

«Casta Diva, che inargenti»: l'interpretazione di Maria Callas (1954)

Vincenzo Caporaletti

Questo articolo presenta un'analisi della interpretazione di «Casta Diva, che inargenti» (l'Andante sostenuto assai con cui inizia la Cavatina di Norma nell'omonima opera belliniana; d'ora in avanti semplicemente «Casta Diva») nell'incisione fonografica di Maria Callas, del 1954.¹ A tal fine, è stata approntata una trascrizione dell'esecuzione del brano in notazione musicale informatizzata,² disponibile in modalità cinematografica (*scrolling*), sincronizzata con la fonte acustica, secondo il protocollo della *trascrizione etmic* ideato dall'autore (la si veda alla fine di questo articolo). La stesura di tale trascrizione, identificabile come primo livello analitico, consente di valutare aspetti della performance in relazione a un'oggettiva referenza, come sistema di controllo per l'analisi dell'esecuzione. Quest'ultima è orientata secondo due differenti obiettivi. Da un lato, è finalizzata al rilevamento di particolari stilemi interpretativi, secondo un approccio largamente diffuso nelle pratiche analitiche della performance. Dall'altro, intende verificare l'ipotesi per cui la dimensione performativa individua strutture inscritte nel testo compositivo, facendo emergere fattori latenti non documentabili attraverso la tradizionale analisi della partitura. In particolare, ci si concentrerà sui criteri metrico-ritmici e percettivo-gestaltici che precostituiscono il *rallentando* nel momento culminante melodico, non prescritto dal compositore ma affermatosi nella tradizione esecutiva.

1. Premessa: alcune note metodologiche sulla trascrizione della performance

Nella ricerca sugli aspetti espressivi dell'interpretazione musicale, la trascrizione in notazione musicale diventa un modo di accesso privilegiato alle strutture performative, anche della musica della tradizione d'arte occidentale, entrando così a pieno titolo tra gli strumenti della musicologia storica. Come noto, la trascrizione di esecuzioni musicali trae la propria origine metodologica nell'ambito della *Vergleichende Musikwissenschaft* positivista, come documentazione di musiche non scritte di culture extraeuropee, poi affermandosi come strumento privilegiato dell'indagine etnomusicologica. In seguito, come noto, questa pratica ha costituito il bersaglio privilegiato della consapevolezza culturalista affiorata nel dibattito musicologico dalla metà del Novecento, con argomenti volti a scardinare la stessa possibilità dei criteri a essa connessi per una *thick description* analitico-musicale (e delle galassie di senso potenzialmente evincibili).³

¹ Riferimento discografico: VINCENZO BELLINI, *Norma*. Interpreti: Maria Callas, Mario Filippeschi, Ebe Stignani, Nicola Rossi Lemeni, Rina Cavallari, Paolo Caroli, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore Tullio Serafin; maestro del coro Vittore Veneziani, Milano, Cinema Metropole, 23/04/1954-03/05/1954, EMI CDS 7 47304 8 1985, 1993.

² La trascrizione è stata realizzata con il software FINALE 2014.

³ CLIFFORD GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. Il riferimento a Geertz non

Questa devastante critica era basata, in effetti, su oggettivi e incontrovertibili argomenti antropologici e mediologici. La trascrizione notazionale, infatti, costruisce un modello del *dato* musicale, rendendolo *fait musical*,⁴ coerente con la logica inerente al sistema operativo che informa la tecnologia stessa della notazione. Tale logica funzionale è tributaria di un'ideologia cartesiana che ha trovato la propria realizzazione privilegiata nell'«universo della precisione» occidentale⁵ e, con ogni evidenza, come espressione del «pensiero calcolante» teorizzato da Heidegger.⁶ Essa emana altresì valori omologhi sul piano estetico a questi tratti strutturali e induce la supremazia di determinati assetti assiologici, particolarmente problematici laddove venga applicata a musiche extraeuropee. A riformulare la prospettiva da cui discendono queste pur incontestabili obiezioni⁷ sono però intervenuti alcuni fattori indotti dalla Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA).

