

PAOLA COSSU

Adria

LE «NOVE CANZONI» DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO E IL MITO DELL'ANTICO

1. INTRODUZIONE

Le «nove canzoni» di Gian Francesco Malipiero (Venezia, 1882 - Treviso, 1973), per ammissione dell'autore, sono da identificarsi con le sue tre opere per voce e pianoforte *Tre poesie di Angelo Poliziano* (1920), *Quattro sonetti del Burchiello* (1921) e *Due sonetti del Berni* (1922). Come spessissimo accade per la musica del compositore veneziano, è egli stesso a chiarire le intenzioni che stanno dietro i suoi lavori. Nel 1952 viene pubblicato il *Catalogo delle opere* nel quale il musicista commenta così i brani sopracitati:

Le *Tre poesie di Angelo Poliziano*, i *Quattro sonetti del Burchiello* e i *Due sonetti del Berni* sono «nove canzoni» che discendono direttamente dalle *Sette canzoni*. Musica e parola, armonia e ritmo qui vanno insieme. Si manifesta una specie di processo chimico che appunto genera la canzone, la quale però può assumere centomila aspetti: può diventare persino una sinfonia in molti tempi.¹

Le *canzoni*, quindi, possono farsi *sinfonie* attraverso l'unione di «musica e parola». Il compositore ha concepito queste canzoni come un insieme unitario, addirittura «una sinfonia in molti tempi». Ritengo quindi doveroso iniziare proprio dal concetto di 'canzone' per Malipiero e dal suo rapporto con la valorizzazione della tradizione musicale italiana.

2. ARGOMENTO

Nella produzione malipieriana il termine 'canzone' compare più volte: lo incontriamo nelle sue composizioni più note, come le *Sette canzoni* (1919) o *Orfeo, ovvero l'ottava canzone* (1920), destinate al teatro, ma anche in lavori meno conosciuti, come le *Danze e canzoni* (1911-1912), che si trovano tra le opere ripudiate dall'autore, o le *Quattro Vecchie Canzoni* per voce e strumenti (1940), la *Settima*

Desidero ringraziare il prof. Stefano Melis per i preziosi consigli fornitimi nella stesura di questo contributo.

¹ *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con un'introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, a cura di G. Scarpa, Treviso, Libreria Canova, 1952, p. 254. Il volume fu pubblicato in occasione dei settant'anni di Malipiero e contiene saggi scritti tra il 1920 e il 1952 da diversi studiosi, tra cui Guido M. Gatti, Henri Prunières, Giannotto Bastianelli, Fedele D'Amico, Alfredo Casella e Massimo Bontempelli.

Sinfonia denominata *Delle canzoni* (1948) e la *Serenissima, sette canzonette veneziane* per sassofono concertante e orchestra in tre movimenti (1961), derivate dalle *Sette canzonette veneziane* per voce e pianoforte (1960). Come giustamente sostiene Tilman Schlömp, la canzone per Malipiero «è un filo rosso [...] quasi un'“idea fissa”», che tiene insieme gran parte della sua produzione.² Nell'accezione dell'autore questa è una composizione basata su testo poetico e musica, quindi per voce e strumenti e, così intesa, permette di attingere dal vastissimo repertorio di testi della tradizione italiana tra il Trecento e il Cinquecento. Il musicista è inoltre attratto da questa forma perché vi coglie la possibilità di esprimersi e di sperimentare musicalmente traendo ispirazione dalla poesia antica. Come è noto, Malipiero, oltreché compositore, è stato anche un prolifico scrittore. Sono infatti numerosi gli scritti dove il veneziano commenta e critica aspetti importanti della sua produzione. Relativamente alle *Sette canzoni*, ad esempio, il compositore ha più volte spiegato che i testi utilizzati nel lavoro, oltreché conservare «l'accento della nostra antica e perduta musica popolare»,³ provengono dalla «antica poesia italiana poiché essa in particolare permetterebbe di trovare il ritmo della nostra musica cioè quel ritmo veramente italiano che a poco a poco durante tre secoli è andato perdendosi nel melodramma»⁴. Benché queste parole siano da riferirsi ad una composizione teatrale, in queste righe ci sono due interessanti riferimenti, uno all'antica musica italiana e l'altro a quella popolare, che, vedremo, si ritrovano anche nelle «nove canzoni».

Le caratteristiche del linguaggio musicale malipieriano sono state oggetto di studio nel già menzionato volume *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri*, pubblicato nel 1952, in cui diversi studiosi e amici del compositore iniziarono a dare le prime risposte ai quesiti che molti si erano già posti circa la sua poetica.⁵ Numerosi sono stati anche i contributi successivi.⁶ Innanzitutto è stato fin da subito riconosciuto che la produzione di Malipiero vede avvicinarsi più fasi, di certo almeno tre. In questa sede, vista la datazione delle

² T. SCHLÖMP, *La canzone d'opera e l'opera come canzone. Struttura e funzione di una forma nel teatro del primo Malipiero* in *Malipiero Maderna 1973-1993*, a cura di P. Cattelan, Firenze, Olschki, 2000, pp. 87-102: 87.

³ G. F. MALIPIERO, *Memorie utili ovvero come nasce nei musicisti il desiderio di scrivere per il teatro* (1938), in *Malipiero: scrittura e critica*, a cura di M. T. Muraro, prefazione di J. C. G. Waterhouse, Firenze, Olschki, 1984, pp. 145-151: 147.

⁴ *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 192.

⁵ Cfr. qui sopra, nota 1.

⁶ Solo per citare i primi in ordine cronologico: *Musica italiana del primo Novecento: "La generazione dell'80"*. *Atti del convegno Firenze, 9-10-11 maggio 1980*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981; F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1981; *Malipiero: scrittura e critica* cit.; *Malipiero e le nuove forme della musica europea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, UNICOPLI, 1984 (atti del convegno tenuto a Reggio Emilia il 5-7 ottobre 1982).

composizioni in esame, ci si concentrerà sulla prima.⁷ Il linguaggio musicale del Malipiero dei primi decenni del Novecento è impregnato di una certa libertà linguistica, che non nega la tonalità, ma la ripropone “allargata” tramite l'utilizzo di inserzioni modali e del diatonismo come elemento strutturale di questa libertà.⁸ Il rifiuto dello sviluppo tematico e l'impiego della melodia salmodiante con un richiamo anche allo stile popolare attribuiscono alla sua musica quella sensazione di peregrinazione senza «vie d'uscita»,⁹ un «brancolare nel buio»¹⁰ che conferisce però l'impressione di un perpetuo immobilismo. Tutte queste caratteristiche si potranno ritrovare, appunto, nelle «nove canzoni».

