

# Lezioni liceali a due: musica e italiano

## 1. La proposta

Se la musica strumentale è di esclusiva competenza del musicologo, la musica vocale, appoggiandosi sui testi scritti, chiama in causa lo studioso di letteratura. Ma il musicologo capisce poco di metrica e stilistica dei testi, lo studioso di letteratura ancora meno capisce di notazione musicale e trascrizioni. Così la confluenza di musica e testo poetico ha finito coll'essere, per lungo tempo, terra di nessuno. Questo stato di cose si sta modificando in questi ultimi anni, grazie all'attività di musicologi con una preparazione di tecnica letteraria i quali sentono che non è possibile scollare la parte musicale dalla parte testuale. Purtroppo non si avvera ancora l'alternativa perché gli studiosi di letteratura non dispongono ancora delle competenze musicali per fare breccia nel campo dei musicologi. La conquista delle terre inesplorate avviene perciò a partire da una sola direzione.

In attesa di una stretta e, si può già prevedere, proficua collaborazione tra ricercatori delle due discipline, gli insegnanti di musica e di italiano delle scuole medie superiori possono collaborare intraprendendo lezioni a due. Specialmente idonea sarà la forma seminariale. Lo scopo sarà quello di fornire musica e relativo testo in condizioni ottimali di leggibilità, o almeno in condizioni migliori di quelle di cui si dispone, quando esse siano giudicate scadenti; e sarà anche quello, legato al primo, di acquisire conoscenze di storia della musica e della letteratura.

Il tempo privilegiato dell'oggetto della ricerca comune è quello della musica vocale profana italiana del Cinquecento e del Seicento. L'approccio all'esercitazione è vario; si possono ad esempio prendere in considerazione: un libro di madrigali (in partitura originale o in trascrizione moderna), un poeta (considerandone i testi musicati da uno o più musicisti), un centro di produzione musicale (una corte laica o una cappella religiosa), un musicista straniero (alle prese con testi italiani), un *compact disc* (che può essere usato come iniziale «libro di testo»), il programma di un concerto (meglio

se vi hanno presenziato o presenzieranno gli studenti interessati al lavoro, sia come ascoltatori passivi che come esecutori).

Bisognerà valutare preventivamente la fattibilità della ricerca: sia per quanto attiene alla musica che al testo, perché alcune strade non sono percorribili (mancanza di bibliografia a ragionevole portata di mano di studenti e insegnanti) o lo sono più difficilmente di altre (riproduzione di manoscritti o stampe rare). La conoscenza dei dati tecnici (struttura di componimenti musicali, elementi di metrica) e storici (biografia, bibliografia, contesto culturale) si formerà via via col procedere del lavoro. Ma forse bisognerà stabilire le conoscenze minime per poter operare e conseguire certi risultati in tempo breve, dal momento che un anno scolastico passa in fretta e non si può rimanere troppo ai *prolegomena* e nel generico. Le considerazioni seguenti vogliono dare qualche spunto alla riflessione sulle cose dette.

## 2. Musica antica tra cronaca e storia (con cenni nostrani)

Stiamo vivendo anni straordinari e appassionanti. Da quando una generazione pionieristica di musicologi, attivi nel nord Europa (tra Olanda, Germania e Austria), ha cominciato a studiare manoscritti e antiche edizioni di composizioni e di trattati musicali relativi al Cinquecento, al Seicento e al primo Settecento, è scoppiato il finimondo. In un breve giro di anni è stato rimesso in discussione il modo di suonare e di cantare quella che, con espressione generica, si chiama «musica antica». La portata dell'innovazione e l'entità dei risultati acquisiti è ormai digerita anche da coloro che in un primo tempo si sono opposti con tenacia al nuovo corso della storia.

