

ECHI DI MUSICHE NELLA POESIA DI ENRICO PANZACCHI

« Io amo la poesia come amo la musica, e non sapendo scrivere delle note faccio de' versi ». La musicalità fu veramente il pregio della lirica panzacchiana, ed il buongustaio di tutte le arti potè esercitarla ascoltando i confidenti pianoforti de' salotti, i magistrali concerti del quartetto e la gran voce delle orchestre. Nella sua Bologna chi aveva passione alla musica non durava fatica a coltivarla; gli orecchianti ed i conoscitori, i critici istintivi ed i giudici eruditi, gli attenti manipoli de' tecnici e le folle temibili del Comune facevano riserve o decretavano trionfi. Lo spirito de' suoni e l'andamento de' ritmi circolavano nell'aria; i compositori chiedevano la canzonetta e l'odicina, la romanza e la ballata a' poeti che non imitavano, scolastici ed ingenui, l'ampio volo classico della musa di Giosue Carducci; ed il Panzacchi cominciò a non rifiutare l'armonia delle sue rime alla squisita vena di Francesco Paolo Tosti. Il piccolo romanziere, « raccolta di poesie liriche per musica da camera », fu recensito dal Carducci nella *Nuova Antologia* del 1872, ed è privo di virtuosità letterarie e d'indulgenze meliche; la felice copia de' temi è sparsa di fiori spontanei, e ne' vasti silenzi della natura e dell'anima spuntano i canti teneri ed accorati. Paolo Rolli, avendo il possesso della musica, vestì di note alcune sue canzonette e, se si vuol credere al De Tipaldo, anche il Metastasio lasciò due raccolte di *produzioni musicali*. Se il Panzacchi fosse stato l'interprete diretto de' suoi versi, oggi potremmo lodare la doppia finezza del suo gusto. Il desiderio di comporre s'acui forse in qualche giorno di tedio, quando i sogni più vaporosi ed i fantasmi

più coloriti solcavano le nebbie dell'inespresso, tentando l'artista fine ed assorto. *Rappelle-toi quand l'amour*, esordisce patetico Alfredo De Musset, sul quale può moltissimo una pagina del Mozart, ed un *Morceau à quatre mains* incita Francesco Coppée ad un giuoco lirico di concetti che sfarfallano su dalla tastiera. L'essenza della musica parve ribelle all'analisi: il Goethe, inebriato da un pezzo del Bach, vide nelle note una processione di personaggi che discendono uno scalone gigantesco, ed il Beethoven, allorchè gli fu richiesto il significato di due sonate in re ed in fa minore, rispose: « Leggete la *Tempesta* di Shakespeare ». Quest'affermazione riesce ben più difficile dalla lettura de' programmi del Liszt! Ma come nacque nel bolognese l'idea di concentrare nel periodo metrico le sensazioni musicali? Forse fu il bisogno di divulgare la meravigliosa eloquenza de' suoni che gli consigliò il proposito non presuntuoso di toccare con leggerezza i contorni delle musiche, fuggenti e fuggati come sospiri, e di renderli piani e non prosaici, con un numero sostenuto cui mancano la pieghevole vivezza de' timbri, delle gamme, delle scale diatoniche e la combinazione degli accidenti. Il Panzacchi racconta che, molti anni prima del 1902, s'era provato ad esprimere in versi un *pensiero* di Chopin che il maestro Rotoli aveva voluto musicare subito « ricongiungendo le sue parole a quello stesso motivo chopiniano, dal quale aveva attinta la sua ispirazione nel comporre la lirica breve ».

La versione della versione, che noi non conosciamo, e che avrà incusso timore per il rischio d'un confronto con l'originale, non c'importa nulla: sarà stata un *pout-pourri* del *Notturmo* compreso nel piccolo romanziere. La poesuola amorosa si divide in due strofe di otto endecasillabi a rime alterne, quattro delle quali tronche; lo schema metrico ha le risonanze della terzina appoggiata al quarto verso; le cesure vibrano nella grazia del sentimento, e le desinenze sonore non turbano il morbido indizio della *fuggente gioventù*, a cui l'ignota reca soave conforto con le dolcezze che *promette* o dà e

