

Metro e canto nell'opera italiana

Paolo Fabbri



Premessa	VII
1. Metro e ritmo	
Quantità, accenti, sillabe	1
2. La forma aperta: prosodia dei versi sciolti	5
In metro flessibile	5
Parlare cantando	8
Tutte le pratiche	14
3. La forma chiusa: l'aria	
Alcune portate e notazioni	17
L'organizzazione strofica	19
La concettualizzazione del metro	21
Il sistema delle terminazioni	25
4. Recitativi e cavate	
Lo stile recitativo	29
Le arie cavate	35
5. Dall'"intercalare" al "da capo"	
Cinquantina dell'aria	38
Disposizione grafica dell'aria	41
Premessa d'espansione musicale	43
Introduzione dell'aria	45



Pubblicato per la prima volta da EDT, Torino, 1988,
in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6

Impaginazione di Tiziana Vigna
Progetto grafico di Leila Librizzi

Tutti i diritti riservati. La riproduzione,
anche parziale e con qualsiasi mezzo,
non è consentita senza la preventiva
autorizzazione scritta dell'editore.

© 2007 EDT srl
17 via Pianezza - 10149 Torino
edt@edt.it
www.edt.it

ISBN 978-88-6040-059-8

Incardinate su di una grammatica armonica essenziale e mirante a rapporti di precisa funzionalità, queste attitudini delle arie moderne avevano portato a tracciare schemi formali assai netti, ben riconoscibili già in opere degli anni '90 del Seicento. L'«intercalare» veniva presentato una prima volta in modo abbastanza scorrevole e filato, e guidato dalla tonalità d'impianto all'area della dominante o del relativo maggiore, e qui spesso concluso da un vocalizzo su qualche sillaba accentata – principale, oppure secondaria – dell'ultimo verso. A questo punto, era riesposto assai ampiamente, a frammenti ribaditi più e più volte manipolando elementi musicali spesso dedotti o derivati da quanto proposto inizialmente, o anche solo analoghi e da esso suggeriti, con approdo finale al piano armonico di partenza. Ben più sbrigativa la veste musicale riservata invece alla seconda strofetta, tracciata in analogia, o in moderato e talora perfino deciso contrasto. «Ritornelli» strumentali interpuntavano le singole sezioni dell'aria, costituendone un'incorniciatura che rendeva ancor più evidente il suo scomporsi in membri poggiati su livelli armonici ben distinti ma non irrelati. La più agile intonazione della seconda stanza dell'aria finiva per farne un semplice diversivo armonicamente erratico prima di ritornare alla desiderata ripresa dell'«intercalare», ripetuto integralmente «da capo» o in forma abbreviata («dal segno», cioè rinviando a un rimando grafico interno).

Ciò comportava che, delle due parti letterariamente suppergiù equivalenti in cui si suddivideva il suo testo, quello dell'«intercalare» lo si sentisse almeno quattro volte tutto intero, con l'aggiunta di un'imprecisata quantità di ripetizioni minori e minime che raggiungevano il culmine nella sua seconda sezione (quella che ripartiva dalla dominante o dal relativo maggiore), in cui i com-

positori amavano «condurre, per dir così, a spasso l'idea che hanno concepita per tutti i gradi del contrappunto e della modulazione»¹⁴; a detta di Saverio Mattei, ridondanze retoriche del tutto equivalenti alle argomentazioni con le quali il bravo oratore corroborava il suo pensiero e persuadeva l'uditorio¹⁵.

Per avere un'idea della disinvoltura con cui il musicista maneggiava la sua base letteraria e la piegava alle esigenze di un linguaggio musicale ormai pienamente emancipato, si legga la descrizione garbatamente polemica che Mattei dà di un'aria metastasiana (dall'*Alessandro nell'Indie*, atto I, scena 2) nell'intonazione di un compositore non precisato¹⁶.

Apriamo un libro di musica a caso: leggiamo le parole d'un'aria, e sia quella di Poro ad Alessandro:

Vedrai con tuo periglio
di questo acciaio il lampo,
come baleni in campo
sul ciglio al donator.

Vediamone la disposizione fattane dal maestro di cappella. «Vedrai, vedrai, vedrai con tuo periglio, Di questo acciaio, acciaio il lampo» (dieci battute di gorga su di questo «lampo») «Come, come baleni in campo Sul ciglio, sul ciglio al donator. Vedrai con tuo periglio Di questo acciaio il lampo Come baleni» (dieci altre battute di passaggi su quel «baleni») «Sul ciglio al donator Come baleni in campo Di questo acciaio il lampo Sul ciglio, sul

¹⁴ [Giuseppe Riva], *Avviso ai compositori ed ai cantanti*, London, Edlin 1728: edizione commentata in Francesco Degrada, *Una minuscola poetica del melodramma tra Barocco e Arcadia* (1967), nel suo *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, I, Fiesole, Discanto 1979, pp. 27-39: 33.

