

Giorgio Sanguinetti

CASTA DIVA,  
O LA SOAVITÀ DELLE DISSONANZE

La recente fortuna di Abramo Basevi assomiglia sempre di più a un ‘caso’ musicologico. Stimato e rispettato in vita, quasi dimenticato o comunque poco considerato negli anni della rinascita degli studi verdiani, il «medico toscano» – per usare un’espressione di Massimo Mila – è diventato negli ultimi anni l’ispiratore di una musicologia che, nello studio dei documenti critici dell’epoca, cerca un ancoraggio alle proprie ricerche sul linguaggio musicale degli operisti. Gli scritti di Basevi (che tra l’altro era stato anche compositore) sono illuminanti proprio riguardo a quegli aspetti che oggi chiamiamo analitici, e che erano normalmente trascurati dalla critica del tempo. Mi scuso dunque se, ancora per una volta, contribuirò a far crescere il ‘caso Basevi’ prendendo spunto da alcune sue osservazioni per portare il discorso sulla struttura intima di una delle più ammirate melodie della storia della musica: *Casta diva*.

Come teorico della musica Basevi era affascinato dal rapporto tra la melodia e l’armonia: un argomento che, nonostante la sua importanza, veniva affrontato dalla teoria tradizionale in modo molto approssimativo. Le sue due opere teoriche principali, *Introduzione ad un nuovo sistema d’armonia* (1862) e *Studi sull’armonia* (1865), nonostante il titolo, non sono trattati di armonia, ma piuttosto sono un tentativo di fondare una teoria integrata che spieghi l’armonia in funzione della melodia, e viceversa.<sup>1</sup> Questi due libri, oltre all’esposizione della teoria, contengono molte acute osservazioni su specifici passi musicali, specialmente appartenenti al repertorio italiano. Altri suoi lavori, e specialmente il celebre *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), sono basati su un modello critico che Basevi chiamava «critica analitica», cioè un discorso sul valore fondato su precise osservazioni analitiche.<sup>2</sup>

- 
- 1 GIORGIO SANGUINETTI, “La vera analisi delle melodie”: la teoria ‘meloarmonica’ di Abramo Basevi, in “Una piacente estate di San Martino”. *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a c. di Marco Capra, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2000 (Quaderni di Musica/Realtà. Supplemento, 1), pp. 261–85.
  - 2 Basevi discute ampiamente la «critica analitica» nella prefazione (pp. 1–XI) allo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze 1859 (ora disponibile anche in edizione critica: ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi (1859)*. Edizione critica a c. di Ugo Piovano, Rugginenti, Milano 2001).

In un passo delle *Studio* troviamo un interessante confronto tra lo stile melodico di Verdi e quello di Bellini:

La melodia Verdiana, come quella del Rossini, è sostanzialmente consonante; laddove quella del Bellini è piuttosto dissonante, perchè vi signoreggiano le note di passaggio, i ritardi, le appoggiature, le settime, le quinte false, ec., non tanto come ornamento, quanto come parti essenziali della medesima [...]. Le melodie consonanti, perché stabilite solidamente sul basso fondamentale, serbano un vigore, che manca alle dissonanti, le quali sono peraltro più commoventi, e fanno più impressione a cagione di una certa ansietà, che inducono nell'animo nostro, generata dal vivo bisogno che proviamo nella risoluzione delle dissonanze.<sup>3</sup>

E più avanti:

Il Bellini, o per istinto, o per calcolo che fosse, seppe ordinare siffattamente le sue melodie, che le note sembrano corrersi l'una dietro l'altra. Se tu brami indagarne il segreto, lo trovi nell'uso delle dissonanze, o appoggiature, o note di passaggio che sieno, le quali cercano avidamente la nota consonante.<sup>4</sup>

Sulla melodia belliniana Basevi torna anche in un passo dell'*Introduzione a un nuovo sistema d'armonia*: «Il Bellini, forse più di ogni altro compositore, nelle sue insuperabili melodie trasse molta soavità dell'uso delle dissonanze, massime delle appoggiature».<sup>5</sup>

Riassumendo, per Basevi:

- 1 Le melodie di Bellini posseggono un grado di coerenza superiore a quelle di Verdi; tale coerenza è data dalle dissonanze che, cercando «avidamente la nota consonante», implicano nell'ascoltatore un grado di percezione più sviluppato rispetto a quello necessario a comprendere le melodie consonanti;
- 2 Bellini fa uso delle dissonanze come elemento strutturale, 'essenziale', delle sue melodie;
- 3 Tale impiego delle dissonanze conferisce alle melodie una soavità non disgiunta da una certa inquietudine.

