

VII. Musica e poesia

VII.1. Natura dei rapporti tra musica e poesia. Definizione di forma poetico-musicale

Se la poesia intonata è musica, ne consegue per deduzione logica che è quest'ultima a svolgere la funzione di guida.

Si tratta di un dato di fatto che letterati, poeti e critici letterari non hanno mai completamente accettato. Di qui le interminabili *querelles* specialmente, ma non solo, a proposito del melodramma. Eppure già nel XVIII secolo, in piena polemica antioperistica dopo il *Pygmalion* (melologo) di Rousseau, e prima della temperie romantica, qualcuno vedeva chiaro nei termini della questione.

Per esempio M.P.G. de Chabanon affermava che, «il canto differisce dalla parola: ha i suoi procedimenti che non dipendono affatto dalla pronuncia delle parole». Ugualmente M.A. Laugier, secondo il quale, «il recitativo e la declamazione sono due modi profondamente diversi [...] per dipingere le cose attraverso vie tanto lontane tra di loro quanto la distanza che separa la parola dal canto. [...] Non confondiamo due arti che sebbene vicine, non hanno nulla in comune. [...] Cantare e parlare sono due modi di espressione della voce tanto lontani che è impossibile crearne un terzo che appartenga a tutti e due e li riunisca in qualche modo».¹¹²

Rousseau pensava di avere trovato questo terzo modo con la formula del melologo, una combinazione di testo recitato con interventi strumentali. Indubbiamente le conseguenze sono state notevoli, con riflessi anche di notevole portata, dal *mélodrame* francese sino allo *Sprechgesang* di Schönberg. Ma nessuno può sostenere che storicamente la superiorità dell'opera, considerando anche la prima parte del nostro secolo, ne abbia risentito.

Prova ne è che nell'Ottocento sono continuati gli scontri fra operisti, specialmente italiani, e librettisti con pretese letterarie. Bellini ebbe i suoi problemi per spiegare a Carlo Pepoli, a proposito dei

¹¹² M.P.G. DE CHABANON, *De la musique considerée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie e le théâtre*, Parigi, 1785, pp. 73, sgg. M.A. LAUGIER, *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*, in *Oeuvres de J.J. Rousseau*, II, Neufchastel 1764, pp. 332-333. Entrambi citati in C. SCARTON, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Roma, 1998, pp. 31-32.

Puritani, la priorità assoluta delle esigenze drammatico-musicali nei confronti di quelle strettamente poetiche; così Donizetti con Ruffini (che tolse il proprio nome dal frontespizio del libretto), riguardo al *Don Pasquale*.

In realtà da sempre i compositori, a seconda delle esigenze e delle circostanze storiche, sociali e culturali, hanno fatto del testo poetico ciò che hanno voluto, a dimostrazione che tecnicamente ciò era possibile. Quindi, quando è stato il caso, non hanno esitato ad abbassare drasticamente il livello d'interazione verbale della poesia, perché le ragioni di successo dei loro lavori erano squisitamente musicali e non letterarie. Su questo punto sarebbe facile elencare le opinioni di innumerevoli autori, da Mozart a Verdi.¹¹³

Il problema si è posto in misura particolare con lo sviluppo autonomo del linguaggio musicale a partire dal XVI secolo, aprendo un dibattito stimolato anche dall'avvento di nuove concezioni vocali legate al madrigale polifonico e poi alla monodia accompagnata.¹¹⁴ Teoria degli affetti, rapporti con la retorica, imitazione delle inflessioni testuali, questi gli argomenti più dibattuti. E tuttavia anche Monteverdi, che pure proclama l'armonia serva dell'orazione,¹¹⁵ risolve comunque la questione in ambito musicale, pur accentuando il livello d'interazione del testo. Già l'*Orfeo* rappresenta il trionfo di arie, madrigali concertati, canzonette a ballo e madrigali monodici e corali, nei confronti dello stile puramente recitativo, prevalente nella Camerata fiorentina.

¹¹³ Per esempio Mozart, in una famosa lettera al padre, del 1781 (in PESTELLI, cit. pp. 296-297), afferma a proposito del *Ratto dal Serraglio*: «Io non so, ma in un'opera la poesia deve esser assolutamente la devota figlia della musica. Perché le opere comiche italiane piacciono sempre dappertutto? E anche con le miserie del testo? [...] Perché tutta la musica domina e il resto si dimentica».

¹¹⁴ Questo non significa naturalmente che in precedenza poesia, o testo in generale, e musica non interagissero vicendevolmente a livello formale, vocale, retorico e sinanco espressivo; e che trattatisti, poeti e musicisti non ne fossero consapevoli, secondo la realtà storica e culturale del tempo. Vedi R. JONSSON, L. TREITLER, *Medieval music and Language: a reconsideration of the Relationship*, in "Studies in the history of music" I, *Music and Language*, New York 1983, pp. 1-23; N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 1984; L. PESTALOZZA, (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Milano, 1988. J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1986; D. HARRÁN, *Word-Tone relations in musical thought. From Antiquity to the seventeenth century*, American Institute of Musicology Stuttgart, 1986.

¹¹⁵ Vedi i termini della polemica con l'Artusi in P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, 1985, pp. 48-65.

Stabilita quindi storicamente la massima libertà d'azione del musicista nei confronti di un testo poetico, sempre in un quadro culturale delineato, si può ragionevolmente affermare come a questo punto sia più giusto parlare non di rapporti fra musica e poesia, ma fra compositori e poesia. I primi infatti, oltre a usare e ad abusare dei singoli testi, hanno sempre scelto a propria discrezione il materiale letterario da musicare.

È indubitabile infatti, secondo la concreta esperienza storica, che una buona parte dei testi poetici sui quali i compositori hanno lavorato, non è stata dichiaratamente scritta per musica. Oltre al caso-limite di Petrarca,¹¹⁶ peraltro posto in musica anche in epoche completamente diverse (oltre ai madrigalisti del '500-'600, si pensi a Liszt nell'Ottocento e a Pizzetti nel Novecento), si deve ricordare, a partire da Berlioz, la grande stagione della *mélodie* francese. Debussy compone su versi di poeti quali Banville, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, per i quali i propri testi avevano scopi meramente letterari.¹¹⁷

Naturalmente i compositori effettuavano le proprie scelte non casualmente, ma in base criteri e con scopi determinati.¹¹⁸

Siamo quindi di fronte a forme che potremmo definire poetico-musicali; la struttura sonora assorbe quella poetica, con la quale tuttavia interagisce sotto vari aspetti di natura ritmica, espressiva e schematica. Un melologo, anche se in versi, non rientra in questa definizione, poiché testo e musica scorrono su linee comunicative diverse, dal momento che il testo è parlato, alternandosi o sovrapponendosi ma non modellandosi vicendevolmente in un rapporto diretto.¹¹⁹

Il termine forma non implica necessariamente uno stereotipo. Naturalmente il madrigale trecentesco, le cacce, le ballate e le canzonette, possono con ragione venire considerati modelli di forme poetico-musicali, cioè con una determinata struttura poetica a fronte di una specifica struttura musicale. Ma già per molti madrigali cinquecenteschi i testi sono costituiti da sonetti, stanze di canzone, ottave

¹¹⁶ I cui sonetti vengono sì regolarmente intonati nel '300, ma in un'ottica di musica per poesia, come formula di recitazione (vedi oltre, par. 4)

¹¹⁷ A. Wenk, *Debussy and the poets*, Berkeley University of California, 1976. G. SALVETTI (a cura di), *Poesia e musica nella Francia di fine Ottocento*, Milano, 1991.

¹¹⁸ N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, 1987.

¹¹⁹ Resterebbe naturalmente la questione dello *Sprechgesang*, codificato da Schönberg per il suo *Pierrot lunaire*, per voce e strumenti. Era intenzione dell'autore creare una

epiche, e il modello si ritrova anzitutto nella musica, anche se non manca un corrispondente modello poetico. In altri casi, come per molte liriche del Novecento, sia la struttura sonora che quella poetica sono assolutamente libere. Nondimeno la loro unione dà comunque luogo ad un'entità complessiva di musica e testo che per il solo fatto di essere tale, costituisce una forma poetico-musicale. Quest'ultima al suo interno è articolata in altre strutture poetico-musicali, quali possono essere le frasi, i motivi o le melodie rapportati ai versi, alle parole, agli episodi o alle sezioni.

Per ognuna di tali strutture vale quanto si è affermato nel cap. V, par. 3, a proposito delle forme espressive. Solo che in questo caso si tratta di forme espressive poetico-musicali e non solo poetiche. Allorché si analizza o si fruisce di un brano vocale come un *Lied* o un'aria d'opera, ogni forma espressiva (motivi, frasi, periodo, episodi), risulta composta di musica con testo, anche se in molte composizioni sinfonico-vocali e da camera, incluse quelle con pianoforte, la parte strumentale può comunque svolgere un ruolo autonomo, con forme espressive proprie.¹²⁰

VII.2. La qualità dei testi poetici

Se il canto è musica, si spiega perché ogni risultato estetico debba essere in primo luogo di natura musicale. «Questa è la ragione – dice ancora la LANGER (cit., p. 173) – per cui liriche banali o sentimentali possono, come testi, prestarsi non meno bene che grandi poesie».

sorta di «melodia parlata», con rigide indicazioni di tempo e con la voce umana che seguendo la linea delle note-crocette si muovesse secondo altezze precise, sia pure accennate e subito lasciate (vedi SCARTON, *Il melologo*, cit., pp. 147-150). Come giustamente rileva H.H. STUCKENSCHMIDT, *La musica del XX secolo*, Milano, 1969, p. 64, sgg., in realtà i suoni della parola non sono esattamente d'altezza definibile in termini di frequenza, e presentano quindi una sostanziale differenza rispetto a quelli degli strumenti. Il risultato è che sostanzialmente lo *Sprechgesang* rimane sulla carta, mentre di fatto si deve continuare a parlare di melologo nel quale si alternano o si fondono sequenze con voce recitata (sia pure molto declamata) sovrapposta alla musica, e veri e propri declamati intonati, cioè cantati.

¹²⁰ È il caso, per quanto riguarda le forme espressive autonome strumentali, dello «stile parlante armonico», molto in auge nell'opera italiana dell'Ottocento e del primo Novecento. Un tipico esempio, a parte i «tempi di mezzo» di arie, brani d'insieme e concertati, è rappresentato dal dialogo fra Rigoletto e Sparafucile, nel primo atto dell'opera, con l'orchestra che presenta tratti melodici autonomi sotto le voci in «canto-parlato» (vedi nota 105); una tecnica molto usata da Puccini.

Capolavori musicali come *Die schöne Müllerin* di Schubert e *Frauenliebe und-leben* di Schumann, nascono su testi poetici giudicati di media levatura, se non addirittura mediocri. Chiara sull'argomento l'opinione di Montale, che cita le parole di una famosa romanza dei suoi tempi.¹²¹ Il successo che l'oscuro compositore Rotoli ottenne musicandone le parole, fu possibile non per la presenza della poesia nei versi, ma per la situazione che questi esprimevano.

Dove non seguiamo più Montale, è quando egli afferma, secondo un'opinione diffusa, «che la parola veramente poetica contiene già la propria musica e non ne tollera un'altra: e che solo la parola poco o punto poetica sopporta di essere l'attaccapanni di una successiva poesia» (nota 121).

I dati storici smentiscono questa affermazione, come si è visto nel paragrafo precedente col repertorio francese;¹²² senza dimenticare le liriche italiane da camera di Respighi, Casella, Pizzetti, Malipiero.¹²³ I fattori di selezione dei testi sono determinati dai musicisti, che non ritengono obbligatori né la grandezza né la modestia poetica di un testo, se non in rapporto alle loro scelte e finalità. Questo perché, al di là delle motivazioni personali di un compositore, la cosa risulta in buona misura indifferente dal punto di vista del risultato estetico e fruitivo della forma poetico-musicale.

¹²¹ «M'hanno detto che Beppe va soldato – e che vi han visto pianger di nascosto – Far pianger sì begli occhi è gran peccato: – Beppe non partirà: prendo il suo posto» (E. MONTALE, *Prime alla Scala*, Milano, 1981, pp. 23-24).

¹²² Taluni ritengono che la poesia di Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, e in genere la produzione a cavallo fra Otto e Novecento, si addicesse particolarmente alla musica per via di una sua certa incompletezza simbolistica e impressionistica. Si trascura però la presenza di correnti anche diverse come i Parnassiani (e prima ancora di Gauthier, musicato da Berlioz), nonché le opinioni di Verlaine e Mallarmé per i quali la loro poesia era anche una forma di musica (vedi il volume *Poesia e musica nella Francia di fine Ottocento*, citato alla nota 117). Ma a parte ciò non vi è dubbio che tale produzione poetica si legga e si fruisca anzitutto in chiave letteraria, come forma assolutamente autonoma. Che essa attirasse i musicisti, nell'ambito di una consuetudine storica, anche per le sue caratteristiche espressive, è fuori di dubbio. Tuttavia le *mélodies* di Fauré, Debussy e Ravel, non completano affatto queste poesie, ma creano con esse delle nuove realtà artistiche e musicali.

¹²³ Si potrebbe obiettare come risultino assenti dal repertorio vocale italiano, salvo che per alcune liriche novecentesche, poeti quali Foscolo, Leopardi, Carducci, Pascoli. Ma le ragioni non mancano, storiche e culturali. Dopo Marino e il protobarocco, la grande tradizione poetica, col trionfo del melodramma e derivati (cantata, oratorio), non dà più luogo in Italia a forme poetico-musicali su testi letterari di rilievo. Nell'Ottocento questa tendenza si accentua ulteriormente. Di qui la mancanza di una

Diciamo tuttavia che in quei generi e forme come madrigali, canzonette, preghiere, certi *Lieder*, nei quali si richiede una conoscenza del testo o dove le parole risultano decisamente esposte, è importante che i versi non risultino particolarmente sgradevoli o assurdi; senza però alcuna pretesa e soprattutto senza alcun necessità di valutazione estetica.

La ragione è evidente. Del sonetto petrarchesco *Zefiro torna*, musicato come madrigale polifonico da Luca Marenzio e Claudio Monteverdi (rispettivamente a quattro e a cinque voci), la ritmica e la musicalità del verso, le rime, gli aspetti retorici, tutto ciò che costituisce la forma e l'espressione basate sulla funzione poetica, vengono meno, assorbiti dalla musica che li fa propri e li utilizza.

Si può conoscere a memoria il sonetto, si possono anche cogliere alcune parole all'ascolto o seguirle sulla partitura, ma dell'arte di Petrarca resta poco o nulla. Ad essa si sostituisce quella dei due compositori, che per i loro brani utilizzano la scorrevolezza dei versi, la loro ricchezza di immagini, di concetti e di spessore fonico, frantumando però il tessuto della verseggiatura nell'architettura contrappuntistica.

I madrigalismi, la pregnanza dei motivi, la trama polifonica e i diversi giuochi ritmico-imitativi attraverso i quali viene espressa la parola, costituiscono il nuovo piano di fruizione. Si ascolta un madrigale in quanto musica, con la poesia divenuta testo intonato e obbediente alle leggi musicali.

La stessa cosa vale per qualsiasi altro brano poetico. Quindi i *Lieder* di Schumann composti sul ciclo *Dichterliebe* di Heinrich Heine, sono cosa del tutto diversa in termini estetici, dal medesimo testo letto o recitato. L'arte musicale di Schumann si è sostituita alla poesia di Heine. Chi pensasse di usufruire contestualmente di entrambi su pari livello, commetterebbe un errore.

L'importanza della conoscenza (o pre-conoscenza) del testo di un brano vocale, varia a seconda del genere di pezzo. Nel caso dei madrigali, come di moltissimi *Lieder*, è fondamentale, poiché permette all'ascoltatore di stabilire un'interazione, all'atto dell'ascolto stesso, fra musica e contenuto concettuale ed espressivo del testo. Cogliere un madrigalismo, cioè la traduzione musicale di un concetto o di un'im-

tradizione vocale simile a quella del *Lied* e della *mélodie*. A dominare sono le ariette e le romanze da camera. Impossibile musicare in tali forme, testi di poesia come quelli di Foscolo e Leopardi.

immagine presente in poesia, significa appercepire musicalmente tale rapporto all'atto dell'esecuzione. Questo ovviamente prevede una conoscenza a priori del testo in tutti i suoi aspetti. E la cosa vale in misura maggiore per gli esecutori.