Essi sentivano, all'atto dell'esecuzione, che strumenti e voci erano irriconoscibili e che quella dolce e levigata poesia, entrata a far tutt'uno con la loro cultura e la loro società, non era più né dolce né levigata, anzi non era più nemmeno poesia. In sentore di lesa maestà, lunghe schiere di ribelli alla deriva hanno finito per aggrapparsi all'albero della zattera con

quella che restava la loro ultima argomentazione: «strumenti antichi e prassi esecutiva, sanciti a norma di filologia, non sono garanti della resa di quella musica così come essa era ai tempi suoi; ergo, suoniamo e cantiamo come abbiamo sempre fatto». Era quasi come dire: «sono nudo e mi offrono un vestito; siccome però non è su misura, preferisco restare come sono». Che tutti (ascoltatori, musicisti e studiosi) fossero più o meno nudi, relativamente all'approccio a quella cultura rinascimentale-barocca, è ormai fuori discussione; che il vestito offerto fosse necessario e più che decente, è altrettanto inconfutabile; che non potesse essere su misura, era pure vero: quegli strumenti e quelle voci, chiamati a un compito di cui si erano perse le tracce, non poche volte stonavano. Ma si stava ripristinando il dimenticato: e non si poteva rimproverare ai primi imperfetti risultati di una fondata ricerca, di essere subito quello che solo poi sarebbero stati. Era un atteggiamento di re-triva malafede. Dove oggi ne siamo (pur sempre in compagnia di errori, in parte destinati a sparire), molti sanno; ed è commovente assistere agli ultimi rigurgiti, mascherati o scoperti: «interpretazione filologica, ma non di quella filologia pedante che uccide la musica» (e simili).

L'Italia soltanto da una manciata di anni va rimettendosi al passo con l'Europa continentale (cresciuta nel frattempo con decisivi contributi inglesi e francesi). Per tre lunghi e umilianti decenni i suoi Monteverdi e i suoi Vivaldi (riveduti e corretti come gli affreschi del Michele sistino) hanno risuonato soltanto in mani e gole di musicisti e cantori stranieri. Ma poi, potranno dire tra breve gli storici che se ne occuperanno, *Italia capta ferum victorem coepit*.

La più fragorosa riscossa in ambito strumentale è da poco venuta per opera di un gruppo lombardo, il «Giardino armonico», nato non a caso sotto il segno gotico del Duomo milanese. La cultura dei suoi fondatori è quella nuova e fresca di chi si è abbeverato alle fonti dei patriarchi nordeuropei. Se per secoli musicisti, pittori e letterati hanno affrontato, necessario e gradito, il «viaggio in Italia», in questi anni sembra che, sul versante della musica antica, sia difficile fare a meno del viaggio in Olanda o Svizzera o Austria; non solo muovendo, gli insubrici, dalla privilegiata Milano ma anche e perfino da



Lorenzo Costa (1459/60-1535) - Concerto

Catania. Questi pellegrini di fine secolo sono giovani o giovanissimi che affrontano da subito quello specifico repertorio e non altri. Quasi mai si trovano fra loro cinquantenni trapiantati da orchestre sinfoniche o cori a cui erano approdati dopo la normale navigazione in conservatorio. Del resto, ormai lo sanno tutti: i conservatori (italiani e non) hanno, a loro triste insaputa, frenato lo sviluppo del nuovo corso della musica antica: almeno dai Gabrieli ai figli di Bach.

Nel «Giardino armonico» vi è Luca Pianca, uno dei nostri. Uso questa espressione (corrente in Ticino ma che non condivido per il pericolo di sciovinismo che comporta) col solo scopo di far capire quanto sia inopportuna. Come fa quel liutista, luganese di nascita, ad essere dei nostri se si è formato a Vienna con Harnoncourt, cioè con uno dei più importanti tra i suddetti patriarchi? E poi, chi

sono i nostri? Nella musica antica, si fa in fretta a dire, di nostri ne abbiamo avuti due: Edwin Loehrer (München) e Luciano Sgrizzi (Bologna). Essi hanno purtroppo già consegnato il loro nome e le loro opere alla storia. Il primo, indissolubilmente legato a Monteverdi, riconosceva con intelligenza e umiltà, sul finire della sua carriera, che avrebbe dovuto ricominciare tutto da capo: coro e strumenti da reimpostare sul modello dell'insegnamento più aggiornato; il secondo, legato a doppio filo a Scarlatti, riusciva, sul finire della sua carriera (e già prima di abbandonare la Svizzera), a imboccare la strada che il primo avrebbe voluto percorrere. Loehrer e Sgrizzi operavano nella struttura della Radio Svizzera Italiana; tale struttura, quando Luca Pianca nasceva alle sorti della musica, non era più la stessa: a Loehrer subentrava Ducret e sarebbe da lì a poco subentrato Diego Fasolis; a Sgrizzi era già subentrata

