

La lingua ritmica dei libretti

4.1. Regole-base della versificazione italiana

Per quanto riguarda la stesura dei testi, i librettisti italiani si sono valsi quasi esclusivamente del verso, dal momento che si è ritenuta la sua struttura – incentrata sulla misura e il ritmo – maggiormente idonea alla destinazione musicale. Non sarà quindi inutile richiamare, seppure in forma schematica, le regole-base della versificazione italiana (Beltrami, 1991; Gallotta, 2001; Bianconi, 2005; Balbo, Badolato, Bianconi, 2009). Per facilitare la comprensione del discorso e calare tali regole già nel vivo dei testi per musica, ci si avvarrà di una serie di esempi tratti dagli stessi libretti d'opera.

Ogni testo poetico presenta una doppia articolazione, ossia comprende:

- a) una struttura metrico-prosodica, che organizza il discorso sulla base di segmenti formalmente definiti (verso, strofe, sistema di rime);
- b) una struttura sintattico-semantiche, che organizza il discorso sulla base di unità di significato (frasi, proposizioni, periodi).

Molto spesso questi due livelli di segmentazione tendono a convergere, ossia frasi, proposizioni e periodi via via coincidono con versi, coppie di versi, strofe:

Tu che accendi questo core,
 tu che desti il valor mio,
 alma gloria, dolce amore,
 secondate il bel desio.
 Cada un empio traditore,
 coronate la mia fé.

(Gaetano Rossi – *Tancredi*)

Talvolta, tuttavia, certe frasi possono "straripare" nel verso successivo, oppure iniziare o finire a metà di un verso. Questo prolungamento di un periodo logico oltre la pausa ritmica di fine verso è detto *inarcatura* o *enjambement* (termine francese che alla lettera significa 'accavallamento di gambe'):

Oh patria! – dolce patria! Alfine
a te ritorno! – Io ti saluto, o cara
terra degli avi miei: ti bacio. – È questo
per me giorno sereno:
comincia il core a respirarmi in seno. –

(Gaetano Rossi – *Tancredi*)

Il sistema metrico-prosodico italiano si basa su quattro elementi fondamentali: 1. il computo delle sillabe che compongono il verso; 2. la posizione degli accenti nel verso; 3. la rima; 4. il raggruppamento dei versi in strofe.

1. *Computo sillabico*. Un fonema o un insieme di fonemi raggruppati attorno ad una vocale individua una sillaba. Al computo sillabico si riferiscono i nomi che tradizionalmente si danno ai versi:

- endecasillabo = verso di 11 sillabe;
- decasillabo = verso di 10 sillabe;
- novenario = verso di 9 sillabe;
- ottonario = verso di 8 sillabe;
- settenario = verso di 7 sillabe;
- senario = verso di 6 sillabe;
- quinario = verso di 5 sillabe;
- quaternario = verso di 4 sillabe;
- ternario = verso di 3 sillabe.

Me pro-teg-ge me di-fen-de (otto sillabe = ottonario)
un po-ter mag-gior di lo-ro (ottonario)
(Felice Romani – *Norma*)

Tu me da me di-vi-di (sette sillabe = settenario)
bar-ba-ro tu m'uc-ci-di (settenario)
(Pietro Metastasio – *L'olimpiade*)

S'ap-pres-san gl'i-stan-ti (sei sillabe = senario)
d'un'i-ra fa-ta-le (senario)
(Temistocle Solera – *Nabucco*)

No la spe-ran-za (cinque sillabe = quinario)
più non m'al-let-ta (quinario)
(Pietro Metastasio – *L'olimpiade*)

Ma, per definire il tipo di verso (ottonario, settenario, senario ecc.), occorre tener presente che non c'è sempre corrispondenza tra sillabe grammaticali e sillabe metriche, ossia tra sillabe scritte e sillabe effettivamente pronunciate. In presenza di certe condizioni il computo sillabico può infatti modificarsi. Quando si hanno vocali adiacenti tra due parole, o all'interno di una stessa parola, sono possibili i seguenti casi.

a) La vocale finale di una parola e la vocale iniziale della parola successiva si fondono in un'unica sillaba (*sinalefe*):

Di ge-lo-so a-mor sprez-za-to (nove sillabe MA ottonario, con sinalefe sulla 4ª
1 2 3 4 5 6 7 8 sillaba)
ar-de in me tre-men-do fo-co! (id., con sinalefe sulla 2ª sillaba)
1 2 3 4 5 6 7 8
(Salvadore Cammarano – *Il trovatore*)

b) Caso opposto al precedente: la vocale finale e quella iniziale di due parole contigue non si fondono (*dialefe*):

Poi al-tri qui vol-to (sei sillabe = senario, con dialefe tra le prime due sillabe)
1 2 3 4 5 6
fug-ge-vo-le ac-qui-sto (sette sillabe MA senario, con sinalefe sulla 4ª sillaba)
1 2 3 4 5 6
(Antonio Somma – *Un ballo in maschera*)

c) Due vocali contigue all'interno di una parola, che normalmente formerebbero due sillabe grammaticali distinte, si fondono in un'unica sillaba metrica (*sinèresi*):

Pian-gea can-ran-do (sei sillabe MA quinario, con sinèresi sulla 2ª sillaba)

1 2 3 4 5
nel-l'er-ma lan-da (cinque sillabe = quinario)

1 2 3 4 5

(Arrigo Boito - *Orello*)

d) Caso opposto al precedente: due vocali all'interno di una parola, che normalmente formerebbero un dittongo (cioè una sillaba sola), non si fondono (*dièresi*):

Am-bi-zi-o-so spir-to (sei sillabe MA settenario, con dièresi tra

1 2 3 4 5 6 7 3ª e 4ª sillaba)

tu sei, Macbetto... alla grandezza aneli, (endecasillabo)

ma sarai tu malvagio? (settenario)

(Francesco Maria Piave - *Macbeth*)

Per il computo delle sillabe è importante anche l'uscita del verso. Ogni verso può presentare tre uscite differenti (gli esempi sono tutti dal *Rigoletto*):

- in parola piana, cioè accentata sulla penultima sillaba (verso piano):

Bella figlia dell'amóre

- in parola tronca, cioè accentata sull'ultima sillaba (verso tronco):

Caro nome che il mio cór

- in parola sdrucciola, cioè accentata sulla terzultima sillaba (verso sdrucciolo):

La donna è móbile

Per quanto riguarda il computo delle sillabe, i versi sdruccioli e i versi tronchi si misurano sul verso piano (che è la misura standard del verso), contando rispettivamente una sillaba in meno o una sillaba in più:

Dal-l'an-tro má-gi-co (sei sillabe MA uscita sdrucciola = quinario)

stri-den-tí cár-di-ní (id.)

(Giacinto Andrea Cicognini - *Giasone*)

Ma se fraterno víncolo (otto sillabe MA uscita sdrucciola = settenario)

stringer non vuoi tu meco (uscita piana = settenario)

Ezio ritorna ad éssere (otto sillabe MA uscita sdrucciola = settenario)

di Roma ambasciatór (sei sillabe MA uscita tronca = settenario)

(Temistocle Solera - *Attila*)

La seguente strofa, tratta dalla cavatina di Pollione nella *Norma* di Felice Romani (atto I, scena seconda), ben riassume ed esemplifica la divergenza tra sillabe grammaticali e sillabe metriche. Sul piano metrico la strofa è composta di otto versi settenari, di cui però solo uno risulta regolare, mentre tutti gli altri rientrano nelle eccezioni sopra segnalate:

Meco all'altar di Vénere (nove sillabe grammaticali MA settenario = sinèfe 2ª e 3ª sillaba + uscita sdrucciola)

era Adalgisa in Roma, (nove sillabe grammaticali MA settenario = sinèfe sillabe 2ª e 3ª, 5ª e 6ª)

cinta di bende cándide, (otto sillabe grammaticali MA settenario = uscita sdrucciola)

sparsa di fior la chioma. (settenario regolare: sillabe grammaticali = sillabe metriche)

Udia d'Imene i cántici, (dieci sillabe grammaticali MA settenario = sinèfe 2ª e 3ª sillaba, sinèfe + uscita sdrucciola)

vedea fumar gli incensi, (nove sillabe grammaticali MA settenario = sinèfe 2ª e 3ª sillaba, sinèfe)

eran rapiti i sensi (otto sillabe grammaticali MA settenario = sinèfe)

di voluttade e amór. (otto sillabe grammaticali MA settenario = sinèfe e uscita tronca)

2. *Posizione degli accenti.* La dislocazione dell'accento distingue le sillabe in forti o *toniche* (accentate), su cui la voce appoggia con particolare energia, e deboli o *atone* (non accentate). Secondo una regola generale della metrica italiana, ogni verso - qualunque sia la distribuzione degli accenti al suo interno - è caratterizzato da un accento fisso e obbligato sulla penultima sillaba metrica. Nel verso piano a questo accento segue una sillaba atona, in quello sdrucciolo seguono due sillabe atone, nel tronco non ne segue alcuna. Altri accenti, che variano a seconda dei tipi di verso, si chiamano mobili o secondari. È possibile quindi identificare il verso sulla base dall'ultimo accento tonico. Ad esempio, se questo cade in quinta posizione il verso sarà un senario, se in sesta posizione sarà un settenario, se in settima posizione un ottonario, e così via:

Delizie, conténti = senario, accento fisso sulla 5ª sillaba (uscita piana: segue una sillaba atona)

(Giacinto Andrea Cicognini - *Giasone*)

Siam navi all'onde algénti = settenario, accento fisso sulla 6ª sillaba (id.)

(Pietro Metastasio - *L'olimpiade*)

Tu che accendi questo core = ottonario, accento fisso sulla 7ª sillaba (id.)

(Gaetano Rossi - *Tancredi*)

Cinta di bende candide = settenario, accento fisso sulla 6ª sillaba (uscita sdruc-ciola: seguono due sillabe atone)

(Felice Romani - *Norma*)

L'empio altare abbatterò = ottonario, accento fisso sulla 7ª sillaba (uscita tronca: non segue alcuna sillaba)

(Felice Romani - *Norma*)

Sulla base della distribuzione degli accenti, i versi si distinguono in due specie.

a) Versi parisillabi: hanno uno schema fisso d'accenti.

I. Bisillabo (accento sulla 2ª sillaba).

II. Quadrisillabo o quaternario (accento sulla 3ª sillaba).

III. Senario (due accenti, sulle sillabe 2ª e 5ª).

IV. Ottonario (due accenti, sulle sillabe 3ª e 7ª).

V. Decasillabo (tre accenti, sulle sillabe 3ª, 6ª e 9ª).

Nes-sun fúg-ga (quadrisillabo = accento 3ª sillaba)
l'au-rea fa-ce (id.)

(Gian Francesco Busenello - *L'incoronazione di Poppea*)

De-li-zie con-tenti, (senario = accenti sillabe 2ª e 5ª)
che l'al-ma be-a-te, (id.)

(Giacinto Andrea Cicognini - *Giasone*)

La ca-lún-nia è un ven-ricé-lo, (ottonario = accenti 3ª e 7ª)
un'au-ré-tta as-sai gen-ti-le (id.)

(Cesare Sterbini - *Il barbiere di Siviglia*)

Si ri-dé-sti il Le-ón di Ca-sti-glia (decasillabo = 3ª, 6ª, 9ª)
e d' l'-bé-ria o-gni món-te o-gni li-to (id.)

(Francesco Maria Piave - *Ernani*)

b) Versi imparisillabi: hanno un accento fisso sulla penultima sillaba, mentre gli altri sono mobili (eccetto ovviamente il trisillabo), ossia possono variare da un verso all'altro, con combinazioni tanto più numerose quanto più sono le sillabe che li compongono.

I. Trisillabo o ternario (accento sulla 2ª).

II. Quinario (accento fisso sulla 4ª e mobile su una delle due prime sillabe).

III. Settenario (due accenti: fisso sulla 6ª e mobile su una delle prime quattro sillabe).

IV. Novenario (tre accenti: fisso sull'8ª e diverse varianti a seconda che sia a ritmo anapesto-dattilico - fissi 2ª, 5ª e 8ª - o a ritmo giambico - fissi 4ª e 8ª, mobili 1ª e 6ª - o a ritmo trocaico - fissi 3ª e 8ª, mobili 1ª e 5ª; tale metro è comunque assai raro nella librettistica e comincia ad essere usato solo verso la fine dell'Ottocento).

V. Endecasillabo (accento fisso sulla 10ª, mobile sulle altre sillabe).

Si col-mi il ca-li-ce (quinario, con uscita sdruc-ciola = accenti 2ª e 4ª)
di vi-no e-lét-to: (quinario = accenti 2ª e 4ª)
na-sca il di-lét-to, (quinario = accenti 1ª e 4ª)
muó-ia il do-lór. (quinario, con uscita tronca = accenti 1ª e 4ª)

(Francesco Maria Piave - *Macbeth*)

De-stin se stai là sú, (settenario, con uscita tronca = accenti 2ª e 6ª)
Gió-ve a-scol-ta-mi tú: (settenario = accenti 1ª e 6ª)
sé per pu-nir Ne-ró-ne (settenario = accenti 1ª e 6ª)
fúl-mi-ni tu non há-i, (settenario = accenti 1ª e 6ª)
d'im-po-tén-za t'ac-cú-so, (settenario = accenti 3ª e 6ª)
d'in-giu-stí-zia t'in-col-po. (settenario = accenti 3ª e 6ª)

(Gian Francesco Busenello - *L'incoronazione di Poppea*)

Lon-tá-no lon-tá-no lon-tá-no (novenario = accenti 2ª, 5ª e 8ª)
sui flút-ti d'un ám-pio o-ce-á-no (novenario = id.)

(Arrigo Boito - *Mefistofele*)

Ma il mío mi-sté-ro è chiú-so in mé (novenario, con uscita tronca = accenti 2ª, 4ª, 6ª e 8ª)

il no-me mío nes-sún sa-prá (novenario, con uscita tronca = id.)

(Giuseppe Adami e Renato Simoni - *Turandot*)

- O tér-ra ad-dí-o ad-dío val-le di pián-ti... (endecasillabo = accenti 2^a, 4^a, 6^a e 10^a)
- Só-gno di gáu-dio che in-do-lór sva-ní... (id., con uscita tronca = accenti 1^a, 4^a, 8^a e 10^a)
- A nói si schiú-de il cié-lo e l'al-me er-rán-ti (endecasillabo = accenti 2^a, 4^a, 6^a e 10^a)
- Vó-la-no al rág-gio del-l'e-tér-no dí. (id., con uscita tronca = accenti 1^a, 4^a, 8^a e 10^a)

(Antonio Ghislanzoni - *Aida*)

c) Versi doppi. Nella tradizione poetica italiana si possono abbinare due versi della stessa misura e farne un verso "doppio". L'uscita del primo dei due versi che lo compongono può essere indifferentemente piana, sdrucciola o tronca. I tipi che si riscontrano con più frequenza nei libretti sono: il doppio quinario, il doppio senario e il doppio settenario.