Anche sul piano estetico generale la conoscenza e l'interpretazione di una poesia letteraria può essere molto significativa, poiché consente di stabilire utili basi di giudizio circa l'uso o l'interpretazione che il compositore fa del testo. Sempre che siano chiari, naturalmente, criteri e finalità del musicista.¹²⁴

Resta da dire, tornando all'azione della musica sui versi, che il testo poetico, unendosi ad essa, si trasforma radicalmente non solo per ritmo, intonazione, durata, fraseggio, ma spesso anche a livello segmentale. Le ripetizioni di parole e versi, nonché la frammentazione sillabica e semisillabica, annientano l'originale forma poetica, facendone qualcosa di profondamente diverso.

Questo è vero soprattutto per quei generi particolarmente criticati in relazione ai testi, come il melodramma e le romanze da camera italiani dell'Ottocento.

Stendhal è ancora esauriente a questo proposito: «In primo luogo, i brutti versi che formano un'aria italiana, per effetto della ripetizione delle parole, non sono intesi come versi; ciò che giunge all'orecchio dello spettatore è prosa. In secondo luogo, non sono le parole più forti come *vi odio a morte* [corsivo dell'autore] oppure *vi amo alla follia* che fanno la bellezza di un verso; sono le *sfumature*, sia nella posizione delle parole, sia nelle parole stesse, che *provano* la verità della passione e che destano in noi la simpatia. Ma le sfumature non possono essere ammesse, per mancanza di spazio, nelle cinquanta o sessanta parole che formano un'aria italiana; quindi le parole possono essere soltanto un semplice *canovaccio*; la musica ha il compito di rivestirlo di colori vivaci» (cit., p. 222).

A parte le numerose osservazioni di Verdi, per il quale non solo la forma poetica ma la stessa musica sembra in qualche caso passare in sott'ordine a fronte dell'evento teatrale,¹²⁵ un'opinione autorevole

¹²⁴ Per un cantante o direttore di coro è forse consigliabile prendere conoscenza prima del brano vocale e approfondire successivamente il testo poetico, se i versi sono di livello letterario. Questo per evitare una frizione fra l'idea interpretativa che l'esecutore può formarsi, leggendo prima la poesia, e quella in realtà realizzata dal musicista.

¹²⁵ Si veda quanto egli afferma nella lettera dell'agosto 1870 a Ghislanzoni, in relazione all'*Aida*: «So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa? non so che dire, ma io, quando l'azione lo comanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi

giunge nuovamente da Mozart, nella stessa lettera citata precedentemente (nota 113): «Molto più poi deve piacere un'opera dove il soggetto è lavorato bene e i versi sono scritti appositamente per la musica. Per il piacere di una rima non si mettono delle parole o delle strofe intere che guastano al compositore tutta la sua idea musicale senza aggiungere nulla perché, in nome di Dio, in un'opera teatrale esse non hanno valore. [...] Meglio di tutto è che un buon compositore, che capisce il teatro ed è capace lui stesso di far qualcosa di buono, e un poeta intelligente si mettano insieme come un'araba fenice. Allora a uno non fa più paura anche l'applauso degli ignoranti [...]».

Questa discussione può ritenersi chiusa con alcuni passi di una prefazione anonima (ma secondo noi di Donizetti) al libretto del *Falegname di Livonia, ossia Pietro il Grande*, una delle prime opere del maestro bergamasco. Questo scritto, intitolato *Il libro dell'Opera al Romanticismo*, contiene degli amabili e ironici consigli da parte del Libretto personificato, per certi ambienti del romanticismo così pronti a criticarlo in termini letterari e teatrali. Eccone uno indirizzato al lettore: «Non occuparti di leggermi con attenzione, ma contentati piuttosto di sentirmi in Teatro dove forse i pregi della musica, e di chi la eseguisce, potranno vestirmi di non spiacevoli qualità, e rendermi meno indegno del tuo compatimento».

VII.3. Compositori ed interpreti: Scelte e impiego dei testi

Se anche regole assolute non esistono, il compositore dovrebbe secondo logica padroneggiare il testo sul quale lavora.¹²⁶ In un certo senso questo può accadere anche quando è la musica a precedere nella

sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Purtroppo per il teatro[...] è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica» (D. GOLDIN FOLENA, *Lessico melodrammatico verdiano*, in M.T. MURARO (a cura di), *Le parole della musica*, II Firenze, 1995, pp. 227-253).

¹²⁶ Affermazioni come quelle di Schönberg (*Il rapporto col testo*, cit. alla nota 108), secondo le quali egli avrebbe composto molti dei suoi *Lieder*, «nell'ebbrezza della sonorità iniziale delle prime parole, senza preoccuparsi minimamente dell'ulteriore sviluppo della composizione poetica, anzi senza neppure comprenderlo nell'esaltazione della creazione[...]», possono sembrare l'eccezione che conferma la regola. A parte ogni eventuale esagerazione, e comunque forse il compositore si riferisce alla comprensione estetica, e non a quella del testo puro e semplice, la cosa non è impossibile. Per la musica è sufficiente molto spesso un semplice stimolo d'immagine, di concetto o di suono verbale, per procedere sul piano di un'espressione generale che assorbe il rimanente delle parole; anche con testi impegnativi.

stesura le parole, cosa del tutto normale se ci si muove all'interno di un ben determinato genere e con modelli di riferimento consolidati. È avvenuto con moltissimi brani operistici, con quasi tutti i *songs* di George Gershwin sui testi del fratello Ira, e un largo numero di canzonette in genere (le parole di Mogol, per esempio, normalmente seguono la melodia);¹²⁷ oltre agli adattamenti (*contrafacta*) di testi a melodie liturgiche preesistenti.

Nel caso comunque più ovvio del testo che precede la musica, per la LANGER (p. 173) «le parole devono comunicare un'idea *componibile*, devono suggerire centri di sentimenti e linee di connessione per eccitare l'immaginazione di un musicista». Questo dato consente a molti compositori di trovare un nucleo musicale in versi poeticamente insignificanti. Altri, osserva la Langer, «sono eccitati dalla grande letteratura» (come Beethoven). Schubert, aggiungiamo noi, dimostra che è possibile creare capolavori su poesie generalmente giudicate mediocri come quelle di Max Müller (*Die schöne Müllerin*), e ugualmente su testi celebrati di Goethe, Heine e Shakespeare.

Addirittura può avvenire che una medesima poesia, come la dannunziana «O falce di luna calante», dia luogo musicalmente a generi del tutto diversi, come nel caso dei brani per voce e pianoforte di Tosti e Respighi. Il primo infatti compone una romanza da salotto a carattere strofico variato, con una rigida scansione metrico-sillabica. Il secondo costruisce una lirica vocale strettamente compenetrata al testo poetico, con una struttura assai più complessa (anche quella pianistica) e maggiormente basata nel ritmo sulla prosodia del testo (v. gloss. 1, *Versi e melodie*).

Il fatto è che Tosti si serve di quei versi esclusivamente come di semplice poesia per musica. Egli prende in considerazione soltanto il referente concettuale, per intonare le parole in termini di espressività generica, con il ritmo cullante dei versi novenari e dodecasillabi. Tanto che la medesima melodia potrebbe adattarsi senza problemi a un altro testo dello stesso genere.

Di questo non ci si deve stupire. Si tratta di una possibilità di scelta che «O falce di luna calante» consente. È il caso di parlare di due livelli di lettura. La regolarità ritmica dei versi, l'icasticità, la chiarezza e la sinteticità del discorso, consentono a Tosti la stesura di una

¹²⁷ Secondo F. BANDINI, i casi in cui un testo poetico precede la musica sono estremamente rari nella canzonetta moderna, perlomeno in quella italiana (*Una lingua poetica di consumo*, in Aa. Vv., *Poetica e stile*, Padova, 1976, pp. 191-200).

canzone con tutti gli effetti tipici del genere. Respighi approfondisce invece l'intero campo testuale, ponendo in rilievo musicalmente quegli elementi espressivi che egli avverte o ritiene di privilegiare.

Tutto ciò rientra nella potenzialità entropica del testo poetico.

La stessa potenzialità che consente a Rossini di creare una serie differenziata di brani per contralto, baritono, soprano, soprano, mezzosoprano, basso, sul testo «Mi lagnerò tacendo», di Metastasio (vedi nota 128).

Nella raccolta del 1857, *Musique anodine*, il compositore pesarese passa senza problemi da un registro espressivo passionale-tragico ad altri languidi e sospirosi, o disincantati, per arrivare infine all'aria comico-beffarda per basso (ma potrebbe essere anche comico-patetica) nel più tipico stile rossiniano. Il tutto (6 brani) corredato da un preludio pianistico "alla Offenbach".

L'elemento centrale in questo caso, sul quale il musicista giuoca, è il significato pragmatico della poesia, con il suo alto grado di indeterminatezza. Il testo può assumere alla lettura un senso ironico, drammatico o sarcastico. Ciò è reso possibile dallo stile espressivo dei versi, cioè da certi significati modali, decisamente asciutti, sobri, in un linguaggio che potremmo definire classicheggiante e con un punto interrogativo finale, che lascia in sospeso ogni conclusione.¹²⁸ In pratica la

¹²⁸ La versione di Rossini è comunque in parte diversa da quella di Metastasio, pur conservandone lo stile:

Rossini

Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara;
ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me.
Crudel! in che t'offesi?
farmi penar, perché?

Metastasio

Mi lagnerò tacendo
del mio destino avaro;
ma ch'io non t'ami, o caro,
non lo sperar da me.

Crudel! in che t'offendo
se resta a questo petto
il misero diletto
di sospirar per te?

Nella seconda aria Rossini omette «in che t'offesi?» e sostituisce «perché?» con «così», cosa quest'ultima rilevabile anche nella sesta aria. Nella quinta sono presenti entrambi.

Oltre a essere più breve, il testo rossiniano esprime un sentimento più generale, mentre i versi di Metastasio specificano maggiormente il senso della domanda. A parte naturalmente il cambiamento di genere, dal maschile in Metastasio al femminile in Rossini. Va tenuto conto poi del diverso contesto, visto che l'aria originale è inserita

forma tipica dell'ode-canzonetta, con lo schema della quartina caudata (quattro versi conclusi per rime e sintassi, con l'aggiunta di altri due collegati in rima), e una cadenzalità ritmica piuttosto regolare, anche se non uniforme.¹²⁹

Si è pensato che con l'intonazione del medesimo testo poetico su sei registri espressivi differenti, Rossini volesse ribadire la mancanza di contenuti concettuali nella musica (di qui il termine *anodine*), e la necessità delle parole per conferirli alla stessa. Secondo M. BUCARELLI è invece proprio la musica a conferire il senso ultimo al testo, a seconda del modo in cui questo viene intonato, ora con sentimento ironico, ora scherzoso, affettuoso e via discorrendo. Ancora più radicale è M. MAUCERI, per il quale «[...] i versi di Metastasio costituiscono per Rossini solo un'intelaiatura sulla quale costruire varie versioni musicali che non hanno il compito di esprimerne i contenuti, ma solo la loro sostanza «ideale» [...] la musica esprime solo se stessa e null'altro, e si adatta alle situazioni non per descriverle, ma per sublimarle».¹³⁰

Non sappiamo quali fossero i veri intendimenti di Rossini, ma una cosa è certa, almeno secondo noi: non è in primo luogo la musica a determinare il senso della poesia, ma la lettura interpretativa dei versi da parte del compositore, realizzata nella musica. In altri termini è Rossini che dà un senso sei volte differente al testo metastasiano, e lo traduce in canto; o forse ciò avviene inconsapevolmente, senza però che la questione muti nella sostanza, perché il testo poetico interagisce in ogni caso con la melodia secondo le proprie caratteristiche e possibilità. Posto per mera ipotesi che il musicista non pensi direttamente alle parole, egli ne dà comunque un'interpretazione attraverso la musica, poiché quest'ultima, all'atto pratico, "legge" in ogni caso le parole stesse. Il senso che se ne ricava cantando, deve necessariamente corrispondere a quello del testo, o per meglio dire, a uno di quelli possibili (entropia), pena, in caso contrario, la non riuscita del

nel libretto del *Siroe* (Atto II, scena I), quindi con relazioni pragmatiche ben specificate, mentre la revisione rossiniana è priva di ogni rapporto determinato.

¹²⁹ Parliamo naturalmente della versione di Rossini. Si noterà che i versi dispari sono in levare (catalettici) e quelli pari in battere (acatalettici): «mi làgnerò tacéndo»; «dèlla mia sórte amára» (in neretto gli accenti principali), ecc., con un andamento giambico per i primi, e dattilico-anapestico per i secondi.

¹³⁰ M. BUCARELLI, *Mi lagnerà tacendo»: l'eloquenza del silenzio rossiniano*, in "Rossini opera festival", agosto 1990, p. 27-41). M. MAUCERI «Voce che tenera»: una cabaletta per tutte le stagioni, in P. FABBRI (a cura di), *Gioacchino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*, "Convegno internazionale di studi", Pesaro, 1994, pp. 365-382.

brano vocale. Dare un senso è in fondo l'operazione che qualsiasi lettore compie nei confronti di una forma poetica.

Dunque abbiamo sei versioni cantate su «Mi lagnerò tacendo», perché sono possibili sei letture differenti del testo. Qualsiasi fruitore può leggere i versi di Metastasio avvertendovi una diversa situazione emotiva. La differenza con Rossini (e con qualsiasi altro compositore), è che quest'ultimo traduce in musica la propria idea interpretativa. Un brano vocale costituisce comunque un'interpretazione (o una lettura) del testo interessato, attraverso la musica.

Naturalmente non tutti i testi poetici consentono tale variabilità di senso. Anche versi simbolistici, o ermetici come *Oboe sommerso*, possono su questo piano risultare assai più vincolanti dell'aria di Metastasio, nonostante la minore entropia di quest'ultima nell'ambito del significato concettuale. Non lo consente certo la produzione romantica, e tanto meno quella leopardiana. Diverse interpretazioni possono sussistere, ma in uno spazio entropico più ristretto e coerente riguardo al senso o sentimento generale.

Questo avviene perché concetti, ritmi e lessico sono molto più mirati e specificati, e soprattutto tendono a identificarsi col sentimento di autore e fruitore. Una poesia come *Ed è subito sera*, di Quasimodo, ben difficilmente potrà indurre due lettori a sentimenti o a stati d'animo contrapposti, pur nella sua vasta entropia simbolica e archetipica. La libertà di interpretazione è grande, ma all'interno di un unico senso, per quanto esso sia espresso in modo vago e indefinito.

«Mi lagnerò tacendo» è invece un'ode-canonetta, una forma metricamente ambivalente per accenti e versi (settenari), e nella quale, a fronte di un significato ultimo di senso altrettanto ambiguo,¹³¹ è estremamente facile trasformare l'andamento ritmico-espressivo dell'ode, maggiormente disteso e declamato, in quello particolarmente scandi-

¹³¹ Già l'ossimoro iniziale «mi lagnerò tacendo» lascia ampio spazio interpretativo, potendo esprimere, attraverso un lessico del tutto equilibrato e generico, sia dispetto che disincanto, amarezza, disperazione o rassegnazione. Diverso sarebbe se vi fossero espressioni come «piangerò», «mi dispererò». Quest'inizio influenza anche il prosieguo dell'aria, per cui ogni concetto può essere sentito in una gamma di affetti piuttosto vasta. Da ultimo deve essere sottolineata l'assenza di un significato pragmatico manifesto (si sa solo che ci si rivolge a una donna; si pensa anche alla musica personificata, in rapporto alle vicende personali di Rossini), che è uno dei fattori-base per l'estrema duttilità di questi versi.

to e saltellante della canzonetta. In fondo essa rimane ancorata agli impersonali affetti settecenteschi, più che ai realistici sentimenti preromantici e romantici.

Resta poi inteso che il ventaglio interpretativo si estende all'esecuzione canora. Quello che il compositore ha fatto per il testo, l'esecutore pone in atto con la musica, interpretandola a sua volta secondo una propria visione e sensibilità. Alle possibilità espressive del testo poetico si sostituiscono quelle del pezzo musicale.

