

Parola e musica nell'Ottocento italiano: correlazioni metriche

PIER GIUSEPPE GILLIO

La musica vocale del primo Ottocento italiano, teatrale e da camera, è in vasta misura governata dalle consuetudini compositive del precedente secolo. Sia sotto il profilo musicale, con composizioni la cui ordinaria strutturazione 'quadrata' costituisce l'esito di una progressiva conquista della conduzione isoritmica, sia sotto quello delle costruzioni versali e strofiche a essa funzionali;¹ con implicazione di due sistemi metrici che dopo essere pervenuti a livelli inediti di compatibilità conoscono in età romantica contrapposizioni insolubili o nuove modalità di relazione.

Per darne conto non tornerà forse del tutto inutile un compendio delle principali trasformazioni intervenute in ambito melico nell'età metastasiana.

CAPISALDI DELLA RIFORMA SETTECENTESCA

Sin dai primi decenni del Settecento, una crescente propensione della melodia italiana alla regolarità ritmica fu assecondata da una normalizzazione delle forme poetiche che determinò il definitivo ripudio dalle arie degli assetti polimetrici, dell'endecasillabo, del novenario, del settenario anapestico.² Parimenti esclusi altri modelli metrici già sporadicamente occorrenti nel Seicento.³

Il generale processo di razionalizzazione e semplificazione condusse alla se-

¹ A differenza dell'accezione che gli compete nell'epoca dell'Ars Nova, il termine 'isoritmia' è qui riferito in senso lato al carattere di una melodia costituita da segmenti di uguale durata e di uguali, o simili, caratteri ritmici.

² A beneficio del settenario giambico, ossia con *ictus* mobile in prima o seconda sede e fisso in quarta. La forma anapestica, con accento in terza, esclusa dall'aria conserverà preminenza nei versi recitativi. Sulla progressiva affermazione del settenario lirico giambico, a far inizio dagli anni Ottanta del XVII secolo, cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII/2 (1998), pp. 267-278: 270-272. Sulle rarissime occorrenze di settenari anapestici nelle arie e canzonette di Metastasio cfr. anche ELISA BENZI, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pp. 20-21 e RODOLFO ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001, pp. 40-41.

³ Per esempio il senario trocaico e l'ottonario con seconda o quarta sede tonica; cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 389-407: 392-398. Sono inoltre radiate le misure di trisillabi e quadrisillabi, già essenzialmente associate alle texture polimetriche.

lezione di cinque misure versali esclusive cui corrisposero nella messa in musica modelli ritmici altrettanto normalizzati e caratterizzati da *incipit* semplice ossia con una o al più due soluzioni sulle tre ordinarie: in battere, con anacrusi semplice, con anacrusi doppia.⁴

Di seguito si offre un prospetto sinottico dei modelli fondamentali – quello metrico del verso e quello ritmico dell'intonazione – riprodotti limitatamente ai tempi principali per ragioni di sintesi espositiva:⁵

Quinario

modelli metrici:	– ◡ ◡ – ◡	◡ – ◡ – ◡
modelli ritmici:	accento in 1 ^a sede	accento in 2 ^a sede
2/4		
3/4		

Senario

modello metrico:	◡ – ◡ ◡ – ◡
modello ritmico:	
2/4	
3/4	

⁴ Scrivo tre *incipit* ordinari perché tali li consacra la letteratura musicale del secondo Settecento, che differisce radicalmente da quella dell'età precedente in cui era predominante l'*incipit* di genere acefalo. Un'indagine svolta su 150 arie di fine Seicento e altrettante di fine Settecento evidenzia infatti che l'*incipit* acefalo interessa il 53% dei casi del primo campione e solamente il 2% del secondo; cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *Relazioni metriche tra testo poetico e testo musicale nel melodramma di Vivaldi in Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, atti del convegno, a cura di F. Fanna e M. Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, anche all'indirizzo internet: <<http://www.cini.it/index.php/it/publication/detail/5/id/1040>>. Nell'età precedente anche i modelli ritmici dei cinque metri erano più numerosi nonché di posizione mobile rispetto alla battuta. Per una mappa degli schemi utilizzati da Vivaldi cfr. GILLIO, *Relazioni*, App. II.

⁵ Benché i modelli di entrambe le categorie possano essere definiti 'metrici' oppure 'ritmici', scelgo di assegnare il primo aggettivo al modello verbale e il secondo a quello musicale onde agevolare la distinzione. Per più ampia rubricazione ed escussione dei modelli si rinvia a PIER GIUSEPPE GILLIO, *Testo verbale e testo musicale nel secondo Settecento: un sistema metrico condiviso*, «Rivista di analisi e teoria musicale», XIII/1 (2007), pp. 65-82: 69-73.

Settenario

modelli metrici: - ◡ ◡ - ◡ - ◡ ◡ - ◡ - ◡ - ◡
 modelli ritmici: accento in 1^a sede accento in 2^a sede

*Ottinario*

modello metrico: ◡ ◡ - ◡ - ◡ - ◡
 modello ritmico:



Dal punto di vista metrico l'ottinario è spesso concepito come un metro suddivisibile in due emistichi, il primo dei quali infallibilmente quadrisillabo. Se i due emistichi sono isosillabici il modello è

◡ ◡ - ◡ | ◡ ◡ - ◡

trattandosi di un ritmo trocaico l'accento in quinta è tuttavia conservato:



(G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, II.I 1)

Se il primo emistichio è tronco o se tra i due membri è istituita sinalefe (caso preponderante nella letteratura) il secondo è un quinario:

◡ ◡ - | ◡ - ◡ - ◡

Il compositore può tuttavia liberamente accogliere o rifiutare la segmentazione del verso.

L'opzione per una scansione di tipo - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ sarebbe parimenti legittima, sebbene la letteratura musicale del Sette-Ottocento propenda largamente per la soluzione in levare mentre in quella secentesca trova larga accoglienza il modello ritmico:



Occorre comunque precisare che nei tempi a divisione o suddivisione binaria la scansione trocaica conferisce maggior peso tonico al primo elemento dell'anacrusi doppia che dovrebbe pertanto leggersi $\cup \cup$. Per contro, in un tempo a suddivisione ternaria, entrambi gli elementi possono assumere pari intensità:



legittimando la lettura $\cup \cup$. Di qui la scelta di utilizzare per l'*incipit* di ottonari e decasillabi il simbolo ancipite \cup .

Decasillabo

modello metrico: $\cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$

modello ritmico:

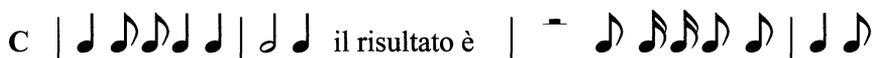


Si tratta dunque di modelli ritmici dotati di peculiarità forti, spesso riconoscibili sin dall'*incipit*, con estensione ordinaria di due battute sul cui primo tempo cadono rispettivamente il primo e l'ultimo *ictus* del verso. E poiché la cogente gerarchia accentuale istituita all'interno della battuta non ammette più di due sedi atone contigue, un terzo *ictus*, mediano, coincide con il tempo mezzoforte di settenari, ottonari e decasillabi.⁶ Anche se la letteratura offre ampia messe di schemi ritmici identici al modello, a prevalere sono soprattutto le forme elaborate; segnatamente per aumentazione o diminuzione di valori oppure per pause conseguenti a dialefe o altro genere di segmentazione. Con esiti di diversità dal modello di ordine stilistico-espressivo e non propriamente strutturali, poiché la coincidenza di accento metrico e di tempo forte o, in subordine, mezzoforte è di massima salvaguardata o comunque sottesa al procedimento costruttivo.⁷

⁶ Ovviamente non si tratta di una legge assoluta dacché, per esempio, nelle antiche composizioni governate dalla scrittura mensurale o in quelle contemporanee prive di battuta, l'alternanza di toniche e atone è più libera. D'ordinario accenti contigui possono collocarsi a cavaliere di cesura nell'endecasillabo recitativo; più eccezionalmente lo stesso fenomeno si può verificare nell'ottonario lirico con primo emistichio tronco.

