

LUIGI ROVIGHI

“EXECUTIO ANIMA
COMPOSITIONIS”

L'ESECUZIONE - ORAZIONE



()

EDIZIONE CARRARA


ACCADEMIA DI
MUSICA ANTICA
DI ROVERETO

2024

Euregio Musica

Premio Bonporti

"EXECUTIO ANIMA COMPOSITIONIS"
L'ESECUZIONE - ORAZIONE

Luigi Rovighi
"Executio anima compositionis"
L'esecuzione - orazione

Prima Edizione / First Edition - 2010

© 2010 by Casa Musicale Edizioni Carrara s.r.l. - Bergamo (Italy)

Tutti i diritti letterari e artistici sono riservati.
E' vietata qualsiasi riproduzione anche parziale,
sia a mano sia a macchina (comprese le fotocopie)

All rights reserved
Any unauthorized reproduction is prohibited by law

LUIGI ROVIGHI

“EXECUTIO ANIMA
COMPOSITIONIS”

L'ESECUZIONE - ORAZIONE



EDIZIONICARRARA

"EXECUTIO ANIMA COMPOSITIONIS"

L'ESECUZIONE - ORAZIONE

1. L'esecuzione musicale attraverso 'figura', 'affetto', 'orazione'.

Dobbiamo anzitutto tenere presente che nel campo dell'esecuzione musicale, a tutt'oggi, non solo è poco frequentato il pensiero degli Autori antichi legato all' 'affetto', alla 'figura', all' 'orazione' (aspetti cui accenneremo) ma neppure le regole più elementari della pratica esecutiva antica vengono generalmente osservate dagli 'specialisti'; non sempre ci si rende conto che il *significato della scrittura musicale è radicalmente cambiato nel tempo*, riguardo ai più significativi e basilari aspetti: si pensi, ad esempio, al 'ritmo espressivo' che differenzia, fra valori uguali, "nota buona" da "nota cattiva" (così chiamate da **Leopold Mozart** o da **Joachim Quantz**; lo stesso **Beethoven** insegnava "le *nuances* del ritmo" e differenziava "sillabe, e note, lunghe e brevi"); o si pensi alla varia gestione del 'tempo' richiesta in ogni epoca all'esecutore (battuta "hor languida, hor veloce" frescobaldiana; "sprezzatura" cacciniana; "tempo rubato" di **Amadeus Mozart**, **Pier Francesco Tosi**, **Ph. Emanuel Bach**, **Leopold Mozart**); o si pensi all'atteggiamento d'epoca esecutivo-improvvisativo, o all'uso fondamentale della *dinamica* nella produzione del suono (tanto sul singolo suono, che nella prospettiva della frase musicale); notiamo, a proposito di questa 'emissione' *dinamica* sul singolo suono, l'endemica vistosa assenza del campo vocale (oltre a quello degli strumenti a fiato) dal problema.¹

Per questi motivi (che riguardano preventivamente appunto l'inosservanza del 'ritmo espressivo', della gestione del 'tempo', della produzione *dinamica* del suono e di un'eventuale consapevole integrazione improvvisativa), constatiamo, sulla generalità delle esecuzioni specialistiche odierne, che "pare sia quasi lo studiare una lezione", come già si notava nel 1594 (**G. B. Bovicelli**),² tanto quelle fondamentali e vivissime regole vengono ignorate; certo che, anche all'epoca, non mancavano i timori e le apprensioni degli Autori, perché l'esecutore doveva essere "perito".

* E' il motto che **Johann Joachim Quantz** pone, nel 1752, nella vignetta (posta qui in frontespizio) conclusiva della prima edizione del suo *Metodo* (cfr. nota 1).

1) Cfr., per i problemi dell'emissione vocale, *Fiori musicologici - Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, Bologna 2001, Patron, pp. 496 e sgg.; o, per l'accennato complesso delle regole esecutive, *RIdM (Rivista Italiana di Musicologia)*, 1973 n. 1, pp. 38-112; o *DEUMM (Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti)*, Torino 1988, UTET, il Lessico, III, pp. 711-746. In particolare, per gli autori sopra citati, nell'ordine: **L. Mozart**, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1756; 1787³, Lotter, cap. XII, §§ 9-10; **J. J. Quantz**, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino 1752; Breslau 1789³, Korn, pp. 105-06; **L. van Beethoven**, cfr. qui a p. 18; **Amadeus Mozart**, Lettera a Leopold del 24-10-1777; **P. F. Tosi**, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, Bologna 1723, Lelio dalla Volpe, pp. 82, 88, 105; **Ph. Em. Bach**, edizione del 1787 del suo *Versuch* (1753), loc. cit. in parte in **Uli Molsen**, *Die Geschichte des Klavierspiels*, Balingen 1983, Molsen, p. 28, e interamente tradotto da **G. Gentili Verona** in **Em. Bach**, *Saggio di metodo*, Milano 1973, Curci, p. 155.; **L. Mozart**, loc. sopra cit., § 20. - Sulla sempre discussa questione dell'esecuzione "filologica", notiamo qui solo la diffusa disinformazione sull'argomento.

2) **Giovanni Battista Bovicelli**, *Regole, Passaggi di musica*, Venezia 1594, Vincenti, p. 14.

Apprensioni che si possono proiettare nel tempo: oggi assistiamo normalmente a esecuzioni in cui la monotonia esecutiva, "risultanza umiliante", ha come naturale conseguenza "la noia, effetto orribile".³ Tanto che, anche per il passato, **Muzio Clementi**, fra la moltitudine di altri Autori che avvertivano l'esecutore, aveva dovuto suggerire: "[...] *sagrificando qualche volta la regolarità della battuta per comovere*".⁴ Non per niente **Johann Mattheson**, considerato all'epoca (anni '30 del '700) più di **Bach** e di **Händel** stessi, avvisava addirittura che "quanto meno uno capisce di musica, tanto più batterà la battuta".⁵

'FIGURA'. 'AFFETTO'. 'ORAZIONE'

Oltre a queste citate tramandate (e trascurate) regole sulla valenza elementare della scrittura, viene espressa dagli Autori una minuziosa, articolata definizione retorico-musicale del comporre (e dell'eseguire) attraverso quelle che verranno chiamate 'Teoria delle Figure' e 'Teoria degli Affetti'.

A ogni 'figura', cioè a ogni *vario semplice atteggiamento della linea musicale* (ascesa, discesa, per salto, per grado, con pause, senza pause, ecc.), corrisponde un suo proprio significato: l'"affetto" (da evidenziare esecutivamente, come vedremo). Per trarre solo un esempio dal vasto e organizzato campo delle 'figure', col loro significato, una semplice comune ascesa o discesa della linea musicale è significante:

ascesa (anàbasi) esprime esaltazione, elevazione, o cose alte ed eminenti; nella discesa (catàbasi) usiamo affetti quali inferiorità, umiliazione e avvillimento per esprimere situazioni deprimenti (**A. Kircher**, Roma 1650).⁶

Ma anche ogni semplice 'intervallo' (con le sue due sole note: un unissono, una 'seconda', una 'terza', ecc.) veniva considerato come 'figura' col suo proprio vario significato.⁷

3) **Cesare Ristori**, *Manuale pratico di declamazione [...] applicata pure al canto*, Torino 1888, Tarizzo, p. 44. Per altre testimonianze sulla 'noia' esecutiva cfr. nota 170.

4) **M. Clementi**, *Introduction to the Art of Playing on the Piano-Forte*, Londra 1801 (1826¹¹); trad. it.: *Metodo completo pel Piano-Forte*, Bologna 1830, Cipriani; fac-simile, Bologna 2000, Forni, p. 20. Per gli "altri Autori" accennati cfr. nota 1.

5) **J. Mattheson**, *Grosse General-Bass-Schule*, Hamburg 1731², p. 285: "Je weniger einer von der Music versteht, je öfter wird er den Tact schlagen".

6) **Athanasius Kircher**, *Musurgia universalis*, Roma 1650, Corbelletti, II, p. 145.

7) Fra le moltissime possibili testimonianze sulla simbologia degli 'intervalli', citiamo solo, ad esempio, **Tartini**, *Trattato di Musica*, Padova 1754, Manfrè, pp. 152 e sgg.; o **Johann Ph. Kirnberger** (allievo di **Bach**, oltre che di **C. H. Graun**), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin-Königsberg 1776-79, II Theil, s. e., p. 103. **Tartini** tratta, fra gli altri intervalli, l'ottava (*gravità, maestà*); la terza maggiore (*forte, allegra, ardita*); ecc. ecc. Qualche esempio da **Kirnberger**: seconda minore ascendente: *mesta, afflitta*; seconda maggiore ascendente: *piacevole*; seconda maggiore discendente: *calmando con gravità*; ecc. ecc.

C'è quindi un ampio campo di 'figure' retorico-musicali e di 'affetti' relativi, dei quali converrà rendersi conto attraverso le numerose trattazioni rimaste, in modo che l'esecuzione risulti pienamente consapevole; una motivazione retorica della 'figura', per mezzo di una valutazione dell' 'affetto' relativo, porterà a una dimensione esecutiva significativa (oggi carente) insistentemente richiesta dagli Autori dell'epoca (cfr. tutto il n. 2).⁸

Gli Autori manifestano la preoccupazione di mantenere alle loro musiche un *significato* (l' "affetto") specialmente quando la musica strumentale cominciava, fra '500 e '600, a essere autonoma da un testo letterario cantato (che un *significato* chiaramente lo enunciava): la musica vocale era avvantaggiata dalla presenza significativa della parola e dalla nuova scrittura "per una voce sola",⁹ contrapposta alle quattro voci del Madrigale (dove, nel "cantare, nell'istesso tempo, tante arie insieme",¹⁰ la parola era stata prevaricata e resa insignificante). Ma anche il nuovo assetto "per voce sola" presentava comunque alcuni problemi di chiarezza dell' "affetto":

8) Su "Teoria delle figure" e "Teoria degli affetti" cfr. un'ampia bibliografia in Hans-Heinrich Unger, *Musica e retorica* (1941), traduzione di Elisabetta Zoni, Firenze 2003, Alinea.

Oggi, musicologi distanti dai problemi dell'esecuzione musicale hanno ritenuto di poter limitare l'importanza della 'retorica musicale': ma "l'illusione di una disciplina unitaria e sistematica", ad esempio, nessuno l'ha mai coltivata, né ritenuta necessaria; e "quale fosse realmente la posizione del compositore dinanzi a questi pretenziosi ed incostanti arsenali di figure" lo diciamo facilmente in questa stessa nota; per la così definita "manca di trattatisti", forse è semplice disinformazione (L. Zoppelli, in *RidM* XXIII, 1988, p. 133), e ugualmente per il "fenomeno assai limitato" "a pochi autori tedeschi" (L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino 1982, EdT, p. 64). Ma l'interesse dell'esecutore sta nello stabilire una non equivocabile intenzione significativa degli Autori, e perciò nell'indagine sui mezzi espressivi (le 'figure') che potevano essere a disposizione del compositore come soprattutto a una invenzione più ampiamente musicale:

Questi mezzi di aiuto per l'espressione musicale si chiamano *figure* (Johann-Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, I, Lipsia 1788, Schwickert, Introduzione, § 104);

quanto poi i compositori aderissero o fossero condizionati da questi modelli di scrittura (le figure) è una questione di casistica individuale. Certa è l'influenza, in senso lato, delle 'figure' come mezzi di rappresentazione (di 'decorazione') di concetti:

Nella letteratura musicale, più o meno consciamente, i principi retorici vengono realizzati (Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Herold, p. 243);

"principi" che ad esempio Bach "conosce perfettamente" e dei quali fa un'"abile utilizzazione" (secondo J. A. Birnbaum, *Magister di retorica a Lipsia*: cfr. Unger sopra citato, p. 105). Inoltre,

un bravo compositore troverà anche figure sempre nuove, senza distinguerle precisamente [...]; senza le figure, si può forse destare e esprimere le emozioni? Assolutamente no. (*Keinesweges*). (J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Lipsia 1745². R Breitkopf, pp. 697, 683).

Scriva poi Leopold Mozart nel 1756 (*op. cit.* a nota 1, p. 108):

Per un compositore come si deve questa scienza [retorica] è indispensabile; altrimenti egli è la quinta ruota del carro.

Nella bibliografia citata all'inizio di questa nota potremo trovare un'ampia ubiquitaria testimonianza (non solo "tedesca") sull'humus retorico sotteso a qualsiasi attività di composizione (ed esecuzione) musicale.

Pregovi, gentilissimi Signori, che per vostro diletto vorrete cantare questi miei Concertini [...] mi facciate gratia di cantarli come stanno, con quello maggiore affetto, che sia possibile [...]; Et scuoprendo passi alquanto licentiosi, considerino le parole, ouero l'affetto della Musica, che troueranno esser fatta ogni cosa con sano giuditio (Giovan Paolo Cima, 1610).¹¹

E già per Vincenzo Galilei (nel 1581) bisognava

che l'aria della Canzone fusse composta da buono maestro [...] & recitata da persone perite & voci accomodate;¹²

"cantanti non ordinari" chiedeva anche Giovanni Maria Artusi nel 1603;¹³ e per Athanasius Kircher (Roma, nel 1650) la composizione, per rivelare il suo significato, andava eseguita da eccellenti cantori - "a peritissimis pronuncianda".¹⁴

Un'analogia costante preoccupazione avevano anche gli Autori di musica strumentale, cui mancava per di più l'aiuto chiarificatore della parola. Se anche lo strumento da solo poteva, per Vincenzo Galilei (nel 1581), "operare l'affetto",¹⁵ l'esecutore, ancora, doveva essere "perito":

Non ne dubitare punto [...] che il suono dello strumento fatto dall'arte senza l'uso delle parole, aveva [...] grandissima facultà d'operare ne gli animi degli uditori gran parte degli affetti che al perito sonatore piacevano.

E anche 150 anni dopo (nel 1739), per Johann Mattheson il compositore deve sapere che

anche quando mancano le parole, nella musica strumentale, l'intenzione deve sempre e in ogni melodia essere diretta alla rappresentazione dell'inclinazione predominante dell'animo, in modo che gli strumenti per mezzo del suono pronuncino quasi un discorso articolato e comprensibile.¹⁶

E un aiuto all' "invenzione" significativa del compositore veniva per Mattheson dai "loci topici" della retorica, o "luoghi, fonti [di aiuto] per l'invenzione" che suggeriscono i vari modi di descrivere una situazione; il decimo 'locus', *locus adjunctorum* (dei caratteri, delle circostanze), "si applica per la rappresentazione [con mezzi ritmico-musicali] di certe persone":

9) "Canto per una voce sola" che "fioriva in Firenze nella virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giovanni Bardi": G. Caccini, *Le Nuove Musiche*, Firenze 1601, Marescotti, *Ai Lettori*.

10) Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Firenze 1581, Marescotti, p. 82.

11) G. P. Cima, *Concerti ecclesiastici*, Milano 1610, Tini e Lomazzo, p. 66.

12) V. Galilei, *op. cit.* a nota 10, p. 105.

13) G. M. Artusi, *Seconda parte dell'Artusi*, Venezia 1603, Vincenti, pp. 19-20.

14) A. Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650, Corbelletti, p. 578.

15) V. Galilei, *op. cit.* a nota 10, p. 90.

16) J. Mattheson, *op. cit.* a nota 8, p. 127. Per i "loci topici" sottomenzionati cfr. in H. H. Unger, *cit.* a nota 8, pp. 82, 83.

Se qualcuno vuole sostenere che queste cose non si possono rappresentare bene in musica, può star sicuro che si sbaglia di grosso. Il famoso Johann Jacob Froberger, organista di corte dell'imperatore Ferdinando III, *sulla sola tastiera del cembalo è riuscito a raccontare intere storie*, ritraendo le persone presenti e partecipanti con tutte le diverse qualità dei loro animi.

Ma gli Autori vanno oltre alla manifestazione della loro intenzione 'significante' (che attribuisce un 'affetto' a ogni 'figura'): nella loro ricerca suggeriscono anche agli esecutori *con quali mezzi* il significato (l'"affetto") delle loro musiche potesse risultare chiaro ed evidente all'ascoltatore: l'esecutore, secondo gli Autori di ogni epoca (dal '500 all'800), deve usare nella sua esecuzione "*i mezzi dell'oratore*", cioè tutte le gradazioni di varia pronuncia, di varia *respirazione* con le annesse "*pause*", di varia dinamica, timbrica, agogica, messe in pratica dall'*oratore*. Sono mezzi di una vivissima mobilità espositiva usati nel campo della *declamazione* e ampiamente teorizzati e consigliati all'oratore (cfr. tutto il n. 7): mezzi oratorî ai quali si richiamano anche gli Autori musicali, oltre che a specificarli in proprio ("*il dir piano*", "*il dir forte*", "*il dir veloce*", "*il dir lento*"; la "*diversità di tono*"; *respiri e cesure*).¹⁷

Gli Autori musicali considerano questi mezzi (musicali e oratorî) necessariamente collegati all'esecuzione delle loro composizioni. Questi mezzi portano lontano dalla apparente stretta consequenzialità grafico-stenografica della scrittura musicale e restituiscono all'esecuzione una dimensione *discorsiva* sempre richiesta: da Marco Fabio Quintiliano (che nel I secolo d.C. propone un parallelo fra 'oratore' e 'musicista') a Nicola Vicentino (nel 1555) fino a Beethoven e a Liszt (tutti Autori che in seguito citeremo).

Anche per quest'aspetto 'oratorio' della prassi esecutiva, a giudicare dalla monotonia e dalla uniformità di tono delle esecuzioni specialistiche che ci è dato ascoltare, possiamo dire che "*in oggi tal arte è in estremo dichinamento*", analogamente a ciò che avveniva (in mancanza di "cantanti non ordinari") al tempo di Antonio Planelli (teorico della riforma gluckiana; 1772); 'dichinamento' dell'arte esecutiva intervenuto anche se Francesco Maria Veracini (nel 1760) aveva pur avvisato, in sintonia coi colleghi d'ogni epoca, di non doversi imitare nell'esecuzione il colore piatto dell'imbianchino, "*degl'Imbiancatori da muraglie*".¹⁸

Daremo perciò prima uno sguardo alle dichiarate intenzioni degli Autori musicali riguardo al necessario uso, nell'esecuzione, dei "mezzi dell'oratore" (n. 2) e della "punteggiatura" (nn. 3-6); poi, i teorici della pura pratica oratoria potranno informarci più in particolare su quali fossero questi "mezzi dell'oratore" (n. 7) con tanta insistenza racco-

mandati dagli Autori musicali all'esecutore. Infine (come da Indice, a p. 84) un accenno alla Fuga come 'figura' significante e al 'gesto', elemento essenziale nell'esecuzione musicale.

2. L'esecuzione – orazione.

L'analogia fra esecuzione musicale e *ars oratoria* è posta pressantemente da tutti i musicisti e dai teorici della musica che hanno trattato il problema, senza differenze di tempo e di luogo: per fare qualche esempio, la musica "induce varie passioni [...] quando è recitata con giudizio" (G. Zarlino, 1558);¹⁹ bisogna "imitar col canto chi parla" (J. Peri, 1600);²⁰ "l'esecuzione musicale può essere *comparata all'arte di un oratore*" (J. J. Quantz, 1789).²¹

Per Cecilia Campa (2001),²² "la ricorrente proposizione di parallelismi, analogie o persino identità fra *musica* e *oratoria* necessita di una lettura accurata"; inoltre un "prattico & speculativo" moderno come Luigi Ferdinando Tagliavini (che si riferisce all'epoca frescobaldiana, chiama in causa anche l'"ascoltatore" perché si faccia partecipe di questa esecuzione – orazione:

l'ascoltatore deve quindi spogliarsi di tante vecchie e ben radicate abitudini e lasciarsi prendere nel *gioco libero, estroso*, continuamente cangiante e costantemente rinnovantesi a cui il compositore lo invita, gioco che dev'essere assecondato in tutte le sottigliezze dall'esecutore, condizione questa indispensabile al suo realizzarsi.

Una tal sorta di 'complicità' da parte dell'esecutore e dell'ascoltatore non è facilmente raggiungibile. Arduo è soprattutto il compito dell'interprete che, per decifrare il messaggio musicale e penetrare nel mondo poetico di cui deve farsi tramite, deve superare la barriera d'un *testo musicale forzatamente lacunoso*, impreciso, spesso semplicemente allusivo.

I mezzi grafici dell'epoca non permettevano infatti al compositore che una fissazione assolutamente approssimativa del proprio pensiero; lo costringevano, in particolare, a nascondere la *libertà metrica, ritmica e agogica* sotto le apparenze ingannevoli della rigidità dei convenzionali segni di misura e di valore.²³

Gli Autori erano ben consapevoli della inadeguatezza dei segni di notazione per definire la voluta 'esecuzione-orazione': ecco perciò le osservazioni, gli "Avvertimenti", che riportiamo, rivolti proprio all'esecutore, invitato a usare a tutto campo i "mezzi dell'oratore".

19) Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Terza parte, Venezia 1558, s. e., p. 75.

20) Jacopo Peri, prefazione a *L'Euridice*, 1600, in Angelo Solerti, *Le origini del Melodramma*, 1903, ristampa anastatica Bologna 1969, Forni, p. 45.

21) J. J. Quantz, *loc. cit.* a nota 17.

22) C. Campa, *Il musicista filosofo e le passioni*, Napoli 2001, Liguori, p. 31.

23) L. F. Tagliavini, *Varia Frescobaldiana*, in "L'Organo", anno XXI, Bologna 1983, Patron, p. 84.

17) Cfr. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma 1555, Barre, p. 88v.; Johann Joachim Quantz, *op. cit.* a nota 1, pp. 100-101. I *respiri* e le *cesure* citate saranno onnipresenti nelle intenzioni degli autori (cfr. nn. 3, 4, 5).

18) A. Planelli, *Dell'opera in musica*, Napoli 1772, Campo; ed. mod. a cura di Francesco Degradà, Fiesole 1981, Discanto, p. 83. F. M. Veracini, *Il Trionfo della pratica musicale*, op. III (1760 ca.), ms. f.1.28 alla biblioteca del Conservatorio "Cherubini" di Firenze, p. 151.

J. C. 169.C.
QUINTILIANO. CICERONE.

Già Marco Fabio Quintiliano (che insegna oratoria a Roma; I secolo d.C.) nel proporre un parallelo fra oratore e musico aveva sottolineato l'importanza delle varie inflessioni della voce ("flexus uocis") tanto nell'orazione che in musica, "ad mouendos audentium affectus";²⁴ per non citare analoghi passi di Cicerone (46 a.C.),²⁵ che ricorda anche una risposta di Demostene (il celebre oratore ateniese; IV secolo a.C.) così riportata da Quintiliano:

Demostene, quando gli si domandò quale fosse l'elemento primario di tutta l'oratoria, diede la palma alla *declamazione*, e le concesse il secondo e il terzo posto, fino a che il suo interlocutore cessò di fargli domande: così poté sembrare che egli l'avesse considerato non l'elemento principale dell'oratoria, ma l'unico.

Il rapporto di questo passo con la musica è stato posto molto più tardi, nel 1803; la risposta di Demostene è citata infatti negli anonimi *Principi di musica e di violino*:

Quando fu domandato a Demostene quale fosse la prima e più importante parte dell'eloquenza, rispose: "La *declamazione*"; "e la seconda?"; "la *declamazione*"; "la terza?"; "la *declamazione*".

Che diremo allora dell'*esecuzione musicale*? La *declamazione* aggiunge alla musica più di quanto non aggiunga alla poesia, all'eloquenza.²⁶

NICOLA VICENTINO. VINCENZO GALILEI.

Anche la cultura '5-'6-'7centesca annoda l'esecuzione musicale alla declamazione orale, esecuzione musicale che deve essere approntata "secondo li modi delli retorici", con un "modo di Cantare seguendo l'orme Retoricali" (G. B. Magone, 1615).²⁷ E il notissimo passaggio (1555) di Nicola Vicentino (teorico e compositore; studia a Venezia con Willaert) è circostanziato e si richiama all'esperienza dell'oratore oltre che a 'ordini' autonomamente musicali:

Qualche uolta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che *non si può scriuere*, come sono, il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, *muouere la Misura*, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia;

24) M. F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, 90 d.C., Libro I, sezione X, 22 e 25; trad. a fronte in *La formazione dell'oratore*, Milano 1997, Rizzoli, vol. I, p. 230. Per la citazione sottoriportata, vol. III, p. 1855.

25) Marco Tullio Cicerone, *Orator*, 46 a.C., § 17 (55-57); trad. a fronte ne *L'Oratore*, Milano 1968, Mondadori, p. 41.

26) F. M., "Vecchio Professore di musica", *Principi di musica e di violino*, Parigi 12/1803, Michelet, p. 115.

27) Giovanni Battista Magone, *Ghirlanda musicale*, Pavia 1615, Negri, p. 21.

[...] non è inconueniente la *mutatione della misura*, in ogni compositione, e la *esperienza dell'Oratore l'insegna*, che si uede il modo che tiene nell'Oratione, che *hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto*, e con questo muoue assai gl'uditori;

[...] & che effetto farà l'Oratore che recitasse una bella oratione senza l'ordine de' suoi accenti, & pronuntie, & moti ueloci, & tardi, & con il dir piano, & forte: quello non muouerà gl'uditori;

il simile dé essere nella Musica, perché se l'Oratore muoue gl'uditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto più effetto.²⁸

Anche per Vincenzo Galilei, allievo di Zarlino e esponente della 'Camerata fiorentina' (che, com'è noto, proponendo uno stile compositivo fondato su una *monodia* accompagnata reagiva all'artificiosità della polifonia) il musicista deve (nel 1581) imparare dai più famosi oratori e attori:

[...] in qual maniera *parla*, con qual voce circa l'acutezza & gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti & di gesti, come profferite [queste maniere] quanto alla velocità & tardività del moto [...]

come faccia l'infuriato, o il concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto, come l'astuta meretrice; come l'innamorato [...]; come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta d'allegrezza;

il musico cantore esaminava diligentissimamente la qualità della persona che *parlava* [...] esprimeva poscia il musico in quel tuono, con quelli accenti & gesti, con quella quantità e qualità di suono, & con quel ritmo che conveniva in quell'attione a tal personaggio.²⁹

MERSENNE. CARTESIO.

In Francia, Marin Mersenne, importante teorico musicale, condiscipolo di Cartesio, pone il rapporto fra musico e oratore una prima volta nel 1623:

Quelle cose che Fabio [Quintiliano] può esigere nell'oratore, io *oserei richiederle nel musicista*, affinché il canto susciti sentimenti nel modo più perfetto, e raggiunga il suo fine.³⁰

L'esecutore deve quindi poi, per Mersenne (nel 1636), avere tanto influsso sugli uditori, come se la sua esecuzione "*estoit recitée par un excellent Orateur*"³¹

28) N. Vicentino, *loc. cit.* a nota 17.

