattivante frase musicale dal sapore pucciniano che presenta gli influssi pentatonici tipici della *Turandot*. Questo tema non solo testimonia l’interesse del compositore romano per l’opera lirica, genere che egli considera come il più immediato dal punto di vista della ricezione dell’ascoltatore, ma può essere inteso come un mezzo per esorcizzare quel difetto di comunicazione che, sempre secondo il musicista, oggi si avverte tra il compositore e il pubblico; un modo per far sì che il pezzo, elaborato attraverso codici individuali, raggiunga sicuramente i suoi destinatari.

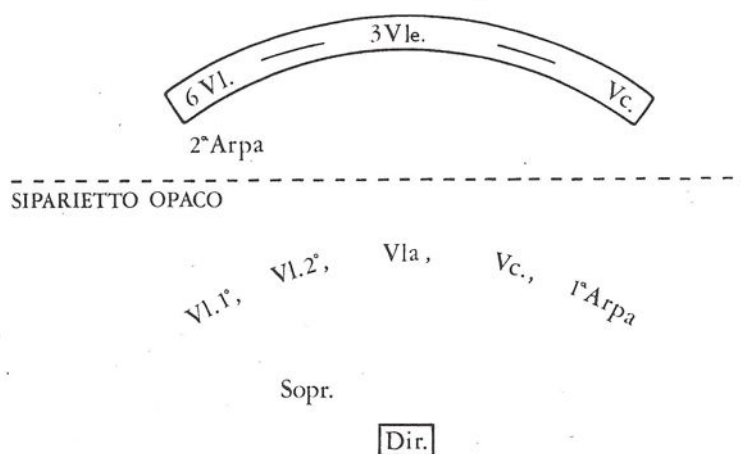
Diametralmente opposta rispetto ai compositori di cui abbiamo parlato finora, è la maniera in cui Giacomo Manzoni affronta la poesia di Emily Dickinson. Pur avendo da sempre familiarità con la poetessa, si è infatti laureato in lingue e letterature straniere presso l’Università Bocconi nel 1955, fino al 1988 non aveva mai composto nulla che fosse basato sui suoi testi. In quell’anno scrive i *Dieci versi di Emily Dickinson* per soprano leggero, 4 archi soli, 2 arpe o 1 arpa e 10 archi, utilizzando la poesia *There is a solitude of space* (n. 1695), a cui alla fine vengono aggiunti gli ultimi due versi di *I held a Jewel in my fingers* -<sup>11</sup>. Il tema trattato nella poesia è quello della solitudine assoluta dell’anima posta di fronte a sé stessa; una solitudine cosmica che dà modo a Manzoni di creare un lavoro pieno di affascinanti effetti sonori al limite del rumore. La composizione, che è stata eseguita per la prima volta nel 1989 a Venezia, alla Biennale Musica, è

<sup>10</sup> “Come in una fiaba o in un sogno il testo è ricco di allusioni sessuali tradotte in metafore fantastiche; e le anomalie linguistiche (quali *He*, vv. 13 e 17, maschile per *Tide*, v. 9, neutro, o l’articolo indeterminato *a* che *Dew*, v. 14, di norma non ammette) sottolineano le sequenze di desiderio e paura: le emozioni modellano il linguaggio secondo regole inedite.” (Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997, p. 1705).

<sup>11</sup> Ricordiamo la bella traduzione di *There is a solitude of space* ad opera di Mario Luzi che si trova nel volume dei Meridiani dedicato a tutte le poesie di Emily Dickinson.



organizzata su più piani sia dal punto di vista fonico che da quello visivo. La disposizione degli esecutori prevista dall'autore, vede il soprano, un'arpa e il quartetto d'archi posti sul proscenio e alle loro spalle, dietro un velo, la seconda arpa e i 10 archi<sup>12</sup>:



Un'analogia dislocazione dei musicisti era stata pensata da Manzoni per il quarto quadro del primo atto dell'opera *Doktor Faustus*, in cui alla cantante viene affiancato un gruppo di archi, le *Ondes Martenot* e le percussioni. Nei *Dieci versi* però si va oltre perché la prospettiva fonica viene ampliata con l'aggiunta degli esecutori parzialmente nascosti dal velo che creano uno sfondo fatto di glissandi, tremoli, armonici e cellule sonore, che danno il senso dello spazio, del cosmo: “[...] qualcosa come un pulviscolo che non capiamo bene cosa sia”<sup>13</sup>. Il compositore ricorre a tecniche esecutive particolari, ma non nuove, come l'utilizzo di una bacchetta metallica per l'arpa o la scordatura per gli archi. La parte vocale, che richiede una grande estensione, è caratterizzata da una nitida tensione espressiva; l'autore comunque non si abbandona mai alla tradizionale idea di canto: talora prescrive il parlato e un'enfasi nervosa viene posta sulle consonanti sorde e dalla durata istantanea, mentre alcune vocali vengono allungate al punto da rendere a tratti difficile la comprensione del testo, che risulta come disperso. L'istanza melodica, così cara ai compositori fin qui presi in esame, non rientra nella mentalità di Manzoni, il quale al massimo si concede una sorta di lento vocalizzo. In realtà al suo interno sono presenti diverse consonanti “intonate”, per rivestire le parole finali provenienti da *I held a Jewel in my fingers-*, che rappresentano, anche qui, il momento dell'amara constatazione. La conclusione della composizione è affidata ad un impulsivo “gesto sonoro” dell'arpa.