con il pensiero che illumina e blandisce la solitudine e la stanchezza del poeta. Nell'orditura ritorna il *pathos* del sommo melodista; il cuore lega l'impressione visiva con la calda immagine che persiste nella fantasia, ed il doppio movente affettivo può richiamare il *Notturmo* in fa diesis maggiore, laddove esso non s'inalza alla creazione epica. Noi, peraltro, siamo d'avviso che al Panzacchi fossero noti anche i brevi *Preludî* chopiniani, e che di qualcuno si trovi traccia, meglio che de' *Notturmi*, nella lirica da lui composta senza farne una sintesi o una parafrasi impossibile; il vecchio tema del Field sarebbe stato certo più accessibile della tormentosa passione infusa ne' suoi componimenti dal genio polacco. Anche il Fogazzaro, nelle così dette « versioni dalla musica », si cimenta con la *Mazurka* di Chopin (Op. 17, n. 4), ma, buon dilettante, svolge il soggetto assai drammatico con la flebile lentezza del proprio romanticismo. Le rime bacciate de' doppî ottonari, distesi e senza nervi, inciampano nella durezza de' vocaboli tronchi: la morente parla al marito morto, e l'ultimo verso del monologo domanda il corsivo, scenico e parentetico, del *muore*, che ci fa esclamare: *parce sepultrae!*

Il notturno *Or comincian le notti* non ha che vedere con la musica, e non ne cerca il portentoso enigma con la concretezza verbale. Il Panzacchi vi canta il cielo senza luna, la tacita ombra rotta dalle luci d'una casa, dove vorrebbe entrare puro spirito, per riveder la sua donna, ed il sogno si confonde con la realtà. Gli accenti labili fluttuano nella tenerezza del ritmo, e c'è qualche cosa di fallace e di diafano in quel piacere poetico, che si dimentica nell'idillio con il suono. Sul *Sinfoniale di maggio* pesa ancora l'ombra notturna, ma un violino ridesta il fiammante colore de' garofani, ed i liuti richiamano la vivacità degli anemoni, insieme con il profumo de' mughetti e delle viole. L'odore acuto de' gigli si mescola con i lamenti dell'ottavino (l'immagine forse pecca di stridula versatilità anacreontica), e la melodia volubile de' flauti somiglia i fiori rampicanti, mentre l'orchestra, dopo aver scatenato il forte ed il for-

tissimo degli ottoni (sono i girasoli e gli oleandri!), accompagna l'ispirato senso d'amore della frase sbocciata dalle rose che

cantano dolce come le Sirene.

Qui le sensazioni s'associano, come ne' decadenti francesi, e mostrano la volontà d'aderire potenzialmente al linguaggio della musica.

Nel *Rondò* persiste la ricercatezza strumentale, che si dilegua in un'angustia di morte, e questa, senza dubbio, è una delle liriche che procurarono all'autore l'ingiusta taccia di *trovatore sentimentale* e di *pallido paggio*. La *Mandolinata* è un po' discontinua nell'arpeggio delle idee che decorano la quartina; il *venticel di tramontana*, che

muove le piume candide ai capelli

delle signore, è antipoetico, ed il Colosseo, innamorato della bianca luna, s'assottiglia come un minareto. Una vera interpretazione musicale è nelle *Note di Schumann*: il melologo ha le cadenze e le riprese dell'indefinito e complesso romantico di Zwischau. Non possiamo scoprirvi un'affinità diretta nè con i *Lieder* appassionati op. 92, nè con le variazioni sul nome di Abegg, nè con gli studi, ma nella strofe liquida e trasparente, che asseconda la larga misura dell'andante *nostalgico*, il ricordo femminile non lascia il carattere tematico della lietezza

Cantate le allegre note: « Esiliamoci
nell'istante che fugge, o amor mio bello;
diamo il resto all'oblio ».

E, secondando con gruppetti e tremoli,
sussurrano la viola e il violoncello:
« Sorridimi, amor mio ».

Dopo il primo tempo, *la melodia rompe in un gemito*, ed il cuore piange su le corde; Ofelia sparge di petali il piano delle morte onde, e conchiude con un'impressione luminosa la lirica nella quale gli sdruciolli scivolano e le rime s'allontanano per confidare alla finzione della parola il commosso segreto delle note che attraversano l'anima del sognatore.

