

A. 1972

N. 2 - 3

**B E R G O M V M**

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

**S O M M A R I O**

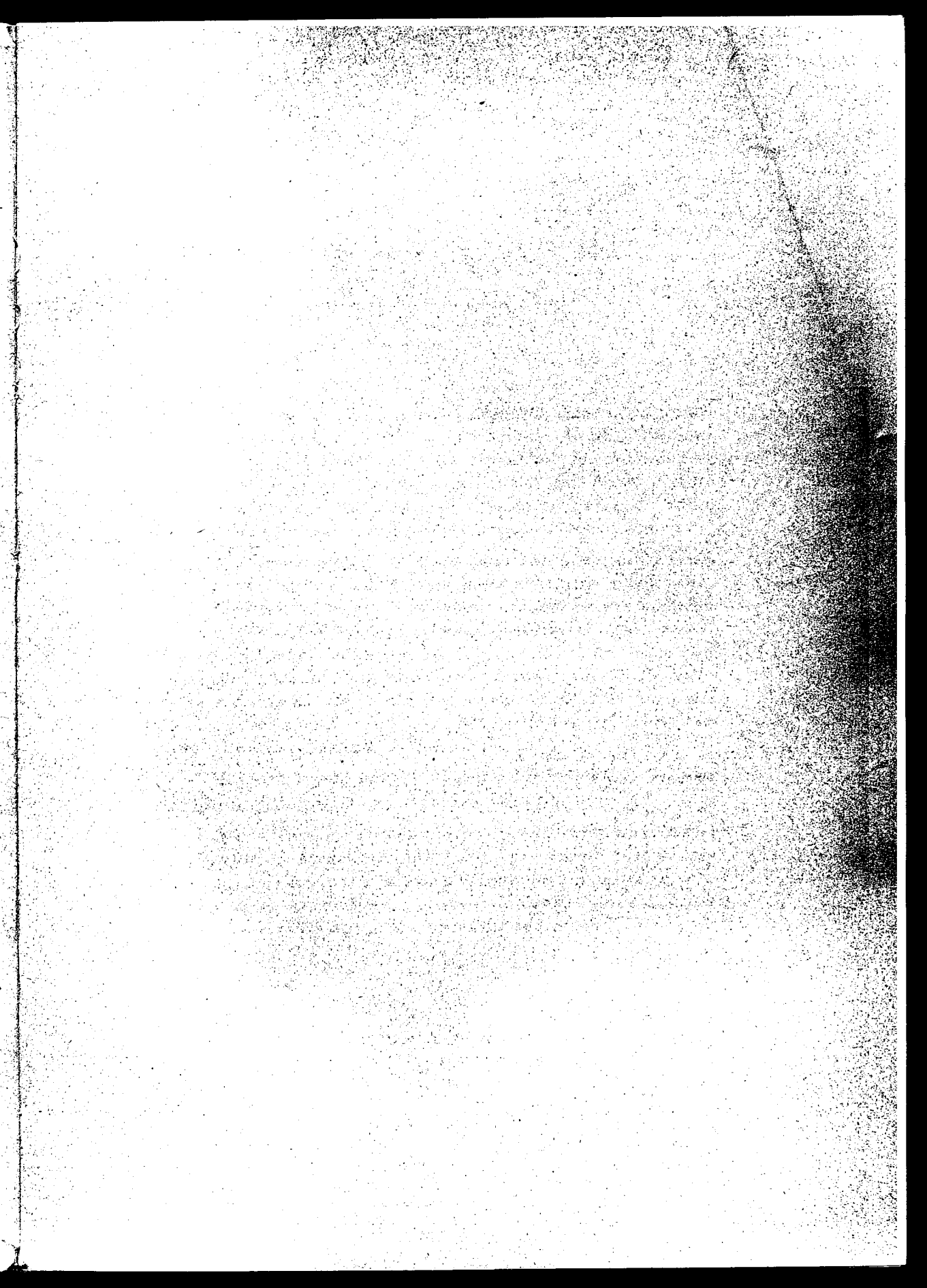
	Pagine
<b>SAGGI E STUDI</b>	
G. DA POZZO: <i>Il primo canto della Liberata</i> . . . . .	5-67
DOUGLAS RADCLIFF-UMSTEAD: <i>Structures of conflict in Tasso's pastoral of love</i> . . . . .	69-83
G. BALDASSARRI: <i>Storia del Gianluca</i> . . . . .	85-114
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti Studi Tassiani (1970)</i> . . . . .	115-131
<b>MISCELLANEA</b>	
A. GAZZANIGA: <i>Un'ottava della «Gerusalemme» intonata in due canti popolari pubblicati da Giuseppe Baretta</i> . . . . .	133-145
L. ANGELINI: <i>I Tasso di Bergamo assuntori delle Poste europee</i> . . . . .	147-156
T. FRANZI: <i>Torquato Tasso a Bergamo</i> . . . . .	157-161
A. DI BENEDETTO: <i>Tasso, Pulci e due luoghi della Conquistata</i> . . . . .	163-168
<b>RECENSIONI E SEGNALAZIONI</b> (a cura di COSMA SIANI)	169-176
<b>NOTIZIARIO</b> . . . . .	177-180
<i>Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI) . . . . .	1525-1652