⁷ Tra le altre più comuni forme di elaborazione il ritmo puntato, che generalmente conferisce maggior risalto al modello, o il ritmo sincopato, che sfrutta la delusione della sua attesa, o

Circa l'elaborazione dei modelli per aumentazione o diminuzione si terrà presente che i concetti di 'mezzoforte' e 'debole' riferiti alle divisioni della battuta non sono assoluti ma legati ai valori di durata attribuiti alle unità sillabiche. Se per esempio si dimezzano tutti i valori del modello ritmico di un settenario di tipo



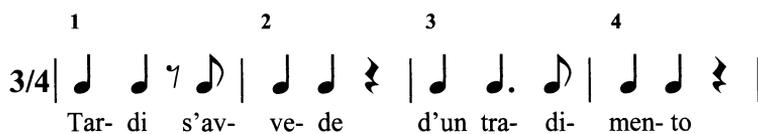
e il quarto movimento della battuta, 'debole', assolve la funzione di posizione mezzoforte nell'omomorfico schema diminuito. Né più né meno di quanto avverrebbe in una trascrizione in 2/4. Fenomeno analogo si verifica nel caso di aumento del valore di una singola sillaba che, per compensazione, determina la contrazione degli altri valori interni alla battuta. Come nel caso, assai comune, di un ottonario di schema



ove lo spostamento della quinta sede del verso dal terzo al quarto movimento non disconosce in alcun modo la sua prominenza tonica poiché quarta e sesta sede si collocano nelle posizioni più deboli delle suddivisioni dei movimenti. E quando l'intero schema ritmico è soggetto ad aumentazione, con conseguente raddoppio di battute, il tempo mezzoforte diventa forte.

Saldamente sotesi alla letteratura musicale dell'età metastasiana, i modelli ritmici tendono a perdere rilevanza nel primissimo Ottocento e ciò soprattutto nella produzione di Rossini, dove la frammentazione o dilatazione dei disegni melodici e la loro emancipazione dall'isoritmia rigorosa segnano distanze anche forti dagli assetti convenzionali. Tuttavia la tendenza innovatrice non ebbe sviluppi e, anzi, fu contrastata radicalmente dalla melodia romantica con pieno recupero di funzioni costruttive e inedita perspicuità di manifestazioni dei modelli. Volgendo infine l'attenzione alle strutture strofiche si ricorderà la fortuna del tetrastico, che nell'opera dell'ultimo Metastasio sarà forma strofica di predominanza incontrastata; e del tutto consentanea alle canoniche otto battute di un periodo musicale regolare, come nell'esempio successivo:

Tardi s'avvede / d'un tradimento / chi mai difende / mancar non sa.



l'utilizzo di note ornamentali aggiuntive, ben distinte da quelle più significative sul piano armonico, tendenzialmente coincidenti con il modello.

5 6 7 8

chi mai di- fen- de man- car non sa.

(W.A. Mozart, *La clemenza di Tito*, II 2)

Anche se, come attesta l'imponente letteratura del tempo, l'onnipresente periodo quadrato è di norma occultato da prolisse iterazioni di versi o di frazioni di versi nonché dall'inserimento di passaggi vocalizzati. Come in quest'altro brano:

Deh, se piacer mi vuoi,
 lascia i sospetti tuoi:
 non mi stancar con questo
 molesto dubitar.

----- batt. 1 e 2 ----- ----- iterazione -----

3/4 | |

Deh, se pia- cer mi vuo- i, deh, se pia- cer mi vuo- i,

----- batt. 3 e 4 ----- ----- iterazione con inserzione -----

| |

la- scia i so- spet- ti tuo- i, la - - - - -

coloraturistica ----- ----- batt. 5 e 6 -----

| |

- scia i so- spet- ti tuo- i: non mi stan- car con que- sto mo-

----- batt. 7 e 8 -----

| |

le- sto du- bi- tar.

(W.A. Mozart, *La clemenza di Tito*, I 2)

QUESTIONI DI METODO

Chi abbia un minimo di familiarità con la materia qui trattata si sarà subito reso conto che le definizioni dei modelli metrici precedentemente prodotte non sono scontate né tantomeno condivise. Friedrich Lippmann, autore del più ampio e pregevole studio fino a oggi dedicato alle relazioni tra versificazione e ritmo musicale, esclude infatti l'ipotesi di modelli generali, metrici e musicali. Non mancando di aggiungere: «mi guardo bene dal far discendere un tipo dall'altro, o dal degradarne alcuno al rango di mera 'variante'». ⁸

Mentre chi scrive ritiene che i tipi ritmici non costituiscano sottoprodotto di altri ma semplicemente forme diverse, dalle più elementari alle più complesse, di medesime strutture generali, che sono poi le medesime descritte nel primo paragrafo. ⁹

Occorre tuttavia ricordare che lo stesso Lippmann riconosce gli accenti fissi e di conseguenza un modello metrico generale – o metrema – di senari e decasillabi.

Per quanto riguarda il quinario, di cui lo studioso riconosce il solo *ictus* di quarta, ¹⁰ si replicherà che un secondo *ictus* in prima o seconda sede è reso obbligato dalla scansione musicale che non ammette tre sedi contigue di medesimo peso ritmico. Del resto già alcuni teorici del Settecento convenivano sulla realtà di un secondo *ictus*, in prima o seconda sede. ¹¹

Inoltre Lippmann non riconosce l'accento fisso mediano di settenario e ottonario. ¹² Anche se l'86% dei 356 esempi di schemi ritmici settenari prodotti dalla sua monografia presenta coincidenza del movimento mezzoforte o forte della battuta con la quarta sede del verso.

Accento metrico mediano su tempo mezzoforte:

Co- me ru- **gia-** da, al ce- spi- te (G. Verdi, *Ernani*, I 2)

⁸ FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986 (ed. orig. *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, «Analecta musicologica», XII, XIII, XIV), p. 26.

⁹ Strutture versali che continuo a chiamare 'modelli' in quanto principi costruttivi generali. In riferimento alle realizzazioni del modello, ovvero alle reali accentuazioni di un verso sul libretto e sulla partitura, utilizzo invece il termine 'schema'.

¹⁰ LIPPMANN, *Versificazione*, p. 93.

¹¹ Per esempio l'abate Planelli; cfr. ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli, Stamperia di Donato Campo, 1772, ediz. mod. a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto, 1981, p. 37. E così l'abate Venini: «I versi di cinque sillabe possono essere di due maniere diverse, secondo che avranno o la prima o la seconda sillaba accentuata»; FRANCESCO VENINI, *De i principi dell'armonia naturale e poetica e sulla loro applicazione alla teoria e alla pratica della versificazione italiana*, Parigi, Molini, 1798, p. 144.

¹² LIPPMANN, *Versificazione*, pp. 93 e 161.

Accento metrico mediano su tempo forte:

L'a- ra, o l'a- vel- lo, ap- pre- sta- mi
(G. Verdi, *Luisa Miller*, II 9)

E la quasi totalità dei restanti, riconducibile a fenomeni di diminuzione di elementi dello schema, non nega risalto ritmico alla sede.

Accento metrico mediano su tempo debole:

O mio si- gnor, par- ti- te
(G. Rossini, *La Gazza ladra*, II 4)

Le cose non vanno diversamente con l'ottonario dove il 72,5% dei 411 casi esemplati presenta coincidenza del movimento mezzoforte o forte con la quinta sede.

Accento metrico mediano su tempo mezzoforte:

Ta- ci, e ser- ba, oc- cul- to, il fo- glio
(V. Bellini, *Bianca e Fernando*, I 5)

Accento metrico mediano su tempo forte:

Do- v'è mai quel co- re, a- man- te
(G. Rossini, *Mosè*, I 5)

E i restanti casi, con la quinta in posizione posticipata, si devono ancora alle elaborazioni per diminuzione o a quelle per cesura al mezzo, frequenti con questo metro, che interessano il 30% degli esempi prodotti da Lippmann.

Accento metrico mediano su tempo debole:



(G. Donizetti, *Lucrezia Borgia*, II 8)



(G. Rossini, *L'Italiana in Algeri*, I 4)

La ragione del mancato rilievo del fenomeno discende verosimilmente da incertezza di riconoscimento dei modelli metrici del verso, prima ancora di quelli ritmici. Modelli alla cui definizione spesso manca l'avallo della stessa letteratura metricologica.¹³ Mentre mi sembra pacifico che non ci sarebbero reticenze siffatte se i testi fossero tutti come quelli degli ottonari di seguito trascritti, dove i tre accenti metrici coincidono esattamente con gli accenti linguistici, scolpendo gli elementi tonici dei termini significanti:

Quando a un **tratto** il **mio** consorte / mi si **affaccia irato e bieco**.