Il recupero e la valorizzazione della musica del passato sono stati la «missione storica»¹¹ della cosiddetta “generazione dell'80”. Sotto questo termine vengono comunemente riuniti quei compositori (tra i quali Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi) che, nati intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, hanno operato nella prima metà del Novecento con l'intento di rinnovare la musica italiana, aggiornandola per riportarla ai livelli del gusto europeo contemporaneo. Come è noto, Malipiero fin da subito ha sentito il dovere di portare a compimento tale «missione», sia da un punto di vista musicologico, facendosi editore, revisore e divulgatore (basti pensare alla pubblicazione di tutte le opere di Claudio Monteverdi alle quali ha dedicato sedici anni della vita, dal 1926 al 1942, o alle opere di Antonio Vivaldi edite da Ricordi sotto la sua direzione e di cui ha curato una buona parte), sia da un punto di vista compositivo, ricercando le basi dalle quali partire per lo sviluppo di un linguaggio nuovo. O ancora, come nel caso delle «nove canzoni», nell'utilizzo dei testi per le sue musiche, spesso attinti dalla letteratura antica. Quanto questa «missione»

⁷ Sulle fasi della produzione di Malipiero si veda G. BASTIANELLI, *G. Francesco Malipiero* in *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit., pp. 61-65 e F. D'AMICO, *Ragioni umane del primo Malipiero* ivi, pp. 110-126 e A. GUARNIERI CORAZZOL, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, «Il Saggiatore musicale», V/2, 1998, pp. 309-326.

⁸ Si veda L. PESTALOZZA, *Posizione di Malipiero*, «Chigiana», XXXV, 1982, pp. 43-57: 52 e ID., *Malipiero e la forma* in *Malipiero e le nuove forme della musica europea*, in *Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 15-22: 17.

⁹ E. R. DE CERVIN, *A proposito dei quartetti di Gian Francesco Malipiero* in *Omaggio a Malipiero*, a cura di M. Messinis, Firenze, Olschki, 1977, pp. 79-84: 81; L. PESTALOZZA, *Gian Francesco Malipiero: le canzoni del silenzio*, in *Musica italiana del primo Novecento* cit., pp. 315-316.

¹⁰ F. DEGRADA, *Strutture musicali del 'Torneo Notturmo'* in *Malipiero e le nuove forme della musica europea*, op. cit., pp. 66-82: 81.

¹¹ Si veda ID., *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*, in *Omaggio a Malipiero* cit., pp. 131-152: 131. Su Malipiero e l'antico si veda inoltre H. PRUNIÈRES, *G. Malipiero*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit., pp. 40-60; A. EPHRIKIAN, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, ivi, pp. 179-186; F. DEGRADA, *La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento* cit., pp. 83-96 e E. FUBINI, *Malipiero e l'estetica della musica in Italia fra le due guerre* in *Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 164-174.

avesse come scopo quello di ottenere un documento di identità culturale per rivendicare «sul piano europeo il valore di una tradizione [...] mal conosciuta»¹² lo si apprende dallo stesso compositore che nel 1929 scrive: «come certe famiglie nobilissime cercano fra i vecchi documenti nuovi titoli di nobiltà, così noi oggi dobbiamo rievocare i fasti della nostra arte musicale».¹³ La tematica del recupero dell'antico in Malipiero ha certamente radici nel suo rapporto con Gabriele d'Annunzio¹⁴ e, soprattutto per quanto riguarda il primo periodo compositivo, con il decadentismo e il gusto per «una bellezza irrecuperabile contaminata dal tempo».¹⁵ Dalla storiografia è emerso inoltre più volte come l'approccio di Malipiero all'antico sia fondamentalmente guidato dall'«intuito», dall'«istinto»,¹⁶ visto come inclinazione, desiderio, talvolta anche a discapito del trattamento filologico.¹⁷

3. DESTINATARI O OBIETTIVI DEL PERCORSO

3.1. *Destinatari e prerequisiti*

Questo percorso didattico è pensato per gli studenti del secondo biennio della scuola secondaria di secondo grado, in particolare per gli alunni dei licei. Il modulo didattico può essere rivolto anche a studenti che non abbiano dirette competenze di grammatica musicale, seppure l'aver maturato alcuni prerequisiti sarà utile e raccomandato. Sarebbe opportuno che gli studenti posseggano avanzate conoscenze nel settore umanistico, o almeno familiarità con la produzione letteraria italiana quattro-cinquecentesca e con la versificazione italiana. Alcune sezioni del percorso saranno più specificatamente dedicate agli studenti dei licei musicali, che invece dovranno conoscere la grammatica e i vocaboli tecnici musicali. Sarà infine necessario che il docente riprenda e ampli alcuni esempi specifici avvalendosi, eventualmente, anche della collaborazione, ad esempio, del collega di lettere.

¹² DEGRADA, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*, cit.

¹³ G. F. MALIPIERO, *Claudio Monteverdi*, Milano, Treves, 1929, p. 40.

¹⁴ Si veda G. D'ANNUNZIO - G. F. MALIPIERO, *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero: 1910-1938*, a cura di C. Bianchi, Clusone, Ferrari, 1997.

¹⁵ Si veda CORAZZOL, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico* cit., p. 319.

¹⁶ Si veda G. BARBLAN, *Malipiero trascrittore*, in *Omaggio a Malipiero* cit., pp. 21-28; DEGRADA, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana* cit.; N. PIRROTTA, *Malipiero e il filo d'Arianna* in *Malipiero: scrittura e critica* cit., pp. 5-19.

¹⁷ Si veda F. RAZZI, *Malipiero revisore di Monteverdi*, in *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 83-90.

3.2. Obiettivi e metodologia

L'attività proposta è basata sull'ascolto musicale correlato all'analisi del testo poetico, allo scopo di favorire i diversi collegamenti interdisciplinari offerti dalle «nove canzoni». Il testo letterario sarà messo in relazione con la scrittura musicale con il fine di fornire agli studenti elementi interpretativi volti alla comprensione della composizione nella sua completezza attraverso una lettura in cui i vari livelli interagiscono tra loro.

Gli obiettivi generali di questo percorso didattico si rifanno ai *Risultati di apprendimento comuni a tutti i percorsi liceali* stilati dal MIUR nel 2010;¹⁸ l'attenzione sarà posta in particolare sui seguenti:

- essere in grado di leggere e interpretare criticamente i contenuti delle diverse forme di comunicazione (area logico-argomentativa);
- saper leggere e comprendere testi complessi di diversa natura, cogliendo le implicazioni e le sfumature di significato proprie di ciascuno di essi, in rapporto con la tipologia e il relativo contesto storico e culturale (area linguistica e comunicativa);
- conoscere gli aspetti fondamentali della cultura e della tradizione letteraria, artistica, filosofica, religiosa italiana ed europea attraverso lo studio delle opere, degli autori e delle correnti di pensiero più significativi e acquisire gli strumenti necessari per confrontarli con altre tradizioni e culture (area storico-umanistica);
- acquisire un metodo di studio autonomo e flessibile, che consenta di condurre ricerche e approfondimenti personali e di continuare in modo efficace i successivi studi superiori, naturale prosecuzione dei percorsi liceali, e di potersi aggiornare lungo l'intero arco della propria vita (area metodologica).

Gli obiettivi specifici del percorso, anche in riferimento alle *Indicazioni nazionali per la disciplina di Storia della musica nei licei musicali*,¹⁹ saranno:

- conoscere le caratteristiche fondamentali del genere della lirica da camera;
- saper individuare le strutture metriche e ritmiche del testo poetico e di quello musicale;

¹⁸ D.P.R. 15 marzo 2010 n. 89, *Schema di regolamento recante "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei ai sensi dell'articolo 64, comma 4, del Decreto legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito dalla legge 6 agosto 2008, n. 133"*, allegato A.

¹⁹ Decreto M.I.U.R. 7 ottobre 2010, n. 211: *Schema di regolamento recante «Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del Decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento»*, Allegato E, Storia della musica.