come solista (per crescente fama, non per sostituzione di funzioni) Chiara Banchini. Entrambi di Lugano e, dirà qualcuno, più che mai nostri. Ma Fasolis ha accordato il suo cembalo e il suo organo su quelli di Tagliavini e della generazione seguente a quella dei patriarchi; Banchini ha accordato il suo violino su quello di Kuijken, lui pure figlio dei patriarchi. Così va il mondo, quando va bene.

Luca Pianca ha mantenuto la relazione culturale che lo lega al maestro viennese; in parte a lui dobbiamo se il «Giardino armonico» ha potuto registrare molte sue interpretazioni nella liberale e accondiscendente Lugano, e se il prodotto luganese ha potuto essere deversato in CD per la Teldec. «Von Venedig nach Wien» è il titolo di un importante LP che riproduce musica italiana storicamente istradata dalla Serenissima al centro dell'Impero; «Von Lugano nach Wien» potremmo parodiare oggi: se non certo per indicare un solco di tradizione consolidata, almeno per sollecitare una traccia di storia da scrivere.

### 3. L'esempio di Kapsperger (quasi una recensione)

Oggi Luca Pianca (tiorba, arciliuto) e Guillemette Laurens (mezzosoprano), con qualche intervento di Enrico Onofri (il primo violino del «Giardino armonico»), ci fanno conoscere musiche di Kapsperger, detto il Tedesco della tiorba. Di lui la discografia aveva già fornito opere per lo strumento che gli dette la fama ma quasi nessuna composizione vocale; il CD colma perciò una lacuna, offrendo otto arie, due villanelle e due mottetti, qua e là framezzati da quattro toccate e due gagliarde per liuto o simile. Gli hanno conferito il «Diapason d'or». Per noi, cinquantasette minuti di piacere.

I testi profani italiani musicati da Johannes Hieronymus Kapsperger (circa 1580-1651; a Roma verso il 1605) sono stati scritti quasi tutti da poeti finora rimasti sconosciuti; sono identificati soltanto 10 autori di 45 composizioni su 233. Ecco in dettaglio:

- *Libro primo di madrigali*, Roma 1609, 17 testi tra cui: Giovan Battista Marino (5), Livio Celiano (1), Giovanni della Casa (1), Torquato Tasso (1);
- *Libro primo di villanelle*, Roma 1610, 20 testi tra cui: Giovan Battista Guarini (1);



- *Libro primo di arie*, Roma 1612, 22 testi tra cui: Guarini (2), Marino (2), Gabriello Chiabrera (1), Giacomo Martelli (1), Francesco Petrarca (1);
- *Libro secondo di villanelle*, Roma 1619, 21 testi tra cui: Ottavio Rinuccini (1);
- *Libro terzo di villanelle*, Roma 1619, 20 testi tra cui: Rinuccini (1);
- *Libro secondo d'arie*, Roma 1623, 27 testi tra cui: Marino (1), Petrarca (1);
- *Libro quarto di villanelle*, Roma 1623, 22 testi tra cui: monsignor Ciampoli (1);
- *Coro musicale nelle nozze... Barberini... Colonna*, Roma 1627, 24 testi di monsignor Ciampoli;
- *Libro quinto di villanelle*, Roma 1630, 20 testi anonimi;
- *Li fiori. Libro sesto di villanelle*, Roma 1632, 20 testi anonimi;
- *Libro settimo di villanelle*, Roma 1640, 20 testi anonimi.