Rossini ha impresso con la sua fantasia a ciascuna delle sei arie una certa direzione espressiva, determinata oltre che dal registro vocale, anche da forma, ritmo, tonalità e armonia. All'interno di quest'indirizzo, esecutore ed ascoltatore possono a loro volta operare scelte interpretative, ritornando anche al testo per una indicazione più specifica.

Basti pensare, cambiando brano e autore, a come possa influire sullo stacco ritmico, l'intensità di voce e la dinamica, la piena comprensione del concetto di malinconia, espresso nei versi dell'arietta di Bellini, *Malinconia, ninfa gentile*. Nelle parole di Ippolito Pindemonte la malinconia (il titolo originale è *La Melanconia*), è uno stato d'animo gradevolmente triste, languido, disincantato, soddisfatto, che certo non suggerisce slanci espressivi particolarmente vigorosi e sostenuti, o passionali, ma piuttosto sentimenti di intima e calma serenità. Il cantante quindi può regolarsi consapevolmente sul testo per quanto riguarda spinta, volume e colore di voce, nonché per il movimento e la dinamica.

Possono così definirsi meglio anche i termini della questione sollevata da HANSLICK (cit., pp. 33, sgg.), che riprendendo l'osservazione di uno studioso del XVIII secolo, Boylé, fa notare come la melodia della famosa aria di Gluck, «Che farò senza Euridice», si adatti perfettamente anche ad esprimere l'affetto contrario: «Che farò con Euridice». Si tratta del problema opposto a quello precedentemente trattato, e che viene approfondito nell'articolo citato del MAUCERI. Non più l'adattabilità del medesimo testo a melodie diverse, ma un'unica melodia per parole anche di significato contrario.

Che questa adattabilità sia dovuta all'astrattezza o indefinitezza espressiva (in quanto asemantica) della musica, è certamente vero, ma non in termini esclusivi. Fondamentale è anche l'azione delle parole e dell'intreccio drammatico.

Il LIPPMANN (cit., p. 272) attribuisce un ruolo determinante per l'espressione cantata di un affetto, al concorso di tutti i fattori musicali,

e in particolare all'interpretazione dell'esecutore, «che talvolta sarà esageratamente inteso ad evidenziare la rappresentazione d'un sentimento anziché d'un altro». Vero, ma questo deriva dall'indicazione precisa delle parole e del contesto drammatico, dei quali l'interprete è giustamente costretto a tenere conto. Inutile, anzi impossibile, separare la musica dai versi.

Un testo, pur con la medesima metrica (versi, accenti, disposizione sintattica) ma con differenti concetti, modifica e talvolta rovescia i risultati espressivi già nel solo ambito poetico.¹³² A maggior ragione esso crea i presupposti per una reinterpretazione musicale nel caso di *parodia*. Concetti di dolore e passione, determinano nuovi effetti su una melodia precedentemente intonata con diverse parole.

Si veda la cabaletta del duetto conclusivo del secondo atto, fra Rigoletto e Gilda. Il baritono intona «Sì, vendetta, tremenda vendetta / Di quest'anima è solo desio / [...]», al quale Gilda risponde sulla stessa strofa musicale (ovviamente trasportata) con le parole «O mio padre, qual gioia feroce / balenarvi negli occhi vegg'io! / [...]». La metrica è assolutamente uguale, con versi decasillabi e accenti ritmici obbligati su 3^a, 6^a e 9^a sillaba, più un accento mobile sulla prima. Eppure il soprano produce un risultato in parte diverso. Questo perché sono diversi i concetti, e l'asemanticità della musica consente modifiche all'espressività della stessa, pur rimanendo la melodia inalterata.

Il ritmo è concitato e incalzante per entrambi i protagonisti, ma in Rigoletto vi è rabbia e furia, mentre per Gilda si tratta di spavento e di ansia, uniti a preghiera e a sollecitudine amorosa. L'accento espressivo muta. E naturalmente un ruolo importante è svolto anche dal registro sopranile, con tutto ciò che ne consegue in materia di colore e intensità.¹³³

Come si vede le osservazioni di HANSLICK e di altri sull'aria di Gluck costituiscono una pura esercitazione teorica. Poesia e musica

¹³² Vedi iv. 9.

¹³³ Tutto questo dà dunque ragione, specialmente con Rossini, ma anche con Bellini e Donizetti, dei cosiddetti «autoimprestiti», cioè del reimpiego della stessa musica, variata o meno, in opere diverse e di carattere a volte contrapposto (oltre a MAUCERI, cit., anche A. QUATTROCCHI, *La logica degli autoimprestiti: Eduardo e Cristina*, in "Giacchino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena" cit., pp. 333-363). Se qualche problema si pone talvolta agli ascoltatori moderni nella fruizione di uno stesso brano per situazioni drammatiche e liriche differenti, ciò è essenzialmente dovuto ad un aspetto di natura culturale, dopo l'avvento del romanticismo e un conseguente maggior realismo psicologico e drammatico.

interagiscono vicendevolmente nell'espressività di un pezzo vocale. Se è la poesia ad essere uguale su musiche diverse, questo è consentito, in misura maggiore o minore, dal grado di entropia del testo, come la musica anodina di Rossini. Nel caso contrario, è l'area entropica della musica che permette l'adattamento espressivo a parole di contenuto concettuale differente. In generale entrambi si influenzano vicendevolmente, a livello creativo e interpretativo, in ciò che è dinamica, movimento, intensità e accento d'espressione.

VII.4. Poesia per musica

VII.4.1. Poesia per musica propriamente detta

Una poesia specifica per musica esiste senza dubbio. È possibile stabilire dei punti fermi generali, indicando anzitutto quei brani che nascono contestualmente e in ogni caso *per* una struttura musicale. Ci riferiamo alle ballate medievali, ai madrigali trecenteschi, alle cacce, per arrivare alle frottole e barzellette rinascimentali, e alle canzonette in genere, dalla scuola siciliana in poi. Queste forme già all'origine sono predisposte per un determinato impianto vocale.

Si tratta quindi di poesie per musica, pensate e scritte per uno stretto rapporto con i suoni. Molte di queste lo sono, indipendentemente da qualsiasi altra considerazione, per il fatto che la loro fruizione, a tutt'oggi come nel passato, avviene in stretta simbiosi con la musica. È difficile pensare ad un testo di villanella cinquecentesca non accompagnato dalla tradizionale polifonia accordale a quattro voci.

Naturalmente un buon numero di poesie popolari possono essere divertenti e spiritose, ma a livello estetico il loro apprezzamento, salvo eccezioni, è riservato all'esecuzione con la struttura musicale, polifonica o monodica che sia.

È una constatazione che vale in misura ancora maggiore per i libretti d'opera, i testi di cantate e di scene liriche, nonché per le parti poetiche di oratori e passioni. Nessuno penserebbe di rappresentare *Il Trovatore* di Cammarano senza la musica di Verdi, così come di leggere i versi di Salomon Frank e di Picander spogli delle note di Bach. Inimmaginabili senza melodia sono anche certe romanze francesi e italiane. Poesia per musica quindi, deve essere intesa anzitutto in senso funzionale (vedi anche nota 16).

Vi sono certamente delle caratteristiche ricorrenti in questi testi poetici, ma il dato dal quale occorre sempre partire, è il genere di

forma vocale per cui vengono utilizzati. All'interno di questo poi, le differenze possono essere notevoli per ragioni storiche e indirizzi estetico-culturali. È chiaro che sia i libretti di Verdi che quelli di Wagner sono poesia per musica, se non altro perché scritti e fruiti nel rapporto con la struttura sonora.¹³⁴ Ma le rispettive forme poetiche risultano differenti, dal momento che diversa è la forma musicale.

Quando il paroliere e compositore di *songs americani*, TREVOR HOLD (*Word for music: An old problem revisited*, "The Music review", 1986-1987, pp. 283-296), specifica le caratteristiche che a suo giudizio deve avere un *song-lyric*, ossia un testo poetico scritto per una canzone, in realtà egli delinea un tipo di poesia per musica che per quanto diffuso resta legato a un genere preciso di canto (il *song americano*), caratterizzato da un determinato stile.¹³⁵

È infatti evidente che già nell'ambito delle stesse canzoni, una diversa impostazione musicale può comportare differenti esigenze dal punto di vista del testo. E questo spiega perché alcuni dei dettami di Trevor Hold (assenza di frasi parentetiche e scarsa frequenza di parole polisillabiche nei testi) vengano invece disattesi in qualche *song* di Gershwin come *I got plenty o' nuthin* (in *Porgy and Bess*), e *Oh, Lady be good!*

Sempre secondo Hold, sono da escludere categoricamente frasi e periodi troppo lunghi, frasi secondarie, similitudini troppo estese, dettagli eccessivi, e in genere tutto ciò che spiega, approfondisce e allunga.

Si tratta di precetti che coincidono con le esigenze di gran parte del melodramma italiano, soprattutto ottocentesco, se si pensa ad arie, brani d'insieme e concertati.

Se tuttavia dai cantabili regolari si passa ad altre forme, le indicazioni di Hold risultano non solo inapplicate, ma contraddette, e questo perché la funzione espressiva, e quindi musicale, di un recitativo obbligato o di un arioso, come anche di una melodia wagneriana, lega-

¹³⁴ Qualunque cosa si dica dei drammi wagneriani, è difficilmente ipotizzabile una rappresentazione o una lettura dei soli testi della *Tetralogia* o del *Tristano*.

¹³⁵ Per HOLD il testo del *song-lyric* è per sua natura incompleto, aperto, caratterizzato da grande semplicità e linearità. L'immaginario deve essere semplice, la struttura sintattica essenziale, con frasi e parole brevi, sostantivi forti, verbi particolarmente pregnanti dal punto di vista espressivo, e suoni vocalici chiari e aperti. Grande icasticità e sinteticità, unite a una notevole incisività ritmica. Naturalmente sono benvenute le ripetizioni di parole e di versi, a seconda delle esigenze musicali.

ti ad aspetti drammatici, non è quella di una romanza, di una canzonetta o di un *song*.¹³⁶

Certe caratteristiche quindi non sono proprie della poesia per musica in generale, ma di una poesia per musica specifica, collegata a particolari generi e forme di canto. Esiste una tipologia variegata, determinata dalle funzioni e dagli scopi delle corrispondenti strutture vocali.

Un testo di poesia musicale, può anche acquisire una certa autonomia estetica. Molte canzonette del Chiabrera, collaboratore del Caccini (vedi la prefazione alle *Nuove musiche* del 1602), si leggono volentieri e con buoni risultati estetici. Lo stesso si può dire per ballate e madrigali trecenteschi. D'altra parte alcune forme poetiche si sono poi evolute in termini letterari, dando luogo a brani del tutto staccati dal canto o dalla danza.

Si possono portare come esempio le ballate del Canzoniere petrarchesco, che certo non sono da considerarsi ballabili, nel senso del "ballo a tondo", e neppure cantabili come liriche. Anche le riprese arcaicizzanti di forme medievali (oltre alla ballata, anche il madrigale trecentesco) presenti in Pascoli e D'Annunzio, costituiscono una conferma. In casi simili il fine estetico è puramente letterario, né il poeta ha alcun'altra preoccupazione, pur preservando gli schemi originali dei testi.

VII.4.2. Poesia per musica in senso lato

Esiste una vasta produzione poetica che pur essendo intesa all'atto della stesura come potenzialmente musicabile, secondo prassi e convenzioni storiche e culturali, risulta comunque dotata di una sua autonomia estetica e letteraria. È il caso di molti madrigali poetici del XVI e XVII secolo, con autori come Ariosto, Tasso, Guarini e Marino. Tutte poesie ben presenti nei cataloghi musicali, ma altrettanto valide e suggestive da un punto di vista poetico. Basterà citare il madrigale «Ecco mormorar l'onde», famoso negli ambienti musicali per la

¹³⁶ Basteranno a questo proposito pochi versi tratti dalla *Scena* «Pari siamo [...]» del *Rigoletto*: «Questo padrone mio, / giovin, giocondo, sì possente, bello, / sonnecchiando mi dice: / fa' ch'io rida, buffone!... / Forzarmi deggio e farlo!... Oh dannazione!... /». Non occorre un'analisi approfondita per rendersi conto del libero andamento metrico e sintattico-concettuale del testo, mirato esclusivamente a seguire le linee del pensiero in chiave puramente drammatica. L'arioso di Verdi, con la sua alternanza di episodi declamati e melodici perfettamente aderenti al contenuto testuale, provvede al resto.

polifonia di Monteverdi, ma altrettanto noto in quelli letterari per i versi del Tasso.

In linea generale questi madrigali poetici, al pari di forme come sonetti e canzoni, circolavano, editi o meno, del tutto autonomamente rispetto ai possibili interventi dei musicisti. Sembra che in molti casi fossero proprio i testi letterari, già noti negli ambienti culturali, a favorire la stampa di madrigali musicali.¹³⁷ Il contrario, in linea generale, di quanto avveniva per i madrigali poetici trecenteschi, tramandati per il solito anonimi e in codici musicali.¹³⁸

Il legame storico e di fatto con la musica resta strettissimo per la poesia madrigalesca del Cinque-Seicento, ma in ogni caso siamo su un piano operativo ed estetico ben diverso rispetto alle canzonette e alle altre forme canoniche di poesia per musica.

Si può dire lo stesso per le varie forme di *Lieder*, soprattutto per quelle a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. Anche in questo caso i rapporti con la musica esistono. Tuttavia molte poesie sono di spessore letterario, quantunque l'intervento dei musicisti fosse preventivato dagli stessi poeti.¹³⁹

Del resto riesce difficile pensare che poeti come Herder e Heine, scrivessero poesie nel ruolo di semplici verseggiatori per musica. Müller e Chamisso non avevano chiesto a Schubert e a Schumann, di musicare i loro cicli, *Die schöne Müllerin* e *Frauenliebe und-leben*. Ne consegue che questi lavori, al pari di molte poesie di Goethe, quali per esempio *Erlkönig*, musicato da Schubert e Loewe, e tutta la serie contenuta nel *Wilhelm Meister* e nel *Faust* (si pensi a *Mignon* e a *Gretchen am Spinnrade*), appartengono sì al genere della poesia per musica, ma inteso in un senso lato, come possibilità e tendenza a divenire canto, senza però una precisa simbiosi di partenza. L'unione con le note è considerata normale ma non scontata e indispensabile.

¹³⁷ Vedi J. HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, P. FABBRI (a cura di), Bologna, 1988, p. 56. Anche A. VASSALLI, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M.A. Balsano e T. Walker, Firenze, 1988, pp. 45-90.

¹³⁸ F.A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Poesia e musica*, "Letteratura italiana", cit., p. 253.

¹³⁹ Si deve ricordare che il termine *Lied* in Germania designava in origine tutti i componimenti poetici strofici (*-liet* significa strofa nel medio-alto tedesco), che in teoria avrebbero potuto accompagnarsi alla musica. G. BEVILACQUA, *Introduzione al Lied come genere letterario*, in *Lieder*, V. MASSAROTTI PIAZZA (a cura di), Milano, 1982, pp. IX-XIV.

D'altra parte sarebbe anche importante verificare il tipo di intervento musicale auspicato da questi poeti e letterati, e quale invece essi respingevano. Da un articolo di E. CONE,¹⁴⁰ apprendiamo in proposito parecchie cose sulle idee di Goethe, che per inciso prediligeva come musicista per i propri testi Carl Friedrich Zelter.

Come poeta e letterato, Goethe vedeva naturalmente nella musica un fattore secondario nei confronti del testo. La forma doveva essere monostrofica (una sola melodia per tutte le strofe poetiche) o al massimo, variata; la scansione, strettamente sillabica e priva o quasi di ripetizioni. Scopo primario della musica era quello di rivelare la melodia *nascosta* nelle pieghe della struttura ritmico-verbale del testo.¹⁴¹

Si tratta di idee diametralmente opposte a quelle di musicisti come Mozart e Schubert, e che ripropongono nella sostanza l'eterna *querelle* che tanto tormentava il melodramma italiano.

In ogni caso resta il fatto che queste poesie erano considerate come testi per musica dai compositori, mentre per i poeti erano lavori di natura prevalentemente letteraria, anche se suscettibili di essere sostenuti e valorizzati dalla musica. È giusto quindi parlare di un genere poetico per musica del tutto particolare.