- saper segmentare una composizione musicale di breve durata, portando all'attenzione gli elementi costitutivi (struttura, profilo melodico della linea vocale, accompagnamento)
- saper cogliere le relazioni semantiche e interpretative;
- saper collocare le scelte compositive e poetiche di Malipiero nel panorama storico-musicale;
- saper mettere in relazione le conoscenze della versificazione italiana maturate nell'insegnamento di Lingua e letteratura italiana con i testi in oggetto.

Le attività saranno basate sui principi della segmentazione e della verbalizzazione.²⁰ Sarà requisito molto utile, ma non imprescindibile, che gli studenti abbiano già sperimentato queste modalità di approccio all'ascolto con precedenti esperienze. Poiché le singole liriche hanno una durata molto breve (sotto i due minuti) non sarà complesso per i ragazzi rapportarsi alle fasi analitiche e ad ascolti anche ripetuti. Con gli studenti dei licei musicali ci si potrà addentrare anche in alcuni particolari più tecnici del linguaggio musicale, che verranno di volta in volta posti in evidenza. Dal punto di vista metodologico si alterneranno momenti di didattica "frontale" a momenti di carattere più laboratoriale, nei quali si adotteranno strategie atte a sviluppare il pensiero "investigativo" e a stimolare la "costruzione attiva" del sapere.²¹

Il lavoro è diviso in più attività. La prima propone di affrontare il genere della lirica da camera nei suoi aspetti costitutivi, mentre la seconda tratta nello specifico l'intera composizione di Malipiero. Nella terza e nella quarta attività verrà invece selezionata una lirica in particolare, proponendo prima un lavoro sul testo poetico, poi un percorso di ascolto dal generale al particolare. Nell'ultima attività, quella di verifica, verrà invece presa in esame un'altra lirica del ciclo malipieriano e si chiederà agli studenti di applicare al nuovo materiale un analogo procedimento analitico per accertarsi dell'aver conseguito degli obiettivi didattici prefissati.

4. ATTIVITÀ

4.1. Attività 1. La lirica da camera

Dato che le «nove canzoni» appartengono al genere della lirica da camera, è innanzitutto opportuno far conoscere agli studenti gli elementi costitutivi di questa tipologia di composizione. La lirica da camera, solitamente per voce e

²⁰ Sulla didattica dell'ascolto si rinvia a G. LA FACE, "La trota" fra canto e suoni. Un percorso didattico, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123; EAD., *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a cura di EAD., numero monografico di «Musica e Storia», XIV, 2006, pp. 511-541.

²¹ Per la didattica laboratoriale in generale si veda F. FRABBONI, *Il laboratorio*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

pianoforte, nasce in Italia tra Ottocento e Novecento originandosi dalla preesistente romanza da salotto.²² Musicalmente è caratterizzata da un'autonomia reciproca tra parte vocale e strumentale, da una marcata varietà strutturale e formale e dalla sperimentazione dello stile recitativo o del canto sillabico. Nel Novecento la lirica da camera infatti si distacca completamente dal filone della romanza, diffuso ormai prevalentemente a livello discografico e radiofonico, per ergersi ad elitaria produzione di una cultura nuova e moderna. Gli esponenti della “generazione dell’80” che vi si dedicano si fanno portatori di questo rinnovamento culturale ponendosi fortemente in antitesi con la produzione melodrammatica italiana coeva nella direzione di una sprovincializzazione della cultura musicale italiana.²³ Questo nuovo genere impone quindi una scelta letteraria sempre più ricercata. Il rapporto fra testo e musica infatti si arricchisce dall’incontro tra l’evoluzione del linguaggio musicale e l’intonazione di testi poetici – recuperati eventualmente anche dal passato letterario italiano – pensati e strutturati «come musica».²⁴

4.2 Attività 2. Le «nove canzoni»

L’insegnante riferirà alla classe che le «nove canzoni» di Gian Francesco Malipiero sono composte dai tre cicli *Tre poesie di Angelo Poliziano*, *Quattro sonetti del Burchiello* e *Due sonetti del Berni*. Il primo ciclo ha al suo interno tre liriche: *Inno a Maria nostra donna*, *L’eco* e *Ballata*; il secondo comprende i quattro sonetti del Burchiello *Cacio stillato*, *Va in mercato Giorgin*, *Andando a uccellare* e *Rose spinose*; l’ultimo ciclo include invece musiche sui testi del Berni: *Chiome d’argento fine* e *Cancheri e beccafichi*. È lo stesso compositore che attribuisce loro la dicitura di «nove canzoni» pensandole come un insieme unitario. Il docente farà inoltre presente che la ‘canzone’ ritorna più volte nella produzione del compositore veneziano, spesso legata a due concetti fondamentali frequenti nella sua musica: la ricerca di un raffinato rapporto fra testo e musica e la valorizzazione della musica del passato italiano.

In questa sede si ritiene opportuno selezionare una delle nove liriche, la seconda delle *Tre poesie di Angelo Poliziano*: *L’Eco*. Essa risulta infatti appropriata ed

²² Sulla romanza da salotto e la lirica da camera si veda R. DALMONTE, voce *Romanza* in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, IV: *Il lessico*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1984, pp. 153-159; R. C. LAKEWAY – R. WHITE jr., *Italian Art Song*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1989; F. MORABITO, *La romanza vocale da camera in Italia*, Amsterdam-Cremona, Brepols, 1997; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Romanza e lirica da camera in Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 285-316; *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, Torino, EDT, 2002.

²³ I. PIZZETTI, *La lirica vocale da camera*, «Il Marzocco», XIX/11, 15 marzo 1914, pp. 165-172.

²⁴ GUARNIERI CORAZZOL, *Romanza e lirica da camera* cit., p. 302.

efficace per un percorso didattico, sia per la scelta testuale compiuta da Malipiero, sia per le caratteristiche costruttivo-musicali manifestate. Prima d'intraprendere l'analisi della lirica, l'insegnante informerà che nella biblioteca del compositore, conservata presso la Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia, vi è una copia del 1814 delle poesie di Angelo Poliziano.²⁵ Risulta particolarmente significativo che sul risguardo sia presente una nota a firma di Malipiero che riporta: «Tutte le poesie di Angelo Poliziano che musicai provengono da qui – G. Francesco Malipiero. Roma 1918 – Asolo 1962». Era infatti inusuale che un compositore ponesse così grande attenzione non solo alla scelta testuale ma anche alla sua edizione. Gli studenti comprenderanno quindi che il possesso di questa copia rappresenta un'ulteriore prova dell'interesse di Malipiero per la cultura letteraria antica italiana e per le fonti che ne hanno trasmesso la tradizione.

4.3. Attività 3. Il testo

Prima di procedere con l'ascolto si condividerà con gli studenti il testo poetico musicato da Malipiero,²⁶ presentandolo tramite la L.I.M. (Lavagna Interattiva Multimediale) o attraverso altre modalità.