Basevi porta diversi esempi a sostegno della sua tesi (in particolare nell'*Introduzione*) ma le sue analisi sono soggette a queste limitazioni:

- a) i passi presi in esame sono molto brevi, da una a quattro battute;
- b) Basevi si limita a mostrare rapporti tra singole note, come dissonanze la cui risoluzione è posticipata o elisa;

<sup>3</sup> BASEVI, *Studio*, pp. 17-18 (dell'edizione del 1859).

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>5</sup> ABRAMO BASEVI, *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, Tipografia Tofani, Firenze 1962, p. 39.

- c) gli esempi addotti mostrano dissonanze che influenzano la condotta melodica ma non l'armonia.<sup>6</sup>

Per queste ragioni mi sembra che le idee di Basevi circa lo stile melodico di Bellini possano essere sviluppate più ampiamente. Nel corso di questo saggio cercherò di mostrare come le dissonanze costituiscano un elemento essenziale dell'identità stessa di una melodia celebrata per la sua bellezza come *Casta diva*; e come esse dissonanze operino negli strati più profondi della struttura musicale, al di là delle relazioni che facilmente si possono percepire tra singole note. Che gli abbellimenti possano operare a livelli più profondi di un semplice addobbo, e che costituiscano talvolta parte integrante e ineliminabile di una melodia (pena la perdita della sua identità), era già stato del resto intuito dallo stesso Basevi:

Gli Armonisti, anche tra i più moderni, non contenti di reputare le *note di passaggio* come estranee alla armonia, sembrano inoltre considerarle nella melodia, non dirò come estranee, ma certo come superflue: imperciocchè si compiacciono di artificialmente eliminarle nello loro analisi delle melodie, cui pensano così di tornare nella loro nuda sostanza!! Ma si può avere idea più falsa della melodia? [...] Vero è che nelle antiche melodie poca variazione si opererebbe togliendo le *note di passaggio*; ma oggimai, per il progresso della melodia, tolte le *note di passaggio*, e le *appoggiature*, non che lo scheletro, appena rimarrebbero le rovine del canto<sup>7</sup>

*Casta diva: sguardo generale*

Per *Casta diva* noi intendiamo il primo movimento, un *adagio* secondo il modello della «solita forma» (ancora un concetto baseviano!), di un'ampia cavatina in più movimenti preceduta da una scena. Nel nostro caso, all'*adagio* (*andante sostenuto assai*, 61/1/1-69/2/4) segue un *tempo di mezzo* (*allegro*, 70/1/1 - 73/2/2), una *cabaletta* (*allegro*, 73/2/3) e una *stretta* che riprende il tema marziale della processione di Norma (*più mosso assai*, 84/1/1-85/6/5).<sup>8</sup> L'*andante sostenuto* intona due quartine di ottonari (tre piani più l'ultimo tronco) la prima delle quali viene cantata da cima a fondo due volte: la prima volta da Norma, la seconda dal coro più Norma. Il contrasto tra la prima e la seconda volta è notevole: la prima volta (l'assolo di Norma) è caratterizzata da un graduale e drammatico incremento di tensione verso un *climax* finale, mentre la seconda volta Norma ricama colorature belcantistiche sopra il coro che ripete la quartina con andamento statico sopra un ritmo di barcarola. La seconda quartina viene can-

<sup>6</sup> Alcuni di questi sono discussi in SANGUINETTI, "La vera analisi delle melodie", pp. 277-80.

<sup>7</sup> BASEVI, *Introduzione*, p. 39.

<sup>8</sup> In questo caso, trattandosi di riconoscere una forma piuttosto estesa, ho seguito il metodo pagina/sistema/battuta basato sul consueto spartito Ricordi (n. ed. 41684). Per orientarsi meglio nell'analisi dettagliata della prima strofa dell'*adagio*, invece, chiederò al lettore di numerare le battute: ma trattandosi di sole 15 battute (neppure due pagine di spartito) lo sforzo è lieve.

tata una volta sola, e il coro interviene già nell'assolo di Norma, che conclude con una cadenza.

L'assolo di Norma (che costituisce così il nucleo di *Casta diva*) consta di una *Barform* (o *sentence*) composta da tre unità, o frasi:  $a_4 a'_4 b_8$ . Il totale dà però quindici battute invece di sedici. La battuta in meno è dovuta al fatto che  $b_8$  è simultaneamente conclusione delle prime due frasi e inizio della terza: questa tecnica compositiva è piuttosto frequente, ed è generalmente chiamata sovrapposizione (*overlap*).<sup>9</sup> L'effetto di queste quindici battute è simile a quello del modello concorrente della *Barform*, la cosiddetta *lyric form*: come in quest'ultimo modello formale, le prime due frasi di quattro battute ciascuna mostrano un certo grado di parallelismo (anche se non un vero e proprio rapporto di antecedente-consequente) e l'ultima parte contiene l'ascesa verso il *climax*, che si trova nei pressi della conclusione.<sup>10</sup> Friedrich Lippmann ha sottolineato il significato storico del *climax* di *Casta diva*:

Il climax drammatico della preghiera non si trova nella prima sezione, come nella preghiera di Edvige nel *Guillaume Tell* rossiniano, e nemmeno alla metà dell'assolo, come nella *Fausta* di Donizetti, ma alla fine. È a questa che tutto tende [...] Con quest'enfasi posta sulla fine, Bellini ha fortemente influenzato Verdi. Due delle sue grandi eroine, Leonora ne *La forza del destino* e Amelia in *Un ballo in maschera*, nei loro grandi soli si rivolgono con slanci pieni di fervore a Dio sempre alla fine dei loro brani («Deh, non abbandonar...» nella *Forza*; «Deh, mi reggi, m'aiuta, o Signor...» nel *Ballo*). Questo collocare il punto culminante alla fine ha il suo primo modello in Bellini e nella sua «Casta diva».<sup>11</sup>

Ancora Lippmann sottolinea l'arte con la quale Bellini costruisce la graduale ascesa verso il *climax*:

La tensione [nella melodia di *Casta diva*] viene provocata da una caratteristica che Bellini usa spesso nelle sue arie: egli fa salire la melodia adagio, ma senza mai arrestarla. Il secondo periodo di quattro battute, che può essere letto come variante del primo, inizia con un  $Sib^1$ , dunque mezzo tono sopra il  $La^1$ , con cui era cominciato il primo. Nelle iniziali otto battute la nota più acuta è il  $Re^2$ , mentre nelle seconde otto è il  $Fa^2$ , e, nelle cinque battute complessive dell'ultimo periodo, si raggiunge il climax di questa ascesa alla nota  $Sib^2$ . Quest'ultimo moto ascendente risulta tanto più carico di tensione, in quanto precedentemente la melodia aveva ristagnato in sincopi sul  $La^2$ ,

9 WILLIAM ROTHSTEIN, *Phrase rhythm in tonal music*, Schirmer, New York 1989, pp. 44-51; FRED LERDAHL e RAY JACKENDORFF, *A generative theory of tonal music*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1983, pp. 55-62.

10 Sui due tipi di frase vedi: JOSEPH KERMAN, *Lyric form and flexibility in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», I 1982, pp. 47-62; e GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti della melodia verdiana: periodo e barform a confronto*, «Studi verdiani», XII 1997, pp. 48-65.

11 FRIEDRICH LIPPMANN, «Casta diva»: la preghiera nell'opera italiana della prima metà dell'Ottocento, «Recercare», II 1990, pp. 173-207:206.

come se il raggiungimento del punto finale fosse possibile solo grazie all'impiego di una maggiore energia.<sup>12</sup>

Molta importanza viene attribuita da Lippmann alla battuta che precede la nota più acuta della melodia, e cioè a b. 12, in cui la voce si arresta sul La<sup>2</sup>:

La nota La<sup>2</sup> compare, nelle sue ripetizioni, in diversi accordi: come spesse volte accade nelle sue opere [nota 12], Bellini gradua l'asprezza delle dissonanze, in cui egli conduce la melodia: raggiunge così una tensione di enorme forza che si libera solo alla battuta 15 del canto, alla fine dell'assolo.<sup>13</sup>

E, infine, sul significato espressivo del *climax*:

Il climax nella preghiera di Norma è segnalato da un unisono, in fortissimo, della voce e dell'orchestra: un'espressione timbrica di straordinario effetto, cui si aggiunge la già segnalata raffinatezza armonica di questo punto. L'invocazione ne riceve un aumento di intensità, un'estasi senza pari. [...] La sua dialettica interna – la calma all'inizio, in cui Norma sembra essere un'immagine della «casta diva», contrapposta all'estasi della chiusa, radicata nel dramma interiore –, questa dialettica è uno dei momenti più forti di questa preghiera, che non si smetterà mai di ammirare.<sup>14</sup>

La «raffinatezza armonica» cui Lippmann allude è l'oscillazione, a b. 12, tra l'accordo di settima diminuita Fa<sup>#</sup>-La-Do-Mi<sup>b</sup> e l'accordo Sol-La-Do<sup>#</sup>-Mi, apparentemente un accordo di settima di dominante in terzo rivolto; l'orecchio sembra incerto su quale di questi due accordi è quello principale fino a che il dubbio si risolve quando il secondo accordo prende il sopravvento, risolvendo sopra una triade di Re minore: stranamente, però, tale triade è in posizione di terza e quinta e non di terza e sesta, come di regola deve essere la risoluzione di un terzo rivolto di un accordo di settima. Questa risoluzione, per quanto anomala, è tuttavia essenziale per l'efficacia del *climax*: se si prova a ricomporre battuta 13 sostituendo alla versione di Bellini con la risoluzione 'corretta' dell'accordo, come nell'esempio 1, la straordinaria forza del Si<sup>b2</sup> di b. 13 (nell'originale) si attenua fino a rendere il climax del tutto inefficace.