Abbandonata entro il 1612 l'esperienza del madrigale e del primo libro di arie (dove sono riconoscibili testi di alcuni poeti ben noti delle generazioni più moderne: Marino, Tasso, Guarini, Chiabrera), Kapsperger, già nel 1610, si orienta con decisione verso le villanelle, da cui non si allontanerà più nonostante un attardato secondo libro di arie e una raccolta occasionale epitalamica. Ne pubblica sette libri in trent'anni: lunga fedeltà al genere prediletto. Gli autori dei testi di tali villanelle restano per ora quasi completamente anonimi. Nei primi tre libri sono identificati solo un testo di Guarini e due di Rinuccini (autori che più normalmente sono musicati in contesto madrigalistico); i testi del quarto libro sono di un religioso di notorietà locale (che fornisce testi anche a Domenico Mazocchi, Pietro Paolo Sabbatini e Mario Savioni: tutti musicisti attivi in ambiente romano); i testi degli ultimi tre libri sono di autori sconosciuti. Si dovrà valutare la possibilità che l'autore dei testi anonimi sia, almeno in parte, lo stesso Kapsperger, ma anche scavare nel sottobosco dei poeti minori. Sebbene la scarsa conoscenza delle poesie di molti cinquecentisti e secentisti inviti a non escludere che qualche autore rilevante possa ancora essere identificato, non è però irragionevole credere che in tanto buio si potrà fare poca luce.

L'iter che Kapsperger compie nella scelta dei testi profani italiani da musicare nel genere della villanella sembra perciò sottrarsi via via alla dipendenza dei grandi poeti ovunque celebrati, per rinchiudersi in confini non ancora chiariti: probabilmente quelli dell'aristocrazia religiosa romana che egli serviva e che a lui dava la possibilità di esprimersi, secondo le regole della vita cortigiana praticata nelle corti laiche dei grandi mecenati di tutta Italia.

Voglio ora dirigere l'attenzione su un aspetto della musica vocale antica che di solito non interessa l'ascoltatore odierno, come invece dovrebbe, e riavvicinarmi così alla proposta di lavoro precedentemente esposta al punto 1. Allo stato attuale delle conoscenze non siamo in grado di sapere su quali edizioni di testi Kapsperger componesse la propria musica (e come lui quasi tutti i musicisti del Cinquecento e Seicento); e neppure come Kapsperger affrontasse il testo letterario: se con spirito conservativo oppure con disponibilità ad introdurvi modifiche (varianti, omissioni, aggiunte). Gli editori secenteschi potevano scostarsi con una certa disinvoltura dagli autografi che giungevano in tipografia; specialmente nei punti più difficili di uno scritto, una trascuratezza diffusa, in una editoria in decadenza rispetto agli splendori del tramontato Cinquecento, favoriva le alterazioni delle lezioni originali. L'orecchio del musicista era vigile nell'atto di dar note a un testo (testo il quale, col suo ritmo intrinseco, determinava sempre, in qualche misura, le scelte del musicista); è però indimostrato se sapesse individuare certi errori che vi si fossero depositati, specialmente i meno grossolani e perciò i più insidiosi.

Nel caso del sonetto di Petrarca registrato sul disco, il confronto con l'autografo, riprodotto nelle moderne edizioni correnti, evidenzia cambiamenti minimi. Nel caso del testo di Martelli ivi riprodotto, oggi poco noto e verosimilmente da molto non più pubblicato, e nel caso del sonetto di Guarini, che pure figura nel disco, i confronti sono più problematici poiché non esiste ancora l'edizione critica delle poesie dei due autori. Tuttavia nel sonetto di Guarini siamo certi che, al v.13, il sostantivo in rima *pene* (= sofferenze) è apocrifo, dal momento che è necessaria una rima in-*eri*. Le edizioni delle

poesie di Guarini recano in quel luogo l'aggettivo *feri* (= terribili). La sostituzione non toglie significato al passo del testo ma costituisce una banalizzazione perché elimina la ricercata figura sintattica dell'iperbato e attenua la forza delle allitterazioni degli ultimi due versi della poesia:

*questi ch'a voi quasi gran fasci invio,  
donna crudel, d'aspri tormenti e  
[pene  
saran i trofei vostri, il rogo mio  
(vv.12-14).*