I. Doppio quinario: ha un accento obbligato sulla 4^a sillaba e una cesura, anch'essa obbligata, tra il primo e il secondo emistichio o semiverso (non va quindi confuso con il decasillabo):

Il maledétto - non ha fratélli

(Temistocle Solera - *Nabucco*)

Nella variante col primo emistichio sdrucciolo il doppio quinario conta 11 sillabe:

Pria di divíderci - da voi signóra

(Angelo Anelli - *L'italiana in Algeri*)

II. Doppio senario (o dodecasillabo): i due senari che lo compongono hanno costantemente accenti sulla 2^a e sulla 5^a sillaba:

Gli arrédi festívi - giú cadano infránti

(Temistocle Solera - *Nabucco*)

III. Doppio settenario: anche detto "martelliano", perché impiegato da Pier Iacopo Martello nelle proprie tragedie, su imitazione del verso alessandrino francese; ma il suo uso è attestato già nel Duecento. Il verso

martelliano, sulla scia del modello, ha il primo emistichio rigorosamente piano e rime baciata a ogni distico (quindi presenta un ritmo piuttosto uniforme). A partire dalla seconda metà dell'Ottocento il doppio settenario acquista tuttavia una maggiore libertà metrica, con i due membri che possono avere tutte le uscite (piana, tronca, sdrucciola):

Condotta ell'era in céppi - al suo destin treméndo
col figlio... teco in bráccio - io la seguía piangéndo:
infino ad essa un várco - tentai, ma invano, aprími...
invan tentò la mísera - fermarsi e benedími.

(Salvadore Cammarano - *Il trovatore*)

So che se andiam, la nótte, - di taverna in tavérna
quel tuo naso ardentíssimo - mi serve da lantérna;

(Arrigo Boito - *Falstaff*)

3. *Rima*. La rima consiste nella perfetta identità di suono nella terminazione di due o più versi. A seconda della parola su cui cade la rima si può avere rima sdrucciola, piana o tronca. Qui di seguito riportiamo alcuni schemi di rima che si riscontrano nei libretti:

- a) rima baciata: AA BB CC ...
b) rima alternata: AB AB CD CD ...
c) rima incrociata: AB BA CD DC ...
d) rima incatenata: ABA BCB CDC ...
e) rima continuata: AA AA AA

Vi ricorda, o boschi ombrosi,
de' miei lunghi aspri tormentí,
quando i sassi a' miei lamentí
rispondean, fatti pietosi?

schema: ABBA (rima incrociata)

(Alessandro Striggio - *La favola d'Orfeo*)

Possente spirto e formidabil nume,
senza cui far passaggio a l'altra riva
alma da corpo sciolta in van presume,
non viv'io no, che poi di vita è priva
mia cara sposa, il cor non è più meco,
e senza cor com'esser può ch'io viva?

schema: ABA BCB ecc. (rima incatenata: schema caratteristico della terza rima o terzina dantesca)

(Alessandro Striggio - *La favola d'Orfeo*)

Aspettare e non venire,
 stare a letto e non dormire,
 ben servite e non gradire:
 son tre cose da morire.

schema: AAAA (rima continuata)

(Gennaro Antonio Federico – *La serva padrona*)

Un caso particolare di rima è la cosiddetta “rima al mezzo”, che nei versi divisibili in emistichi (semiversi) mette in relazione:

- il primo emistichio con la fine dello stesso verso;
- il primo emistichio con la fine di un altro verso;
- due emistichi di due versi distinti.

Allegri!... beviamo. – Nel vino cerchiamo
 almeno un piacer!

Che resta al bandito – da tutti sfuggito,
 se manca il bicchier?

(Francesco Maria Piave – *Ernani*)

Pace t'imploro – salma adorata:
 Isi placata – ti schiuda il ciel!

(Antonio Ghislanzoni – *Aida*)

Si ha invece la “rima interna” quando la rima si presenta in una divisione diversa dall'emistichio:

Se il mio paterno amore
 sdegnà il tuo cuore altero,
 più giudice severo
 che padre a te sarò.

(Pietro Metastasio – *Siroe, re di Persia*)

4. *Strofa*. La strofa consiste in un certo numero di versi raggruppati per tipo di metro e struttura di rima. Riguardo al numero di versi che contiene si definisce:

- distico: 2 versi;
- terzina: 3 versi;
- quartina: 4 versi;
- sestina: 6 versi;
- ottava: 8 versi.

Sono utilizzati anche aggregati strofici formati da 5, 7, 10, 12 versi. In alcuni casi, al posto delle strofe si trovano delle “lasse”, ossia serie più o meno estese di versi isometrici (gruppo di versi caratterizzati dallo stesso metro).

All'interno del libretto le strofe sono riconoscibili per la loro struttura per lo più isometrica, per le rime interne coerenti, per la terminazione tronca dell'ultimo verso, che assicura un forte senso di conclusione.

No, la speranza
 più non m'alletta.
 Voglio vendetta,
 non chiedo amor.

Misura dei versi: quinari.
 Raggruppamento dei versi: due strofe, ciascuna di quattro versi (quartine).
 Disposizione delle rime: ABBX CDDX (X = verso tronco).

Pur che non goda
 quel cor spergiuro,
 nulla mi curo
 del mio dolor.

(Pietro Metastasio – *L'olimpiade*)

Parmi veder le lagrime
 scorrenti da quel ciglio,
 quando fra il dubbio e l'ansia
 del subito periglio,
 dell'amor nostro memore,
 il suo Gualtier chiamò.

Misura dei versi: settenari (con uscita sdrucciola dei versi 1, 5, 7, 9, 11).
 Raggruppamento dei versi: due strofe, ciascuna di sei versi (sestine).
 Disposizione delle rime: ABCBDX EFGFHX
 (X = verso tronco).

Ned ei potea soccorrerti,
 cara fanciulla amata,
 ei che vorria coll'anima
 farti quaggiù beata;
 ei che le sfere agli angeli,
 per te non invidiò.

(Francesco Maria Piave – *Rigoletto*)

4.2. Il ritmo nel testo poetico

Sulla base delle diverse componenti sopra individuate si può parlare di *ritmo* del verso italiano. In senso generale, il ritmo è il disporsi nel tempo di elementi riconoscibili e significativi. Nel caso specifico della metrica italiana il ritmo può intendersi come il ritorno di elementi caratteristici: il di-

sporsi periodico di accenti in determinate posizioni del verso, la ricorrenza di suoni uguali (schema rimico), il ritorno di versi con uguale numero di sillabe.

Ma in un testo poetico non esiste solo una struttura metrico-sillabica con le relative scansioni. Come abbiamo anticipato, c'è pure una struttura sintattico-semantiche, che organizza cioè il testo sulla base di frasi e periodi e dei relativi significati. Anche le frasi – siano esse principali o secondarie – possiedono una propria struttura ritmica interna, fatta di premesse e conclusioni, sfianci e riposi, arsi e tesi. E tale scansione le frasi conservano anche all'interno di strutture più ampie. I periodi, a loro volta, possono essere brevi o lunghi, semplici o composti. All'interno dei periodi i rapporti tra le frasi possono essere organizzati in modo paratattico, ossia allineando più frasi principali coordinate, oppure in senso ipotattico, con frasi principali e frasi secondarie subordinate ai vari gradi. Non va inoltre trascurato, all'interno della frase e del periodo, l'ordine delle parole, che può essere diretto (colloquiale) o inverso (retorico e letterario). Ora, l'insieme di questi elementi determina o può determinare accelerazioni o rallentamenti, quindi specifici effetti ritmici. Si veda, ad esempio, la differenza di costruzione e di veste ritmica tra questi due recitativi settecenteschi, relativi uno a un'opera comica l'altro a un'opera seria:

Lorano:

Venga chi sa venire,
non ricevo nessuno. È una miseria. (*Il servo parte*)
Quando s'ha da compor, voglion venire
e non val loro il dire:
«Scusino, che ho da far». «Sì, mio signore
non la voglio sturbar, vado via subito.
Vengo a congratularmi.
La prego a comandarmi,
conoscerla bramai...»
E loda e secca e non finisce mai.
Poh! Chi l'avria mai detto
ch'io comporre un libretto
dovessi in questi dì! Su via spicciamola,
al tavolino andiamo,
quest'arietta del buffo terminiamo.

(Carlo Goldoni – *La bella verità*, 1762, atto II, scena prima)

Sintassi monoproposizionale.
Ritmo veloce e spezzato, per
rendere il linguaggio semplice
e colloquiale dell'opera comica,
linguaggio cui contribuisce anche
l'ordine prevalentemente
diretto delle parole.
Monologo "drammatizzato"
e reso più vivace dal dialogo
immaginario inserito.

Tarquinio:

Dei! Scorre l'ora e col bramato avviso
non giunge il mio fedele! Intorno al solo
mal custodito ponte ognun raccolto
esser dovrebbe. Un trascurato istante
impossibil potria render di Roma
la facile sorpresa. Ah qualche inciampo
forse... Ma qual? Di me lor duce al cenno
ubbidiscon le schiere; in Roma ognuno
sulla tregua riposa; Orazio immerso
nel finto patto, in mente
aver altro or non può. Qual dunque è mai
l'ostacolo impensato? Ah troppo ingiusti
sareste, o dei, se permetteste al caso
di scompor sì bell'opra. Io re di Roma,
possessor son di Clelia; io dell'infranta
tregua il rossor rovescerò, se giova,
sui ribelli romani; io... No, non posso
più soffrir questo indugio. Il pigro avviso
a prevenir si corra.

(Pietro Metastasio – *Il trionfo di Clelia*, 1763, atto II, scena prima)

Ogni testo poetico, e in particolare un testo operistico, è composto inoltre sì per essere letto e/o pensato ma anche e soprattutto per essere *pronunciato ad alta voce*. Esiste pertanto una terza struttura, strettamente connessa alle precedenti e altrettanto importante: quella melodico-espressiva. Una frase o un periodo assumono un determinato significato a seconda di come vengono pronunciati, ossia sulla base del loro profilo intonativo e della prevalenza di uno o più accenti su altri, per cui frasi di uguale livello sintattico e semantico, ma pronunciate con intonazioni diverse, possono assumere significati differenti. Un esempio illuminante in questo senso è quello fornito dalla frase-enunciato "Io entrò nella tua casa" (tratta dal Salmo 66:13), in grado di assumere diversi significati a seconda che l'accento espressivo cada su una parola o l'altra (Gallotta, 2001, p. 30):

Io entrò nella tua casa (proprio io, e non altri)
Io entrò nella tua casa (entrerò, non resterò fuori)
Io entrò nella tua casa (nella tua, non in un'altra)
Io entrò nella tua casa (nella casa, non nel cortile o in altri luoghi)

Sintassi paratattica, ma uso insistito dell'*enjambement* che contribuisce con la spezzatura a una scansione più "aulica", rafforzata dall'impiego ripetuto dell'ordine inverso delle parole e dall'uso di un lessico tipico del codice serio ("bramato", "potria", "opra", "rossor"). Monologo che anche qui include un dialogo, secondo uno stilema proprio del teatro classico.

In un testo poetico esiste quindi anche un ritmo melodico-espressivo (in rapporto alla curva d'intonazione), che ha lo scopo di sottolineare – in riferimento a uno specifico contesto – non solo il significato ma anche l'intensità di un sentimento o di uno stato d'animo. Anzi, si può dire che il principale punto di aggancio tra sistema linguistico e sistema musicale – almeno per quanto riguarda il recitativo operistico sei-settecentesco – avviene proprio a livello del ritmo prosodico, quello cioè che regola l'intensità, la durata delle singole sillabe e i profili intonativi ai fini del significato e dell'espressione.

Ricapitolando, il ritmo in poesia è il prodotto di molteplici fattori e si esprime a più livelli, da quello metrico-sillabico a quello sintattico-semanticamente e melodico-espressivo. C'è quindi una ritmica complessiva che è fatta non solo di distribuzione di accenti, ricorrenza di rime e schemi metrici, ma anche di intensità, agogica (andamento temporale: veloce o lento) e intonazione. Tale ritmica, a sua volta, è parte integrante del più generale contenuto poetico, unitamente agli altri fattori di tipo sonoro, retorico e concettuale (per tali problematiche cfr. Gallotta, 2001; La Via, 2006; Bonomi, Buroni, 2010).

4.3. Versi sciolti e versi misurati

Per rendere un testo "musicabile" il librettista non deve tuttavia limitarsi ad elaborare una lingua ritmata. Non meno importante è la distribuzione delle parti e dei relativi versi secondo i ruoli vocali, nonché la scelta dei moduli poetici sulla base della funzionalità drammatica e soprattutto delle relative strutture musicali: il librettista deve cioè decidere non solo quali e quanti versi assegnare all'uno o all'altro personaggio-cantante, quali e quanti versi assegnare all'azione e agli affetti, ai dialoghi e ai monologhi, ma anche come incanalare tale materiale nelle forme musicali proprie della sua epoca (Lippmann, 1986; Di Benedetto, 1986; Fabbri, 1988, 2007).

Per ottemperare a tali scopi operazione imprescindibile è la suddivisione dell'enunciato poetico in versi sciolti e versi misurati (o lirici). Anzi, proprio questa alternanza di moduli poetici costituisce l'aspetto strutturale più macroscopico del libretto, quindi il più eloquente indizio – qualora non si conoscesse il titolo e/o la desti-

nazione di un dato testo poetico – della sua appartenenza al genere operistico.

1. I *versi sciolti* sono aggregati, liberamente disposti, di endecasillabi e settenari senza uno schema strofico né una sequenza prestabilita di rime. L'accostamento dei due metri – già impiegato nei drammi pastorali come *l'Aminta* di Torquato Tasso (1580) e *Il pastor fido* di Battista Guarini (1590), modelli delle prime opere in musica – nasce sulla base della completa omogeneità di questi due tipi di verso: l'endecasillabo risulta infatti dalla somma per lo più di un settenario e di un quinario (tipo cosiddetto *a maggiore*) o viceversa, di un quinario e settenario (*a minore*), per cui il settenario risulta un suo ingrediente di base. Tale combinazione di versi possiede quei requisiti di "prosasticità" che risultano particolarmente congeniali sia al dialogo teatrale, sia – nell'opera in musica – al "recitativo". Questa affinità alla prosa è assicurata in particolare dalla loro duttilità, derivata dalla mobilità e fluidità del sistema accentuativo (come abbiamo visto, l'endecasillabo e il settenario hanno sì un accento fisso sulla penultima sillaba ma gli accenti secondari sono mobili). Data la loro "discorsività", i versi sciolti sono quindi utilizzati prevalentemente per quelle sezioni del testo destinate alle fasi espositive e dinamiche dell'azione, sezioni per lo più in forma dialogata, seppure possano incontrarsi anche in occasione di particolari monologhi (specie quelli dotati di una certa complessità e ampiezza: cfr. il tipico monologo d'indecisione nell'esempio metastasiano qui di seguito riportato).