Lo stesso si può affermare per alcune forme del romanticismo italiano, in parte corrispondenti a quelle tedesche, come ballate romantiche, romanze, inni e odi, cui si dedicarono poeti quali Berchet, Prati, Carrer, Tommaseo. Soprattutto si deve ricordare certa poesia del Manzoni, dagli inni sacri alle odi, e ai cori delle Tragedie. Questo senza trascurare le traduzioni di ballate e romanze tedesche di Carducci, e altri suoi componimenti come *La leggenda di Teodorico* e *Jaufré Rudel*.

Tali lavori affermano una loro funzione letteraria, sottolineata in numerosi casi dal diverso spessore concettuale e dai ricorrenti motivi di carattere patriottico e religioso, oltre che sentimentale. La disposizione ad accogliere musica resta però grande, se non altro per ragioni formali e ritmiche. Ed è giusto rilevare che all'epoca essi mantenevano un rapporto ideale e talvolta concreto con il canto (vedi più avanti), che oggi sfugge. Questo impone una loro diversa valutazione di ordine storico-funzionale, esattamente come per il libretto d'opera.

¹⁴⁰ *Word into Music: the composer's approach to the Text*, in "Sound and Poetry", 1956, pp. 3-15. Anche L. MAGNANI, *Goethe, Beethoven e il demonico*, Torino, 1976, pp. 98-100.

¹⁴¹ Dice infatti Goethe in una lettera a Zelter: «[...] è questione di trasportare l'ascoltatore nello stato d'animo indicato dalla poesia; poi l'immaginazione, senza sapere bene come, vedrà le forme [musicali, n.d.r.] prendere corpo coerentemente col testo.» (cit. da CONE, p. 117).

VII.4.3. Musica per poesia

Tale concetto si ritrova espresso da N. PIRROTTA, in un intervento sui rapporti fra poesia e musica all'epoca di Dante.¹⁴² Musica per poesia in quanto «frenata nei suoi slanci dalla necessità di lasciare piena evidenza alla parola, [...]»; in sostanza avente lo scopo di sostenere la recitazione di un testo, in un'epoca in cui ben pochi sapevano leggere, piuttosto che di trasformare il medesimo in canto.

Anche P. PETROBELLI,¹⁴³ sottolinea la presenza nella letteratura italiana di testi specifici concepiti sin dalle origini come manifestazioni di poesia pura, ma frequentemente intonati da musicisti. La conferma più eclatante ci viene da Dante con l'episodio del musicista Casella narrato nel secondo canto del *Purgatorio*; ma si sa, come afferma lo studioso, che il Petrarca era solito inviare agli amici cantori non solo i testi concepiti strettamente per musica (ballate, madrigali), ma anche quelli dei sonetti, perché venissero «vestiti», cioè accompagnati da una melodia.¹⁴⁴

Senza dubbio questo tipo di intonazione si riallaccia ad una consolidata tradizione orale che poche tracce ha lasciato dei rivestimenti musicali.¹⁴⁵ Il punto tuttavia non è questo. Per certi componimenti come le ballate, gli scopi principali erano in ogni caso il canto e la danza. Per altri, come canzoni e sonetti, che potevano anche essere soltanto recitati,¹⁴⁶ l'intonazione, costituita da una sola linea melodica alquanto appiattita e priva di ritmo autonomo, era semplicemente una modalità di esecuzione del testo poetico. Come per buona parte della poesia europea di natura lirica e narrativa (trovatori, trovieri, *Minnesänger*), la veste sonora era ritenuta necessaria, perlomeno in certi ambienti, proprio perché i testi poetici erano ascoltati piuttosto che letti.

¹⁴² N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in "La musica nel tempo di Dante", cit., pp. 291-305.

¹⁴³ Nella sua introduzione a *Poesia e musica*, "Letteratura italiana", cit., pp. 230, sgg.

¹⁴⁴ Per il termine *vesta* o *veste*, vedi gloss. 1.

¹⁴⁵ Vedi sempre PETROBELLI, cit., pp. 231-232.

¹⁴⁶ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio fra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in A. ZIINO (a cura di), *L'ars Nova italiana del Trecento*. Atti del III Convegno internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura», IV, Certaldo, 1978, pp. 365-397. Il Boccaccio tra l'altro riporta testimonianza nel *Decameron* della pratica di canto non soltanto per quanto riguarda la poesia popolare e a ballo, ma anche per la poesia narrativa come i Cantari, le cui ottave erano verosimilmente intonate in alternanza dagli esecutori su melodie strofiche («aire» o «aeri») secondo una formula tipica dei poemi epici del '500 (GALLO, art. cit., pp. 247-248).

Musica per poesia dunque, di modesto ingombro per i versi, e che sembra per certi aspetti conformarsi alle idee di Goethe espresse sopra (p. 117). In ogni caso si resta sempre in un ambito di recitazione-canto, nella quale probabilmente i contemporanei coglievano effetti differenti da quelli di un semplice *parlato*.

Possibile quindi che talvolta il canto facesse dimenticare parole e concetti. In genere tuttavia esso doveva unirsi efficacemente al testo, appercepito attraverso una linea melodica quasi sempre sillabica, di ambito limitato e scarsi movimenti diastematici.¹⁴⁷ Si aveva in tal modo una terza via espressiva, collocata fra pura recitazione e canto spiegato, e spesso non priva (a differenza di recitativi e salmi), di una sua godibilità musicale.

A questo pensa forse Giovanni Berchet, quando suggerisce al lettore delle sue ballate romantiche di declamare il testo col canto: «Com'io li ho cantacchiati [sic], scrivendoli, questi versi, e tu pure, leggendoli, applica loro una qualche cantilena che te ne rinforzi l'effetto sull'animo [...] dacché il sussidio di una tal quale melodia, *come di recitativo* [corsivo nostro] è condizione indispensabile per qualsivoglia poesia popolare».¹⁴⁸

In ambito musicale tale impostazione sembra realizzarsi nell'*Elisir d'amore* di Donizetti. All'inizio dell'opera il compositore affida ad Adina la ballata narrativa «Della crudele Isotta», da eseguirsi «come di recitativo», con una vocalità molto scandita sillabicamente e *parlante*, pur in presenza di un certo sostegno melodico, e ritmicamente

¹⁴⁷ L'episodio dantesco di Casella (*Purgatorio*, II, vv. 106, sgg.) dimostra chiaramente come gli effetti musicali potessero mandare in estasi gli ascoltatori. Dante parla di «amoroso canto» che soleva acquietare ogni suo desiderio e aspirazione. E allorché Casella incomincia a intonare la seconda canzone del *Convivio*, «Amor che nella mente mi ragiona», una sensazione irresistibile di dolcezza pervade i presenti, «tutti fissi ed attenti alle sue note», compreso Virgilio. Molto probabilmente ciò che colpiva gli ascoltatori non era la pregnanza dei motivi, quanto il timbro e il colore della voce. Resta da dire, tuttavia, che le parole, nel loro significato primario e non allegorico, potevano comunque svolgere un proprio ruolo attraverso la melodia, dal momento che espressioni come «lo suo parlar sì dolcemente sona», «cosa tanto gentil», «anima pura», ecc., vengono a costituire un tessuto modale alquanto fitto nella struttura della canzone.

¹⁴⁸ G. BERCHET, *Prefazione a Vecchie romanze spagnole*, Bruxelles, 1837, pp. xxx-xxxI. Vedi anche R. DALMONTE, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, «Rivista Italiana di Musicologia», XI/2 (1976), pp. 230-309. Nel romanzo della de Staël (*Corinna o l'Italia*, cit., p. 376), si parla di cori di Italiani che intonavano l'ode romantica (o inno) del Monti, «Bella Italia, amate sponde, / pur vi torno a riveder, / trema in petto e si confonde / l'alma oppressa dal piacer. /»

legata alla metrica testuale. Il senso delle parole e l'andamento dei versi non si perdono, anche se non mancano gli effetti musicali.¹⁴⁹

Lo stesso si può dire per *Don Pasquale*, sempre di Donizetti, con la cavatina di Norina. Il cantabile, «Quel guardo il cavaliere», è una ballata (o romanza) drammatico-narrativa con le medesime caratteristiche vocali del brano precedente, salvo forse un maggior respiro melodico. Aspetti simili, fatti salvi i diversi generi, si possono ritrovare in numerosi *Lieder e Ballate tedesche*, quali per esempio il *Lied* di Mignon, *Kennts du das Land*, di Goethe, musicato da Zelter, ed *Erlkönig*, sempre di Goethe, intonato da Reichardt.¹⁵⁰

Si tratta comunque di canto, ma con maggiore aderenza al ritmo e al contenuto concettuale dei testi poetici. La cantabilità è rigidamente sillabica, semplice negli intervalli, e con un ambito melodico difficilmente superiore all'ottava. L'ideale per appassionati e dilettanti, secondo lo spirito del tempo. Per poeti e letterati questa era sicuramente la formula preferibile; per molti musicisti no, salvo esigenze di ordine scenico e drammatico, come nel caso di Donizetti.

¹⁴⁹ DALMONTE, cit., p. 252. Si può vedere a titolo d'esempio il primo verso musicato della cavatina:



nel quale appare evidente la staticità della linea melodica, rigidamente sillabica, sul primo verso, e la relativa mobilità, quasi a *gradatio*, sul secondo, con il solo evidente scarto della chiusura cadenzale. Questi aspetti si mantengono per l'intero brano, con un'armonia di puro sostegno.

¹⁵⁰ Sulla realtà liederistica a cavallo fra '700 e '800, vedi M. GIANI, «DIESE EINLADENDE TRAUER...». *La recezione musicale di una ballata goetiana*, in "Il saggiautore musicale", 1996, pp. 273-313.

VIII. Elementi di analisi e interpretazione per brani poetico-musicali

VIII.1. Introduzione

La conoscenza del testo separatamente e in unione con la musica, rimane un fattore di primaria importanza. Di conseguenza il cantante, al di là di ogni questione di ritmo, pronuncia, fraseggio, respiro e quant'altro, deve essere in grado di stabilire, o meglio ancora di sentire all'atto dell'esecuzione, i collegamenti fra gli stadi espressivi della poesia e quelli del canto, mentre musicologi e studenti di composizione possono approfondire anche i vari meccanismi di interazione fra livelli verbale e sonoro.

Questo comporta una piena consapevolezza del tipo di brano vocale e del relativo testo poetico. È ovvio che una tipica forma di poesia per musica non necessiterà di alcun giudizio estetico di merito,¹⁵¹ e dovrà essere esaminata prevalentemente sotto l'aspetto dei significati lineari (IV. 1.), oltre che del ritmo.

Diversa in parte la questione per la poesia letteraria o con dignità letteraria, posta in musica. Il testo di un madrigale poetico cinquecentesco o di un sonetto del Petrarca, è certo cosa differente da quello di una canzonetta. Anche in questo caso tuttavia ogni interpretazione o analisi del brano in versi, dovrà porsi nella prospettiva del rapporto con la musica, cioè dei risultati prodotti dalla nuova struttura poetico-musicale. Per esempio un esame della canzone petrarchesca *Vergine bella*, potrà servire come base per un confronto estetico e formale con i rispettivi madrigali polifonici di Cipriano de Rore e Palestrina, costruiti sulla canzone stessa.

VIII.2. Interpretazione e valutazione del rapporto poesia-musica

VIII.2.1. Osservazioni su aspetti estetici e analitici

Quando si parla di rapporto fra poesia e musica, occorre stabilire con chiarezza i criteri di giudizio, sia in termini estetici che analitici.

¹⁵¹ Per la definizione di giudizio estetico di merito e di piacere estetico collegato all'interpretazione, vedi cap. V, par. 1 e 3. Più in generale vedi GALLOTTA, cit., cap. III.

Dire che nel *Falstaff* verdiano il testo si fonde mirabilmente con la parte musicale, significa gustare all'ascolto tale simbiosi, come realizzazione efficace, nel canto e nell'orchestrazione, delle diverse situazioni liriche e drammatiche. Apprezzare l'opera nella sua globalità di commedia lirica, significa riconoscere di fatto la funzionalità del rapporto testo-musica ai diversi livelli.¹⁵² Qualsiasi successivo giudizio o approfondimento in merito deve tener conto di questo dato di partenza, che è legato all'intuizione sensibile e all'appercezione delle forme espressive.

Il rispetto o lo stravolgimento di un testo da parte della musica devono essere considerati sempre in relazione alle caratteristiche e agli scopi del pezzo vocale, e mai in termini assoluti. Per quanto si voglia dire, ogni parola intonata è già in partenza stravolta rispetto alla parola parlata; e quindi ogni giudizio deve collocarsi all'interno di questa prospettiva. Essendo il canto musica, ogni rapporto tra parola e suono si determina anzitutto musicalmente.¹⁵³

Quindi, se un determinato pezzo vocale ci soddisfa all'ascolto, ciò sta a indicare la funzionalità complessiva del rapporto testo-musica. Vi possono però essere aspetti specifici da considerare, come (è un classico) la non coincidenza in un passo fra appoggio ritmico-melodico e accento di parola o di verso.

Il dato fondamentale è sempre quello del risultato auditivo. Se tale divaricazione è avvertibile chiaramente e provoca fastidio, siamo effettivamente in presenza di un effetto discutibile prodotto da parola e melodia. Se il presunto errore è individuabile in termini esclusivamente teorici, ogni contestazione risulta inutile.

¹⁵² Prendiamo per esempio l'episodio nel quale Falstaff rievoca il suo passato di paggio (Atto II, parte II):

Quand'ero paggio
del Duca di Norfolk ero sottile,
Ero un miraggio
vago, leggero, gentile, gentile, [...]
Tant'ero smilzo, flessibile e snello
Che avrei guizzato attraverso un anello.

L'ascoltatore, sia che conosca già le parole, o che le recepisca grazie alla vocalità parlante del protagonista, ha modo di cogliere durante l'esecuzione la perfetta simbiosi espressiva tra versi, stile del canto e orchestrazione, tesa a trasmettere la sensazione quasi palpabile e visiva della snella figura adolescenziale di Falstaff.

¹⁵³ La questione si pone su un piano diverso in un recitativo secco, dove il grado di interazione della struttura verbale è fortissimo rispetto a quello di un'aria e ancora di più a

Chi poi volesse forzatamente rilevare all'orecchio un accento spostato, si porrebbe ugualmente al di fuori di una fruizione estetica, per sconfinare in un campo astrattamente analitico. Esattamente come coloro che a tutti i costi cercassero di cogliere ogni singola parola durante il canto.

Inoltre, se anche la sfasatura fosse chiaramente avvertibile, l'eventuale disturbo potrebbe risultare insignificante all'interno del più vasto contesto ritmico-melodico, armonico e strumentale.

In fondo anche in poesia sono concesse licenze quali la sistole e la diastole, figure retoriche che rispettivamente anticipano e posticipano l'accento tonico di parola, per ragioni espressive o di quadratura ritmica. Il punto fondamentale resta sempre l'effetto di tali licenze.

VIII.2.2. Approfondimento critico del rapporto poesia-musica

All'interno di una prospettiva musicale, si possono verificare tutti quegli aspetti che influenzano la pronuncia di un testo. Per esemplificare in qualche modo, si può rilevare come la dizione vocale non sia determinata soltanto dai rapporti fra accenti di battuta e accenti tonici. Di uguale importanza risultano i movimenti melodici, i valori delle note su cui poggiano le sillabe, gli intervalli attraverso i quali le stesse sillabe vengono raggiunte. Se in ambito puramente strumentale abbiamo note di passaggio, false relazioni e dissonanze che 'passano', allo stesso modo nella musica vocale non tutte le sillabe del testo, anche se prosodicamente accentate, hanno la medesima rilevanza. È quanto avviene del resto in poesia e in prosa.

Anche nel discorso parlato si possono cogliere tutti quegli aspetti espressivi di agogica, intensità, scansione, altezza, che differenziano intensità di accenti, velocità di dizione e rilevanza di parole, e che in fondo costituiscono già un discorso musicale in embrione.