Io, mi **grida**, il **trassi a morte**, / e mi **afferra e tragge seco**

(F. Romani, *Il Pirata*, I 5)

Ma che le cose non si svolgano sempre in pari armonia lo illustrano i casi seguenti, tutt'altro che rari, ancora in metro ottonario:

È confusa **la** mia testa (Da Ponte-Mozart, *Don Giovanni*, I, Finale)

Già un baleno **di** vendetta (Ferretti-Donizetti, *Torquato Tasso*, I, Finale)

Ah! se **barbara** non sei (Gherardini-Rossini, *La gazza ladra*, I, Terzetto)

Come evidenziato dal grassetto, le sillabe metriche in quinta sede non hanno di per sé natura tale da legittimare l'attribuzione di funzioni toniche; anche se la scansione musicale le assegna obbligatoriamente a una sede forte o mezzoforte.

Il caso di una sillaba atona nella sede tonica mediana di un ottonario era del resto ben presente a Bonifazio Asioli che, dopo aver definito il metro «alquanto

¹³ Fondamentalmente incentrati sull'analisi della poesia aulica, e quindi dell'endecasillabo, gli studi e i trattati di metrica hanno riservato poche attenzioni alla poesia melica. Per quanto attiene al settenario lirico fu probabilmente Fasani il primo a identificarne la natura giambica, sebbene con argomentazione *e contrario*: «verso che ha la sua particolarità nel fatto che rifiuta l'accento di 3^a»; REMO FASANI, *La metrica della Divina Commedia e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1992, p. 85. Non si dimenticherà tuttavia che già nel tardo Settecento un letterato esperto di cose musicali riconosceva al metro una «quarta necessariamente acuta»; cfr. PLANELLI, *Dell'opera in musica*, p. 33.

più armonioso e musicale quando avrà l'accento anche sulla quinta», così commentava l'intonazione del verso «Collo sguardo dell'amore» [Vincenzo Bellini, *Il Pirata*, II 12] :

In quest'esempio sentesi una certa ripugnanza nell'incontro della quinta sillaba breve [ossia atona], col secondo tempo ritmico, su di cui cade per necessità; e perciò il compositore procurerà di darle il minor valore possibile e il cantore di addolcirne la ripugnanza con una studiata maniera di sillabare.¹⁴

Come dire che il problema può essere attenuato ma non risolto. Da parte sua Bellini semplicemente lo ignorava, intonando il verso con puntuale coincidenza della preposizione articolata con il tempo mezzoforte:



E quando in fine d'aria riprendeva un simile disegno melodico nel verso «Che pietoso un *guardo* ei giri», conferiva alla prima sillaba tonica di «guardo» la stessa rilevanza ritmica precedentemente accordata a «del»:



È pur vero, come auspicato da Asioli, che l'intonazione musicale avrebbe modo di procurare rimedio all'incongruenza, per esempio con una scrittura di tipo:



e un simile schema ritmico non difetta peraltro di attestazioni nella letteratura del tempo, ma in genere si tratta di soluzioni sollecitate da ragioni di sostanza musicale o tematica e non da preoccupazioni d'ordine prosodico.¹⁵

Per spiegare quest'incongruità – che insorge con frequenza benché in relazione esclusiva con il primo *ictus* di quinari e settenari e l'*ictus* mediano di settenari e ottonari – ci si dovrà riferire non solo alle relazioni tra sistemi metrici ma, più concretamente, al loro grado di compatibilità con le risorse della lingua. E la conclusione è che essendo preminenti nel lessico italiano le parole piane e meno frequenti che in altre lingue le parole mono o bisillabiche, l'accordo con

¹⁴ BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione*, Milano, Ricordi, [1832], Appendice, p. 22.

¹⁵ Alcuni esempi sono offerti da LIPPMANN, *Versificazione*, pp. 201-203.

ritmi giambici e trocaici, ovvero con quinari, settenari e ottonari, è più problematico. Mentre, essendo istituita dai ritmi dattilici o anapestici la successione di due sedi atone contigue, l'accordo di senari e decasillabi con il lessico italiano è agevole. Un semplice esempio d'incongruità indotta dal ritmo trocaico: la collocazione nella posizione mediana di un ottonario della preposizione articolata «della» comporta la tonicizzazione della sillaba «de-» dopo parola piana, ma dell'articolo '-la' dopo parola tronca: «Le vicende *délla* sorte», «Se al furor del-*lá* fortuna»; per contro in un verso di ritmo dattilico o anapestico entrambi gli elementi possono essere agevolmente collocati nelle appropriate sedi atone: «Io *sól della mórt*e», «Che mi giova l'onór *della cúna*».¹⁶ Ritornando all'esempio dei versi sopra prodotti, si aggiungerà che il risultato è stilisticamente incongruo, ma senza sfociare in vere e proprie infrazioni poiché – per le ragioni già richiamate – in ambito metrico e non linguistico molti elementi grammaticali, l'ultima sillaba di parole sdruciole e persino pronomi enclitici sono fonicamente neutri, in quanto resi tonici o atoni dalla sede in cui si collocano.

Un altro e ben diverso fenomeno è invece rappresentato dai seguenti ottonari:

Scorsi già molti paesi (Petrosellini-Paisiello, *Il barbiere di Siviglia*, I)
È l'Assiria *una* regina (Solera-Verdi, *Nabucco*, III 1)¹⁷

Infatti i versi precedentemente considerati presentano casi di sillabe prosodicamente deboli in sedi forti, ma lo spettro delle sedi atone (nell'ottonario trocaico tutte le pari) è salvaguardato, mentre l'anomalia è ora quella di sillabe toniche, «*mól*-ti» e «*ú*-na», in sedi deboli. Con infrazioni prosodiche gravi conseguenti alla scansione isoritmica:

C | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ |
Scor - si già mol- tí pa- e- si

C ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ |
È l'As- si- - - ria u- ná re- gi- na,

Pare a chi scrive che in casi simili non siano i sistemi metrici verbale e musicale a confliggere, ma semmai il sistema metrico verbale e quello prosodico, che si relazionano in una precedente fase creativa la cui responsabilità pertiene

¹⁶ Metastasio, *Didone*, II 6; *Nitteti*, I 1; *Ruggiero*, II 10; *Demetrio*, I, 11. Cfr. anche PIER GIUSEPPE GILLIO, *Alcune note sull'origine melica dei versi brevi italiani e sull'ictus mediano di settenario e ottonario*, «Stilistica e metrica italiana», IX, in stampa.

¹⁷ Esempi delle intonazioni dei cinque versi sono offerti da LIPPMANN, *Versificazione*, pp. 226, 176, 195, 216, 165.

esclusivamente all'autore del testo letterario.¹⁸ Infatti, come il seguente prospetto evidenzia, la mancanza di corrispondenza si verifica tra i livelli A e B.

<i>Sedi del verso</i>		1	2	3	4	5	6	7	8
	Testo	<i>Scor-</i>	<i>si</i>	<i>già</i>	<i>mol-</i>	<i>ti</i>	<i>pa-</i>	<i>e-</i>	<i>si</i>
A	Accenti del verso	—	∪	—	—	∪	∪	—	∪
B	Accenti del metro d'impianto	∪	∪	—	∪	—	∪	—	∪
C	Accenti musicali								

Proviamo ora, per puro scrupolo di metodo, a ipotizzare che allo schema in A possa essere in qualche modo riconosciuta la dignità di un modello alternativo al metrema trocaico: in tal caso la responsabilità dell'infrazione si dovrebbe addebitare non al librettista, ma al compositore. Del resto schemi con terza e quarta sede toniche contigue – e conseguentemente con obbligo di cesura tra le medesime – non mancano di occorrenze nel Sei e Settecento.¹⁹

Per verificare una tale ipotesi ho scelto, quasi a caso, tre libretti di altrettanti autori ottocenteschi, ricercando versi di schema metrico non collimante con il modello canonico.²⁰ Se la mia lettura è corretta i risultati sono i seguenti:

F. Romani, *La straniera*, 1829

I 6 Ogni speme, ogni sventura (VIII)

I 7 Taci, taci, è l'ámor mio (VIII)

¹⁸ Un forte richiamo a «divergenze e frizioni» tra sistema prosodico e sistema ritmico, ricalco semplice e sovente inadeguato del primo, si legge in COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 25. Sulla corrispondenza tra sillabe linguistiche e metriche nonché tra verso e prosodia della lingua cfr. l'esauriente trattazione in MENICHETTI, *Metrica italiana*, pp. 332-336 e 376-380. Di diverso avviso, in merito alla compatibilità tra sistemi metrici verbale e musicale, sono invece LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il saggiatore musicale», XII/1, 2005, pp. 183-218: 184 e PAOLO FABBRÌ, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 7-8.