2. I *versi misurati* (o *lirici*) sono i versi organizzati in strofe o lasse per lo più isometriche (ossia caratterizzate da versi dello stesso metro), che sono dotate di uno schema prefissato di rime e che terminano nella maggior parte dei casi con un verso tronco (su una sillaba tonica). Il discorso sintattico-semanticamente vi si distribuisce, in linea generale, per distici (ogni due versi), evitando gli *enjambements*, tipici invece dei versi sciolti. Le misure più utilizzate per questi tipi di verso sono: il settenario, l'ottonario, il quinario, il senario, il decasillabo; molto meno frequente l'endecasillabo, mentre più raro è il novenario. I versi lirici sono di regola destinati: *a*) alle arie, ossia ai brani vocali solistici, in cui il personaggio-cantante esprime il proprio pensiero, stato d'animo e/o affetto e fa mostra delle proprie abilità canore; *b*) ai prologhi e ai cori; *c*) ai numeri chiusi in generale (quindi non solo arie solistiche, ma anche duetti, terzetti, quartetti e altri brani d'insieme).

Aminta: Più lento, o prence,
nel fingerti felice. Ancor vi resta"
molto di che temer. Potria l'inganno"
esser scoperto; al paragon potrebbe"
Megacle soggiacer. So ch'altre volte"
fu vincitor, ma un impensato evento"
so che talor confonde il vile e l'forte,"

Licida: Oh sei pur importuno"
con questo tuo noioso,"
perpetuo dubitar. Vicino al porto"
vuoi ch'io tema il naufragio! A' dubbi tuoi"
chi presta fede intera"

non sa mai quando è l'alba o quando è sera."

Quel destrier che all'albergo è vicino"¹⁰
più veloce s'affretta nel corso:"¹⁰
non l'arresta l'angustia del morso,"¹⁰
non la voce che legge gli dà."¹⁰

Tal quest'alma, che piena è di speme,"¹⁰
nulla teme consiglio non sente;"¹⁰
e si forma una gioia presente"¹⁰
del pensiero che lieta saprà."¹⁰

(Pietro Metastasio - *L'olimpiade*, atto I, scena terza)

Licida: Con questo ferro, indegno,"
il sen ti passerò... Folle, che dico?"
che fo? Con chi mi sdegno? Il reo son io,"
io son lo scelerato. In queste vene"
con più ragion l'immergerò. Sì, mori,"
Licida sventurato... Ah perché tremi,"
timida man? Chi ti ritiene? Ah questa"
è ben miseria estrema. Odio la vita,"
m'atterisce la morte, e sento intanto"
stracciarmi a brano a brano"
in mille parti il cor. Rabbia, vendetta"
tenerezza, amicizia,"
pentimento, pietà, vergogna, amore"
mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide"
anima lacerata"
da tanti affetti e sì contrari? Io stesso"
non so come si possa"

Recitativo = versi sciolti (endecasillabi e settenari) con distico in rima baciata per sottolineare l'articolazione del dialogo e dare poi il via all'aria in versi lirici.

Aria = versi misurati 2 quartine di decasillabi, rima ABBX CDDX (X = verso tronco).

Nei libretti a stampa l'aria è in genere segnalata con una rientranza tipografica.

Recitativo = versi sciolti (endecasillabi e settenari) con distico finale in rima baciata che dà il via all'aria in versi lirici.

minacciando tremare, arder gelando,"
piangere in mezzo all'ire,"
bramar la morte e non saper morire."

Gemo in un punto e fremo"
fosco mi sembra il giorno,"
ho cento larve intorno,"
ho mille furie in sen."

Con la sanguigna face"
m'arde Megea il petto,"
m'empie ogni vena Aletto"
del freddo suo velen."

Aria = versi misurati 2 quartine di settenari, rima: ABBX CDDX (X = verso tronco).

(Pietro Metastasio - *L'olimpiade*, atto II, scena quindicesima)

Occorre tener presente che nelle parti dialogate, siano esse in versi sciolti o misurati, un verso può essere smembrato tra due o più interlocutori:

Lucia: Ancor non giunse!...

Alisa: Incauta!... A che mi traggi!..."
Avventurarti, or che il fratel qui venne,"
è folle ardir.

Versi sciolti (endecasillabi e settenari)
(versi sottolineati Lucia + Alisa = endecasillabi).

Lucia: Ben parli! Edgardo sappia"
qual ne minaccia orribile periglio..."

Alisa: Perché d'intorno il ciglio"
volgi atterrita?

Lucia: Quella fonte mai,"
senza tremar, non veggo... Ah! tu lo sai."

(Salvadore Cammarano - *Lucia di Lammermoor*, Parte I, scena quarta)

Macbeth: Tu di sangue hai brutto il volto. ⁸

Sicario: È di Banco.

Versi lirici (ottonari)
(versi sottolineati Macbeth + Sicario = ottonario).

Macbeth: Il vero ascolto?⁸

Sicario: Sì.

Macbeth: Ma il figlio?

Sicario: Ne sfuggi! ⁸

Macbeth: Cielo!... e Banco?

Sicario: Egli morì. ⁸

(Francesco Maria Piave - *Macbeth*, atto II, scena sesta)

L'aggancio testo-musica: sovrapposizioni, interazioni, deragliamenti

5.1. Moduli poetici e intonazione vocale

Nelle mani del compositore il testo verbale con la sua complessa trama di accenti, ritmi, durate, significati si trasforma in *canto*, ossia in altezze, durate, intensità, ritmi, timbri propri del linguaggio musicale. E il canto implica ovviamente la scelta non solo dello stile d'intonazione ma anche delle parti strumentali adeguate ad accompagnare la voce del cantante. È importante ricordare che nel mettere in musica il libretto, il compositore non agisce in completa libertà, ma si attiene alle convenzioni e alle strutture formali proprie di un dato periodo e di un dato contesto di produzione e fruizione, convenzioni e strutture che, come abbiamo visto, risultano già iscritte nelle forme e nei moduli poetici organizzati dal librettista. Occorre cogliere, pertanto, il duplice statuto del testo operistico: esso da un lato è organizzato in funzione delle forme musicali che devono rivestirlo, quindi *riflette* le convenzioni musicali proprie del suo tempo, dall'altro *influenza*, attraverso la versificazione e l'organizzazione dei moduli poetici, lo stesso *modus operandi* del compositore.

Ciò risulta evidente fin dalla definizione della linea vocale. L'alternanza tra sezioni in versi sciolti e sezioni in versi lirici funge infatti da vera e propria "segnalética" con la quale il librettista suggerisce al compositore quale stile di canto scegliere, ma anche come e quando passare da uno stile esecutivo all'altro (anche se dall'Ottocento in poi tale "segnalética" viene sempre di più concordata preventivamente tra poeta e compositore). Sul piano vocale possiamo pertanto distinguere un duplice stile d'emissione, ossia:

a) un' *intonazione recitativa* (in corrispondenza dei versi sciolti): è un tipo di canto che tende a rimanere il più possibile aderente all'enunciato poetico;

b) un'intonazione cantabile (in corrispondenza dei versi lirici): è un tipo di canto che mette in evidenza soprattutto i valori musicali, e può quindi essere in parte sganciato dalla struttura verbale, o meglio: in questo caso il testo offre uno spunto, un'immagine, un concetto o affetto piuttosto generici che costituiscono una sorta di trampolino di lancio per attivare la fantasia del compositore, il quale procede poi seguendo una logica prevalentemente musicale.

Nel caso a (intonazione recitativa) il compositore può scegliere se aderire a uno o a più livelli della struttura poetica: quella metrico-sillabica, quella sintattico-semantiche o quella melodico-espressiva. Le frasi e i periodi musicali da lui composti, demarcati da pause e cadenze, possono cioè modellarsi sull'unità del verso o sulle articolazioni sintattiche o sull'accento espressivo. Non solo: egli può interpretare il testo anche *trasversalmente*, cioè scartando – nel corso dell'esecuzione musicale – da uno di questi livelli a un altro. Tali modalità intonative variano a seconda delle epoche. Passati i primi decenni sperimentali in cui prevale un'intonazione di breve respiro che cadenza ad ogni verso, già dagli anni trenta del Seicento si esplora un eloquio meno parattico e più prosastico, che si modella sulle articolazioni sintattiche. *Il Corago* – un trattatello anonimo degli anni trenta – prescrive infatti:

Non deve il compositore assecondare il metro solo del verso ma il senso, onde potrà fare a versi spezzati a bello studio se il senso delle opere così richiederà, onde potrà distribuire le parole del poeta come se fossero in prosa (cit. in Fabbri, Pompilio, 1983, p. 82).

In linea generale, fin dai primordi dell'opera lo stile recitativo mostra i seguenti caratteri:

- a) un prevalente sillabismo, per cui a ogni sillaba del testo corrisponde una nota musicale;
- b) un ritmo flessibile e irregolare, basato sulla duttilità di accenti dei versi impiegati (endecasillabi e settenari);
- c) la resa della punteggiatura del testo mediante l'inserimento di pause e cadenze;
- d) la sottolineatura delle sillabe toniche, cioè quelle su cui cade l'accento principale del verso; tale sottolineatura è ottenuta con varie tecniche, facendo coincidere l'accento: i) con l'uso di valori di durata maggiori ri-

petto a quelli associati alle sillabe atone; oppure ii) con il tempo forte della battuta; oppure iii) con un cambio d'armonia nel basso continuo o in orchestra; oppure iv) con un vocalizzo, tecniche che possono anche essere combinate tra loro;

e) la prevalenza di note ripetute alla stessa altezza e di movimenti per gradi congiunti, un andamento quindi che poco si discosta dalla lingua parlata;

f) l'assenza quasi completa di ripetizioni verbali;

g) un accompagnamento strumentale poco mobile e il più possibile discreto.

I caratteri formali del recitativo dipendono strettamente dalla sua funzione: in certi momenti dell'azione è importante che lo spettatore comprenda bene parole, sintassi, concetti espressi dal testo poetico; il canto deve essere quindi poco più che un'amplificazione del parlato.

Testo	Intonazione recitativa*
<i>Farnaspe:</i> Nel dì che Roma adora il suo Cesare in te, dal ciglio augustò, da cui di tanti regni il destino dipende, un guardo volgi al principe Farnaspe. Ei fu nemico; Ora al cesareo piede l'ire depone, e giura ossequio e fede.	Nel dì che Roma adora ' il suo Cesare in te/ dal ciglio augustò da cui di tanti regni ' il destino dipende/ un guardo volgi ' al principe Farnaspe.// Ei fu nemico ' ora al cesareo piede l'ire depone/ e giura ' ossequio ' e fede.//
<i>Osroa:</i> Tanta viltà, Farnaspe, necessaria non è. (<i>piano a Farnaspe</i>) <i>Adriano:</i> Madre comune" d'ogni popolo è Roma, e nel suo grembo" e nel suo grembo accoglie ' ognun che accoglie ognun che brama brama farsi parte di lei. Gli amici onora, farsi parte di lei. Gli amici onora ' perdona a' vinti ' e con perdona a' vinti, e con virtù sublime " virtù sublime ' gli oppressi esalta ' ed i gli oppressi esalta ed i superbi opprime." superbi opprime.//	Tanta viltà, Farnaspe, necessaria non è.// Madre comune d'ogni popolo è Roma/ e nel suo grembo accoglie ' ognun che brama farsi parte di lei.// Gli amici onora ' perdona a' vinti ' e con virtù sublime ' gli oppressi esalta ' ed i superbi opprime.//
<i>Osroa:</i> (Che insoffribile orgoglio!)"	(Che insoffribile orgoglio)//
(Metastasio-Pergolesi – <i>Adriano in Siria</i> , 1734, atto 1, scena prima)	

**Legenda* I segni ', /, // indicano le cesure (da minima a massima) ricavabili dal testo musicale sulla base di precisi indicatori sonori (presenza e durata delle pause, cadenze). Le vocali in grassetto e sottolineate sono quelle su cui cade l'accento principale della frase (segnalato dalla maggiore durata delle note rispetto a quelle contigue, dal cambio delle armonie, da un salto improvviso nella linea vocale, dalle cadenze). Si può notare nella resa sonora di questo recitativo pergolesiano – accompagnato dal solo basso continuo – la tendenza a riorganizzare il testo verbale secondo la struttura semantico-sintattica più che quella metrica; ma non minore importanza riveste anche la struttura melodico-espressiva del testo, dal momento che viene enfatizzato l'accento delle parole che appaiono più significative ai fini drammatici.

Nel caso *b* (intonazione cantabile in corrispondenza dei versi misurati) il grado d'interazione tra livelli verbale e sonoro è assai meno puntuale, essendo il canto modellato soprattutto secondo i valori della musica. I principali caratteri formali di questo tipo di canto sono i seguenti:

- a) un profilo melodico ben definito (la melodia – con i suoi elementi costitutivi, motivo, frase, periodo – si “spalma” sulla poesia ritmata in vario modo: può aderire all'emistichio, al verso, a un distico, a un'intera strofa);
- b) un ritmo periodico e regolare, scandito sugli aggregati isometrici dei versi lirici (il compositore può tuttavia anche venir meno per motivi musicali alla corretta accentuazione verbale);
- c) un più cospicuo intervento degli strumenti (questi possono precedere, seguire o accompagnare le varie fasi del canto o sovrapporsi, anche con proprie linee melodiche, ad esso: ciò avviene prevalentemente nelle arie sei-settecentesche e fino a Rossini, ma cfr. il paragrafo successivo);
- d) la ripetizione di singole parole, frasi o intere strofe;
- e) la presenza di colorature (su alcune parole pregnanti del testo e/o soprattutto alle cadenze).

Dati questi caratteri (specie quelli relativi ai punti *c*, *d*, *e*), il canto melodico e musicalmente organizzato dell'aria può di fatto deformare la struttura verbale sottostante e compromettere pertanto l'intelligibilità del testo. In taluni casi, il senso è affidato – più che alle parole – al tono espressivo e ai gesti del cantante-attore; in altri, singole parole o frasi sono talmente enfatizzate, attraverso le innumerevoli ripetizioni elaborate dal compositore, da diventare esse stesse elementi della forma e alterare il significato originario del testo.

Testo

Adriano:

Dal labbro che t'accende
di così dolce ardor
la sorte tua dipende.
(E la mia sorte ancor).

Mi spiace il tuo tormento,
ne sono a parte e sento
che del tuo cor la pena
è pena del mio cor.

Intonazione cantabile*

Rit. orch. → Dal labbro che t'accende
di così dolce ardor,
la sorte tua dipende
dipende la tua sorte
(e la mia sorte ancor, si,
e la mia sorte ancor).