Nessun dubbio quindi che ciò sia tanto più vero nel canto, dove la musicalità del discorso parlato si trasforma in musica a tutti gli effetti. E di conseguenza ogni giudizio deve essere regolato su questo dato di fatto.¹⁵⁴

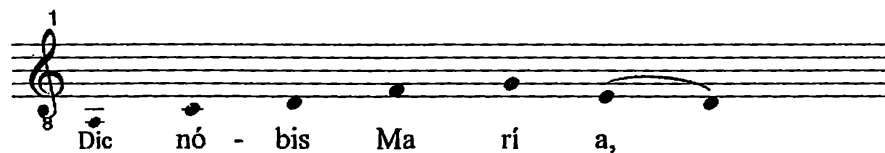
quello di una composizione polifonica. Ma è altrettanto evidente che lo scopo di un recitativo secco non è quello di far musica, sia pure drammatica, ma di intonare i concetti.

¹⁵⁴ Quanto detto può trovare un'adeguata conferma, a titolo di esempio, in un passaggio della sequenza medievale *Victimae Paschali Laudes*, nel momento in cui comincia l'episodio responsoriale fra i discepoli e Maria Maddalena:

Altra questione importante, è la storicizzazione dei criteri d'uso del testo. Proprio riguardo al ritmo accentuativo e di fraseggio, il tipico melodramma ottocentesco italiano è sovente posto sotto accusa per una sua presunta trascuratezza nei confronti di prosodia e sintassi, così come per l'eccessiva ricorrenza di formule ritmico-melodiche e di una marcata cadenzalità.

Assodato che comunque è sempre impossibile generalizzare, tale condotta risulta determinata da precise convenzioni d'epoca, che privilegiavano il verso nella sua intera estensione come misura di fraseggio, e la prima strofa come fondamento armonico-tematico dell'intera aria. F. LIPPMANN è sufficientemente chiaro quando afferma che il simmetrismo ritmico-melodico nel giovane Verdi, spesso in violento contrasto con la struttura sintattica, non deve essere inteso come imperizia del musicista, ma come un comportamento stilistico tipico di tutta l'opera in musica del tempo.¹⁵⁵

Piuttosto, l'esempio di cui il Lippmann si serve (i primi quattro versi del cantabile di Zaccaria nel *Nabucco* di Verdi, all'inizio dell'opera), dimostra una volta di più come ogni giudizio in materia debba essere comunque approfondito:



Di questo segmento si parla come di una dimostrazione di prevalenza melodico-musicale nei confronti del ritmo verbale. Nessun dubbio sul fatto che la melodia vocale sia un unico getto che culmina sulla sillaba accentata di «María». Ma è altrettanto indubbio che questo rientra già nella potenzialità di pronuncia della frase. Anche nel parlato, infatti, non è assolutamente necessario evidenziare in modo particolare la parola «nobis». L'eloquio può benissimo culminare come slancio e intensità sull'accento di «María», trasformandolo nel *picco* della frase e del verso, prima di risolvere sull'ultima sillaba atona. Questo anche per porre in giusto rilievo il nome.

¹⁵⁵ F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti fra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, 1990, p. 276.

1
D'E-git-to là sui li - di E - gli a Mosè die' vi - ta;

5
di Ge - de - o - ne i cen - to in - vit - ti ei re - se un di

Per il Lippmann questa strofa, con le sue pause di fine verso sulla battute pari (ma non sulla sesta), e la sua quadratura rigorosamente simmetrica, può ben rappresentare la tipologia della stragrande maggioranza delle melodie operistiche italiane da Rossini a Verdi. Queste caratteristiche sono dovute, sempre secondo lo studioso tedesco, al risalto netto conferito dalla musica all'integrità del verso.

È un'osservazione sulla quale siamo d'accordo. Non concordiamo al contrario, quando egli parla di «scempio sintattico» operato dalle pause musicali intercalate fra i versi.

Verifichiamo la situazione del testo. I versi (tre settenari piani e uno tronco) sono molti regolari, costruiti all'interno su ritmi giambici (tranne il secondo che è dattilico-trocaico), e distribuiti su un periodo con due frasi-enunciato principali, accostate per giustapposizione. Ogni frase di testo comprende due versi, corrispondente ciascuno a un membro di frase. La pausa di fine verso coincide infatti con la cesura fra le due semifrase. Non ritroviamo presenza alcuna di *enjambements*, e neppure di una qualche tensione all'interno dei versi.

Se andiamo a vedere il rapporto con la melodia, possiamo constatare come la rigida quadratura di quest'ultima, con le sue pause di fine verso, coincida perfettamente col metro poetico, sia sul piano della strofa (quartina) che delle sue articolazioni (settenari).¹⁵⁶ Ma dal

¹⁵⁶ Occorre fare attenzione a non leggere fra il terzo e quarto verso le parole «cento/invitti», come un *enjambement*. «Cento» infatti è un numerale sostantivato (sono sottintesi i cento guerrieri dell'episodio biblico), complemento oggetto della frase, mentre «invitti» è l'aggettivo predicativo di «rese». Dal punto di vista musicale si potrà notare come in questo punto si modifichi la cesura fra le due semifrase melodiche, appoggiate ciascuna a un verso. Nella frase melodica precedente, la stessa cesura (battute 2 e 3) è chiaramente evidenziata da una pausa di semiminima che chiude la seconda misura. Nella ripetizione essa risulta più attenuata, dal momento

momento che vi è coincidenza all'interno del testo, fra ritmo metrico e sintattico-concettuale, ne consegue che anche il rapporto lineare fra quest'ultimo e la quadratura melodica è del tutto coerente.

Non ci sembra quindi possibile, neanche sul piano teorico, parlare di «scempio» sintattico operato dal compositore, sia pure in un ambito di consuetudini generalizzate.

La questione fondamentale poi rimane sempre quella di stabilire quanto un eventuale «scempio» influisca in termini concreti sulla fruizione. Se la quadratura melodica assorbe all'ascolto ogni altro aspetto, è del tutto inutile soffermarsi su determinati particolari che possono essere valutati esclusivamente in sede analitico-strutturale.

Diverso il caso in cui anomalie prosodiche o sintattiche prodotte dalla musica dessero luogo a risultati comunque incoerenti con lo stile del brano. Ma non sembra che questo avvenga nell'esempio proposto.¹⁵⁷

Anche in ambito strettamente poetico del resto può esistere una dialettica fra livello sintattico-concettuale, ed elementi ritmico-metrici che in un certo modo attengono alla sfera della musicalità. In versi come quelli della cavatina di Zaccaria, la scansione misurata sugli accenti principali dei versi, favorita dagli insistiti spostamenti dei sintagmi (iperbati), è in assoluta preminenza anche senza melodia musicale, pur non creando particolari tensioni con la lettura sintattico-con-

che la seconda semifrase non inizia sul battere della battuta 7, ma sul levare della 6, con un sedicesimo preceduto da pausa puntata di ottavo. Molto probabilmente Verdi era preoccupato per la concomitanza fra accento tonico di parola e tempo forte di battuta. Nella battuta 3 infatti il primo tempo d'appoggio coincide con la prima sillaba del verso, che è la tonica della parola. Questo non sarebbe stato possibile col quarto verso, il cui inizio è in levare, con accento sulla seconda sillaba. Per far coincidere accento di parola e di misura, era necessario intonare la prima sillaba del verso (atona), sul levare della battuta precedente (battuta 6).

¹⁵⁷ Sul piano strettamente teorico non mancherebbero altri aspetti discutibili nel rapporto testo-musica. Il parallelismo ritmico-melodico che accomuna i segmenti melodici dei quattro versi (inizio in battere su tempo lungo) non coincide con quello dei versi stessi che al contrario, con l'eccezione del secondo (in ritmo metrico dattilico-trocaico), sono di andamento rigidamente giambico, in levare (◡—◡—◡— più sillaba catalettica). Inconvenienti concreti però non si registrano, sia perché Verdi basa la propria melodia sulla scansione sillabica, oltre che sulla prosodia delle parole, sia perché in ogni caso gli accenti di 4^a e di 6^a, che sono i più forti, perlomeno nei primi tre versi, sono comunque rispettati per durata, altezza, movimento e coincidenza di appoggi.

cettuale.¹⁵⁸ D'altra parte in poesia è sempre possibile dare rilievo autonomo a singole parole o figurazioni foniche, ai fini di un determinato senso espressivo. Nella stessa prosa parlata può avvenire che in particolari situazioni di concitazione, ironia e rabbia, le parole vengano addirittura sillabate, mantenendone il significato esclusivamente per via logico-intellettuale.

A maggior ragione quindi la musica può agire con una libertà ancora più ampia nei confronti del testo.

Difficilmente si potrà dire che il trattamento riservato da Mozart alla forma poetica dell'aria di Leporello, all'inizio dell'Introduzione del *Don Giovanni*, sia sbagliato o comunque stravolga il testo:

Not-te_e gior-no fa - ti - car per chi nul - la sa gra - dir

I versi, le cui pause finali coincidono perfettamente con quelle sintattiche, sono già piuttosto scanditi in termini metrici, secondo lo schema dell'ottonario trocaico tronco (—υ—υ—υ—). Nel primo segmento sono le parole «notte» e «giorno», molto efficaci espressivamente, a costituire la base per l'andamento ritmico dell'intero segmento. Accentuazioni sillabiche e principali coincidono, compreso quello su fá, divenuto forte per attrazione (Nótte e giòrno fáticár).

Gli effetti si fanno chiaramente sentire sul secondo verso («per chi nulla sa gradir»), il cui inizio potrebbe essere letto in anapesto, se non fosse per l'andamento fortemente trocaico impresso precedentemente.

Anche ad una lettura parlata, dunque, il testo si presenta piuttosto cadenzato. Sarebbe possibile in teoria, per ragioni drammatiche (l'esposizione comicheggiante di Leporello accentuata in senso caricaturale), una scansione addirittura sillabica, cioè con tutte le sillabe poste sul medesimo piano o quasi per intensità e durata di pronuncia.

¹⁵⁸ Gli accenti ritmici principali sono indicati con le sillabe in grassetto:

D'Egítto là sui lídi
Égli a Mosè die' víta
di Gédeóne i cénto
invítte ei rése un dì.

Le parole ne risulterebbero disarticolate dal punto di vista prosodico, con la comprensione affidata alla logica concettuale.

La musica di Mozart in realtà sostiene ed enfatizza questi aspetti tendenziali dei versi, senza però annullare del tutto l'elemento prosodico. I valori sonori sono uguali per tutte le sillabe (toniche e atone); nondimeno, a parte la perfetta coincidenza fra tempi forti e accenti tonici, la struttura diastematica della melodia, con intervalli di quarta e quinta fra note forti e deboli e le sillabe toniche sempre in posizione più acuta, fa in modo che il senso prosodico delle parole non venga completamente annullato all'ascolto. In questo giuoca anche la facilità di percezione delle parole stesse.

Come si vede non si può parlare di stravolgimento del testo. La musica in realtà esprime una situazione che è già presente nelle parole e nell'azione. Soltanto, essa lo fa con i mezzi propri, selezionati e filtrati dalle scelte del compositore.

Tutto considerato, non ha molto senso discutere di rispetto della forma poetica da parte di un compositore, se non in un'ottica precisa. A dover essere valutata è la funzionalità del rapporto fra testo e struttura sonora, nell'ambito di una forma espressiva come il canto. Con ciò si comprende perché talvolta il musicista, parliamo soprattutto del melodramma italiano ottocentesco, possa scopertamente privilegiare le ragioni del ritmo musicale su quello poetico e linguistico. Vediamo un esempio tratto dal Brindisi della *Traviata* (Atto I):

Violetta **Alfredo**

1 La vita è nel tri pu dio Quan -

6 do non s'a - mi an co ra

Qui Verdi valorizza chiaramente la simmetria interna del periodo musicale, rigidamente suddiviso in due frasi uguali. L'unica differenza, abbastanza significativa però, si ritrova nel secondo segmento, dove la precedente quartina di semicrome risulta suddivisa in duine. Questo a cagione della diversa disposizione del testo.¹⁵⁹

Il dato più importante però è che la risposta di Alfredo inizia in levare su sillaba accentata, con valore più breve del successivo battere. Vista la netta scansione ritmica della melodia e dei versi, l'effetto di diastole sulla sillaba successiva («quandò» invece di «quando»), può essere avvertito, appena attenuato eventualmente dall'interprete. Impossibile tuttavia, considerate le esigenze della rigida quadratura, un intervento marcato sulla melodia. E comunque occorre essere realisti; a fronte del risultato musicale, chi all'ascolto è disposto a dare importanza a un accento tonico fuori posizione?

Ecco un caso nella quale la sostanza del canto prevale senza riserve. Ogni osservazione critica ha soltanto un rilievo teorico, in evidente contrasto con i dati di fatto.

VIII.3. Correlazioni fra testo e musica

VIII.3.1. Introduzione

Quando parliamo di correlazioni fra testo e musica, intendiamo riferirci anzitutto al rapporto che viene a stabilirsi tra le rispettive forme espressive, musicali e poetiche, così come le abbiamo definite al cap. V, par. 3. Un esame quindi di tutte le strutture poetico-musicali che giungono a manifestarsi alla coscienza dell'esecutore e del fruitore, come contenuto del brano cantato.

Beninteso è anche possibile attraverso l'analisi scendere al livello delle strutture interne (vedi V.4.). È un aspetto questo che interessa soprattutto compositori e musicologi.

Tutto ciò che non è direttamente manifesto e appercepibile, appartiene a un livello interno. Può anche accadere che gli stessi elementi che in un dato contesto risultano espressivi, possano considerarsi interni in altra parte dello stesso brano. Un motivo di madrigale (con

¹⁵⁹ La quartina della prima frase prolunga la precedente sillaba, mentre le duine della seconda intonano rispettivamente l'ultima sillaba della parola e la prima del vocabolo seguente.

parole) chiaramente esposto, è una forma espressiva. Mimetizzato in un insieme armonico-contrappuntistico più vasto, diviene una struttura interna che concorre a generare un diverso risultato espressivo.

VIII. 3. 2. Terminologia e problematica delle forme organizzative del discorso musicale: periodi ed enunciati

Le categorie tradizionali presenti in trattati come quello di G. BAS (*Trattato di forma musicale*, Milano, 1955, pp. 51-107) mantengono una loro utilità. I termini da noi impiegati come riferimento generale saranno quindi i seguenti: motivo, semifrase, frase, periodo e periodo composto, senza distinzione fra strutture strumentali e vocali.

Restano da considerare alcuni problemi. Questa terminologia può costituire un'utile base di partenza, tanto più che essa si accorda sostanzialmente con le strutture melodico-vocali individuate nella prima metà dell'Ottocento, della cosiddetta *lyric form*.¹⁶⁰ Sarebbe a dire la quadratura di sedici battute (una sezione o strofa musicale), suddivisibile in due periodi e quattro frasi rispettivamente di otto e quattro misure. Le frasi possono essere articolate in due semifrasi.¹⁶¹

È giusto rilevare che neppure in tale ambito le definizioni sono univoche.¹⁶² Termini come «frase» e «periodo», vengono spesso impiegati in accezioni diverse, o sostituiti da sinonimi sostanzialmente corri-

¹⁶⁰ Per l'argomento e la relativa bibliografia, vedi A. PAGANNONE, *Mobilità della lyric form*, in "Analisi", 1996, pp. 2-22.

¹⁶¹ La suddivisione può anche essere ternaria ai diversi livelli con differente articolazione interna. In un periodo semplice di tre frasi, queste ultime possono risultare binarie, composte ciascuna di due semifrasi.