¹⁹ Qualche attestazione è persino offerta dalla produzione di Metastasio; cfr. GILLIO, *Alcune note sull'origine melica*, nota n. 42.

²⁰ Escludo invece altri casi di versi che pur costruiti in modo anomalo non sono comunque conformi a un modello realmente alternativo a quello dominante. Per esempio «Se mi perdi se più resti» (*Straniera*, I 11) dove il «sé piu» non può conoscere altro tipo di scansione dal momento che il monosillabo più forte, «più», è in sede contigua a quella dell'*ictus* primario di settima. Stesse considerazioni valgono per «Il resto si dà poi» e «Mi piacque di te chiedere | E intesi che qui stai» (*Rigoletto*, I 7; III 3). Si tratti quindi di casi – peraltro sporadici – dove non è ben calibrato il diverso peso tonico dei monosillabi.

S. Cammarano, *Luisa Miller*, 1849

I 11 Il mio cenno, il *vóler* mio (VIII)

F.M. Piave, *Rigoletto*, 1851

I 10 Ch'altri fior hannó piegato (VIII)

II 6 Ma tutto *orá* scompare (VII)

Sulla scorta di questi risultati si possono porre le domande:

- la scelta del librettista è intenzionale? se sì, la finalità è evidente?
- il compositore asseconda o ignora lo schema anomalo?
- bastano questi casi a mettere in discussione il modello dominante? ovvero: agli ipotetici modelli alternativi può essere attribuita la medesima rilevanza di quelli più comuni o si tratta di semplici eccezioni confermantì la regola?

Mi pare che risposte esaustive pervengano sia dalla constatazione che il compositore intona i versi conformemente al modello generale – pur incorrendo in infrazioni prosodiche gravi – sia dal seguente prospetto statistico:

Libretto	n. totale dei vv. lirici	n. di vv. anomali	percentuale
<i>La straniera</i>	640	2	0,31 %
<i>Luisa Miller</i>	437	1	0,22 %
<i>Rigoletto</i>	512	2	0,39 %
Totali	1589	5	0,31 %

L'evidenza della norma dichiarata da queste cifre (99,7% di occorrenze regolari) mi sembra eclatante.²¹ Non ultimo perché il genere di cui si dice è quello del libretto: spesso destinato a vita effimera, talora scritto in tempi mortalmente stringenti, oppure pervenuto con refusi o sovvertito da tardivi interventi del compositore.

Ovviamente le cose procedono in modo diverso in epoche storiche non governate da vocazioni isoritmiche. Oppure, in tutto il Sette e Ottocento, nei recitativi ove le condotte ritmicamente libere dell'intonazione consentono esiti prosodicamente appropriati nonostante la libertà di testi che annoverano le tre varietà di settenari e i molteplici schemi degli endecasillabi.

Su di un piano più generale e pragmatico si potrebbe concludere che la consapevolezza dei modelli, già negati da Lippmann, costituisce anche una guida

²¹ La ragione per cui uno solo dei cinque versi anomali è un settenario si deve al fatto che la possibilità per un tal metro di assumere la forma giambica alternativa, con due sedi atone contigue, mitiga rispetto all'ottonario le difficoltà di relazione con la lingua.

proficua all'analisi stilistica delle composizioni. Dacché sono proprio gli scarti dal modello che di volta in volta evidenziano carattere, originalità, intenzionalità e ampiezza dell'elaborazione. Che è come dire della relazione tra l'oggettività del codice e l'individualità della creazione artistica.

INCONGRUITÀ PROSODICHE: PROPAGAZIONE E CONFINI

Il rigore della versificazione e la salda corrispondenza di schemi metrici e ritmici avevano consentito alle composizioni del Settecento di pervenire a livelli di proprietà prosodica elevati, nonostante la cogenza delle strutturazioni isoritmiche. Tant'è che, grazie all'applicazione quasi formulare di schemi ritmici altamente consentanei ai modelli metrici, anche autori stranieri in modesta dimestichezza con la lingua di Metastasio poterono cogliere su questo versante risultati d'eccellenza.

Per contro l'Ottocento sembra emanciparsi da preoccupazioni siffatte e, come ben noto, dall'età classica a quella romantica le partiture attestano un crescendo d'infrazioni, vistosissime per localizzazione precipua nell'*incipit* melo-dico-versale.

Basti pensare, in relazione al solo *Trovatore* di Verdi, a «*Déserto sulla terra*» (I 3), «*Dí quella pira*» (III 6), «*D'ámor sull'ali rosee*» (IV 1):

3

De- ser- to sul- - la ter - ra

Di quel- la pi- ra l'or- ren- do fo- co

D'a- mor sul-l'a - - li ro- se- e

Una spiegazione generale del fenomeno può far riferimento al primato che in età romantica l'idea musicale tende ad assumere rispetto al testo verbale, come del resto già consuetudinario nei generi musicali strofici, ma si tratta di una risposta che merita di essere circostanziata con una riflessione su aspetti, per così dire, più tecnici.

Intanto occorre ricordare che anche il razionale sistema settecentesco conosceva una falla, dacché un certo metro era solito sottrarsi a condotte prosodiche regolari. Ovvero il quinario, che nella letteratura musicale presenta sia forme

d'intonazione appropriate, con alternanza d'*incipit* anacrusico e in battere, sia forme con attacco tetico esclusivo. Mette conto notare che quest'ultime sovente appartengono a composizioni in andamento veloce, dove – stanti le ridotte dimensioni del metro – la rapida alternanza potrebbe determinare difficoltà esecutive (si pensi al ditrambo mozzafiato di Don Giovanni, «Finché han del vino»). Tuttavia anche questa motivazione non è sufficiente, poiché a medesime soluzioni pervengono melodie di andamento lento, ma associate a un tempo di danza con *incipit* tetico obbligato.

Mozart, per esempio, che già adottava molto correttamente la condotta con *incipit* variabile nella produzione giovanile,²² omologava in battere, per evidente ingiunzione del prescritto «tempo di menuetto», tutti gli attacchi dell'aria «Pupille amate» (*Lucio Silla*, III 4), con esiti incongrui come «púpille» e «mórir»:



E sempre per l'adozione di un tempo di minuetto lo stesso fenomeno si ripete in due arie delle *Nozze di Figaro*: «Se vuol ballare» (I 2) e «Mentre ancor tacito», seconda parte di «In quegli anni in cui val poco» (IV 7). La qual cosa significa che in certe situazioni sono esigenze di schietto ordine musicale (e/o drammatico) a imporre la scelta di un *incipit* in battere costante, senza assecondare le richieste dell'*ictus* mobile.

La scelta del battere esclusivo confligge tuttavia irrimediabilmente con le istanze sia della prosodia sia della metrica poetica e ciò per una ragione molto semplice: il convenzionale campionario metrico della poesia italiana coeva - melica e pura - non include modelli con accento fisso in prima sede.

Fu così che per ovviare a questa mancanza senza eccessivo discapito per il sistema – e seguendo il solco di precedenti pratiche secentesche – le licenze furono limitate nel Settecento alle intonazioni del quinario.²³

L'evoluzione della melodia nell'Ottocento appare dominata dalla tendenza a

²² È regolare, per esempio, la condotta dell'aria «Nel sen mi palpita» (*Mitridate re di Ponto*, I 7) e quella del coro «Che strano evento» (*Ascanio in Alba*, II 4).