---

12 LIPPMANN, «Casta diva», pp. 205-6. Nel corso di quest'articolo si farà uso degli indici di ottava che considerano Do<sup>1</sup> il Do centrale della tastiera.

13 LIPPMANN, «Casta diva», p. 206.

14 *Ivi*, pp. 206-7.

Esempio 1: ricomposizione di bb. 12- 13 di *Casta diva*

The musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature is one flat (F major). The vocal line starts with a melodic phrase that includes dissonances. The piano accompaniment provides a harmonic support with its own dissonances. Above the vocal staff, there are performance instructions: "sempre cresc." and "sino al.... ff". Below the piano staff, there is a dynamic marking "ff". The lyrics under the vocal staff are: "- bian - - - - - te, il bel - sem -".

Questo ‘errore’ di armonia di Bellini è dunque un tratto essenziale della melodia, un elemento senza il quale la sua efficacia verrebbe compromessa. In seguito proporrò una mia interpretazione di queste due battute, e mostrerò che l’‘errore’ di Bellini si inserisce in un percorso perfettamente logico, che verrebbe distrutto dalla ricomposizione dell’esempio 1, apparentemente legata alle regole ma in realtà priva di logica in questo contesto specifico. Ma mostrerò anche, in relazione all’assunto principale di questo articolo – e cioè la rilevanza strutturale delle dissonanze in *Casta diva* – che questo straordinario passaggio è il prodotto di un impiego altamente sofisticato delle dissonanze melodiche.

L’analisi che segue è basata sull’idea di una graduale elaborazione, attraverso l’impiego strutturale delle dissonanze, di modelli elementari il cui comportamento è simile a quello delle specie del contrappunto fuxiano.<sup>15</sup> Quest’idea è, beninteso, uno dei fondamenti della teoria schenkeriana, ai cui principi e tecniche questa analisi aderisce; tuttavia, non è forse fuori luogo osservare che l’opera di Fux era ampiamente utilizzata e ammirata in quel conservatorio napoletano dove Bellini compì i suoi studi.<sup>16</sup>

*Prima frase (a<sub>4</sub>), bb. 1-4: Casta diva che inargenti*

La linea melodica della prima semifrase (fino al terzo movimento di b. 2) delinea chiaramente una discesa per grado congiunto dal La<sup>1</sup> (b. 1) al Fa<sup>1</sup> (b. 2, terzo movimento) attraverso sol<sup>1</sup> (b. 2, primo movimento); discesa che è accompagnata da un movimento del basso che rende consonante la nota di passaggio (Sol) col movimento disgiunto Fa-Do-Fa. Queste note costituiscono lo strato profondo della melodia (lo *Hintergrund* schenkeriano; ma nel resto di quest’arti-

15 Il procedimento che utilizzo nell’analisi non implica in nessun modo alcuna congettura sul procedimento compositivo e sulla cronologia della stesura di *Casta diva*. Il metodo utilizzato si limita a ipotizzare un processo logico, sulla base delle regole di trasformazione indicate da Schenker.

16 Sull’ambiente culturale degli studi di Bellini cfr. AGOSTINO ZIINO, *Minima belliniana. Dalla storiografia alla storia*, in *Festschrift Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a c. di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien (Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts, 4) (in corso di stampa).

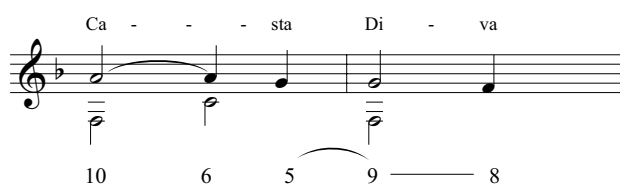
colo impiegherò il corrispondente termine baseviano di «fondo della melodia», o, più semplicemente, 'fondo'), che è essenzialmente un contrappunto nota-contro-nota (vedi es. 2a).<sup>17</sup>

Es. 2a: Il 'fondo' della prima semifrase.