Rit. abbr. → Dal labbro che t'accende
di così dolce ardor,
la sorte tua dipende
la sorte tua dipende
(e la mia sorte ancor
e la mia sorte ancor).
Dal labbro che t'accende
dal labbro dipende
dal labbro dipende
dipende la tua sorte
(e la mia sorte ancor).
Si, dipende
la tua sorte
la tua sorte
(e la mia sorte ancor). → Rit. abbr.

Mi spiace il tuo tormento,
ne sono a parte, e sento
che del tuo cor la pena
è pena del mio cor
che del tuo cor la pena
è pena del mio cor
è pena del mio cor:

Rit. abbr. → Da capo 1^a strofa (con ulteriori
abbellimenti del cantante)

(Metastasio-Pergolesi – *Adriano in Siria*, 1734, atto I, scena prima)

**Legenda* Le parti in corsivo riguardano le ripetizioni del testo, mentre le parti sottolineate sono quelle che contengono abbellimenti (in questo caso si tratta tuttavia, più che di abbellimenti veri e propri, di un canto semisillabico in cui

abbondano le acciaccature scritte *in extenso*; più consistente è invece la coloratura improvvisata dal cantante nel "da capo"); l'aria, del tipo con "da capo", è preceduta e intersecata da ritornelli orchestrali, di cui solo il primo ha una forma estesa, mentre gli altri sono abbreviati.

Tali stili intonativi incidono fortemente anche sul tempo di rappresentazione dell'opera. Se per cantare un recitativo il tempo d'esecuzione è all'incirca uguale a quello che ci vorrebbe per recitare un segmento di testo analogo, per cantare un'aria il tempo di rappresentazione si estende notevolmente, a causa della presenza degli interventi strumentali, delle ripetizioni di parole e frasi, delle colorature. Quindi, per intonare un'aria di solo otto versi (le classiche due quartine metastasiane) ci può volere un tempo doppio, triplo, quadruplo rispetto a quello che occorre per interpretare – in recitativo (ossia in un tempo para-realistico) – l'assai più lunga sequenza in versi sciolti che precede l'aria in questione. È, questo, uno scarto temporale di cui il librettista deve tener conto nel momento in cui scrive versi per musica e di cui anche il lettore di un libretto deve essere consapevole.

5.2. Moduli poetici e forme musicali

La selezione dei moduli poetici così come la scelta dello stile intonativo sono operazioni entrambe subordinate alla definizione delle forme musicali, che costituiscono in sostanza la colonna vertebrale dell'opera italiana e, a loro volta, sono prefigurate già in fase di elaborazione del testo (quando il librettista stende lo scenario). Come abbiamo visto nella *Parte prima* di questo volume, proprio tali strutture sono state nel corso dei secoli il bersaglio polemico preferito di letterati e uomini di cultura, tanto italiani che stranieri. Ma quali sono queste forme e in che modo si combinano con l'azione drammatica, i moduli poetici e lo stile intonativo? Sul piano morfologico esse variano, come gli altri elementi sopra indicati, a seconda delle diverse epoche (Fabbri, 1988, 2007; Beghelli, 2004). L'esame di tali aspetti e delle loro coordinate culturali ed estetiche verrà approfondito (e corredato dalla relativa bibliografia) nei successivi volumi di taglio storico. Per ora ci limitiamo ad accennare agli snodi principali del processo attraverso il quale tali correlazioni si realiz-

zano: schematismo ed eccesso di semplificazione saranno in questo caso inevitabili.

1. Sul piano formale l'opera italiana nel Seicento e nel Settecento è incentrata sul binomio recitativo-aria, sebbene struttura e funzionalità drammatica di questi singoli organismi si trasformino via via lungo l'asse temporale e, a partire dal Settecento, anche secondo i generi (serio e comico), dal momento che in tale secolo lo spettacolo operistico si scinde in questi due filoni.

a) Il recitativo costituisce la struttura portante delle prime favole pastorali e dei drammi per musica dei decenni immediatamente successivi, essendo ad esso riservata la maggior parte dei dialoghi e dei monologhi contenuti nell'opera, ed è intonato in linea generale secondo i caratteri sopra delineati (sillabismo, ritmo libero e irregolare, mancanza di forma). Nell'ambito delle lunghe sezioni in versi sciolti non è tuttavia infrequente trovare (soprattutto a partire dagli anni quaranta del Seicento) le cosiddette "cavate", ossia passaggi destinati a un tipo di canto che momentaneamente abbandona il fare declamatorio e destrutturato dello stile recitativo per assumere un andamento ritmicamente più regolare e maggiormente pregnante sul piano melodico, e ciò avviene in occasione di momenti di maggior tensione emotiva o nell'espressione di affetti particolarmente patetici (spesso sono gli stessi librettisti che prescrivono questo scarto d'intonazione inserendo all'interno della sequela di versi in endecasillabi e settenari brevi passaggi in versi misurati). L'aria è invece riservata a situazioni particolari (prologhi, cori, canto realistico, preghiere, brevi effusioni liriche) e si caratterizza, sul piano della versificazione, per il suo profilo frastagliato e irregolare: le strofe destinate all'intonazione cantabile possono infatti assumere in questo periodo veste tanto isometrica (versi dello stesso metro) quanto polimetrica (versi di metri differenti in varie combinazioni), un tipo di assetto, questo, che risulta perfettamente in linea con un'intonazione altrettanto fratta e segmentata sotto il profilo melodico, per cui tra il recitativo e l'aria non si registra ancora quel dislivello stilistico che sarà tipico dell'epoca successiva. Il recitativo, asimmetrico e irregolare ma talvolta anche affettuoso e patetico, sfocia quasi naturalmente nell'aria e questa a sua volta, breve e altrettanto melodicamente frastagliata, rende il canto solo per poco tempo più periodico e regolare prima del suo rituffarsi nel più libero fluire dei versi sciolti.

*Medea:*Dell'antro magico
stridenti cardini,
il varco apritemi,
e fra le tenebre
del negro ospitio
lassate me.

quinari 3/4 aria (48 batt.)

Su l'ara orribile
del lago stigio
i fochi splendono,
e su ne mandino
fumi che turbino
la luce al sol.Dall'abbruciate glèbe
gran monarca dell'ombre intento

sciolti 4/4 recitativo (8 batt. + 2 in 3/2)

[ascoltami,
e se i dardi d'Amor giammai ti punsero,
adempì, o re dei sotterranei popoli,
l'amoroso desio che 'l cor mi stimola,
e tutto Averno alla bell'opra uniscasi:
i mostri formidabili,
di bel vello di Frisso
sentinelle feroci infaticabili,
per potenza d'abisso
si rendono a Giasone oggi domabili.Dall'arsa Dite
quante portate
serpi alla fronte,
Furie, venite,
e di Pluto gli imperii a me svelate.

quinari

Già questa verga io scoto,

endecasillabo

già percoto

settenario

il suol col piè;

quaternario

orridi

quinari 3/4 cavata (6 batt.)

demoni,

spiriti d'Erebo,
volate a me.

Così indarno vi chiamo?

settenario 4/4 recitativo (6 batt.)

Quai strepiti,

(quat. sdrucciolo

Quai sibili

+ id. = settenario)

non lascian penetrar nel cieco baratro

endecasillabo

le mie voci terribili?

settenario

Dalla sabbia di Cocito
tutta rabbia
qua v'invito,
al mio soglio
qua vi voglio.

ottonari 3/4 cavata (14 batt.)

+ quaternari

A che si tarda più?

settenario 4/4 recitativo (3 batt.)

Numi tartarei, su, su, su, su.

endecasillabi

(Cicognini-Cavalli - *Giasone*, 1649, atto I, scena quindicesima)

Le cose cominciano a cambiare nella seconda metà del Seicento quando le arie, aumentando di numero e di peso drammatico, divengono sempre più il polo d'attrazione dell'opera. In questo periodo, a fianco degli aggregati polimetrici, si diffondono le arie con il cosiddetto "intercalare" o *refrain*, caratterizzate dalla ripresa conclusiva della frase di avvio (schema ABA):

Arie con intercalare

*Giulio Cesare:*Su trombe guetriere.⁶ A*Cleopatra:*Pensa solo ad amar, ch'avrai fortuna.¹¹ ATra bellici campi⁶Trono, e amor non vanno insieme.⁸allaghino i campi⁶ BPuoi dar morte a quella speme,⁸ Bdiluvi di schiere.⁶che di regno in te s'aduna.⁸Su trombe guerriere.⁶ APensa solo ad amar ch'avrai fortuna.¹¹ A(Bussani-Sartorio - *Giulio Cesare in Egitto*, 1676)

Negli ultimi decenni del secolo il rilievo dato al *refrain* dell'aria è sottolineato da una sorta di "motto" musicale che, ripresentandosi in conclusione a mo' di ritornello, provoca un notevole ampliamento del brano e la sua segmentazione tra una parte A, più estesa e autonoma, e una parte B di minore entità e di carattere interlocutorio: in particolare, il *refrain* è costituito da un periodo melodicamente e armonicamente concluso, in cui la voce scambia in genere i propri motivi con l'orchestra e può raggiungere un grado di scrittura assai mossa, proprio per mettere in evidenza le virtù vocali del cantante, mentre nella parte B - accompagnata dal solo continuo - la linea vocale procede abitualmente in modo sillabico e per piccoli intervalli, per permettere invece una maggiore intelligibilità delle parole.

b) La divaricazione tra recitativo e aria, già pronunciata alla fine del Seicento, raggiunge il suo culmine nel Settecento: il recitativo, sempre modellato sulla

struttura verbale, assume un taglio più spedito e semplificato, con minore varietà ritmica e melodica (scompaiono le "cavate"), maggior schematismo armonico e irrigidimento delle formule cadenzali; esso si suddivide in semplice (detto comunemente "secco"), sostenuto dal solo cembalo, e "accompagnato", in cui interviene l'intera orchestra (nei momenti drammaticamente più intensi). L'aria, a sua volta, assume maggiore regolarità metrica (prevalgono con Metastasio le arie formate da due strofe di versi isometrici) e dimensioni sempre più ampie con la cosiddetta aria col "da capo", caratterizzata da un impianto tripartito (ABA' oppure AA' BAA'), inframezzata da ritornelli strumentali e ulteriormente impreziosita, nella sezione ripetuta (A'), da numerosi vocalizzi e abbellimenti del cantante (cfr. l'esempio metastasiano sopra riportato). La regolarità metrica del verso è causa e al tempo stesso effetto di un parallelo mutamento dello stile musicale: al posto della scrittura polifonico-imitativa (in cui la linea del basso e/o l'orchestra assumono un andamento imitativo con la parte vocale che partecipa all'elaborazione dei motivi) si afferma una scrittura omofonica, che mette in evidenza la linea vocale mentre riduce l'accompagnamento orchestrale a un mero sostegno armonico; tale linea vocale è a sua volta caratterizzata da un fraseggio melodico che presenta un andamento più equilibrato e simmetrico. Si amplifica pertanto lo scarto tra recitativo e aria (forma aperta/forma chiusa, irregolarità ritmica/periodicità, intonazione destrutturata/melodia pregnante, basso continuo/orchestra), così come si approfondisce il relativo dislivello funzionale: il recitativo realizza le fasi dinamiche dell'azione e funziona da tessuto connettivo fra le varie arie; l'aria, posta a conclusione di una sequenza drammatica, è incaricata di esprimere gli stati d'animo, gli affetti o le riflessioni del singolo personaggio. Ad azione e dialogo (recitativo) si contrappone dunque contemplazione e monologo introspettivo (aria), seppure quest'ultimo rimanga comunque connesso – mediante diverse strategie – all'azione contigua. Questo almeno è quanto avviene nell'ambito dell'opera seria.

Nell'opera comica permane la distinzione tra recitativo e aria, ma quest'ultima non funziona tanto come momento lirico-riflessivo (come avviene nell'opera seria), quanto s'inserisce direttamente nel flusso dell'azione, ossia non è altro che la prosecuzione – entro una struttura formale conchiusa (uso di versi misurati e forma tripartita col "da capo") – del vivace scambio dialogico che si svolge nel recitativo precedente; è diverso anche lo stile vocale: al virtuosismo belcantistico dell'aria dell'opera seria, virtuosismo che richiede – almeno in alcuni punti – un canto di tipo melismatico (più note su una sillaba), l'aria comica preferisce un canto sillabico ricco di bruschi contrasti per rendere la concitazione del discorso.

<i>Uberto:</i>			
<i>(A Serpina)</i>	Sempre in contrasti con te si sta! E qua e là, e giù e su, e no e sì. Or questo basti finir si può.	A	Uberto "dialoga" con gli altri personaggi presenti in scena: il linguaggio verbale suggerisce l'immissione di gesti e movimenti da parte del cantante-attore. Sul piano musicale forma col "da capo" ma con notevoli modifiche rispetto all'opera seria: stile vocale sostanzialmente sillabico privo quasi del tutto di colorature, frammentazione delle frasi musicali in brevi motivi, strumenti che procedono quasi sempre in raddoppio con la voce, riduzione del numero dei ritornelli orchestrali.
<i>(A Vespone)</i>	Ma che ti pare? Ho io a crepare? Signor mio no.		
<i>(A Serpina)</i>	Però dovrai per sempre piangere la tua disgrazia; e allor dirai, che ben ti sta.	B	
<i>(A Vespone)</i>	Che dici tu? Non è così? Ma così va.		
	Sempre in contrasti, ecc.	A'	

(Federico-Pergolesi – *La serva padrona*, 1733, Parte 1)

Ancora nell'ambito del teatro musicale comico – nelle sue diverse declinazioni: intermezzo, commedia per musica (sia in dialetto sia in lingua), dramma giocoso ecc. – si assiste a un altro importante fenomeno: alle arie vengono ad affiancarsi (sempre in versi misurati) i pezzi d'assieme, in particolare duetti e concertati a più voci. A partire dalla metà del Settecento, soprattutto nei drammi giocosi di Goldoni, assumono particolare rilievo i finali d'atto: si tratta di brani piuttosto complessi, formati da una sequela di versi misurati, in cui si avvicendano una serie di microeventi che conducono l'azione drammatica a un culmine di scompiglio; a questi microeventi corrispondono sul piano musicale svariate sezioni, impennate su un attivo movimento dell'orchestra e tra loro diverse per tempo, metro, agogica, tonalità. Negli ultimi decenni del secolo tali *ensembles* (detti "finali a catena") diventano sempre più estesi, come mostra il seguente specchio tratto dal Finale I dell'opera buffa *Il Socrate immaginario* di Lorenzi/Galiani-Paisiello: è una delle sequenze-clou dell'opera per la quale il librettista Lorenzi predispone 105 versi misurati, che divengono nelle mani di Paisiello ben 547 battute di musica incanalata

in dieci sezioni caratterizzate da un concitato andirivieni di personaggi (Gallarati, 1984):

"Andron apanton"	polimetro	Andante sostenuto	2/4	Sib magg.	2 voci e coro
"Va chià ma'ora"	doppi quinari	Più mosso	3/4	Sib magg.	4 voci
"Andron apanton"	polimetro	1° Tempo		Sib magg.	3 voci
"Piazza... piazza"	ottonari	Allegro	4/4	Fa magg.	7 voci
"Volle il destino mio"	settenari	Largo	6/8	Re min.	voce sola
"Viva, viva..."	ottonari	Allegro	4/4	Sib magg.	7 voci
"Oh miei sudori"	doppi quinari	Allegretto	6/8	La min.	6 voci
"È questo il fistolò"	doppi quinari	Allegro	3/4	Re min.	7 voci
"Ferma, imprudente"	settenari	Larghetto	2/4	Sib magg.	2 voci
"Io non mi fido più"	doppi quinari	Allegro presto	4/4	Sib magg.	8 voci

(Lorenzi/Galiani-Paisiello - *Il Socrate immaginario*, Finale I, 1774)

Si tende pertanto, nell'ambito dell'opera comica, a una progressiva "drammatizzazione" delle forme musicali: in altre parole, la musica formalmente organizzata del pezzo chiuso (in versi misurati) si occupa non più solo della sfera sentimentale della vicenda ma anche dell'azione, ossia delle parti dialogiche e conflittuali del dramma. Ciò avviene per ora solo in alcuni pezzi d'assieme e nel finale d'atto. Riguardo a quest'ultimo, una risorsa fondamentale per creare ampie arcate drammatico-musicali è l'uso del cosiddetto *stile parlante*: la voce è libera di declamare il testo, mentre all'orchestra è affidato il tema principale che può essere ripetuto, variato, sviluppato (senza divenire oppressivo), garantendo in tal modo la coerenza della forma tipica del pezzo chiuso.