Schumann piacque anche al Fogazzaro, che scelse fra i pezzi fantastici, op. 12, *In der Nacht*. Il duello troppo donnesco fra la nota e la parola è un'intenzione che s'esaurisce in un pensiero comune, tutto trillante e punteggiato da' quinari spesso tronchi, che non trovano armonico attacco con gli endecasillabi vuoti di lusinghe e di sentimento. Nel balzellare melodrammatico e ariettistico del ritmo il cantore di *Miranda* non muta, e la sua pretesa di tradurre dalla musica sfuma nell'artificio arcadico cui vien meno lo spirito della poesia. Con ben altra esuberanza di forme e di tinte G. B. Marino e Teofilo Gautier s'industriarono di cantar quadri e statue, che si ascoltano meglio che non si vedano nell'onda faticosa e sonora della frase.

Una sonata di *Beethoven* (*Abschied vom Clavier*) attrae il Panzacchi, che ne tenta la riduzione verbale con lo spirito pronto ed agitato. Il divino parlare esce da' righe della musica pura e dalla complicata tecnica dello strumento; le cinque quartine d'endecasillabi a rime alterne sono terse e malinconiche, talchè il rimpianto vi si culla caldo e rugiadoso.

Tramontan gli anni, e il cuore non oblia;

dal felice contrasto, ch'è chiuso nella battuta d'aspetto della cesura, e che quasi trattiene il respiro, rifulge il ricordo, e qualche trasposizione insieme con qualche concetto ardito non guasta la bella testura del verso. Il paesaggio interiore si curva e s'affonda nell'arida prospettiva del tempo:

tutte le mie brame irrequiete
al tuo dolce ubbidian cenno sovrano,
come pantere fatte mansuete
dalla carezza d'una bianca mano.

Della buona incantatrice, che faceva genuflettere il cocente desiderio, non s'ammira che la fronte serena: gli altri tratti fisionomici diradano nella gelosa intimità della visione, che la naturale giacitura degli accenti sacrifica con il tremore dell'indeterminatezza sinfonica. Il fine è raggiunto con i più spontanei accordi, mentre nel Fogazzaro (*Van Beethoven, Sonata quasi fantasia, in do diesis mi-*

nore) il critico si sovrappone al poeta, povero di risorse, che castiga l'ispirazione del musicista con un adagio analitico, con una nenia di sei strofe, dallo schema inerte e bizzarro: due novenari legati dalla rima e seguiti da due quinari sdrucchioli, fra' quali un *ondula, palpita* è il più sordo e il più incorporeo della serie.

Aida è una poesia del 1877: una pagina d'album dedicata a Maria Durand. Il bolognese non ricava dall'opera verdiana lo spunto poetico, ma gira intorno alla celeste etiope, ne richiama il tipo e snoda la strofe su la strofe con facilità decorativa. La saffica *Carmen*, dalle rime appaiate e dall'adonio classico, fu forse composta all'improvviso, uscendo dal teatro o ripensando all'indole della donna del Bizet, non ammorbida dagli impeti canori del palcoscenico. Essa si connette con altri versi giovanili, ne' quali la sensibilità estetica si svaga ed entra nel mistero de' suoni con l'armonica leggerezza de' vocaboli.

Della S. Cecilia, affrescata dal Francia nella chiesa omonima di Bologna, il Panzacchi dice: « Io non credo che la bella Santa dall'amor casto e dal canto celestiale abbia mai avuta una illustrazione più completa e una più poetica celebrazione »; ma la stessa immagine di Raffaello gl'ispira un delicato commento e gli fa vedere nel « mite azzurro » — che oggi sembra un panno turchino, teso sotto la gloria angelica — l'estatica e formosa vergine a cui s'apre il cielo con la luce de' più spirituali concenti.

O tube, o sistri, o crotali sonanti,
o viola d'amore

(che quasi insidiando il piè le tocchi)
più non sperate accompagnarvi ai canti
del suo vergine core!

Un celeste desio raggia dagli occhi,
è muto il labbro, lo spirto giocondo
è lontano, lontan, fuori del mondo.

Trovata l'affinità espressiva con l'ondulazione melodica, il poeta indulge all'esercizio dell'abile verseggiatore: ripete l'idea, la prolunga nelle quattro strofi successive, ma poi s'arresta, conscio

della sua arte, per non dar prova di quello *style de tapisserie* che il Nietzsche non poteva soffrire nella Sand.