In primo luogo, si è evidenziato un fattore intrinseco allo studio delle musiche processate fonograficamente, sia di quelle non scritte sia di quelle della tradizione d'arte occidentale. In particolare, per queste ultime, la consapevolezza della funzionalità di quella particolare forma di attitudine cognitiva connessa alla riproduzione sonora, definita nella TMA *codifica neo-auratica*,⁸ ha posto l'esigenza di non considerare più gli elementi di plastica sonora oggettivati nella cristallizzazione fonografica come ornamenti impliciti di un testo esteticamente significativo e denso depositato in notazione. Nella realizzazione fonografica, qualsiasi aspetto di *nuance* espressiva non è una contingente declinazione di un nucleo sostantivo inerente alla compitazione notazionale in partitura, ma è esito di un'intenzionata formatività e determinazione creativa come immagine stessa – sia pure diffratta, se si vuole – dell'opera.

Questo orientamento ha posto, con drammatica urgenza, l'esigenza di dar conto, con protocolli scientifici, di tali impercettibili fattori costitutivi della globale forma sonora dell'opera fonografica. In breve, si è proposta la questione della trascrizione notazionale integrale e totalizzante, di tipo (fon)etico, del dato musicale, proprio per potervi accedere nei minimi dettagli anche attraverso la prospettiva della visione e della parametrizzazione digitale, in particolare delle micro-inflessioni ritmiche, che ne evidenzino tratti non analiticamente accessibili alla pura appercezione aurale.

riguarda il processo di trascrizione in sé, ma l'ulteriore contributo conoscitivo che tale pratica può apportare in termini di interpretazione dei fenomeni musicali.

⁴ JEAN MOLINO, *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», 17, 1975, pp. 17-32 (tr. ingl. *Musical Fact and the Semiology of Music*, «Music Analysis», IX, 2, 1990, pp. 113-156).

⁵ Cfr. ALEXANDRE KOYRÉ, *Du monde de l'«à peu près» à l'univers de la précision*, Paris, Colin, 1961.

⁶ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Il principio di ragione*, Milano, Adelphi, 1991.

⁷ Una prospettiva che, ricordiamolo, ha riconfigurato l'assetto metodologico e epistemologico dell'etnomusicologia, con il pressoché totale abbandono della trascrizione notazionale di musiche non scritte a favore di altre forme o criteri di trasduzione semiotica (grafizzazioni alternative o sistemi trascrittivi in notazione cosiddetti «emic», miranti a una descrizione dello schema generale e strutturale dei modelli o referenti musicali in uso in dati assetti di culture orali).

⁸ Per la nozione di *codifica neo-auratica*, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019, pp. 62-66.

A questo fine sono stati predisposti criteri metodologici trascrittivi basati su procedure di notazione informatica, che utilizzano a livello di superficie la morfologia e sintassi della notazione musicale tradizionale, ma che agiscono, a livello profondo, come algoritmi digitali di programmazione sonora.⁹ La possibilità di programmazione di questi strumenti informatici è tale da superare le soglie di risoluzione percettiva umana, in modo da bypassare sul piano appercettivo la linea divisiva tra digitale e analogico. Per mezzo di dispositivi di scrittura musicale informatizzata, quindi, attraverso cui trascrivere 'suoni' più che 'note', si può agire su micro-inflessioni del sonoro 'annotando' il tocco e l'inflessione personale del musicista. Di fatto, dal punto di vista mediologico, la tecnologia elettronica e informatica si sottrae nella propria logica operativa alla *matrice cognitiva visiva*¹⁰ inerente alla scrittura notazionale bidimensionale, per istituire una tridimensionalità che avvicina la codifica di unità discrete alla sintesi organica e alla flagranza olistica del fenomeno energetico-sonoro. Il fine di questa tecnica è la ricreazione dell'evento sonoro nella sua globalità, che verrebbe a costituirsi come un *analogon* del fenomeno-processo reale.