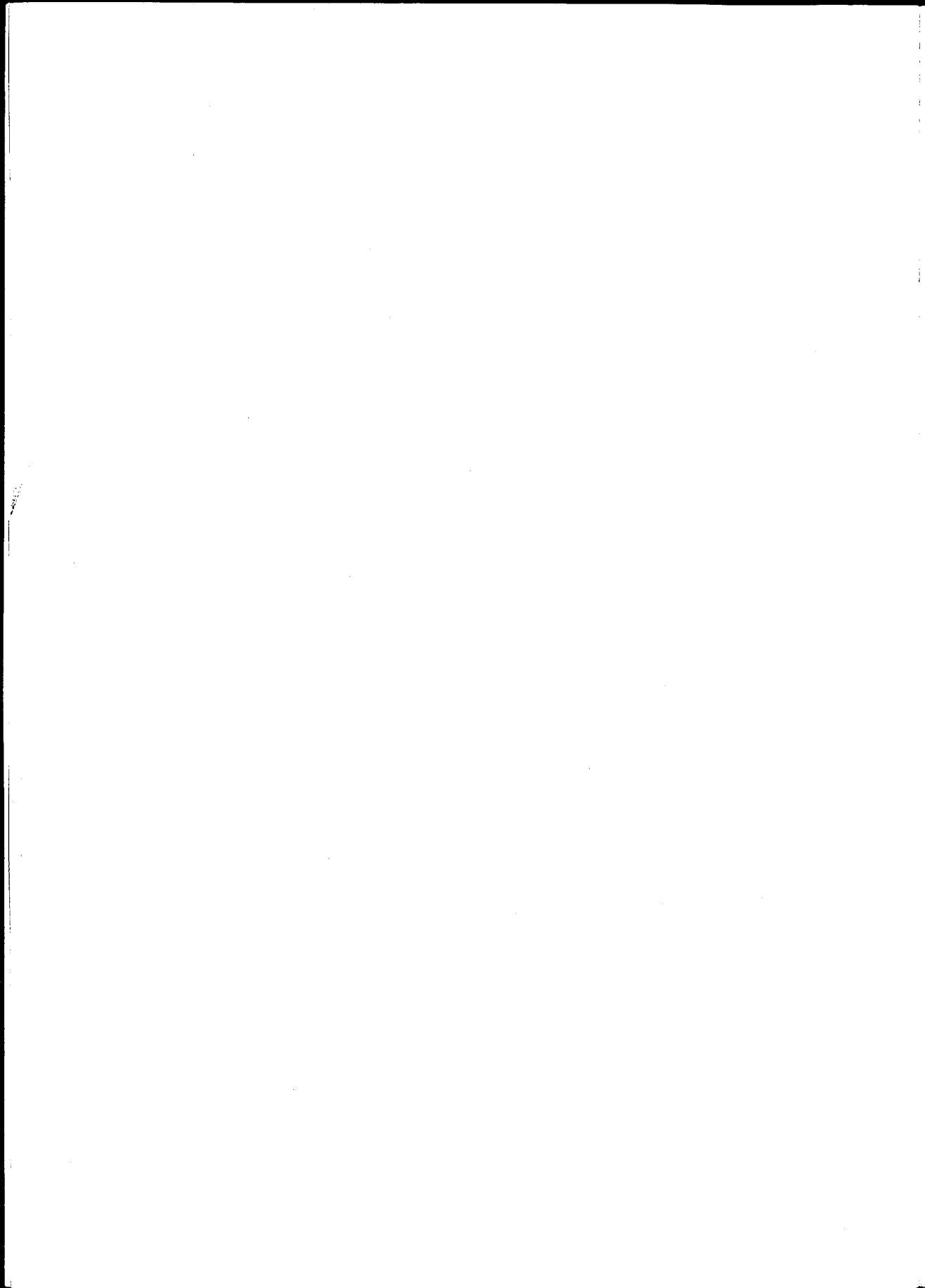
**PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM**

Associazione all'annata LXV . . . . .	Italia L. 2000 — Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice . . . . .	Italia L. 750 — Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato . . . . .	Italia L. 1500 — Estero L. 2000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507 intestato: AMMINISTRAZIONE «BERGOMVM» — Bollettino della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo





# STUDI TASSIANI

Anno XXII - 1972

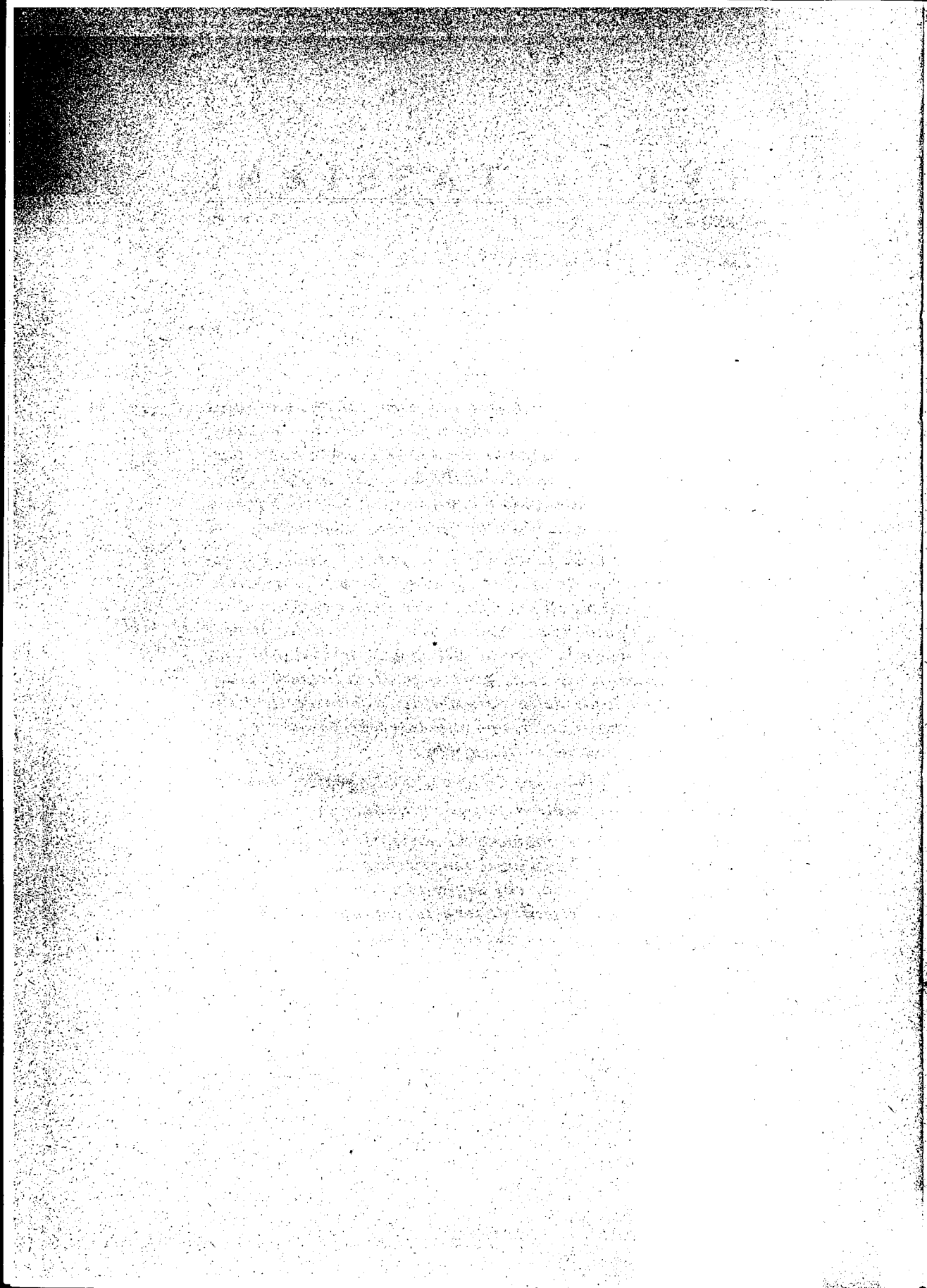
N. 22

*Al consueto appuntamento annuale, con la continuità dei contributi dei suoi collaboratori, Studi Tassiani dimostrano la sorprendente inesauribilità del mondo poetico, di umanità e di cultura dell'opera del Tasso e delle risonanze che essa ha avuto e continua ad avere di fronte all'indagine critica e nell'anima popolare medesima.*

*Anche nel nuovo fascicolo sono studi di analisi penetrativa dei testi e della loro strutturazione espressiva, studi di approfondimenti semantici, sintattici e comparativi, che portano all'evidenza i processi più intimi della genesi e degli sviluppi dello spirito del poeta inteso alla sua creazione. Accanto ad essi, altri aspetti, parimenti costitutivi e fondamentali della personalità e della cultura del Tasso, quelli connessi con i suoi interessi teoretici nel campo delle questioni poetiche e filosofiche.*

*Sempre pregevoli gli itinerari bibliografici, volti al passato e puntualizzanti il fervore attuale.*

*Studi Tassiani rinnovano ai sostenitori e agli amici del Centro di Studi Tassiani il ringraziamento per le sovvenzioni e l'interesse con cui seguono la sua attività, che costituiscono le condizioni stesse e la motivazione del suo perdurare e delle sue non esauribili iniziative.*



# M I S C E L L A N E A

## UN'OTTAVA DELLA « GERUSALEMME » INTONATA IN DUE CANTI POPOLARI PUBBLICATI DA GIUSEPPE BARETTI

Nei nostri « Appunti sul Tasso e il melodramma italiano dell'800 », (1) partendo da una indicazione fornita dal copiosissimo schedario bibliografico dovuto al benemerito Avvocato Luigi Locatelli (2) proponevamo un certo discorso a proposito di quell'elemento — vitale — che il melodramma dell'800 traeva dalle vicende che il sentire popolare aveva già acquisito, ritrasfigurandole, alla propria quotidiana mitologia, verificata nella esaltazione delle proprie passioni e nel vagheggiamento dei propri ideali. Dunque l'accostarsi alla favola, l'avvicinarsi al mito, riportandone le condizioni ad una misura più accessibilmente umana, ancorché irraggiungibile. Su questa falsariga avevamo finito col proporre come netta la frattura fra certa tematica librettistica (ma nella musica i tramiti esistono, e perfino si confondono gli esiti del secolo dei lumi e quello del romanticismo...) del '700 melodrammatico e quella del nascente ciclo romantico, quest'ultimo, dicevamo, tagliati di netto i ponti col passato, pronto a recepire i temi di certa nuova letteratura. Chiaro, allora come adesso, che se si fosse cercato già nel '700 un qualcosa di « puramente umano », l'avremmo trovato sempre in veste di semidio, avvolto nella nube di soprannaturali stupori. Bisognava attendere l'avvento dei preromantici per sganciarsi dalla servitù dettata dalla regola dell'opera di corte, ancorché riformata; mentre era il popolo a riuscire, già allora, nel proposito di « umanizzare » le vicende, anche se nell'atto stesso finiva, ignaro di certa ansia razionalista del settecento, col riproporre in una categoria mitologica i cui personaggi erano tuttavia pronti a tipizzare concretamente, come lontani prototipi o come archetipi, le varie sorti dell'umana passione. Ci eravamo

(1) In Studi Tassiani, n. 18, 1968, pagg. 23 e 24 e Nota 2.