2. Verso la fine del Settecento la rigida dicotomia recitativo-aria tende ad essere superata anche nell'opera seria. In questo ambito, grazie all'azione congiunta di fattori contestuali e di stimoli provenienti da settori diversi (sia dall'opera comica e sentimentale sia dalla *tragédie lyrique* francese), l'assetto discontinuo e fratto dato dall'alternanza di questi due moduli viene compensato dall'inserimento di nuovi organismi formali o dalla rivisitazione di quelli precedenti: l'orchestra è chiamata a svolgere un ruolo più attivo, che investe anche il terreno del recitativo, ora sempre più spesso del tipo accompagnato rispetto al secco; vengono inoltre inseriti,

a fianco delle arie solistiche, interventi corali e pezzi d'assieme e questi ultimi aumentano sia di numero sia d'estensione. Le stesse arie solistiche non sono più solo del tipo "da capo" (con impianto ternario), ma si cercano altre tipologie che interrompano il meno possibile il flusso dell'azione: fanno così la loro comparsa le arie monostrofiche (le cosiddette "cavatine": spesso brani di sortita o comunque d'inizio scena) e le arie in due tempi (lento-veloce), che non prevedono cioè il ritorno circolare della situazione e dell'affetto di partenza bensì avvicendano due affetti contrapposti. Tra le arie bipartite spicca il cosiddetto "rondò": è la grande aria di bravura di solito inserita verso la conclusione dell'opera (seria) per esprimere uno stato di forte conflittualità da cui è afflitto il/la protagonista; sul piano poetico l'aria è costituita da due o tre strofe in versi misurati (specie ottonari), mentre sul piano musicale è strutturata in due tempi, uno lento e tripartito (ABA') e l'altro veloce; in quest'ultimo il testo viene ricombinato in vario modo con molte ripetizioni di versi, cui corrispondono ripetizioni di materiale tematico (nell'esempio che segue la strofa distica finale, ripresa tre volte, costituisce il *refrain* dell'Allegro, che ha la funzione di spostare il baricentro emotivo nella parte terminale dell'aria, evitando così il ritorno dell'affetto iniziale).

Rondò

Megacle:

(A Licida) Nel lasciarti, o prence amato,
mi si spezza in seno il cor:
di morirli almeno a lato
perché a me si nega ancor?

(A Clistene) Ah signor... che acerbo affanno!

(A Licida) Dolce amico... (*Ad Aristeo*) ah
[mio tesor!]

Ahi destin empio, tiranno

deh m'uccida il tuo rigor.

Voi che un dolce amor provate

deh, spiegate il mio dolor.

Largo	A = 1 ^a strofa (vv. 1-4)
	B = 2 ^a strofa (vv. 5-8)
	A' = 1 ^a strofa (con variazioni)
	Allegro C = vv. 7-8 → tema di ricordo
	D = vv. 9-10 (distico finale) → <i>refrain</i>
Allegro	E = vv. 1-2, 5, 1-2 → episodio intermedio
	C = vv. 7-8
	D = vv. 9-10
	X = vv. 7-8, 1-2
	D = vv. 9-10

(Metastasio-Cimarosa - *L'olimpiade*, 1784, atto II, scena diciassettesima)

3. Ai primi dell'Ottocento, soprattutto a partire da Rossini, il binomio formale recitativo-pezzo chiuso, che costituiva l'ossatura dell'opera italiana sei-settecentesca, viene definitivamente sostituito da un nuovo assetto formale: l'opera è ora organizzata sulla base di una serie di "numeri" musicali, cui corrispondono altrettanti nuclei drammatici, ossia le tappe – ben distinte e caratterizzate – in cui è scandita l'azione (il termine "numero" deriva dal fatto che, a partire dall'Ottocento, i compositori "numeravano" negli autografi i vari brani dell'opera: arie, duetti, terzetti, quartetti, finali ecc.). Tali numeri sono caratterizzati da una configurazione interna assai più complessa e variegata rispetto alle forme settecentesche: come risultato di un lento processo di trasformazione, che aveva riguardato tanto le arie solistiche quanto i pezzi d'assieme e i finali d'atto, si afferma una nuova forma multipartita, che favorisce una maggiore integrazione tra azione e riflessione. Il numero è infatti organizzato in modo da alternare sezioni cinetiche, in cui l'azione procede in modo dinamico, e sezioni statiche, in cui l'azione rallenta o ristagna e il personaggio/i personaggi reagiscono emotivamente o riflettono su quanto accaduto nella fase precedente. Tale divaricazione funzionale è sottolineata da un analogo contrasto dello stile musicale: le sezioni cinetiche si basano su libero declamato vocale, partecipazione assai attiva dell'orchestra, che sostiene il peso principale del discorso musicale elaborando anche motivi strumentali propri, e instabilità armonica (con frequenti modulazioni da una tonalità all'altra); le sezioni introspettive sono invece caratterizzate da melodismo pregnante e simmetrico affidato alla/e voce/i, ridotta attività dell'orchestra, confinata al semplice ruolo di accompagnamento delle linee vocali, e stabilità tonale. Nonostante tale contrasto, non esistono nel numero ottocentesco – grazie soprattutto al ruolo connettivo giocato dall'orchestra – zone morte, ossia momenti musicalmente inerti, fatta eccezione per il poco recitativo superstito, che ora è confinato alla sola scena espositiva iniziale (anch'essa comunque punteggiata dagli interventi dell'orchestra). La tabella che segue esemplifica l'intelaiatura formale del numero multipartito ottocentesco, che – pur tra varianti e manipolazioni – costituisce una sorta di struttura di fondo che accomuna gran parte delle opere italiane composte nel periodo che va da Rossini al Verdi dell'*Aida* (1870), struttura che per la sua pervasività fu definita da un critico del tempo la "solita forma" (Basevi, 1859; cfr. anche Powers, 1987).

Numero musicale ottocentesco ("solita forma"):

	<i>Duetto</i>	<i>Aria solistica</i>	<i>Finale intermedio</i>
	Scena	Scena	[Coro, scena, aria, duetto, marcia ecc.]
<i>Sezione cinetica</i>	Tempo d'attacco [strofe parallele + dialogo]	–	Tempo d'attacco
<i>Sezione statica</i>	Cantabile (Adagio)	Cantabile (Adagio)	Concertato (Largo)
<i>Sezione cinetica</i>	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo
<i>Sezione statica</i>	Cabaletta (Allegro)	Cabaletta (Allegro)	Stretta (Allegro)

– *Scena*: è l'unica sezione del numero a rimanere in versi sciolti; essa imposta la situazione e fornisce tutti gli elementi utili per comprendere la posizione dei personaggi e i relativi conflitti; sul piano musicale è realizzata in recitativo accompagnato: uno stile declamato o arioso nella linea vocale sostenuto da accordi o pregnanti motivi in orchestra. Nel finale intermedio questa parte introduttiva del numero è più complessa e può prevedere varie sezioni, quasi sempre introdotte da un coro.

– *Tempo d'attacco* (in tempo veloce): è la fase in cui ha luogo lo scontro dialettico tra i personaggi, culminante in un colpo di scena che muta la situazione; nel caso del duetto questa sezione consta molto spesso di due strofe poetiche parallele, intonate sullo stesso (o talvolta su un diverso) disegno melodico prima dall'uno e poi dall'altro cantante, seguito da un più rapido scambio di battute, realizzato in stile parlante o arioso su un movimento continuo dell'orchestra.

– *Cantabile* (in tempo lento): è il momento dello sfogo sentimentale in reazione al colpo di scena precedente; sul piano musicale è caratterizzato da una (nel caso dell'aria solistica) o più linee melodiche a rilievo (in dialogo o simultanee) su un accompagnamento orchestrale, di solito di tipo formulaico per far risaltare la voce. Nel finale intermedio in questa sezione ha luogo il cosiddetto "concertato di stupore", che acquista con Rossini un'estensione notevole e una cifra inconfondibile grazie all'uso del "falso canone": si tratta di un medesimo modulo melodico intonato a più riprese da tutte le voci e a diverse altezze, che porta al parossismo la situazione di incredulità e di sospensione innescata dal colpo di scena precedente.

– *Tempo di mezzo* (in tempo veloce): l'azione torna dinamica per l'irrompere di una nuova situazione (evento esterno, arrivo di un personaggio, rivelazione di un segreto, annuncio a sorpresa ecc.); sul piano musicale torna lo stile parlante o arioso su un movimento continuo dell'orchestra (come nel Tempo d'attacco).

- *Cabaletta* o *Stretta* (in tempo veloce): è ancora un momento di sfogo emotivo provocato da quanto avvenuto nella sezione precedente (ma assai più concitato e pirotecnico rispetto al cantabile anche a causa del tempo più mosso); sul piano musicale tale sezione è caratterizzata da una melodia dal profilo più pregnante e simmetrico rispetto a quello del movimento lento, melodia che dopo un breve passaggio di raccordo viene subito ripetuta, in modo da rafforzare l'effetto di conclusione del numero. Nel finale d'atto la stretta è un momento di strepito generale (con ritmi frenetici, crescendo mozzafiato, incremento del volume sonoro) in cui le parole non aggiungono più nulla all'azione e assolvono solo alla funzione retorica di perorazione finale.

Se in un'opera di questo periodo si contano all'incirca dai dieci ai quindici numeri musicali (fra introduzione, cori, arie solistiche, duetti, pezzi d'assieme, finale d'atto), il librettista già nella fase di stesura dello scenario (quindi prima della versificazione) deve prevedere una storia che contenga altrettanti nuclei drammatici e, all'interno di questi nuclei, deve creare eventi e dialoghi plausibili da inserire nelle sezioni di raccordo del numero multipartito (scena, tempo d'attacco e tempo di mezzo) per giustificare il mutamento d'affetto e di stato d'animo che ha luogo nelle sezioni liriche del numero, ossia nel cantabile (lento) e nella cabaletta (veloce); in precedenza era invece molto più semplice per il poeta sviluppare tutta l'azione nel recitativo. Sempre più spesso quindi, a partire dal periodo rossiniano, il librettista concorda con il compositore l'"ossatura" dell'opera, ossia lo scenario in prosa che riassume l'intreccio drammatico scena per scena e già prevede la distribuzione dei numeri musicali tra gli interpreti; anzi, in alcuni casi è il compositore stesso che stende lo scenario (è il caso di Verdi che spesso riduce il poeta a un mero "facitore di versi"). Al librettista rimane invece la fase della versificazione, che segue procedure altrettanto convenzionali. In relazione alle diverse sezioni del numero musicale, egli si attiene a specifici moduli poetici: *a*) versi sciolti per la scena; *b*) versi misurati (ottonari, settenari, senari, decasillabi, quinari e doppi quinari) organizzati in strofe formate prevalentemente da quartine, distici ed esastici per il cantabile e la cabaletta; *c*) versi sempre misurati ma con aggregati strofici più estesi (lasse) diversi dai tetrastici ed esastici per il tempo d'attacco e il tempo di mezzo. Anche in questo ambito, tuttavia, non è infrequente che un compositore richieda espressamente al poeta un preciso assetto metrico (si vedano, ad esempio, le richieste di Verdi a Piave per alcune scene del *Macbeth* o a Somma per certe arie del *Ballo in maschera*).

Per comprendere meglio il funzionamento della "solita forma" prendiamo come esempio la *Lucia di Lammermoor* di Cammarano-Donizetti (Napoli 1835), che costituisce una sorta di paradigma dell'opera ottocentesca sul piano non solo della struttura formale ma anche della drammaturgia, essendo incentrata su quello che può considerarsi il conflitto-base del melodramma romantico: Lucia (soprano) ama ricambiata il proscritto Edgardo (tenore) ma è ostacolata dal fratello di lei Enrico (baritono), che odia Edgardo per motivi politici e intende darla in sposa ad un altro pretendente per salvare il suo patrimonio; escogita quindi un piano per costringere Lucia alle nozze combinate: le mostra dei fogli contraffatti per persuaderla che Edgardo ha ormai un'altra; l'epilogo, come di consueto in questo periodo, è tragico: Lucia impazzisce e muore, Edgardo si suicida. Il librettista suddivide l'opera in tre parti: una Parte I/Atto unico e una Parte I I/Atti I e II, cui corrispondono dodici numeri musicali e altrettanti nuclei drammatici:

Parte I	Parte II (Atto I)	Parte II (Atto II)
1. Coro d'introduzione	5. Scena e Duetto (Enrico-Lucia)	8. Uragano, Sc. e Duetto (Edgardo-Enrico)
2. Scena e Cavatina (Enrico)	6. Scena e Aria (Raimondo)	9. Coro
3. Scena e Cavatina (Lucia)	7. Finale II	10. Gran scena e cori
4. Scena e Duetto (Edgardo-Lucia)		11. Scena e Aria (Lucia)
		12. Aria finale (Edgardo)

Riportiamo per esteso la Scena e Cavatina di Lucia (n. 3):

<i>Lucia:</i> Ancor non giunse!...	SCENA: versi sciolti
<i>Alisa:</i> Incauta!... a che mi traggi!... Avventurarti, or che il fratel qui venne, è folle ardir.	Maestoso - 4/4: preludio strumentale con assolo concertante dell'arpa, poi recita- tivo accompagnato dall'orchestra
<i>Lucia:</i> Ben parli! Edgardo sappia qual ne minaccia orribile periglio...	
<i>Alisa:</i> Perché d'intorno il ciglio volgi atterrita?	
<i>Lucia:</i> Quella fonte mai senza tremar non veggio... Ah! tu lo sai. Un Ravenswood, ardendo di geloso furor, l'amata donna colà trafisse: l'infelice cadde nell'onda, ed ivi rimanea sepolta... M'apparve l'ombra sua...	