Non sappiamo se la sostituzione di *feri* con *pene* sia una scelta di Kapsperger o una sua passiva accettazione di un passo corrotto; ad ogni modo dobbiamo a malincuore accettare nel testo questo corpo estraneo, dal momento che è stato musicato. Al v.1 (*Interrotte speranze, eterna fede*) l'aggettivo *eterna* è stato sostituito da *e ferma* (forse per rigore teologico, dal momento che nel mondo ultraterreno la fede non avrà più ragione di essere); anche in questo caso la sostituzione va mantenuta. Nel testo *Amor la donna mia*, al v.7 si deve invece eliminare la congiunzione iniziale di *e con ira*, che rende ipermetro il settenario: purché ciò non comporti alterazioni nel canto.

L'ascoltatore moderno di queste e di altre musiche antiche, quando non sia del mestiere, non si pone certo i problemi che ho cercato di presentare; e va da sé che gli aspetti ritmico-lessicali passino ancora più inosservati presso l'ascoltatore comune non italofono, il quale, per forza di cose, ha una percezione quasi solo sentimentale e non tecnica della «musicalità» italiana. L'interrelazione tra musica e poesia un tempo era consapevole non solo dei compositori ma anche dei fruitori più avvertiti. Oggi si ascoltano questi brani vocali unicamente con l'orecchio, specialmente in una sala da concerto, dove raramente vengono distribuiti i testi scritti, ancora considerati un ingombro al godimento estetico; ma quelle note hanno un senso pieno soltanto se sono ricollocate sul loro supporto testuale, così che gli «affetti» (dicevano i secentisti) espressi dalle parole possano essere messi in evidenza attraverso l'impiego di differenti tecniche musicali, come ad esempio le diminuzioni, i cromatismi, i silenzi.

Davvero, come diceva Giambattista Marino (rubando il concetto a Ronsard), *Musica e Poesia son due sorelle / ristoratrici del'aflitte genti, / de'*

rei pensier le torbide procelle/ con liete rime a serenar possenti./ Non ha di queste il mondo arti più belle/ o più salubri al' affannate menti. Che la nostra sbalestrata e vacillante società, nonostante il progresso, conti sempre più gran numero di *aflitte genti*, a causa delle loro *affannate menti*, le quali affidano allo psicanalista le *torbide procelle* dei loro *rei pensier*, è purtroppo inutile far notare. Non so se la poltrona di fronte allo stereo possa sostituirsi al lettino con dietro l'analista. Sia, questo CD per Kapsperger, almeno momentaneo analgesico, se non può essere panacea duratura.

#### 4. Storpiature per Händel

Un CD abbastanza recente propone musiche di Händel su testi italiani, riprodotti nell'annesso libretto. Si veda il caso di HWV 166:

##### Aria

*Splenda l'alba in oriente,  
cada il sole in occidente,  
virtù sempre esalterò.  
Sia la lingua più canora,  
sia la cetra più sonora* 5  
*oltra il ciel, oltre le stelle  
le sue belle alte glorie innalzerò.*

##### Recitativo

*Tu armonica Cecilia  
che rapisti col tanto (sic),  
che incantasti col suino (sic)* 10  
*fa pur che sia concesso a*  
[quetro (sic) stuol  
de' tuoi seguaci egrigi (sic)  
d'imitarne i tuoi pregi,  
perchè un nobil natale  
si rende oscur senza 15  
[virtute uguale.