(2) Cfr.: Raccolta Tassiana della Bibl. Civ. di Bergamo, n. 1851, Fald. 15.

rammaricati dunque, in quella occasione, che il Locatelli non avesse potuto (forse per impossibilità tecnica) o voluto fissare sulla carta anche una semplice traccia di quei canti che i gondolieri intonavano sulle Ottave del Tasso o, meglio, della *Gerusalemme Liberata*. Amarezza maggiore in quanto, pur nella schematica sechezza della scheda, s'aveva l'impressione di ritrovarvi il rimando a qualche fonte più esplicita, quando, al contrario, non lasciavano speranze le tante affermazioni, la più illustre quella del Foscolo<sup>(3)</sup> assai comuni del resto nei più accorti e diligenti commentatori che, al momento di dimostrare come e quanto le vicende narrate nella *Gerusalemme* ed i suoi personaggi fossero entrati a far parte del patrimonio popolare, da tramandarsi di padre in figlio addirittura, ricordavano e annotavano che i toscani come i liguri, i còrsi come i veneziani, i napoletani come i siciliani amavano da sempre intonare le Ottave del Tasso. (Forse anche noi, lombardi non ancora decrepiti, potremmo fornir testimonianza di una qualche *Clorinda* rivificata — se non nel canto, almeno nel racconto declamato in stentorea concitazione — in qualche sera propizia al sogno, di queste nostre terre non certo prodighe di trovatori...) Ma nessuno era mai venuto al concreto, ossia non aveva mai fornito una traccia qualsiasi, se non sufficiente a sostanziare un discorso critico, almeno capace di placare le istanze di una curiosità non sopita. Tentare oggi una ricerca presso certi vegliardi che, ricordando, potessero garantire un minimo di validità, non si pensa alla « incolumità », di quello che poi si sarebbe potuto trascrivere, di contro all'inevitabile corrompersi della tradizione nel suo filone genuino, era impresa da etnomusicologi eroici, tenuto in debito conto che ci si doveva predisporre a rimuovere le mistificazioni sempre inevitabilmente presenti anche nella testimonianza dei più « antichi » tra i custodi di quei canti. Avremmo avuto, per dirla con il giurista, delle prove inquinate. Ora ci salva dalla ricerca (mai intrapresa, tuttavia) una preziosa e cattivante documentazione settecentesca. Un volume in lingua inglese di Giuseppe Baretti<sup>(4)</sup> contiene due pagine preziose: una Ottava della *Gerusalemme* musicata in due diversi modi intitolati « Tasso alla veneziana » e « Ottave alla

(3) Cfr.: U. FOSCOLO, *Intorno alla « Gerusalemme Liberata », discorso critico letterario*, Firenze, Le Monnier, 1844.

(4) G. BARETTI, *An account of the Manners and Customs of Italy: with observations on the Mistakes of Some Travellers with regard to that Country*, London, Davies, 1769, 2 voll. con tavv. f. t., pagg. 154 e 175.



fiorentina». Il testo letterario è fornito — e questo fa subito meditare — in entrambi i casi dalla prima Ottava del Canto settimo; ma nel caso « fiorentino » la musica cessa al termine

Vol. 2.<sup>o</sup> p. 154

## Tasso alla Veneziana

Intanto Ermil...nia fra l'ombre piante D'antica  
fel...va dal Cavallo è fcor...ta Nè più governa il  
fren... la man treman...te E mezza quasi  
pa...r tra viva è mor...  
...ta per tante strade si raggira e  
tan...te Il corridor che in fuabalià la porta che al  
fin dagli occhi altrui pur si di...le...gua Ed è foverchio o...  
ma... i ch'altri la fe...gua.

del quarto verso e vi son trascritti gli altri a completar l'Ottava, il che lascia supporre, del resto facilmente, che la « melodia » servisse, identica sia per i primi quattro versi che per la seconda successiva metà dell'Ottava stessa. (Diciamo subito che non

cercheremo di ipotizzare quale melodia sorreggesse le Ottave seguenti; ma è infine fin troppo semplice la soluzione che indica come unica sia stata, per tutte le Ottave, la linea del canto, nello svolgersi del « racconto ».) E conta anche recriminare che nella successiva edizione, ridotta e volta in lingua italiana (5) non s'era trovato posto per le due pagine musicali. Esigenze editoriali, quelle di sempre, che giocano in tirannia di spazio, o miopia del traduttore... Ma il problema subito insorto, non potendo usualmente attribuire al Baretti conoscenze musicali sufficienti per trascrivere anche una semplice cantilena (e queste che abbiám sott'occhio son qualcosa di più), sarebbe stato quello di stabilire da chi egli avesse avuto le due pagine musicali e di conseguenza tentare una valutazione della fedeltà ed attendibilità delle trascrizioni. Il Baretti, sappiamo, non aveva trascurato di documentarsi con impegno, e ne è prova quel riferimento, che gli permetterà poi di sviluppare il discorso su certi « costumi » fiorentini, alla famosa raccolta di Canti Carnascialeschi dovuta al Lasca. (6) Tuttavia, almeno per quanto il « Tasso alla veneziana », è lo stesso Baretti che rimuove l'ostacolo dichiarando che il compositore Giardini gli aveva fornito l'« esempio » musicale. (7)