Alisa: Che intendo!...

Lucia: Ascolta.

Regnava nel silenzio
alta la notte e bruna...
Colpia la fonte un pallido
raggio di tetra luna...
Quando somnesso un gemito
fra l'aure udir si fe',
ed ecco su quel margine
l'ombra mostrarsi a me!
Qual di chi parla muoversi
il labbro suo vedea,
e con la mano esanime
chiamarmi a sé pareva.
Sterte un momento immobile
poi rapida sgombrò,
e l'onda pria sì limpida,
di sangue rosseggiò! -

Alisa: Chiari, oh ciel! ben chiari e tristi
nel tuo dir presagi intendo!
Ah! Lucia, Lucia desisti
da un amor così tremendo.

Lucia: Io?... che parli!
Al cor che geme
questo affetto è sola speme...
Senza Edgardo non potrei
un istante respirar...
Egli è luce a' giorni miei,
e conforto al mio penar

Quando rapito in estasi
del più cocente amore,
col favellar del core
mi giura eterna fe';
gli affanni miei dimentico,
gioia diviene il pianto...
Parmi che a lui d'accanto
si schiuda il ciel per me!

Alisa: Giorni d'amaro pianto
si apprestano per te!

(Cammarano-Donizetti - *Lucia di Lammermoor*, 1835, Parte I, scena quarta)

CANTABILE: settenari

Larghetto - 6/8:

2 strofe di otto versi cantate sulla
stessa melodia con accompa-
gnamento dell'orchestra

TEMPO DI MEZZO: ottonari

Allegro - 4/4:

battute di Alisa su un *crescendo*
orchestrato, poi Lucia su accordi
in *ff* dell'orchestra

CABALETTA: settenari

Moderato/Poco più - 4/4:

2 quartine su una melodia ripe-
tuta dopo un breve interludio (+ un
distico per Alisa che si unisce alla
voce di Lucia al termine del nume-
ro)

Il duetto tra Enrico e Lucia (n. 5), fondamentale per lo sviluppo dell'azione, è un numero assai più complesso ed esteso rispetto all'aria solistica (per lo scontro dialettico tra i personaggi che ha luogo nel tempo d'attacco), per cui non ne riporteremo il testo integrale ma solo lo schema generale:

SCENA	"Lucia tra poco a te verrà"	sciolti	<i>Enrico ha escogitato un piano per costringere Lucia alle nozze con Arturo. Entrata di Lucia.</i>	Recitativo accompagnato dall'orchestra poi inframezzato da una melodia dell'oboe.
TEMPO D'ATTACCO	"Il pallor funesto orrendo"	ottonari	<i>Lucia ed Enrico si rinfacciano crudeltà e ostinazione. Enrico mostra la falsa lettera di Edgardo.</i>	Due strofe cantate sulla stessa melodia, poi stile parlante e cantabile su intenso movimento dell'orchestra.
CANTABILE	"Soffriva nel pianto"	senari	<i>Lucia piange sulla propria disgrazia, Enrico sfrutta il suo momento di dolore.</i>	Melodie diverse per i due personaggi che poi si uniscono in un canto a due.
TEMPO DI MEZZO	"Che fia? Suonar di giubilo"	settenari	<i>Suoni festosi annunciano l'arrivo di Arturo. Enrico svela a Lucia il pericolo in cui si trova.</i>	Stile parlante su figurazioni orchestrali, squarci di recitativo.
CABALETTA	"Se tradirmi tu potrai"	ottonari	<i>Enrico fa pressione su Lucia che, disperata, cede.</i>	Stessa melodia per i due personaggi, interludio e ripetizione abbreviata.

Il librettista di questo periodo non deve solo rispettare la struttura della "solita forma", ma deve anche attenersi alle specifiche modalità di costruzione della melodia vocale la quale, a partire da Bellini, subisce un decisivo mutamento: nelle arie viene abbandonato il canto melismatico e ancora fortemente virtuosistico di Rossini per un declamato sostanzialmente sillabico assai più aderente al significato del testo, trasformazione che si accompagna sul piano formale alla ricerca di una maggiore quadratura fraseologica: è, del resto, una semplificazione linguistica che risulta in linea con l'ideale di maggiore "popolarità" tanto in voga presso i romantici. Si afferma infatti in questo periodo (1820 ca.) - e perdura fino al Verdi maturo (1860 ca.) - un congegno melodico-formale che consta in linea di massima di 16 battute, comprendenti tre tipi di ma-

teriale: un blocco tematico iniziale (A A'), un'idea contrastante (B) e una frase di chiusura, che può essere una semplice variante della frase di apertura (A'') o può introdurre nuovo materiale melodico (C). Tale congegno è stato definito dagli studiosi "lyric form" (Kerman, 1982; Huebner, 1992; Pagannone, 1996). Seguendo quindi una logica di precisi pesi e contrappesi, il primo periodo tematico (di 8 battute) è bilanciato dal secondo (di altrettante battute); in questo secondo periodo, tuttavia, la maggiore attività ritmica, la melodia più florida, il climax melodico, la presenza di modulazioni sono tutti elementi che contribuiscono a creare un culmine espressivo. Nell'approntare quindi il testo dell'aria il librettista da un lato non deve discostarsi da un impianto isometrico, dall'altro non deve rompere l'arcata melodica della frase inserendo una cesura ad ogni verso, ma solo alla cadenza della frase, ossia alla fine del distico, e soprattutto alla fine del periodo (cadenza perfetta); solo nel terzo distico il testo poetico può scindersi in due proposizioni parallele. Anche in questo caso, come nella "solita forma", il librettista deve trovare il giusto equilibrio tra ragioni drammatiche e convenzioni formali, giustificando la segmentazione interna del testo con un discorso ben organizzato retoricamente, un discorso quindi che preveda una fase espositiva iniziale, un breve crescendo emozionale e una riflessione conclusiva. L'aria di Abigaille, tratta dal *Nabucco* di Solera-Verdi, ben esemplifica tali caratteri:

Aria di Abigaille

Anch'io dischiuso un giorno	A (2 + 2)	8 battute
ebbi alla gioia il core: tutto parlarmi intorno udia di santo amore;	A' (2 + 2)	
		8 battute
piangeva all'altrui pianto, soffria degli altri al duol; chi del perduto incanto mi torna un giorno sol?	B (2) B' (2) A'' (2 + 2)	

16 battute + coda (con ripetizioni dell'ultimo distico)

(Solera-Verdi - *Nabucco*, 1842, Parte II, scena prima)

Occorre tuttavia sottolineare che, al di là di questi modelli di riferimento, sia i poeti sia i musicisti possono scegliere tra un ventaglio piuttosto

esteso di opzioni formali ed elaborare tecniche più o meno raffinate di montaggio per assemblare in modo ogni volta diverso tanto strutture quanto ingredienti musicali. Sul piano della "solita forma", ad esempio, si possono introdurre alcune varianti riguardo alle singole sezioni del numero e/o alla loro articolazione interna: a seconda delle esigenze del dramma, si possono comprimere o espandere alcuni numeri eliminando o aggiungendo singoli movimenti; oppure, sul piano funzionale, si può far scorrere l'azione anche nelle sezioni liriche del numero, e trasformare i diversi movimenti in altrettante tappe drammatiche (ciò avviene soprattutto in certi duetti verdiani), senza contare la possibilità di ibridare le "solite forme" della tradizione italiana con alcune soluzioni formali provenienti dall'estero: non certo trascurabile è l'influenza dagli anni quaranta in poi del *grand opéra* patigino, un genere basato su strutture formali – come quelle a rondò o i grandi *tableaux* scenico-musicali – alquanto diverse rispetto a quelle nostrane (Della Seta, 1993; Staffieri, 1998, 2009). Anche sul piano delle strutture melodiche al compositore spetta la scelta tra più opzioni pur all'interno di modelli collaudati (8 versi di 16 battute): può costruire strutture melodiche e testuali più fluide, senza forti cesure interne tra i primi due distici e gli altri due; può modificare il tipo di accompagnamento orchestrale (per sottolineare un distico piuttosto che un altro), o agire a livello armonico (per dividere o unire le frasi tra loro); può inoltre manipolare la forma per meglio aderire non solo al profilo metrico o a quello logico-sintattico del testo ma anche, e soprattutto, ai suoi picchi emozionali, ossia all'itinerario psicologico che il personaggio o i personaggi compiono nel corso del brano. Tali strutture devono essere quindi intese non come forme rigide, ma come una convenzione linguistica, in grado di essere "manipolata" e variata dagli autori in funzione delle esigenze del dramma e/o delle loro specifiche istanze creative. Anzi, proprio questa possibilità di manipolazione ha consentito a tali strutture di essere alquanto longeve. In ogni caso, a partire all'incirca dal 1860 – in concomitanza con l'unificazione italiana – verso la "solita forma" e le relative intelaiature melodiche squadrate e bimembri si comincia ad avvertire una certa insofferenza da parte dei compositori (Verdi *in primis*), insofferenza che prelude a una nuova fase creativa. Prima di inoltrarci in questo nuovo corso dell'opera italiana, non è forse inutile ricapitolare con il seguente specchio quanto finora emerso riguardo al rapporto che intercorre tra le diverse componenti in gioco:

Moduli poetici	Funzionalità drammatica*	Forme musicali	Stile di canto
Versi sciolti	Funzioni espositiva, dialettica, dinamica, più raramente espressiva	Recitativo (nel Seicento e Settecento) + Scena (nel numero multipartito dell'Ottocento).	Intonazione recitativa modellata sul testo poetico → più raramente scarta a una maggiore pregnanza melodica (nel Seicento).
Versi misurati	Funzione soprattutto espressiva, ma anche funzione dialettica (a partire dall'opera comica del Settecento) e dinamica (dall'Ottocento in poi).	Aria solistica (nel Seicento e Settecento) + pezzi d'assieme (da fine Settecento in poi) + sezioni cinetiche e statiche del numero multipartito dell'Ottocento e Settecento (tempo d'attacco-cantabile-tempo di mezzo-cabaletta).	Intonazione cantabile modellata sui valori della musica (pur con diverse modalità di interazione, nel corso dei secoli, tra struttura verbale e struttura musicale).

- * Per quanto riguarda le funzioni drammatiche, si seguono i seguenti criteri:
- funzione espositiva = informazioni sull'antefatto, presentazione dei personaggi e del loro stato affettivo;
 - funzione dialettica = confronto tra due o più personaggi;
 - funzione dinamica = eventi esterni vengono ad interferire o modificare la relazione tra i personaggi;
 - funzione espressiva = il personaggio o i personaggi esprimono un sentimento o stato d'animo in relazione ad un evento.

Rispetto alle dicotomie da cui siamo partiti (versi sciolti/versi lirici = funzione dinamica/funzione espressiva = intonazione recitativa/intonazione cantabile = recitativo/aria), possono quindi rintracciarsi – nel corso delle varie epoche – una serie di gradazioni intermedie e di rapporti incrociati tra questi elementi:

a) al livello dell'interazione tra strutture verbali e strutture musicali: esistono forme vocali che presentano una melodia dotata di una notevole pregnanza ritmico-melodica ma possiedono al tempo stesso una certa aderenza alla struttura verbale (nell'Ottocento, ad esempio, le sezioni liriche del numero multipartito, ossia *cantabile* e *cabaletta*, mostrano – almeno da Bellini in poi – linee melodiche maggiormente rispettose delle strutture e del significato del testo poetico, non più frammentato e reso incomprensivi-

bile da un'eccessiva coloratura, com'era invece presente nelle arie settecentesche e fino a Rossini);

b) al livello dell'intonazione (recitativa/cantabile): esistono forme vocali che sfruttano un canto intermedio (il cosiddetto *arioso*) che presenta pregnanza melodica ma non ha schemi formali precisi; tali forme si trovano soprattutto nelle parti di collegamento tra recitativo e aria e sono di solito utilizzate in funzione espressiva, in momenti di particolare drammaticità (vedi la cosiddetta *cavata* nell'opera del Seicento, o le scene in recitativo accompagnato nel Settecento); oppure troviamo il caso opposto: linea del canto fratta e irregolare (modellata sul testo verbale) sovrapposta alla periodicità e "cantabilità" della linea strumentale (si veda, ad esempio, il cosiddetto *stile parlante* nell'opera comica del Settecento e in quella dell'Ottocento);

c) al livello della versificazione: come anticipato nel punto b, i versi sciolti – impiegati per lo più nelle funzioni espositiva-dinamica-dialettica e caratterizzati da un'intonazione recitativa – possono talvolta abbandonare, per fini espressivi, lo stile declamatorio e assumere pregnanza melodico-armonica e periodicità ritmica; i versi lirici, a loro volta, possono essere utilizzati in maniera più duttile e complessa, potendo essere impiegati non solo in funzione espressiva nelle arie (sei e settecentesche) e nelle sezioni liriche del numero multipartito ottocentesco (cantabile e cabaletta), ma anche in funzione dialettica e/o dinamica sia nei pezzi d'assieme dell'opera comica settecentesca (duetti, terzetti, quartetti e finali d'atto), sia nelle sezioni cinetiche del numero multipartito ottocentesco (tempo d'attacco e tempo di mezzo); all'interno di queste ultime sezioni, tuttavia, i versi lirici (in analogia con gli sciolti) implicano uno stile intonativo fratto e irregolare e un'interazione con il testo verbale di tipo più puntuale rispetto a quanto avviene nei brani propriamente lirici del numero.