Il testo della lirica *L'Eco* è il seguente:²⁷

Che fai tu, Eco, mentre io ti chiamo? *Amo.*
 Ami tu due, o pur un solo? *Un solo.*
 E io te solo, e non altri amo. *Altri amo.*
 Dunque non ami tu un solo? *Un solo.*
 Quest'è un dirmi io non t'amo. *Io non t'amo.*
 Quel che tu ami, amil' tu solo? *Solo.*
 Chi t'ha levata dal mio amore? *Amore.*
 Che fa quello a chi porti amore? *Ab more.*

Esso rientra nella forma metrica del 'rispetto', tipica della poesia d'arte del Tre e Quattrocento, molto vicina allo strambotto, alla villanella, alla villotta e allo stornello.²⁸ Questo componimento poetico, di carattere popolare o amoroso, veniva scritto in "rispetto" della persona amata; nato in Toscana nel Medioevo si è poi diffuso in tutta Italia. È composto da strofe di endecasillabi in rime alterne con possibilità di schemi diversi (ABABABCC o ABABCCDD).²⁹

²⁵ A. POLIZIANO, *Rime di M.^r Angelo Poliziano con illustrazioni dell'abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini*, I, Firenze, Carli, 1814.

²⁶ Sulle fasi dell'ascolto e le modalità di approccio in una forma di musica vocale si veda LA FACE, "La trota" fra canto e suoni. *Un percorso didattico* cit., p. 82.

²⁷ Il testo riportato (compresi i corsivi) è quello che compare nell'edizione posseduta da Malipiero.

²⁸ Negli anni Venti Malipiero era molto interessato a queste forme. Si pensi, tra tutti, al quartetto d'archi *Rispetti e strambotti* del 1920.

²⁹ Si veda G. BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

Il caso preso qui in esame presenta la struttura rimica ABABABCC; ogni verso è caratterizzato da una rima interna dovuta alla presenza di una domanda e della relativa risposta, costituita dalla ripresa dell'ultima o delle ultime parole. Poliziano richiama il mito alessandrino degli amori di Pan e Eco, ricordato da egli stesso nel suo poema *Rusticus*.³⁰ Il rispetto ha come argomento l'amore di Pan per Eco, una ninfa innamorata a sua volta di Narciso, cantata da Ovidio nelle *Metamorfosi* e costretta da Giunone a ripetere le ultime parole che le venivano rivolte. Nel testo di Poliziano le domande sono poste da Pan, il quale scopre che Eco è innamorata di un "solo" uomo che non è lui (v. 4), cioè Narciso, che però non la ricambia (v. 6). Nell'ultimo verso (v. 8) il gioco di parole "Amore" – "Ah more" richiama la morte di Narciso, incapace di amare altri oltre se stesso. Anche il destino di Eco sarà quello di piangere fino a morire; di lei rimarrà infatti solo la voce che riecheggia tra le montagne. Il componimento era considerato particolarmente prezioso dallo stesso Poliziano che ne parla nei *Miscellanea*.³¹ Vi è notizia che all'epoca questo testo poetico fu musicato dal fiammingo Heinrich Isaac, attivo presso la corte di Lorenzo de' Medici.³²

4.4. Attività 4. L'ascolto

4.4.1. Fase 1 – Si procederà con un primo ascolto globale³³ finalizzato a cogliere la conformazione complessiva dell'ordito del brano, composto da una parte vocale che intona i versi del Poliziano e una parte di accompagnamento affidata al pianoforte.³⁴ In questa prima fase, l'attenzione sarà orientata in particolare a rilevare le caratteristiche della linea melodica, basata su un'intonazione di tipo sillabico (una nota per sillaba) che tende a configurarsi come una sorta di declamazione salmodiante. L'articolazione fraseologica della linea vocale è pertanto corrispondente a quella del componimento poetico (è opportuno, a tal proposito, rilevare che ogni verso termina sulla medesima nota, Do#₄, tranne l'ultimo che invece chiude significativamente su un Re₄).

Si ritiene conveniente partire dalla seguente tabella che riassume la struttura del testo poetico, utilizzandola come guida durante gli ascolti.

³⁰ A. POLIZIANO, *Rime*, a cura di D. Del Corno Branca, Venezia, Marsilio, 1990, p. 167.

³¹ La critica colloca la datazione intorno al 1479: cfr. P. ORVIETO, *Poliziano e l'ambiente medico*, Roma, Salerno editrice, 2009, p. 285.

³² Cfr. *ivi*, pp. 285-286.

³³ È possibile trovare una valida esecuzione *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=jhKSjenUgPE> (F. Livi, soprano, M. Tacconi, pianoforte, edizione Da Vinci Classics; ultimo accesso 10.10.2022).

³⁴ Per la partitura si fa riferimento alla seguente edizione: G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano per canto e pianoforte*, Londra, Chester, 1921.

Verso	Schema rimico dei versi	Battute	Numero battute complessive
---	introduzione pianistica	1	1
1	A	2-6	5
2	B	7-12	6
3	A	13-17	5
4	B	18-21	4
5	A	22-26	5
6	B	27-30	4
7	C	31-32	2
8	C	33-35	3
---	coda	36	1

Sarà inoltre importante far notare agli studenti che la struttura dialogica di ciascun verso, nel gioco del continuo scambio domanda-risposta, viene evidenziata nell'intonazione musicale attraverso due accorgimenti: la collocazione diastematica delle risposte in posizione più acuta rispetto a quella delle rispettive domande, e il contrasto nella dinamica piano/pianissimo, che tende ad accentuare il senso di uno stretto riverbero dialogico. Il compositore peraltro prescrive in partitura che le risposte della ninfa debbano risultare «lontano». L'enfatizzazione del fenomeno dell'eco operata dalla musica attraverso la disarticolazione del verso, nettamente diviso in due parti distinte, rende quindi ancor più plastico l'effetto, mentre in poesia tali parti risultano invece spesso saldate dal fenomeno della sinalefe, che garantisce il rispetto del metro endecasillabico (vv. 1, 3, 5, 7, 8). Si farà infine osservare che la struttura dell'accompagnamento pianistico si caratterizza per la sovrapposizione di motivi ripetuti costantemente in ostinato, contribuendo a conferire alla composizione un senso di perpetuo e inesorabile immobilismo. Occorrerà in particolare far presente che tali motivi sono sostanzialmente due: un ritmo puntato (♩ ♪) e un disegno a forma sinusoidale di quartine di semicrome che solo nell'ultimo verso cedono il posto a un più veloce movimento di figure di sestina.

4.4.2. *Fase 2* – Si può procedere ora con gli ascolti segmentati e analitici, orientati a rilevare i cambiamenti più significativi nelle diverse componenti dell'ordito della composizione, da porre in stretta relazione con la corrispondente componente testuale-poetica, sia sotto il profilo strutturale, sia sotto quello semantico.

Si inizierà con l'ascolto dei primi tre versi, facendo notare che le domande poste da Pan sono intonate su una melodia dal profilo ad arco (àmbito Fa \sharp -Si \flat , primo verso: es. mus. 1), poi replicata con varianti dapprima lievi (nel secondo verso: es. mus. 2) e poi più consistenti (nel terzo verso: es. mus. 3).³⁵



ESEMPIO MUSICALE. 1 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 2-6 (part.).



ESEMPIO MUSICALE 2 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 7-12 (part.).



ESEMPIO MUSICALE 3 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 13-17 (part.).

La ridondanza presente nel testo poetico si avverte meno a livello musicale. Nell'intonazione del terzo verso Pan non segue più il profilo arcuato, ma inizia subito dal suono culminante (Si \flat) per chiudere, dopo qualche oscillazione, in modo simile ai due versi precedenti, ancora una volta sul Fa \sharp che si conferma così come punto di polarizzazione melodica. L'insegnante spiegherà che il Fa \sharp tende a esser percepito come centro tonale non solo per la funzione melodica appena descritta, ma anche per quella svolta nella dimensione armonica: nella musica finora analizzata, infatti, l'armonia risulta incentrata sulla triade minore di Fa \sharp , ossessivamente riproposta nella parte pianistica all'inizio di ogni battuta.