Una scorsa anche rapida alla pagina « veneziana » potrebbe del resto far supporre che l'intervento di un musicista « colto » — non uno del popolo insomma, per quanto concerne le capacità tecniche — avesse in qualche modo nociuto alla genuinità del testo musicale. E già godrebbe di qualche credito tale ipotesi quando ci si soffermasse appena a considerare, nel canto, la dovizia dei passi in certo modo virtuosistici di cui è arricchita la linea; e nella pagina « fiorentina » si badasse all'accompagnamento (che, si ri-

---

(5) G. BARETTI, *Gli Italiani o sia Relazione degli usi e costumi d'Italia*, Milano, per Giov. Pirotta, 1818.

(6) Cfr.: *Tutti i Trionfi, carri, maschere o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo fino all'anno 1559. In questa sec. ed. etc.* In Cosmopoli - Lucca e non Firenze, come crede il Baretti, il vero luogo di stampa - 1750. La prima ed. era del Torrentino, questa fu curata dall'Ab. Rinaldo Maria Bracci, che si sentirà dire dal P. Zaccara, nella *Storia Lett. d'Italia*, T. II, pag. 486: « Se l'editore abbia presso a Dio avuto gran merito per la ristampa di tante laidezze, se ne avvedrà egli, quando che sia al Tribunale di Cristo. »

(7) FELICE GIARDINI - Torino 1716, Mosca 1796 - aveva soggiornato lungamente a Londra, per quasi quarant'anni, a partire dal 1750, dunque la sua costumanza col Baretti è senz'altro di facile sospetto.

cordi, manca al « veneziano ») trattato, né più né meno, come quello di un qualsiasi recitativo *secco* del melodramma settecentesco. In parte almeno si dissolvono i dubbi, anche se l'ombra di essi non si dissiperà del tutto, quando si esamineranno più a fondo

Vol. 2.<sup>o</sup> p. 175

### Ottave alla Fiorentina

Intanto Erminia fra l'ombro... se piante D'antica

fel va dal Cavallo è scor... ta Nè più governa il

fren la man tremante E mezza quasi par trà viva e morta.

Per tante ftrade fi raggira e tante  
 Il corridor che in sua balia la porta,  
 Che alfin dagli occhi altrui pur fi dilegua  
 Ed e foverchio omai ch'altri la segua.

le due pagine. Innanzitutto va ripresa una considerazione: il testo letterario, l'Ottava insomma, che è la stessa in entrambi i casi. È l'inizio del Canto di Erminia tra le più belle creature del Tasso. E serve ancora il De-Sanctis: « la forza di Erminia è nella sua debolezza... », e ancora: « ...espande le sue pene con una dolcezza musicale... », « ...visioni ed estasi, illusioni, lamenti e lacrime... ».

Ce n'è d'avanzo per trovare una giustificazione della scelta popolare, tralasciando i commenti, anch'essi in qualche modo illustri che si aggiunsero a quello chiarissimo appena citato. Ed è troppo nota la figura di Erminia perché ci si possa attardare a scoprire le motivazioni della predilezione popolare. Piuttosto, prendendo in esame le due pagine musicali, notiamo subito che, pur nella loro lontana e diversissima configurazione, presentano un punto in comune, e curiosissimo, l'*incipit*, che infatti è costituito in entrambi i casi, da una quarta ascendente, (si-mi nel « veneto »; re-sol nel « fiorentino », per un Mi min. e un Sol min. rispettivamente: e non trascuriamo di notare che le tonalità son tutte e due *minori*), cui sono sottoposte le prime due sillabe del primo verso (« Intanto Erminia fra l'ombrose piante »). È dunque una caratteristica comune questa spinta ascensionale che serve ad introdurre la narrazione, ed è singolare ed insieme significativo, in ultima analisi, non tanto perché la si ritrova in entrambi le pagine, e all'inizio delle stesse, ma perché qui è stabilita una sorta di regola — sottaciuta, beninteso, ma rigorosamente applicata — che impone di sfruttare questo intervallo come il più adatto (o addirittura necessario?) per iniziare un « discorso ». Il che avviene spesso anche nel recitativo del teatro d'opera, quando appunto le parti « discorsive » o di « congiunzione » non necessitano più che di una parola « intonata »; ossia quando non si sente (o non si vuol sentire) l'esigenza di ricorrere all'invenzione di una vera e propria « melodia ». Così, nel modo di un recitativo, è trattata l'Ottava « fiorentina », cui è sottoposto un basso continuo e numerato che non si diversifica per nulla da uno qualsiasi, tratto da un qualsiasi melodramma dell'epoca. E di un recitativo *secco* questa pagina ha tutte le prerogative e tutte le limitazioni: più precisamente bisognerebbe parlare di un glaciale anonimato che rende assolutamente simili, in musica, certi momenti letterari di cui non si cercano le occasioni, di cui si disperdono le provocazioni... Nel caso che stiamo esaminando, par davvero che si snodi, articolandosi sui gradi più significativi della scala, agganciandosi ad essi, una sorta di *improvvisazione* — per dirlo col Baretta che la riteneva propria del mondo popolare di certa Italia, fin dai tempi remoti — per niente condizionata, o appena in misura minima, dal testo cui si sovrapponeva.