29) V. Galilei, *op. cit.* a nota 10, pp. 89 e 90.

30) M. Mersenne, *Quaestiones celeberrimae*, Parigi 1623, Cramoisy, colonne 1611 e 1564; cit. in Unger (cfr. nota 8), p. 177.

31) M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Parigi 1636; cit. in C. Campa, 2001 (cfr. nota 22), p. 302.

Per Cecilia Campa (2001), in Mersenne (nel 1636)

il tracciato retorico non è semplicemente sottinteso, bensì esplicitato: la linea o il movimento del canto, *analogamente al tono del discorso di un oratore*, sono fondamento ed essenza della musica. Si legge infatti: "Où il faut remarquer que ie commence les regles par le mouvement [la passione dell'anima] que l'on doit donner aux chants, dont on peut dire ce que l'Orateur disoit de la prononciation, ou du recit des harangues [arringhe]".³²

L'oratoria musicale, l'"Art de l'Orateur Harmonique, doit connoistre tous les degrez, les temps, les mouemens, les accents propres pour exciter ses auditeurs à tout ce qu'il veut".³³

Marin Mersenne chiama l'esecutore *Musicista filosofo*; e Cecilia Campa chiarisce, citando poi Cartesio:

musicista filosofo, ipotetico creatore di un sistema di connessioni più profonde e distinte tra successioni di suoni e le "idées simples qui sont en l'imagination des hommes, desquelles se compose tout ce qu'ils pensent".³⁴

Mersenne assegna al musicista-filosofo il compito di determinare la "prononciation" e l'"accent":

Quant à la prononciation de ces diction, & à l'accent, & au ton de la voix qu'il leur faut donner, il appartient au seul Musicien Philosophe de les déterminer, & prescrire combien l'on doit élever & abaisser la voix en prononçant toutes sortes de diction, de sentences, & des periodes.³⁵

PRAETORIUS. GERHARD VOSS. MATTHESON. QUANTZ.

Per Michael Praetorius, compositore, organista, teorico tedesco di grande rilievo, nel 1619

il musicista andrà anzi a scuola dall'oratore; se il compito di quest'ultimo non è solo ornare un discorso con frasi avvincenti e vivaci, e figure preziose, ma anche pronunciarle correttamente e muovere gli affetti, ora innalzando il *tono* ora lasciandolo cadere, parlando ora con voce suadente e morbida, ora piena e spiegata: allora *il compito del musicista* non è solo cantare, ma cantare con arte e grazia per toccare il cuore degli ascoltatori e muovere gli affetti, onde il canto raggiunga le finalità per cui è stato composto e cui mira.³⁶

32) C. Campa, *op. cit.* a nota 22, p. 255.

33) M. Mersenne cit. a nota 31, in C. Campa (cfr. nota 22), p. 304.

34) C. Campa cit. a nota 22, p. 13.

35) M. Mersenne cit. a nota 31, in C. Campa (cfr. nota 22), p. 207.

36) M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel 1615-19, Halwein, III, p. 229.

Per il teorico e professore di eloquenza Gerhard Voss (Vossius), nel 1658, «*ars cantandi est lectio [...] ut Oratoris effectum sortiatur*»;³⁷ Cecilia Campa completa:

Ancora vengono esaltate, in Voss, le condizioni privilegiate del *canto come della prestazione di un oratore*: la chiarezza dell'articolazione, la fluidità e la tornitura del profilo, in altri termini una *conciunitas* anche sul fronte della 'recitazione' [del canto] affinché essa pervenga al suo scopo; [...] L'abilità di utilizzare i naturali risonatori dell'uomo [pectore, faucibus, palato, lingua, dentibus, labisque proferendus] viene ascritta alla scuola italiana, fino a quel momento insuperata, mentre la distinzione tra vocale e strumentale [musica alia vocalis, alia instrumentalis] non appare poi degna di ulteriore approfondimento rispetto al breve e doveroso cenno.³⁸

Nel secolo successivo, tanto alla musica vocale che alla musica strumentale si riferisce invece Johann Mattheson, musicista poliedrico e teorico della pratica musicale; egli, nel 1739, pone l'analogia fra suono e parola:

Come l'*accento* nella pronuncia delle *parole* può rendere il discorso chiaro o confuso, a seconda che venga o meno messo al posto giusto, così *anche il suono*, bene oppure male accentato, può rendere la melodia altrettanto chiara o confusa.³⁹

Voce "chiara e netta" (nel musico come nell'oratore) chiede anche Johann Joachim Quantz che, nel 1752, dedica tutto l'XI capitolo del suo *Metodo* all'esecuzione musicale nei rapporti e nelle strette analogie con l'arte del dire:⁴⁰

L'esecuzione musicale può essere *comparata all'arte di un oratore* [...]

Si chiede a un oratore di avere una voce forte, chiara e netta, una pronuncia perfetta ed evidente; che egli non confonda le lettere l'una con l'altra, o non se le mangi;

che egli renda una gradevole *diversità di tono* alla voce e alle parole;

che egli eviti l'*uniformità* nella sua declamazione;

che egli faccia intendere l'*accento* delle sillabe e delle parole ora con forza ora con dolcezza; *ora velocemente ora lentamente*;

che egli alzi la voce per certe parole che esigono forza e per contro di nuovo la moderi in altre;

che egli esprima ogni *affetto* col *tono di voce* ad esso proprio;

37) G. Voss, *Dissertationes*, 1658, cit. in C. Campa (cfr. nota 22), p. 43 (e 418).

38) C. Campa cit. a nota 22, p. 43.

39) J. Mattheson, *op. cit.* a nota 8, p. 148.

40) J. J. Quantz, *loc. cit.* a nota 17.

che, in generale, si regoli secondo l'ampiezza del posto dove parla, secondo gli ascoltatori che ha davanti a sé, secondo i contenuti del discorso che egli espone;

perciò, per esempio, che faccia sentire la dovuta differenza fra un'orazione funebre, un panegirico, un discorso scherzoso, ecc.;

che egli infine assuma una *gradevole positura* esteriore.

Voglio premurarmi di dire che tutto ciò è richiesto anche per una esecuzione musicale.

La buona riuscita di un pezzo musicale dipende pressoché tanto dagli esecutori quanto dai compositori stessi.

La migliore composizione può essere rovinata da una cattiva esecuzione, mentre una composizione mediocre può essere migliorata e risolledata da una buona esecuzione [...]. [Uguale considerazione in Em. Bach cit. a nota 44, cap. III, § 13].

L'esecutore deve saper giudicare l'affetto di ogni pensiero musicale, e regolare di conseguenza la sua esecuzione.

"Executio Anima Compositionis" abbiamo visto essere il motto significativo di Quantz.

J. S. BACH E LE LICENZE DELL'"ARTE ORATORIA" NELL'ESECUZIONE.

Johann Abraham Birnbaum, docente di Poetica e Retorica all'Università di Lipsia, parla anzitutto della 'composizione' bachiana; **Bach**

conosce così bene le parti e gli apporti che l'elaborazione di un pezzo musicale ha in comune con l'*arte oratoria*, che non solo lo si ascolta con inesaurevole piacere quando egli conduce profonde discussioni sulla somiglianza e la corrispondenza fra le due arti, ma ci si meraviglia anche per l'*abile utilizzazione* di queste riflessioni nella sua opera.⁴¹

Lo stesso **Bach** ha potuto però essere definito, anche come esecutore, "il più eccelso *oratore musicale* di tutti i tempi": il suo biografo Johann N. Forkel, nel 1802, si riferisce infatti non solo al compositore, ma tanto al clavicembalista che all'organista:

Metteva nelle sue interpretazioni, oltre alla vivacità, una tale varietà di espressioni che sotto le sue mani ogni brano diventava una sorta di discorso (*gleichsam wie eine Rede sprach*).⁴²

41) Cfr. H. H. Unger, *op. cit.* a nota 8, p. 105.

42) Johann Nikolaus Forkel, *Johann Sebastian Bach*, Lipsia 1802, Hoffmeister e Kühnel; Berlin 1966, Henschel, I, pp. 124 e 39; Milano 1982, Curci, pp. 130 e 48.

E l'allievo di Bach Johann Gotthilf Ziegler scrive nel 1746:

Per ciò che riguarda il preludio al corale, il mio Maestro, tutt'oggi vivente, il Signor Capellmeister Bach, me lo aveva insegnato in tale maniera che io *non tanto suonavo le melodie come sono scritte*, ma piuttosto secondo l'*Affect* delle parole.⁴³

E ugualmente, a quest'ultimo proposito, il figlio di **Bach, Ph. Emanuel**:

talvolta, secondo l'*Affect*, si fanno durare tanto le note che le pause più a lungo di quanto non richieda il valore scritto.⁴⁴

Specie per **Bach** va sottolineato questo tipo di esecuzione oratorio-discorsiva ("una sorta di discorso") che contrasta con l'apparenza regolare della scrittura. Ma possiamo addirittura specificare meglio questa 'corrispondenza' bachiana fra arte musicale e arte oratoria da assimilare all'esecuzione: sappiamo infatti che **Bach** e i suoi allievi (già dall'epoca della residenza di Bach a Weimar, 1708-1717) conoscevano bene i mezzi dell'*'arte oratoria'* (da usare nell'esecuzione) attraverso il testo della *Rhetorica ad Herennium* (anni '80 a.C.).⁴⁵ I 'mezzi dell'oratore', cioè in termini oratorii, la "pronuntiatio", è ritenuta nel testo della *Rhetorica ad Herennium*, studiata da **Bach**, della massima importanza; si tratta di praticare una libera 'pronunzia' funzionale al significato e alla migliore comprensibilità del testo oratorio, da adottare senz'altro, secondo la riconosciuta pratica bachiana, anche nell'esecuzione musicale (e da adattare certo alle peculiarità del nuovo ambito musicale); riportiamo, dalla *Rhetorica ad Herennium*, solo qualche estratto indicativo, ma del massimo interesse proprio in vista della loro utilizzazione pratica odierna oltre che bachiana:

"la flessibilità ("mollitudinem") della voce";

"conviene fare **intervalli piuttosto lunghi**" "*fermando il parlare col respiro*";

"le **pause** rinfrancano la voce; esse rendono, staccandoli, i pensieri più armonici, e lasciano all'*ascoltatore il tempo di pensare*";

"fare **frequenti intervalli e stacchi**, si che, quei concetti che indicheremo, sembra nella dizione stessa che li incidiamo e imprimiamo negli animi degli ascoltatori";

"**daremo un po' più di velocità**" o "*rallenteremo*";

"**frequenti intervalli, lunghe pause**".

43) *Bach-Dokumente*, vol. II, Kassel 1969, Bärenreiter, p. 542.

44) Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlino 1753, Winter, Cap. III, § 28.

45) Nella Biblioteca Centrale di Weimar stavano almeno due copie della *Rhetorica ad Herennium*, testo anonimo (ma pervenuto con l'opera di Cicerone) che Bach, oltre a una probabile conoscenza diretta, conosceva tramite Salomo Franck, il librettista della sua Cantata BWV 12 (1714): cfr. in *Bach-Jahrbuch*, 1980, l'articolo di Z. Ph. Ambrose. Un'edizione moderna tradotta della *Rhetorica ad Herennium*, con testo a fronte, possiamo trovare in *Cicerone, la retorica a Gaio Erennio*, Milano 1998, Oscar Mondadori; per i passi sotto citati cfr. passim da p. 145.

Altre confèrme sugli stretti rapporti del comporre e dell'eseguire bachiano con l'"arte oratoria" troveremo in seguito al n. 10 (*La Fuga e J. S. Bach*), oltre a notizie rispetto al 'gesto' esecutivo bachiano (a p. 78). Della necessità del 'gesto' (*motus corporis*) parla ancora la *Rhetorica ad Herennium* (cfr. la traduzione cit. a nota 45, p. 157).

VERSO L'800. LA 'DECLAMAZIONE MUSICALE' PROMOSSA IN TUTTA EUROPA.

Già nel 1733 Alexandre de Villeneuve (attivo a Parigi) aveva scritto nelle sue Sonate: "Sans se presser", o "Sans trop presser", notazioni poste quasi a ogni Allemanda e a ogni Giga, promuovendo così esecuzioni lontane dall'ingranaggio meccanico del comporre che distingue lo stile 'galante'.⁴⁶ Ma non si contano le ulteriori testimonianze sulla necessità di una *declamazione* musicale: se per Francesco Maria Veracini (1760 ca.) semplicemente "domus mea domus orationis",⁴⁷ altri Autori di epoca già preclassica e classica paventavano grandemente esecuzioni prive di *ars rhetorica (bene dicendi scientia)*, tanto in campo strumentale che vocale:

si deve suonare con l'anima, e non come un pappagallo ammaestrato (Ph. Em. Bach, 1753);⁴⁸

e Antonio Planelli (1772; egli studia la riforma del melodramma in funzione del predominio del testo):

Un eloquentissimo discorso, ma insipidamente pronunziato, *ci costringe a sbadigliare* [...]

Il poeta e 'l maestro di Cappella, quando pure avessero composti de' capolavori nelle loro arti, possono essere sicuri d'aver gittate al vento le opere loro, se gli attori non aggiungono ad esse una *convenevole pronunziatione* [...]; *ma in oggi tal arte è in estremo dichinamento*;

il cantante dee diversificare la voce e 'l canto, secondo i diversi sentimenti. Tal espressione esige tutto lo sforzo della voce, tal altra una voce dimessa. Quel passo vuol movimento, questo vuol gravità e posatezza.⁴⁹

Nel 1778, Benvenuto Robbio (letterato, compositore, violinista, ricercatore sulle scuole violinistiche) vuole dall'esecutore violinista

quel suono commovente, che parla al cuore, che tutti desta e ricompone gli affetti, che mi attrista, mi rasserena, m'accende, m'intenerisce, mi accheta;

per ottenere tutto ciò, egli consiglia addirittura,

trattandosi di composizioni istromentali, di prendere una canzonetta di qualche dramma, adattarne le parole alle note [della composizione strumentale], cantarla di per sé con quell'affetto, che i concetti del Poeta suggeriscono, dar poscia di piglio allo strumento, e con esso ripetere quella stessa espressione, che si è usata cantando.⁵⁰

BEETHOVEN.

Ugualmente per Beethoven,

per ben comporre un recitativo, giova *declamare* da sé la poesia, come farebbe un attore intelligente. Quegli le cui forze non bastino per quest'impresa, non deve arrossire di ricorrere ad altri.⁵¹

Ancora di declamazione e di 'prosodia' aveva parlato Beethoven con Anton Schindler (suo biografo):

"Niente può ottenere lo studente senza la conoscenza della *prosodia*; poiché da questa conoscenza dipende l'arte della giusta accentuazione e della differenziazione fra *sillabe lunghe e brevi*. La giusta *declamazione* della parola-poesia serve inoltre come analogia" [al campo musicale].⁵²

E infatti, per Schindler, la più amata allieva di Beethoven, Dorothea von Ertmann,

eccelleva nell'eseguire tutte le sfumature dell'espressività [...] con le *nuances* del ritmo; col giusto concetto di *libertà del ritmo* e con i *colori della dinamica* superò persino le indicazioni scritte.

Ma conviene seguire ancora lo Schindler:

Quello che io stesso ho sempre sentito eseguire da Beethoven [...] era la più chiara e intelligibile *declamazione* che forse solo dallo studio delle sue opere si potrebbe ottenere in questo alto grado [...]

In relazione alla *declamazione* musicale, Beethoven aveva condiviso il concetto *fino allora consueto*, che egli sosteneva: "Un poeta compone il suo monologo o dialogo in un determinato ritmo progressivo, il declamatore però deve fare *punti di riposo e cesure* per assicurare la comprensibilità del significato, anche in posti dove il poeta non potrebbe mettere nessuna interpunzione; *così è l'arte di declamare applicabile alla musica*".

46) A. de Villeneuve, *Conversations en maniere de Sonate* (1733, per flauto o violino e b.c.).

47) F. M. Veracini, *op. cit.* a nota 18, p. 228.

48) Philipp Emanuel Bach, *op. cit.* a nota 44, Cap. III, § 7.

49) A. Planelli, *loc. cit.* a nota 18.

50) Benvenuto [Robbio] di S. Rafaele, *Lettere due sopra l'arte del suono*, Vicenza 1778, Veronese, p. 18.

51) Ludwig van Beethoven, *Studi di Beethoven ossia Trattato d'armonia e di composizione*, collezione postuma degli studii, prima versione italiana con note di F.-Joseph Fétis e Lauro Rossi (traduttore), Milano 1855, Canti; anastatica Bologna 1986, Forni, p. 202.

52) A. Schindler, *Beethoven - Biografie*, 1840; passi citati in Uli Molsen, *op. cit.* a nota 1, pp. 62, 72, 64.

E a quest'ultimo riguardo citiamo **Andrea Della Corte** (1951):

Nel 1804 Clementi incontrò Beethoven, al quale descrisse, come riferì lo Schindler, il suo lungo studio per conseguire la cantabilità pianistica [...]: All'influenza della tecnica di Clementi su quella di Beethoven accennò lo stesso Schindler: Clementi, come un eccellente cantante, cercava "di insinuare nella musica strumentale la *prosodia del discorso* e le regole della *declamazione parlata* e intonata".⁵³

"Una certa espressione *parlante*" chiedeva **Beethoven** nel 1802 per l'esecuzione della sua sesta Bagatella op. 33.

PAGANINI E LA "MESSA DI VOCE".

E anche lo stesso **Paganini**, come **Beethoven**, nella Lettera all'amico Gerni (30 Agosto 1830): "Ti darò un'idea del suonare *parlante*"; Paganini, ad esempio, in analogia con la flessibilità ritmica del *parlare*, "impiegava in modo eccellente il *tempo rubato*" (M. Garcia, 1840); inoltre l'arcata di **Paganini** 'parlava' attraverso le inflessioni d'arco sulle singole note (la così detta 'messa di voce'):

La maniera singolare di condur l'Arco è da Paganini mirabilmente associata con l'*antico metodo* [...] in tutte le gradazioni di forza e di dolcezza (C. Guhr, 1829).⁵⁴

"Par di ascoltare un violinista del secolo passato" conferma il violinista **Wilhelm Speyer** che ospita **Paganini** nelle serate musicali di casa sua e così scrive a **Ludwig Spohr** nel 1829:

I passi cantabili e gli adagi vengono da lui cantati con un senso di indescrivibile, profonda, patetica, emozionante melanconia così come mai udii da alcun strumentista, all'incirca *come sentii cantare Crescentini* quindici anni fa a Parigi.⁵⁵

E significative sono appunto le testimonianze sull'arte del canto lasciate dallo stesso **Girolamo Crescentini**, maestro di **Isabella Colbran**, prima moglie di **Rossini** e una delle sue prime interpreti. Basti qualche accenno dagli *Esercizi di Crescentini*:

La flessibilità è quella elasticità, morbidezza, e ondeggiamento che la voce deve avere, onde possa senza il menomo urto *rinforzare, diminuire* l'intensità dei suoni [...]. Il Cantante [...] in quelle parti ove posa la voce per poco o molto che sia, acquisti nel mezzo maggior forza di quella che *dée avere* in principio e infine.⁵⁶

53) A. Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino 1951, UTET, p. 244.

54) Manuel Garcia, *Trattato completo dell'arte del canto*, trad. it. Torino 2001, Zedde, p. 97. Carlo Guhr, *Über Paganini's Kunst*, 1829; trad. it. Milano s.d., Ricordi, p. 9.

55) Pietro Berri, *Paganini. Documenti e testimonianze*, Genova 1962, Sigla Effe, p. 81.

56) G. Crescentini, *Raccolta di Esercizi per il canto*, Parigi 1812, Imbault, pp. 10 e sgg.

Negli *Esempi* proposti da **Crescentini**, sempre *ogni nota*, egli dice, deve avere la sua flessibilità:

ESEMPIO 1.^o

Canto dimostrativo relativo alla
Flessibilità o sia grado più e meno di
forza cui ogni nota *dée acquistare* e
al rinforzo delle Apoggiature.

EXEMPLE 1.^{er}

Chant propre à acquérir la flexibilité
de la voix, avec indication de la force à
employer pour chaque note, et pour chaque
note d'appui ou APPOGIATURE.



Così per tutto il seguito della *Raccolta di Esercizi*: ad ogni nota è segnato il crescendo o il diminuendo per la flessibilità della voce. Flessibilità ammirata nel cantante **Crescentini** oltre che dal citato **Speyer** anche dai critici dell'epoca.⁵⁷ Di **Crescentini** portiamo un altro significativo esempio dalle sue numerose pubblicazioni didattiche per il canto:⁵⁸



A testimoniare poi i rapporti di **Paganini** con **Crescentini**, vediamo come **Crescentini** sia più volte richiamato con ammirazione da **Paganini** nel suo Epistolario; vediamo anche che **Paganini** intitola il suo 6° *Cantabile e Valtz* per violino e chitarra (Catalogo aggiornato Moretti-Sorrento n. 129) con "Ombra adorata", citando così il titolo del celebre rondò composto e cantato da **Crescentini** nel *Romeo e Giulietta* di **Zingarelli**.

57) Un'ampia sifloge troviamo nell'articolo di Annarosa Vannoni "Ombra adorata aspetta", in «Martini docet» a cura di P. Mioli, Bologna 2007, Conservatorio Martini.

58) Dai 26 *Solfeggi progressivi* cit. in A. Vannoni, *op. cit.* a nota 57, p. 157.

La "messa di voce" negli 'archi', a imitazione dell'emissione vocale, è il primo elementare stadio del rapporto fra esecuzione e orazione; e ancora a proposito di questa basilare produzione del *singolo suono* per mezzo della dinamica (nella voce, negli 'archi' e nei 'fiati') ci viene offerta, già nel 1717, addirittura la collaborazione della 'tastiera': di 'respirazione' o "sospensione" parla a lungo infatti François Couperin nella sua *L'Art De toucher Le Clavecin* (cfr. nota 199: pp. 15-18); egli vuole "dare un'anima" a uno strumento come il clavicembalo che "non può aumentare né diminuire" la sonorità dei suoi suoni. Il mezzo principale per 'animare' lo strumento è la "sospensione" (*suspension*) dei suoni, "fatta a proposito":

Quando gli strumenti ad arco aumentano i loro suoni, *la sospensione di quello del clavicembalo* sembra, per un effetto contrario, offrire all'orecchio il risultato voluto [quello cioè del crescendo della 'messa di voce' che comincia così, come deve, da una sonorità azzerata].

Si tratta di una sospensione che dura indicativamente (secondo l'esempio portato da Couperin) il primo ottavo della nota lunga sulla quale la "sospensione" è segnata (con un piccolo arco sovrastato da un cerchietto). In questo modo il clavicembalo partecipa alla 'messa di voce' dello strumento ad arco:

La *sospensione* viene usata solo nei pezzi teneri e lenti. Il silenzio che precede la nota sulla quale è segnata deve essere regolato dal gusto dell'esecutore.

CHOPIN. LISZT. WAGNER. BAILLOT. VERDI.

Sempre in campo strumentale poi, Chopin così ammoniva i suoi allievi: "*Qu'il y ait là une intention!*": egli pretendeva una vera e propria declamazione pianistica che appunto tenesse conto dell'"intenzione".⁵⁹ E anche per Liszt (nel 1832) "*le frasi musicali sono soggette alle stesse regole delle frasi di un discorso*", "regole" relative a sfumature dinamiche, di ritmo, di agogica.⁶⁰

Dello stesso avviso era Richard Wagner (nel 1870), del tutto insoddisfatto, in perfetta sintonia con gli antichi Autori, delle imperanti esecuzioni meccaniche dei classici tedeschi, "rigorose, inflessibili e orrende", da parte di "questi singolari custodi della castità musicale"; esecuzioni improntate a un'"inerzia spirituale" che "fa svanire la gloriosa musica tedesca in un incolore, sinanche ridicolo fantasma":

59) Frédéric Chopin (nel 1872), in Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1988, La Baconnière, p. 123.

60) Caroline Butini Boissier, *Liszt maestro di piano*, Palermo 1997, Sellerio, p. 109.

Occorre, sopra ogni cosa, che il *movimento* sia non meno delicato e animato del tessuto tematico [...]. *Le modificazioni del tempo*, che in pochi esempi minuziosamente motivati ho dimostrato essere assolutamente necessarie, sono di un'importanza incommensurabile per l'esecuzione della nostra musica classica [...]. Il lieve, etereo Andante [mozartiano] diventava un ferreo Largo e del valore di una croma non ci veniva mai regalata neppure la centesima parte; *inflessibile e orrenda*, come una parrucca di ferro, la *battuta* di questo Andante incombeva sulle nostre teste [...]

Sono sempre stati accolti con riluttanza dai direttori della nostra epoca i tentativi di modificare il Tempo nell'esecuzione dei brani di musica classica, specialmente di quelli beethoveniani.

[...] l'intelligente modificazione che favorisce la comprensibilità.⁶¹

Ma per confermare più in generale la necessità della declamazione musicale, notiamo che le possibilità, e quindi le responsabilità, dell'esecutore-oratore sono molto ampie, tanto che, per i citati (a nota 26) *Principi di musica e di violino* (Parigi, 1803),

un medesimo canto può attingere dalla *declamazione* espressioni differenti e contrarie l'una all'altra;

non c'è Aria viva, forte, strepitosa (esprimente avversione, rabbia, disperazione) che non possa spogliarsi di questa espressione per rivestirne un'altra.

E' sempre quindi l'"interprete", figura nascente fra '700 e '800 in contrapposizione al 'virtuoso' (o al semplice esecutore, pur musicalmente impegnato),⁶² che dovrà, col suo "genio esecutivo",

tutto tradurre, tutto animare, far passare nell'animo dell'uditore i sentimenti che il compositore aveva nel suo animo [...] con l'entusiasmo che conviene a questo linguaggio nobile e toccante che è stato così ben definito, come la poesia, il *linguaggio degli Dei* (P. Baillot, 1803 e 1834);⁶³

per "tutto tradurre, tutto animare", l'uso dei 'mezzi dell'oratore', che esamineremo (al n. 7), si rivelerà ancora una volta necessario.

Sempre nell'"800, per il citato Girolamo Crescentini, che è maestro dei cantanti rossiniani, "il canto deve essere un'imitazione del discorso".⁶⁴ E anche nelle *Lettere* di Giuseppe Verdi frequenti sono i richiami alla "declamazione":

Nell'insegnamento di canto avrei voluto pure gli studj antichi [Palestrina, Marcello], uniti alla *declamazione* moderna;⁶⁵

61) R. Wagner, *Über das Dirigieren*, Lipsia 1870, Kahnt; trad. it. *Del dirigere*, Pordenone 1992, Studio Tesi, pp. 57, 68, 36, 40, 53, 55, 76.

62) Cfr. Giorgio Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino 1979, EdT, pp. 305 e sgg.