##### Aria

*La virtute è un vero nume  
del moral nel basso mondo.  
Chi si scosta dal suo lume  
va dell'ombre nel profondo.*

Che santa Cecilia, patrona della musica, avesse potere incantatorio grazie al *suino* (v.10) era sfuggito a tutte le ricerche storio-iconografiche! Ognuno capisce (se italofono) che l'erroneo *suino* sta per *suono*; ma che sia capito non è un'attenuante per chi sbaglia, tanto più che il verso così storpiato è un ottonario (*suino* è trisillabo; c'è sinalefe tra *che* e *in-*) mentre con la lezione *suono* (bisillabo; senza diresi) è settenario: come vuole tutto il recitativo, di soli settenari e endecasillabi. Anche *tan-*

*to* (v.9) sta per *canto*; *quetro* (v.11) sta per *questo*; *egrigi* (v.12) sta per *egregi*. Una infilata di errori di stampa (fortunatamente non cantati) tanto più irritanti perché quasi sempre in posizione di rima. Ma non è finita: i vv. 11-12 saranno: *fa pur che sia concesso/ a questo stuol de' tuoi seguaci egregi* (settenario + endecasillabo), come chiarisce lo schema delle rime, dove gli endecasillabi (vv.12 e 15) presentano la corrispondenza della forma apocopata (*stuol, oscur*) su accento di quarta. In questo caso il guasto deriva da ignoranza metrica all'atto della trascrizione dalla partitura.

Ai versi del recitativo (settenari + endecasillabi) si contrappongono i versi delle due arie, tutti ottonari salvo l'ultimo della prima aria (v.7), che è un endecasillabo tronco, metricamente corretto. Esso potrebbe differenziarsi dagli altri proprio perché verso di chiusa, ma ci insospettisce. Le *glorie* vi sono dette *belle alte*; ma *belle* è banale (se non inadatto) e *alte* è pleonastico (ripete l'idea del v.6). Non si tratterà di due aggettivi interpolati? Eliminandoli, l'endecasillabo torna ottonario tronco (*le sue glorie innalzerò*) e corrisponde assai bene all'altro tronco: *virtù sempre esalterò* (v.3). Lo schema delle rime sarebbe allora più persuasivo (anche se con una rima irrelata: *-elle* al v.6).

Ho cercato di mostrare come la mente reagisca di fronte al testo, propensa ad eliminarne errori e incongruenze e facendo leva su argomen-

ti metrici e stilistici (ma in parte diverso sarà il ragionamento del musicologo). Anche escludendo i casi di errore palese, e quindi immediatamente sanabili, resta però fermo l'obbligo metodologico di non fidarsi mai delle proprie intuizioni (e tanto meno dei propri desideri di simmetrie e corrispondenze), quando sia possibile verificare. Bisognerà perciò confrontare il testo con quello di fonti più attendibili (operazione spesso ardua). Tuttavia, anche dopo verifica, resta pur sempre il fatto che il musicista ha musicato il testo che ha posto in partitura e non un altro metricamente più corretto. Dunque la filologia del testo in musica ha regole in parte diverse da quelle della filologia del testo letterario non musicato, richiedendo interventi che non ledano la fisionomia di una ben precisa musica sovrappostasi ormai inscindibilmente alla parola scritta. Si tocca qui un punto nevralgico della convivenza delle due sorelle musica e poesia: la prima (anche se nasce sempre dopo) ha la precedenza sulla seconda. Non dimentichiamo poi che il restauro del testo, fin dove sia possibile intervenire, permette anche di cercare di capire quanto il musicista antico avesse coscienza del supporto testuale che, dall'ordinaria testatura lineare, egli scomponeva in sillabe e collocava nella partitura sotto le note musicali. Non abbiamo ancora idee chiare in proposito, ma è probabile che tale coscienza sarà stata spesso più lucida e vigile di quella di certi moderni editori, quando (a rovescio del musicista) raccolgono le sillabe e le ricompongono in versi. Prefiggersi come scopo il restauro del testo poetico costituisce il necessario atteggiamento che permette di fare luce, indirettamente, anche sulla qualità del brano musicale (alta o bassa che sia). Il mirabile sodalizio di Monteverdi con Tasso nel *Combattimento* del libro ottavo mostra, come meglio non si potrebbe, quanto il musicista cogliesse pienamente il detto e perfino il non detto del testo del poeta: non solo per la qualità altissima di quei versi della *Gerusalemme* ma anche perché il musicista lavorava su un testo metricamente e contenutisticamente chiaro; e ci convince dell'assunto secondo cui solo il connubio tra alta poesia e alta musica genera un altissimo prodotto.

Francesco Giambonini