Vincenzo Monti, le cui liriche dimostrano una rara penetrazione musicale, fu maestro impeccabile nella sveltezza de' metri, nell'euritmia de' tocchi e nella vena de' numeri. Nessuno dimentica che gli si deve l'epistola in versi sciolti preposta all'edizione bodoniana dell'*Aminta*. « Mi sono ricordato — così scrive il poeta al tipografo — che una poesia la quale debba star in fronte all'*Aminta* vuol essere semplice, naturale e il più delicata che sia possibile ».

Amor più che le Muse
A Torquato dettò questo gentile
Ascreo lavoro;

ed un acuto critico de' nostri giorni, il compianto Donadoni, afferma che « l'*Aminta* è l'unica opera del Tasso in cui non si sente lo sforzo ». Lo sciolto « nelle sue verecondie, nella sua pienezza, nel suo giusto mezzo fra la dimissione del Trissino e gli ardimenti oratori e cerebrali del Caro, è dei più ingenui e dei più affascinanti », e quello del Monti l'aggiuglia nell'eleganza classica e lucida, che conserva la duttilità del ritmo dinanzi all'ombra senza pace di Dante e nel pio messaggio a Torquato. Il Panzacchi non s'intimorì per il nitido esempio montiano, e quando la favola boschereccia fu rappresentata all'Argentina di Roma, nel terzo centenario dalla morte del grande infelice (1895), v'aggiunse, quel *preludio lirico*, che in cinque periodi di quartine ha lampi di colore e passaggi di armonie molto simili ad altri, e inimitabili, che l'oratore creava con pienezza sfolgorante d'anima di gesto e di voce dinanzi ad un'Italia risorta e non rifatta, che pareva digiuna di bellezza nelle mode e nelle abitudini democratiche. Ciò che non è espressamente voluto è spontaneamente raggiunto. La poesia tassesca, che porta i segni d'una tranquilla accentuazione, attira un'anima assetata d'arte, e ne deriva il discorso melico, dove frusciano le ali e s'incatenano i più nitidi e freschi sviluppi di note:

Udite. Il flauto pastoral si fonde
mollemente alla rustica siringa.
Vien dall'erbe dall'acque e dalle fronde
uno spirto soave.

Nella deliziosa impressione la musica non è più la gala letteraria de' profani, ma il pensiero netto, che non si tende nel vuoto, ma che scorre nell'aria fra i gattici ed i pioppi, risvegliandovi vite e forme invisibili.

Due anni dopo, nell'ode *La chiesa di Polenta*, il Carducci, l'aquila fra' rosignoli, ascoltando il richiamo della fede, ne raffinò la preghiera con

una di flauti lenta melodia,

che l'anima placata scandì con ineffabile senso d'umiltà e di gloria.

Qualche rilassatezza prosaica del preludio amintiano scompone qua e là la coerente mestizia dell'evocazione, ma

il suon delle dolcissime querele,

endecasillabo mobile su lo sdrucchiolo della sesta sillaba, che lo amplia, dà larghi confini acustici al verde paese delle ninfe e degli Egipani.

Dove siete Stradella e Monteverde?
O diva melodia, svegliati: è l'ora.

Il verso foscoliano, battuto su la sesta tronca e ribattuto su la settima di vocabolo sdrucchiolo, somiglia al pizzicato de' legni che precede il dolce archeggiare de' lamenti diffusi, come la febbre del vaticinio, su Roma immortale.

Musicofilo e non musicista, più artista che poeta, il Panzacchi, all'opposto di Cristoforo Gluck, preferì le sirene alle muse. « La musica gira le sue onde melodiose e tutto confonde, tutto affratella in un complesso di sentimentalità indeterminata ». In lui l'oratore fu più poeta del poeta; il critico della musica e delle arti plastiche fu il magnifico signore che s'ascoltava e si misurava prima di concedersi all'attesa e all'entusiasmo delle sale e delle folle; e la voce indimenticabile congiunse, come lo strumento perfetto, i canti magici de' boschi, le voci ed i tormenti della natura, le gioie ed i lutti degli uomini. Dell'esteta tanto ammirato e applaudito, come il virtuoso della parola, rimangono i discorsi ed i versi: echi pallidi d'una musica che tacque con lui. Noi, giovanissimi, avemmo la for-