²³ Planelli considerava il quinario un metro eminentemente tetico, dicendone lo schema con seconda sede tonica «una licenza accordata a' nostri poeti; licenza però della quale io non mi varrei se non parchissimamente»; PLANELLI, *Dell'opera in musica*, p. 37. Ma evidentemente Metastasio e Da Ponte la pensavano in modo diverso.

caratterizzazioni sempre più marcate, risolte, vigorose, cui torna funzionale, nel caso di ottonari e decasillabi, la configurazione puntata dell'anacrusi doppia iniziale. O, seppure più raramente, un *incipit* tetico, che in metri siffatti non è mai fomite d'infrazioni prosodiche giacché la struttura trocaica del primo e l'anapestica del secondo rendono obbligatoriamente atona la seconda sillaba metrica; consentendo l'opzionale tonicizzazione della prima.²⁴ Infatti poco cambia, sotto il profilo prosodico, quando un verso ottonario con *incipit* anacrusico come il seguente



sia intonato in battere:



L'*incipit* in battere resta invece precluso al senario che ha anacrusi semplice costante e obbligatoria. Permangono poi le già consuetudinarie licenze del quinario, che risultano tuttavia intensificate. Mentre tutt'altro discorso riguarda il settenario lirico.²⁵

Mi sembra che fino a oggi non si sia debitamente evidenziato che le licenze prosodiche dei compositori romantici sono sostanzialmente circoscritte ai due metri con primo *ictus* mobile: quinario e settenario.²⁶ Il quale ultimo in un altissimo numero di casi perde nell'intonazione la sapida alternanza dei due *incipit* che Metastasio aveva confermato, con arte sapiente, carattere dominante del metro. E ciò avviene, in linea con quanto detto a proposito del mutato carattere della melodia, soprattutto a beneficio di attacchi melodici tetici, come quelli del *Trovatore* in precedenza richiamati; o anche di attacchi anacrusici esclusivi, essendo tratto comune di larga parte delle nuove melodie la meccanica iterazione

²⁴ Cfr. *supra* la discussione sull'ottonario. La forma in battere è ordinariamente resa dalla dilatazione dell'anacrusi doppia a dimensioni di battuta, come nel secondo degli esempi successivi.

²⁵ Le cui occorrenze, quantunque inferiori a quelle di un libretto di Metastasio, raggiungono nella produzione seria di F. Romani la pur sempre ragguardevole percentuale del 37.4%; cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, p. 153.

²⁶ In merito all'intonazione del settenario si ricorderà che già precedentemente all'età romantica potevano manifestarsi sfasature tra accenti prosodici e accenti musicali. Non ho studiato il fenomeno a fondo, ma mi sembra degno di nota il fatto che Rossini fosse ancora molto ligio alle vecchie convenzioni in *Tancredi* (1813), derogando dall'*incipit* corretto esclusivamente nell'intonazione dei quinari; mentre licenze si riscontrano in *Otello* (1817) e, ancora più numerose, in *Semiramide* (1823).

di un medesimo schema ritmico e dunque di un *incipit* costante.²⁷

In riferimento alla produzione di Bellini, si noterà che la pratica del settenario in battere non assume ancora un'evidenza marcata nel *Pirata* (1827) e nella *Straniera* (1829). Mentre le occorrenze aumentano sensibilmente in *Capuleti e Montecchi* (1830), benché largamente assecondate da scelte di versificazione che accrescono in misura assolutamente insolita la frequenza di settenari con prima sede tonica. Come nei casi seguenti:

Tace il fragor... silenzio
regna fra queste porte ...
Grazie ti rendo, o sorte:
libera io sono ancor.

(F. Romani, *I Capuleti e Montecchi*, II 3)

Morte io non temo, il sai...
sempre io la chiesi a te....
pur non provato mai
sorge un terrore in me.

(*Ibid.*, III 2)

Vieni: io ti sprezzo e sfido.
teco i seguaci tuoi:
tu bramerai fra noi
l'Alpi frapposte e il mar.

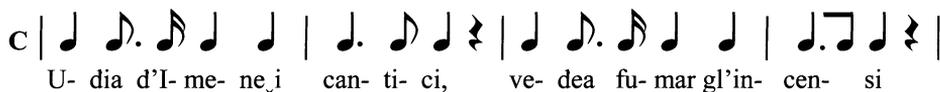
(*Ibid.*, III 6)²⁸

È tuttavia in *Norma* (1831) che lo schema ritmico tetico assume formidabile preponderanza, anche a discapito della prosodia. E neppure gli intensi sforzi del librettista di produrre materiale compatibile valgono questa volta a stornare accentazioni implausibili come «Údia d'Imene i cantici, | védea fumar gl'incensi» (*Norma*, I 2):²⁹

²⁷ Il fenomeno, di isoritmia radicale, è riconosciuto e descritto da LIPPMAN, *Versificazione italiana*, pp. 288-290 e BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, pp. 210-213.

²⁸ La possibilità che Romani fosse sollecitato dallo stesso Bellini a questo tipo di scrittura parrebbe suffragata dal fatto che il libretto della *Giulietta e Romeo* di Vaccai, di cui quello dei *Capuleti* costituisce rimaneggiamento, presenta assai meno occorrenze di settenari tetici (benché già vi figurasse «Tace il fragor... silenzio», sopra trascritto). E così pure quello di *Anna Bolena*, composta per Donizetti alla fine del 1830, ovvero l'anno medesimo dei *Capuleti*. Nei decenni successivi, o perché tecnicamente meno agguerriti di Romani o perché ormai convinti dell'inanità degli sforzi, i librettisti si dimostreranno meno sensibili al problema, rinunciando così a contrastarne l'evidenza.

²⁹ Parlo d'intensità di sforzi perché i due versi si collocano in una sequenza di trenta settenari («Meco all'altar di Venere | era Adalgisa in Roma | ecc.») ove solamente altre due occorrenze sono di inequivocabile schema anacrusico. E scrivo «inequivocabile» perché non sempre il primo *ictus* del settenario, come del quinario, ha sede obbligata: nella scansione di un verso come «Tu



Spesso il fenomeno delle infrazioni prosodiche, così copiose nelle partiture di autori romantici e di Verdi in particolare, è stato considerato il frutto di trascuratezza o di semplice indifferenza del compositore al problema. Di fatto tale tesi, pur non priva di qualche fondamento, sembra in buona misura oppugnabile quando si consideri che le infrazioni oltre a essere limitate all'intonazione di quinari e settenari non hanno in genere manifestazioni casuali.

Si consideri ancora il caso del *Trovatore*: se, come si è visto, la condotta prosodica di «Deserto sulla terra» e «D'amor sull'ali rosee» è sovvertita dall'intonazione con attacchi tetici costanti, le cose vanno diversamente nell'aria «Tacea la notte placida» (I 2), dove la melodia asseconda il testo salvaguardando in larga misura l'alternanza dei due diversi *incipit* anacrusico e tetico:

6/8 ♩ | ♩. ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩³ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ ♩ |

Ta- cea la not- te pla- ci- da e bella, in ciel se- re- no; la

♩. ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩³ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |

lu- na, il vi- so, ar- gen- te- o mo- stra- va lie- to, e pie- no... quan- do suo- nar per

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩. | ♩. ♩. ♩. ♩. | ♩. ♩. | ♩. ♩. ♩. ♩. | ♩ ♩

l'a- e- re, in- fi- no, al- lor si mu- to dol- ci s'u- di- ro, e fle - - bi- li

Sono infatti in levare gli *incipit* dei primi quattro versi e in battere i successivi, rispettando così, con la sola eccezione di un incongruo «infino», la natura prosodica dei versi. Presentano poi soluzioni simili, e persino più acconce, il racconto di Azucena, «Condotta ell'era in ceppi» (II 1), in settenari doppi, e altri passi ancora.

Parimenti corretti sono poi gli *incipit* della cabaletta del conte «Per me ora fatale» (II 3)³⁰ e dell'aria di Manrico «Ah sì, ben mio, coll'essere» (III 6). Qui ci

me da me dividi» è infatti del tutto opzionale la tonicizzazione della prima o della seconda sillaba avendo esse un equivalente peso semantico e sintattico.