Ciò dunque porterebbe, in questo caso, a concludere con la facile applicazione alla musica del comodo attributo di gratuito,

quasi un sovrappiù inutile? Tutt'affatto, quando della stessa musica si scopra il compito più vero, più semplicemente umile, ma insieme di ruolo importante: quello di sostegno della declamazione che subito si trasforma, diremmo automaticamente, in intonazione, quando la parola è colpita ed esaltata nei suoi accenti riposti. E vediamo la costituzione dei canti: l'Ottava è spartita in due parti di quattro versi. I moti modulanti e cadenzanti sono tra i più prevedibili, inevitabili piacerebbe dire, in quanto legati ad un giro armonico che era poi quello in uso presso la musica « dotta » del tempo. Questo oltretutto permette, grosso modo, una datazione della pagina, che può essere considerata figlia di un momento in cui la tonalità era ormai saldamente organizzata e tanto potente da non permettere evasioni improvvise od oscure ibridazioni. Si potrebbe anche obiettare che appunto queste sono proprie, caratteristiche della musica popolare di tutti i tempi, e che qui non si ritrovano affatto. Ma come non è improbabile che ci sia di mezzo l'opera del trascrittore « colto », non propenso ad accettare e perciò a trascrivere ciò che trasgrediva alla « regola » e all'ossequio della stessa volentoso — riducendo, correggendo e livellando — a riportare il *canto*; così non è d'altro verso difficile credere che il popolo cantore avesse già assunto quel linguaggio — anche perché inimmaginabili allora certe fratture degli anni successivi — che era in uso, codificato, presso coloro che facevano musica ad altri livelli. Alla fine non si dovrebbe dubitare sul tempo della stesura della pagina che dovrebbe risultare contemporanea all'invenzione; non si sarebbe insomma recuperato una melodia che risaliva a molti anni o addirittura decenni prima, soltanto fu trascritto ciò che in quella prima metà del '700 ancora (o solo allora?) si andava cantando dal popolo di certi luoghi fiorentini. In altre parole: non parleremo di « recupero » da parte di Gardini (o chi per lui) ma più semplicemente di registrazione di un prodotto del tempo. Tuttavia più importa di avvertire che qui non è colta alcuna sollecitazione del testo, neppure quella semplicemente ritmica che viene suggerita dalla elementare, semplicissima scansione del verso; e tanto meno quella, anche se più nascosta, ma non per questo meno attraente e cogente, che è dettata dalla emozionalità raggiunta per gradi: il massimo a un dato punto dell'Ottava, e già nella prima metà.

Tutto questo par che non debba esistere nella considerazione dell'anonimo cantore: soltanto ad un certo punto — ma anche questo sembra provocato più da una esigenza dell'andamento del

canto, non dettato da una spinta emozionale — la voce si ferma su di una *corona* che finirà col cadere sulla prima sillaba di « omiai » (« Ed è soverchio omiai ch'altri la segua »), inevitabilmente, data la struttura musicale identica delle due parti. Ma se risulta simile la struttura, all'opposto sta l'effetto, quindi nel primo caso si raggiunge un massimo di esaltazione, nel secondo un momento di abbandono e di chiusura.

Nello svolgersi della linea del canto non si ha del resto occasione di notare alcun movimento ascendente (e neppure discendente) in cui spesso si realizza il « gradiente » emozionale. Il massimo grado raggiunto nella pagina è infatti un Sol che appare tuttavia subito, all'inizio (la quarta: re-sol) e non sarà mai più raggiunto e tantomeno sorpassato. Non vi è dunque quella mobile originalità che l'occasione di siffatto testo avrebbe potuto suggerire e che assai spesso si ritrova nel canto popolare, ove non è difficile imbattersi in quelle deviazioni da una norma — armonica, ritmica, etc. — evitata, magari inconsciamente, in spontanea ricerca di novità di espressione. Insomma è un canto piatto, senza impennate di qualche originalità, di cui alla fine è da ammirare quella umile sottomissione al testo che doveva certamente apparire già carico di propria naturale suggestione. Forse anche per questo il canto non si esalta mai, ma si contenta di una sua chiarezza limpida, negandosi il facile sopravvento sulla parola, e forse proprio da questo nasce quella forza arcana della narrazione quieta e senza sobbalzi. In fondo non è dell'avanguardia dell'altrieri il recupero di questo tipo di canto, il riprendere l'antico modello, la ricerca della più naturale convivenza fra parola e musica, non lasciando a quest'ultima il sopravvento che si consumava nella mascheratura della parola stessa? E non si giustificavano appunto con questa intesa i recuperi arcaicizzanti propri di certo « novecento », teso al ripristino — complice la rinata suggestione della *modalità*, qui fuori discussione — di quella che sembrava essere la sola genuinità del canto? La semplicità delle « Ottave alla fiorentina » non avrebbe certo contribuito a fornir modelli a questi recuperi (sperimenti), ma anch'essa finisce con l'attuare quel rapporto fra parola e musica che alcuni decenni fa si andava ricercando, con ben altra profondità, beninteso, in reazione alla non più tollerata supremazia della musica sul testo letterario, da tempo ormai svilito ed oppresso dalla poca o nessuna considerazione. Se il « fiorentino » canta così rispettosamente dimesso, ben altra è la esibizione del « veneziano ».