¹⁶² E. BIDERÀ, librettista fra gli altri di Donizetti e di Petrella, nel suo trattato *Euritmia drammatico-musicale dichiarata per le leggi fisiche della caduta dei gravi e del quadrato delle distanze* (Palermo, 1853), intende per periodo una melodia completa di sedici battute, articolata in quattro frasi di quattro battute ciascuna. Diversamente quindi da Reicha, per il quale il periodo era formato da due frasi («membri»), e a sua volta parte di un doppio periodo di sedici battute (*Trattato della melodia*, trad. it., s.d. (ma 1830), in PAGANNONE, *Mobilità della lyric form*, cit.). Vedi anche R. DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, in "Analecta musicologica", XXI, 1982, pp. 421-423. V. BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*, "Acta musicologica", LXII, 1990, pp. 29-61. MIGGIANI, cit., in "Le parole della musica", cit., I, pp. 225-258; e A. ROCCATAGLIATI, *Le forme dell'opera ottocentesca: il caso Basevi*, ibid., I, pp. 311-334.

spondenti.¹⁶³ Vi è poi l'aspetto delle nuove esigenze poste dall'evoluzione del linguaggio. La terminologia tradizionale infatti, è collegata ad una struttura sintattica ben definita dal punto di vista armonico e tonale, centrata sul rapporto tonica-dominante e su una sequenza abbastanza precisa di cadenze.¹⁶⁴ Cambiano ovviamente le cose, se ci avviciniamo alla fine del secolo XIX, e ancora di più se ci addentriamo nel '900. Ma in ogni caso problemi si pongono anche in pieno romanticismo (si pensi a Schumann, Chopin e Liszt), e in generale possono prospettarsi con qualsiasi autore e in qualsiasi epoca. Senza contare i periodi precedenti quello galante-classico, nei quali i procedimenti compositivi sono ancora diversi o comunque in fase di trasformazione.

Il nodo centrale rimane la distinzione fra schemi e forme espressive, fra entità precostituite di partenza, e strutture concrete nelle quali un brano poetico-musicale si realizza e viene percepito.

In musica parlare di semifrasi, frasi, periodi, senza un preciso riscontro espressivo, legato a fattori di pausazione e ad aspetti armonici, ritmici e melodici, può risultare una pura astrazione. Al contrario della poesia, dove un verso resta comunque individuabile. Questo spiega la varietà e difficoltà terminologiche cui si accennava. Non a caso A. Basevi, studioso e critico contemporaneo di Verdi, parla di periodi «di getto», facendo riferimento a estensioni di dieci e di sedici battute «[...]senza simmetria di frasi, né ripetizioni, o imitazioni».¹⁶⁵

Il problema era quello di impiegare termini e schemi non sempre corrispondenti a forme concrete. Ed è una questione con la quale ci si deve misurare costantemente. Gli stessi studiosi della *lyric form*, hanno dovuto rendersi conto della variabilità di quest'ultima, e di come essa costituisca per compositori come Bellini, Donizetti e Verdi, più un'indicazione di partenza che una struttura predefinita e stabile.¹⁶⁶

¹⁶³ Se comunque dovessimo indicare un trattato dell'epoca che più si accorda con gli schemi indicati sopra, potremmo scegliere quello di Antonin Reicha, anche se in esso si parla di membri anziché di frasi.

¹⁶⁴ Vedi sempre PAGANNONE, cit., pp. 3-4. In particolare BIDERÀ nel suo trattato stabilisce sul percorso di sedici battute, quest'ordine: cadenza imperfetta, perfetta, imperfetta e perfetta. Naturalmente la successione può variare, ma è indubbio che all'interno del doppio periodo esiste una precisa gerarchia rilevata anche da REICHA, che parla, in rapporto ai diversi livelli sintattici (semifrase, frase, periodo), di semicadenza, tre quarti di cadenza, e cadenza perfetta.

¹⁶⁵ Vedi sempre ROCCATAGLIATI, *Le forme dell'opera ottocentesca*, cit., p. 328.

¹⁶⁶ Vedi PAGANNONE, *Mobilità strutturale della lyric form*, cit. .

Operata tuttavia la differenziazione fra schemi e forme espressive, i margini per una maggiore aderenza fra terminologia e strutture effettive di un brano, risultano notevolmente ampliati.

La linguistica continua a offrire un buon supporto sotto ogni aspetto. In fondo lo stesso Galeazzi, nel suo trattato del 1796 (nota 75), accosta esplicitamente il periodo musicale a quello di un testo o di un'orazione: «Ma che si richiede per terminar un periodo, un sentimento del discorso? che l'intelletto sia pago di ciò che si è detto, e null'altro resti a desiderare, onde il senso sia compiuto in tutte le sue parti e non vi manchi né nominativo, né verbo, né accusativo od altro[...]».¹⁶⁷ Quindi anche in musica un periodo comprende un segmento espressivamente completo, chiuso da una cadenza, esattamente come nel discorso scritto o parlato.

Sappiamo però che in un testo parlato o scritto il periodo non ha estensione fissa, almeno nella linguistica tradizionale, potendo coincidere con una singola frase principale o con più frasi, e dando luogo anche a periodi composti segnalati dalla presenza del punto e virgola. Essenziale è che alla fine risulti un senso di chiusura, il segnale che il segmento sintattico considerato, per quanto breve, racchiude lo svolgimento completo di un pensiero, costituito da almeno un enunciato.

Per la musica le cose sono parzialmente simili. Un periodo è tale se in esso si riconosce un'espressione conclusa, o con una forte sospensione, articolata in frasi che funzionano come antecedente e conseguente, secondo un preciso giuoco cadenzale, ritmico, melodico, e di pause.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Citato anche in DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia*, cit., p. 423.

¹⁶⁸ Il periodo è stato variamente denominato a seconda anche delle sue caratteristiche strutturali. ARNOLD SCHÖNBERG (*Elementi di composizione musicale*, trad. it., Milano, 1969) parla di «*period*» allorché l'entità di otto battute (lunghezza standard) è suddivisa in un antecedente di quattro battute e in un conseguente che è la ripetizione più o meno modificata del primo. Si ha invece una «*sentence*» quando il conseguente ha carattere di intensificazione, di sviluppo o di liquidazione nei confronti dell'antecedente. Questa seconda definizione ha sicuramente dei punti di contatto con la «*barform*», relativa alla melodia vocale del primo Ottocento (PAGANNONE, cit., p. 5). Ai versi interessati, il cui numero può naturalmente variare, si uniscono due frasi musicali articolate secondo lo schema a a b, cioè due semifrasi simili o uguali, più una seconda frase diversa, frutto di intensificazione o di sviluppo. Alcuni studiosi quindi distinguono fra «*periodo*» e «*barform*» in ambito vocale, così come nella musica strumentale fra «*periodo*» e «*frase*» (*period* e *sentence*) alla maniera di Schönberg e di altri teorici moderni. Dal canto nostro, a scampo di inutili complicazioni, continueremo a usare unicamente la definizione di «*periodo*», anche se il modello sintattico della

Le frasi a loro volta possono essere suddivise in semifrasi (in base a ripartizioni binarie o ternarie), sempre secondo l'articolazione che è tipica della frase parlata.

Quanto alla nozione di doppio periodo o periodo composto, impiegata dai teorici, questa in linea generale può corrispondere a quella adottata in linguistica, cioè un periodo sintattico piuttosto lungo, articolato in due periodi minori separati dal punto e virgola. In musica si può trovare qualcosa di simile quando si hanno segmenti successivi di otto o più battute ciascuno, che sono fra loro in rapporto di antecedente-consequente.

Vi è poi la sezione, termine che abbiamo già impiegato per la poesia (vedi nota 88). Essa costituisce l'entità chiusa di maggiore dimensione dal punto di vista armonico-cadenzale (un'esposizione di forma-sonata è una sezione), e in un brano tradizionale congloba in un rapporto dialettico tutti gli altri elementi sintattici sin qui visti.¹⁶⁹

L'estensione di ogni entità sintattica rimane comunque un fatto relativo. Come in un testo parlato o scritto, anche in musica possono esistere periodi coincidenti con una frase, e sezioni con un solo doppio periodo.

L'individuazione effettiva delle diverse strutture si dimostra dunque, una volta di più, una questione di forme espressive e non di schemi astratti. Cosa che diventa ancora più evidente quando si tratti di definire e concettualizzare strutture che non trovano più corrispondenza concreta, sul piano sintattico, nelle terminologie tradizionali.

La linguistica può nuovamente fornirci lo strumento adatto. Per un testo scritto od orale, si parla anche di enunciati, intesi come segmenti di discorso coincidenti con un'intenzione comunicativa (v. gloss. 1).

Un enunciato può essere di varia lunghezza, dall'avverbio affermativo sì a periodi anche composti, e quindi non è strettamente vincolato ad uno schema sintattico, dal momento che la sua funzionalità viene rilevata esclusivamente sul piano della comunicazione in essere. Ne deriva un alto grado di duttilità nell'analisi di un discorso.

barform può essere utile per indicare certe caratteristiche interne dei periodi stessi, sia vocali che strumentali.

¹⁶⁹ Anche in musica le sezioni possono suddividersi in maggiori e minori (o interne). Per esempio l'esposizione di un primo tempo di sonata è senz'altro una sezione maggiore, mentre l'area d'esposizione del primo tema può essere definita una sezione interna.

È senz'altro possibile impiegare con buoni risultati tale categoria anche in musica, pur tenendo conto della maggior astrattezza di questa.

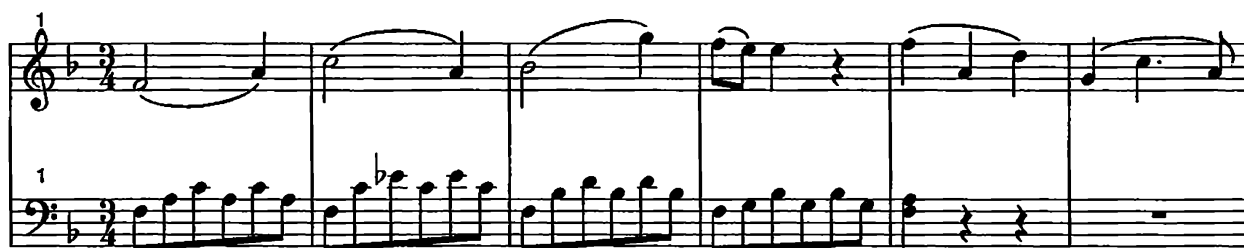
Il termine si ritrova già in DELLA CASA (cit., p. 30), che lo ritiene giustamente preferibile a *frase*, legata a una particolare organizzazione compositiva. Secondo lo studioso, esso risulta più adeguato per un'applicazione duttile e flessibile a situazioni espressive in movimento.

La nostra definizione di enunciato musicale, però, si avvicina maggiormente a quella linguistica.¹⁷⁰ Non si tratta unicamente di archi sintattici compiuti o comunque individuabili, ma di intenzioni comunicative, che possono distinguere un segmento anche per i suoi tratti costitutivi ed espressivi, e non solo per il suo inizio e la sua conclusione. Un enunciato è un'idea musicale, o l'elaborazione di una precedente idea, all'atto dell'espressione.

Nelle composizioni del periodo galante-classico e protoromantico, tutto è reso più semplice dalla regolarità della struttura cadenzale. Il singolo enunciato può essere di varia lunghezza e coincide generalmente con una frase o un periodo; nulla vieta però che esso abbia estensioni diverse, e possa coincidere con un motivo.

In linea di principio un periodo può comporsi di un solo enunciato, se le frasi che lo formano costituiscono un'unica linea sintagmatica, sia pure articolata in semifrasi; oppure di più enunciati, se le frasi stesse risultano giustapposte e diverse per contenuto musicale.

Si può vedere il primo caso con l'inizio della sonata in Fa maggiore K. 332 di Mozart:

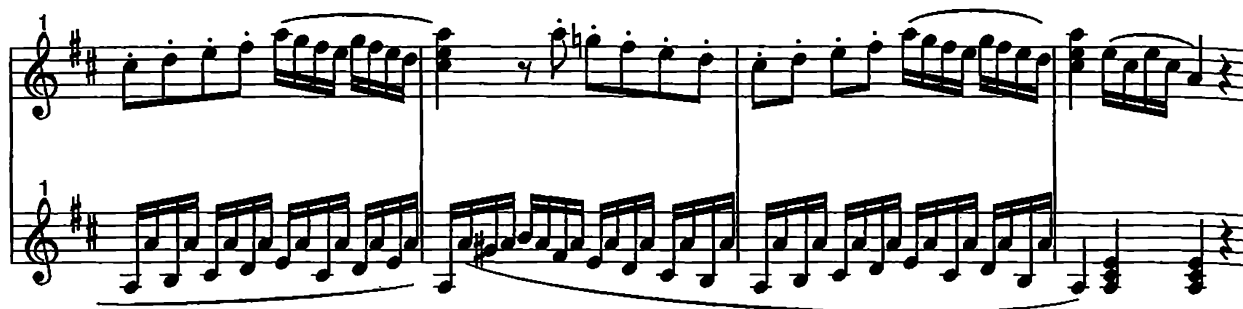


¹⁷⁰ Per il DELLA CASA, l'enunciato è un sequenza di suoni che descrive un arco sintattico compiuto e nel quale sono riconoscibili un inizio e una fine, anche se quest'ultima può essere di natura sospensiva e non necessariamente conclusiva, così da richiedere il proseguimento con enunciati successivi. A un livello più ampio, un insieme di enunciati dà luogo a un episodio. Questa impostazione però, abolendo completamente i termini di frase e di periodo, non dà conto dei livelli gerarchici che sono alla base della sintassi tradizionale.



Si tratta di un periodo apparentemente ternario, suddivisibile in tre frasi di quattro battute (ogni frase inizia con la tonica; l'ultima è più breve). In realtà la suddivisione è nettamente binaria. Vi è una chiara cesura-sospensione fra arsi e tesi dopo la prima frase (1° rivolto del VII grado), che costituisce la proposta, mentre il prosieguo, con la sua continuità melodica, soprattutto nel basso, e armonica (in fondo si tratta di una cadenza lunga) dà luogo a un'unica risoluzione di risposta. È un caso tipico di non coincidenza tra schemi e forme espressive. Per noi le frasi effettive sono due, e va anche osservato che sicuramente la prima non è suddivisibile in semifrasi.

L'enunciato nella fattispecie è uno solo, corrispondente all'intero periodo; un segmento nel quale le due frasi sono collegate sintagmaticamente (l'una dipendente dall'altra) e non per allineamento o giustapposizione, come invece in un secondo esempio, sempre da una sonata di Mozart, la K 284 in Re maggiore:



Secondo noi non vi è dubbio alcuno sul fatto che in questo caso gli enunciati, vale a dire le intenzioni comunicative, siano tre, rispettivamente di 4, 4 e 5 battute. I primi due sono basati su un'idea tematica e il suo immediato prosiegua, e costituiscono la prima parte del periodo (l'arsi o inizio), delimitata da una cadenza che può suonare anche nella tonalità della dominante. Il terzo ha carattere conclusivo e si colloca nei confronti degli altri come tesi (distensione) del periodo, con un carattere di *divertimento*. Tuttavia anche i primi due segmenti sono nettamente distinti fra loro, per disegno ritmico e armonico (il primo è su un pedale di tonica), e chiaramente delimitati in chiusura.

Nell'esempio proposto l'enunciato coincide con un elemento sintattico tradizionale. Più enunciati all'interno di un periodo, o comunque posti in successione logica ravvicinata, danno luogo a sequenze di enunciati, che a loro volta possono raggrupparsi, sempre per ragioni espressive, in episodi di varia dimensione.

Ma la funzionalità di enunciati ed episodi per l'analisi e l'interpretazione di un pezzo, si rileva soprattutto con un linguaggio musicale più libero e articolato. Motivi,¹⁷¹ enunciati ed episodi, possono allora costituire punti di riferimento determinanti per l'individuazione delle forme espressive, in brani che diversamente, caduti i rapporti gerarchici di ordine tonale, porrebbero seri problemi di comprensione e di fruizione.

¹⁷¹ Per motivo musicale si deve intendere il nucleo espressivo di un enunciato, visto anche come elemento generatore. La sua lunghezza in genere è di una o due battute. Talvolta, è più giusto parlare di cellula motivica. In senso lato può definirsi motivo qualsiasi elemento di carattere ritmico, melodico, timbrico e armonico con carattere ricorrente, anche variato. In un brano polifonico la ripetizione o ricorrenza avviene anche tra voci diverse, sia in imitazione che in omoritmia.

All'opposto anche per certa musica cosiddetta antica non sempre le categorie tradizionali risultano applicabili. Sicuramente non lo sono per i madrigali polifonici cinque-seicenteschi, per i quali s'addice meglio l'impiego di *motivo* (ai diversi livelli testuali di parola, emistichio, o verso), e di *episodio* (v. *madrigale*, gloss. 3).