tuna d'udire l'ultima lezione (ci sembra fosse anche la prima d'un corso universitario!) su Michelangelo; il maestro, sdegnoso dell'effetto materiale, sobrio e ricco, studiò l'eroe con un crescendo indecrivibile, che stupiva per la robustezza delle pause e per l'alata dignità delle immagini mosse dal sentimento e non indurite dal *criticismo*. Chi sentiva Wagner non poteva sentire in modo diverso il genio che annunciò tutte le audacie della mente e della mano, guardando crucciato gli abissi del cielo e del tempo. L'aula che, pochi mesi dopo, era troppo grande per le minuscole divagazioni che Mario Pilo prodigava con la sua libera docenza di naturalista del bello, era popolata di signore e di giovani; i battimani irrefrenabili salutarono la fine del discorso, ed un vecchio, fra' diversi capanelli che s'indugiavano, ripeté due volte: « Michelangelo ha soltanto oggi la statura d'Ercole delle montagne che scolpiva ». L'anonimo aveva ragione; da' michelangiologisti tedeschi, eruditissimi anatomici dell'opera titanica, non udimmo mai cose più vive e più calde; eppure, nella casa del Frey c'erano tutte le carte copiate del Buonarroti, e nella biblioteca del Thode tutto il materiale per sette compattissimi volumi di ricerche consacrate alla *terribilità* d'un genio solo e nostro.

ALDO FORATTI

(¹) Per la critica musicale di E. Panzacchi si vedano i saggi di GINO RONCAGLIA: *E. P. e la musica*, Modena, 1907 e di ARTURO POMPEATI: *E. P. e la musica* in « Rassegna Musicale », 1929, n. 12. Uno studio importante si deve a FRANCESCO VATTIELLI: *Cinquant'anni di vita musicale a Bologna, 1850-1900*, estr. dall'« Archiginnasio », XV-XVI (1920-21), e l'ultimo discorso di GIUSEPPE LIPPARINI (*E. P.*, 16 dic, 1840-5 ott. 1904 in « Pegaso », ott. 1929) vuol essere indicato come l'elogio sincero del più caro e costante discepolo.

Un ingegnere agronomo patriota e scrittore (EUGENIO CANEVAZZI)

Non vanità malintesa, di che tanti si vestono, mi suggerisce di parlare di un congiunto, di Eugenio Canevazzi (*senior*) (¹), ma desidero solo di dire qualcosa di più completo, intorno ad un uomo, che nel campo degli studi godette buon nome, acquistato solo per virtù di sapere e di opere. D'altra parte lo scrupolo, che abitualmente pongo nella ricerca dell'esattezza e nella reiezione di quanto può essere esagerato, mi lascia tranquillo sul rispetto di quella verità che dovrebbe essere la mèta di ognuno che scriva per sè e per gli altri, e che, invece, vediamo ogni giorno più trascurata, e quasi direi a bella posta violata, sicchè alle volte mi domando, come potrà farsi la storia nell'avvenire su fonti per vario modo corrotte. Ciò però non va detto con estensione assoluta, chè non può negarsi che vi sia, grazie a Dio, chi scrive non dipartendosi dal vero.

Bando alle considerazioni.

Eugenio Canevazzi, nato in Modena il 15 marzo del 1818 dall'ing. Gaetano (²), studiò prima nel Seminario di Nonantola, perchè presso questo paese i genitori possedevano, e dopo esservi stato classificato ottimo, passò a proseguire le scuole in Modena. Inclinato per gli studi dell'ingegneria, si iscrisse coll'anno scolastico 1834-35 all'Istituto dei Cadetti matematici pionieri, che godeva molta fama in Italia e all'estero (³) e donde uscirono Manfredo

(¹) *Senior*, per distinguerlo dal compianto fratello mio, Eugenio Canevazzi, morto a Brescia, quarantasettenne, nel 1923; autore di lavori diversi nel campo della zootecnica e della medicina veterinaria. La distinzione conviene farla per non ingenerare facili errori. Nelle bibliografie, nei cataloghi si leggono attribuite per omonimia le opere del dottore all'ingegnere.

(²) L'ing. Gaetano Canevazzi morì il 12 maggio 1849. I possessi, forse, erano della madre, Marianna Branchini del dott. Vincenzo, modenese.

(³) Per questo celebre istituto cfr. G. CANEVAZZI, *La scuola militare di Modena*, vol. 2, Modena, 1921; a pag. 58 si parla del Canevazzi di cui viene riprodotto anche il ritratto.