In primo luogo: l'Ottava è musicata per intero, da cima a fondo, e così non succede che la seconda parte di essa (i quattro versi che seguono ai primi, per intenderci) venga « ripresa » sulla stessa musica che serve alla prima. La tonalità è anche in questo caso *minore* (Mi) e la nota di avvio è, come nel « fiorentino », la *dominante* del tono: risulterà perciò in tutto identica (a parte l'altezza dei suoni, ovviamente) la prima struttura su cui si articolano le prime sillabe. Ma qui il ribattere della *tonica* (mi) è insistito e crea già subito un senso di « introduzione » che è sconosciuto all'Ottava che abbiamo precedentemente esaminato. Dopo una breve pausa riappare l'intervallo di quarta, quello dell'inizio (e che si è detto essere comune ad entrambi i « canti »), per riprendere la narrazione che si snoderà con fluidità sorprendente, anche se sono numerosissime le figurazioni di abbellimento che ornano la linea del canto. Anzi, sembra che proprio esse riescano ad aggiungere allo svolgersi della linea melodica una maggiore e fresca naturalezza, quella che può sgorgare appunto da una spontaneità mai frenata. Gli artifici belcantistici in verità, non risultano in questo caso in un di più, magari mutuato dalla musica colta, ma una espressione vera, necessaria, dovuta a quella vena espansiva che in essi e solo in essi trova la sua naturale collocazione e giustificazione.

La linea melodica approda ben presto alla dominante (si) ove si sofferma, prolungato il suono con una corona, per tutti i tre quarti della battuta. Ma poco prima ci si imbatte in un la diesis — un quarto grado alterato del tono (Mi) ma anche la sensibile di Si — che, preceduto da una *acciaccatura* (si), indugia alquanto per effetto di una *corona* e di un *trillo* e infine risolve su di un breve si, un ottavo, che anticipa quello ben più lungo cui s'è accennato e che costituisce del resto la naturale risoluzione. Ci troviamo così, già alla fine del secondo verso, (« D'antica selva dal cavallo è scorta »), all'ottava battuta, in una situazione di tutto riposo, incentrata su una reigione relativa della tonalità. Ed è una constatazione di qualche importanza, quando si pensa che un tale strutturarsi del discorso musicale corrisponde ad una « logica », che è poi quella dettata dal sistema tonale; perciò, in questo caso, accettato non soltanto in soluzioni grammaticali ma anche sintattiche, pur ammettendo che la conclusione sulla sillaba « ta », non trascura o nasconde un effetto di sospensione che non si sarebbe ottenuto qualora si fosse concluso, nella maniera più elementare della forma cadenzante, ossia sulla tonica. Ma la battuta che segue,

la nona, salendo la linea del canto dalla dominante (ancora) al sesto e poi al settimo grado, in successione cromatica incalzante, finisce coll'aggredire, in gradazione ascensionale inevitabile, nuovamente la tonica che riappare, preceduta da un veloce *abbellimento*, a sostegno della parola-sillaba « fren ».

È qui il massimo di concentrazione del grado di emozionalità, raggiunto attraverso questa scalata verso la zona acuta che peraltro viene momentaneamente abbandonata, quando si discende, attraverso un *gruppetto*, alla dominante, che serve però come immediato punto di partenza per una nuova conquista della tonica che, se sulle prime è fortemente affermata, finisce col cedere il posto al sesto grado (do) che conferisce un senso di stupefazione e di sospensione (« ...la man tremante »). Il terzo e quarto verso, a differenza del primo e del secondo, son musicati su dodici misure, più un finale (mezza battuta): si è dunque ampliata, e senza dubbio per esigenze espressive, la sezione che prima era composta di otto misure soltanto. L'anonimo, al momento di affrontare: « E mezza quasi par... » non trova di meglio che tornare a salire verso il mi, da cui poi precipita sul quarto grado (la, poi la diesis) per raggiungere, nell'affermazione ripetuta, la dominante (si con *trillo* e *corona*). A questo punto, si noti incidentalmente e ci si perdoni la pedanteria, si trova un ultimo si, cui non è sottoposta una sillaba, ma soltanto una consonante — la « r » di « par » —, dopo che l'ultima vocale apparsa (a) è stata trascinata per quasi due battute. Non certo un modo nuovo od una originalità di scrittura, solo un maligno errore dovuto al trascrittore, se non addirittura al copista.

Ciò che rimane del verso (« ...tra viva e morta ») spinge il cantore sempre nella zona acuta, dalla quale, a cominciare dal « morta », rotolerà fino alla tonica nel registro inferiore, attraverso una serie di abbellimenti che si appoggiano di volta in volta alle note che formano, in successione discendente, l'accordo di quarta e sesta del tono, ben precisato da un mi con un *trillo* (due quarti), una appoggiatura (re diesis) e un successivo mi con *corona*, del valore di un quarto e mezzo. E meglio non poteva dirsi quel disperato abbandono sulla parola « morta », portata avanti per quattro battute e mezza: infatti la seconda metà di quest'ultima è utilizzata per iniziare il canto dei rimanenti quattro versi dell'Ottava (« Per tante strade... »). Nulla di eccezionale in questo, quando si pensi tra l'altro che il canto, al principiare dell'Ottava beninteso, ha inizio con una misura monca, di un quarto e mezzo. E qui se non altro, si verifica un procedimento di simme-



tria. Che tuttavia non sarà rispettata nello sviluppo di questa seconda parte, più stringata fors'anche per minor suggestione del testo, ma anche più mossa nelle figurazioni forse per la solleccitazione del momento descritto. Infatti, dopo un inizio quieto, tranquillo, incentrato sul terzo grado (sol) ed anche la seconda sillaba di « tante » è sopra un lungo sol (due quarti, con *abbellimento e corona*) quasi a sottolineare la iterazione, il canto si frantuma, riapparsa ancora una volta quella « struttura » della quarta (si-mi), in tanti sedicesimi a supporto di altrettante sillabe; scrittura fin qui mai apparsa, e senz'altro suggerita dalla interpretazione clementare del testo (« Il corridoio che in sua balia la porta »). Erminia poi « si dilegua » su di un si con *corona*, che serve bene, data quella sua posizione di dominante non recata alla tonica, ossia in qualche modo sospesa, a significare la scomparsa.