4. Questo sistema di correlazioni – già reso più fluido e flessibile nel numero multipartito ottocentesco – entra in crisi dopo il 1860, quindi si sgretola nei decenni successivi sulla scia di nuove strategie compositive che mirano a liquidare uno dopo l'altro i principali contrassegni della tradizione operistica italiana: l'arciconvenzionale divisione tra versi sciolti e versi misurati, l'assetto isometrico e strofico riservato ai pezzi "cantabili", la sintassi musicale periodica e la stessa "solita forma". O meglio, singole componenti di questo sistema – certe particolari

forme, alcuni stilemi, determinati costrutti melodici – possono ancora rinvenirsi nelle opere degli ultimi decenni dell'Ottocento (quelle dell'ultimo Verdi, di Ponchielli, Leoncavallo, Giordano, Mascagni, Puccini), ma sono ormai del tutto sganciate da quelle strutture sonore al cui interno erano nate e cresciute: permangono magari sotto forma di semplici citazioni di genere, come elementi residuali, o come ombre del passato più o meno consapevolmente rievocate. Fondamentali per questo mutamento sono due fattori contestuali che si intrecciano strettamente nel periodo post-unitario: le esperienze maturate da alcuni compositori (Verdi in primo luogo) sui palcoscenici parigini oltre che su quelli italiani e, nel contempo, la massiccia diffusione (quindi non più sporadica com'era stata negli anni precedenti) del repertorio operistico francese in Italia.

È proprio infatti dall'ammirazione del verso francese – meno misurato di quello italiano e dotato di accenti più blandi e indeterminati – che parte la rivolta contro il convenzionalismo e le melodie troppo simmetriche fino ad allora predominanti sulle scene operistiche della penisola: il "picconatore" delle forme tradizionali (ritenute non più forme ma "formule") è Arrigo Boito, intellettuale poliedrico, eccellente poeta e musicista in proprio. Aderente al nuovo movimento letterario d'avanguardia detto della "scapigliatura", egli lancia una serie di parole d'ordine per rinnovare dalle fondamenta lo spettacolo operistico. Il fine verso cui deve tendere ogni sforzo innovativo è tuttavia uno solo: giungere alla «suprema incarnazione del dramma» (Boito, 1864, cit. in Nardi, 1942, pp. 1106-7); l'opera deve cioè tendere a quella fluidità e continuità proprie di un dramma parlato; non devono pertanto essere le forme musicali e i relativi moduli poetici a condizionare la struttura drammatica, ma esattamente il contrario: occorre trovare dei moduli poetici e una forma musicale adatti non solo ad interpretare ma ad incarnare il dramma (in effetti, nella sua sprezzante polemica contro la tradizione, Boito tende a trascurare come – almeno nel caso della "solita forma" – continuità dell'azione e aderenza al dramma siano state spesso cercate e non poche volte raggiunte, specie nelle opere verdiane degli anni cinquanta). La sua rivoluzione inizia dal testo, da lui stesso composto per le proprie opere: nel suo *Mefistofele* (1868, poi rielaborato nel 1875) egli sperimenta ogni sorta di arditezze metriche per liberare il verso, e di conseguenza lo stile musicale, dalle tradizionali pastoie dell'opera a numeri chiusi: utilizza pertanto

versi inconsueti (come il trisillabo, il novenario, l'alessandrino o settenario doppio), lasse polimetriche che combinano senza soluzione di continuità ogni tipo di verso (senari doppi, decasillabi, ottonari, senari, quinari, quadrisillabi, trisillabi), rime inattese (che alternano in modo nuovo terminazioni tronche, piane e sdruciole) e perfino passaggi in prosa. Il risultato musicale appare tuttavia deludente. Gli esiti più maturi da lui raggiunti sul terreno del rinnovamento sono ottenuti non tanto nella veste di compositore bensì in quella di librettista degli ultimi capolavori di Verdi: *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), un Verdi a sua volta già insofferente, fin dai tempi di *Aida*, nei confronti di una versificazione percepita come troppo simmetrica e squadrata e anch'egli alla ricerca di più avanzati assetti drammaturgici. Nel testo di queste due opere Boito appronta una versificazione basata soprattutto sull'uso estensivo di versi lunghi i quali, dotati di grande mobilità d'accenti, assicurano quella duttilità ritmica tipica del discorso prosastico e quindi particolarmente adatta a penetrare nelle pieghe più profonde della drammaturgia shakespeariana: lasse rimate di imparisillabi, in particolare endecasillabi interi o scomposti nei loro ingredienti-base (settenari e quinari) oppure settenari doppi (gli alessandrini) con diverse segmentazioni interne (settenari doppi o tripli quinari), entrambi i moduli utilizzati con terminazioni variabili (tronche, piane e sdruciole) e uso di inarcature (*enjambements*) per rendere ancora più vario e imprevedibile l'eloquio. Riportiamo un paio di esempi di tali costrutti metrici: il primo è il celebre monologo blasfemo di Jago, un monologo – non più quindi un'aria – rapsodicamente articolato, come si usa nel teatro parlato:

Jago:

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
simile a sé, e che nell'ira io nomo.
Dalla viltà d'un germe o d'un atomo
vile son nato.
Sono scellerato
perché son uomo,
e sento il fango originario in me.
Sì! quest'è la mia fe'!
Credo con fermo cuor, siccome crede
la vedovella al tempio,
che il mal ch'io penso e che da me procede

4 lasse unificate dalla rima ma formate da un differente numero di endecasillabi (sia interi sia scomposti): 8 + 4 + 5 + 6 = simili ai versi sciolti (per la mancanza di simmetria strofica) ma anche ai versi lirici (per la presenza della rima).

per mio destino adempio.

Credo che il giusto è un istrion beffardo
e nel viso e nel cuor,
che tutto è in lui bugiardo:
lagrima, bacio, sguardo,
sacrificio ed onor.

E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
dal germe della culla
al verme dell'avel.

Vien dopo tanta irrision la Morte.

E poi? – La Morte è il Nulla.

È vecchia fola il Ciel.

(Boito-Verdi – *Otello*, 1887, atto II, scena seconda)

Il secondo esempio riguarda il monologo di Falstaff con cui ha inizio il III atto dell'opera:

Io, dunque, avrò vissuto tanti anni, audace e destro
cavaliere, per essere portato in un canestro
e gittato al canale co' pannolini biechi,
come si fa coi gatti e i catellini ciechi.
Ché se non galleggiava per me quest'epa tronfia,
certo affogavo. Brutta morte. L'acqua mi gonfia.
Mondo reo. Non c'è più virtù. Tutto declina.
Va, vecchio John, va, va per la tua via; cammina
finché tu muoia. Allor scomparirà la vera
virilità dal mondo.

Che giornataccia nera!

M'aiuti il ciel! Impinguo troppo. Ho dei peli grigi.

(Boito-Verdi – *Falstaff*, 1893, atto III, scena prima)

Tale versificazione costituisce il supporto più idoneo all'ultimo stile verdiano, incentrato su un libero declamato melodico che rinuncia a qualunque tipo di ripetizione e simmetria. Lo strumento principale impiegato da Verdi per aderire al serrato ritmo drammatico e penetrare nei meandri più riposti del testo è infatti l'uso di un tipo di scrittura vocale incentrata su un filo melodico continuo e mobilissimo, che passa – ai due poli opposti – dal semplice declamato alla più ampia espansione cantabile, attraversando

Doppisetteneri (versimartelliani) per rendere il linguaggio prosastico e colloquiale, tratto rafforzato anche dal costrutto lineare (con inversioni dell'ordine sintattico decisamente ridotte) e uso di locuzioni comuni (stile discorsivo da commedia).

tutte le possibili gradazioni intermedie. Talvolta dalla trama declamatoria emergono spunti melodici assai pregnanti ma sempre concisi, non sviluppati stroficamente e quasi mai ripetuti. A tale mobilità melodica corrisponde, ed è complementare, un altrettanto variegato tessuto orchestrale – arricchito da gesti armonici e timbrici talvolta imprevedibili – che si fa denso e preminente quando la sostanza melodica del canto tende ad assottigliarsi, mentre passa in secondo piano quando la melodia si espande in sezioni più apertamente cantabili. Spesso, per conferire una maggiore coerenza formale a scene di ampie dimensioni o per evitare un'eccessiva frammentazione del discorso musicale, Verdi ricorre ad una scrittura di tipo sinfonico, con l'orchestra che espone ed elabora uno o più motivi, formando una sorta di tessuto connettivo su cui si innesta il dialogo dei personaggi (si tratta della vecchia tecnica del parlante opportunamente rinfrescata e rinvigorita). È evidente da tale assetto come vengano così a cadere definitivamente tanto la divaricazione funzionale tra versi sciolti e versi lirici (rimati e organizzati in strofe) quanto la distinzione stilistica tra sezioni in declamato/parlante/arioso e sezioni in stile più apertamente cantabile (arie e pezzi chiusi); è ora l'azione drammatica ad imporre tanto al testo verbale quanto alla musica la ricerca di una forma e di uno stile appropriati alla sua struttura. Singoli pezzi chiusi occupati da effusioni liriche o momenti introspettivi o rapidi scambi dialogici (come il "Credo" di Jago o il dialogo Otello-Jago "Sì, pel ciel marmoreo giuro") possono adombrare la vecchia "solita forma" dell'aria solistica o del duetto, ma tali pezzi non seguono più percorsi formali prestabiliti e soprattutto affiorano e poi rapidamente si rituffano in un flusso sonoro ininterrotto garantito dal ruolo conduttore dell'orchestra.

Frequenti mutazioni metriche, stanze di misure eterogenee, lunghe lase di endecasillabi o comunque di imparisillabi rimati sono tratti caratteristici anche della versificazione tra Otto e Novecento, periodo in cui il rapporto testo-musica è ormai del tutto sbilanciato a favore di quest'ultima. Sono ora gli stessi librettisti ad ammettere tale ribaltamento. Luigi Illica, librettista (in collaborazione con altri) di alcune fra le maggiori opere di Puccini (*Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*), arriva ad affermare in una lettera a Giulio Ricordi: «Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa» (Gara, 1958, pp. 185-6). In Puccini, infatti, la versificazione è concepita come un semplice materiale grezzo da riarticolare a piacere secondo le proprie esigenze compositive; spesso la creazione musicale precede la composizione delle parole: è l'idea musicale a predeterminare lo stampo metrico. Come infatti testimonia il

suo epistolario, non sono rari i casi in cui Puccini suggerisce ai suoi librettisti la traccia sillabico-ritmica attraverso degli strampalati versi da lui stesso inventati per una musica già composta: si veda il famoso «Coccoricò, coccoricò, bistecca» che indica a Giacosa per i versi del valzer di Musetta nella *Bohème* ("Quando men vo, quando men vo soletta..."). Un esempio di versificazione realizzata sempre da Giacosa per *La Bohème* – il monologo di Mimì con cui la piccola ricamatrice si presenta a Rodolfo – ci riporta alla stessa eterogeneità metrica di un Boito, qui piegata a un uso colloquiale e prosastico adatto a ritrarre la realtà piccolo-borghese della protagonista. Anch'essa è realizzata per una linea di canto che oscilla fra il declamato e il cantabile vero e proprio, ultimi residui della storica contrapposizione tra recitativo e aria ora però innestati su un'armonia mobilissima e flessibile (che rimanda la cadenza e presenta repentini scarti dalla tonalità d'impianto) e su una tavolozza orchestrale assai ricca e cangiante. Interessante nel brano è l'insistita oscillazione agogica per fini espressivi e la fisionomia "a mosaico", data dalla giustapposizione di differenti idee melodiche. Queste ultime, caratterizzate da una fraseologia regolare (fatta prevalentemente di gruppi di 4 o di 8 battute) e da un sistema di ritorni periodici, non sono tuttavia immemori di quelle ampie arcate melodiche che costituiscono uno degli ingredienti più tipici dello stile operistico italiano; né manca il consueto picco emozionale della linea vocale, ottenuto mediante un crescendo dinamico (raggiunto nel periodo F dello schema qui riportato): è una delle caratteristiche espansioni lirico-patetiche pucciniane, in cui la protagonista – nel mezzo di un discorso assai dimesso e privo d'importanza – s'infiamma improvvisamente lanciando all'interlocutore un esplicito invito amoroso.

Mimì:

Sì.		
Mi chiamano Mimì, ma il mio nome è Lucia.	A ⁴	Andante lento – 2/4
La storia mia è breve.	B ³	
A tela o a seta ricamo in casa e fuori... Son tranquilla e lieta ed è mio svago far gigli e rose.	A ⁴	
Mi piaccion quelle cose che han sì dolce malia, che parlano d'amor, di primavera,	C ³	Andante calmo – 4/4

<i>che parlano</i> di sogni e di chimere, quelle cose che han nome poesia...	D ⁴	
...		
Mi chiamano Mimì, il perché non so.	A ⁴	Lentamente – 2/4
Sola, mi fo il pranzo da me stessa.	E ⁴	Allegretto moderato
Non vado sempre a messa, ma prego assai il Signore.		
Vivo sola, soletta	Inciso ³	
là in una bianca cameretta: guardo sui tetti e in cielo;	E ⁴	
ma quando vien lo sgelo il primo sole è mio il primo bacio dell'aprile è mio!	F ⁸	Andante sostenuto molto – 4/4
<i>Il primo sole è mio!</i>	Appendice ²	
Germoglia in un vaso una rosa... Foglia a foglia la spio!	C ³	Tempo 1 - Andante
Così gentile il profumo d'un fiore! Ma i fior ch'io faccio, ahimè! non hanno odore.	D ⁴	
Altro di me non le saprei narrare. Sono la sua vicina che la vien fuori [d'ora a importunare.	Coda ²	Senza rigor di tempo con naturalezza

(Giacosa/Illica-Puccini – *La Bohème*, 1896, Quadro I)

Legenda: le parole in corsivo sono state aggiunte dal compositore; i numeri collocati in apice alle lettere (A⁴, B³ ecc.) indicano i numeri di battute che compongono le frasi o i periodi musicali. Le parole nel riquadro corrispondono al culmine melodico-espressivo del brano.

Se verso fine secolo va consolidandosi una sorta di indifferenza dei compositori nei confronti del materiale versificato, non sorprende le ultime tappe del lungo *iter* riguardante il rapporto testo-musica nell'ambito dell'opera italiana: a) la tendenza a musicare un testo letterario preesistente "così com'è", senza cioè l'ausilio di una mediazione librettistica, fenomeno – denominato dalla musicologia tedesca *Literaturoper*, ovvero "opera di letteratura" – che prende l'avvio in Italia con *Guglielmo Ratcliff* di Pietro Mascagni (1895); b) l'abbandono del verso per la prosa: nel 1921 Franco Alfano compone *La leggenda di Sakuntala* su testo proprio, tutto in prosa. Ma, giunti al Novecento, l'attrazione degli autori verso un'inces-

sante sperimentazione e verso la ricerca di forme autonome e sempre più individualizzate (proprie di ogni singolo artista) ci conduce ormai fuori dall'alveo della "tradizione" dell'opera italiana, ossia fuori da quell'assieme di convenzioni e di scelte condivise (tra librettisti, compositori e direttori di scena così come tra autori e pubblico) che hanno costituito per secoli il terreno d'elezione di questo peculiare genere spettacolare.