VIII.3.3. Le correlazioni poetico-musicali

Essendo il canto musica, anche i suoi schemi e le sue forme espressive sono di natura musicale. Tuttavia non si possono trascurare i segmenti metrici di testo (piedi, emistichi, versi, strofe) e sintattici (sintagmi, membri di frase, frasi, periodi), direttamente collegati alle linee musicali, dal momento che con queste ultime essi vengono a costituire le strutture poetico-musicali.

L'appoggio della linea melodica sulla linea del testo rappresenta il momento di contatto fisico fra parola e musica. E in molti casi sono proprio i segmenti metrici e sintattici, in assenza di altri elementi, a delimitare episodi e linee di fraseggio vocali.

Alla definizione di frase-verso coniata da BONIFAZIO Asioli (1769-1832; vedi BERNARDONI, cit., pp. 38, sgg.), importante perché individua fisicamente in termini precisi un segmento specifico di melodia-testo, noi preferiamo quella più ampia di *melodia testuale*. *Frase* può infatti ingenerare equivoci con il termine puramente sintattico. Inoltre il verso non esaurisce la gamma dei possibili segmenti poetico-musicali. Al suo interno possono rilevarsi ulteriori articolazioni, come le melodie-emistichio, collegate ai semiversi, o le melodie-parola, appoggiate su parole o incisi prosodici. Inoltre una melodia può abbracciare anche più versi o sovrapporsi ad essi, specialmente quando, come nelle liriche più moderne e comunque in presenza di *enjambements*, è la sintassi del testo e non il metro, a sostenere le linee musicali.

Questi segmenti costituiscono dunque nel loro insieme le *melodie testuali*, da intendere sotto un aspetto puramente lineare, e non espressivo e sintattico. Nessuna confusione, quindi, con enunciati, frasi o periodi. L'unica cosa importante, in questa fase, è stabilire come la musica si distribuisca sulla poesia, incluse le eventuali ripetizioni di parola, che di fatto costituiscono delle figure retoriche di elocuzione prodotte dalla melodia.

Individuare le melodie testuali (o linee melodiche testuali) è operazione piuttosto semplice in brani tradizionali o relativamente tradizionali, poiché in genere esse coincidono chiaramente con il fraseg-

gio musicale. Più complessa può risultare su composizioni novecentesche. In ogni caso i punti di riferimento sono la presenza di pause o di note di un certo valore che chiaramente chiudono la linea, o l'evidenza di qualche tratto cadenzale di natura melodica, il tutto in concomitanza con membri sintattici o metrici del testo, se questi ultimi sono già individuati o facilmente individuabili. In brani moderni a volte le linee melodiche possono essere articolate su singole parole. Per evitare possibili dubbi, è sempre consigliabile puntare ad individuare i segmenti melodico-testuali più brevi.

Se si dovesse ricostruire dallo spartito il testo di una cavatina come *Casta Diva* di Bellini, peraltro universalmente noto, la sua prima disposizione sulla base delle linee melodico-testuali, sarebbe la seguente (esemplifichiamo solo la prima strofa):

Casta Diva,
 casta Diva, che inargenti
 queste sacre,
 queste sacre, queste sacre antiche piante,
 a noi volgi il bel sembiante,
 a noi volgi, a noi volgi il bel sembiante, il bel sembiante senza
 nube e senza vel.

Il confronto coi versi originali, «Casta Diva che inargenti / queste sacre antiche piante, / a noi volgi il bel sembiante, / senza nube e senza vel, /» una quartina di ottonari trocaici con rime **abbc**, dimostra la trasformazione che le linee melodiche compiono del testo, e ci dà nel contempo ragione delle effettive correlazioni testo-musica. Basterà osservare come in alcuni casi vengano evidenziati gli emistichi, e in un altro si costituisca un segmento comprendente due versi con l'aggiunta di ripetizioni.

Sulla base di ciò è possibile verificare la effettiva corrispondenza dal punto di vista espressivo fra questa suddivisione lineare e le diverse strutture poetico-musicali. Stabilire cioè se una melodia su un determinato segmento poetico costituisca musicalmente un motivo, una frase, un periodo, un enunciato, o comunque quale di questi contribuisca a formare.

L'individuazione delle linee melodico-testuali risulta inoltre di particolare utilità nel caso si debba necessariamente ricavare la forma poetica, non trovandosi l'originale, dallo spartito o partitura. Una volta disposte le linee di testo corrispondenti ad altrettante melodie,

infatti, è possibile lavorare su di esse per riordinarle in versi secondo una struttura metrica coerente.

Chiaramente si possono impiegare altri sistemi empirici al riguardo; riteniamo che questo sia particolarmente utile, dal momento che porta comunque ad una piena conoscenza delle correlazioni testomusica all'interno di un brano.

VIII.3.4. Il problema della polifonia

Il sistema esposto sopra per ricostruire un testo poetico può applicarsi ragionevolmente soltanto a brani per voce sola o a coralità omoritmica regolare. In composizioni polifoniche a contrappunto libero o imitato, e in brani d'assieme concertanti (come duetti, terzetti, concertati d'opera) la questione si fa più complessa. In un madrigale cinquecentesco, la modalità d'impiego dei versi poetici riguarda solitamente un fronte di almeno quattro voci. Difficile ricavare le linee testuali sulla base di melodie la cui logica molto spesso è trasversale ai diversi registri, così come anche la distribuzione del testo medesimo, sovente interrotto in una voce per proseguire in un'altra.

Nel caso non si abbia conoscenza del brano poetico originale, possono giovare le eventuali informazioni di natura musicale. Se si è consapevoli di trovarsi in presenza di un madrigale polifonico, i punti di riferimento non mancano anche per la poesia. Di norma infatti i testi sono scelti fra madrigali poetici, stanze di canzone, ottave epiche, sonetti, tutte forme che hanno come caratteristica comune l'impiego di versi endecasillabi e/o settenari.

Se invece si è all'oscuro anche di questo (ipotesi estrema), e lo spartito risulta l'unica guida, è necessario affidarsi ad un metodo più empirico. Questo consiste nell'individuare in primo luogo le linee sintattico-concettuali, a partire dal livello minimo del sintagma, togliendo le eventuali ripetizioni e iterazioni proprie del giuoco contrappuntistico; in secondo luogo le diverse delimitazioni musicali come cadenze, pause, valori lunghi, ecc., in modo da collegare la stessa linea sintattica a un preciso episodio polifonico o a una parte di esso.¹⁷²

¹⁷² Non si tratta più quindi individuare delle linee di testo (comprese le ripetizioni) collegate a una melodia, ma di individuare il segmento logico (sintagma, frase, ecc.) sul quale è costruito un certo episodio contrappuntistico.

Per esempio nel madrigale di Orazio Vecchi, *Il bianco e dolce cigno* (Il Libro dei madrigali a cinque voci, testo di G. Guidiccioni), la prima di queste linee è senz'altro costituita dal sintagma «Il bianco e dolce cigno» espressa omoritmicamente dalle due voci maschili e dal contralto, senza ripetizioni di sorta, su un episodio musicale ben delimitato.

Proseguendo, abbiamo invece un episodio più articolato. Le tre voci gravi espongono pressoché parallelamente il seguente sintagma così ripetuto: «cantando more, cantando, cantando, cantando, cantando more.» I due soprani si contrappongono agli altri registri in contrappunto libero e si imitano vicendevolmente, dando luogo a una serie di anafore musicali (vedi gloss. 2); ma il primo ripete tre volte il gerundio «cantando» senza concludere la frase, mentre il secondo si esprime nel seguente modo: «cantando, cantando, cantando, cantando, cantando more». Appare indubbio quindi che la seconda linea sintattico-concettuale su cui si basa l'episodio contrappuntistico, è costituita dal sintagma «cantando more», concluso musicalmente su una semicadenza.

Proseguendo con questo sistema si possono ricavare le altre linee sintattico-concettuali su altrettanti episodi o parti di episodi, e riordinarle poi in versi aiutandosi anche con la presenza di rime. Vediamo l'inizio del madrigale. A sinistra sono le linee sintattico-concettuali. A destra i versi. Abbiamo posto in neretto le rime che ci hanno aiutato a ricomporre il secondo e il terzo verso, caratterizzati da un *enjambement* di non facile soluzione.

Il bianco e dolce cigno
cantando more,
ed **io** piangendo
giungo al fin del viver **mio**.

Il bianco e dolce cigno
cantando more. Ed **io**
piangendo giungo al fin del viver **mio**.

Quando la struttura polifonica è regolarmente omoritmica, come nel madrigale di Arcadelt sullo stesso *Bianco e dolce cigno*, tutto è naturalmente più semplice, poiché di fatto gli episodi polifonici vengono ad essere delle linee melodiche multiple con un unico andamento. In pratica il sistema per ricavare le linee testuali torna ad essere quello dei brani monodici e solistici. Se vi sono invece più testi cantati contemporaneamente, come in molti concertati d'opera, la ricerca dovrà essere applicata su ogni voce o gruppo di voci che intoni un testo, pur tenendo d'occhio anche la struttura complessiva.

VIII.4. Un breve esempio di analisi

VIII.4.1. Introduzione

Si tratta di una lirica di Respighi su testo di D'Annunzio (*Van li effluvi de le rose, dal Canto novo, III* musicato anche da Tosti), della quale esponiamo la parte del canto.

1 Van li_ef-flu-vi de le ro-se dai ver-zie-ri, da le
 4 cor-de van le no-te de l'a-mo-re, lun gi van per l'al-ta
 7 not te piena d'in-can-te-si-mi. L'a-spro vin di gio-vi-
 10 nez-za brilla ed ar-de ne le_ar-te-rie_u-ma-ne re-ca
 13 l'au-ra atrat-ti un te-por vo-lut-tuo so
 16 d'a-li-ti-fe-mi-ne-i. Spi-ran l'ac-que_ai so-li-
 19 ta-ri li-di; van-no, van li_ef-flu-vi de le ro-se dai ver-zie-ri,
 22 van le no-te de l'a-mo-re lun gi e le-me-
 25 te-o-re

(Edizioni Bongiovanni, Bologna, 1981)

Le linee melodico-testuali (linea del testo+segmento melodico) sono a nostro parere facilmente individuabili, per cui una prima stesura del testo così come risulta dalla correlazione con la musica, può essere la seguente:

Van li effluvi de le rose dai verzieri,
 da le corde van le note de l'amore,
 lungi van per l'alta notte
 piena d'incantesimi.
 L'aspro vin di giovinezza
 brilla ed arde ne le arterie umane:
 reca l'aura a tratti
 un tepor voluttuoso
 d'aliti feminei.
 Spiran l'acque ai solitari lidi; vanno,
 van li effluvi de le rose dai verzieri,
 van le note de l'amore lungi
 e le meteore.

Questi segmenti melodico-testuali, sono stati individuati tenendo conto della presenza di pause all'inizio e alla fine (o soltanto alla fine) dei segmenti stessi, di valori lunghi o ripetuti, nonché di tratti cadenzali o comunque con un senso di chiusura. Il tutto correlato a entità del testo complete sintatticamente (l'unità minima è il sintagma) e prosodicamente.

Possono sussistere margini di opinabilità, ma il dato essenziale è che si ha comunque a disposizione una stesura che, oltre a offrire una prima idea intorno alle correlazioni musica-testo, consente anche di lavorare per avvicinarsi, quantomeno il più possibile, alla forma originale del testo poetico.

Nella poesia mancano rime e assonanze regolari che suggeriscano in partenza una determinata versificazione. Unico riferimento preciso, la ricorrente presenza di parole sdruciole («incantesimi», «feminei», «meteore») alla fine di ogni periodo sintattico. Questo potrebbe indicare una possibile articolazione in tre strofe, chiuse da un verso sdruciollo.

Posto che i primi due segmenti siano effettivamente dei dodecasillabi, caratterizzati da un forte parallelismo, e visto che la terza e la quarta linea corrispondono già in lettura a un ottonario piano e a un senario sdruciollo, secondo uno schema piuttosto usuale, diviene possibile ricavare un modello di strofa del tutto plausibile e coerente.

Le ultime quattro linee si presentano con modalità abbastanza simili, anche se si chiudono con un segmento sdrucciolo quinario («e le meteore») anziché senario. Facile sistemare il tutto secondo la disposizione della prima strofa, con un *enjambement* fra terzo e quarto verso.

Giunti a questo punto abbiamo una solida ipotesi di schema strofico, costituito da due dodecasillabi, un ottonario e un senario sdrucciolo. Si può quindi procedere su questo schema alla disposizione metrica delle linee centrali, sicuramente le più ricche di *enjambements*.

Il testo effettivo della lirica risulta il seguente:

Ván li efflúvi dè le róse dàì verziéri, [«da i» nell'originale]
 dá le córde ván le nóte dè l'amóre,
 lúngi ván per l'álta nótte
 piéna d'íncantésimi.

L'áspro vín di giòvinézza brílla ed árde
 né le artérie umáne: réca l'aúra a trátti
 un tepór volùttüóso
 d'álitì femínei.

Spíran l'ácque ai sòlitári lídi; vánno,
 ván li efflúvi dè le róse dàì verziéri,
 ván le nóte dè l'amóre
 lúngi e lè metéore.

Abbiamo tre strofe di due dodecasillabi, un ottonario e un senario sdrucciolo. La ripresa leggermente variata dei primi versi alla fine della lirica, dà alla stessa una configurazione di *rondò* poetico.¹⁷³

Nei versi abbiamo indicato in grassetto gli accenti principali obbligati, non suscettibili di essere attenuati o soppressi, differenziandoli dagli accenti principali mobili (soltanto acuti) e secondari (gravi).

Nella seconda strofa vi è un *enjambement* fra primo e secondo verso.¹⁷⁴ Lo stesso, ma molto più attenuato fra il secondo e il terzo, poiché manca il *rigetto* (v. *enjambement*, gloss. 1), mentre un ultimo allungamento più evidente si trova alla chiusura della terza strofa.

¹⁷³ Naturalmente senza la conferma di un testo originale, le soluzioni avrebbero potuto essere in teoria più d'una. Quello che conta, in mancanza di controprove, è una proposta coerente, quindi plausibile, dal punto di vista metrico-sintattico.

¹⁷⁴ Il lettore potrebbe scegliere diversamente, facendo coincidere la cesura sintattica del primo verso non dopo «giovinezza» ma direttamente alla fine. In questo caso

Infine, il dittongo di «voluttuoso» deve essere letto in dieresi.

Dopo aver controllato il testo poetico originale, abbiamo avuto conferma di tale schema metrico, oltretutto non isolato nel *Canto novo* di D'annunzio.¹⁷⁵

VIII.4.2. Commento al testo poetico

1) Struttura metrico-sintattica.

Ad una prima lettura si ha la netta sensazione di un testo ritmicamente regolare, in ciò favorito dai versi parisillabi e dal parallelismo tra segmenti metrici e sintattici nella prima e nella terza strofa, a parte l'*enjambement* finale. All'interno del raggruppamento centrale si registra invece una marcata tensione tra i due livelli, tale da attenuare la scansione misurata di lettura.

Esiste al contrario una perfetta corrispondenza fra strofe e periodi. Di questi ultimi, il primo è costituito da un unico enunciato centrato sulla parola «van», mentre il secondo e il terzo, che sono periodi composti, ne contano due, separati dal punto e virgola.

Ogni strofa è anche una sezione, poiché risulta completa ritmicamente oltre che sintatticamente. Ciascuna si articola però all'interno in segmenti ritmico-sintattici (frasi) giustapposti e autonomi, coincidenti con uno o due versi, oppure in *enjambement*. A loro volta questi segmenti sono sempre articolati in membri più brevi (semifrase, sintagmi) che consentono ampi margini d'intervento sulla melodia ritmica, dal momento che le loro pause coincidono sempre con quelle metriche di metà e fine verso.

Un esempio si ritrova nella strofa centrale. Dalla seconda metà del verso 2, abbiamo il segmento metrico-sintattico, «reca l'aura a tratti / un tepor voluttuoso / d'aliti feminei» suddiviso in tre parti: semifrase, sintagma, sintagma, coincidenti rispettivamente con un emistichio e

l'enjambement risulterebbe più debole, venendo a mancare il *controrigetto*. (v. *enjambement*, gloss. 1).