A questo livello, nessuna individualità è percepibile; non è possibile nemmeno la declamazione delle quattro sillabe dell'emistichio, essendo le note solo tre. È solo con la congiunzione del ritmo del verso al «fondo della melodia» che inizia a emergere l'individualità di *Casta diva*. Come Friedrich Lippmann ha mostrato nel suo fondamentale studio sull'influenza del verso italiano sul ritmo musicale, il ritmo e il metro del verso impiegato determina la fisionomia di una melodia vocale.<sup>18</sup> L'ottonario – il verso di *Casta diva* – possiede un sistema accentuativo fisso per cui gli accenti cadono invariabilmente sulla terza e sulla settima sillaba. La congiunzione dell'ottonario con il 'fondo' della melodia ha importanti conseguenze: prima di tutto il passaggio da tre a quattro note necessarie per dare spazio alle quattro sillabe dell'emistichio; poi l'obbligo di porre un accento sulla nota che corrisponde alla terza sillaba, portatrice del primo accento fisso dell'ottonario (Ca-sta Di-va). Questa sottolineatura si manifesta come un'appoggiatura ottenuta slegando un ritardo 9-8 (vedi es. 3); inoltre, la nota di passaggio (Sol<sup>1</sup>) viene ulteriormente indebolita con lo spostamento dal terzo al quarto movimento per sottolineare l'effetto dell'appoggiatura:

Es. 2b: il 'fondo' trasformato dal ritmo del verso.



<sup>17</sup> Basevi espone per la prima volta il concetto di «fondo della melodia» in un articolo intitolato appunto *Il fondo della melodia*, «Gazzetta musicale di Firenze», 11/9, 10 agosto 1854, pp. 33-4. Cfr. anche SANGUINETTI, «La vera analisi delle melodie», in particolare pp. 261-5.

<sup>18</sup> FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori editore, Napoli 1986.

A questo punto, grazie alla dissonanza, inizia ad emergere la fisionomia melodica di *Casta diva*. Credo che la presenza di una dissonanza a un livello così essenziale del 'fondo' costituisca una prima conferma della validità dell'osservazione di Basevi circa la natura intrinsecamente dissonante della melodia belliniana, e credo anche che essa sia il presupposto per l'esistenza delle molte dissonanze presenti nei livelli ulteriori di elaborazione compositiva, compreso quello più superficiale degli abbellimenti di tipo belcantistico.

Se passiamo ora a considerare la melodia nella sua forma definitiva, notiamo che l'ornamentazione del La<sup>1</sup> è talmente espansa da costringere il Sol<sup>1</sup> a ritirarsi nell'ultimo sedicesimo della battuta, una posizione metrica che difficilmente potrebbe essere più debole; per effetto di questa dislocazione il primo Sol suona quasi come una anticipazione del Sol successivo, che invece, come sappiamo, è un appoggiatura derivante dal ritardo della nota di passaggio. Le rispettive funzioni appaiono ora rovesciate: la nota strutturale, ridotta ai minimi termini, suona come un abbellimento del proprio abbellimento (l'appoggiatura). Una situazione analoga si verifica nella battuta seguente: anche qui il Fa<sup>1</sup> (primo del gruppo di tre sedicesimi) pur appartenendo a una figura di doppia nota di volta che decora il Sol (Sol-Fa-La-Sol) può suonare come un'anticipazione del Fa sul terzo movimento.

Es. 2c: livello esterno della melodia

The musical notation shows a melodic line in 12/8 time. The staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a dotted quarter note, followed by an eighth note, and then a group of eighth notes. A dashed line indicates a phrase. Below the staff, there are markings: '10' and '6' under the first two notes, '5' and '9' under the next two notes, and '8' under the final note. There are also 'ant.?' markings under the notes corresponding to '5' and '9'.

In queste prime due battute compaiono dunque due tipi di dissonanze: l'appoggiatura (come ritardo accentato) e la (apparente) anticipazione, introdotta in modo però da non convincere pienamente circa la sua effettiva natura. Vedremo più avanti come tale incertezza viene mantenuta ad arte, e viene risolta solo alla fine, al momento del *climax*.

Mentre la prima metà di a<sub>4</sub> è tonalmente chiusa, la seconda metà (bb. 2-4) modula verso la sopratonica. Il modello contrappuntistico della melodia è evidentemente quello mostrato nell'es. 3a:



Es. 3a: 'Fondo' della seconda semifrase



Ma, nell'unione col verso, (es. 3b) emerge una certa ambiguità circa la funzione del Do<sup>2</sup> (ultima nota di b. 3) e delle due note che lo seguono. Per quale motivo la melodia, anziché scendere sul Sib<sup>1</sup> direttamente, torna indietro sul Re<sup>2</sup>? Qual è la funzione dei due Do? E il Re che vi è intercalato come va inteso? Le tre interpretazioni più plausibili sono mostrate nell'es. 3b1, 2, 3:

Es. 3b1,2,3: lo stesso modificato dal ritmo del verso

che      i - nar - gen - - - - - ti

Nell'es. 3b1, il Do sull'ultimo quarto è una nota di passaggio non accentata, il Re è la sua nota di volta accentata e il Do il completamento della figura di volta; nell'es. 3b2 il primo Do è una nota di volta inferiore del Re che lo precede, il Re successivo è il completamento della figura e il Do una nota di passaggio; in 3b3 il Do è inteso come un'anticipazione del secondo Do, che è la vera nota di passaggio. Queste tre versioni sono tutte plausibili come elaborazione del prototipo dell'es. 3a, e proprio per questa ragione la natura del primo Do suscita qualche incertezza: è una nota di passaggio, una nota di volta o un'anticipazione? Attraverso quest'incertezza Bellini ancora una volta ci fa intuire la presenza di un'anticipazione senza però permetterci di essere certi sulla sua vera natura.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Per analogia con la prima frase, ritengo che la versione corretta sia la prima.

*Seconda frase (a'), bb. 5-8: queste sacre antiche piante*

Le due frasi corte, a e a', costituiscono un'unico periodo di otto battute tonalmente chiuso, il cui disegno essenziale è riportato nell'es. 4. La linea melodica principale si dipana lentissima (La<sup>1</sup>, b. 1; Sib<sup>1</sup>, b. 4; La<sup>1</sup>, b. 8) e consiste essenzialmente in un movimento di nota di volta superiore contrappuntato per decime dal basso (10-5; 10-7; 10) sopra una successione armonica I- (v→) II-V-I.

Es. 4: Disegno essenziale delle prime due frasi

Sopra questa linea essenziale si libra per tre volte (bb. 3-4; b. 5; b. 7) una linea secondaria che la sovrasta, composta sempre dalle stesse note: Re<sup>2</sup> - Do<sup>2</sup> - Sib<sup>1</sup> (indicata dalle graffe orizzontali nell'es. 4). Questa linea concettualmente deriva dal trasferimento all'ottava superiore di una voce interna, che viene così portata sopra la voce superiore strutturale, e preannuncia quello che accadrà nella terza e ultima frase.

*Terza frase (b<sub>3</sub>), bb. 8-15: a noi volgi il bel sembiante senza nube e senza vel.*

La terza e ultima frase è più complessa delle prime due, ed è anche caratterizzata da una più intensa tensione espressiva che culmina nel grande *climax* di b. 13, in coincidenza con la già ricordata 'errata' risoluzione dell'accordo di  $\frac{7}{6}$ . Il 'fondo' della terza frase è simile a quello dell'es. 4, relativo all'insieme delle prime due frasi. Anche qui la melodia compie essenzialmente un movimento di volta (La-Sib-La) che viene completato dalla discesa della linea fondamentale sulla tonica, come mostra l'esempio 5a:

Es. 5a

Rispetto alla prima frase, il movimento di volta differisce qui essenzialmente per il percorso del basso: la nota di volta della voce superiore infatti ha sotto di sé un  $\text{II}^6$  e non un  $\text{II}$ , il che comporta nel basso la sostituzione del Sol con il Si bemolle, che può ora venire raggiunto dal Fa attraverso un arpeggio discendente: Fa- Re- Si $\flat$  (dato che il Fa, punto di partenza dell'arpeggio, costituisce la conclusione della frase precedente, la terza frase si apre *in medias res*, con la seconda tappa dell'arpeggio). La seconda tappa dell'elaborazione del 'fondo' consiste in un dispiegamento (*Ausfaltung*) che coinvolge il basso e una parte interna: in sostanza, si tratta di un dislocamento temporale di due diadi (Re/Fa-Si $\flat$  /Sol) che nell'es. 5a erano presentate come simultanee (seconda e terza nota dell'arpeggio discendente, basso e tenore) e che nell'es. 5b vengono mostrate in successione: questo crea due intervalli melodici che vengono 'riempiti'. Da ogni nota del basso parte dunque una linea che congiunge il basso alla voce superiore: una terza lineare unisce il Re al Fa attraverso Mi; tipicamente, la voce superiore del dispiegamento procede poi verso la nota appartenente al suo stesso registro per poi scendere verso l'altra voce della coppia attraverso un arpeggio, e completare così la figura.