Con questa metodologia si supera, quindi, la storica obiezione nei confronti della trascrizione (fon)etica, ossia della codifica notazionale estremamente dettagliata di ascendenza bartókiana: una critica che trova il proprio assunto fondamentale nell'impraticabilità da parte dell'esecutore, che non riesce a riprodurre la fitta congerie di dati oggettivamente congelati nella versione scritta, se non inevitabilmente marcandoli con una propria soggettiva 'interpretazione'. Nel caso della trascrizione cinematografica, che scorre sul video parallelamente allo svolgimento sonoro nel tempo (*scrolling view*), invece, è il *sound controller* del computer stesso che esegue il testo notazionale, costituito come un *rich data field*,¹¹ in quella che oltre a essere una *descrizione* del sonoro diventa una *prescrizione* esecutiva per il computer (in grado di eseguire anche i più infinitesimali dettagli). Una prescrizione, tra l'altro, che presenta il vantaggio non secondario della tendenzialmente oggettiva congruenza della partitura visualizzata sul monitor con il fenomeno-processo sonoro effettivo, la cui attendibilità è suscettibile di valutazione aurale da parte di un gruppo di controllo (secondo i protocolli della metodologia di *analysis by synthesis* largamente in uso nella psicologia sperimentale) o, addirittura, con procedimenti di sincronizzazione con la fonte sonora (come per la partitura qui presentata). Si aggira così la dicotomia prescrittivo/descrittivo¹² relativa alla pratica trascrittiva, riformulando la problematica *etic/emic* a livello antropologico: in questo senso, si potrebbe proporre la definizione tipologica di 'trascrizione *emic*'. Infatti, con questi dispositivi è possibile programmare nell'algoritmo notazionale i tratti specifici (ad esempio il caratteristico tipo di trillo o di vibrato, i profili dinamico-timbrici microstrutturali, l'esatta quantificazione dei *rallentando*, degli *accelerando* o dei passaggi in *rubato*, fino all'effettiva resa di fioriture e abbellimenti e alla definizione oggettiva di passi cadenzali; sul piano linguistico, invece, l'effettiva

⁹ Cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007, pp. 6-11.

¹⁰ Per il concetto di *matrice cognitiva visiva*, cfr. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria* cit., pp. 34-40, per una disamina in prospettiva di storia culturale, pp. 101-156.

¹¹ Per una discussione sui *poor/rich data* in musicologia, cfr. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, ed. by Eric Clarke and Nicholas Cook, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 4-5.

¹² CHARLES SEEGER, *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, «The Musical Quarterly», 44, 1958, pp. 184-195.

articolazione delle sillabe). In un certo senso, in questa metodologia trascrittiva informatica, l'accumulo *etic* dei dati, nella loro parossistica proliferazione quantitativa, si trasforma nel proprio opposto qualitativo, in una trascrizione realmente *emic*, coerente con i criteri estetico-espressivi dell'interprete, da fruirsi compiutamente nella dimensione sonora e in quella grafica combinate insieme.

Nel caso presente, si è scelto di implementare questo tipo di ricerca utilizzando come caso di studio la Cavatina di *Norma* nell'interpretazione di Maria Callas, del 1954, in ragione della profondità ed esemplarità dell'interpretazione, nella fattispecie con la direzione d'orchestra di Tullio Serafin (1878-1968: il Maestro era settantaseienne all'epoca della registrazione), fatto che rende particolarmente autorevole questa esecuzione quanto ai criteri interpretativi.

Sul piano epistemologico, si pone la questione della finalità non solo 'etnografico-descrittiva' ma anche gnoseologica – in termini adorniani – dell'analisi della performance, relativamente all'interazione tra fattori sintattico-compositivi del testo annotato e mozioni energetiche a livello psico-percettivo, tali da rendere conto di scelte interpretative; come, ad esempio, il *rallentando* nel momento culminante della melodia di «Casta Diva», oggetto di discussione nella letteratura.¹³