³⁰ In merito all'intonazione di questo verso appare evidente l'incongruità dell'accentazione di «o-**r**á», in nessun modo rimediabile dal momento che l'ultima sillaba è resa tonica dalla posizione in quarta sede. Sarebbe un verso mal costruito anche perché volendo saldare per sinalefe le due sillabe toniche, in seconda e terza sede, il risultato sarebbe quello di una misura senaria.

troviamo però di fronte ad ancora un altro tipo di fenomeno, dal momento che gli attacchi melodici sono esclusivamente in levare. E ciò, stante la correttezza prosodica dell'intonazione, perché i versi sono già concepiti in funzione della soluzione anacrusica esclusiva ovvero con accento tonico costante di seconda:

Ah **sì**, ben mio, coll'essere
 io **tuo**, tu mia consorte,
 avrò più l'alma intrepida,
 il **braccio** avrò più forte;
 ma **pur**, se nella pagina
 de' **miei** destini è scritto
 ch'io **resti** tra le vittime,
 dal **ferro** ostil trafitto,
 tra **quegli** estremi aneliti
 a **te** il pensier verrà,
 e **solo** in ciel precederti
 la **morte** a me parrà.³¹

L'esito è pertanto opposto a quello dei versi di Romani sopra trascritti, benché condivida con essi l'esclusione della mescolanza canonica di forme tetiche e anacrusiche.

Così parrebbe legittimo concludere che riguardo alle intonazioni del settenario la melodia romantica manifesta molto innovativamente tre diverse tendenze: 1) un uso della tradizionale alternanza di due *incipit*; 2) un uso esteso dell'*incipit* tetico esclusivo; 3) un uso del solo *incipit* anacrusico.³² Nelle ultime due situazioni, quando il testo è in grado di assecondare l'idea musicale la correttezza prosodica è salvaguardata, diversamente – e si tratta dei casi maggioritari – hanno luogo le infrazioni più gravi.³³

Nei fatti la responsabilità non fu però di Cammarano, che aveva correttamente scritto «Ora per me fatale», ma di Verdi che adottando l'anacrusi per ottenere un ritmo più incisivo e scattante fu poi costretto a scegliere tra «orà» in *incipit* di verso o in una meno evidente posizione centrale.

³¹ Tornando ai libretti belliniani si aggiungerà che il settenario anacrusico esclusivo era già adottato nel duetto «Bagnato dalle lacrime» (F. Romani, *Il Pirata*, I 8) nonché nel coro «Garzon, che mira Elvira» e nella cabaletta «Bel sogno beato» (C. Pepoli, *I Puritani e i Cavalieri*, I 2 e 3). Molto intenso è poi il ricorso di Romani al settenario anacrusico in importanti luoghi di *Elisir d'amore* come la cavatina di Dulcamara (I 5), il terzetto «Che cosa trova a ridere» (I 9), i 'tutti' «Più tempo invan non perdere» (I 2), «Cantiamo, facciam brindisi» (II 1), «Io cado dalle nuvole» (II 6).

³² Si sottolinea ancora una volta la decisa diversità delle nuove intonazioni da quelle settecentesche ove l'anacrusi semplice costante costituiva prerogativa del senario e il battere del quinario. Circa il diverso carattere di settenari tetici e anacrusici si ricorderà che Planelli definiva i primi «celeri» e i secondi «tardi»; PLANELLI, *Dell'opera in musica*, pp. 36-37.

³³ Ancora due osservazioni in merito. Benché il primo fomite delle infrazioni dei compositori romantici sia l'adozione di attacchi in battere, non manca neppure qualche opposto caso di levare che impropriamente si sostituisce al battere, come nella cabaletta del *Trovatore* ove Leonora scandisce: «Ma **cói** frequenti palpiti», «Or **il** mio fine, impavida», «**Salvó** tu sei per me!» (IV 2). E ciò a riprova del primato dell'idea musicale con *incipit* ritmico costante. In secondo luogo si

È poi plausibile che lo scardinamento delle convenzioni introdotto dalle intonazioni anomale del settenario abbia contribuito ad alimentare una più diffusa trasandatezza prosodica del compositore, fenomeno che nelle melodie di fine secolo, pur sottratte alla necessità di costrizioni isoritmiche, è talora evidente.

Non si trascurerà di rilevare che un altro motivo di indebolimento della sensibilità prosodica, anche del fruitore, consegue molto probabilmente al dilagante accoglimento nei repertori teatrali di opere francesi, con versioni ritmiche nostrane impossibilitate a salvaguardare senza compromessi le multiple corrispondenze tra parola e musica, verso francese e verso italiano. Come nei casi di cui si dirà più avanti.

IL CASO DELL'ENDECASILLABO E DEL NOVENARIO LIRICI

Il radicamento delle consuetudini musicali e poetiche settecentesche è pre-gno di conseguenze per l'Ottocento. Sembra quasi di poter cogliere un'analogia con quanto avveniva nel mondo letterario italiano di età neoclassica e preromantica, dove le resistenze al cambiamento assumono intensità ignota ad altri paesi europei, meritando reprimende vigorose come quella di Madame de Staël.³⁴ Il primo assunto della riforma metastasiana, ossia l'assetto monometrico delle testure, è saldamente salvaguardato, come la correlata strutturazione musicale quadrata che per essenzialità di costruzioni, sgravate da iterazioni e colorature, acquista persino maggiore evidenza funzionale.³⁵ E tal pratica, nonostante le nuove tendenze in atto, è piuttosto diffusa ben oltre la metà del secolo.

Anche il rigetto dell'endecasillabo lirico è rigorosamente riconfermato. Con conseguenze forse modestamente rilevanti per il melodramma ma più che mai significative per l'aria o romanza da salotto.³⁶ Genere in cui – al tempo dell'incontro del *Lied* di Schubert con Goethe e Schiller – era inibita ai compositori italiani la frequentazione di Foscolo e Leopardi, autori di composizioni che, nel solco della tradizione della poesia italiana illustre, erano fondamentalmente endecasillabiche.

ricorderà che la destabilizzazione prosodica è sempre arginata sulla partitura dalla conservazione nella battuta dello stato forte/mezzoforte della quarta sede, anche quando la sua rilevanza semantica è scarsa.

³⁴ Nello specifico, relativamente cioè al persistere delle consuetudini metriche settecentesche nella poesia italiana della prima metà dell'Ottocento, cfr. FRANCESCO BAUSI - MARIO MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 233-37.

³⁵ Sulla fortuna di periodi quadrati regolari e irregolari si veda FABBRI, *Metro e canto nell'opera*, pp. 127-129.

³⁶ In materia di musica da camera si rinvia ai seguenti utili saggi: CESARE ORSELLI, *Alla conquista dell'endecasillabo: qualche riflessione su metrica poetica e strutture musicali nella lirica italiana dell'Ottocento*, in FRANCESCO SANVITALE (cur.), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT, 2002, pp. 117-129; LICIA SIRCH, *Metastasio nella musica vocale da camera dell'Ottocento. Un primo approccio*, in MARIA GIOVANNA MIGGIANI (cur.), *Il canto di Metastasio*, Bologna, Arnaldo Forni, 2004, vol. II, pp. 747-834 e CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo*, «Musicalia», II, 2005.

Così, in tal genere di produzione, il ripiego letterario obbligato sarà offerto dal serotino ricorso all'inossidabile Metastasio o ai meno usurati versi di Jacopo Vittorelli, che ancora scriveva le sue anacreontiche in strofe geminate di settenari, oppure a quelli di Giovanni Berchet, moderni d'ispirazione ma ugualmente sottomessi ai modelli metrici della tradizione metastasiana.

Come ben noto il *revival* di Metastasio nella letteratura da camera assunse nel primo Ottocento dimensioni internazionali, attestate da assai folta attività editoriale. E ciò verosimilmente più in forza dell'idoneità dei testi alla clonazione di melodie di taglio italiano, facenti tutt'uno con le specificità metriche dei versi melici, che per una sostanza tematica generalmente sbiadita, soprattutto per decontestualizzazione di versi estrapolati da scene d'opera o da cantate, e spesso persino inintelligibile all'utenza straniera del repertorio, come sembrano dimostrare clamorosi refusi testuali disseminati nelle edizioni.