Riappare la ormai caratteristica quarta, ma la linea non si fermerà al mi, salirà fino al sol, per intonare, al massimo della concentrazione espressiva, la prima sillaba di « omai » che — vocalizzato — precipiterà, come nel caso che abbiám commentato per la parola « morta », non sulla tonica, anche per dovere di più ampio sviluppo cadenzale, ma su di un quarto grado (la), da cui prende appunto l'avvio una formula di cadenza, del resto assai sobria, anche se inequivoca, data la presenza evidenziata della sensibile del tono. Termina così l'Ottava che, se pur non è stata illuminata da folgoranti invenzioni, ha trovato un « canto » che ha il merito di una sua eminenza espressiva, in una discorsività fluente che fiorisce in una sorta di necessaria, incontenibile spontaneità.

Che, a guardar bene, è ancor quella che ha suggerito all'anonimo cantore tutte le fioriture, tutti gli abbellimenti che ornano la linea del canto, al quale non potranno apparire estranei, fastidiosi sovrappiù di tentato virtuosismo, ma saranno da tenere in calcolo come genuino tipo di vocalità che proprio in essi trovava una delle ragioni della propria necessaria, vitale esigenza. Cosicché sarebbe del tutto inutile cercare una possibile, e anche probabile migrazione di certi moduli belcantistici, dalla musica « colta » alla musica popolare (tenendo presente fra l'altro che la odierna frattura tra musica dotta e musica popolare è larga e insanabile; mentre un tempo, pur se in certi casi soltanto, si potevano diversificare le destinazioni; ma quasi identici erano i mezzi; ma questo è ancora un altro discorso), perché gli stessi artifici, analizzati nell'importanza del loro significato, del loro valore espressivo, finirebbero addirittura col rivoltarsi contro, quando ammessa la

loro urgenza e legittimità di manifestarsi, e forse a costringerci ad ammettere che lo scambio avvenne in senso inverso. Tanto che proprio in questa pagina, così ricca di momenti virtuosistici — anche se limitati dalle disponibilità dell'attore-esecutore — potremmo trovare un atto di nascita di tanti artifici vocali che, applicati in altre diverse occasioni, eran riusciti a suscitare la reazione di coloro che in essi vedevano e trovavano solamente una inutile, vuota decorazione. Volendo altrimenti tener presente soltanto l'opera in musica, disporremmo di una casistica infinita, tale da permetterci di ascrivere, senza timori o dubbi, ad una forma espressiva particolare quella che si concretava nell'artificio sonoro, vocale, fino alle sue estreme conseguenze, fino ai suoi più clamorosi fenomeni. Così ad un certo punto non è più possibile parlare di inutilità delle fioriture belcantistiche, quando si è approdati alla convinzione che in esse, e in alcuni casi soltanto in esse, si nascondeva — ed esplodeva — tutta quanta la forza espressiva di qualche pagina, a torto denigrata quando, paludata dai troppi ornamenti, sembrava che sotto di essi si celasse il vuoto... Ma se è in questi che la musica ritrova l'energia e la grazia della sua espressione, la forza del suo rinnovarsi e del suo mutarsi, la fortuna della sua novità.

Il popolo, attraverso il suo cantore, lascia qui tutto in una sorta di sospensione oggettiva del canto rispetto alla parola, un canto — e si riprendono qui le parole che abbiám dette a proposito del « fiorentino » — che riesce tanto disancorato da non riuscire nella concretezza della « melodia », trovando invece come sua vitale risorsa, l'invenzione naturale di artifici al di sopra della semplice « parola intonata ». Ed è anche questa, senza dubbio, garanzia di una schiettezza e genuinità; d'altro canto sarà proprio un modello di tal genere ad essere acquisito dalla musica « dotta » di successivi operisti. Intanto si può dire che il « fiorentino », perché tanto semplice poteva essere voce anonima, nel senso di « comune, mentre il « veneziano » per la diversa più complessa elaborazione pretendeva al contrario un « solista », ossia un cantore altrimenti qualificato. Ma la precisazione dell'individuo solista, non riesce a soppraffare del tutto il senso della comunità, anzi la rappresenta per delibera implicita: ancora una riprova della autenticità dell'evento musicale cui si assisteva, evento nato e tramandato nel senso di una necessaria, comune consonanza di affetti che è fonte, pregio e vincolo di ogni espressione corale. Forse, al di fuori e al di sopra della indagine minuta e della ispezione meticolosa

della pagina, ci si potrebbe risolvere a considerare questi canti nulla più che una semplice intonazione del testo. Portatore di un messaggio di magia, propiziatore dell'estasi che la favola crea, cui soccorreva alla fine la musica a creare quel tanto di arcano e distante, di irraggiungibile e ineffabile, che dà vita, nella stupefazione dell'ascolto, quasi ad una certezza: quella del sogno avverato.

ARRIGO GAZZANIGA