¹⁵ Saverio Mattei, *La filosofia della musica, o sia La musica de' salmi. Dissertazione, nei suoi I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana*, V, Napoli, Porcelli 1779, p. 300.

¹⁶ *Ibid.*, p. 306 sg.

ciglio al donator». Ci crederemo forse che sia finita? Con questa vettura da *effaut* [Fa] siamo giunti a *cesolfaut* [Do]: bisogna ora con un calesso di ritorno venircene in dietro un'altra volta in *effaut* per la stessa via. Ecco come ripiglia: «Vedrai, vedrai con tuo periglio, vedrai Di questo acciario il lampo, Vedrai, Come baleni» (qui si galoppa con mille semicrome arpeggianti) «Sul ciglio al donator, con tuo periglio, vedrai il lampo» (qui non si corre, ma si vola sulle penne d'altre note gorgheggianti) «come baleni, baleni in campo, sul ciglio, Sul ciglio al donator». E poi? E poi i cavalli stanchi dal lungo corso si buttano stramazzone a terra, e nel silenzio universale si fa la cadenza, e perdiamo un quarto d'ora di tempo su quell'*a* del «donator» per dar soddisfazione al musico insulso. Ma finalmente seguiamo il viaggio, ed il musico resterà «caduto»? Oibò. Il musico risorge qual Anteo, canta quattro note di una seconda parte (la quale pecca al contrario di soverchia brevità) che serve per un rinfresco, e poi ripiglia valorosamente il corso non già per andare avanti, ma per tornare indietro due altre volte con quel «Vedrai, vedrai», dovendosi replicare la prima parte. E mentre che Poro si diverte così, Alessandro sulla scena paziente più di Giobbe sta a sentire e vedere ove va a finire questo impertinentissimo andirivieni. E questa è musica? E per questa va la gente al teatro? E tanti filosofi della Grecia davan leggi musicali, per farsi poi queste inezie! Io non dico che niente debbasi replicare, perché ciò sarebbe impossibile nella musica, ma siccome la poetica ed oratoria replica è ordinariamente due volte, così accordiamone alla musica quattro, ma non cento, non in ogni luogo, ma quando non è inverisimile.

Nel farsi canto, il testo letterario subiva manipolazioni e rimescolamenti tali da renderlo di fatto metricamente irricognoscibile.

Un'arte hanno inventato da qualche tempo in qua i compositori, la quale in genere di stravaganza non cede alle notate di sopra. Questa è di prosare la poesia, trasponendo a loro capriccio le parole, rompendo e confondendo a fiaccacollo i metri dei versi, e guastandone i sensi, e quando non possono fare all'arie altro dispetto, vi schiaffano dentro un sì o un no, ingiuriosi anch'essi al senso e al metro egualmente che quelle impertinenti trasposizioni.¹⁷

¹⁷ Vincenzio Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, London, Nourse 1758, p. 372.

«Quelle ripetizioni poi di parole, e quegli accozzamenti fatti soltanto in grazia della musica, e che non formano senso veruno, non si può dire quanto sieno insoffribili a chi ascolta», scriveva Algarotti¹⁸, mentre Mattei deprecava «il cantabile soverchiamente molle e stritolato, troppo pieno di passaggi, il quale fa perdere anche il metro»¹⁹. E Planelli, lamentandosi «de' nostri compositori, i quali con una disordinata ripetizione delle medesime parole fanno d'una brevissima aria una lunghissima filastrocca»²⁰, aggiungeva anche²¹:

Baderà ancora il compositore a conservar nella musica il numero e la cadenza del verso. Avvi de' compositori che distruggono sistematicamente ogni traccia di verso nella poesia, ch'essa diviene una prosa pretta e sputata: e così la loro musica annienta, in vece d'avvalorare, come suo ufficio sarebbe, il poetico numero.

Quasi non bastasse, come aveva rilevato Martinelli, ad appannare ulteriormente l'originaria disposizione metrica contribuivano anche quelle comode zeppe di solito monosillabiche («sì, no», interiezioni e simili) con cui i compositori lardellavano arbitrariamente i testi, in nome delle proprie esigenze musicali. «Molto più si guardi il compositore d'aggiugnere di suo capo la menoma paroluzza. Lo spettatore sdegnato in sentire il maestro di cappella far del poeta. Senza che, tali aggiugnizioni distruggono la misura de' versi», ingiungeva Planelli²².

¹⁸ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini 1763, p. 35. Edizione moderna: Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1989.

¹⁹ Lettera di Saverio Mattei a Metastasio, da Napoli il 10 giugno 1770, edita nei suoi *Libri poetici* cit., II, Napoli, Stamperia simoniana 1773, p. 220.

²⁰ A. Planelli, *Dell'opera in musica* cit., p. 77.

²¹ *Ibid.*, p. 75 sg.

²² *Ibid.*, p. 77.