63) Pierre Baillot, *Methode de Violon*, in collaborazione con Rode e Kreutzer, Parigi 1803, De La Syrene, p. 163; e *L'Art du Violon*, Parigi 1834, Imprimerie du Conservatoire, p. 266.

64) G. Crescentini, *op. cit.* a nota 56, p. 4.

65) G. Verdi, Lettera a Francesco Florimo (1871), in *Autobiografia epistolare*, I, Napoli 2001, Pagano, p. 215. 22

citando poi una frase del *Barbiere* rossiniano:

questa non è melodia né armonia: è la parola *declamata* giusta vera; ed è musica...⁶⁶

Ancora per **Verdi**, lo stesso compositore deve poi

avere tanta coltura che basti a capire [...] bene quello che si ha da musicare [...]; bisogna proprio sapere un po' di *prosodia* e di *declamazione*.⁶⁷

L'ESECUZIONE - ORAZIONE NEL '900.

Ugualmente nel secolo appena trascorso la scrittura musicale è indicativa di un senso, di una situazione, che va portata in luce dall'esecutore; ad esempio per Camille **Saint-Saëns**, "*la lettera uccide*"; e fra le fonti di errore nell'esecuzione della musica antica, **Saint-Saëns** (già nel 1915) poneva l'inosservanza del fatto che

il valore delle note non era ben definito come è oggi, ma era solo approssimativo [...]; ci si deve far governare dalla *declamazione*, e non dalle note scritte indicanti una durata lunga o breve.⁶⁸

E per **Wilhelm Furtwängler**, che ha bene inteso la volontà espressa dagli Autori citati (da Nicola Vicentino fino a Liszt), non si deve parlare della tanto ricercata "fedeltà al testo", ma di fedeltà al 'significato' del testo: egli parla di

differenza tra fedeltà alle note e fedeltà al senso; è il senso dell'opera che bisogna cogliere.⁶⁹

certo con i "mezzi dell'oratore" (che esamineremo): pause, fermate, cesure, sospensioni, ricerca del timbro, gestione del tempo.

Infine, se per **Olivier Messiaen** "*la musique ne se fait pas seulement avec des sons*",⁷⁰ anche la costruzione contrappuntistica è significativa, e uguale per **Aldo Clementi** a "ipnotismo, vertigine" (cfr. a p. 61); o si veda, sempre per **Clementi**, nell'economia di ogni singola composizione specie dell'ultimo periodo, la diminuzione progressiva del 'tempo' oltre che della dinamica e della densità della tessitura (che si riduce gradualmente a zero) a significare concretamente la 'fine' (della musica): un esempio nella *Fantasia* per violino solo. Anche questi significati si potranno rappresentare nell'esecuzione con gli ampi verbatili mezzi oratorio-mimico-gestuali.

66) G. Verdi, Lettera al conte Arrivabene (1882), *ivi*, p. 244.

67) G. Verdi, Lettera ad Arrigo Boito (1887), *ivi*, p. 218.

68) C. Saint-Saëns, *On the execution of music*, San Francisco 1915, Blair-Murdock, pp. 16 e 10.

69) W. Furtwängler, *Quaderni 1924-1954*, Udine 1996, Campanotto, p. 23.

70) O. Messiaen, *Conférence de Bruxelles, prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958*, Parigi 1958, Leduc, p. 3.

3. La punteggiatura nel 'periodo' musicale.

Primo elemento *non scritto* in questo testo musicale aperto alla *declamazione*, è quello indispensabile della *punteggiatura*: gli stessi compositori specificano i criteri di conduzione 'respirata' della frase musicale, prima ancora di evocare nell'esecuzione l'uso dei più ampi "mezzi dell'oratore".

Fra i primi musicisti moderni che si sono interessati a questo problema della punteggiatura (problema che ha però, come vedremo, attinenze molto più antiche), è il teorico e compositore francese Jérôme-Joseph de **Momigny** (1762-1842): "La teoria che egli stesso definì «doctrines de la logique musicale» dimostra una sistematica relazione tra la punteggiatura musicale e quella del linguaggio, e gli valse l'appellativo di «padre della teoria del fraseggio» (*Phrasierungslhre*)".⁷¹

PIER FRANCESCO TOSI.

Ma già Pier Francesco Tosi nel suo prezioso metodo di canto del 1723 esorta all'uso di una articolata punteggiatura che l'esecutore doveva introdurre nel testo musicale, a evitare "il gusto Corale de' Padri Cappuccini"; Tosi si chiede (pur parlando dell'esecuzione del 'recitativo'):

E se finalmente i periodi non fossero storpiati da chi non conosce né punti, né virgole?⁷²

Ma la restrizione al 'recitativo' può essere superata in riferimento per esempio alla esplicita punteggiatura musicale proposta da Johann **Mattheson** (nel 1739; v. es. mus. a p. 25); e Vincenzo **Giustiniani**, nel 1628, aveva notato che "i buoni musicisti [...] attendono oia per lo più ad uno *stile recitativo*" che era riferito in generale alla 'nuova musica', alla monodia accompagnata, al "*recitar cantando*", "ornato di grazia et ornamenti".⁷³

Il 'periodo' musicale, cui accenna il Tosi, è composto normalmente, secondo la teoria metrica che andava codificandosi, di 8 battute, che assommano due 'frasi' di 4 battute l'una; all'interno di questa 'frase' di 4 battute si distinguono 2 'semifrase' formate ognuna da due battute, cioè da 2 'incisi' di una battuta l'uno.

MATTHESON.

La punteggiatura su tutto un 'periodo' musicale viene esemplificata nel dettaglio da Johann **Mattheson** (nel 1739; cfr. il prossimo esempio musicale).⁷⁴ L'esecutore dovrà ri-

71) Cfr. **DEUMM** (*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*), Le biografie, Torino 1988, UTET, alla voce.

72) P. F. Tosi, *op. cit.* a nota 1, pp. 45, 46.

73) Cit. in A. Solerti, *op. cit.* a nota 20, p. 121.

74) J. Mattheson, *op. cit.* a nota 8; cfr., per le prossime citazioni, le pp. 145, 181, 184, 224.

conoscere le parti del 'periodo', che è il più piccolo organismo musicale "di senso compiuto"; il 'periodo' è composto, anche per **Mattheson**, da due 'frasi' di 4 battute l'una, ma, contrariamente alla norma, la 'frase' assomma 2 'incisi' di due battute l'uno (vedremo come anche altri autori parlano solo di "inciso, frase, periodo", identificando "inciso" e "semifrase").

L'esecutore dovrà collegare e distinguere queste parti del periodo attraverso "fermate" (o "cesure") di varia durata, corrispondenti alle varie punteggiature che l'esecutore deve anettere per la "chiarezza" della frase musicale ("virgola, punto e virgola, due punti, punto"); punteggiatura che, "analogamente al discorso parlato o scritto, anche la più breve melodia strumentale sottintende": "Senza le dovute virgole, due punti, punti, ecc., è impossibile ogni chiarezza".

Citando e spiegando il latino di Johann **Lippius** (inizio del '600), che si riferisce assieme a musica e a oratoria, scrive **Mattheson**:

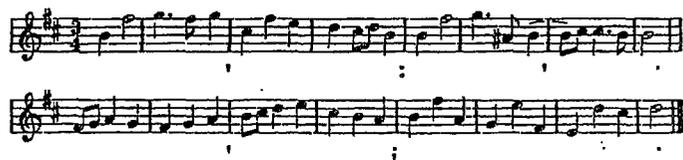
Comma sustinet ['comma' significa virgola, e anche 'inciso'], l'inciso richiede una piccola fermata [*kleine Einhalt*];

Colon [due punti; e frase] suspendit, la frase prolunga la fermata [*schiebet länger auf*];

Periodus deponit, il periodo conduce al silenzio [*Ruhe*].

In breve, il Comma [inciso, qui di due battute] è una particina del periodo, con la quale il discorso riceve una piccola cesura [*kleine Einschnitt*]; e poiché anche le parole [che formano l'inciso] non hanno un senso retorico, ma solo un senso grammaticale e incompiuto, molto spesso anche fra ogni singola parola [o fra ogni singola battuta, delle due che qui formano l'inciso] si richiede la sua propria cesura.

Mattheson porta poi questo esempio musicale con la punteggiatura acclusa sotto i due 'periodi' (nei quali appunto l'inciso è qui composto non da una, ma da due battute, per cui due incisi formano la 'frase' di 4 battute):



È un bell'esempio di esecuzione 'respirata'; sta all'esecutore trovare la giusta proporzione fra i diversi tipi di "cesure", pur all'interno di una continuità del 'periodo' che però in questo modo acquista significato e perde la monotonia del solfeggio.

Ma già nel secolo precedente la composizione musicale doveva essere resa con le sue cesure, differenziate fra virgola, due punti e punto, analogamente all'orazione:

come l'orazione è suddivisa nei dovuti commi [incisi], cola [plurale di colon, frasi] e periodi, così la cantilena musicale organizzata secondo il carattere del testo, è divisa da pause minori e maggiori e da clausole (Pausis minoribus et majoribus atque clausulis). (J. **Lippius**, 1612);

e

come l'orazione è suddivisa ed abbellita dai debiti commi, cola, e periodi, perché non risuoni un caos confuso e non scaturisca un senso che nessuno può capire: così la buona *Harmonia*, perché non si generi un confuso clamore di voci sovrapposte e una stordita stanchezza non invada parimente orecchie ed animi [...] è suddivisa secondo la natura del testo, in clausole e quasi tagliata in varie parti (in *Partes quasdam quasi secatur*). (M. **Corvinus**, 1646).⁷⁵

TARTINI. DOMENICO CORRI.

Posteriormente a **Mattheson** citiamo, sempre in una uniformità d'intenti europea, Giuseppe **Tartini** che, nel 1740 ca., nelle sue *Regole* (ms. al Conservatorio B. Marcello, Venezia) invita l'esecutore a separare "con un poco di vacuo" i "sensi" musicali (cioè le frasi, e anche le loro componenti):

Come che nel suonare vi sono i suoi sensi, bisogna avvertire di non confondere un senso, con l'altro, onde per evitare questo disordine, è necessario far sentire un poco di vacuo da un senso all'altro, non ostante, che fosse un andamento Cantabile [cioè "di grado", "che non vi si senta alcun vacuo"].⁷⁶

Anche **Tartini** equipara poi la frase musicale al discorso scritto con le sue varie punteggiature, per ognuna delle quali l'esecutore varierà la misura del "poco di vacuo":

La Cadenza finale, che compisce intieramente la nostra Cantilena, è come il punto fermo, e non si fa sennon in due Note [...] e richiede sennon il Trillo alla prima delle due Note [...].

Ma tutti li Moti [le parti] di Cantilena espressi nelli dati esempi [...] non portano mai punto fermo, ma o punto, e virgola, o due punti &c. e si vuol dire, che sono parti, membri della Cantilena, che non è intieramente compiuta.

[...] Quando il senso del Periodo è intieramente completo, si fa il punto fermo; quando il senso del Periodo non è intieramente completo, non si fa mai punto fermo, ma o punto, e virgola; o due punti; o virgola sola, o parentesi &c.

⁷⁵ Cfr. Johann **Lippius**, 1612, cit. in Unger 2003 (nota 8), p. 87; o Michael **Corvinus**, 1646, *ivi*, p. 88.

⁷⁶ G. **Tartini**, *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino* (1740 ca.), fac simile della copia veneziana ms. in G. **Tartini**, *Traité des Agréments de la Musique*, a cura di E. R. Jacoby, Celle 1961, Moeck, pp. 2, 22, 28, 26, 25, 22.

Interessante l'accenno alla "parentesi", che può isolare con "un poco di vacuo" (e anche dinamicamente) un inciso accessorio nel mezzo della frase.

E Domenico Corri, romano, allievo a Napoli di Porpora, attivo poi in Inghilterra, nel 1788 separa con un particolare segno (*) specialmente ogni 'inciso', oltre alla semifrase e alla frase:

Ref. fe. re. ra i tuoi bei ra. i. L. dir. mi. e. via. di. ce. u. mu. re. lo. tu. gir. so. e. pe. no. se. fa. i. velli.
"Enea e Lavinia" by Sacchini

Da "Artaserse", del Sig. r. Giordani. (S. - Simplicity; H. Hasse; Ta. Incci)

Composto dal Sig. r. Giordani. Cantata del Sig. r. Millico.

Quando è usato questo segno * si deve sempre fare una pausa e prendere fiato. La pausa deve essere circa lunga come quella di una virgola nella lettura, e il tempo per essa viene dedotto dalla nota alla quale il segno è più vicino.⁷⁷

L. MOZART. QUANTZ. TÜRK. KIRNBERGER (allievo di Bach).

Anche Leopold Mozart (nel 1756) citando nel suo *Metodo* le *Incisiones, Distinctiones, Interpunctiones*, postulate dall'*ars rhetorica*, avverte:

Un buon grammatico, e ancor più un retore e un poeta, devono conoscere queste cose. Ma si veda qui come le debba conoscere anche un buon violinista.⁷⁸

77) D. Corri, *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets, ecc.*, in 3 Libri, Edimburgo (1788 ca.), John Corri, I Libro, pp. (3), 3, 4.

78) L. Mozart, *op. cit.* a nota 1, p. 108.

E per J. J. Quantz (nel 1752) l'esecutore deve separare con una *cesura* le diverse idee musicali che l'Autore non ha separato:

si devono separare le idee con le quali termina il senso musicale e comincia, senza alcuna cesura o pausa (*Einschnitt oder Pause*), una nuova idea.⁷⁹

Daniel Gottlob Türk, nel 1789 (1804³)⁸⁰ presuppone nella sua *Klavierschule* una "punteggiatura" musicale analoga a quella del periodo di un "discorso parlato" con le relative interpunzioni: punto (Punkt), due punti (Kolon), punto e virgola (Semikolon), virgola (Komma).

Türk esemplifica prima i respiri sbagliati, come quelli che un lettore ponesse nel mezzo di una parola, o quelli contro il senso musicale evidente. L'esecutore deve invece accorciare l'ultima nota dell'"inciso" o della semifrase ponendo una pausa-respiro quando non l'abbia già messa il compositore; Türk indica con il segno // la nota da accorciare:

Ma tutti i teorici insistono sulla struttura del 'periodo' musicale, "da dividere, secondo la sua natura, in semifrasi e in frasi" (Kirnberger 1774-79),⁸¹ da qui ancora una conferma sul necessario riconoscimento degli elementi della frase da parte dell'esecutore.

L'OTTOCENTO: BEETHOVEN. CAMPAGNOLI. LICHTENTHAL. BAILLOT. HABENECK. DE BERIOT.

Abbiamo visto (a p. 18) come per Beethoven stesso l'esecutore "deve fare punti di riposo e cesure per assicurare la comprensibilità del significato". Ma questo intendimento minuziosamente discorsivo-oratorio della frase musicale rimane una costante che si protrae nel tempo; vogliamo citare ancora Bartolomeo Campagnoli che nel suo *Nuovo Metodo* per violino (1823) tratta "l'arte di formare le frasi" (arte dell'"interpunzione"), arte che deve "marcare i riposi" del fraseggio, riposi "più lunghi e i più corti",⁸² l'esecutore dovrà

79) Johann Joachim Quantz, *op. cit.* a nota 1, p. 105.

80) D. G. Türk, *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789, Schwickert, pp. 343, 345.

81) Johann Ph. Kirnberger, *op. cit.* a nota 7, p. 91.

82) B. Campagnoli, *Nuovo Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino*, op. 21, Milano [1827, contrariamente alla data comunemente fornita], Ricordi, p. (26); I edizione Lipsia [1823], Breitkopf e Härtel (in francese e tedesco), parte V, p. 26.

“marcare i riposi” secondo “i principi che si danno pel modo di regolare la respirazione del canto”; e **Campagnoli** spesso rimanda ai “metodi di canto”: possiamo pensare ai più sopra citati **Antonio Planelli**, **Girolamo Crescentini**, **Domenico Corri**, o ai classici **Pier Francesco Tosi** e **Giovanni Battista Mancini**.

Anche **Pietro Lichtenthal** (Milano, 1831) distingue la durata dei “riposi” (nel campo della declamazione) a seconda del tipo di punteggiatura:

Le cadenze [nel senso di ‘fermate’] alla fine di un periodo o membro, sono le più deboli dopo la *virgola*, più notabili dopo il *punto e virgola e due punti*, le più forti dopo il *punto*.⁸³

E ancora **Pierre Baillot**, nella sua *Arte del Violino* (1834), dedica tutto un paragrafo all’importanza della *punteggiatura* musicale:

Le note sono impiegate in musica come le parole nel discorso [...] ma le separazioni e i silenzi di corta durata non sono sempre indicati dal compositore; l’esecutore deve quindi introdurli dove ne vede la necessità.⁸⁴

Allievo di **Baillot** era **François Habeneck** che pubblica il suo *Metodo*, ispirato a **Viotti**, nel 1842:

Per ben fraseggiare, bisogna eseguire gli Incisi, le Frasi e i Periodi in maniera che il tutto possa essere *facilmente compreso dagli uditori*; e per questo è necessario distinguere bene il principio e la fine di ogni Inciso, Frase e Periodo.

Noi chiameremo ciò la *punteggiatura musicale*. [...] gli Incisi devono essere separati gli uni dagli altri con un certo abbandono del suono [...] tutte le fini degli Incisi, delle Frasi o dei Periodi, devono essere indebolite.⁸⁵

Ugualmente allievo di **Baillot** (e marito di **Maria Malibran**) era **Charles de Beriot** (*Metodo di violino del 1857*);⁸⁶ dopo aver raccomandato (nel capitolo *Della punteggiatura*) di non accorciare le pause già scritte dall’Autore, avvisa che

ci sono nel corpo d’una frase dei silenzi di così corta durata che *non sono sempre indicati* nella melodia; questi piccoli tempi di riposo non sono meno imposti per le necessità della respirazione. Sta al giudizio dell’artista discernere il loro proprio posto, e per osservarli egli lascerà morire la nota finale un po’ prima della fine della sua durata.

83) P. Lichtenthal, *Estetica*, Milano 1831, Pirotta, p. 386. Citiamo anche, di F. Salfi, *Della declamazione*, Napoli 1878, Androssio.

84) P. Baillot, *L’Art du Violon*, Parigi 1834, Imprimerie du Conservatoire, p. 163.

85) F. Habeneck, *Méthode Théorique et Pratique de Violon*, Parigi 1842, Canaux, pp. 107-108.

86) Ch. de Beriot, *Méthode de Violon*, Parigi 1857, presso l’Autore, pp. 202, 210, 211.



Ma

ci sono delle pause *più piccole ancora* di quelle descritte; sono quelle della *sillabazione*. *Sillabare*: intendiamo con questa espressione la maniera di separare le parole e le sillabe per donare loro più slancio e accentuazione nella declamazione lirica.

Queste sfumature che sono intieramente nello spirito del pezzo, sono così delicate che non possono essere classificate nella punteggiatura. Queste pause devono essere più o meno marcate secondo il sentimento che conviene alla dizione del canto.

Sono state create delle Scuole di declamazione particolari per imparare a *dir bene* e Scuole di declamazione lirica e di canto per esprimere bene la melodia. Questi studi vocali sono di grande aiuto per il *violinista* il cui archetto deve rendere tutti gli accenti dell’anima.

In musica come in letteratura queste piccole *pause di sillabazione* non possono essere scritte: l’esecutore le deve sentire. Noi le chiamiamo per ciò stesso, la *punteggiatura del sentimento*.

Il posto che devono occupare queste piccole pause è indicato nell’esempio qui appresso da una piccola virgola. Rimarchiamo che principalmente il loro posto è fra una nota puntata e la nota corta che segue.



Nella musica molto dolce, gli Autori non marcano sempre le [note] *lunghe* e le *brevi*, per paura che il canto prenda un’espressione troppo ritmata. Loro lasciano in questo caso ai cantanti la cura di sillabarle con questa *delicatezza infinita* che deve creare lo *charme*.

Così ad esempio se diciamo con eguaglianza assoluta le due crome che cominciano ogni misura della romanza seguente, questa dizione sarà *piatta e scolorita*. Tuttavia se l’Autore avesse scritto quelle due note puntate, quel canto soave avrebbe un colore troppo scosso, poco in rapporto con il sen-

timento che esprime. E' qui che ci vuole una espressione intermedia che il sentimento solo può comprendere; ma che nessun segno può esprimere. Basta che la prima croma sia un po' più lunga che la seconda e che la piccola pausa che le separa sia pressoché insensibile.



Questa "delicatezza infinita che deve creare lo *charme*" attraverso *punteggiatura* e *sillabazione*, e che "nessun segno può esprimere", può richiamare "un certo ordine di procedere, che non si può scriuere" che tre secoli prima aveva prospettato il citato (a p. 11) Nicola Vicentino (nel 1555).

Ecco quindi la necessità e l'importanza di un intervento *esecutivo* respirato, attraverso la *punteggiatura*, per la chiarezza del discorso musicale; *discorso* per cui molti Autori arrivano a paragonare la Sonata a una Conversazione.⁸⁷

L'USO DELLA PUNTEGGIATURA (RESPIRO; PAUSA) NELLA DANZA.

"I piccoli arresti statici nella corrente del movimento, servono da punteggiatura e fanno vedere più chiaramente la struttura stessa della composizione [coreutica]"⁸⁸ Per ciò che riguarda l'uso della *pausa* nella coreutica aulica, ci si può ricondurre ai diversi autori dell'epoca che hanno scritto sull'argomento, a cominciare da Domenico da Piacenza (fine 1300 - ca.1470: *De arte saltandi*, 1420 ca.) coi suoi allievi Guglielmo Ebreo da Pesaro e Antonio Cornazano (*Il libro dell'arte del danzare*, 1465²) fino a Fabrizio Caroso da Sermoneta (*Il Ballarino*, 1605) e a Padre François Pomey (1619-1673: *Pantheon mythicum*, 1659). Basti qui solo qualche citazione indicativa; Domenico da Piacenza (nel 1420 ca.):

[...] fantasmata è una presteza corporalle la quale è mossa con lo intellecto della mexura facendo requia a cadauno tempo [...] cioè che facto el motto, sij tutto di piedra in quello istante et inistante mitti ale come falcone.

Per Antonio Cornazano (nel 1465):

Talhor tacere un tempo e starlo morto non è brutto, ma entrare poi nel seguente con aeroso modo quasi come persona che susciti da morte a vita.

87) Ad esempio Alexandre de Villeneuve cit. a nota 46; Louis-Gabriel Gullemain, *6 Sonates en quatuors ou conversations galantes*, op. 12 (1743); Luigi Boccherini, *Conversazioni a tre* (1770); A. Bartolomeo Bruni, *36 Trios concertants*, intitolati "La petite Conversation"; o addirittura *Conversation with me*, per pianoforte, del noto pianista-jazz Bill Evans.
88) Cfr., anche per le prossime citazioni, in *Quattrocentoquindici*, n. 19, Ottobre '93, l'articolo di Claudia Celi, p. 7.

Viene notato nell'articolo citato (a nota 88) che "la *pausa* non solo non interrompe le sequenze di danza ma anzi le lega insieme in virtù dell'energia del movimento che continua a fluire anche quando il corpo del danzatore è fermo". E' accertata così "la necessità di una logica costruzione del discorso danzato".

Per Fabrizio Caroso poi (nel 1605),

il seguito ordinario [dei passi] si fa similmente in tre passi ed in quattro battute ordinarie: è vero, che all'ultima battuta si sta tutto quel spatio di tempo con la persona fermato.

Ancora, "la 'pausa' come respiro della danza" si manifesta "ora attraverso il momentaneo sospendersi dell'azione al fine di creare attesa nello spettatore, ora in virtù del suo trasformarsi in autentico gesto". Scrive Padre François Pomey (nel 1659):

Qualche volta il danzatore lasciava trascorrere un'intera cadenza restando immobile come una statua, e poi, partendo come una freccia, lo si vedeva dall'altro capo della sala prima ancora di averne potuto percepire lo spostamento [...]; talvolta nel più preciso rispetto del tempo egli rimaneva sospeso, immobile, leggermente inclinato, con uno dei piedi in aria [...].

Sovviene certamente ciò che aveva suggerito agli esecutori musicali Girolamo Frescobaldi: "Portar la battuta hor languida, hor veloce, *sostenendola etian dio in aria*" (1615).

LA PROSPETTIVA DINAMICA NEL PERIODO MUSICALE, COMPLEMENTARE ALLA PUNTEGGIATURA.

I citati elementi della costruzione e suddivisione del *periodo* musicale (a p. 24: 'inciso', semifrase e frase), che vanno evidenziati dall'esecutore con le "separazioni e i silenzi" della punteggiatura, assumono anche, a seconda dei casi, una valenza che va differenziata dinamicamente. Ad esempio le due 'frasi' che formano il 'periodo' possono conformarsi in una linea musicale dalla direzionalità opposta (ascendente e discendente):

Il cantante rinforzerà la sua voce ne' passaggi che ascendono, e la diminuirà in quelli che discendono [...] egli deve rinforzare, diminuire l'intensità dei suoni non solo nelle frasi particolari, ma anche in tutto il periodo musicale,

aveva detto Girolamo Crescentini nel 1812,⁸⁹ analogamente a Luigi Lablache (1842), celebre basso napoletano (Schubert gli dedica i *Lieder* op. 83):

Ogni frase ascendente dee passar dal *piano* al *forte*.
Ogni frase discendente dee passar dal *forte* al *piano*.⁹⁰

89) *Op. cit.* a nota 56, p. 6.

90) L. Lablache, *Metodo completo di canto*, Milano 1842, Ricordi, p. 34; fac-simile Ricordi 1997.

Inoltre, i rapporti 'affettivi' fra due incisi contigui si possono configurare come una 'proposta' e una 'risposta'; rapporti che andranno valorizzati e convincentemente evidenziati e differenziati con l'unico mezzo possibile, la *dinamica*:

s'alza la voce ad una domanda, e s'abbassa ad una risposta,

dirà Pietro **Lichtenthal** (Milano, 1831).⁹¹ 'Risposta' che però può essere di conferma o di contrasto ritmico, di "esaltazione, oppure umiliazione e avvillimento" - A. **Kircher**, Roma 1650 -; e la dinamica dovrà adattarsi di conseguenza al senso e alla valenza dell'affetto. Manuel **Garcia** (1840) ha confermato l'attenzione dovuta alla predetta valenza dell'affetto: l'ascesa non sempre vuole il crescendo e la discesa non sempre il diminuendo; crescendo e diminuendo "si impiegano in ragione del sentimento" particolare e non sempre secondo l'atteggiamento della scrittura.⁹²

Un altro autore che parla della indispensabile prospettiva *dinamica* nella linea musicale (a complemento dell'uso della 'punteggiatura') è ad esempio il **Forkel**: la 'progressione' ascendente

esprime sempre più un *affetto*; la maniera più comune di rappresentarla nella lingua dei suoni sta nel *crescendo*,⁹³

e un 'inciso' si ripete

non così nudo e crudo come già era, ma con nuove importanti aggiunte; queste aggiunte possono comprendere tanto un'unica nota, quanto solo una *maggiore o minore forza* nell'esecuzione (1788),⁹⁴

secondo la reciproca successiva posizione degli incisi nella 'progressione' della linea musicale.