Proprio riguardo al *rallentando* realizzato da Callas/Serafin, la nostra resa trascrittiva si è diversificata rispetto al dettato belliniano. Questo processo agogico, che s'inizia dal punto culminante della melodia, a b. 14 della trascrizione (un effetto, tra l'altro, attestato da una precisa tradizione interpretativa),¹⁴ non è prescritto da Bellini in partitura, ed è realizzato in maniera particolarmente estatica e trascendente da Callas/Serafin. Si è scelto di annotare il passaggio del *rallentando* diversamente dalla lettera metrica della partitura: non nel normativo 12/8 – metro in cui è annotato il brano da Bellini – ma in 12/16, con l'indicazione di modulazione metrica 'semiminima puntata = croma puntata'.¹⁵ Questa soluzione ha un doppio obiettivo. Da un lato, permette di evidenziare icasticamente, in funzione descrittiva, la nuova prospettiva metrica indotta dalla personale interpretazione del movimento da parte di Maria Callas, con l'emergenza del livello melodico delle semicrome; dall'altro, è in funzione di un cardine fondamentale della nostra ipotesi analitica, identificando la croma puntata come nuova unità di movimento nel decorso temporale del brano, intesa come *obiettivo vettoriale* di un processo che sarà dettagliato nella nostra analisi (cfr. *infra*).¹⁶

Sul piano performativo, l'aggravamento a b. 14, che si distende poi in una progressiva desistenza agogica, innesta sul *rallentando* percettivo indotto dal processo metrico il concreto *rallentando* esecutivo. Il mutamento dell'unità metrica nella trascrizione, da semiminima col punto a croma col punto, induce, come già accennato, l'importante fenomeno di differenziazione del livello di mobilità interna della melodia, indicizzandosi da quello della

¹³ Cfr. GIORGIO SANGUINETTI, "Casta diva" o la soavità delle dissonanze, in *Et facciam dolci canti: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Gialdroni e Annunziato Pugliese, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, pp. 1133-1148: 1147-1148. Per una discussione, cfr. *infra*.

¹⁴ Si ascoltino, ad esempio, le esecuzioni di «Casta Diva» di Adalgisa Gabbi (1903) [shorturl.at/irtGK] o di Giannina Russ (1906) [shorturl.at/iDSU6] (entrambi consultati il 13/02/2020).

¹⁵ Per le bb. da 14-17 della trascrizione, e *ibidem* per le omologhe bb. 41-44.

¹⁶ Indicare semplicemente la modulazione 'croma col punto = semiminima puntata' non avrebbe pertanto colto un aspetto cruciale che sarà esplicitato nell'analisi di questa performance.

croma alla semicroma (rispetto alla notazione belliniana). È un fenomeno che attiene alla percezione sonora, ben conosciuto nella letteratura, specialmente evidente nelle culture di tradizione orale – dove la performance e la sostanza fonico-materica del suono è il fattore fondante dell'ontologia musicale –, che dà conto della differenziazione percettiva agogica in brani che presentano costanza di andamento, in ragione della distribuzione e della frequenza dei valori ritmici utilizzati.¹⁷ Questo fenomeno, sul piano percettivo, documenta lo *shift* che Callas opera nella salienza¹⁸ relativa al dispiegamento melodico nel metro percepito, che da b. 14 si catalizza sul movimento intrinseco delle semicrome annotate da Bellini (per di più progressivamente rallentate rispetto al tempo primo iniziale). Tale procedimento, relativo ad un processo interpretativo/creativo di estrema sottigliezza e qualità espressiva, si ripropone identico a b. 41.

Lo *shift* percettivo sul livello di salienza melodica, documentato da tale dispositivo notazionale, sarà posto in questo saggio in relazione a un processo più pervasivo che inerisce alla struttura profonda del brano, di cui saranno esplicitati i fattori costitutivi.

2. «Casta Diva»: analisi della composizione

Per circoscrivere in via preliminare l'oggetto di analisi sul piano compositivo del testo belliniano, utilizzeremo interpretazioni descrittivo-analitiche del brano presenti nella letteratura. Riguardo alla larga scala formale, Giorgio Sanguinetti afferma:

Per *Casta diva* noi intendiamo il primo movimento, un *adagio* secondo il modello della «solita forma» [...], di un'ampia cavatina in più movimenti preceduta da una scena. [...] 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 cantata 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