E nei casi assai rari in cui il compositore utilizzava l'endecasillabo aulico – pervenendo a esiti di scrittura che per la sensibilità del tempo dovevano sembrare più recitativi che melodici – si sentiva in obbligo di giustificare la sua riduzione «a metro di canto» o a sottolineare che si trattava semplicemente di un «recitativo ritmato». ³⁷

Nello stesso tempo Bonifazio Asioli non mancava di conclamare in ambito normativo le inappellabili ragioni di esclusione del metro. ³⁸

Occorre tuttavia ricordare che in qualche sporadico caso l'endecasillabo poteva essere assunto dal libretto d'opera come metro lirico. ³⁹ Ma senza pregiudici-

³⁷ *Sonetto del sig.r cav.re Vincenzo Monti; ridotto a metro di canto da Francesco Pollini*, Milano, Giovanni Ricordi, [1823]; *Francesca da Rimini nella Divina Commedia di Dante Alighieri: Recitativo ritmato: «Faro come colui che piange e dice» in chiave di Sol con accomp.to di pianoforte musicato da G. Rossini*, Milano, Stab.to P. De Giorgi, [1848 ca.] (segnalatommi da Marco Beghelli che ringrazio). Tra le poche altre eccezioni si ricorderà l'intonazione di Bellini del sonetto di C. Pepoli *La ricordanza*; sulla sperimentaltà del suo carattere cfr. ORSELLI, *Alla conquista dell'endecasillabo*, pp. 122-123, e STEFFAN, *Cantar per salotti*, p. 115.

³⁸ A chi riteneva che l'incompatibilità del metro con la melodia fosse da addebitare alla sua lunghezza, replicava: «se l'endecasillabo avesse una costante regolarità di accenti sarebbe suscettibile come tutti gli altri di ritmo Armonico»; ASIOLI, *Il maestro di composizione*, p. 40. Sul trattato di Asioli si veda anche VIRGILIO BERNARDONI, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*, «Acta musicologica», LXII, 1990, pp. 60-91.

³⁹ Spesso in funzione metalinguistica, come per testi di preghiere, inni, stornelli, racconti epici, se non vere e proprie terzine e ottave poetiche o sonetti citati in quanto tali. Le poche occorrenze sono considerate in LIPPMANN, *Versificazione italiana*, pp. 257-261. Sull'argomento si vedano inoltre WOLFGANG OSTHOFF, *Gli endecasillabi villottistici in Don Giovanni e Nozze di Figaro*, in MARIA TERESA MURARO (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze, Olshki, II, 1981, pp. 293-311 e FABBRI, *Metro e canto nell'opera*, pp. 136-137 e 151. Bainsi segnalava presenza di endecasillabi lirici nell'opera *Raoul di Crequi* di Fioravanti. Si tratta di versi napoletani verosimilmente attinti alla tradizione popolare - intonati in 7/4! - che costituirebbero, al pari degli stornelli romani, un esempio di «come cantasi dai Lazari»; GIUSEPPE BAINI, *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico*, Firenze, Stamperia Piatti, 1820, p. 14. Definizione che concorre a sottolineare come la poesia melodrammatica costituisca una sorta di terra di mezzo

zio per il sistema, come dimostra, per esempio, la serenata di Ernesto nel *Don Pasquale* dove, a diversità di quanto avviene nella lirica pura, il metro palesa un forte carattere melico per rinuncia alle molteplici declinazioni ritmiche possibili, a beneficio di poche soluzioni con iterazione di *incipit* e di sedi toniche:

Com'è gentil la notte a mezzo april!
È azzurro il ciel, la luna è senza vel:
tutt'è languor, pace, mistero, amor!
Ben mio, perché ancor non vieni a me?

(G. Ruffini, *Don Pasquale*, III 2)

Si noterà infatti che i primi due versi e il quarto hanno il medesimo schema metrico giambico, con *ictus* costante nelle sedi pari. E sostanzialmente omologo è il terzo.⁴⁰ Nel *Miserere* del *Trovatore* gli schemi adottati sono due e la loro successione è simmetrica dacché nel primo e terzo verso gli accenti cadono in 3^a, 6^a e 8^a sede e nel secondo e quarto in 4^a, 6^a e 8^a:

Miserere d'un'alma già vicina
alla partenza che non ha ritorno;
Miserere di lei, bontà divina,
preda non sia dell'infernal soggiorno.

(S. Cammarano, *Il Trovatore*, IV 1)

Una forma ancora più 'addomesticata' appartiene ai seguenti versi:

i cittadini correano alla festa
e noi, lanciate più cànape ardenti,
gridammo: «Al foco!» da quella, da questa;
ed ecco pressa, tumulto, lamenti...

(A. Maffei, *I masnadieri*, II 5)

Qui la scansione dattilico-anapestica è infatti costante con il risultato di una misura più imparentata con un decasillabo accresciuto per prostasi («[I] cittadini correano alla festa. | [E] noi, lanciate più cànape ardenti ecc.») che con il metro primario della lirica italiana.⁴¹

Per quanto si tratti di un caso ancora più isolato, non manca neppure l'esempio di un testo in endecasillabi con schemi differenziati:

cui, salvo casi rari e particolarissimi, resta estraneo il metro dominante sia nella poesia alta sia in quella popolare.

⁴⁰ Il cui secondo emistichio è ancora un settenario giambico ma con prima sede tonica. Il riconoscimento di due sedi toniche contigue, insostenibile per altre misure versali, è legittimato per l'endecasillabo canonico se sono a cavaliere di cesura.

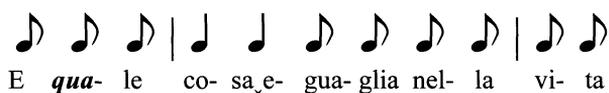
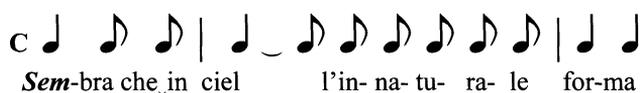
⁴¹ Caratteristiche analoghe hanno i versi del coro «Povere madri deserte nel pianto» ne *La forza del destino* (III 13).

Te, **Dio**, lodiam, te confessar n'è vanto,
 Signor possente dell'eteree squadre;
 fin che l'**alma** ha pensiero, il labbro ha canto:
 con umil **cor** t'invocheremo, o Padre!
 Osanna a te, che vincitor di morte
schiodi ai **redenti** di Sion le porte!

(T. Solera, *Giovanna d'Arco*, II 1)

Qui la varietà sarebbe mitigata dall'*ictus* costante in quarta sede se non fosse per il terzo verso, ove l'*ictus* cade in terza. Fu così che Verdi lo omologò agli altri adottando la costruzione «Fin che pensier ha l'alma, il labbro ha canto».⁴²

Per assistere a una piena riabilitazione dell'endecasillabo a metro lirico occorre attendere l'Ottocento avanzato, quando, con ribaltamento di convenzioni, il metro cessa di essere appannaggio dei recitativi e si avvia a presenze sempre più assidue nella romanza del melodramma; oppure nella romanza da salotto che principia così ad attingere testi alla lirica d'arte, emancipandosi dal tradizionale servaggio a una letteratura melica troppo spesso di condizione modesta se non infima. Risultato conseguito non tanto in ragione di mutati orientamenti estetici quanto dell'evoluzione di un linguaggio musicale finalmente affrancato dall'isoritmia. Un linguaggio che ammette l'accostamento di schemi ritmici versali considerati fino allora incompatibili, in quanto ostici alla fluidità melodica per le molteplici articolazioni accentuali interne, per il diverso numero di *ictus*, per i tre diversi *incipit* determinati dal primo *ictus* mobile:⁴³



(G. D'Annunzio, *E quale cosa eguaglia nella vita*; mus. F.P. Tosti)

⁴² Dopo questo emendamento i versi, con la sola eccezione dell'ultimo, si sarebbero potuti intonare tutti con anacrusi semplice; anche se il compositore opererà per l'*incipit* in battere dei primi, con esiti prosodici assai impropri.

⁴³ I modelli estesi due battute sono caratterizzati soprattutto da *incipit* anacrusico triplo.

Altro effetto del tenace radicamento della tradizione in tutta la prima metà dell'Ottocento è la protrazione del bando del novenario.⁴⁴ Con esiti anche vistosi perché essendo sempre più frequentemente riprese in Italia opere scritte per Parigi cominciò a porsi ai traduttori il problema dell'*octosyllabe*, metro omologo del novenario, irriducibile alle convenzioni letterarie italiane per varietà di schemi.⁴⁵ Il risultato, tra virtuosismi stupefacenti e forzature intollerabili, fu la sua resa in ogni sorta di misura. Come nei casi seguenti.