³⁵ Sull'approccio metodologico e didattico alla rappresentazione grafica del profilo melodico si veda S. MELIS - G. PAGANNONE, *Il 'filo' e l'ordito': dall'ascolto alla teoria musicale e ritorno*, in *La Musica tra conoscere e fare*, a cura di G. La Face e A. Scalfaro, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 89-106 e S. MELIS, *L'Andante della Sinfonia K22 di Mozart. Un percorso didattico di analisi auditiva, trascrizione e formazione teorico-musicale*, questa rivista, XI, 2021, pp. 199-225.

Si osserverà inoltre che il sistema a cui si fa riferimento (per quasi tutto il pezzo) è quello modale di Fa# dorico.³⁶ Contestualmente, si farà notare agli studenti che, in tutti e tre i versi, la risposta (in pianissimo) di Eco riproduce sempre il gesto di chiusura della domanda di Pan (Sol#₃-Fa#₃), trasposto una quinta giusta sopra (Re#₄-Do#₄), generando così una sorta di “rima musicale” che rafforza quella testuale-poetica. Inoltre, così come le domande di Pan, anche le relative risposte di Eco appaiono sempre variate, divenendo via via più estese e articolate. E ancora, se è possibile riscontrare una corrispondenza tra la struttura rimica interna a ogni singolo verso e quella resa dall’intonazione musicale, non si può dire altrettanto per l’assetto rimico esterno ai versi (lo si può constatare subito, quando Malipiero ripropone lo stesso disegno melodico per i primi due versi, che hanno però rime diverse nel testo poetico, e se ne avrà conferma anche nel prosieguo della composizione musicale).

Anche nell’accompagnamento si può notare la presenza del richiamo a Fa#-Si (es. mus. 4).



ESEMPIO MUSICALE 4 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 1-2 (part.).

Si può a questo punto osservare che, come già prima accennato, la melodia di ogni verso si ripropone con varianti sempre più consistenti (è solo l’inizio di un processo che, come vedremo, si protrarrà lungo tutta la composizione) e dà un’idea di continuo errare. Questa sensazione di peregrinazione senza «vie d’uscita», già ampiamente commentata dai richiami alla storiografia malipieriana, è generata in modo particolare dal gioco incessante, quasi meccanico, dello scambio dialogico tra i due personaggi evocati, oltretutto dalla reiterazione ostinata dei motivi dell’accompagnamento (precedentemente descritti). È un “peregrinare statico” con cui la musica esprime la drammatica condizione di Eco, condannata per l’eternità ad una continua ripetizione.

Si procederà poi con l’ascolto analitico dei versi 4 e 5. Dell’idea melodica originaria intonata da Pan non resta che qualche motivo, e il processo trasformativo modifica anche il profilo generale, ora decisamente proiettato in senso ascendente verso la nota conclusiva (Do#₄ nel quarto verso, Si_b nel quinto, si vedano gli es. mus. 5 e 6).

³⁶ La sequenza scalare è infatti Fa#-Sol#-La-Si-Do#-Re#-Mi.

Dun-que non a - mi tuun so - lo? Un so - - - lo.

ESEMPIO MUSICALE 5 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 18-21 (part.).

Quest'èndirmi io non t'a - mo. Io non t'a - - - mo.

ESEMPIO MUSICALE 6 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 22-26 (part.).

Le risposte di Eco, dal quarto verso in poi, non riprendono più il profilo di chiusura delle corrispondenti domande di Pan. Gli studenti inoltre noteranno che in tali risposte si avverte una progressiva espansione del culmine melodico, toccando prima il Mi₄ nel quarto verso e poi, significativamente, il centro tonale Fa₄ nel quinto, quando la frase di Eco diviene la più estesa e articolata fra quelle udite finora. L'intonazione musicale conferisce così enfasi alle parole «Io non t'amo», accentuata peraltro dalla dinamica che, per la prima volta, cresce d'intensità (non più pianissimo, ma piano, dopo il mezzoforte della corrispondente domanda di Pan). È inoltre importante osservare che dal quarto verso la declamazione a poco a poco diventa più agitata (lo stesso compositore, infatti, lo esplicita in partitura: es. mus. 7) e che all'effetto complessivo d'intensificazione ritmica contribuisce anche l'impiego sempre più frequente delle figure di terzina.

Dun-que non a - mi tuun so - lo? Un so - - - lo.

Da qui la declamazione a poco a poco diverrà più agitata

p *pp*

ESEMPIO MUSICALE 7 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 18-21.

Quanto all'accompagnamento, è opportuno che all'ascolto si apprezzi un progressivo ispessimento dell'ordito, nel quale alle due figure di ostinato precedentemente discusse s'integrano in successione ulteriori linee di note tenute, con conseguenti cambiamenti nell'assetto armonico. Occorrerà in particolare rilevare una prima stratificazione nella parte grave con la comparsa del Si₁, una quinta giusta sotto la triade di Fa₂ (nel quarto verso: es. mus. 7), poi sempre al basso del Mi₁, ancora una volta una quinta giusta sotto il Si₁ (nel quinto verso: es. mus. 8); nella parte acuta (sempre dell'accompagnamento) si aggiunge invece una melodia che fa da contrappunto a quella del canto muovendosi in direzione opposta (discendente). Tutte queste considerazioni condurranno gli studenti al comprendere che ci si trova nella *climax* musicale dell'intero brano, proprio in corrispondenza delle parole «Questo è un dirmi io non t'amo», declamate non più in forma di domanda, ma in modo assertivo: è così che Pan esprime la dolorosa presa di coscienza di non essere corrisposto nel sentimento amoroso.

Example 8 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4) followed by a long note (C5) marked "lontano". The lyrics are "Quest'ùn dirmi io non t'a - mo. Io non t'a - - - - mo." The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the bass (quarter notes) and chords in the treble (half notes). Dynamics are marked *mf* and *p*.

ESEMPIO MUSICALE 8 – G. F. MALPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 22-26.

Si passerà di seguito all'ascolto analitico degli ultimi tre versi. Nel sesto (es. mus. 9) la costruzione melodica torna ad assumere alcune caratteristiche dei primi tre: la domanda con profilo complessivo ad arco, l'eco che riprende il gesto discendente per grado (Re₄-Do₄), la sonorità che ristabilisce il *p* e il *pp*.

Example 9 shows a vocal line. It begins with a triplet (G4, A4, B4) followed by a long note (C5) marked "lontano". The lyrics are "Quel che tu a - mi, a - mil' tu so - lo? So - - - lo." The melody is primarily eighth notes.

ESEMPIO MUSICALE 9 – G. F. MALPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 27-30 (part.).

Le cose cambiano notevolmente però nell'accompagnamento (es. mus. 10), nel quale si ode anzitutto un netto cambio di armonia (basato sulla quinta vuota Do \sharp_1 -Sol \sharp_1 al basso); inoltre, la parte dell'ostinato in quartine di semicroma si sposta in posizione acuta, conferendo alla sonorità complessiva un tono sempre più incolore ed etereo. Si noterà, infine, che da questo momento viene a mancare, sino alla fine del brano, l'elemento ritmico ostinato basato sulla figurazione puntata (♩ ♪). Come è noto, il ritmo puntato è un fattore strutturale che determina un effetto propulsivo di “spinta in avanti”: venendo a mancare, si percepisce un cambiamento significativo che, insieme alla più rarefatta sonorità dell'accompagnamento, contribuisce a generare da qui in avanti un senso di RALLEN-TAMENTO, DI PERDITA DI ENERGIA DINAMICA, DI PROGRESSIVA DISSOLVENZA.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Quel che tu a - mi. a - mil' tu so - lo? So - - - lo." The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. It features a steady eighth-note pattern in the right hand and a slower, dotted-note pattern in the left hand. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes a "lontano" marking above the vocal line.