Per **Beethoven** stesso, che si riferisce alla pratica del comporre,

le voci ascendono o discendono, secondo che i sentimenti prendono o perdono la forza;

e

la ripetizione delle parole [delle note] dà maggior forza all'espressione.⁹⁵

Manca però nella generalità della pratica specialistica esecutiva odierna l'individuazione di questa prospettiva *dinamica* fra gli elementi del 'periodo' o della 'progressione'; prospettiva decisiva per la significatività degli 'affetti' del discorso. Gli 'affetti' perdono tutto il loro peso e la loro *valenza reciproca* a causa della monotonia di colore nell'incedere esecutivo e per la conseguente assenza di contrasto.

91) *Op. cit.* a nota 83, p. 589.

92) *Op. cit.* a nota 54, p. 106.

93) Johann Nikolaus **Forkel**, 1788, *op. cit.* a nota 8, p. 57.

94) Ivi, p. 58.

95) *Op. cit.* a nota 51, pp. 195 e 197.

4. La punteggiatura fra le sezioni di un intero movimento della composizione.

Oltre a riconoscere la conformazione del 'periodo' musicale (indicativamente di 8 battute), l'esecutore è chiamato a riconoscere, e a far riconoscere all'ascoltatore, le sei canoniche sezioni di un intero 'movimento' della composizione; sezioni organizzate, secondo il cursus retorico classico assimilato da vari Autori al comporre musicale, nella così chiamata "dispositio" che comprendeva 6 fasi: *esordio* (un inizio musicale che prepara l'ascoltatore), *narrazione* (una breve presentazione, che si unisce all'"esordio" e allude alla natura del 'tema' che sta per giungere), *proposizione* (il vero e proprio 'tema' musicale da sviluppare), *confutazione* (idee che si oppongono al tema per mezzo di ritmi contrastanti o elaborazioni armoniche), *conferma* (rafforzamento del tema ad esempio per mezzo di ritmi omogenei), *perorazione* (chiusura incalzante del discorso con una ripetizione riassuntiva dei temi).⁹⁶

La composizione musicale, dice **Mattheson** (cfr. loc. cit. a nota 98), "non la si può creare con la sola invenzione", ma è necessaria "l'organizzazione"; e J. Nikolaus **Forkel** (1788) avvisa nella sua *Storia universale della Musica*:

L'esecutore dovrà *distinguere queste fasi* se non vorrà essere innaturale o controproducente, se vorrà convincere e commuovere.⁹⁷

Per "*distinguere queste fasi*" il vario respiro che abbiamo visto connesso alla punteggiatura nel 'periodo' (cfr. n. 3) potrà servire allo scopo e chiarire la conformazione dell'intero 'movimento' musicale.

Queste sezioni della 'dispositio' del discorso, non sempre in pratica tutte presenti o identificabili, appaiono nelle varie teorizzazioni sia in campo letterario, a cominciare da **Cicerone** (I secolo a.C.) e da **Quintiliano** (ultimo quarto del I secolo d.C.) fino a Pietro **Lichtenthal**, nel 1831; sia appaiono in campo musicale nelle teorizzazioni di Nicola **Vicentino** (nel 1555), Giovanni Maria **Artusi** (1586), Joachim **Burmeister** (1599), Giovanni Battista **Magone** (1615), Athanasius **Kircher** (1650), Johann **Mattheson** (1739),⁹⁸ Adolf **Scheibe** (1745), Nikolaus **Forkel** (1788). Secondo le dimensioni della composizione (ad esempio una semplice *Aria*) qualche sezione, fra le sei canoniche citate, potrà anche mancare.⁹⁹ Questi sei momenti della *disposizione* retorico-musicale non hanno poi strette implicazioni formali, ma si adattano duttilmente alle situazioni del discorso; si può notare però come la 'forma-sonata' che si andava organizzando nella seconda metà del '700 (e che riguardava il primo movimento della Sonata stessa) rispecchiasse proprio il sopra accennato cursus retorico nella 'disposizione' del discorso musicale: elenchiamo, per la

96) Questa 'dispositio', che regola un *movimento* della composizione, figurava anche fra i cinque elementi attraverso i quali si costituiva, più in generale, il discorso musicale, nel percorso dall'"invenzione" fino alla "pronuncia": *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*.

97) *Op. cit.* a nota 8, p. 50.

98) Cfr., ad esempio per l'organizzazione del discorso musicale in **Mattheson**, la traduzione in Unger, *op. cit.* a nota 8, pp. 90-96.

99) Cfr. J. N. **Forkel** in H. H. Unger cit. a nota 8, p. 100.

forma-sonata, l'eventuale "introduzione" (che corrisponde all'*esordio*), l'"esposizione" (che corrisponde alla *narrazione-proposizione*), l'"elaborazione" (*confutazione*), la "ripresa" (*conferma*), l'eventuale "coda" (*perorazione*). E anche queste fasi della forma-sonata andranno esecutivamente ben "distinte", non senza un difficile equilibrio fra 'orazione' e 'composizione musicale'.

5. La punteggiatura fra i 'passaggi'.

FRESCOBALDI. FRANCESCO SEVERI.

Un tipo di pausa *esecutiva* che oggi ancora meno viene inteso (rispetto alle 'pause' per la punteggiatura nel periodo) risulta quello da porre non "da un senso all'altro" (cioè fra le 'frasi' o le loro componenti), ma volto invece a *isolare* i 'passaggi' veloci subito prima del loro inizio o subito prima della loro 'risoluzione'. Ne parlano, tanto nel '600 che nel '7-'800, autori che da Frescobaldi portano addirittura fino a Franz Liszt, a definire e indurre questa "delectatio morosa", il piacere dell'aspettare, aspettare l'inizio o la conclusione di un 'passaggio'.

Riportiamo, dalle *Toccate e Partite* di Frescobaldi (1615), alcuni dei notissimi Avvertimenti sull'argomento:

Conviene fermarsi *sempre* nell'ultima nota di trillo, et d'altri effetti [cioè di altri 'passaggi'], come di salto, ouero di grado, benché sia semicroma o biscroma [...].

Nell'ultima nota così de trilli, come di passaggi di salto, ò di grado, si dee fermare ancorché detta nota sia croma ò biscroma ò dissimile [più corta] alla seguente; perché tal *posamento* schiuerà il confonder l'un passaggio con l'altro ["sostenendola (la battuta) etiandio in aria", respirando cioè fra una battuta e l'altra].

Questo "posamento" sull'ultima nota del 'passaggio' servirà anche per poter iniziare con chiarezza l'improvviso *pp* iniziale richiesto dalla 'messa di voce' su una eventuale nota lunga finale (e abbiamo visto, a p. 21, come anche la tastiera può collaborare alla 'messa di voce' di archi e fiati; o, in proprio, arpeggiando l'accordo).

E ancora:

Auanti che si facciano li passi doppi con *amendue* le mani di semicrome douerassi fermar' alla nota precedente, ancorché sia nera: poi risolutamente si farà il passaggio, *per tanto più fare apparire l'agilità della mano*.¹⁰⁰

100) Girolamo Frescobaldi, *Toccate e Partite*, Roma 1615, Borboni, due edizioni con differenti avvertimenti *Al Lettore*.

Luigi Ferdinando Tagliavini pone inoltre in risalto come Frescobaldi possa usare, dopo la nota, un *punto di sospensione* che l'esecutore deve saper distinguere dal normale punto di aumentazione; e nota come anche altri Autori (Trabaci, Severi, De Bacilly, Nivers, Janowka, e, aggiungiamo, Froberger) indichino questa 'sospensione' con un punto dopo la nota (anche sottinteso) o con lettere apposite.¹⁰¹

In Frescobaldi, osserva Tagliavini,

le note da trattenere vengono corredate di punto, segno che perde, in tale accezione, ogni precisa funzione metrica o ritmica per acquistare quella di libero prolungamento agogico. [...]

Il punto 'agogico' non è visivamente distinguibile da quello 'di valore'; ciò è all'origine di fraintendimenti da parte di molti esecutori moderni;

in realtà, un attento esame delle frequenti *note puntate isolate* in un contesto di valori uguali dovrebbe indurre a ritenere come del tutto insoddisfacente la loro interpretazione secondo un "ritmo puntato".

"L'inverosimiglianza di una tale cellula ritmica isolata" porta l'esecutore a trattenere la croma puntata "onde preparare il passaggio seguente; tale interpretazione agogica, anziché ritmica o metrica, del punto, crea un effetto del tutto rispondente all'esigenza di non «confondere l'un passaggio con l'altro»". In questi casi del 'punto di sospensione' la necessaria fermata è indicata dunque dall'autore per mezzo del punto; fermi restando tutti i casi sopradetti nei quali il 'passaggio' va isolato per iniziativa dell'esecutore.

Altro autore che indica i 'passaggi' che vanno isolati è Francesco Severi (nel 1615): egli segna appunto la lettera .F. o prima di un 'passaggio' o prima della nota conclusiva del passaggio.

Nei suoi *Salmi*, "nella maniera che si cantano in Roma",

si fermi un poco chi canta dove ritrova la lettera .F. e questo tanto quanto non paia di cantare seguitamente l'un passaggio con l'altro [...].¹⁰²



101) L. F. Tagliavini, *Varia Frescobaldiana*, in "L'Organo", anno XXI, Bologna 1983, Patron, pp. 102 e 103. A proposito di Bénigne de Bacilly, citato da Tagliavini, riportiamo il titolo della sua *L'Art de bien chanter [...] ouvrage tres-utile, non seulement pour le chant, mais même pour la declamation* (Parigi 1679). Per Froberger cfr. l'articolo di G. Leonhardt in *Musicus Perfectus. Studi in onore di L. F. Tagliavini*, Bologna 1995, Patron, p. 137.

102) F. Severi, *Salmi passaggiati*, Roma 1615; Borboni, "Ai Lettori" e pp. 2, 3, 4, 6.



ROGNONI. BRUNETTI. SCIPIONE.

Altri Autori, in Italia, informano su questo normale (all'epoca, ma oggi desueto) tipo di respiro fra i 'passaggi'; in questi altri Autori, che citiamo, il respiro *non è indicato da nessun segno* (come anche in **Frescobaldi** - a parte il caso riportato del 'punto di sospensione' -) ma sta all'esecutore introdurlo per la chiarezza dei 'passi'.

Riferiamo di seguito gli Avvertimenti di Francesco **Rognoni**, Giovanni **Brunetti**, Giovanni **Scipione**.

Per Francesco **Rognoni** (nel 1620; attivo a Milano),

volendo passar da una nota all'altra, fa bisogno portar bene la voce con gratia [...] fermandosi un poco più sopra la penultima nota, & si deue fuggir tal incontro; dico ancora, *che bisogna fermarsi sempre sopra la penultima di qual si voglia passaggio, & in particolar sopra il Trillo, ò Gruppo per non dar subito in quella asprezza dell'ultima, perché sarebbe di disgusto alli ascoltanti.*¹⁰³

Giovanni **Brunetti** (nel 1625; attivo a Ferrara e a Urbino), accenna prima di tutto al fatto che *la condotta della battuta* nei suoi *Salmi* va regolata, al solito, "presto e tardi"; e comprende poi nei suoi avvertimenti la facoltà, anche qui, di "sospendere" la battuta ("sostenendola etiandio in aria" aveva detto **Frescobaldi**) e "stringerla" in rapporto agli 'affetti'; e anche le 'esclamazioni' (di ascendenza cacciniana) andavano isolate dall'esecutore:

Circa il presto e tardi con la battuta è necessario ancora questo [presto e tardi], ricercando così lo stile; tutta via mi rimetterò sempre al Moderatore, havendo riguardo à gli affetti esclamazioni e qualità de soggetti nel *sospende*rla, & stringerla, come ben spesso potrà accadere in detti Salmi; e quando cantano tutti, si potrà sempre affrettare un poco.¹⁰⁴

103) F. Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Milano 1620, Lomazzo, "Avvertimenti" (n. 7).

104) G. Brunetti, *Salmi interi concertati*, Venezia 1625, Vincenti, "Ai Lettori". Le "esclamazioni" erano state descritte da Giulio Caccini nella prefazione a *Le nuove Musiche* nel 1601: "L'esclamazione propriamente altro non è, che nel lassare della voce [crescendola] rinforzarla alquanto [...]; miglior effetto farà l'intonare la voce scemandola [...] poi che nel lassarla, il darle un poco più di spirito la renderà sempre più affettuosa". Altra descrizione in Francesco Rognoni, *op. cit.* a nota 103, "Avvertimenti" (n. 6).

Nel 1650, Giovanni **Scipione** (attivo a Firenze) non fa quasi altro che riscrivere gli Avvertimenti di **Frescobaldi**:

[...] Nel ultima nota così di Trilli, come di passaggio, di salto, ò di grado, *si dee fermare alquanto*, ancorché detta nota sia nera, croma, ò dissimile [più corta] alla seguente, à fin che un poco di fermata venghi a separare l'un passo dall'altro senza confusione.¹⁰⁵

PRAETORIUS.

Lo stesso tipo di fraseggio, che sostiene la battuta "in aria" per chiarire l'inizio dei passaggi, o prima della 'risoluzione' di un passaggio, è proposto in Germania da Michael **Praetorius**, una delle figure musicali di maggior rilievo europeo fra '5 e '600; nel suo insostituibile enciclopedico *Syntagma musicum* (1619), dopo aver proposto, al solito, un'esecuzione guidata dagli "affetti" nella gestione del tempo, ammonisce ("monendos esse puto") gli esecutori che dalla penultima nota di una canzone si affrettano sull'ultima nota senza il minimo respiro ("sine morula aliqua"), modo "non plausibile & gratum".¹⁰⁶

L'800: GIACOMO GOTIFREDO FERRARI E FRANZ LISZT.

Se, per il '700, possiamo riferirci ai citati Baltazar **Janowka** e Gabriel **Nivers**, dobbiamo notare che questo tipo di punteggiatura - respiro che separa i 'passaggi' dal contesto e che sembra essere legato alle dette precedenti epoche, è invece promosso anche nell'800. Il roveretano Giacomo Gotifredo **Ferrari**, allievo a Napoli di Paisiello, poi attivo a Londra, segna un *asterisco* (nel 1827) non solo per il respiro della voce fra gli 'incisi':¹⁰⁷



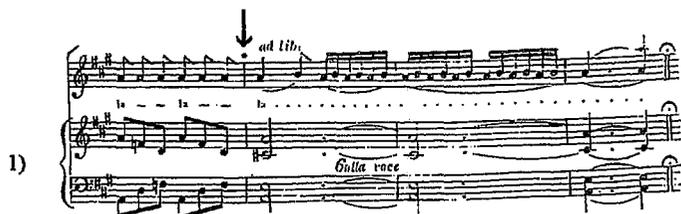
105) G. Scipione, *Intavolatura di Cembalo et Organo*, Perugia 1650, Laurenti, "Avvisi al Lettore".

106) M. Praetorius, *op. cit.* a nota 36, III, p. 81.

107) G. G. Ferrari, *Instructions both Theoretical and Practical in the Art of Singing*, Londra (1827), per l'Autore, pp. 38, 53, 68, 16, 51, 60, 64 e "Avviso al Lettore". Per chiarire qualche particolare degli esempi riportati, la lettera A indica un vocalizzo, senza 'chiamare' ogni nota; i nomi delle note (nomi che aiutano l'allievo) indicati in passaggi legati, sono posti solo "alle note che fanno parte dell'armonia".



ma il respiro è segnato, more antiquo, anche prima dell'inizio o della risoluzione di un 'passo':



Scrive Ferrari:

Quando deve essere preso un breve respiro, si troverà questo segno * prima della nota che deve essere prontamente attaccata dopo aver preso velocemente fiato.

Quindi il respiro, pur "breve", veniva segnato da Ferrari (nel 1827, a Ottocento inoltrato) anche per situazioni di scrittura che potrebbero sembrare legate a pratiche di cesura solo molto precedenti. E' possibile anche pensare all'opportunità di estendere questo tipo di fraseggio agli autori coevi o antecedenti.

Quanto alle dimensioni del respiro, le cesure potevano essere "brevi" (come in quest'ultimo caso di Ferrari), ma spaziare fino al "fermare alquanto" che Giovanni Scipione aveva proposto nel 1650, sempre secondo le circostanze e anche secondo i suggerimenti oratorii che riporteremo al n. 7.

Ma, inaspettatamente, nel 1873 le dimensioni del respiro richiesto da Liszt agli allievi, da farsi prima della conclusione di un 'passaggio', sono di ampia misura declamatoria, definita e amplificata in modo da renderla del tutto convincente; l'allieva Amy Fay scrive fra le sue annotazioni (dal 1870 al 1886):

Recentemente la signorina Gaul suonò a Liszt qualcosa e nel pezzo c'erano due passaggi e dopo ogni passaggio due accordi staccati. Lei suonò in modo assolutamente meraviglioso e fece gli accordi subito dopo i passaggi. "No, no," disse Liszt, "dopo aver suonato un passaggio, lei deve aspettare un minuto [eine Minute warten] prima di suonare gli accordi, come se lei stesse per ammirare la propria esecuzione. Lei deve fare pausa, come se volesse dire «come ho suonato bene»".¹⁰⁸

108) Amy Fay, *Music Study in Germany*, London 1886; cit. in Uli Molsen (cfr. nota 1), p. 157.

6. La punteggiatura cadenzale-armonica.

ZARLINO. CALVISIUS.

Un ultimo tipo di punteggiatura, che riguarda anzitutto la *composizione* musicale, è quello caratterizzato *armonicamente* secondo i vari tipi di 'cadenza' (perfetta, imperfetta, plagale, d'inganno, sospesa, ecc.). Della cadenza parla già, nel 1558, Gioseffo Zarlino, maestro di Cappella in San Marco a Venezia:

la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto il Punto nella Oratione; e si può veramente chiamare Punto della Cantilena.¹⁰⁹

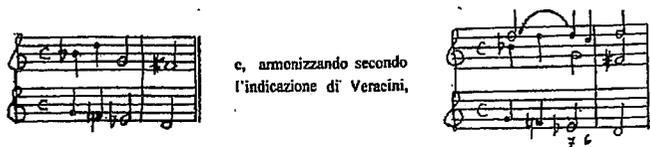
Anche Sethus Calvisius, che diffonde in Germania le teorie di Zarlino, nel 1611 si occupa della punteggiatura cadenzale; consiglia ad esempio al compositore, per una punteggiatura musicale che corrisponda a quella verbale di una frase sospesa, una "cadenza imperfetta alla dominante, come se ci fosse il *punto di domanda*";¹¹⁰ queste punteggiature definite armonicamente, andranno gestite nell'esecuzione con la libertà di respiro e di divario dinamicamente, andranno gestite nell'esecuzione con la libertà di respiro e di divario dinamicamente, e questo tanto all'interno della cadenza quanto nel collegamento al contesto.

ANTONIO TONELLI. FRANCESCO MARIA VERACINI.

Due secoli più tardi, di "interpunzioni finali", da distinguere anche qui con differenti accordi, si occupa il carpigiano Antonio Tonelli nel *Capitolo ultimo* del suo Trattato (1762);¹¹¹ per i diversi *finali* musicali egli indica e consiglia al compositore tipi diversi di cadenza, tutti esemplificati, a seconda che ci sia "punto interrogativo", o invece "dov'è punto fermo", o per "finali da Chiesa, soliti consistere nella parola Amen".¹¹²

Anche per Francesco Maria Veracini l'interrogazione veniva espressa dall'*accordo*:

la mezza Cadenza di *settima e sesta* adoprasi all'occasione del punto Interrogativo:¹¹³



109) G. Zarlino, *op. cit.* a nota 19, p. 221.

110) S. Calvisius, *Exercitatio Musica Tertia*, 1611; cfr. in Ferruccio Civra, *Musica poetica*, Torino 1991, UTET, p. 150.

111) A. Tonelli, *Trattato di Musica*, ms., 1762; parziale trascrizione in *Antonio Tonelli da Carpi*, a cura di A. Talmelli e G. Borghetto, Carpi 1988, Comune di Carpi, p. 112.

112) Tipi tutti esposti nel Corollario al Capitolo II.

113) F. M. Veracini, *op. cit.* a nota 18, p. 119.

BEETHOVEN.

Ugualmente Beethoven, nel suo postumo *Trattato d'Armonia e di Composizione*, esemplifica musicalmente i vari "punti interrogatōrii" e il "punto esclamativo".¹¹⁴

Il punto interrogatorio è espresso diversamente, secondo la natura del discorso.

ESEMPLI



Anche questi ultimi tipi di punteggiatura armonica dovranno avere, secondo i casi, un corrispettivo di discorsività esecutiva supportata dai sussidi che i vari Autori ci hanno suggerito per la punteggiatura da inserire nel periodo musicale (cfr. n. 3: "silenzi", "cesure", "separazioni", respiri, varia dinamica).

7. I "mezzi dell'oratore": le "pause oratorie" come "leggi superiori".

Dobbiamo finalmente integrare le citate notizie sull'uso della 'punteggiatura' (che ci provengono dall'ambito musicale) con le regole oratorie messe in atto nel campo della declamazione, per poter così arrivare alla voluta *esecuzione-orazione*. Già gli Autori musicali ci avevano solo elencato gli importanti (e trascurati) mezzi di analogia oratoria che prevedevano l'introduzione esecutiva del 'piano', del 'forte', del 'veloce', del 'lento', ecc.; ma possiamo trovare elementi molto più particolareggiati riguardanti la pratica oratoria in alcuni teorici che hanno trattato l'"arte di recitare".

Conviene dare uno sguardo a questi elementi della dizione che l'esecutore musicale dovrebbe anch'egli assimilare e usare per la vivezza della sua esecuzione; certo con discernimento e opportuna valutazione delle differenti peculiarità, ma d'altra parte con la consapevolezza della necessità di dare seguito alle riportate (nel n. 2) pressanti indicazioni degli Autori musicali verso una *esecuzione-orazione*; esecuzione che si allontani così dalla monotonia dinamica, ritmica, agogica, ancora oggi generalizzata anche presso gli 'specialisti' nell'esecuzione di 'musica antica'.

114) Ludwig van Beethoven, *op. cit.* a nota 51, p. 193.

L'importanza in generale della 'elocuzione' nella pratica oratoria è messa in luce dal filosofo veneziano Giuseppe **Emo** (nel 1835):

L'Eloquenza ["modo di esporre"] è la qualità estrinseca del discorso, ma di tanto rilievo che per lei le qualità interne si mettono in luce [...] la bella e destra *elocuzione* è necessaria dote dell'oratore, e ragione anch'essa dell'arte sua [...] L'Eloquente deve dar foggia e veste ad ogni membro, siccome nei viventi la cute.¹¹⁵

CICERONE E QUINTILIANO.

Ma, in particolare, fra i testi che trattano diffusamente di 'oratoria' dobbiamo anzitutto citare i 'classici'. Marco Tullio **Cicerone**, oratore principe, nel 46 a.C. parla apertamente, nel suo *Orator*, di:

dizione flessibile;

pause che separano e interrompono;

fermate per riprendere fiato;

mutamenti della voce (elevandola e abbassandola):

la *dizione* è pieghevole, cedevole e flessibile sicché può seguirvi dovunque la spingi [...]

la fluente scorrevolezza delle parole piace ad alcuni, i quali fanno consistere l'eloquenza nella rapidità del discorso; ad altri piacciono le *pause* che separano ed interrompono, le *fermate* per riprendere fiato [...]

I *mutamenti della voce* sono altrettanti quanti quelli degli animi [...]

con voce piena di inflessioni [...]

Il grande oratore varierà e modulerà la voce: percorrerà tutte le gradazioni dei toni, ora elevandola, ora abbassandola [...]¹¹⁶

E già abbiamo citato (a p. 16) la anonima *Rhetorica ad Herennium* (anni '80 a.C.), giuntaci con l'opera di **Cicerone**; più che interessante perché i riportati avvertimenti sui mezzi dell'oratore sono quelli studiati dalla cerchia bachiana.

115) G. Emo, *Della ragione oratoria*, Venezia 1835, G. Merlo, pp. 14, 42, 49.

116) M. T. Cicerone, *op. cit.* a nota 25, 1968, pp. 39, 41, 43.

Anche per Marco Fabio **Quintiliano**, celebre maestro romano di retorica, gli spunti sono analoghi; egli (negli anni 90 d.C.) nella sua *Institutio oratoria* parla di:

timbro vario;

'tempi' più lenti o più rapidi;

discorso punteggiato da pause;

sospensioni (pausa corta, pausa lunga, pausa intermedia, pausa di esitazione);

evitare la monotonia; eccessiva rapidità che distrugge le pause:

nessuna dimostrazione è tanto salda da non perdere la sua forza se non è assistita dall'*enfasi dell'oratore*. E' inevitabile che tutte le emozioni languiscano se non sono infiammate dalla voce [...]

Ne danno prova anche gli attori di teatro, i quali *aggiungono tanto fascino ai poeti migliori* che quegli stessi testi ci danno infinitamente più piacere all'ascolto che alla lettura, e riescono ad assicurare un uditorio anche ad autori di infima qualità, così che essi trovano frequente accoglienza nei teatri, ma nessuna nelle biblioteche. [...]

senza dubbio non potrà declamare bene chi non avrà o una memoria che gli consenta di ricordare quello che ha scritto o una facilità immediata nell'*improvvisazione* [...]

il *timbro* è più vario [del volume]: la voce è limpida e roca, piena ed esile, dolce e aspra, contenuta e diffusa, rigida e modulabile, sonora e sorda. Anche il fiato può essere più lungo e più corto [...]

c'è necessità di un tono ora intenso ora attenuato, ora alto ora basso, e anche di *tempi più lenti o più rapidi*. Ma ci sono molti livelli intermedi [...]

il *discorso sia punteggiato da pause*, cioè l'oratore inizi e finisca dove si deve. Bisogna anche osservare in quale punto il periodo debba essere trattenuto e subire, per così dire, una *sospensione*, e in quale punto debba essere fermato.

Quanto alle "sospensioni" ("pausa corta", "pausa lunga", "pausa intermedia", "pausa di esitazione"):

anche nelle pause lunghe daremo un tempo *ora più breve ora più lungo*, perché c'è differenza tra il concludere un periodo o un interno 'sensus' [...]

A volte anche all'*interno dei periodi* si fa pausa anche senza riprendere fiato [...]

la capacità di *punteggiare il discorso di pause* in modo corretto è forse una qualità modesta, ma senza di essa non può essercene nessun'altra nella declamazione [...].

la *varietà*, elemento che solo di per sé costituisce la declamazione [...]