¹⁷⁵ Struttura e numero di strofe, e tipologia dei versi, si ritrovano già in *Notte d'estate* di Carducci (in *Odi barbare*, da una poesia di Klopstock): «Quando il tremulo splendore della luna / si diffonde giù pe' boschi, quando i fiori / e i molli aliti de i tigli / via pe' l' fresco esalano / [...]». Si tratta indubbiamente di un metro elegiaco di derivazione classica che A. GANDIGLIO (*Nota di metrica barbara carducciana*, in "Atene e Roma", 1911, pp. 22-27), definisce «ionico a minore», costituito da due versi trimetri trocaici acatalettici e due dimetri trocaici, il secondo dei quali catalettico (ogni metro=due piedi).

due versi. Al lettore si offre la possibilità di sfruttare la pausa metrica fra emistichio e primo verso, del tutto coerente con quella sintattica di semifrase, per spezzare senza inconvenienti concettuali la continuità ritmico-melodica dell'*enjambement*, già debole per la mancanza di rigetto (vedi anche nota 174).

Riguardo agli accenti, è possibile dare rilievo anche agli appoggi non obbligati, specialmente a quelli di parola. Se prendiamo in considerazione il livello di base completo della scansione metrico-sillabica, dove possono essere accentate per posizione anche enclitiche e proclitiche, osserviamo che l'andamento trocaico («Ván li efflúvi dé le róse dái verziéri») è comune a tutti i versi, con l'eccezione del terzo della seconda strofa.

Sussiste quindi in partenza la possibilità di un ritmo in battere, capace di attrarre anche l'unico verso che prosodicamente inizia con andamento decisamente anapestico («un tepór volúttüóso»), e di trasformarlo in trocaico. Ma i numerosi accenti mobili rendono aleatoria ogni considerazione.

Tutto dipende dalle scelte ritmico-melodiche del lettore. Se egli è a conoscenza (ma non vi è obbligo) dell'impostazione *barbara* (nota 175) della lirica, può sin dall'inizio privilegiare un ritmo trocaico, come appunto richiederebbe questo tipo di poesia; o in caso contrario propendere addirittura per un andamento in levare.

2) Contenuto lessicale-concettuale e retorico-simbolico

Nonostante il linguaggio abbastanza stilizzato ed estetizzante, i significati concettuali primari risultano chiari, come del resto il referente primario complessivo. Sul piano dei significati profondi, tutto è più impalpabile ed evanescente, anche se il senso non risulta indecifrabile.

È la descrizione-evocazione di un'atmosfera notturna, percorsa da echi di suoni e profumi trasmessi da una delicata brezza, nella quale domina una sensazione di spossata sensualità e di languida vaghezza, non priva però di una certa carica di vitalità («l'aspro vin di giovinezza brilla e arde»). Nell'indeterminatezza delle categorie spazio-temporali, emergono gli archetipi dell'acqua, dell'aria e del suono, le cui modalità d'espressione si concretizzano in simboli quali «effluvi» «rose», «verzieri» (dove c'è verde si trova acqua), «corde», «note» «amore», «aura», «tepor voluttuoso», «aliti feminei», «spiran», «acque» (quest'ultimo un archetipo puro), con alcune ripetizioni nell'ultima strofa.

Viene a determinarsi un percorso isotopico nel quale si fondono la tiepida voluttuosità del profumo delle rose e il suono prodotto dalle

serenate, che si espandono in lontananza nell'incanto della notte. L'espressione «verzieri» anziché giardini, accentua il dato vegetale, inserendo nell'immagine il colore verde. «L'aspro vin di giovinezza», che brilla e arde nelle arterie umane, e gli «aliti feminei» aggiungono un senso di maggiore materialità e carnalità.

Il carico simbolico delle parole impiegate favorisce, sempre sul piano modale, il costituirsi di un fondo metonimico pressoché continuo. Il primo esempio si ritrova con le note dell'amore prodotte dalle corde. Con quest'ultimo termine siamo in realtà in presenza di una sineddoche (corde in sostituzione di chitarra o strumenti affini), mentre la prima espressione fa riferimento ovviamente alle serenate amoroze, sebbene «note» assuma una connotazione simbolica più ampia. Esso infatti può riferirsi anche alle parole cantate e al loro significato, e più in generale potrebbe riflettere tutto ciò che riguarda le caratteristiche sensuali dell'amore.

Le metonimie proseguono con «l'aspro vin di giovinezza», il vino che i giovani bevono ma che viene a identificarsi col fluido vitale stesso, ardente e vigoroso, che scorre nelle arterie della gioventù. Non vi è secondo noi alcun tratto metaforico, a parte singole espressioni («brilla ed arde»), ma simbolismo allo stato puro, nel quale concetti e immagini si collegano paradigmaticamente per accostamento, analogia ed evocazione. Al nettare della giovinezza «l'aura» conduce la voluttuosa tiepidezza di respiri e sospiri femminili.

Ancora una metonimia si ritrova con «spiran l'acque», (le acque sembrano portare la brezza infrangendosi sui solitari lidi), che è anche una sinestesia (due sfere sensoriali diverse). Primeggia sempre il motivo dell'anelito, del respiro, rinforzato dal ritorno degli «effluvi de le rose», insieme con «le note dell'amore». La sineddoche sulla parola «corde» è però scomparsa, indizio che la musica è cessata, e col silenzio, sottolineato anche dai «solitari lidi», resta soltanto l'amore.

Sull'insieme della lirica domina un senso di spazialità, di movimento e di espansione vaporosa, sottolineato, oltre che da vocaboli ed espressioni già visti («effluvi», «aura», «tepor», «aliti», «spiran l'acque»), da altre parole come «lungi», «reca», «lidi», «meteore». In particolare il verbo «van», ripetuto nella prima strofa secondo la figura retorica dell'epizeusi e riproposto nell'ultima con un misto di annominazione («vanno», «van») e anafora, esprime chiaramente l'idea del movimento in una notte avanzata (l'aggettivo «alta» trasmette anche una dimensione spaziale), non illuminata (mancano luna e stelle) ma densa di magici incanti.

Non deve inoltre essere trascurato il tessuto fonico, con una certa alternanza tra suoni chiari come le **a** di «van», «aura», «acque», ecc., per la maggior parte in posizione forte, e le **o**, queste ultime particolarmente presenti nella prima strofa (al secondo verso costituiscono addirittura un'omotonia) e nell'ultima. Soltanto nella seconda strofa il primo verso tende maggiormente a chiudere con la presenza delle **i**, in coerenza con l'effetto del sintagma «aspro vin». Da notare all'inizio la paronomasia fra «note» e «notte», da intendersi anche come paragramma, vista la differenza di un unico fonema.

3) Conclusioni provvisorie.

La lirica è un notturno giuocato direttamente su elementi simbolici e archetipici, più che retorici. Tutto sembra sussurrato con intima delicatezza e sensualità, con un movimento reso ancor più languido e spossato dalla chiusura sdrucchiola di ogni strofa, e dalla frammentazione sintattica.

Questo testo in fondo ripropone un tema ricorrente nella produzione dannunziana, e comunque chiaramente delineato in un altro notturno di *Canto novo*, «O falce di luna calante»: quello della notte come momento particolare di vita, e fonte di vita stessa per tutte le creature viventi.

VIII.4.3. Musica e testo

Le linee melodico-testuali ricavate sopra (p. 142) denotano chiaramente come la struttura musicale si appoggi sul livello sintattico-concettuale della lirica, piuttosto che su quello metrico. In molti casi vi è aderenza con i versi (prima e terza strofa), ma solo perché questi ultimi coincidono con i membri sintattici. Anche nella terza strofa, al primo verso, la sovrapposizione fra melodia e sintassi è solo apparente. «Vanno» appartiene all'enunciato linguistico successivo, ma essendo di fatto una prolessi, cioè un'anticipazione, ha una propria autonomia; cosa questa che si può riscontrare nella linea melodica, che di fatto marca una sosta sulla parola «lidi», sottolineata anche dal punto e virgola del testo.

Respighi rispetta integralmente gli *enjambements*, ma anche nelle melodie più lunghe non manca di articolare i membri sintattici più brevi.

Sul piano generale, il brano risulta così strutturato:

1) Un unico grande episodio, chiaramente determinato dalla ripetizione ostinata di un motivo, sia pure variato melodicamente e armonicamente, affidato al pianoforte:



Si tratta di un disegno ritmico-melodico basato su un continuo giuoco di appoggiature, e che conferisce al brano un andamento regolare e tranquillo. Si può parlare di episodio unitario, in quanto il colore e l'accento non subiscono variazioni di rilievo per l'intera lirica.

2) L'episodio maggiore, ossia l'intera lirica, è suddiviso in tre sezioni musicali, o episodi strofici, ciascuna su una strofa del testo.

3) Il primo di questi episodi minori risulta articolato in tre enunciati musicali (bt. 1-3; 3-5; 6-8), coincidenti con altrettante linee testuali, a parte il terzo, appoggiato su due (l'enunciato concettuale è invece uno solo). Al loro interno vi è un'articolazione in motivi, tranne che nel secondo dove motivo ed enunciato coincidono.

Nel secondo episodio gli enunciati musicali sono soltanto due (bt. 9-12; 12-17; coincidono con quelli concettuali), ma più lunghi e sinuosi, abbracciando due linee testuali il primo, e tre il secondo.

Si ritorna a tre nel terzo episodio (bt. 18-19; 20-21; 22-25), con l'ultimo enunciato melodico che si appoggia nuovamente su due linee del testo. Gli enunciati concettuali sono due, e si registra un'apparente sovrapposizione con quelli musicali; il primo di questi infatti si chiude sul sintagma «vanno» (bt. 19), appartenente al secondo enunciato linguistico (ma vedi p. 147).

4) Il materiale melodico è del tutto uniforme, centrato su una precisa idea legata al primo verso (bt. 1-3), che si ripropone, modificata nell'altezza e nella diastematica ma sempre riconoscibile, per l'intero brano. A sua volta questa idea ha il proprio nucleo generatore nel primo dei due motivi-emistichio che la compongono (bt. 1-2), e che

praticamente è alla base, completo o in parte, anche degli altri due enunciati musicali.

Visto che ogni sezione musicale è di fatto costruita su un unico motivo-idea variato, secondo un modulo che ricorda quello del rondò vocale, non è inesatto parlare di forma strofica variata, anche se molto allentata, o piuttosto di forma ciclica.

5) Le chiusure armoniche non sono caratterizzate da centri cadenzali particolarmente incisivi. Alla fine della prima sezione troviamo una settima di dominante di Re maggiore senza risoluzione, mentre nella seconda vi è un accordo perfetto di La bemolle di funzione incerta. Conclude la terza un secondo rivolto di tonica (Re), che accentua il carattere di sospensione e indeterminatezza. Cosa che del resto si ritrova nella condotta armonica di tutto il brano, dove una chiara definizione tonale sicuramente manca.

La lirica in effetti ha un andamento ambiguo, con un gran numero di accordi di settima irrisolti o di passaggio, e una certa impronta di ordine modale, soprattutto dal punto di vista melodico. Si può ricostruire melodicamente nella sezione iniziale un modo misolidio (2t. st. 2t. st. t.), sia pure variato, che ritorna poi nella terza, in coerenza con la forma-rondò del testo poetico. Nella parte centrale si potrebbe parlare di modo dorico, sempre alterato.

6) Il fraseggio trasmette comunque un senso di regolarità. Espressivamente si può ricostruire un giuoco di antecedenti e conseguenti simile a quello di frasi e periodi, anche se rimane preferibile parlare di enunciati. La vocalità è sillabica, con un ritmo ambiguo.

Nella prima sezione i primi due segmenti musicali, coincidenti con i rispettivi versi di dodici sillabe, costituiscono l'arsi, mentre il terzo, più esteso e diviso in due motivi, ciascuno appoggiato a un verso (ottonario+senario sdrucchiolo), rappresenta la tesi; il tutto coerentemente con la struttura sintattico-concettuale del testo, nella quale le prime due frasi iniziano e la terza conclude il pensiero.

Dividendo il primo enunciato musicale in due motivi, appoggiati agli emistichi del dodecasillabo, Respighi pone in evidenza la parola «rose» in chiusura di emistichio. L'accentazione è corretta, poiché se è vero che l'ultima sillaba atona è su un valore più lungo, quella tonica, che la precede, è sul suono più alto e discende di quinta diminuita.

Il secondo enunciato musicale, al contrario, non è suddivisibile chiaramente, anche se il compositore trova modo di evidenziare l'accento

tonico di «note», con un salto ascendente di settima minore, oltre a quello di «amore» in chiusura di verso. Questa sorta di omotonia melodica prosegue anche nel terzo enunciato, dove troviamo la parola «notte» in chiusura del motivo-verso (il motivo si estende sull'intero ottonario).

L'andamento del secondo episodio strofico è simile, salvo che per la presenza di soli due enunciati musicali. Questo si spiega con gli *enjambements*, che rendono le frasi linguistiche più lunghe, e con il contenuto sensuale del testo poetico che ispira una certa dilatazione. Il primo enunciato musicale è un'estesa arsi, suddivisa in un motivo su otto sillabe del verso (battute 9-10) e in un segmento su dieci sillabe (battute 10-12) dell'*enjambement*. Le parole evidenziate questa volta sono «giovinezza» e «arterie umane». Dalla fine della battuta 12, comincia un lungo enunciato discendente cromatico, l'unico con un ritmo melodico chiaramente in battere, che diviso in tre parti (tre motivi piuttosto lunghi), le più sensuali del brano, con espressioni come «tepor voluttuoso» e «aliti feminei», porta alla conclusione della sezione musicale.

L'ultimo episodio ha il chiaro tono della ripresa, come d'altra parte conferma anche il ritorno del modo misolidio, e come suggerito dalla forma-rondò del testo. Gli enunciati musicali tornano a essere tre, con l'ultimo molto lungo e articolabile in due motivi lunghi (bt. 22-24; 24-25). Questa volta però le parole particolarmente evidenziate, oltre alla prolessi «vanno» (bt. 19), sono l'avverbio «lungi», la congiunzione «e», che ha il senso di un respiro, e infine «meteore», immagine quest'ultima di un movimento rapido e fugace in uno spazio lontano.

7) Si può osservare, a proposito dell'andamento melodico, che mentre nelle prime due sezioni musicali la distinzione è sempre marcata tra linee che segnano una fase ascendente progressiva, e segmenti (l'ultimo di ciascuna sezione) che si distendono in un più lungo respiro discendente, la terza sezione si propone in modo parzialmente diverso. La successione delle melodie è infatti sempre in ordine discendente, e l'ultimo segmento, sugli ultimi due versi, ripropone in forma dilatata l'idea-base di tutta la lirica, in linea del resto con la ripresa di alcune delle parole iniziali. Sembra una lunga tesi, a fronte di un'arsi costituita dalle prime due sezioni.

Un dato comune all'intero brano è l'inciso puntato col quale viene chiuso ciascun verso sdrucchiolo. Una clausola che ben riflette la struttura del testo, e che sottolinea una volta di più una certa condotta circolare del brano.

VIII.4.4. *Commento estetico*

Il campo testuale poetico di questa lirica, è forse per alcuni aspetti più limitato di quanto possa sembrare. La carica simbolica è certo rimarchevole, ma all'interno di un quadro referenziale che nella sua aleatorietà, resta ben definito. La fantasia è libera, ma l'entropia reale stabilisce limiti precisi.

La musica sembra decisamente assecondare questo dato, e trasmette un senso di serena e spossata tranquillità, nel mistero della notte, con qualche leggera tensione nella parte centrale. D'altra parte le forme espressive sono del tutto chiare, né i simboli, verbali e sonori, sono oscuri o offuscati concettualmente. Vi possono naturalmente essere variazioni di movimento, di colore e dinamica, nell'ambito di un'esecuzione, ma la realtà della lirica, anche nella parte pianistica, risulta evidente.

Difficile quindi immaginare grandi scarti interpretativi; piuttosto la ricerca delle vie migliori per rendere vocalmente una sensualità vitale, protagonista tra suoni e profumi portati da un delicato soffio, ma anche con «aliti» e voluttuosi tepori corporei.

È uno stile intimo e sensuale quello di D'Annunzio, privo della lascivia panica della *Pioggia nel pineto*. La nitidezza, e nel contempo la tenuità espressiva, dovrebbero essere mantenute anche nel canto, con un pianoforte sottovoce, come suggerisce il sussurro delle voci e degli echi notturni.