ESEMPIO MUSICALE 10 – G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 27-30.

Gli ultimi due versi presentano caratteri musicali differenti rispetto a quanto udito finora. Il profilo melodico del settimo è ad arco, ma con forma concava (l'inverso quindi rispetto all'arco convesso dei primi tre versi); il corrispondente profilo ritmico s'intensifica a causa dell'impiego prevalente dei valori più brevi di semicroma, partecipando così al processo di dissolvenza a cui prima s'è fatto cenno. Di conseguenza, la durata musicale complessiva del verso si riduce, contraendosi, a due sole battute (es. mus. 11). Rilevanti sono anche i cambiamenti nell'accompagnamento, il cui motivo ostinato di quartine di semicrome (sempre in posizione acuta) modifica il suo profilo, riducendone il movimento vorticoso a un assai ristretto ambito di quarta giusta discendente (Si $_3$ -Fa \sharp_3), il medesimo della corrispondente parte vocale. Anche in questo caso, l'effetto di compressione concorre a determinare il senso di progressiva dissolvenza che caratterizza l'epilogo di questa lirica. È inoltre significativo che nell'armonia, in prossimità della conclusione, torni a farsi sentire la triade di Fa \sharp minore.

Chi t'ha le - va - to dal mio - re? A - mo - re

ESEMPIO MUSICALE 11 – G. F. MALPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 31-32 (part.).

Che fa quel - l'òa chi por - tia - mo - re? Ah - mo - re.

ESEMPIO MUSICALE 12 – G. F. MALPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*, bb. 33-35 (part.).

Nell'intonazione dell'ultimo verso (es. mus. 12) torna la forma convessa del profilo ad arco, ma il tutto si sposta in posizione più acuta: l'ambito della domanda di Pan («Che fa quello a chi porti amore?») è ora Si₃-Mi₄. Di conseguenza anche l'ultima risposta in eco tocca il culmine melodico assoluto della composizione, facendo intonare alla voce l'enfatica esclamazione «Ah» su un protratto Sol₄ acuto, prima di chiudere con la flebile pronuncia della parola «more» (Fa₄-Re₄) con cui Eco richiama la morte di Narciso. Tuttavia, l'effetto sorprendente dell'intonazione dell'ottavo verso è principalmente l'inatteso cambiamento dell'armonia che, nella parte inferiore dell'accompagnamento, dalla triade minore di Fa₄ del verso precedente scivola repentinamente un tono sotto sull'accordo di Mi minore. La presenza del Sol e del Re naturali, anche nella parte vocale, indica peraltro un chiaro mutamento del centro tonale, basato ora sul modo di Mi dorico.³⁷ Nel contempo, l'accompagnamento si scioglie in un ostinato di sestine che si protrae, come un brusio sempre più sommesso, fino a concludere in pianissimo con le note tenute Fa₂-Re₂. La composizione si chiude quindi il pianoforte (b. 36) che, con tono compassionevole, ripropone la dolorosa espressione finale di Eco.

Nel corso della fase analitica, converrà prendere la tabella riportata in appendice 2 a pp. 199-201 e compilarla con i dati che sono stati via via rilevati (la si mostra a pp. 196-198 già completata). L'insegnante avrà cura di compilarla con il coinvolgimento diretto degli studenti, orientandone, attraverso opportune consegne, le risposte e guidandoli nel processo di corretta verbalizzazione delle conoscenze e dei concetti elaborati durante il percorso di ascolto. La stesura potrà essere affrontata a diversi livelli di complessità analitica, in relazione alle

³⁷ La sequenza scalare è infatti Mi-Fa₄-Sol-La-Si-Do₅-Re.

competenze pregresse dei destinatari. La tabella va quindi considerata solo come un esempio fra gli esiti possibili di questo lavoro.

4.4.3. Fase 3 – Nell'ultima fase del percorso sarà necessario riproporre un ascolto integrale conducendo gli studenti a ragionare nuovamente su una visione d'insieme che tenga però conto della segmentazione strutturale della composizione e delle osservazioni analitiche compiute. A seguito degli ascolti segmentati sarà possibile far percepire ai ragazzi una tripartizione della lirica, indicata dallo schema seguente:

Che fai tu, Eco, mentre io ti chiamo? <i>Amo.</i>	}	A
Ami tu due, o pur un solo? <i>Un solo.</i>		B
E io te solo, e non altri amo. <i>Altri amo.</i>	}	A
Dunque non ami tu un solo? <i>Un solo.</i>		B
Quest'è un dirmi io non t'amo. <i>Io non t'amo.</i>	}	A
Quel che tu ami, amil' tu solo? <i>Solo.</i>		B
Chi t'ha levata dal mio amore? <i>Amore.</i>	}	C
Che fa quello a chi porti amore? <i>Ab more.</i>		C

A questo punto del percorso d'ascolto risulterà chiaro infatti che l'intonazione musicale manifesta un'evidente tripartizione strutturale che, in misura significativa, si muove con logiche diverse da quelle relative all'assetto rimico del testo poetico. Tuttavia, è possibile individuare una corrispondenza tra struttura musicale e struttura testuale nell'articolazione in tre parti di quest'ultima, dovuta alla punteggiatura, cioè al fatto che nelle locuzioni attribuite a Pan il punto fermo si trova solo nel terzo e nel quinto verso, contrariamente a tutti gli altri nei quali persiste il punto di domanda.

Dal punto di vista musicale i seguenti tre raggruppamenti, rispettivamente di 3+2+3 versi, si colgono all'ascolto per diversi motivi:

- I. (versi 1-3). Le intonazioni dei primi tre versi, sebbene attraversate da un processo variativo continuo, sono raggruppabili per similarità, evidenziando in particolare: una sostanziale affinità melodica, le 'rime musicali' che rafforzano quelle del testo poetico interne a ciascun verso, la sonorità costantemente p per Pan e pp per Eco, l'armonia incentrata essenzialmente sulla ossessiva ripetizione della triade di Fa# minore, l'accompagnamento basato sulla sovrapposizione di due distinte figure di ostinato. È con questi mezzi espressivi che Malipiero, fin dall'esordio della lirica, ha inteso esprimere in musica quel senso di "continuo peregrinare senza vie d'uscita",³⁸ così caro al compositore e a cui si riferisce la condizione vissuta da Eco, condannata a ripetere per l'eternità.

³⁸ Cfr. sopra. nota 9.