Dunque evitiamo quella che in Greco si chiama *monotonia*, una sorta di tensione uniforme del respiro e del tono, non solo per evitare di parlare sempre gridando, il che è follia, o di mantenerci sempre entro i limiti del tono colloquiale, il che è *privo di vivacità*, o di parlare con un mormorio sommo che indebolisce anche tutta la tensione, ma per far sì che *in medesimi passi* e in medesimi affetti vi siano delle *modulazioni della voce* non molto ampie, a seconda di quello che richiederanno o la dignità delle parole o il carattere dei concetti o la conclusione o l'inizio della frase o il *passaggio da una frase a quella successiva*: come i pittori che hanno usato un solo colore, pongono alcune figure più in primo piano, altre più sullo sfondo [...]

Né bisogna rendere confuso quello che diciamo con l'*eccessiva rapidità che distrugge le pause e il pathos* e a volte priva anche le parole di una loro parte.¹¹⁷

Ricordiamo quindi ancora:

senza pause non può esserci altra qualità;

la varietà, elemento costitutivo della declamazione;

le emozioni infiammate dalla voce assicurano un uditorio anche ad autori di infima qualità.

LA 'DECLAMAZIONE' NEL '6 - '700: BERNARD LAMY.

PER L'800: PIETRO LICHTENTHAL; ELIA GIARDINI.

Avvicinandoci nel tempo, citiamo l'*Art de parler* (1675) di Bernard Lamy, padre giansenista di scuola cartesiana; estrapoliamo, dal suo lungo e fortunato trattato di retorica (tradotto in italiano nel 1728), solo l'invito a "una giusta distribuzione degli *intervalli della respirazione*".¹¹⁸

Passando all'800, notiamo che i 'mezzi della declamazione', esposti dagli autori anche posteriori, almeno negli aspetti fondamentali sono senz'altro omologhi a quelli di epoche precedenti. Consideriamo l'articolata trattazione di Pietro Lichtenthal, che studia a Vienna ma si stabilisce a Milano dal 1810; dalla sua *Estetica* (pubblicata in italiano nel 1831) ricordiamo alcune nozioni base dal lungo capitolo sull'*'oratoria'*:

117) M. F. Quintiliano (90 d.C.), *op. cit.* a nota 24, 1997, vol. III, pp. 1885, 1859, 1861, 1869, 1871, 1873-4, 1877.

118) B. Lamy, *L'Art de parler*, 1675; trad. it.: *La retorica ovvero l'Arte di Parlare*, Venezia 1728, Zane, p. 327, cit. in Paolo Gozza, *Filosofia della musica*, dispense anno accademico 2000-01, DAMS Bologna, p. 230.

la dovuta rappresentazione del 'senso' del testo (e non della 'lettera');

una dinamica variatissima;

la ricerca del timbro;

"l'osservanza delle pause oratorie" (oltre a quelle dell'interpunzione) che

"dipendono da leggi superiori";

la "misura del tempo" (la "lentezza o celerità").

Riportiamo indicativamente un regesto solo di alcune fra le moltissime osservazioni sui mezzi della buona declamazione:

La declamazione è la perfetta esposizione verbale del *senso* e carattere di un tutto di pensieri [...]

la vera declamazione è tuttora discretamente *rara* [...]

la declamazione, alla quale era pur unita la *mimica*, era una parte singolarmente importante della *musica* [...]

La declamazione comporta:

1) la *buona pronuncia*, come primo requisito di un buon declamatore; suppone flessibilità, estensione, pienezza e sonorità della voce. La stessa pronuncia dev'essere nitida, fluida, giusta e naturale, evitando l'artificiale, l'affettato, e l'esagerato [...]

2) l'*accento grammaticale*, ossia l'inflessione di voce più forte e più scolpita, un vigore più spiccato, applicato ad una lettera in una monosillaba, o ad una sillaba in polisillabe, oppure a parole composte.

3) le *pause*: consistono in un totale riposo della voce, e servono a dinotare i varj membri e proposizioni de' quali consiste un discorso.

Esse sono *necessarie* al declamatore per prender fiato e non stancare l'organo di voce, all'*uditore* per dar sollievo al suo orecchio, e *lasciar tempo* all'intelletto di poter osservare convenientemente i varj membri e proposizioni;

il più alto scopo delle *pause* sarà quindi l'*intelligibilità*.

In quanto che il declamatore ha per iscopo di rappresentare il *carattere* del pezzo da declamarsi e tutte le sue parti, come altresì i suoi proprj sentimenti, egli non dee risguardare soltanto ai requisiti dell'*intelligibilità*, ma all'*impressione totale del discorso*.

A tal uopo richiedonsi:

a) una voce sonora, discretamente forte e flessibile, la quale può esprimersi dolcemente e fortemente, conforme alle varie disposizioni e moti dell'animo.

b) *il giusto impiego de' varj tuoni*. Questi costituiscono il più intelligibile linguaggio primitivo della natura, e nel medesimo tempo linguaggio della simpatia mentre [poiché] un tuono della gioja o del dolore tocca una corda analoga nel cuore dell'uditore [...]

la dolcezza, la tenerezza e l'amore richiedono tuoni teneri, l'ira esige tuoni forti e celeri, la contentezza tuoni di fluidità eguale, la gioja rapidi e saltellanti, la mestizia lenti, deboli, smorzati.

I *varj tuoni* devono applicarsi in modo giusto, vero ed ai loro proprj posti, il che richiede certamente creazione d'arte, fantasia e sentimento [...]

Ne' passaggi del sentimento è pur d'uopo un successivo passaggio degli stessi tuoni ed un gradato crescere e decrescere loro. La mancanza di tale *varietà* produce *monotonia*, e lo stesso dicatore si priva del mezzo più efficace di volgere l'attenzione degli uditori su certe idee con un maggior grado di forza del tuono [...]

c) *l'uso dell'accento oratorio*: è quella distinzione data alle parole mercé una particolare *modificazione della voce*, ond'esprimere nella connessione del discorso l'importanza e il significato logico delle idee in esso espresse. Siffatta distinzione si fa con un certo *rinforzo, alzamento* e proporzionato *ritardo della voce* ["accento intensivo (rinforzo di voce senz'alzarla), melodico (alzamento della voce) e protensivo (ritardo della voce)"].

Quest'accento dipende quindi interamente dall'importanza dell'idea da esprimersi. A tal uopo il declamatore ripasserà attentamente il pezzo da esporsi, onde rendersi famigliare col suo carattere, e *penetrare nel sentimento* di ogni singolo passo.

Per quanto il discorso diventi animato dall'accento, e ne guadagni in bellezza ed intelligenza, altrettanto diventa debole ed *uniforme* tralasciandolo, e non intelligibile facendone una cattiva applicazione.

L'accentuazione diventa pur viziosa dal sopraccaricare, poiché in allora manca la gradevole *mistione del chiaroscuro*, e s'offende l'udito e l'intelletto quando si pronunzia tutto con energia.

Si alterni quindi piuttosto coi mezzi onde produrre la nitidezza e il vigore, e si faccia entrare or l'accento intensivo ["rinforzo di voce senz'alzarla"], or il melodico ["alzamento della voce"], or il protensivo ["ritardo della voce"]. [...]

Un pensiero che contiene un'aspettazione, s'esprime coll'*alzamento della voce*: il suo *abbassamento* è la naturale espressione del piegare verso la quiete; perciò s'alza la voce alla premessa di un periodo composto e causale, e s'abbassa alla conclusione.

Un pensiero esplicativo, all'incontro, viene pronunziato con voce alquanto debole, in un *tuono più basso e più veloce* della proposizione principale.

S'alza la voce a una *domanda*, e s'abbassa ad una *risposta* [...] s'innalza la voce all'esclamazione, invocazione (da lontano o de' defunti), all'ar[r]jnga d'oggetti inanimati, ecc., e si parla sotto voce da sé medesimo, o con altri cui si confida qualche cosa che un terzo non dee sentire [...]

Le *parentesi* vengono pronunziate con una voce notabilmente abbassata, la quale, unita con una *celerità alquanto maggiore*, con cui si fanno sdruciolare le parole, è un segno naturale dell'attenzione minore, diretta su tai pensieri.

d) *l'osservanza delle pause oratorie*, le quali differiscono dalle grammaticali in ciò, che quest'ultime hanno luogo soltanto ne' segni d'interpunzione, mentre le oratorie *dipendono da leggi superiori*; esse devono formare [e fermare] l'attenzione dell'uditore ne' più importanti pensieri, e venir in sussidio alla grazia, al vigore ed all'energia del discorso.

Dal loro giusto uso, il discorso diventa tanto più musicale, quanto che ad esse sono pur uniti *il crescere e decrescere del tuono*, la forza e debolezza della voce.

S'abbia particolare cura alla *pausa* in fine di un verso il cui senso non è per anco terminato; per non far perdere la melodia del verso, si fa qui una *pausa*, ma breve e senza cambiamento di tuono. Né differiscono le *pause* ch'esigono le cesure nell'istesso verso [...]

e) *il naturale rapporto fra le varie specie de' pensieri e le corrispondenti forme dell'espressione*. Con l'ajuto degli *enarrati mezzi* la declamazione può esprimere tanto la calma dell'anima che regna nel dicatore, quanto la più viva attività delle forze spirituali, il riflettere, dubitare, esaminare, e *varj affetti e sentimenti*, non ché la determinazione della volontà nella ferma risoluzione. [...]

Colla suddetta qualità della declamazione sta in esatto rapporto la così detta *pittura declamatoria*, ossia certa armonia de' tuoni riguardo al suono, alla forza e debolezza, all'altezza o gravità, alla *lentezza o celerità* de' movimenti colla natura degli oggetti da esprimersi [...]

Il declamatore rappresenta con la voce, con il tuono, coll'accento e colla *misura del tempo* il personaggio preso da un determinato sentimento o passione [...]

Rispetto alle singole parti del discorso, l'*esordio* richiede una voce moderata, un'esposizione quieta (eccettuato allorquando l'oratore incomincia subito con passione, come, p. e., Cicerone nella prima sua orazione catilinare).

A quest'ultimo proposito che riguarda l'«esordio» Warren **Kirkendale** (nel 1979) porta altre quattro testimonianze su questa importante regola generale per l'economia dell'orazione;¹¹⁹ una dal manuale anonimo *Rhetorica ad Herennium* (anni 80 a.C.):

Exordienda causa servandum est ut lenis sit sermo;

119) W. Kirkendale, *Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach*, in "Journals of the American Musicological Society", XXXII, 1979, pp. 34 e 35.

una da **Quintiliano**:

Prohœmio frequentissime lenis conuenit pronuntiatio;

una terza da Oratio **Toscanella** (1561):

se cominceremo con bassa voce, la voce leggiera, molle, et bassa ha virtù di conciliarsi beneuoglienza;

l'ultima da **Giasone de Nores** (Padova, 1574): gli oratori

sempre da alquanto lieui e mediocri comminciamenti vadino poi inalzandosi e pigliando spirito di grado, imitando le cose prodotte dalla natura, le quali non così al primo tratto ma poco a poco crescendo pervengano alla loro debita perfezione.

Una articolata trattazione dell' 'esordio' sta poi negli *Elementi* (1808) di Elia **Giardini**.¹²⁰

Tornando a Pietro **Lichtenthal**, citiamo ancora sull' *oratoria* (dalla sua *Estetica*):

L'annuncio del tema e delle parti principali di singole suddivisioni viene distinto dall'alzamento e rinforzo del tuono e da posato andamento della voce; così pure il passaggio da una sezione all'altra, [viene distinto] da una *piccola pausa* e da un certo *cambiamento nel tuono* della voce;

la narrazione od *esposizione* vuole una voce limpida e distinta, con vivo non passionato accento;

la *confermazione* domanda una voce ferma;

l'importanza della cosa gonfia i tuoni e *rinforza la voce senz'alzarla*;

il maggior alzamento e rinforzo del tuono, unito ad un veloce movimento de' tuoni, regna *alla fine* del discorso, a meno che non terminasse con una solenne preghiera.¹²¹

Ricordiamo quindi ancora:

la varietà del 'tono', che evita la monotonia;

la modificazione della voce evita l'uniformità;

l'uso delle pause oratorie, oltre a quelle dell'interpunzione.

120) E. **Giardini** (professore all'Università di Pavia), *Elementi dell'Arte rettorica*, Venezia 1808, G. Martini, II, pp. 49 e sgg.

121) P. **Lichtenthal**, *op. cit.* a nota 83, pp. 383-394.

PER L'8 - '900: STANISLAWSKIJ. E. L. FRANCESCHI.

Un altro autore (questa volta autore-attore) che citiamo è Kostantin **Stanislawskij**: nel suo celebre diario (*Il lavoro dell'attore*, 1938) ha lasciato una grammatica elementare dell'espressione scenica.¹²²

Ancora più, se fosse possibile, per **Stanislawskij** tutta l'arte oratoria è basata *sull'inserimento delle pause* ("pause brevi", "pause più lunghe").

Ma anche di questo autore riassumiamo:

"*tutto d'un fiato non si può recitare*";

"*pausa logica*" e "*pausa psicologica*" [qui sotto dettagliate];

"*la pausa psicologica può violare qualsiasi legge*" e

"*segue la linea del sottotesto*";

"*tutto lo spirito di una scena dipende da una pausa psicologica*";

"*la pausa è uno degli 'assi'*":

Non basta 'declamare', bisogna dare allo *spettatore* la possibilità di individuare e *capire* quello che veramente merita attenzione. Bisogna far penetrare le parole e l'intonazione nell'orecchio di chi ascolta, senza che se ne accorga. Ci vuole molta abilità [...]

Provate a spostare pause e accenti, e ogni volta la frase assumerà un nuovo significato. *Pause brevi* (luft-pause[n]) assieme agli accenti mettono in rilievo la parola più importante staccandola dalle altre. *Le pause più lunghe* senza accenti danno alla frase un significato più interiore. [...]

"Per evitare quello che ti è accaduto oggi, basta che tu segni le pause logiche e legga la frase secondo le battute [le sezioni]. *Tutta di un fiato non si può recitare*" [...]

La *pausa logica* arresta meccanicamente le battute e le frasi per aiutare a chiarire il pensiero. La *pausa psicologica* invece dà vita al pensiero della battuta o della frase, e cerca di *comunicarne il sottotesto*.

Senza la pausa logica si parla scorrettamente, senza pausa psicologica si parla senza vita.

La *pausa logica* è passiva, formale e inattiva. La *pausa psicologica* è indiscutibilmente sempre attiva e ricca di contenuto interiore.

La pausa logica è al servizio dell'intelligenza, la pausa psicologica del sentimento;

un grande oratore disse: "Non importa parlare con discrezione, purché il silenzio sia eloquente".

122) Kostantin **Stanislawskij**, *Il lavoro dell'attore* (1938), Bari 1983, Laterza, pp. 437-8, 480, 488-90.

Ecco cos'è la *pausa psicologica*: un **silenzio eloquente**, strumento di contatto *indispensabile* [...].¹²³

Ma vi rendete conto del valore di una pausa psicologica? *Non è soggetta a nessuna legge*, mentre tutte le leggi fonetiche sono, senza eccezione, soggette a lei. Dove sembra logicamente o grammaticalmente impossibile fare un'interruzione, si può sempre arrischiare una pausa psicologica. [...]

La *pausa psicologica* può, senza paura, violare qualunque legge logica e quindi, a maggior diritto, sostituirsi alle pause logiche purché non le annulli.

La *pausa logica* prevede una durata imprecisata, ma sempre breve. Se si prolunga, da inerte e formale diventa attiva, efficiente e quindi psicologica.

La durata della *pausa psicologica* invece non è fissa: *non si preoccupa del tempo* che impiega e interrompe il discorso quanto le serve per compiere un'azione vera, produttiva e funzionale. Allude sempre al problema principale e *segue la linea del sottotesto* e dell'azione conduttrice, ed offre quindi sempre il massimo interesse.

Non di rado tutto lo spirito di una scena dipende da una pausa psicologica. Noi le chiamiamo "**pause d'onore**".

Questo naturalmente va incontro al *pericolo* di rallentare troppo l'azione e renderla sterile, perciò appena si sente che questo sta per accadere la pausa psicologica deve immediatamente cedere alla parola. Guai se non si coglie il momento giusto, la pausa psicologica si trasformerà in una semplice interruzione che può dar adito all'"equivoco scenico": la pausa per la pausa. Sarebbe come un buco in un'opera d'arte. [...]

Esiste in **canto** una particolare pausa chiamata "*luft-pausa*" (pausa d'aria). È l'interruzione più breve, quel tanto che basta per una breve ispirazione che permetta di terminare il respiro. Molto spesso non sembra nemmeno una pausa, ma solo un rallentamento di un secondo sul tempo costante del **canto** o del discorso, e non interrompe la linea del suono.

Normalmente, e soprattutto se si parla in fretta, si usa la *luft-pausa* per mettere in rilievo alcune singole parole.

Ora voi sapete che cosa rappresentino nel nostro parlare scenico *le pause* e sapete in linea generale come trattarle. Non dimenticatelo: la *pausa* è un fattore importante della dizione, è *uno degli "assi"*.

123) Cfr. a questo proposito (ma anche per gli altri aspetti della declamazione) Enrico Luigi **Franceschi** (professore all'Accademia Filodrammatica di Milano), *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica*, Milano 1857, Silvestri; sul 'silenzio eloquente' troviamo (a p. 233):

Ma se il Modena [Gustavo] è grande quando dice, grandissimo ritenere si deve allorché tace. V'hanno nel suo recitare dei silenzi e delle pause di un immenso valore, e di una significazione straordinaria.

Ricordiamo quindi ancora:

"*la pausa psicologica può violare qualsiasi legge*";

"*tutto lo spirito di una scena dipende da una pausa psicologica*";

"*senza pausa psicologica si parla senza vita*".

MANUALI DI RECITAZIONE. CESARE RISTORI. DEMETRIO FERRARI.

Anche in un semplice manuale di recitazione¹²⁴ possiamo trovare i "mezzi" dell'oratore da imitare; si parla pur sempre di:

"*attimi di pausa*";

timbro adatto;

rapidità o lentezza;

dare il tempo all'ascoltatore di capire:

Così va detta una poesia: seguendo il ritmo, mettendo *attimi di pausa* dov'è la cesura, dov'è la fine del verso, ma facendo tutto questo con levità, attenti a concordare il ritmo con il senso delle parole, con il significato della poesia, con l'atmosfera ch'essa evoca, con lo stile che è proprio dell'autore [...]

Non si dicono ad alta voce certi segreti [...],

o, aggiungiamo, non si esternano con grande sonorità certi pensieri musicali troppo importanti;

voce sommessa, detta a mezza voce [...]

ancora una *pausa* di malinconia, o di stupore [...]

dissero *rapide* le voci [...]; *lentamente* furono dette le parole seguenti: quasi a dare il tempo, all'**ascoltatore**, di guardarsi intorno [...]

Il poeta, lo scrittore (e l'artista in genere) quando compone la sua opera, è tutto preso dall'idea fondamentale di essa, ne è come trascinato, abbagliato. Questo gli impedisce, proprio come accade a chi è abbagliato dal sole, di vedere tutti i particolari del suo stesso lavoro, di giudicarlo obiettivamente [...] l'autore d'una commedia non ne sarebbe un buon regista!

(la stessa limitazione possiamo senz'altro ascrivere al campo musicale).

124) In questo caso, Anna Maria **Romagnoli**, *Impariamo a recitare*, Roma 1957, Palladium, pp. 208-10, 218-22, 230-31.

[...] "tu li fai uscire a noi, gli occhi dalla testa, nello sforzo di correrti dietro. Ma ti pare che il 'narratore' debba avere questa fretta indivoluta? Che debba divorare le parole come se fossero panini e tu un affamato?" [...]

leggendo *bisogna dare il tempo, a chi ascolta*, di rendersi conto delle immagini via via evocate dalle parole. Altrimenti si ottiene soltanto l'effetto di *confondere l'ascoltatore*, così come sarebbe confuso e irritato uno spettatore che, al cinema, si vedesse passare davanti agli occhi una pellicola proiettata ad un ritmo così rapido che egli non riuscisse a scorgere che un sovrapporsi di ambienti, di paesaggi, di persone in *una ridda frenetica* e, alla fine, angosciata. La parola è fatta per evocare immagini: ascoltando, noi dobbiamo 'trasferirci' nell'ambiente evocato, trovarci lì a nostro agio, guardarci intorno con comodo.

[...] sottolineando quello che va sottolineato, qua *affrettando*, là *rallentando* [...].

Un altro *Manuale pratico di Declamazione* ("applicata anche alla scena lirica"), del 1888, è quello di Cesare **Ristori** (fratello di Adelaide).¹²⁵ Egli segna nel testo con tre punti di sospensione (o anche cinque) tutte le frequentissime *pause* necessarie alla declamazione; senza contare l'estrema varietà dei dovuti e consigliati *timbrì di voce*: "sempre sommesso", "risoluto", "con slancio e disperazione", "agitato", "con voce animata ma sommessa", "esitando", "con entusiasmo, ma a bassa voce", "supplichevole", "risolutamente imperativo", "con mistero", "insinuandosi mefistofelicamente", "animatissimo", "solenne", "commosso", "tranquillizzandosi gradatamente", "come ispirandosi ad una voce interna", "amorosamente", "con trasporto", "concitato", "gridando", "intenerito", "fanciullescamente", ecc.

Ristori parla poi dell'"artista lirico"; fra gli avvertimenti:

raccomando il dovere dell'artista di canto di rispettare quelle convenienze che la musica impone, ma *subordinate sempre* al discernimento dell'esecutore [...]

associandosi in tal guisa pure all'ispirazione della quale il *maestro di musica* informò il suo componimento [...];

lo studio della declamazione *applicata al canto* [...]

modificando ed accentuando con le dovute *gradazioni di voce, di gesto e proprietà*, la caratteristica del personaggio affidatogli [...]

per l'attore e cantante non è già la verità che gli si domanda, ma una simulazione abbellita dalle convenzioni stesse, ossia dall'arte, talché sovente ne risulta un bello che vince la stessa natura, da *scusare all'attore le licenze prese, ed essergliene grato* lo spettatore [...]

125) C. Ristori, *op. cit.* a nota 3, pp. 12-33 passim, 38, 39, 42, 44.

più ancora osservarsi dall'attore che accentuando tutto nella declamazione, senza gradazione, dimentica ciò che dice Cicerone: "*sommessamente* le cose piccole, *temperatamente* le cose mezzane e *grandemente* le grandi"; ne risulterà, senza l'osservanza delle indicate distinzioni, la *monoionia*, quindi *la noia in chi ascolta*; la noia, *effetto orribile, risultanza umiliante*.

Ugualmente il citato Elia **Giardini** (professore all'università di Pavia), nel 1808 aveva invitato l'oratore, sulla scorta di Cicerone, a

evitar tutte le cantilene, variando più spesso che sia possibile la voce istessa per *non attediare gli ascoltanti*.¹²⁶

Fra ulteriori possibili testimonianze sui "mezzi dell'oratore", quella di Teresina **Coli**, "artista di canto"; nel 1902, ancora riguardo all'"artista lirico",

vi sono pure *due specie di pause o sospensioni* che appartengono al canto: una è musicale, di questa non occorre parlare; l'altra è quella che nell'arte oratoria viene chiamata *enfatica*.

Una *pausa enfatica* si vuol fare in un punto su cui vuoi fermare l'attenzione dell'uditorio.

Siffatte *pause o sospensioni* di voce, sono efficacissime nell'arte del canto e producono lo stesso effetto come le forti enfasi; ma sono soggette alle medesime regole, specialmente a quella che non siano ripetute troppo sovente.

La giudiziosa e graziosa distribuzione di queste *pause*, è uno degli artifici più delicati nell'arte del canto: la difficoltà nasce dal combinare la melodia della voce con quella del *sensò*, e l'effetto verrebbe scemato, se alla sonorità della voce venisse sacrificato il sentimento.¹²⁷

Un ultimo accenno a *L'Arte del dire* di **Demetrio Ferrari**; anche qui si parla, fra altro, di "eloquenza del silenzio" (cfr. anche nota 123):

L'eloquenza non è solo la manifestazione dell'animo nostro per mezzo della parola, ma può essere anche eloquenza degli sguardi e dei gesti, delle lacrime e del *silenzio*, perocché anche col lampeggiare degli occhi, coll'atteggiamento della persona, col pianto e pur col *tacere a tempo e luogo*, si può naturalmente e con efficacia manifestare il *sentimento interno* [...]

variare il *tono* della voce secondo i sentimenti e senza cantilena; cominciare pacatamente e crescere la voce a poco a poco [...]

usare un gesto naturale, ricco e conveniente.¹²⁸

126) E. Giardini, *op. cit.* a nota 120, II, p. 102. Cfr. anche E. L. Franceschi (1857), *op. cit.* a nota 123, pp. 55, 52, 56: "Quella uniformità che tanto disgusta [...] apporta noia e sbadiglio". "Quod fastidium parit" (S. Carlo Borromeo, ivi citato a p. 56).

127) T. Coli, *Il Canto*, Milano 1902, Giudici e Strada-Demarchi-Tedeschi, p. 92.

128) D. Ferrari, *L'Arte del dire*, Milano 1913, Hoepli, pp. 221, 228.

I 'MEZZI ORATÒRI' PER UNA DIMENSIONE 'DISCORSIVA' DELL'ESECUZIONE MUSICALE.

Abbiamo visto (nel n. 2) come gli inviti degli autori musicali siano volti con insistenza all'acquisizione di una dimensione 'discorsiva' dell'esecuzione, per cui i "mezzi oratòri" sopra proposti dovrebbero essere assimilati, certo con discernimento, all'esecuzione musicale.

Questo significativo arricchimento dell'esecuzione richiama necessarie scelte discrezionali che potranno anche porre qualche problema di misura, ad evitare i "pericoli" dallo stesso Stanislavskij posti (a volte, ad esempio, la *pausa psicologica* potrebbe "rallentare troppo l'azione").

Il musicista dovrà individuare e vagliare i momenti opportuni per questa comunicativa e chiarificatrice libertà discorsiva sostanziata, oltre che dai respiri della 'punteggiatura', da 'pause oratorie' considerate come "leggi superiori"; libertà discorsiva segnata poi da significativi contrasti dinamici fra le parti della frase musicale, secondo i rapporti ritmici e di tessitura che si evidenziano nella scrittura (cfr. a pp. 32-33).

Inoltre, un cambio di clima armonico, un cambio di 'affetto', una 'parentesi' da lasciare in prospettiva rispetto alle parti prevalenti del discorso, un andamento 'a capriccio', una 'progressione' da chiarire nelle sue parti costitutive, sono tutti elementi da considerare e valorizzare dall'esecutore attraverso i "mezzi dell'oratore". Gli 'incisi' poi che formano la 'progressione' non vanno isolati singolarmente in un seguito ripetitivo senza senso (come è dato sentire normalmente oggi), ma vanno almeno appaiati e differenziati dinamicamente secondo l'attrazione armonica, anche in una funzionale gestione del tempo 'rubato' che a battute alterne crei tensione appunto nelle coppie di 'incisi' in progressione.