Le tappe successive dell'elaborazione del fondo (ricordo che parlo di successione in senso logico, di grammatica generativa, senza riferimento al processo compositivo utilizzato da Bellini) sono mostrate negli esempi 5b e 5c, che sono allineati e sovrapposti per facilitarne il confronto. Procedendo dal 'fondo' verso la superficie, la prima tappa (es. 5b) mostra il movimento delle voci sopra il dispiegamento nel basso. L'asterisco\* nell'es. 5c mostra il punto dove ha luogo l'accordo di ' $\text{V}^{\frac{6}{3}}$ ' che risolve in modo irregolare. Secondo la mia interpretazione, quest'accordo è il risultato di due eventi melodici simultanei: il movimento cromatico Do-Do $\sharp$ -Re nella voce interna (inversamente simmetrico a Re-Do $\sharp$ -Do che accompagna nella stessa voce la terza lineare Re-Mi-Fa nel basso) e l'anticipazione del La nella voce superiore, cioè della nota di passaggio all'interno di una terza lineare che prolunga il Si bemolle, nota di volta della linea fondamentale. La natura di anticipazione del La è manifesta nel carattere palpitante, dalla sincopazione, dall'ansia che questa nota, vertice del *climax*,

b)

Chord progression: I VI (V) I V VI II<sup>6</sup> V<sup>4</sup> I

c)

Chord progression: VI V<sup>5</sup> I V<sup>3</sup> (V →) IV II<sup>6</sup> V<sup>4</sup> I

Es. 5b-c

comunica (il Si bemolle è chiaramente una sua decorazione di volta superiore).

Quattro rilevanti osservazioni discendono da questa analisi:

- 1 l'accordo di  $v\frac{6}{2}$  non risolve affatto irregolarmente, perché essendo un accordo di dominante in terzo rivolto solo in apparenza ma non in sostanza, non è tenuto a seguirne le regole di risoluzione;
- 2 tale accordo è parte di un'espansione del II grado armonico che si inserisce in una successione di gradi strutturali (*Stufen*) così organizzata: I-VI-II<sup>6</sup>-V-I
- 3 la risoluzione 'irregolare' utilizzata da Bellini è invece perfettamente logica in quanto si iscrive in un ampio movimento del basso che richiede la presenza del Re come nota di riempimento nell'arpeggio consonante Sol-Re-Sib (si provi a immaginare quest'arpeggio come Sol-Fa- Sib e ci si renderà conto di come una scelta apparentemente fedele alle regole sia in questo contesto assurda);
- 4 la straordinaria efficacia del *climax* è il risultato del modo col quale Bellini prepara la grande anticipazione di b. 12. Si osservi che le note che costituiscono il *climax* (La<sup>2</sup>-Sib<sup>2</sup>-La<sup>2</sup>) presentano una situazione analoga a quelle tra le bb. 3 e 4 (Do<sup>2</sup>-Re<sup>2</sup>-Do<sup>2</sup>: cfr. es. 3d) cioè anticipazione- nota di volta- nota di passaggio. Si tratta di una combinazione che non si presenta frequentemente, la cui ripetizione lascia pensare a una scelta intenzionale; se è così, Bellini avrebbe dunque preparato il *climax* già dalle prime battute.

Una volta chiariti questi aspetti essenziali della terza frase restano da definire meglio alcuni dettagli della linea melodica. Come si può notare confrontando gli esempi relativi alle prime due frasi, il 'fondo' della melodia in a e a' è più o meno una semplificazione della melodia effettiva; mentre lo stesso non si può dire per il 'fondo' della frase b. In quest'ultima frase le caratteristiche salienti della linea melodica - il progressivo innalzarsi del registro alle bb. 8-9; il cromatismo di b. 10; la drammatica ascesa verso il *climax*, e la successiva discesa - sono assenti dalla fisionomia del 'fondo'. La discrepanza, nella terza frase, tra l'effettiva linea melodica e il suo 'fondo' dipende dal progressivo 'librarsi' della melodia al di sopra del suo 'fondo'. I dettagli della linea melodica sono analizzati nell'es. 5d, un grafico del livello esterno, che dà conto di praticamente tutte le note della terza frase a eccezione degli abbellimenti e delle ripetizioni di note.

Già in apertura della frase, a metà di b. 8, una parte interna viene trasferita al di sopra della vera voce superiore (Re<sup>2</sup>-Do<sup>2</sup><sup>#2</sup>-Mi<sup>2</sup>) Il Sib<sup>1</sup> di nuovo fa parte del 'fondo', e un nuovo scavalamento ha luogo alle bb. 9-10. Si noti come un intervallo eminentemente poco cantabile come il tritono (Mi<sup>2</sup>-Sib<sup>1</sup>) emerga per due volte, a b. 9 e a b. 10 (la prima volta seguito da un intervallo di terza diminuita!): la naturalezza con la quale il tritono si presenta all'intonazione dipende dal fatto che esso nasce dal contatto tra la voce superiore del 'fondo' e la voce



