

L'italiano, la lingua della musica



A Nepi, dal 5 al 14 settembre, il secondo Festival internazionale Alessandro Stradella, padre della musica barocca in Italia. Dieci giorni di concerti, registrazioni, convegni, seminari, masterclass ed iniziative varie. Pubblichiamo uno stralcio di un testo scritto da Andrea De Carlo, direttore artistico della kermesse, sul rapporto tra musica e lingua italiana.

Già Pietro Bembo nel 1525 riteneva che il nostro linguaggio fosse il più consono per la poesia e il canto. Uno dei segreti? La doppia consonante. Una ricerca costante nel tempo che ha visto altri illustri protagonisti come Petrarca e Bach...

di **Andrea De Carlo**

L'italiano, si dice, è la lingua della musica. Ma è lecito domandarsi cosa la renda così adatta alla poesia e al canto. Nel 1525, nelle *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, Pietro Bembo ritiene che “due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi che empiono e compiono queste due parti, son tre: il suono, il numero, la variazione”.

Le parole sdruciole o tronche potrebbero salvarci dalla ripetizione ritmica. Le prime sono particolarmente leggere, le seconde sono gravi e forti. Come insegna Bembo, sdruciole e tronche vanno usate con parsimonia: “Che sí come le medicine, quantunque elle veneno siano, pure, a tempo e con misura date, giovano, dove, altramente prese, nucono e spesso uccidono altrui”.

Quindi la *variazione* così importante per la *gravità* e la *piacevolezza* deve necessariamente provenire dalle parole piane, e trovarsi nella diversità del ritmo, del tipo puntato o lungo/corto. Sul rapporto tra l'accentuazione e la lunghezza delle sillabe invece ritiene che “nel nostro volgare in ciascuna voce è lunga sempre quella sillaba, a cui essi (gli accenti) stanno sopra, e brevi tutte quelle, alle quali essi precedono”.

Questo è vero solo in parte. Se prendiamo una parola isolata, ad esempio "pane", è vero che la sillaba accentata è più lunga di quella successiva. Ma come nel caso proposto all'inizio, "solo pane nero", la necessità

di legare le parole tra loro ci obbliga ad allungare le vocali finali e deboli di tutte le parole, rendendo quasi uguali le lunghezze delle sillabe e rendendo quindi il ritmo della frase monotono e uniforme.

Bembo ci avverte però che alcune parole sono *più rotonde e più sonore* della altre. Quindi la lunghezza delle sillabe è fondamentale per il "peso" e la "gravità" delle parole, e il parametro essenziale è il numero di vocali e consonanti che esse contengono.

Ma il vero responsabile dell'allungamento delle sillabe, e quindi del ritmo puntato, è qualcosa che compare continuamente nelle citazioni di Bembo e a cui lui gira intorno molte volte, senza mai focalizzarla veramente: la doppia consonante. E' lei la vera, unica e sola responsabile della danza nella lingua. In tutto il libro Bembo lo dice una sola volta a proposito della parola "onde": "Essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena".

Questa caratteristica della doppia consonante si spiega con la sua azione sulla vocale che la precede. Mentre la consonante semplice ha una durata trascurabile ma lascia lunga la vocale precedente, la doppia consonante ruba alla vocale tutto lo spazio e si allunga ben al di là del doppio della rispettiva consonante semplice. Nella parola "pane" la "a" è lunga e la "n" dura un tempo impercettibile, mentre nella parola "panna" è la "a" a essere corta perché tutto il suo spazio è stato preso dalla lunghissima, *rotonda e sonora* doppia "n".

Bembo dice che la scelta e la posizione delle parole e sillabe è fondamentale per la bellezza del verso: "Ogni maniera di scrivere comporsi medesimamente di due parti: l'una delle quali è la elezione, l'altra è la disposizione delle voci". In realtà il parametro fondamentale è il numero e la posizione delle doppie consonanti all'interno della frase.