8. Il gesto

Nella stessa arte della recitazione, oltre che nell'esecuzione musicale, era poi sempre risultato essenziale un elemento gestuale: la "pronuntiatio" infatti era costituita da due elementi: "vox" e "gestus".¹²⁹

Ma al gesto in campo musicale dedichiamo un breve excursus in Appendice (da p. 67): tanto al *gesto esecutivo*, necessario "per non parer essere di pietra" (S. Ganassi, 1542),¹³⁰ che al *gesto compositivo*, per cui "le note stesse quasi indicano in che modo debbano essere eseguite" (M. Mersenne, 1623).¹³¹

129) Cfr. F. Alberto Gallo, *Pronuntiatio*, in "Acta musicologica", XXXV, 1963, p. 38. Questa *pronuntiatio* figurava fra i cinque elementi già citati (a nota 96) attraverso i quali si costituiva e si svolgeva l'intero discorso nel cursus retorico latino (dall' "invenzione" fino alla "pronuncia"): inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio.

130) Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venezia 1542, presso l'Autore, pp. VI e V.

131) Marin Mersenne, *op. cit.* a nota 31, p. 176.

Con la gestualità si completa il percorso interpretativo che gli Autori stessi hanno suggerito attraverso 'figura' - 'affetto' - 'orazione': l'individuazione della 'figura' nell'assetto della linea musicale e la rappresentazione *oratoria* dell' 'affetto' relativo, contribuiranno a rendere *significativi* anche linguaggi musicali di maniera, definiti, in area 'galante' e 'classica', da una uniformità e prevedibilità di sviluppo discorsivo.

Questa richiesta dimensione declamatoria dell' 'affetto', dimensione certo rapportata a un ambito e a una prudente misura musicale, potrebbe oggi essere temuta come trasgressiva di un ordine esteriore della scrittura; ma potrà invece restituire una vita non convenzionale anche a forme caratterizzate da una apparentemente astratta geometria formale di ambito contrappuntistico. Queste forme potrebbero sembrare autonome da qualsiasi simbolismo nelle loro regole costruttive: ma vedremo come la stessa Fuga, oggi spesso considerata per la sua 'costruzione', era al contrario catalogata fra le 'figure' retorico-musicali più significative.

9. Il contrappunto e la Fuga.

Conviene, a proposito di queste accennate considerazioni sulla Fuga, tornare anche non troppo brevemente nel campo delle 'figure' retorico-musicali e del loro significato (cfr. a p. 6), perché troppo spesso la Fuga, registrata, come vedremo, fra le 'figure' più importanti, viene intesa (contrariamente ai reali originari intendimenti) come una pura 'architettura' senza un senso significativo; tanto che possiamo considerarla come 'figura' emblematica in rapporto a un tipo di esecuzione moderna lontana dalle intenzioni degli Autori.¹³²

Tipiche di questo atteggiamento puramente formale sono le esecuzioni pianistiche di Glenn Gould, che quando si rapporta al contrappunto esterna una sorta di nevrosi ritmica inflessibile e inarrestabile; e nella sua composizione *So you want to write a fugue?* (per 4 voci e quartetto d'archi) egli, portando alla caricatura questa sua ossessione formale, non sa che produrre uno scherzo "irriverente", per sua stessa scelta e ammissione.¹³³

Ma già per Giovanni Maria Artusi, ne *L'Arte del Contraponto* (1586), "hanno i Musici volsuto ridurre le cose sue, sotto 'l giudizio del sentimento"; e per Pier Francesco Valentini, nel 1629,

sono profondissimi i Contrappunti [...] [composti] non con animo d'allettare, né di dar gusto all'udito.¹³⁴

Considerando, in generale, l'ambito originario primordiale nel quale ogni costruzione contrappuntistica (prima di tutte la Fuga) ha la sua radice, possiamo dire che il fluire necessario della scrittura (secondo le regole e le prescrizioni per l'alternarsi e il ripetersi

132) Cfr. ad esempio Gregory G. Butler, *Fugue and Rhetoric*, in "Journal of Music Theory", 21, 1977.

133) Cfr. CD Sony SMK 52679.

134) G. M. Artusi, *L'Arte del Contraponto*, Venezia 1586, Vincenzi-Amadino, p. 11. Pier Francesco Valentini, *Illos tuos misericordes oculos, Canone con le sue resolutioni*, Roma 1629, Masotti, prefazione.

delle 'voci') si oppone a un *horror vacui* di estrazione ancestrale nordica: il vuoto, è rappresentato nelle epopee mitiche nordiche nell'idea di *maelström*, fenomeno vorticoso delle coste norvegesi;¹³⁵ questa tramandata incombente trazione verso il Nulla è contrastata, e il Nulla viene riempito musicalmente, dalla continua ripetizione obbligata del 'tema' della Fuga (con le relative 'variazioni'). Per Joachim **Burmeister** (nel 1606) ogni successiva 'imitazione' del tema è una unità che viene a riempire una porzione di spazio vuoto (*vacua loca*).¹³⁶

Per tornare alla leggenda, nel manoscritto islandese redatto in norreno (l'antica koinè nordica) dal titolo *Edda di Snorri* di Snorri **Sturluson** (1220 ca.; edda=canto, poesia), sta il racconto mitico nordico del mulino magico che viene inghiottito nell'oceano in un vortice. Dal vuoto, dal Nulla, dal vertiginoso "baratro degli abissi", dall'abisso-acqua, ha origine la Creazione, secondo un'altra leggenda riportata da Snorri **Sturluson**.¹³⁷

Di una più ampia "paura del vuoto" tratta Sant'**Agostino**¹³⁸ ("l'Universo viene dal nulla, e dal nulla è attratto": *creatio ex nihilo*). E un'eco del sentimento tragico del gorgo marino sta comunque anche nella leggenda greca, ripresa da **Dante** nel racconto dell'ultimo viaggio di Ulisse oltre le Colonne d'Ercole (*Inferno*, XXVI).

Il mare del Nord con i suoi vortici fa poi da sfondo, ad esempio, al poema *Heliand*, di un anonimo monaco (che ne cura la redazione su invito di **Ludovico il Pio**, 778-840); ancora nel mare del Nord e nelle sue isole è ambientato *Gudrun*, poema di un giullare bavarese (1210-20).

Nella citata *Edda* di Snorri **Sturluson** (detta *prosastica*, 1220 ca.) e in una precedente raccolta medioevale in versi detta *Edda poetica*, possiamo anche trovare indizi e analogie sull'*origine e sullo stile dell'invenzione musicale nordica*, stile che si è tramandato nel tempo: infatti nell'*Edda di Snorri* ('prosastica') sono compresi alcuni versi di famosi poeti *scaldici* (rimatori occasionali), per lo più norvegesi; fra questi, Bragi **Boddason**, IX secolo, dallo stile prezioso, oscuro, pieno di metafore, di simboli, di allusioni; analogamente, la precedente *Edda poetica*, pure manoscritta in norreno, comprende una trentina di carmi anonimi composti attorno al Mille sui soggetti della leggenda, della mitologia e dell'epica germano-islandese-norvegese; e anche in quest'*Edda poetica* lo stile letterario si avvale dei mezzi espressivi tipici della poesia germanica antica, come 'variazioni', parallelismi, allitterazioni, metafore, perifrasi, circonlocuzioni, *che sviluppano e elaborano un'idea*. Questa propensione alla *speculazione e all'indagine su un tema* iniziale sarà anche l'intendimento, che si protrae nel tempo, nell'invenzione musicale dei compositori germanici, almeno fino al tardo barocco. Altra era invece la propensione 'italiana', volta non all'analisi dei temi, ma a una loro doviziosa generosa invenzione e giustapposizione a un prossimo tema.

135) Cfr. Gianna Chiesa **Isnardi** (traduzione di), *Edda di Snorri*, Milano 1975, Rusconi, pp. 40, 42.

136) J. **Burmeister**, *Musica poetica*, Rostock 1606, Myliander, p. 62.

137) G. Chiesa **Isnardi** cit. a nota 135, pp. 193, 64.

138) Aurelio **Agostino** (354-430), *Musica* (anni 387-391), traduzione di M. Bettetini con testo a fronte, Milano 1997, Rusconi, pp. X e XI.

Considerando poi in particolare la Fuga, che con la sua struttura preordinata può sembrare la più astratta fra le costruzioni musicali, vediamo invece come acquisti nelle intenzioni degli Autori la massima valenza significante: "Fuga *suavissima*" (1617) è ad esempio quella di Carolus **Luython** (allievo di **Philippe de Monte**);¹³⁹ "la Fuga, forma lirica" la definisce André **Pirro** nel suo studio bachiano (1907).¹⁴⁰

La struttura della Fuga era stata anche paragonata alle già citate (a p. 34) sezioni della 'dispositio' del discorso (nel cursus retorico classico),¹⁴¹ *a evidenziarne il carattere discorsivo*; 'dispositio' che abbiamo visto articolarsi, dopo un *esordio* e una breve *narrazione*, in *proposizione* (l'*esposizione* della Fuga), *confutazione* (la parte centrale variamente modulante della Fuga), *conferma* (ritorno della Fuga al tono principale), *perorazione* (il susseguirsi ravvicinato del 'tema' negli 'stretti'). O addirittura la Fuga veniva paragonata da diversi Autori, in una più ampia analogia discorsiva, all'argomentazione di un sillogismo, con le sue due premesse (maggiore e minore) e la conseguente conclusione: questa struttura tripartita della fuga, in senso lato, poteva consistere, ad esempio per Angelo **Berardi** (nel 1689), in "proposizione della fuga", "qualche bel passaggio", e "il concludere".¹⁴²

Ma notiamo come già Johannes **Stomius** (nella sua *Prima instructio*, Salisburgo 1536) avesse identificato la Fuga, o il Canone, come Mimesi (fra le *Figure* di Imitazione): "Cosa ingegnosa che è chiamata mimesi o fuga";¹⁴³ questa *mimesi* si riferiva alla ripetizione, a quel tempo vocale, degli stessi temi e parole, ma enunciate da 'voci' differenti, allo scopo di accentuare e enfatizzare il discorso, tanto nel momento compositivo, quanto nell'esecuzione col dare risalto alle varie *entrate* delle voci "per mezzo dell'enfasi".¹⁴⁴

Inoltre anche tutti i *significati* attribuiti dagli Autori musicali alle molte *Figure di Ripetizione* (nel vasto ambito della *Teoria delle Figure*)¹⁴⁵ convengono alla struttura della Fuga; nelle *Figure di Ripetizione* un gruppo di suoni viene 'ripetuto' nell'intento *discorsivo* di amplificazione, di conferma, di diversificazione; citiamo, fra queste 'figure', la *Ripetizione* propriamente detta (Anafora) o l'*Unione* (Epizeusi, aggiunta, a un'altezza differente, per dare slancio):

non cantiamo lo stesso tema ugualmente, ma in altro modo, così che assieme alla similitudine venga percepita la varietà. (**Anonimo di Besançon**, 1571).¹⁴⁶

Per quanto riguarda altre 'figure' retorico-musicali connesse alla Fuga (sempre da individuare nell'articolato campo della "Teoria delle figure" - cfr. nota 8 -), nel *Troncamento* (Apocope, taglio) la ripetizione del *soggetto* della Fuga è incompleta in una delle voci:

139) Cfr. *Monumenta Musicae Belgicae*, anno IV, 1938; ristampa anastatica Amsterdam 1968, Swets & Zeitlinger.

140) A. **Pirro**, *L'Esthétique de Jean-Sebastien Bach*, Parigi 1907, Fischbacher, pp. 280, 326-7.

141) Cfr. G. G. **Butler**, *op. cit.* a nota 132, pp. 65 e sgg.

142) *Ivi*, p. 68.

143) *Ivi*, p. 159.

144) **Anonimo di Besançon**, 1571; *ivi*, p. 54.

145) Cfr. nota 8.

146) Cfr. G. G. **Butler**, *op. cit.* a nota 132, p. 53.

l'idea, l'*affetto*, è quella dell'incompiuto, per mezzo di un' *amputatio fugae* (J. **Burmeister**, 1599);¹⁴⁷ e troviamo la 'figura' dell'*Inversione* (Ipallage, scambio) quando il tema della Fuga viene proposto per *moto contrario* (J. **Burmeister**, 1606):¹⁴⁸ si veda ad esempio il tema "al roverso" nella Fuga della *Sonata terza* bachiana a violino solo, o "al rovescio" spesso proposto da **Haydn** nelle Fughe dei suoi *Quartetti* op. 20. Il *moto contrario* rappresenta una contrapposizione al tema, contrapposizione che si configura nella opposta direzione degli intervalli del tema stesso nella linea musicale; l' 'affetto' sarà di volta in volta affermativo o negativo, secondo le nuove circostanze della scrittura "al rovescio" (scrittura mutata nella direzionalità, ascendente o discendente).

Per Athanasius **Kircher** (gesuita tedesco che insegna per 43 anni a Roma, dove pubblica la sua *Musurgia Universalis*, 1650),

la Fuga [...] serve a indicare azioni che si susseguono e, di tutte le *figure*, il suo uso è il più frequente.

Più volte **Kircher** elenca la Fuga fra le 'figure' più usate, anche se suggerisce come la polifonia sia "meno adeguata a trasmettere contenuti patetici".¹⁴⁹

Per proseguire nell'indicare i 'significati' della Fuga, essa è, per **Mattheson** (che è anteposto, dalla critica del tempo, a Bach e a Haendel), addirittura una "libera orazione" (1722);¹⁵⁰ inoltre, sempre per **Mattheson**, la Fuga

è una conversazione, pone questioni, dà risposte e differenti opinioni, cerca consensi, è d'accordo, accetta opposizioni, ecc. (1739).¹⁵¹

Anche per Francesco Maria **Veracini** (1760 ca.),

per dar principio a proseguire con buon gusto la *Fuga vera*, avrà cura il buon compositore di scegliere un soggetto degno d'attenzione, piacevole, nobile, dilettevole, arioso, e che canti con proprietà.

Egli debbe essere considerato l'oggetto principale di tutto il Componimento: Egli medesimo di sè tratta; Egli replica sè stesso; Egli stesso risponde; ed è dalle altre parti replicato e risposto molte volte nel corso del suo Trattato, con diletto di chiunque l'ascolta.

Insomma la Fuga, per **Veracini**,

di per sè stessa è assai ricca di colori, d'idee, ed entusiasmi [...];

si procuri ancora con tutta la possibile diligenza di colorire differentemente uno dall'altro ciascuno di quei soggetti che si ponessero in una fuga, poiché a farli tutti di un colore non sarebbe percettibile agl'Ascoltanti la differenza che fosse dall'uno all'altro.

147) Cfr. **Civra**, *op. cit.* a nota 110, p. 119.

148) *Ivi*, p. 144.

149) *Ivi*, pp. 165, 164.

150) Cfr. G. G. **Butler**, *op. cit.* a nota 132, p. 64.

151) *Op. cit.* a nota 8, p. 331.

N.B. Per colori intendiamo di voler dire non solo della *diversità* che debbe essere nelle figure musicali, ma ancora della *varietà* necessaria a ritrovarsi negli Andamenti di essi soggetti.

Altrimenti facendo sarebbe un comporre simile al dipingere degl'*Imbiancatori da muraglie*.¹⁵²

E neppure l'esecutore vorrà assomigliare a un imbianchino.

Per Johann **Forkel** (Università di Göttinga; considerato, per la sua *Storia* del 1788, come il primo musicologo moderno) specialmente la Fuga

è un frutto della natura; [...] come il cuore umano ha vari sentimenti [...] così la fuga è il genere che meglio rappresenta e esprime questa varietà e molteplicità.¹⁵³

E anche nella *Teorica della musica* (1823) di Girolamo Giuseppe **de Momigny**, studioso di ampi interessi e pubblicazioni, viene posta la Fuga nelle sue istanze significanti:

Puossi figurare la Fuga a due Parti come il combattimento di due Campioni, che si stringono, s'incalzano, e si mettono in fuga. Si può egualmente considerare la Fuga come un *dibattimento animatissimo* fra due avvocati, che colla loro logica

ed eloquenza cercano di vincersi scambievolmente troncandosi qualche volta la parola [...]

quello Stretto, quelle Imitazioni ravvicinate, offrono l'immagine d'una controversia animatissima, in cui le *proposizioni* e le *obbiezioni* s'incrociano.

La Fuga ha in certi momenti una complicazione che nuoce al di lei effetto; quel contrasto continuo delle diverse Parti, che tutte vogliono regnarvi ad un tempo, vi distrugge e l'unità e la subordinazione, condizioni senza le quali non esiste opera perfetta;

"subordinazione" che necessariamente va disposta dall'esecutore. E ancora:

Ciò che rende generalmente le Fughe noiose ed increscevole si è [...] la monotonia delle ripetizioni; una specie d'argomentazione arida e irrequieta; delle ricercatezze pedantesche, e senza effetto.

Ma quando il Soggetto è nobile, e sviluppato con mezzi che appartengono soli al vero talento, e colla superiorità d'un genio vasto e sensibile, allora si veggono svanire i difetti del genere, e non restano più che ad ammirarsene le *profonde e sorprendenti bellezze*.¹⁵⁴

152) F. M. **Veracini**, *op. cit.* a nota 18, pp. 136, 147, 151.

153) J. **Forkel**, *op. cit.* a nota 8, p. 48.

154) J. Joseph **de Momigny**, *La sola e vera Teorica della Musica*, versione dal francese di E. M. E. Santerre (Accademico filarmonico di Bologna), Bologna 1823, Cipriani, pp. 112, 120, 123, 114, 118.

Schumann poi così si esprime sulle fughe di Mendelssohn (citiamo *6 Preludi e Fughe* per pianoforte o *23 Preludi e Fughe* per organo):

In breve quelle di Mendelssohn non sono solo fughe, lavorate con la mente e secondo la regola, ma pezzi di musica scritti con lo spirito e secondo una maniera poetica.¹⁵⁵

Ma anche fino ai nostri giorni la costruzione contrappuntistica è significativa, e uguale, per Aldo Clementi, a "ipnotismo, vertigine":

Lo scopo stilistico è ottenere un delirante labirinto attorno allo strumento solista: come un'enorme vegetazione che soffoca una piccola pianta (1984 e '85);¹⁵⁶

l'allusione è al suo Concerto per violino (n. 1), dove lo strumento-violino, ormai *démodé* sul declinare del '900, cerca di sopravvivere all'avvolgente tessitura contrappuntistica.

IL CANONE.

Nella *Fuga Imaginaria*, cioè nel *Canone*, le voci successive riflettono l'immagine (*imago*) del tema, in un seguito non certo privo di significato. Per Pier Francesco Valentini (nel 1629), contrappuntista apprezzato da Padre Martini e da Athanasius Kircher,

amplissima è la musica, & immensa la grandezza del numero sonoro oggetto di essa, & *profondissimi li contrapunti*. Di qui è, che io considerando questa grandezza non con animo d'allettare, né di dar gusto all'vdito; mà per dare un saggio della profondità della Musica nella sonorità delle voci humane, hò composto il *presente canone*.¹⁵⁷

Il *Canone* è una "orazione obbligata" (J. Mattheson, 1722)¹⁵⁸ che col suo carattere di moto perpetuo bene si oppone all'*horror vacui* della tradizione nordica. E per Veracini (1760 ca.)

il Canone infinito è quello che può replicarsi interminabilmente [...]. Composizione tale può compararsi al *simbolo dell'Eternità*.¹⁵⁹

Nel 1823 il sopra citato Girolamo Giuseppe de Momigny, parlando di tutte le sottigliezze dell'arte del Canone, nota che

la difficoltà vinta è un merito senza dubbio, ma quando non si è riportata che questa sola vittoria, si è fatta qualche cosa per la *vanità scolastica, ma nulla per l'anima e pel cuore*.¹⁶⁰

155) R. Schumann, *Gesammelte Schriften*, 1837; cit. in Uli Molsen (cfr. nota 1), p. 97.

156) Aldo Clementi, in *Musica-Realtà* n. 14, Milano 1984, Unicopli, p. 159; e in *Interpolazioni*, Gorizia 1985, Assessorato prov. P. I., p. (4).

157) P. F. Valentini, *loc. cit.* a nota 134.

158) Cfr. G. G. Butler, *op. cit.* a nota 132, p. 64.

159) F. M. Veracini, *op. cit.* a nota 18, p. 192.

160) G. G. de Momigny, *op. cit.* a nota 154, p. 123.

E un simbolismo anche più articolato di quello sopra notato per il '700 (Mattheson, Veracini) viene posto ai nostri giorni quando nel 'canone proporzionale' la 'risposta' al tema subisce varianti ritmiche per aumentazione o per diminuzione dei valori. Per Aldo Clementi (nel 1992) il processo mensurale sui valori delle note nel tema canonico, ha i suoi importanti 'significati':

uno stesso motivo diminuito, aumentato o originale, acquista un senso e un carattere diverso; aumentato acquista più pacatezza, più positività, più chiarezza; diminuito diventa più agitato, più aggressivo.¹⁶¹

10. La Fuga e J. S. Bach.

Nikolaus Forkel, primo biografo di Bach, nella sua monografia bachiana del 1802 aveva manifestato "stupore e ammirazione" per le Fughe di Bach, così lontane da quelle "comuni" e "insignificanti".¹⁶²

Certo nel settore della fuga come di tutte le forme affini contrappuntistiche e a canone egli è solo, e tanto solo che tutt'intorno a lui appare -per modo di dire- come un immenso, vuoto deserto.

Mai altro compositore credè fughe paragonabili alle sue. Chi non le conosce, non può farsi la minima idea di ciò che è una vera fuga.

In quelle comuni non si trova che un certo insignificante mestiere [...]. Il risultato è una fuga, ma che specie di fuga?

E' comprensibilissimo che la gente, che conosce soltanto questo genere di fughe, non abbia un concetto molto elevato di tale forma musicale e non occorre molta arte per impadronirsi di una simile praticaccia artigianale;

la fuga di Bach è ben altra cosa. Essa presenta tutte le caratteristiche che noi siamo abituati a trovare solo in forme compositive molto meno severe.

Sempre per Forkel, nella fuga bachiana troviamo

- un tema originale dal quale deriva una melodia altrettanto originale in un andamento cantabile e continuo dal principio alla fine;
- le altre voci che non servono soltanto da accompagnamento, ma rappresentano ognuna a loro volta una melodia ininterrotta ed indipendente, sebbene in perpetuo accordo con tutte le altre voci;
- libertà, leggerezza e scorrevolezza nello svolgimento di tutto il brano;
- una inesauribile varietà di modulazioni, non disgiunta da una perfetta purezza d'armonia;
- l'esclusione di ogni nota arbitraria o non necessariamente appartenente all'insieme;

161) Intervista radiofonica sul Canone, 1992.

162) J. Forkel, *op. cit.* a nota 42, pp. 73-74.

- l'unità di forma e la varietà di stile, di ritmo e di metrica; infine una vitalità così impetuosa che l'esecutore come l'ascoltatore vengono presi dal dubbio che *non di note si tratti, ma di esseri animati*:

ecco le caratteristiche della fuga di Bach, caratteristiche che non possono non destare stupore e l'ammirazione di qualsiasi persona in grado di giudicare quanto dispendio d'intelligenza e di forza spirituale occorra per la creazione di simili capolavori.

Forkel attribuisce poi a Bach stesso la considerazione dell'idea di Fuga come discussione ordinata fra persone:

Egli considerava le diverse 'voci' come se fossero delle persone in una privata conversazione.

Supposto ad esempio che fossero in tre, ognuna di esse poteva stare in silenzio, mentre le altre dialogavano, fino a che essa a sua volta non aveva da dire qualche cosa.¹⁶³

Tutti apprezzamenti condivisi da Schumann:

La maggior parte delle fughe di Bach sono pezzi dal carattere della più alta arte e di una vera creazione poetica; ognuna richiede la sua propria espressione, le sue particolari luci e ombre.¹⁶⁴

SOLI DEO GLORIA.

Con questo motto Bach spesso siglava i suoi autografi musicali; per Bach, l'adesione al linguaggio contrappuntistico e in particolare alla forma della Fuga, è emblematica anzitutto di un fondamentale atteggiamento concettuale: le regole ferree della costruzione *fugata* rispecchiano, nella fede religiosa dell'Autore, l'accettazione di un ordine superiore prestabilito della realtà. Notiamo ad esempio, per l'attinenza religiosa e per limitarci al repertorio violinistico, come per organo, e quindi per la chiesa, Bach abbia trascritto la Fuga della prima *Sonata* a violino solo, o come la Fuga della terza *Sonata* a violino solo sia elaborata sul tema del Corale *Vieni Spirito Santo, Signore Iddio* (BWV 226):

Fuga.



J. S. Bach, inizio della Fuga dalla Sonata III a violino solo (1720), sul tema del Corale BWV 226.

163) Ivi, p. 84.

164) R. Schumann, loc. cit. a nota 155, p. 143.

Questa adesione di fede non poteva in ogni modo sfuggire, nella tessitura del discorso musicale, a tensioni formali e armoniche anche a volte le più drammatiche:



Cromatismo discendente ricorrente nella stessa Fuga.



Successioni di vari accordi di 'settima'

Ma non sono solo le tensioni armoniche che riportano ai contrasti del reale quotidiano; anche in ogni altra particolare conformazione del discorso bachiano, e non solo per la Fuga, l'apparente formulazione musicale razionale, geometrica, acquista varia valenza e concreti *significati* ('affetti') specificati dai retorici e teorici dell'epoca (da Quantz al Forkel) in quella che oggi chiamiamo *Teoria delle Figure* (*Figurenlehre*): per fermarci alle 'figure' (cioè ai vari atteggiamenti della linea musicale) che Quantz (nel 1752) individua per marcare l'affetto di ogni situazione, citiamo gli elementi per i quali il discorso assume per Quantz caratteri differenti:

- 1) il tipo di 'intervallo' (per grado o per salto; legato o staccato): intervalli ampi rappresentano l'*audacia*; piccoli intervalli legati, in particolare ascendenti o discendenti per grado congiunto, rappresentano l'*adulazione*; la *gaiezza* è espressa, come l'*audacia*, da brevi note articolate (non legate) e ampi salti; la *malinconia* è rappresentata, come l'*adulazione*, da note legate e da piccoli intervalli, ma solo in movimenti lenti;
- 2) altro elemento significativo è il tipo di *ritmo*, variamente 'puntato': *gaiezza e baldanza* sono espresse dal ritmo 'lombardo' (biscroma seguita da croma puntata); il *serio* e il *patetico* viene espresso da note puntate e sostenute (semiminima puntata seguita da croma);
- 3) anche le *note lunghe*, alternate a note più veloci, esprimono il *maestoso* e il *sublime*;
- 4) pure i vari tipi di *dissonanza* evidenziano un 'senso': non sono tutti uguali e possono rappresentare tutta una varietà di 'affetti' (Quantz elenca moltissimi tipi di dissonanza indicati dai numeri sul basso continuo: ad esempio quinta con sesta maggiore, seconda con quarta eccedente, terza minore con quarta eccedente, ecc. ecc.).¹⁶⁵

Ognuna di queste 'figure' (tipo di intervallo, di ritmo, di dissonanza) simboleggiava quindi un atteggiamento affettivo che andava, e va, individuato e riproposto in una intenzione 'retorica' dell'esecuzione, usando i 'mezzi dell'oratore', che Bach ben conosceva (cfr. p. 16).