5.3. Dentro il testo/oltre il testo

Il testo versificato costituisce una griglia fondamentale su cui modellare il canto, elemento quest'ultimo senz'altro centrale dell'opera italiana. Come abbiamo visto, c'è infatti una precisa correlazione fra le strutture metrica/logico-sintattica/melodico-espressiva del testo poetico e la struttura fraseologica della parte vocale. I compositori possono tuttavia concedersi qualche "licenza": ricevuto il libretto, ne possono modificare, aggiungere o sopprimere qualche verso o anche parti più consistenti, senza contare i casi, già visti, in cui essi stessi dettano le regole della versificazione. Non solo: il compositore adotta, a livello sia vocale sia strumentale, una serie di tecniche di evidenziazione del testo poetico per amplificare, o talvolta ri-creare, il suo tessuto semantico. A tal fine egli può far ricorso, come abbiamo visto nella prima parte del volume, a figure endogene e a *topoi* esogeni, ossia utilizzare figure musicali di sua creazione – motivi caratterizzanti, speciali concatenazioni armoniche, coloratura su parole-chiave, particolarità formali o dell'orchestrazione – oppure appoggiarsi a procedimenti convenzionali. Ad esempio, nei drammi per musica di metà Seicento soprattutto alla protagonista femminile (sempre di alto rango: regina, principessa ecc.) erano riservate le cosiddette arie di lamento (una o più d'una), caratterizzate sul piano musicale da una serie di contrassegni ricorrenti: tempo lento, metro per lo più ternario, tonalità minore, linea del basso incentrata su un tetracordo discendente per gradi congiunti ripetuto più volte. La combinazione di questi parametri – che si organizzavano "intorno" alle parole intonate dalla cantante – creava dunque un contesto di "segni" grazie ai quali gli spettatori dell'epoca potevano facilmente comprendere il significato di quanto stavano ascoltando e, nel contempo, lo *status* sociale della protagonista, dal momento che i personaggi di contorno dell'opera (per lo più comici e di basso ran-

go: servi, nutrici ecc.) si esprimevano in modo totalmente diverso: tempo allegro, canto rigorosamente sillabico, linea del basso all'unisono con la voce. Se ci spostiamo lungo l'asse cronologico possiamo rintracciare analoghe stereotipie. Nell'opera seria del Settecento un certo tipo di arie era associato a un determinato contesto drammatico grazie a specifiche combinazioni di tonalità, stile melodico, strumentazione: assai diffuse erano le cosiddette "arie-paragone", incentrate cioè su una metafora naturalistica; tra queste spicca l'"aria di tempesta" che, basata sulla similitudine tra lo scatenamento della natura e il tumulto degli affetti, impiegava una serie di moduli formalizzati: tonalità in maggiore, tempo mosso, metro 4/4, linea vocale caratterizzata da una coloratura estesa e acrobatica, organico orchestrale con coppie di strumenti a fiati (oboi, trombe e corni). E ancora nell'Ottocento simili procedure formalizzate regolavano la composizione, ad esempio, della cavatina del/della protagonista, dell'aria riservata a un comprimario o del pirotecnico rondò finale. Tali esempi fanno capire come nell'elaborazione di una frase o di un periodo musicale non conti soltanto il rapporto specifico con le strutture metrico-sintattiche del testo ma anche la connessione con la rete di "segni" sonori (più o meno convenzionali) al cui interno quella frase o quel periodo si innesta: in particolare, un ruolo fondamentale nell'organizzazione della melodia giocano l'armonia e l'orchestrazione, che possono "colorare" la linea vocale con una serie quasi infinita di sfumature, per cui il risultato complessivo appare per certi aspetti irriducibile all'esame analitico dei suoi singoli ingredienti. Insomma, se il testo ispira e influenza il canto, la scelta dei diversi parametri musicali (tempo, tonalità, metro, stile vocale, tipo di accompagnamento orchestrale ecc.) spetta comunque al compositore, nonostante la sua inventiva sia sempre la risultante, quando non un compromesso, tra libertà e convenzione.

Tuttavia, come si è visto nella prima parte di questo volume, il compositore non si limita a trasporre il livello verbale del dramma, così come è fissato nel libretto, ma mira a interpretare musicalmente, ossia attraverso il repertorio di simboli a sua disposizione, anche il "sottotesto" (pensieri, affetti, motivazioni del personaggio), nonché – almeno in certi periodi storici – la stessa struttura concettuale del dramma (conflitti in gioco che rimandano a un preciso sistema di idee e valori) e, in qualche modo, quanto visibilmente avviene sul palcoscenico (movimenti, gesti, mimica, elementi dell'ambientazione ecc.). La musica nell'opera svolge infatti non una sola ma una pluralità di funzioni (cfr. PAR. 1.3). A partire dall'Otto-

cento, grazie all'aumentato peso dell'orchestra, viene sviluppata anche la funzione diegetica, per cui il compositore può trasformarsi in alcuni momenti in una sorta di narratore che si insinua nella cornice della rappresentazione, operando quindi una mediazione fra i personaggi e gli spettatori (Zoppelli, 1993). Uno dei procedimenti più sfruttati a tal fine è quello dei motivi o temi ricorrenti. È la tecnica secondo la quale un personaggio, un sentimento o un oggetto sono associati a una precisa idea musicale (una breve melodia, una serie di accordi, uno schema ritmico) ed essa ritorna più volte nel corso dell'opera assolvendo a molteplici funzioni: da quella identificante una situazione o un personaggio a quella di "reminiscenza" di eventi passati o di "presentimento" di eventi futuri, fino a quella più sottilmente simbolica e allusiva che può rivelare ciò che gli stessi personaggi ignorano nonché, in definitiva, le stesse idee portanti dell'opera. Nell'ambito della tradizione operistica italiana questa tecnica è impiegata, pur con notevoli diversità stilistiche e strutturali, almeno a partire da Rossini e fino a Puccini (e ancora nel corso del Novecento, penetrando in modo pervasivo anche nel cinema, in particolare nelle colonne sonore dei film). Per comprendere meglio la funzionalità drammatica di questi procedimenti bastano alcuni esempi tratti da due capolavori collocati ad altezze cronologiche diverse: *Macbeth* di Verdi (1847) e *Tosca* di Puccini (1900).

Nell'affrontare la tragedia di Shakespeare Verdi assegna ad alcuni nuclei motivici il compito di rappresentare le idee di fondo dell'opera. Come scriverà più tardi: «Le Streghe dominano il dramma; tutto deriva da loro» (Verdi a Escudier: Genova, 8 febbraio 1865; in Rosen, Porter, 1984, p. 99). Essendo queste figure il vero e proprio motore dell'opera, egli inserisce nel Preludio e nell'Introduzione (nn. 1 e 2 della partitura), in cui le streghe fanno la loro prima comparsa, una vera e propria "costellazione" di motivi associati tanto al versante profetico quanto a quello triviale del contesto infernale, di cui tali personaggi sinistri sono diretta emanazione (si tratta in realtà di proiezioni del conflitto interiore dei protagonisti, dilaniati nella lotta tra istinto e morale). Tali motivi si compongono di elementi strutturali minimi: quali ad esempio il ritmo anapestico nelle sue differenti versioni, l'intervallo di semitono, la scala cromatica (espansione a sua volta del semitono), l'intervallo e l'accordo di settima diminuita, la nota ribattuta e puntata; anche il timbro è tematizzato – ottoni e legni nel registro grave rappresentano il versante profetico dell'inferno, mentre flauti, ottavino, oboi, clarinetti nel registro acuto, unitamente ai violini, la parte stridula e volgare delle streghe –, così come la dinamica

(contrasto forte/piano) o la stessa articolazione (contrapposizione legato/staccato). Queste cellule motiviche attraversano l'intera opera, seppure variate o coagulate in pregnanti disegni ritmico-melodici: in particolare, esse riaffiorano di volta in volta nella linea vocale o in quella strumentale dei numeri riservati a Macbeth e Lady – Duetto Macbeth-Banco n. 2, Cavatina di Lady n. 3, Scena e Duetto Macbeth-Lady n. 5, Convito, Visione e Finale II n. 9 (in concomitanza con le allucinazioni di Macbeth), Gran scena del sonnambulismo di Lady n. 14 –, funzionando come un vero e proprio tessuto connettivo tra i singoli pezzi e al tempo stesso come struttura motivazionale, spesso anche a contrasto, degli eventi drammatici presentati in scena. I due protagonisti vengono così progressivamente "invasi" dai motivi legati al contesto infernale: questi prima inoculano loro l'idea del delitto, poi danno alimento al tormento della coscienza, nucleo drammatico dell'opera (Staffieri, 1998).

Un procedimento analogo possiamo rintracciare in *Tosca*, pur all'interno di una differente tecnica compositiva ora influenzata dalle esperienze maturate nel mondo operistico francese e tedesco (Bizet, Massenet, Wagner). Puccini utilizza l'orchestra alle sue massime potenzialità e crea, soprattutto grazie a una fitta serie di temi e motivi ricorrenti, una trama sonora assai ricca e complessa che, se non rinuncia ad esibire in superficie quelli che sono i tradizionali valori dell'opera italiana (primo fra tutti il predominio della melodia e dell'aperta cantabilità), è capace di sottolineare capillarmente il frenetico succedersi degli eventi in scena, di caratterizzare i personaggi fin nei minimi dettagli e rivelare in questo modo i significati più profondi dell'opera. Seguendo la fitta trama musicale di *Tosca*, ecco allora che il perfido barone Scarpia – il burattinaio che muove i fili del dramma, il motore dell'azione – acquista un ruolo centrale: a lui infatti è associato un tema (tre violenti accordi a piena orchestra tra loro collegati secondo una sintassi armonica assolutamente non convenzionale) che ricorrerà per ben ventisette volte nel corso della partitura; non solo: alcune cellule motiviche del suo tema, opportunamente elaborate, s'infiltreranno anche in altro materiale melodico dell'opera per indicare come la sua presenza getti un cono d'ombra su gran parte dell'azione. Interessante è anche la sovrapposizione che Puccini crea – sempre attraverso mezzi puramente musicali – tra questa sinistra figura e l'ambiente romano (cfr. soprattutto il finale dell'atto I con la sovrapposizione del tema di Scarpia al canto dei fedeli che intonano il *Te Deum*), quasi a voler dimostrare che la lascivia e la crudeltà del personaggio nascono e trovano la

loro più intima motivazione proprio nel contesto reazionario e bigotto della Roma papalina d'inizio Ottocento. Altro grande motore dell'opera è l'amore tra Tosca e Cavaradossi, che costituisce la forza centripeta che si oppone a quella di Scarpia. Anch'esso è realizzato mediante un tema che ritornerà varie volte nel corso della partitura e le cui cellule motiviche alimenteranno gran parte delle melodie connesse all'evoluzione del loro tragico rapporto (Girardi, 1995).

Non tutti i procedimenti tematici presenti in una partitura sono tuttavia utilizzati in funzione drammatica: talvolta certi ritorni melodici non sono intenzionali o possono svolgere funzioni puramente strutturali. D'altra parte, l'individuazione dei significati più riposti dell'opera può essere affidata anche ad altri elementi musicali, come ad esempio alle strutture formali, che in certi casi possono assumere un chiaro valore simbolico. Si veda nello stesso *Macbeth* verdiano la forma dell'Introduzione con il coro delle streghe che incornicia il duettino di Macbeth e Banco, per indicare come il protagonista sia preso in trappola dalle potenze infernali (cioè sia irretito dalla sua stessa smodata ambizione). E tali casi non riguardano solo il repertorio ottocentesco. Ai primordi dell'opera già Monteverdi intuiva la valenza metaforica delle strutture formali: l'atto I del suo *Orfeo* (1607) – occupato dai festeggiamenti di ninfe e pastori per le imminenti nozze di Orfeo ed Euridice – è costruito mediante forme chiuse che si dispongono simmetricamente intorno al brano con cui si presenta il protagonista (“Rosa del ciel, vita del mondo e degna”): l'immobilità del quadro, dato dalla cornice concentrica (una sorta di *tableau vivant*), è quindi in funzione della situazione drammaticamente stabile e ritenuta in quel momento duratura; nell'atto II, l'annuncio della messaggera dell'improvvisa morte della futura sposa manda in frantumi quella circolare armonia: le forme chiuse s'interrompono quindi anch'esse “traumaticamente”, dando luogo a un lungo e quanto mai contrastante recitativo in versi sciolti.

Ora, bastano questi esempi per mettere a fuoco come la musica sia in grado di creare da sé una propria drammaturgia, la quale può risultare anche diversa rispetto a quella che emerge dalla semplice lettura del libretto. Dall'assetto di quest'ultimo possiamo forse dedurre, almeno per certi periodi (da metà Seicento a metà Ottocento), quali siano le forme musicali corrispondenti, ma dal suo contenuto non possiamo certo afferrare il significato dell'opera, e nemmeno di singole parti di essa, significato che si comprende solo se si tiene conto del complesso quanto problematico connubio fra testo, musica e scena. Anche quest'ultima polarità non va

trascurata: il testo scenico è il terminale imprescindibile del processo creativo, in quanto l'azione in musica deve essere poi agita sul palcoscenico da cantanti-attori in “carne e ossa” (il paradosso della finzione teatrale) perché possa realizzare per intero le sue potenzialità e tradursi in un evento memorabile per gli spettatori. Chi ha avuto la fortuna di assistere a rappresentazioni “mitiche” come, ad esempio, il *Macbeth* dell'edizione scaligera del 1975, con Claudio Abbado direttore, Giorgio Strehler regista e un *cast* stellare, può comprendere fino in fondo l'importanza della resa scenica per la conoscenza, la memoria e la diffusione dei capolavori operistici: la cavatina di Lady Macbeth nella storica interpretazione di Shirley Verrett, celebrata con lunghi minuti di applausi dal pubblico milanese (sequenza ora reperibile su YouTube), ancora oggi emoziona e ci trasmette quasi intatto – a distanza di più di un secolo e mezzo – quel tumulto di sentimenti che secondo alcuni studiosi è «il segreto della vitalità e longevità del teatro d'opera»:

nell'Italia e nell'Europa moderna e contemporanea esso [teatro d'opera] ha costituito, fino all'avvento del cinematografo, una potente scuola di sentimenti; ha offerto cioè ai suoi spettatori la *rappresentazione formalizzata* di un universo sentimentale, e lo ha fatto nei termini tipici del teatro, ossia attraverso un repertorio esemplare di conflitti-modello, di soggetti drammatici memorabili – la devastazione della gelosia in Otello, l'astuzia manovriera in Figaro, l'invidiosa cupidigia nel Nibelungo – aggiungendovi il potere di ‘presentificazione’ (*Vergegenwärtigung*) che è tipico della musica, nonché la sua capacità di rappresentare le più sottili sfumature emotive (Bianconi, 2007, pp. 85-6).

Riflessioni, queste, che ci esortano a esplorare e percepire l'opera nella sua *pluridimensionalità* e ci riportano per via diretta alle prime pagine del presente volume.