Questo è particolarmente evidente analizzando un felicissimo esempio che Bembo ci porta di un famoso verso di Petrarca, che inizialmente appariva così:

*Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono di quei sospir, de' quai nutriva il core. Poi come quegli che dovette pensare, che il dire **De' quai nutriva il core** non era ben pieno, ma vi mancava la sua persona, oltre che la vicinanza di quell'altra voce, **Di quei**, toglieva a questa, **De' quai**, grazia, mutò e fecene **Di ch'io nutriva il core**. Ultimamente sovenutogli di quella voce, **Onde**, essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena; aggiuntovi che il dire **Sospiri**, più compiuta voce è, e più dolce, che **Sospir**; (PVL,2,XVI)*

Queste poche righe spiegano in modo completo e sorprendente il ruolo della doppia consonante e l'uso che ne fa Petrarca. L'insoddisfazione iniziale del poeta dipende dall'eccessivo numero di vocali e dittonghi che rendono piatto di quei *sospir, de' quai*, al quale tuttavia aveva già cercato di porre rimedio tramite il potente strumento dell'elisione, ossia cancellando la vocale finale alla parola *Sospiri*; questo aveva avuto come conseguenza la creazione di una doppia consonante artificiale *Sospir, de'* che già donava alla frase forma e ritmo.

Si dimostra qui una regola importantissima: la pratica dell'elisione in poesia rappresenta la creazione di doppie consonanti artificiali quando la scelta della parole non riesca a fornircene il giusto numero per far funzionare il verso. In moltissimi casi, è l'unica arma che il poeta ha a disposizione per sfuggire alla regolarità del ritmo piano.

A questo punto potremmo rileggere Bembo sotto la luce della doppia consonante, la vera ma anche la grande assente nella trattazione. Ci mostra come le consonanti siano importanti, anche senza accorgersi che ciò è vero solo quando sono doppie. Non a caso, l'esempio più grande che ci porta in tal senso è un vero tripudio di doppie consonanti:

Dissi in che modo il numero divien grave per cagione del tempo che le lettere danno alle sillabe; e prima detto avea in qual modo egli grave diveniva; per cagione di quel tempo che gli accenti danno alle voci. Ora

dico che somma e ultima gravità è, quando ciascuna sillaba ha in sé l'una e l'altra di queste parti; il che si vede essere per alquante sillabe in molti luoghi, ma troppo più in questo verso, che in alcuno altro che io leggesi giamai.

E' importante notare che, sebbene l'elisione abbia come conseguenza un risultato apparentemente simile alla parola tronca, avendo entrambe l'accento sull'ultima sillaba, gli effetti sono assolutamente diversi: la parola tronca, come *stà*, è come dice Bembograve e forte, al punto da ridurre l'endecasillabo a dieci. La "pesantezza" della parola, dipende dalla brevità della vocale su cui cade l'accento. L'elisione, *Sospir*, ha come effetto un alleggerimento della parola, perché nonostante la vocale I sia diventata da lunga breve a causa dell'elisione, la R da breve si è allungata in un suono che va a morire con un decadimento morbido. Non a caso l'elisione in fine di frase si fa solo dopo le consonanti con una preparazione sonora N, M, R, e mai dopo una T, P, G o una D.

Nel passaggio dal latino al volgare si perdono alcune consuetudini della scrittura, ma nell'orecchio persiste la memoria della pronuncia: per esempio, il moto a luogo ad + accusativo *ire ad Romam*, dopo la caduta della D rimane come rafforzamento *andare arRoma*. Ugualmente, la 3a persona del verbo essere in latino *est* vede cadere la S e la T nella scrittura, che tuttavia rimangono nella lingua parlata come rafforzamento: *èbbello*, *èvvero*.

Il latino (come il greco) ha un'impostazione metrica della poesia, ossia due differenti livelli nei quali il primo domina sul secondo e fa sì che lingua si pieghi e si modifichi alle necessità del metro. Il volgare da un lato è più libero, dall'altro deve trovare all'interno di sé il ritmo necessario, ed è quindi obbligato a trovare strumenti quali l'elisione per far "danzare" il suo verso. Inoltre nel latino la percentuale di parole che finiscono con una o due consonanti è di gran lunga maggiore del volgare.