165) J. J. Quantz, op. cit. a nota I, cap. XI.

E però, sempre per **Quantz**,

non si creda che la capacità di questa fine distinzione [fra le 'figure'] possa essere acquisita in breve tempo. Né assolutamente ci si aspetti di trovarla nei giovani che generalmente sono troppo superficiali e impazienti. Essa arriva invece con la crescita del sentimento e della capacità di giudizio.¹⁶⁶

La "capacità di giudizio" evocata da **Quantz** dovrà portare quindi l'esecutore a considerare nella costruzione polifonica delle Fughe (non solo bachiane), una triplice valenza:

- 1) come dimensione riflessa di un *ordine* metafisico;
- 2) come manifestazione di uno *esprit de géométrie* che riesce a contrastare e a esorcizzare, con la pienezza e la continuità della scrittura, un *horror vacui* epocale;
- 3) come apparato formale che sottintende però, nella varia conformazione della linea musicale, un *ampio disegno espressivo-affettivo* (ad esempio in ogni 'tema' di Fuga va individuata la 'figura' con l' 'affetto' relativo).

Non per niente **Forkel** chiude la sua monografia bachiana (1802) classificando "quest'uomo" come "il più eccelso oratore musicale ("größte musikalische *Declamator*") di tutti i tempi"; e **André Pirro**, nel suo celebre studio su *L'Esthétique de J. S. Bach* (1907) esalterà il musicista come "possente oratore":

la Fuga, in apparenza forma artificiale priva di valore simbolico o di forza suggestiva [...] è, per Bach, un mezzo ingegnoso per parlare all'immaginazione [...]; Bach si serve della Fuga spontaneamente, non come di una forma astratta, ma come di una forma vivente.¹⁶⁷

L'ESECUTORE "IMBIANCHINO".

Esecuzioni delle Fughe di **Bach** consapevoli della loro accezione di 'figure' significanti, avrebbero certo impedito a **Heinrich Heine** (nei suoi *Reisebilder* del 1828) di voler condannare quelli fra i suoi connazionali che denigravano la musica di **Rossini** ("non pensoso e pedante abbastanza") "alla loro ben meritata punizione", cioè

all'inferno, ad ascoltare per tutta l'eterna eternità solamente fughe di Sebastian Bach. (cap. XIX).

Ma le esecuzioni bachiane inconsapevoli di una valenza 'affettiva' da esternare, rigorose e monotone ("simili al dipingere degl'Imbiancatori da muraglie" -aveva detto **Vercini-**) durano nel tempo: ancora **Debussy**, nel 1901, ha voluto riaffermare come il contrappunto debba, nell'esecuzione,

166) *Ivi*, § 16.

167) Per **J. N. Forkel**, *op. cit.* a nota 42. Per **A. Pirro**, *op. cit.* a nota 140, p. 1 e pp. 324-26.

muoversi con quella libera fantasia sempre rinnovata [...]; sembra che si voglia, con un'interpretazione tanto rigida, far sopportare a Bach il peso dei secoli accumulato sulla sua opera.¹⁶⁸

11. La monotonia esecutiva, "risultanza umiliante".

Possiamo in conclusione ricordare ancora, non solo per la Fuga, come da sempre, a cominciare da **Marco Fabio Quintiliano** (I secolo d.C.), la "prima norma" per la corretta declamazione fosse

la *varietà*, elemento che solo di per sé costituisce la declamazione [...]; dunque evitiamo quella che in greco si chiama *monotonia*, una sorta di tensione uniforme del respiro e del tono.¹⁶⁹

Perseguendo questa 'varietà' (con i 'mezzi dell'oratore') potrà essere evitata non solo a linguaggi di maniera ma anche a linguaggi di più alto ingegno (oggi spesso ridotti nell'esecuzione alla loro apparenza grafico-meccanica), oltre la monotonia,

la noia in chi ascolta; la noia, effetto orribile, risultanza umiliante. (**Cesare Ristori**).¹⁷⁰

168) **Claude Debussy**, *Monsieur Croche et autres écrits* (1901-12); *Il Signor Croche antidilettante*, Pordenone 1986, Studio Tesi, p. 36.

169) **M. F. Quintiliano**, *op. cit.* a nota 24, 1997, vol. III, p. 1873.

170) **C. Ristori**, *op. cit.* a nota 3 (1888), p. 44. Per **Jean-Baptiste Dubos** (professore di estetica), nel 1718, in generale "la noia è il dolore dei dolori" (cit. da **G. Morelli** in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento*, Bologna 1984, Nuova Alfa Editoriale, p. 13). Altre testimonianze sulla 'noia' esecutiva, nei testi relativi alle note 49 e 126, e nella stessa nota 126. Anche **Ph. Emanuel Bach** (*op. cit.* a nota 44, cap. III, § 1) nota più volte la noia provocata da esecuzioni tecnico-virtuosistiche o al contrario stucchevoli e indolenti.

12. APPENDICE

IL GESTO NELL'ESECUZIONE. IL GESTO NELLA SCRITTURA MUSICALE

Il gesto nell'esecuzione

IL GESTO NELL'ORAZIONE

Già per Marco Fabio **Quintiliano** (I secolo d.C.) l'eleganza del gestire ("actio decora") è qualità necessaria all'oratore:

I gesti e i movimenti veicolano un significato; [...] E' inevitabile che tutti gli 'affetti' languiscano se non sono infiammati dalla voce, dall'espressione del viso, quasi dall'atteggiamento di tutto il corpo;

[...] per questo Demostene aveva l'abitudine di preparare l'azione oratoria guardandosi in un grande specchio.¹⁷¹

Commenta Cecilia **Campa** (2001):

la funzione della recitazione è peraltro, seguendo Plinio, quella di aprire a maggiore comprensione, propria e degli uditori, per logica e *gestualità*;

e, per arrivare al '600, Cecilia **Campa** cita le *Dissertationes* (1658) di Gerhard **Voss** (Vossius), cap. VII, *De recitatione*:

[...] quid quisque sentiat, perspicit ex vultu, oculis, nutu [cenno del capo], manuum motu, *murmure, silentio*.¹⁷²

E vogliamo porre l'accento su queste due ultime importanti qualità della recitazione: la 'voce bassa' e il "silenzio eloquente" (già incontrate nelle note 123 e 119 e nei testi relativi).

Notiamo che anche nel secolo successivo, per Johann Christoph **Gottsched** (1754; Rettore e insegnante di retorica all'Università di Lipsia), il "manuum motus" poteva essere molto significativo:

con la mano destra si può minacciare, invocare, ammirare, pregare, ed alzandola si può giurare [...]. La mano deve seguire accuratamente la parola e non deve abbassarsi completamente fino a che non sia terminata l'intera frase o il periodo.¹⁷³

171) M. F. **Quintiliano**, *op. cit.* a nota 24, 1997, vol. III, pp. 1649, 1857, 1855, 1885. In generale, pp. 1885-1923.

172) C. **Campa**, *op. cit.* a nota 22, p. 32.

173) J. Ch. **Gottsched**, cit. in H. H. **Unger**, cfr. nota 8, p. 181.

In Italia, all'inizio dell'800 Elia **Giardini**,¹⁷⁴ nei suoi *Elementi dell'Arte rettorica* (1808), si rifà a Cicerone (*De inventione*), a Quintiliano (*Institutio oratoria*) e all'anonimo manuale di retorica *Ad Herennium* (che è il dedicatario; anni '80 a.C.; cfr. nota 45):

la Pronunziatione consiste in un aggradevole governo che si fa della voce, del gesto, e del volto secondo la dignità delle parole e delle cose, che si esprimono [...].

Il Gesto, ossia l'azione è un *governo di tutta quanta la persona* nel portamento, e nel moto uniforme alle cose concepite, e pronunziate.

Quanta sia la sua efficacia il possiamo intender dai pantomimi, i quali col solo gesto esprimono talvolta le cose più al vivo di quel che non farebbero colle parole [...].

E' necessario ancora, che l'Oratore si mova in tutta quanta la persona per non rassembrare un tronco, o una statua. Questo però deve farlo con moderazione.

Ma, oltre tutti questi precetti gestuali rivolti dai maestri di retorica all'oratore, anche gli autori musicali (in tutta Europa: Italia, Francia, Germania) richiameranno gli esecutori a una integrazione del gesto nella loro riproposta di una composizione, al fine di chiarire e supportare gli 'affetti' (i significati) sottesi alle 'figure' usate nella scrittura.¹⁷⁵

IL GESTO NEL CAMPO MUSICALE-VOCALE.

IL '5 - '600 VOCALE IN ITALIA E FRANCIA.

Anche nel campo *musicale-vocale*, analogamente al campo dell'oratoria, viene richiesto all'artista di canto un *gestus*, un *decorum* nell'atteggiamento fisico, un *motus corporis*, specialmente del volto e della mano.¹⁷⁶

E già abbiamo citato (a p. 12) Vincenzo **Galilei** che, nel 1581, invita a più riprese il "musicista cantore" a imitare "accenti e gesti" dei più famosi oratori e attori.

Della stessa epoca di Galilei, Paola **Besutti** (nel 2003) cita Alessandro **Striggio**:¹⁷⁷ egli avvisa, nel 1584, che i suoi madrigali "averanno a riuscire quando siano imparati a la mente". L'autrice commenta: "Mentre il cantare sulla parte limita la gestualità, il cantare

174) E. **Giardini**, *op. cit.* a nota 120, II, pp. 100, 104, 106. Nel campo dell'oratoria citiamo Giannangelo [Serra] da Cesena, *Compendio della rettorica. Nel quale si dà un nuovo, facile, ed utilissimo metodo d'insegnare l'Arte Oratoria*, Faenza, 1760, l'Archivi; e ancora Antonio **Morrochese**, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, 1832, All'insegna di Dante: attore celebre, correda le sue *Lezioni* con incisioni raffiguranti l'attore in diversi atteggiamenti mimici.

175) Su "Teoria delle figure" e "Teoria degli affetti" cfr. nota 8.

176) Cfr. le molte testimonianze raccolte in F. Alberto **Gallo**, *op. cit.* a nota 129, pp. 38-46.

177) P. **Besutti**, "Pasco gli occhi e l'orecchie": la rilevanza dell'actio nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento, in "Il volto e gli affetti", a cura di A. Pontremoli, Firenze 2003, Olschki, pp. 286-7, 293, 295, 289.

a memoria libera il viso e lo sguardo, consentendo all'interprete di concentrarsi maggiormente sulle parole proferite, ma soprattutto di guardare gli altri esecutori nonché gli astanti".

E dello stesso anno 1584 Paola **Besutti** cita poi il madrigale *Pasco gli occhi e l'orecchie* di Girolamo **Casone**, posto in musica da Lelio **Bertani** (madrigalista bresciano):

Pasco gli occhi e l'orecchie / mentre miro et ascolto / di voi, bella Sirena,
il canto e 'l volto. / L'un senso invidia l'altro / ma concordi poi sono / col
lume e col suono / d'un cantar dolce e d'un guardar accorto.

E' un madrigale che "ben rappresenta il duplice piacere, visivo e uditivo, sollecitato dall'ascolto di un'ammaliante cantatrice".

Inoltre l'autrice cita, nel suo articolo, la *Rappresentazione di anima, et di corpo* (1600) di Emilio del **Cavaliere**: egli richiede che l'interprete

esprima bene le parole, che siano intese, e le accompagni con gesti, e motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci à muovere l'affetto;

e viene citata poi anche la prefazione alla *Dafne* (1608) di Marco **da Gagliano**, dove

la voce [di Antonio Brandi] è di contralto, e squisitissima la pronunzia e la grazia del cantare meravigliosa, né solo vi fa intendere le parole, ma co' gesti e co' movimenti par che v'imprima nell'animo un non so che davantaggio.

Insomma, conclude Paola **Besutti**, anche "i repertori più semplici dal punto di vista compositivo, ma più attenti alla complessa qualità retorica e comunicativa della pratica musicale e quindi all'effetto sull'ascoltante [...] condividono parte del loro potere incantatorio e persuasivo con altre componenti: letteraria e gestuale, almeno

Lo stesso **Monteverdi** (nel 1608) parlava di

cantori buoni per cantar soli, e rappresentar gli affetti dell'animo,¹⁷⁸

dove la "rappresentazione" doveva certo valersi di "vox e gestus" (cfr. a p. 55).

Vincenzo **Giustiniani** poi (nel 1628), è un attento osservatore della "musica de' suoi tempi";¹⁷⁹ tempi che vedevano, nella pratica compositiva, il passaggio dalla scrittura a quattro voci del madrigale a un assetto "a voce sola" e basso continuo proposto nelle "Nuove Musiche" cacciniane del 1601. **Giustiniani** nota l'importanza del "gesto" esecutivo tanto per il nuovo stile "recitativo" "a voce sola" quanto per quello madrigalistico che

178) Claudio **Monteverdi**, Lettera del 1608 al duca di Modena, in Paolo **Fabrizi**, *Monteverdi*, Torino 1985, EdT, p. 224. Cfr. anche, di Claudio **Gallico**, *La 'Lettera amorosa' di Monteverdi e lo stile rappresentativo*, in "Sopra li fondamenti della verità", Roma 2001, Bulzoni, p. 137.

179) V. **Giustiniani**, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628, cit. in A. **Solerti**, *op. cit.* a nota 20, pp. 121 e 108.

riguardava il repertorio delle "Dame ferraresi" (il celebre gruppo attivo alla Corte dei duchi di Ferrara):

i buoni musici [...] attendono ad uno stile recitativo [...] mostrando nel viso e nei gesti segno del concetto che si canta, ma con moderazione e non soverchi [...];

le dame di Mantova et di Ferrara facevano a gara [...] principalmente con azione del viso, e dei sguardi e de' gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti.¹⁸⁰

La "moderazione" nel gestire è richiamata anche da Giovanni Battista **Magone** (nel 1615) perché "la voce & il gesto si deuno diligentemente custodire":

deuissi auuertire il Cantore [...] che 'l motto delle labra sij legiero, e che non s'apri la bocca immoderatamente, ne che con fauci gonfie, e spirito, o sij fiato annelante, o troppo respirante, o strepitosa voce, ne con le labra torte, o stridore de denti si debbi prononziare, ma che si bene la voce, & il gesto si deuno diligentemente custodire secondo la conuenienza della sua causa, cioè (al proposito) che il Cantore debbi osseruare il luoco doue si canta [...].¹⁸¹

Contrariamente al **Magone**, Vincenzo **Chiavelloni**, teorico della romana Accademia degli Sterili, rimprovera, nel 1668, "l'esagerato pudore di chi canti e per 'decoro' voglia nascondere con grimaces l'apertura della bocca", "ignorando" in questo modo "la perfezione assoluta del Canto":

Io premo in questa auuertenza, per l'umore fantastico di certi vni, li quali per tema di far disconci nel proferire le parole col Canto, tengono a bello studio la bocca sì scropolosamente riseruata nell'aprirla, o ristringerla, più, e meno, giusta il bisogno della pronuntia, che per non lasciarla vedere (o allargata, o ridotta, o ne i lati più risospinta, o ne i labri più ritondata, o raggricchiata) [...] a tutta lor possa rattengonla, e per ostentare la modestia (doue è stabilita la misura, e la regola, a mouimenti degl'organi, che seruono alla fauella) manifestano vn'ignoranza palpabilissima sopra di vn ponto, che importa la perfezione assoluta del Canto, & è l'intero preggio dell'opra.¹⁸²

Anche per Pier Francesco **Tosi** (autore, nel 1723, di un prezioso trattato di canto) alcuni vocalisti

studiano di cantare affettato per vergognarsi di aprire un poco più la bocca; ma, al contrario,

alcuni poi, forse per ispalancarla troppo, confondono quelle due vocali [a e e] [fra loro, o] con la quarta [o], e allora non è possibile di capire, se abbiano detto Balla, o Bella: Sesso, o Sasso: Mare, o More.

180) Cfr., per un approfondito commento, P. **Besutti** cit. a nota 177, pp. 281 e sgg.

181) G. B. **Magone**, *op. cit.* a nota 27, p. 19; "eccellentissimo organista" lo chiama il suo editore pavese.

182) V. **Chiavelloni**, *Discorsi della Musica* (1668), cit. in C. **Campa** (cfr. nota 22), pp. 74, 67, 68, 69, 70.

In generale, il Maestro, per Tosi,

procuri ch'egli [lo Scolaro] mentre canta stia in positura nobile, acciò appaghi anche con una decorosa presenza.¹⁸³

Per tornare a Vincenzo **Chiavelloni**, Cecilia Campa nota: "I suggerimenti *visuali*, 'pittorici', icastici o semplicemente rappresentativi, affettati a una teatralità, sono peraltro più volte richiamati in quest'opera" [*Discorsi della Musica*, 1668]:

Così parimente sarà per l'animo istesso il *canto* un'interprete veritiero, che con *voci confatte di materia corporea* [cioè adeguate a una gestualità] saprà farsi sensibile dallo spirito; [il canto] sarà un *dipintore ingegnoso*, che gli dimostrerà [allo spirito] de i proprij concetti spiranti, e viue, le immagini.

Chiavelloni accenna anche, nota ancora Cecilia Campa, "all'aspetto [...] del porre 'davanti agli occhi' «l'immagine dell'affetto» da esprimere; in una linea prevalentemente mimetica si sollecitano requisiti pittorici che risolvono per la 'vivezza' dell'oggetto":

Non con altro maggior riguardo fù detta la Poesia *dipintura parlante*; perché in simil guisa hà da esporre alla mente de gl'vditori, *quasi visibile da gl'occhi istessi*, viua, e spirante, l'immagine dell'affetto, che esprime.

Anche se, prosegue Cecilia **Campa**, "utilizzando la voce, vibrazione pura, la *musica* si eleva al di sopra della semplice mimesi, sa rendersi «significatione de i concetti della mente» ed «esprimersi sino ad imprimerli»".

Anche in Francia, già a iniziare dai primi anni del '600, voce e gesto sono strettamente annodati; citiamo Marin **Mersenne**, enciclopedico condiscipolo di Cartesio, in contatto con studiosi di tutta Europa (G. B. Doni, G. Galilei, Th. Hobbes); egli, nel 1623, pone in tutto un capitolo delle sue *Quaestiones* l'associazione fra il canto e una gestualità non solo conforme al contenuto del testo ma al servizio della "forza dell'armonia":

De gestibus, atque motu corporis, quos in canendo Musici servare debent, ut harmoniae vis perfectum quid edat.

E pure i "suonatori" sono coinvolti da **Mersenne** (per la gestualità strumentale cfr. da p. 73):

i cantanti, o i suonatori, devono accompagnarsi con qualche gesto, o col movimento del corpo, o del capo, o delle dita e delle mani, o dei piedi, per esprimere concretamente le cose che si cantano, cosicché con la voce stessa, con le parole, con il canto, e con la *mimica*, mettono quasi sotto gli occhi la cosa vera e propria.¹⁸⁴

IL GESTO E LA VOCE NEL '7 - '800 IN EUROPA.

ANTONIO PLANELLI. J.- ANTOINE BÉRARD.

Proseguendo nel tempo, voce e gesto rimangono sempre efficacemente collegati nelle intenzioni degli Autori e dei teorici musicali. Oltre al sopra citato Tosi (1723), ricordiamo che in Italia lo stretto rapporto 'affetto' (significato) - gesto è una costante sempre richiamata nell'esecuzione vocal-musicale come in quella strumentale (cfr. per quest'ultima da p. 73). E a '700 inoltrato, in area ormai gluckianamente 'riformata' dove la parola riacquista il suo valore rispetto alla musica, tanto più un letterato come Antonio **Planelli** (nel 1772) rimane in linea con gli aspetti di forte connessione fra gesto e senso del discorso: anche da Planelli la gestualità è posta al servizio del 'significato' del testo. Egli dedica all'arte difficile della "pronunziatione" (in cui comprende, come i retori latini, tanto voce che gestualità - *vox* e *gestus*, p. 55) tutto un capitolo del suo *Dell'Opera in musica*, e così inizia:

Per pronunziatione io intendo l'arte d'esprimere *co'moti del corpo* e colla modificazione della voce, i diversi sentimenti che si vogliono comunicare ad altrui.¹⁸⁵

E, in Francia, citiamo di Jean-Antoine **Bérard** (cantante e insegnante di canto parigino) *L'Art du Chant* (1755) "dedié a Madame de Pompadour":

L'azione in generale [nella recitazione], come qui deve essere intesa, è l'arte di *dipingere le idee* [...] con tutto l'atteggiamento del corpo, e soprattutto con l'aspetto del viso;

l'azione di cui trattiamo è la medesima arte [di dipingere le idee] *applicata alle parole messe in Musica*, perciò l'esecuzione degli Attori che cantano, deve variare altrettanto che questi ultimi [gli Attori], cioè a dire all'infinito.

I loro *gesti* devono essere qualche volta terribili, altre volte essi non se ne devono permettere che di gradevoli [...].¹⁸⁶

PANOFKA. DELLE SEDIE.

Un secolo più tardi, in piena epoca di melodramma romantico, citiamo il didatta tedesco di canto Heinrich **Panofka** (attivo in tutta Europa, da Londra a Firenze; studia con Marco Bordogni e scrive il suo *Voci e Cantanti* fra Parigi -1866-, Venezia -1867-, e Milano -1868-); tanto è sempre considerata l'importanza della gestualità per il 'cantante' che egli ne consiglia l'impiego già nei primi "esercizi" dell'alunno:

Il gesto, nell'oratore, è il compimento della parola; nel cantante, diviene il compimento del suono, quando però ei ne coglie tutti gli atteggiamenti.

183) P.F. Tosi, *op. cit.* a nota 1, pp. 15 e 16.

184) M. Mersenne, *Quaestiones celeberrimae*, Parigi 1623 (cfr. nota 30), cit. in H. H. Unger (cfr. nota 8), p. 182.

185) A. Planelli, *op. cit.* a nota 18, p. 81.

186) J.- A. Bérard, *L'Art du Chant*, Parigi 1755, s. e., p. 147.

Io dunque raccomandando l'applicazione del gesto agli esercizi, appena che l'alunno si renda padrone della propria voce. [...]

Crediatelo; ogni volta che un cantante accompagnerà il suo canto con gesti adattati all'espressione e alla significazione del pensiero musicale [...] la sua voce, se anche non fosse forte, farà una tale illusione da crederla poderosa.¹⁸⁷

Citiamo anche, per quest'epoca, Enrico **Delle Sedie**, fra i maggiori didatti di canto di ogni tempo (insegna, fra l'altro, al Conservatorio di Parigi):¹⁸⁸ la sua *L'Art Lirique*, 1874, contiene il capitolo *De la Déclamation et du Geste*; e analogamente nella sua *Estetica del canto*, 1885, troviamo il capitolo *Studio del gesto e dell'azione scenica* con le vignette dei vari atteggiamenti della persona corrispondenti ai vari 'affetti'.

LA GESTUALITÀ STRUMENTALE.

IL '500: SILVESTRO GANASSI; LE DAME FERRARESI.

Per la pratica strumentale già Silvestro **Ganassi**, straordinario trattatista veneziano virtuoso di flauto e viola da gamba, nel 1542 invita il 'gambista' all'impiego di un gesto esecutivo di stretta analogia oratoria, "per non parer essere di pietra":

Degno lettor hai da saper come in ogni facultà se gli conuiene bellezza e bontà, la bellezza nel sonator si conosce nel tenir il suo stromento con gratia & portamento della mano & motto di persona di tale qualità che induca gli audienti a prestarli silentio, accio venghino a gustar la bontà, la qual è cibo dell'audito, si come la bellezza ciba il vedere, e si la bellezza consiste nel tenir lo stromento e con mouimenti proportionati, la bontà serà ancora essa conosciuta per lo saper formar le specie ouer consonantie ne gli suoi termini [...]

Però il muovere suo serà proportionato alla musica ben formata su le parole [...];

verrai a far la *mouentia* con dar il spirito all'istromento con proportion conforme ad ogni sorte di musica [...];
e questo mio ragionamento è in tanto proposito et necessario, quanto è ne l'oratore audatia esclamation gesti mouimenti, et alle volte imitar il ridere, et il pianger per la conformità de la materia, et altre cose conueniente.¹⁸⁹

187) E. Panofka, *Voci e Cantanti*, Milano 1868; Firenze 1871, per l'Autore; anastatica Bologna 1984, Forni, p. 67.

188) E. Delle Sedie, *L'Art Lirique*, Parigi 1874, Escudier; *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Livorno 1885, per l'Autore.

189) S. Ganassi, *loc. cit.* a nota 130 (con integrato qualche accento).

Paola **Besutti** (nel 2003) cita un'altra testimonianza gambistica di quest'epoca (dovuta a Francesco Patrizi) che riguarda la "giovane e dottissima Tarquinia Molza", legata all'ambiente del 'Concerto delle Dame' ferraresi (ultimo quarto del '500):

ha preso la viuola, e vi suona il basso et il soprano in compagnia sicurissimamente, accompagnando questo suono con *bellissimi movimenti* delle braccia, delle mani e delle dita, senza sforzo et senza distorcimento alcuno del capo e della persona.

E nel soprano nelle diminutioni è cosa sì leggiadra a vederle muovere le dita della mano sinistra in su' tasti che cosa più gratiosa non si può vedere con gli occhi.¹⁹⁰

Così si esprime Francesco **Patrizi**, "filosofo platonico" dell'Università di Ferrara, che, scrive Paola Besutti, "non nega la bellezza di quella apparizione e la soddisfazione anche visiva derivante dalla sua contemplazione".

IL '600 STRUMENTALE IN ITALIA E FRANCIA. FRANÇOIS RAGUENET.

Qualche riferimento alla gestualità degli 'archi' seicenteschi troviamo nell'opera dello storico e letterato francese François **Raguenet**; egli conferma, nel 1702, l'atteggiamento gestuale dei violinisti italiani per cui "il corpo stesso ne viene trasportato". L'Abate **Raguenet** soggiorna due anni a Roma (dal 1698) e pubblica poi a Parigi il suo famoso *Parallèle des Italiens et des François*. Egli si dichiara tendenzialmente favorevole allo stile esecutivo italiano: anche se

i nostri *violini* sono superiori agli italiani per la finezza e delicatezza *du jeu* [...] gli italiani sono più vivi dei francesi e più sensibili alle passioni, che esprimono molto vivacemente. Tutto è vivo, acuto, impetuoso; l'immaginazione, i sensi, l'animo, il corpo stesso ne vengono trasportati.