<sup>12</sup> Il disegno di seguito riportato proviene dalla partitura della composizione pubblicata da Casa Ricordi (134989).

<sup>13</sup> Manzoni, intervista per “Sonus P”, 1, 11, 1989.

Diversi sono i punti di contatto tra la poesia di Emily Dickinson e la musica di Niccolò Castiglioni (Milano 1932- 1996): la natura essenziale dei versi della poetessa, la sua difficoltà a coniugare l'anelito religioso e gli umani dubbi, lo sforzo per trovare una corrispondenza tra l'eternità e il contingente, la tensione spirituale e metafisica, sono tratti che ritroviamo nell'opera del compositore milanese. Anche l'isolamento fruttuoso, dal punto di vista creativo, è comune ad entrambi. Nel 1977 Castiglioni seleziona sei testi e compone i *6 Dickinson – Lieder* per soprano e pianoforte a cui subito segue una versione per soprano e piccola orchestra. Il senso di stupore e di smarrimento che suscita questa musica si attaglia perfettamente alla poesia di Emily Dickinson, o viceversa si potrebbe dire che tali versi siano l'espressione verbale più adatta al linguaggio del compositore. L'influenza di Anton Webern è evidente, nel senso dell'intensa resa musicale della parola poetica che si fonde con il suono, dando vita ad un acceso e moderno lirismo: per il secondo e il terzo verso del primo *Lied, I heard a Fly buzz – when I died* - (n. 465, c. 1862), in cui domina la parola *stillness*, Castiglioni crea una frase basata su degli intervalli di terza che interpreta benissimo il senso della contemplazione della quiete espressa nel testo. Nel secondo pezzo, *A sepal, petal and a thorn* (n. 19, c. 1858), il materiale musicale è scarno, ridotto all'essenziale, serve a rivestire adeguatamente un testo che è esemplare di “un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza”<sup>14</sup>. La voce e il pianoforte si muovono quasi interamente in maniera omoritmica, finendo per annullare i ruoli tra lo strumento che accompagna e quello accompagnato. Alla fine la brezza e il movimento tra le fronde suggeriscono al compositore una divertente figurazione ascendente che suggella con leggerezza il brano. La sonorità “ruscellante”<sup>15</sup>, la fluidità della scrittura e il gusto per l'arabesco sonoro tipici di Castiglioni, si riscontrano nelle sue versioni di *A word is dead* (n. 1212, c. 1872) e *Angels in the early morning* (n. 94, c. 1859), dove sono impiegate nella parte del pianoforte, per simboleggiare la vitalità e la fertilità della parola pronunciata, nella prima, e intensificare la carica visionaria delle immagini che si ritrovano nell'altra, quinto titolo della raccolta.

Il quarto *Lied* è molto breve, aforistico, si tratta di *To make a prairie it takes a clover and one bee*, (n. 1755). Il testo viene quasi interamente sillabato, fatta eccezione per il termine “*revery*” che il musicista associa ad una spigolosa figura che si estende su più registri. L'intera composizione è basata sull'intervallo d'ottava che viene continuamente ristretto o allargato. Il tutto è svolto in una dinamica ridotta e avviene all'insegna della levità. Nell'ultima composizione, *It's such a little thing to weep* (n. 189, c. 1860), anche Castiglioni tende a legarsi alla tradizione madrigalistica; lo fa in

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Lezioni Americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 17.

<sup>15</sup> Renzo Cresti, *Linguaggio musicale di Castiglioni*, Miano, Milano 1991.

maniera personale, impiegando fin dall'inizio del pezzo delle strane onomatopее ottenute con la pronuncia insistita e ostentata delle consonanti esse, nel primo verso, e *sh* inglesi nel secondo<sup>16</sup>:

The image displays two staves of handwritten musical notation. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring dynamic markings *sf*, *PP*, and *sf*. It includes handwritten annotations: a large '4' above the first measure, 'It' SS... uch' below the first two measures, and 'so SH.....ort' below the second measure. The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, with dynamic markings *PP* and *mp*.

Le parole *weep*, *sight* sono rivestite secondo quell'antica consuetudine con una frase melismatica che vuole amplificarne il senso; quando si arriva nell'ultimo verso, "*We men and women die!*" l'atmosfera si fa rarefatta, quasi raggelata, come a sottolineare l'inutilità della sofferenza dell'uomo.

#### OPERE CITATE

Bulgheroni, Marisa, a cura di. *Emily Dickinson. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori. 1997.

Cooley, Carolyn Lindley. *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2003.

Johnson, Thomas H. *The Letters of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press. 1958, 1986.

Lowenberg, Carlton. *Musicians wrestle everywhere: Emily Dickinson and Music*. Berkeley: Fallen Leaf Press. 1992.

Porter, David. *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1966.

<sup>16</sup> I frammenti musicali di seguito riportati provengono dalla partitura della composizione pubblicata da Casa Ricordi (132644).

*The Psalms, Hymns and Spiritual Songs of Reverend Isaac Watts*, edited by Samuel Worcester. 1819.

Winburn England, Martha and Sparrow John. *Hymns Unbidden: Donne, Herbert, Blake, Dickinson and the Hymnographers* New York: New York Library Press. 1966.