La doppia consonante ricopre quindi un ruolo fondamentale in vari aspetti della lingua:

- a) è l'unico strumento a disposizione per intervenire sulla forma dei suoni.
- b) svolge una funzione fondamentale per il "legato" e "l'appoggio" nella frase.
- c) è la responsabile degli "affetti" e della danza della lingua.

Se prendiamo delle partiture italiane del primo '600, ad es. (Monteverdi) si può notare come il compositore si preoccupi di trascrivere il più esattamente possibile l'andamento del testo nel ritmo musicale (Esempio Monteverdi!). Com'è noto, il "Recitar cantando" (cit.) era nato dall'intenzione di mettere in musica il ritmo e le forme della metrica greca. Tuttavia, se analizziamo storicamente la corrispondenza tra il ritmo puntato o lungo/corto con la presenza di doppia consonante nel testo, possiamo notare una modulazione di tale correlazione dall'inizio del '600 fino alle composizioni della metà o della fine del secolo. Invece di ipotizzare un'inspiegabile perdita di sensibilità e di interesse verso questo parametro, possiamo invece immaginare all'inizio del *Recitar cantando* un'ansia di tradurre nello spartito un ritmo il più possibile simile a quello della lingua parlata, mentre con il proseguire degli anni e il consolidarsi di un'abitudine i compositori abbiano cominciato a dare per scontata quella che ormai era diventata probabilmente una consuetudine, e scrivessero il ritmo di arie o recitativi sapendo che il cantante avrebbe comunque conservato automaticamente quello della parola.

Nel canto l'acquisizione della consapevolezza del ruolo delle doppie consonanti ha delle grandi conseguenze tecniche e interpretative. Normalmente i cantanti pensano che la musica si faccia sulle vocali, e che le cc siano un incidente di percorso, che rischia di rovinare l'appoggio.

Gli strumentisti moderni, soprattutto gli archi, pensano all'articolazione in termini di corto/lungo, staccato/legato. Questo porta a una semplificazione eccessiva, che causa un grande appiattimento nella forma dei suoni; cerchiamo di immaginare qualcuno che parli solo con suoni corti, o solo con suoni lunghi: risulterebbe assolutamente inascoltabile. Se, credendo che il problema risieda nella monotonia del ritmo, questa persona si sforzasse poi di fare un'alternanza sapiente di suoni corti e lunghi, cercando di variarli il più possibile, si accorgerebbe presto che nessuna combinazione di tali suoni si avvicina nemmeno

all'universo complesso e affascinante creato naturalmente dalle doppie consonanti. Ma sorprendentemente, quello che nella lingua parlata risulta insopportabile, si riesce ad accettare nella musica strumentale.

Questa è evidentemente la conseguenza del progressivo allontanamento della musica dal canto e dalla parola, e della creazione artificiale di un'estetica e un'interpretazione artificiale "strumentale".

Anche nella musica che non prevede la voce, l'utilizzo del testo è di enorme importanza. Prendiamo ad esempio la frase musicale:



J.S. Bach, *Sonata per Viola da Gamba e Cembalo* BWV 1027

Se proviamo a mettergli un testo con una corrispondenza nota/sillaba, ci rendiamo subito conto di avere davanti moltissime, quasi infinite possibilità. Ognuna di queste possibilità, se funzionante, ossia se rispetta le normali regole della lingua parlata, ci obbliga a risolvere coerentemente i tre problemi principali dell'interpretazione musicale:

- a) trovare inizio e fine della frase
- b) trovare la direzione principale, ossia la nota/sillaba verso cui ci dirigiamo
- c) quale articolazione scegliere nei nostri gesti

Ci si accorge subito che l'articolazione è il solo parametro su cui possiamo effettuare una vera scelta. Ciò rende cruciale la nostra capacità di immaginare una forma dei suoni che sia allo stesso tempo coerente e variata. Con l'italiano, immensa risorsa, si può. L'italiano, la lingua della musica.

(9 settembre 2014)