¹⁷ Il fenomeno è stato notato dall'etnomusicologo Ludwig Bielawski: «Spesso i canti popolari con una medesima scansione metronomica si differenziano per il carattere e per la frequenza dei valori utilizzati. [...] Un canto basato su crome e semicrome ha un tempo interno più veloce di uno in cui predominano semiminime e minime, sebbene il valore di metronomo sia eguale»: LUDWIG BIELAWSKI, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej (La teoria zonale del tempo e la sua importanza per l'antropologia musicale)*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1978, p. 18. Nel nostro caso, lo spostamento percettivo sulle semicrome è in concomitanza con il *rallentando*, quindi vale il contrario; inoltre, il fattore di salienza di questo livello interno è connesso non tanto con la questione agogica, quanto con la rilevanza conferita al livello di mobilità melodica, con la finalità estetica di dare risalto allo strato sott'ordinato (a livello di semicrome anziché di crome) individuato dal *melos* belliniano.

¹⁸ Cfr. lo studio di Richard Parncutt sull'effetto di salienza nel determinare stratificazioni metriche: *A Perceptual Model of Pulse Salience and Metrical Accent in Musical Rhythm*, «Music Perception: An Interdisciplinary Journal», XI, 4, Summer 1994, pp. 409-464.

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*). 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.¹⁹

Una prospettiva diversa mi è stata suggerita da Fabrizio Della Seta, per cui le battute del brano ammonterebbero a 16 e non a 15. Secondo questa interpretazione analitica occorrerebbe, infatti, computare anche la battuta d'aspetto iniziale con l'arpeggio di Fa maggiore (ciò comporta una differenziazione di $n+1$ rispetto alla numerazione delle battute di Sanguinetti).

Se, infatti, leggiamo in prospettiva ipermetrica le prime quattro battute come due, si evidenzia che le bb. 1 (quella d'aspetto) e 3 costituiscono il battere, la 2 e la 4 il levare. Ciò è dimostrato dalla coincidenza con gli accenti principali del verso: «Diva» e «inargenti», che cadono appunto sulle battute 'forti'. Lo attesta anche il ritmo armonico: le battute dispari hanno una sola armonia (I grado, anche se nella 3^a è ritardato dall'appoggiatura), le pari ne hanno due (I grado e V, quest'ultimo rispettivamente del I e del II grado). A rendere il ritmo più complesso è la sfasatura della disposizione del verso, prima quattro sillabe su una battuta + $\frac{1}{2}$, poi 8, su $\frac{1}{2} + 1 + 1 \frac{1}{2}$. La seconda volta la velocità di declamazione raddoppia, ragion per cui la seconda parte della frase è una riproduzione compressa della prima (il 4° tempo di b. 3 corrisponde all'intera b. 2, le bb. 4-5³ a b. 3). La b. 5, punto di arrivo della prima frase, corrisponde alla 1, infatti a partire da b. 5 l'intero procedimento è ripetuto un tono sopra (ma a b. 8, a differenza di b. 4, c'è una sola armonia per consentire il ritorno alla tonica). A partire da b. 9 il ritmo armonico accelera (almeno due armonie per battuta, tre a b. 11, quattro a b. 13). Si può rinvenire l'*overlapping* a b. 9, che funge contemporaneamente da risoluzione della frase precedente e da levare per la successiva. Le bb. 10-15 si possono raggruppare in $2 + 2 + 2$, di cui le 10-11 costituiscono una preparazione, le 12-13 un grande levare, 14-15 il battere. La b. 9, isolata, compensa numericamente la battuta conclusiva, determinando appunto il numero totale di 16. Ciò che differenzia questa seconda parte dalla prima è che, per mezzo delle ripetizioni multiple, la struttura dei due versi viene totalmente obliterata. Questo determina lo sfasamento per cui l'accento principale di «sembiante» corrisponde a una battuta 'debole', mentre il culmine della melodia al *ff* di b. 14 corrisponde al prolungamento della stessa sillaba. Tuttavia bisogna notare che il *la*⁴ di b. 13 è la nota più acuta raggiunta fino a questo momento, e può sembrare un punto di arrivo (l'armonia è sospesa, non conclude ma neppure indirizza chiaramente a qualcos'altro); il successivo *si*⁴ sembra un prolungamento inatteso della tensione, una specie di spassimo a sorpresa. In quest'ottica, il grande effetto di questo passo starebbe non solo nel crescendo in sé, realizzato con mezzi melodici, armonici e dinamici, ma anche in questa ambiguità che offusca la regolarità metrica.