interna trasferita l'ottava sopra. Il distacco della melodia dal 'fondo' avviene in modo drammatico a b. 11, quando la melodia sembra letteralmente staccarsi dal suolo. A b. 11 il  $\text{Si}^{\flat 1}$ , verosimilmente tenuto a scendere sul  $\text{La}^1$  come del resto aveva già fatto a b. 10, sale invece al  $\text{Si}^1$ , poi al  $\text{Do}^2$ , per dare la scalata al *climax*. Si noti anche l'urto del  $\text{Si}^{\flat 1}$  del canto contro il Si naturale dell'accompagnamento, sulla metà di b. 11: come l'es. 5d mostra, il Si bem. persiste in una voce interna da dove scende regolarmente sul La (nella ripetizione di *Casta diva* il coro canta queste note nel registro normale). La drammaticità di questo momento dipende, in primo luogo, dal forzare l'intervallo di tritono  $\text{Mi}/\text{Si}^{\flat}$  (tra il basso e la melodia: cfr. es. 5d) ad aprirsi in una quinta perfetta  $\text{Fa}/\text{Do}$ , raggiunta con un movimento 5-6 che evita la successione diretta quinta diminuita-quinta perfetta. Se localmente lo scambio 5-6 si traduce in una successione di gradi armonici VII-1 (vedi le cifre sotto l'es. 5d), su più ampia scala consente l'avvio dell'ascesa verso il *climax*. Tale ascesa non è altro che il risultato dell'inversione della risoluzione del Si bem. sul La: l'intervallo di seconda minore diventa così un intervallo di settima maggiore che viene 'riempito' con note di passaggio:  $\text{Si}^{\flat 1} - \text{Si}^1 - \text{Do}^2 - \text{Re}^2 - \text{Mi}^2 - \text{Fa}^2 - \text{Sol}^2 - \text{La}^2$ . Lo spazio così creato viene in un certo senso preparato dai trasferimenti di registro che già abbiamo incontrato nella prima parte di questa terza frase.

### Conclusioni

Prodigi come *Casta diva* costituiranno oggetto di studio analitico per molto tempo ancora. In questo breve saggio spero di aver mostrato come la «costruzione sintetica» (per citare ancora Lippmann)<sup>20</sup> di questa melodia sia in larga misura basata su quell'«uso delle dissonanze, o appoggiature, o note di passaggio che sieno, le quali cercano avidamente la nota consonante» di cui Basevi scriveva già nel 1859. Vorrei sottolineare anche come una corretta comprensione del 'fondo' – compresa l'interazione tra fenomeni melodici e armonici, della quale Basevi aveva intuito l'importanza – abbia ricadute non trascurabili dal punto di vista esecutivo. Per esempio, alcuni direttori d'orchestra sottolineano il raggiungimento del *climax* rallentando moltissimo sul primo movimento di b. 13, come se questo costituisse il punto d'arrivo di tutta l'aria. Ora, non c'è dubbio che il  $\text{Si}^{\flat 2}$  di b. 13 costituisca l'apice melodico di *Casta diva*; tuttavia, osservando il 'fondo' si scopre che il vero punto d'arrivo della frase è un altro. Innanzi tutto la nota del basso (Re) che sostiene l'apice melodico non costituisce un punto d'arrivo nel movimento del basso, ma è una nota (concettualmente) di passaggio

20 FRIEDRICH LIPPMANN, *Bellini e Verdi: reminiscenze e affinità strutturali*, «Studi musicali», XXX/2 2001, pp. 459-71:463.

in un movimento piuttosto ampio, il dispiegamento Re (Mi) Fa / Sol (Re) Sib. Dal punto di vista del basso, dunque, non ha senso enfatizzare troppo il Re: il vero punto d'arrivo armonico è chiaramente la quarta e sesta di cadenza a b. 14. Anche riguardo alla melodia un eccessivo rallentamento di b.13 è fuori luogo: infatti, come mostrano gli ess. 5b, 5c, e 5d, il La<sup>2</sup> di b. 13 è una nota di passaggio all'interno della terza lineare che prolunga il 'grande' Si bemolle di volta a b. 10. La risoluzione di questa nota di volta avviene effettivamente solo a b. 14 dove, in concomitanza col basso, si produce la quarta e sesta che segnala l'avvio del processo cadenzale, e dunque lo scioglimento della tensione.

*Casta diva* dunque possiede un duplice *climax*: uno melodico, in piena evidenza a b. 13, e uno che chiameremo 'strutturale', meno evidente, esattamente una battuta dopo. Questa mancata coincidenza di due apici - questo sfasamento di una battuta - costituisce di per sé una dissonanza concettuale, forse la più straordinaria delle molte dissonanze di cui è intessuta questa mirabile composizione.