- II. (versi 4-5). Nel quarto e nel quinto verso la melodia intonata da Pan cambia significativamente forma nel profilo, ora energicamente orientato in senso ascendente. La declamazione della parte vocale diviene poco a poco più agitata. Le risposte di Eco sono sempre più articolate e accorate, sino a toccare per la prima volta, nel quinto verso («Io non t'amo»), il Fa \sharp_4 acuto. La sonorità cresce d'intensità: raggiunge (sempre nel quinto verso) il mf per Pan e il p per Eco. L'accompagnamento si fa più denso, attraverso la progressiva stratificazione di più linee (note tenute, melodia che contrappunta la parte vocale). L'armonia cambia gradualmente: alla triade di Fa \sharp minore si aggiungono, per sottoposizione di quinte giuste, prima il Si $_1$ e poi il Mi $_1$. Tutto questo insieme di fattori determina una complessiva intensificazione dell'espressione musicale che raggiunge il culmine nell'intonazione del quinto verso, proprio quando Pan prende dolorosamente coscienza di non essere corrisposto nell'amore che prova per Eco («Quest'è un dirmi io non t'amo»).
- III. (versi 6-8). È da notare infine che nella parte vocale del sesto verso riecheggiano vagamente alcune caratteristiche dell'intonazione dei primi tre versi. Ma si tratta solo di una “falsa ripresa” dell'atmosfera espressiva colta nella parte iniziale. L'armonia cambia infatti decisamente con un accordo basato sulla quinta vuota Do \sharp_1 -Sol \sharp_1 al basso. Inoltre, da questo punto, si avvia un processo di progressiva dissolvenza e rarefazione dell'ordito sino alla conclusione della lirica, determinato in misura significativa dai cambiamenti intercorsi nell'accompagnamento (cessazione dell'effetto propulsivo generato dalla ripetizione del ritmo puntato, spostamento all'acuto dell'ostinato di quartine di semicrome) e dalla sonorità che sfuma alla fine nel pp. In questo clima espressivo sempre più incolore ed etereo, segnato in corrispondenza dell'ottavo verso anche da un repentino e sorprendente cambiamento dell'armonia (triade di Mi minore) e del centro tonale di riferimento (modo di Mi dorico), Malipiero fa intonare ad Eco la sua ultima e straziante risposta («Ah more») nel culmine melodico assoluto dell'intera lirica (Sol $_4$). In questa lancinante esclamazione, oltre all'espressione dolorosa per la morte dell'amato Narciso, si cela forse anche un chiaro riferimento al tragico destino a cui è condannata la ninfa: morire nel pianto e lasciare che la propria voce – simbolicamente affidata nella battuta conclusiva della lirica alla parte “neutra” dell'accompagnamento – continui a riecheggiare in eterno tra le montagne.

5. VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

Per la verifica dell'apprendimento al termine del percorso si ritiene utile selezionare un'altra delle liriche malipieriane, *Chiome d'argento fine*, il primo dei *Due Sonetti del Berni*.

Fermo restando che le prime due attività possano rimanere invariate per qualsiasi lirica venga presa in esame, si può proporre agli studenti di passare direttamente alla terza attività e condividere con loro il testo poetico:

Chiome d'argento fine, irte e attorte	A
senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;	B
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,	B
dove spunta i suoi strali amore, e morte;	A
occhi di perle vaghi, luci torte,	A
da ogni obbietto disuguale a loro;	B
ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,	B
dita, e man dolcemente grosse, e corte;	A
labbra di latte, bocca ampia celeste;	C
denti d'ebano, rari e pellegrini;	D
inaudita, ineffabile armonia;	E
costumi alteri, e gravi: a voi, divini	D
servi d'amor, palese fo, che queste	C
son le bellezze della donna mia.	E

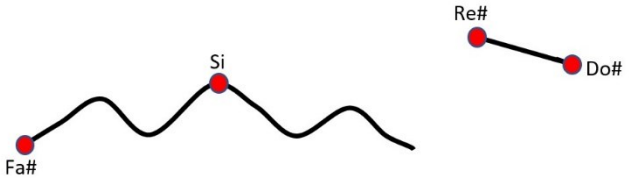
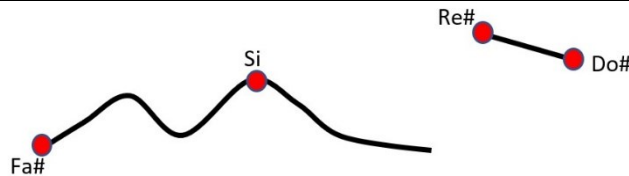
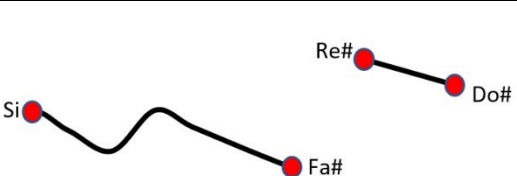
Lo schema del sonetto, come sopra indicato, è il seguente: ABBA ABBA CDE DCE. Il titolo originale di Berni è *Sonetto alla sua donna*,³⁹ Malipiero ha preferito intitolare la lirica riprendendo il primo verso: «Chiome d'argento fine». Questo sonetto è chiaramente una parodia del linguaggio poetico petrarchesco e dei sonetti del Bembo. L'effetto umoristico è creato dalla presentazione antitetica dei canoni della bellezza: «chiome [...] irte e attorte», «fronte crespa», «dita [...] grosse e corte», «denti [...] rari e pellegrini».

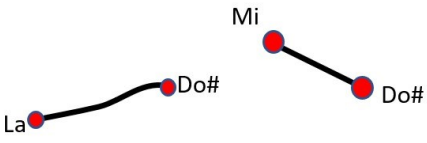
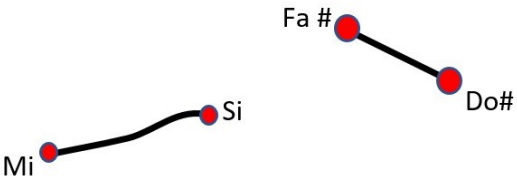
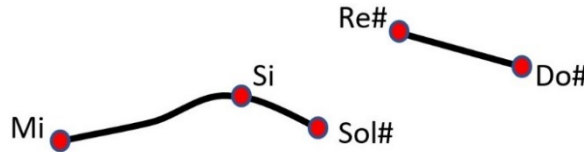
Trovandoci in una fase di verifica, si potrà a questo scopo riproporre agli studenti la tabella riassuntiva utilizzata durante la *Fase 2* dell'attività 4 e chiedere loro di completarla coi dati relativi a questo brano (vd. appendice 2).

p.cossu@conservatorioadria.it

³⁹ Per un approfondimento si veda R. NIGRO, *Francesco Berni*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 1-12; *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, a cura di G. Barberi Squarotti e M. Savoretti, Torino, UTET, 2014, pp. 11-51.