QUINARIO	G. Rossini, <i>Guglielmo Tell</i> , libr. É. de Jouy e H.L.F. Bis: «Quel jour serein le ciel présage» (I 1, concertato) «È il ciel sereno, seren il giorno» (I 1); trad. C. Bassi.
QUINARIO DOPPIO	G. Donizetti, <i>Don Sebastiano</i> , libr. E.Scribe: «Hélas! Le doux ciel de mes pères» (II 2, aria) «Terra adorata dei padri miei» (II 2); trad. G. Ruffini.
SENARIO	G. Donizetti, <i>La favorita</i> , libr. A. Royer e G.Vaëz: «Rayons dorés, tiède zéphyre» (I 3, coro) «Bei raggi lucenti, bell'aure beate» (I 3); trad. F. Jannetti.
SETTENARIO	D. Auber, <i>La muta di Portici</i> , libr. E. Scribe e G. Delavigne; «Au marché qui vient de s'ouvrir» (III, coro) «Aperto è già il mercato» (III 1); trad. C.Bassi.
OTTONARIO	G. Verdi, <i>I vespri siciliani</i> , libr. E .Scribe e C. Duveyrier: «Comment, dans ma reconnaissance» (II 3, duetto) «Quale, o prode al tuo coraggio» (II 3); trad. A. Fusinato.
DECASILLABO	G. Rossini, <i>Mosè</i> , libr. E. Balocchi e É. de Jouy: «Frappons une race rebelle» (III 3, concertato) «Sia distrutta una stirpe ribelle» (III 3); trad. C. Bassi.

Occorrerà attendere anni avanzati della seconda metà del secolo perché le traduzioni offrano presenze copiose dell'equivalente metro italiano. Basti pensare al *Faust* di Gounod («Salve dimora casta e pura», «C'era un re, un re di Thulé»)⁴⁶ o alla *Carmen* di Bizet («Il fior che avevi a me tu dato», «È l'amore

⁴⁴ Costituisce una presenza d'eccezione, nel libretto de *Il Bravo* (1839) verseggiato da Gaetano Rossi e intonato da Mercadante, il coro «Segreti, quai spettri tacenti» (III 3).

⁴⁵ Sulle versioni ritmiche italiane di libretti francesi cfr. anche FABRIZIO DELLA SETA, *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni dei Grands Opéras*, in SIEGHART DÖHRING - ARNOLD JACOB SHAGEN (a cura di), *Meyerbeer und das europäische Musik-theater*, Laaber, Laaber Verlag, 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 16), pp. 309-351.

⁴⁶ Versi che nella prima traduzione ritmica italiana di Achille de Lauzières (1862) ancora suonavano in ottonari e quinari doppi: «Salve o casta e pia dimora» e «Eravi un giorno - di Thulé un re».

uno strano augello»). Ma si dovrà anche ricordare che lo sdoganamento del novenario era intervenuto sin dal 1868 allorché Boito lo adottava in *Mefistofele*, nel coro del prologo «Sui venti, sugli astri, sui mondi» e nel duetto del terzo atto «Lontano, lontano, lontano».⁴⁷ Per contro, sempre sul versante delle versioni ritmiche, non mancarono ulteriori indugi e attestazioni di fedeltà a uno statuto metrico perento. Dacché correvano gli anni in cui gli Zanardini, Marchesi, Pozza compivano la prodigiosa alchimia della traduzione di Wagner nei metri della tradizione italiana. Che era poi la medesima alla quale si appellerà ancora Giacosa, ormai nel nuovo secolo, per preservare le forme poetiche del libretto di *Madama Butterfly*.⁴⁸ Anche se alla loro obliterazione aveva ormai già inappellabilmente provveduto la partitura.

⁴⁷ Nell'Ottocento il tabù del novenario era stato infranto, sul versante letterario, dal poemetto di Nicolò Tommaseo *Mane, Thecel, Phares*. E non sarà forse un caso che Boito si interessasse alle scelte metriche di quest'autore proprio al tempo della gestazione di *Mefistofele*; cfr. PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Verona, Mondadori, 1942, p. 236. Come noto, l'inno *Ognissanti* di Alessandro Manzoni, composto in novenari, non poteva ancora costituire un modello essendo restato, nonostante l'antico concepimento, incompiuto e a lungo inedito. Il novenario introdotto da Boito – come quello di Tommaseo e Manzoni – non ha la libera forma che spesso assume l'*octosyllabe*, ma quella anfibrachica, con *ictus* costante in 2^a, 5^a e 8^a, già definita da Dante «triplo trisillabo» (*DVE*, II.V.6). Forma diversa, dunque, anche da quella adottata da Chiabrera, di fatto un doppio quinario, nonché da quella di 3^a, 6^a, 8^a, comune alla librettistica secentesca.

⁴⁸ Non si dimentichi la lettera inviata a Ricordi il 1° gennaio 1904: «devo proprio abbandonare il libretto al disprezzo ed al dileggio di tutte le persone che appena s'intendono di prosodia? [...] insisto con quanta ho forza perché sia stampato intero il testo del libretto. Questa mutilazione può convenire al maestro, ma offende profondamente il poeta»; EUGENIO GARA (cur.), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, p. 250.



Pier Giuseppe Gillio

Parole e musica
nell'Ottocento
italiano: correlazioni
metriche

Conservatorio
di Novara

piergiuseppe.gillio
@fastwebnet.it

La musica vocale del primo Ottocento italiano, teatrale e da camera, è in vasta misura governata dalle convenzioni poetiche del secolo precedente. La regolarità delle costruzioni versali e strofiche dei testi per musica, codificata da Metastasio, risulta infatti altamente funzionale ad assetti melodici sempre più marcatamente isoritmici. Ma quando la strutturazione isoritmica diventa radicale, con prescrizione di *incipit* ritmici costanti, i sistemi metrici poetico e musicale, già pervenuti ad alti livelli di compatibilità, conoscono forti contrapposizioni o nuove modalità di relazione. Dedicato alla considerazione di tali aspetti, l'articolo si propone di rispondere in particolare ai seguenti interrogativi: in qual modo la conduzione isoritmica della melodia interagisce con le scelte metriche? perché occorre riconsiderare la tesi di Lippmann che i versi melici italiani non conoscano modelli ritmici generali? perché il sistema metrico verbale può accordarsi più facilmente con quello musicale che con quello prosodico? perché le infrazioni prosodiche, diventate comuni in età romantica, si limitano a quinari e settenari? perché, a diversità del Lied tedesco, la musica da camera italiana non s'incontra con la lirica alta coeva? fino a quando l'autore di versioni ritmiche italiane di libretti francesi omette di introdurre il novenario a traduzione dell'*octosyllabe*?

Italian vocal music of the early nineteenth-century, whether theater or chamber music, is governed to a large extent by the poetic conventions of the previous century. The regularity of lines and strophic construction, first encoded by Metastasio, is in fact highly suitable for strong isorhythmic intonations. But when the structure became radically isorhythmical, with instructions for constant rhythmic incipit, both the poetic and musical metric systems, having reached high degrees of compatibility, showed strong oppositional arrangements or new interactions. This article, dedicated to the analysis of these aspects, aims to answer the following questions: how does the isorhythmic melody interact with the choice of meter?; why is it necessary to reconsider Lippmann's thesis maintaining that Italian verses do not follow general rhythmic patterns?; why is the metric system more easily adaptable to the music than the prosodic system?; why are the prosodic violations, which were common in the Romantic period, limited to quinari and settenari?; why did Italian chamber music, unlike the German Lied, not meet high lyrical production?; and when did Italian authors of rhythmic versions of French librettos stop introducing the novenario to translate the octosyllabe?

Docente di *Letteratura poetica e drammatica* nel Conservatorio di Novara, è autore di numerose pubblicazioni sul Settecento musicale veneziano, tra cui *L'attività musicale negli ospedali di Venezia* (Olschki, 2006); ha inoltre pubblicato articoli su G. Giacosa librettista, versificazione e ritmo musicale, mottetto solistico, cantata politico-encomiastica, cantanti d'opera del Sette-Ottocento.

Pier Giuseppe Gillio teaches Letteratura poetica e drammatica at the Novara Conservatory. He is the author of numerous publications on eighteenth-century Venetian music, including L'attività musicale negli ospedali di Venezia (Olschki, 2006). In addition he has published articles on G. Giacosa's librettos, on versification and musical rhythm, on motets for solo voice, on political-laudatory cantatas, and on eighteenth and nineteenth century opera singers.