I violinisti che eseguono una Sinfonia *de Furies* ne sono trasportati, e ne prendono il furore; essi tormentano il loro violino, il loro corpo; il violinista non è più padrone di sé stesso, si agita né saprebbe fare altrimenti.

Se la Sinfonia deve esprimere calma e riposo, il violinista la esegue con eguale successo; ci sono dei suoni che discendono così in basso, che toccano l'anima dal loro profondo, ci sono dei colpi d'arco d'una lunghezza infinita, 'tirati' con un suono in morendo che si assottiglia sempre più fino a scomparire.¹⁹¹

190) P. Besutti, *op. cit.* a nota 177, p. 285.

191) F. Raguenet, *Parallèle*, Paris 1702, Moreau, p. 17.

IL GESTO E IL '700 STRUMENTALE.

CORELLI E VIVALDI.

Citiamo poi, in campo strumentale settecentesco, le cronache delle esecuzioni degli stessi **Corelli** e **Vivaldi**, che ci trasmettono un impiego della gestualità fortemente evidenziato e certamente funzionale a una buona 'comunicazione', in linea con la descrizione ardentemente passionale che Raguenet ha fatto dell'esecuzione dei violinisti italiani.

Anche **Corelli** nelle sue esecuzioni si trasfigurava:

Ciò che egli fece col suo strumento eccedé la meraviglia stessa (G. M. Crescimbeni, 1708).¹⁹²

Bello era il vederlo nella destrezza delle dita e dilettevole nel sentirlo, ché, dopo una breve ricercata che è l'esame dell'accordatura che faceva, dava nelle più vaghe e artificiose sonate che gli soveniva a caso d'ogni tuono [...]

con quel meraviglioso dialogizzare che sembrano far le corde [...] or con botte lente e poche, or velocissimamente sminuite. (G. Faustini).¹⁹³

Aggiungiamo, per **Corelli**, la descrizione dell'oboista inglese J. E. Galliard (1709):

Non ho mai incontrato nessuno che, come il famoso Arcangelo Corelli mentre suonava il violino, fosse trascinato tanto dalla passione; i suoi occhi diventavano a volte rossi come il fuoco, il suo aspetto era contorto, le pupille roteavano come fosse in agonia; si applicava tanto a ciò che stava facendo che non sembrava più la stessa persona.¹⁹⁴

Per **Vivaldi**,

egli stesso suonò ammirevolmente un solo accompagnato e aggiunse una cadenza che mi sbalordì. Le sue dita quasi toccavano il ponticello, tanto che non rimaneva quasi posto per l'archetto.

Suonò una fuga su tutte e quattro le corde con tale rapidità che ognuno trasalì, ma non potrei dire di aver proprio gioito per questa esecuzione, perché mi sembrò troppo artificiale (dal Diario -1715- di J. F. Uffenbach).¹⁹⁵

192) Giovanni Mario Crescimbeni, *Dell'Arcadia*, Roma 1708, de' Rossi, p. 288.

193) Giuseppe Faustini, ante 1799, cit. da A. Cavicchi, *Notizie biografiche su Arcangelo Corelli*, in "Studi corelliani", Firenze 1972, Olschki, p. 133.

194) J. E. Galliard, 1709, in *The Musical Quarterly*, Luglio 1946, p. 419, nota 15.

195) Johann Friedrich Uffenbach sente Vivaldi a Venezia, Teatro Sant' Angelo, nel 1715: cfr. Paul Nettl, *Musical Life in the Venice of Casanova*, in "The Music Journal", Ottobre 1955, p. 43.

TARTINI. LOCATELLI.

Francesco Fanzago, Rettore delle Pubbliche Scuole di Padova, nell'*Elogio* [funebre] di *Giuseppe Tartini* (1792), accenna a un'esecuzione non certo priva di evidenza gestuale, "variata in cento guise":

Voi medesimi confessar mi dovrete, se (mentre scappava fuori con quelle sue perite botte d'archetto) alla mossa [all'awvio], e al rinforzo della voce, al variare in cento guise dei modi, al dolce vibrar dei trilli, al misto alternar d'acuti e di profondi, alla fluida rapidità de' voli, alle preste cadenze, ai troncamenti, alle pose, ai sospiri, non vi figuraste talora con bell'inganno di sentir fra l'ombre dense de' boschi il gorgheggiar dell'usignuolo, allorché nel più cheto silenzio della notte, e allo spuntar dell'aurora lascia libero lo sfogo a' suoi compianti soavi?¹⁹⁶

E riportiamo ancora le impressioni di uno dei due visitatori inglesi che sentono suonare **Locatelli** ad Amsterdam nel 1741 (citato da Albert Dunning nel 1981):

Egli suona con tanta furia sul suo violino che, secondo la mia modesta opinione, ne deve mettere fuori uso qualche dozzina all'anno;

[...] Una volta egli cacciò il suo mignolo [suonando in posizioni acutissime] attraverso il ponticello e non riusciva più a tirarlo indietro.

Inoltre:

Locatelli deve avere certamente da tutti il permesso di essere un Terre moto [...]. Ma, Signori, che colpi d'arco! Che fuoco! Che velocità!

E, per il secondo visitatore, **Locatelli** prima di suonare assumeva un'espressione trasfigurata:

proprio prima di cominciare a suonare ha lo sguardo più intensamente teatrale che io abbia mai visto in vita mia.¹⁹⁷

Si tratta certo di esecuzioni partecipi, gestuali, rappresentative, più di quanto oggi possa suggerire l'apparenza regolare e ordinata della scrittura; scrittura che però, nel suo semplice atteggiarsi (le 'figure'), nascondeva gli 'affetti' (i significati) più disparati ed eloquenti, che l'esecutore doveva 'comunicare' all'ascoltatore.

MATTHESON. QUANTZ.

Anche Johann Mattheson, uno dei maestri della teoria musicale del suo tempo (prima metà del '700), indica e apprezza l'utilità dell'"arte del gesto" dedicandole un intero ca-

196) F. Fanzago, *Elogio di Giuseppe Tartini*, Padova 1792, Conzatti, pp. 16-17. Elogio letto nel 1770 ai funerali di Tartini, ma pubblicato, accresciuto, solo nel '92.

197) A. Dunning, *Pietro Antonio Locatelli*, Torino 1983, Fògola, pp. 187-8, 139-44, 191-2.

pitolo (il VI) del suo *Der vollkommene Capellmeister* (Il perfetto Maestro di Cappella, 1739); egli porta pure un esempio di come la chiarezza dell'esecuzione possa essere rafforzata anche solo per mezzo dell'aggiunta estemporanea di una nota 'di volta' al testo cantato, in una simbolica azione quasi rappresentativa che accentui e renda in certo modo visibile il significato musicale, perché

gli occhi [dell'ascoltatore] diventino delle orecchie più complete.

Ancora per **Mattheson**, l'uso dell'*enfasi* esecutiva, che dia luce e particolare efficacia a un suono,

chiarisce l'espressione del pensiero e lo pone distintamente *innanzi agli occhi*.¹⁹⁸

E già abbiamo citato (a p. 15) J. J. **Quantz** (1752) che chiede all'esecutore di "assumere una gradevole positura esteriore" (oltre a sottolineare l'invito per un uso a tutto campo dei 'mezzi dell'oratore').

LE TASTIERE.

F. COUPERIN. A. SCARLATTI. J. S. BACH. PH. EM. BACH.

In campo tastieristico, François **Couperin**, nel 1717, iniziava la sua *L'Art de toucher le Clavecin* con un minuzioso esame della "posizione del corpo" e dell'atteggiamento della persona in rapporto anzitutto alla vista del pubblico:

Siccome il buon garbo è necessario conviene cominciare dalla posizione del corpo [...]; stando al clavicembalo si deve girare appena il corpo verso destra [...] soprattutto il piede destro bene in fuori;

riguardo alle smorfie del viso ci si può correggere da soli mettendo uno specchio sul leggio della spinetta, o del clavicembalo [...].

E' meglio, e più conveniente, non marcare assolutamente la battuta con la testa, col corpo, né coi piedi.

Al proprio clavicembalo bisogna avere un'aria disinvolta; senza fissare troppo lo sguardo su qualcosa, né averlo troppo vago: infine guardare il pubblico, se c'è, come se non si fosse proprio preoccupati d'altro (questo avviso è solo per chi suona senza l'aiuto del suo libro).¹⁹⁹

Sullo 'sguardo' dell'oratore dirà anche Elia **Giardini** nel 1808:

E' grave difetto se costantemente al cielo o alla terra tengonsi rivolti gli occhi, o fissi mai sempre in qualche luogo.²⁰⁰

198) J. Mattheson, *op. cit.* a nota 8, pp. 113, 174.

199) F. Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*, Parigi 1717, presso l'Autore, pp. 3, 4, 5.

200) E. Giardini, *op. cit.* a nota 120, II, p. 103.

Al "nobile portamento delle mani" accenna invece Alessandro **Scarlatti** nelle sue *Toccate per Cembalo* (1737);²⁰¹ Luigi Ferdinando **Tagliavini**, che ha curato l'edizione moderna, così commenta:

Lo studio del "nobile portamento delle mani" va tuttavia al di là del semplice esercizio tecnico per trasformarsi in un gioco nel quale il gesto assume altrettanta importanza quanto il risultato sonoro. Dire che le due mani dell'esecutore sono le vere protagoniste della toccata scarlattiana sembra voler proclamare una verità lapalissiana.

Ma vorremmo insistere sull'importanza del 'gesto', riprendendo una stimolante idea di Mark Lindley [...] allorché osserva che una certa diteggiatura prescritta da Alessandro Scarlatti fa ben "danzare le mani". Il gioco di esibizione solistica, d'alternanza, di dialogo, indi di riunione delle due mani fa parte di questa coreografia; lo sfoggio di virtuosismo e d'eleganza nel "portamento delle mani" è offerto all'occhio oltre che all'orecchio ed è destinato al godimento dell'ascoltatore-spettatore oltre che all'ammaestramento del "discepolo studioso".

Ma dal 'portamento delle mani' si può passare addirittura a quello dei piedi sulla pedaliera dell'organo; è Constantin **Bellerman** (1696-1758; *Kantor* a Münden, nei pressi di Hannover) che descrive le esecuzioni bachiane in una 'memoria' del 1743:

[...] con il solo uso dei piedi, mentre le dita o non fanno niente o fanno altro, dà vita a così mirabile, concitato, rapido concerto di voci sull'organo di chiesa, che altri, pur coll'uso delle dita, non sarebbero capaci di imitare [...]; mostrò di usare la pedaliera con la stessa facilità, come se avesse le ali ai piedi, facendo suonare le voci con gravità e facendo nelle orecchie dei presenti l'effetto di una folgore [...].²⁰²

Inoltre, per un normale atteggiamento gestuale bachiano abbiamo la recensione di un giornale di Weimar (1800)²⁰³ che si riferisce ai concerti diretti da **Bach** al Caffè Zimmermann di Lipsia col "Collegium Musicum" dell'Università:

Persone anziane ricordano bene di aver visto dirigere il famoso Sebastian Bach, con la sua tipica foga [...].

Anche per **Ph. Em. Bach** (nel 1759) la partecipazione dell'esecutore ai vari *affetti* della composizione

si dovrà *vedere* e udire [...] solo chi, insensibile, siede allo strumento come una statua, può affermare che l'eccitazione dell'*affetto* si può ottenere senza il minimo gesto; se smorfie e gesti scomposti sono brutti e sgradevoli, una buona gestualità chiarisce le nostre intenzioni agli ascoltatori.²⁰⁴

201) A. Scarlatti, *Lezioni, Toccate d'intavolatura per sonare il cembalo*, riproduzione del ms. di Modena, 1737; introduzione di L. F. Tagliavini, Bologna 1999, Forni, pp. 7, 8, 10, [c. 2v.], [c.13r.].

202) *Bach-Dokumente*, II, Kassel 1969, Bärenreiter, p. 522.

203) *Journel des Luxus und der Moden*, Weimar, July 1800, p. 349.

204) Philipp Emanuel Bach, *op. cit.* a nota 44, p. 108 (cap. III, § 13).

E l'«esecutore» Ph. Em. Bach mette in pratica in proprio i suoi precetti; scrive Charles Burney nel 1773:

Amburgo non possiede in questo momento professori di musica di grande rilievo, eccetto il signor Carl Philipp Emanuel Bach; ma lui solo vale quanto una legione! [...]

Mentre suonava si era tutto trasfigurato così da sembrare ispirato. Il suo sguardo era fisso, il suo labbro inferiore cadeva, il suo viso era imperlato di sudore [...]

La sua esecuzione di oggi mi confermò nell'impressione che avevo tratto dalle sue opere: non soltanto egli è uno dei più grandi compositori per strumenti a tastiera che siano mai esistiti, ma anche il migliore esecutore, per quel che concerne l'espressione.²⁰⁵

L'8 - '900 STRUMENTALE.

PAGANINI.

Citiamo ancora, nei primi decenni dell'800, alcune indicazioni violinistiche paganiniane che postulano, all'inizio delle composizioni, una aperta carica gestuale di induzione vocale o di danza (*Smorfiosamente*; *Galante*; *Perigoldino*; ecc.); o indicazioni che possono comunque avere qualche riflesso sull'aspetto visivo dell'esecuzione, a volte esplicito (*Motteggiando*, *Corrente con motteggio*):

Dalle *Sei Sonate per violino e chitarra* dell'op. 2: *Andantino galantemente* (Sonata III); *Impostatamente* (V).

Dalle *Sei Sonate* (id.) dell'op. 3: *Con cavata* (I); *Motteggiando* (IV); *Energicamente* (V); *Adagio amoroso* (V); *Andante innocentemente* (VI). Citiamo qui anche J. Haydn che scrive «*innocentemente*» per le *Sonate* (anni '80) Hob. XVI 37 e 34; inoltre Haydn scrive «*Allegretto e innocente*» per la *Sonata* XVI 40 e «*Andantino e innocentemente*» nel *Trio* n. 5 in mi b. magg.; oltre che «*Allegro pietoso*» per la *Parthia* in mi b.; citiamo inoltre Ph. Em. Bach che pone «*Allegro moderato ma innocentemente*» all'ultimo tempo della *Sonata III* dalle *6 Sonate con riprese variate*, 1760.

Tornando a Paganini:

Dalla *Grand Sonata* per chitarra e violino (Catalogo Moretti-Sorrento n. 3):²⁰⁶ *pian-gendo* (II tempo, in relazione a una scala cromatica).

Dalle *Sei Sonate* per violino e chitarra (M. S. n. 10): *Allegretto Perigoldino* [perigoldino] (Sonata I).

Dalle *Sei Sonate* (id., M. S. 11): *Adagio con zelo* (III); *Adagio con grazia e trasporto* (IV); *Adagio Appassionatissimamente* (VI); *Allegretto con piacere* (VI).

Dalle *Sei Sonate* (id., M. S. 12): *Andante smorfiosamente* (I); *Andantino galante* (III); *Corrente con motteggio* (IV).

Dalle *Sei Sonate* (id., M. S. 13): *Adagio seducentemente* (I); *Allegro con gentilezza* (IV); *Adagio con afflizione* (VI).

Dalla *Serenata* (per viola, violoncello e chitarra, M. S. 17): *Con maestria e grazia*.

Da *Le Couvent* (per violino, coro e orchestra, M. S. 67): *Andante sonnolento*.

Dai *Sei Duetti* (per violino e chitarra, M. S. 110): *Andantino trescando* (IV); *Andante sostenuto, con aspirazione* (V); *Cantabile pacificamente* (VI); *Placidamente* (VI).

Il *Duetto amoroso* (id., M. S. 111) consta di: *Principio*; *Pregghiera*; *Acconsentito*; *Timidezza*; *Contentezza*; *Lite*; *Pace*; *Segnali d'amore*; *Notizia della partenza*; *Distacco*.

Dal *Centone di Sonate* (id., M. S. 112): *Buonamente* (Lettera B, 1); *Con flessibilità* (B, 5).

Dai *Concerti*: *Risoluto* (Concerto in mi minore); *Marziale* (III Concerto in mi maggiore).

STRAWINSKI

Una testimonianza novecentesca sull'importanza della gestualità in genere nell'esecuzione musicale viene poi da Igor Strawinski, nella sua *Poetica della musica* (1942):

Torno a ripeterlo, la musica «si vede». Un occhio esperto segue e giudica, talvolta a sua insaputa, il minimo gesto dell'esecutore.

Sotto questo aspetto, si può concepire il procedimento dell'esecuzione come una creazione di nuovi valori, i quali richiedono la soluzione di problemi analoghi a quelli che si pongono nel campo della coreografia: nell'un caso e nell'altro stiamo attenti all'azione regolatrice del gesto [...]

La musica non si muove nell'astratto, la sua traduzione plastica richiede esattezza e bellezza.²⁰⁷

207) I. Strawinski, *Poetica della musica*, 1942; Milano 1954, Curci, p. 113.

205) Ch. Burney, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi* (1773); Torino 1986, EdT, pp. 226 e 235.

206) Maria Rosa Moretti-Anna Sorrento (a cura di), *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, Genova 1982, Comune di Genova.

GESTUALITÀ CONCRETA E SPAZIALE.

Nell'ambito del '900 notiamo poi una continua concreta gestualità legata a innumerevoli effetti rumoristici nei *Quartetti* di Helmut Lachenmann (1935), allievo di Nono e di Stockhausen: effetti ottenuti battendo il legno dell'archetto su varie parti del violino (cassa armonica, cordiera, ponticello, ecc.) o con una esagerata pressione dei crini sulle corde.

Accenniamo anche a un tipo di gestualità che si manifesta in richiama "camminamenti" dell'esecutore sulla scena; citiamo, di Luigi Nono (1924-89), *La lontananza nostalgica utopica futura, Madrigale per più Caminantes* (in effetti uno solo è il 'violino' che cammina in scena, ma la dedica è a "più Caminantes" uno dei quali è Salvatore Sciarrino, "Caminante esemplare" nella sua ricerca compositiva). Il senso del 'camminamento', secondo precise indicazioni dell'Autore, può essere acustico-spaziale, per poter lanciare i suoni del violino solo, al pubblico, da postazioni differenti. Nono richiede anche all'esecutore intenzioni espressive che citiamo da questa partitura per violino ('violino' che deve 'camminare' fra sei leggi) e otto nastri magnetici:

Cammini-Sentimenti diversi contrastanti variati;

A fantasia-sentimento personale;

I possibili cammini fra sei leggi *mai diretti*, cercandoli;

Cammino ancor più variato e fantasioso;

Fantasiosamente *sentendo* i rapporti fra gli otto nastri e il solista.

Altra gestualità 'spaziale' in Armando Gentilucci (1939-89) con *Tempo-Spazio* per flauto e arpa, o in *Gesti e risonanze* per clarinetto in La e percussioni.

Ancora percorsi variati del solista troviamo in *Density 21,5* per flauto solo (1936) di Edgar Varese.

Il gesto nella scrittura musicale

Un'analogia con l'arte gestuale che abbiamo visto connessa all' 'orazione' e all' 'esecuzione musicale va anche cercata in quello che potrebbe essere chiamato, in campo *compositivo*, il *gesto* sonoro annesso alla scrittura: la stessa scrittura infatti, anche più della parola, evidenzia in sé stessa e nel suo corso un atteggiamento, quasi un disegno dinamico-ritmico-discorsivo di carattere generale che può definire un linguaggio e suggerire anche una maniera o una condotta esecutiva.

E' un disegno complessivo della scrittura, ma per Marin Mersenne (1623) anche nei brevi tratti musicali

le note stesse quasi indicano in che modo debbano essere eseguite le singole espressioni.²⁰⁸

208) M. Mersenne, *loc. cit.* a nota 184, p. 176.

Infatti, oltre a un gesto sonoro definito da un carattere generale della scrittura, anche tutte le 'figure' (cioè tutti i vari particolari atteggiamenti della linea musicale) rappresentano un 'affetto' (un significato) che può rendersi 'visibile' attraverso la notazione. Ad esempio le molte 'figure di Descrizione' (in termine tecnico 'Ipotiposi') vogliono ottenere la rappresentazione immediata di una situazione, di un'idea, per mezzo della disposizione delle note, "per farle sembrare più vedute che sentite" (Quintiliano);²⁰⁹ citiamo 'figure' come *anàbasi* e *catàbasi* -una semplice *salita* o *discesa* della linea musicale- a indicare "esaltazione, elevazione, o cose alte ed eminenti, oppure inferiorità, umiliazione e avvillimento per esprimere situazioni deprimenti" (cfr. A. Kircher, a p. 6).

E' quell'atteggiamento della scrittura detto anche *madrigalismo*: appunto nel tardo madrigale (a fine '500) si arriva a eccessi di voluta rispondenza fra *testo* cantato e ciò che viene apprestato nel 'gesto' della scrittura musicale (note nere per parole tristi; note bianche -minime, semibrevis- per parole come 'chiaro', 'luce', 'giorno', ecc.).

Molti Autori poi, in campo musicale, richiamano a una gestualità nell'esecuzione che possa riferirsi a una gestualità della scrittura, anche perché il compositore deve addirittura saper "tradurre in note" certi prefigurati atteggiamenti gestuali o declamatori. Per Johann Mattheson ad esempio, nel 1739, il compositore può trarre profitto dalla immaginazione di una chiara gestualità per una buona ispirazione; egli deve essere capace di "coordinare certi atteggiamenti e tradurli in note".²¹⁰ E già abbiamo visto come anche per Giuseppe Verdi lo stesso compositore debba anche ispirarsi alla *declamazione*; debba

avere tanta coltura che basti a capire [...] bene quello che si ha da musicare [...] bisogna proprio sapere un po' di prosodia e di *declamazione*.²¹¹

Pure dalle colorite indicazioni paganiniane (sopra riportate) si può risalire a una gestualità della scrittura variamente atteggiata.

Si fa poi più frequente nella musica del '900 il necessario rapporto esecutivo con particolari atteggiamenti della linea musicale; l'esecutore dovrà individuare e dare un senso a gesti scritturei i più vari e non codificati oltre a eseguire concreti gesti prescritti dall'autore. Una programmatica varia gestualità tanto insita nella scrittura quanto concreta troviamo ad esempio in *Gesti* di Luciano Berio, composizione per flauto diritto contralto; vi sono compresi, oltre agli usuali gesti sonori dati dalle dita battute sullo strumento, sequenze di note 'frullate' o brevi emissioni della voce dello strumentista contemporaneamente, per quanto possibile, a brevi suoni, in una gestualità vocal-strumentale; o troviamo lunghe sequenze di tipo puntillistico, o sequenze di note tenute, che postulano una gestualità ripetitiva.

Su questa interazione fra gesto *compositivo* e gesto *esecutivo*, commenta Amalia Collisani (nel 1988):²¹²

209) *Op. cit.* a nota 24, 1997, vol. III, p. 1465.

210) *Op. cit.* a nota 8, p. 38.

211) Lettera ad Arrigo Boito (1887), in *Autobiografia epistolare*, I, Napoli 2001, Pagano, p. 218.

212) A. Collisani, *Musica e simboli*, Palermo 1988, Sellerio, pp. 168 e 60.

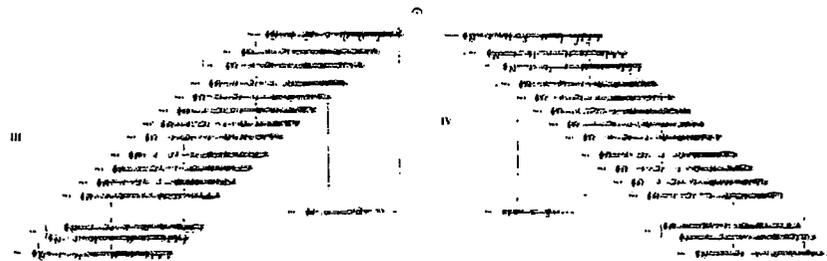
Il problema della notazione, della traduzione in linguaggio grafico della musica, è indissolubilmente legato a quello dell'esecuzione e delle qualità simboliche che si attuano nell'esecuzione. [...] Il momento esecutivo acquista così un suo peso determinante nella significazione musicale. [...]

Già nel 1592 Ludovico Zacconi [allievo a Venezia di Andrea Gabrieli] parlava di *effetti intrinseci* ed *estrinseci* della musica, distinguendo [...] quelli virtuali, impliciti nell'organizzazione compositiva, da quelli che vengono concretamente determinati al momento, e per mezzo, dell'esecuzione.

[...] significativamente la distinzione di Zacconi tra effetti compositivi ed effetti esecutivi della musica si accompagna a una lucida consapevolezza dell'importanza della scrittura.

Si arriverà poi, nella "Musica visiva", a certe esperienze che operano addirittura una 'assolutizzazione' della grafica, per cui la musica non sarà più solo da suonare ma da vedere, in un grafismo astratto dai risultati fonici. La scrittura è disposta a volte in uno schema figurativo con i pentagrammi variamente disposti nella pagina (in opere di **Busotti, Cage, Kagel, Stockhausen, Boulez**, ecc.).

Nel *Concerto n. 2 per violino e strumenti* (2006) di **Aldo Clementi** i brevi pentagrammi sono disposti, per ogni coppia di pagine, in scala obliquamente ascendente e discendente, ma per una musica non certo solo da vedere, in un superiore dominio della materia musicale (nella partitura non sono segnate le pause iniziali per l'entrata successiva -ascendendo- di ogni 'parte'; la lettura avviene orizzontalmente; lo spessore sempre variabile degli strumenti determina l'intensità generale):



Aldo Clementi, *Concerto n. 2 per violino e strumenti*, pp. III e IV della partitura; la disposizione dei pentagrammi è analoga in tutte le altre coppie di pagine.

INDICE

1. L'esecuzione musicale attraverso 'figura', 'affetto', 'orazione'	5
2. L'esecuzione-orazione; <i>Bach, Beethoven, Paganini</i> .	10
3. La punteggiatura nel 'periodo' musicale (e nella danza): <i>Tartini, L. Mozart</i> .	24
4. La punteggiatura fra le sezioni di un <i>intero movimento</i> della composizione	34
5. La punteggiatura fra i 'passaggi': <i>da Frescobaldi a Liszt</i> .	35
6. La punteggiatura cadenzale-armonica	41
7. I "mezzi dell'oratore": le "pause oratorie" come "leggi superiori"	42
8. Il gesto	55
9. Il contrappunto e la Fuga come 'figure'	56
10. La Fuga e J. S. Bach	62
11. La monotonia esecutiva, "risultanza umiliante"	66
12. Appendice: Il gesto nell'esecuzione. Il gesto nella scrittura musicale	67

ISMN:939-0-2157-5239-9



9 790215 752399

Edizione 5239
Prezzo DD