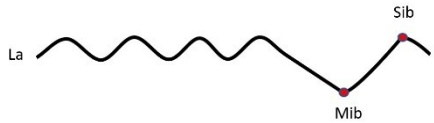

APPENDICE 1 – Schema di sintesi per la Fase 2 dell'attività di ascolto di G. F. MALIPIERO, *Tre poesie di Angelo Poliziano: L'Eco*

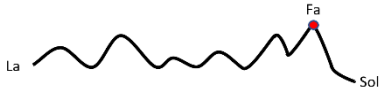
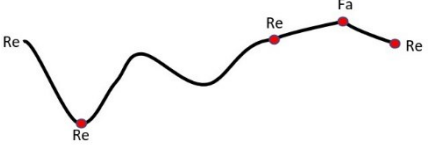

Verso	Schema rimico dei versi	Battute	Numero battute complessive	Osservazioni analitiche	Rappresentazione grafica del profilo melodico della linea vocale
	Introduzione pianistica	1	1	Il pianoforte introduce due figure musicali che vengono ripetute costantemente in ostinato.	
1	A	2-6	5	Melodia con profilo ad arco (ambito Fa \sharp_3 -Si $_3$), di cui la risposta in eco riproduce il gesto di chiusura (Sol \sharp_3 -Fa \sharp_3): due note per grado discendente, trasposte una quinta giusta sopra (Re \sharp_4 -Do \sharp_4). Sonorità <i>p</i> e <i>pp</i> .	
2	B	7-12	6	Variante molto simile alla precedente melodia, sempre con risposta che riecheggia il gesto di chiusura trasposto una quinta sopra. Sonorità <i>p</i> e <i>pp</i> .	
3	A	13-17	5	Variante della melodia, che questa volta inizia dal suono culminante (Si $_3$) per chiudere, dopo qualche oscillazione, sempre sul centro tonale (Fa \sharp_3). La replica in eco sempre una quinta sopra. Sonorità <i>p</i> e <i>pp</i> . La parte dell'accompagnamento si arricchisce di una linea superiore con note lunghe tenute.	

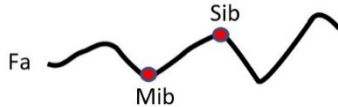

4	B	18-21	4	<p>Il profilo complessivo proiettato in senso ascendente verso la nota conclusiva Do\sharp_4. La risposta in eco, da questo verso in poi, non riprende più il profilo di chiusura della domanda corrispondente. Sonorità p e pp. Da questo momento la declamazione a poco a poco diventa più agitata. L'accompagnamento stratifica una seconda linea di note tenute nella parte grave (Si$_1$, una quinta giusta sotto il centro tonale F\sharp).</p>	
5	A	22-26	5	<p>Direzionalità ascendente ancora più accentuata. La risposta in eco è quella più estesa e articolata fra quelle udite finora, espandendo ulteriormente il culmine melodico al Fa\sharp_4. L'accompagnamento si fa più denso, perché si aggiunge al basso un'ulteriore linea di note tenute (Mi$_1$, ancora una volta una quinta giusta sotto) e nella parte acuta una melodia che s'intreccia con quella del canto muovendosi in direzione opposta (discendente). Siamo al climax musicale dell'intero brano.</p>	
6	B	27-30	4	<p>Ritorna la costruzione melodica iniziale: la domanda con profilo complessivo ad arco, l'eco che riprende il gesto discendente per grado (Re\sharp_4-Do\sharp_4). La sonorità che ristabilisce il p e il pp. Nell'accompagnamento si ode un netto cambio di armonia (basato sulla quinta vuota su Do\sharp_1-Sol\sharp_1 al basso); la parte</p>	

				dell'ostinato in quartine di semicroma si sposta in posizione acuta. Da questo momento viene a mancare l'elemento ritmico ostinato basato sulla figurazione puntata (♩. ♪).	
7	C	31-32	2	Gli ultimi due versi presentano caratteri musicali differenti rispetto quanto udito finora. Il profilo melodico del settimo verso è ad arco, ma con forma concava. Il profilo ritmico s'intensifica a causa dell'uso valori più brevi. Vi è l'abbreviazione della durata musicale complessiva del verso. Il motivo ostinato nell'accompagnamento riduce il movimento vorticoso all'ambito di una quarta giusta discendente (Si ₃ -Fa# ₃).	
8	C	33-35	3	Ritorna la forma convessa del profilo ad arco, ma il tutto si sposta in posizione più acuta: l'ambito è ora Si ₃ -Mi ₄ . Di conseguenza anche l'ultima risposta in eco tocca il culmine melodico assoluto della composizione, Sol ₄ .	
	Coda	36	1	Il pianoforte, con tono compassionevole, ripropone con le note Fa#-Re la dolorosa espressione finale di Eco.	

APPENDICE 2 – Schema di sintesi per l'attività di verifica a partire da G. F. MALIPIERO, *Due Sonetti del Berni: Chiome d'argento fine*

Verso	Schema rimico dei versi	Battute	Numero battute complessive	Osservazioni analitiche	Rappresentazione grafica del profilo melodico della linea vocale
	Introduzione pianistica	1	1	Su una quinta vuota di note tenute (Do ₁ -Sol ₁) si distende un'ampia figura di quartine di semicrome in arpeggio a forma d'arco (sulle note La, Mi, Si); tale figura si ripete identica in ostinato sino alla fine della prima quartina di versi.	
1-2	A-B	2-4	3	Il profilo melodico della parte vocale si muove, nell'ambito Mi ₃ -Si ₃ , con uno stile salmodico, alternando ripetutamente nella parte iniziale le due note La ₃ e Si ₃ . Il ritmo iniziale si caratterizza per un ribattuto in terzina, seguito da una figura puntata ripetuta ostinatamente che produce un andamento incalzante.	
3-4	B-A	5-8	4	Il profilo melodico gravita ora sul Mi ₃ percorrendo inizialmente un ambito ristretto (Mi ₃ -Sol ₃); successivamente, in corrispondenza della parola «amore», sale al Mi ₄ e poi scende repentinamente al Re ₃ per conferire enfasi all'intonazione della parola 'morte'. Nell'accompagnamento il basso inizia una lenta e progressiva discesa (procedendo sempre per quinte vuote parallele), sino a sprofondare sulla quinta Sol ₀ -Re ₁ alla fine del quarto verso, in corrispondenza della parola 'morte'.	

5-6	A-B	9-11	3	<p>La seconda quartina di versi si apre con lo stesso ritmo incalzante con cui ha preso l'avvio la lirica. Il profilo melodico si amplia ulteriormente salendo al Fa₄ e creando un movimento ondulatorio stretto. L'accompagnamento si sposta all'ottava superiore formando quartine discendenti. Il basso, salendo anch'esso di due ottave, determina un clima etereo che va a sottolineare il contrasto parodico della musica con il testo.</p>	
7-8	B-A	12-14	3	<p>Il profilo melodico compie ora un ampio arco ascendente che parte dal Re₃ e raggiunge, con gradualità, il Fa₄. Il basso asseconda il movimento progressivo della parte vocale, salendo gradualmente (sempre per quinte parallele) fino alla quinta Mi₄-Si₄.</p>	
9-10	C-D	15-16	2	<p>In corrispondenza del passaggio dalle quartine alle terzine del testo poetico cambino completamente sia il profilo melodico della parte vocale sia l'accompagnamento. La voce si muove su un andamento più marcato e sostenuto anche a livello ritmico e melodico con la presenza di ribattuti. Nell'accompagnamento, in pianissimo, cessa repentinamente il moto delle quartine di semicroma a cui si sostituisce una statica successione di accordi lunghi e accentati in corrispondenza dei tempi deboli.</p>	

11-12	E-D	17-20	4	<p>Il profilo melodico presenta inizialmente l'ambito di Mi₃-Si₃. Nell'ultimo verso c'è un glissando sulla parola «alteri». L'accompagnamento diventa più lento e regolare.</p>	
13-14	C-E	21-24	4	<p>Il finale è sorprendentemente sempre più mosso. All'accelerazione ritmica si combina anche un imponente, quanto inatteso, crescendo dinamico. Si amplia anche il profilo melodico che procede dal Do₃ fino al Sol₄.</p>	
	Coda	25	1	<p>Il pianoforte conclude con un potente accordo in fortissimo.</p>	