¹⁹ SANGUINETTI, "Casta diva" cit., pp. 1135-1136.

Le otto battute corali che seguono sono ovviamente tutto il contrario, per la loro regolarità da tutti i punti di vista. C'è, però, da notare che la scelta di presentare il testo senza nessuna ripetizione determina una declamazione accelerata, con diminuzione esattamente secondo il rapporto 1:4; ossia, ciascuna battuta corrisponde a quattro delle precedenti, e la pausa al I tempo di b. 16 (ossia, la 1^a della nuova serie) corrisponde esattamente alla battuta vuota 1. La minore lunghezza complessiva è compensata dalla ripetizione integrale delle quattro battute, più due di ricordo che portano alla seconda strofa ripristinando il ritmo iniziale.

Queste diverse decrittazioni analitiche attestano una differenza di approccio: di matrice schenkeriana (e neo-riemanniana) per Sanguinetti, di tipo ipermetrico per la seconda opzione.²⁰ Questa diversificazione induce il primo, sul piano fraseologico, a computare le misure (in misura di 15) basandosi sulla pura sostanza lineare melo-ritmica, laddove la prospettiva del secondo considera l'implementazione del globale *Gedanke* compositivo, comprensivo della struttura arpeggiata dell'accordo di tonica introduttivo al dispiegamento melodico (considerando, quindi, 16 battute). Inoltre, vi è sostanziale concordanza sulla tendenziale natura strutturale della configurazione architettonica su larga scala, riconducibile a una libera interpretazione della *Barform*.

È interessante verificare il contributo di chiarezza che l'analisi della performance può apportare – anche tramite la sola trascrizione, considerandola come un primo livello di analisi – rispetto a problematiche sollevate dall'analisi del testo compositivo. Ad esempio, Sanguinetti s'interroga sulla decrittazione funzionale melodica del passaggio annotato nell'es. 1 in relazione al testo «che inargenti»: «[...] la natura del primo *do* suscita qualche incertezza: è una nota di passaggio, una nota di volta o un'anticipazione?», avvertendoci in nota che «per analogia con la prima frase, ritengo che la versione corretta sia la prima».²¹

Es. 1. Tre possibili ipotesi analitiche.

²⁰ Per la nozione di ipermetro o ipermisura, cfr. EDWARD T. CONE, *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968.

²¹ SANGUINETTI, “*Casta diva*” cit., p. 1141.

È dubbio, però, che la nota corrispondente alla sillaba che reca un accento principale del verso («inargenti») possa essere considerata nota di volta. Comparando la trascrizione di questo passaggio nelle interpretazioni di Maria Callas²² e Adelina Patti,²³ possiamo desumere, in proposito, informazioni interessanti.

4
Di - va, che i - nar - gen - ti

Es. 2. Maria Callas, 1954 (trascrizione dell'autore).

Si noti in Maria Callas (es. 2) come il *do*⁴ (ultima croma di b. 4) è quasi una 'doppia' nota di volta, non reggendo l'attacco di nessuna sillaba, rispetto ai tre *re*⁴ che articolano «i- nar-gen-[ti]».

4
- va che i - nar - gen - ti

Es. 3. Adelina Patti, 1906 (trascrizione dell'autore, trasposta di un semitono ascendente).

E si noti come, di converso, Adelina Patti (es. 3) da un lato riduca lo spazio della «i» a b. 4, mentre dall'altro proponga uno schema simmetrico in cui il *do*⁴ conclusivo di b. 4 e il *si*³ terza nota di b. 5, assumono il ruolo di note di volta.

Questi esempi sollevano innanzitutto un interrogativo di fondo rispetto all'utilità di porsi determinati tipi di problematiche (e alla possibilità di trarre soluzioni) sulla scorta dell'esclusivo dettato computazionale della partitura. Tanto più, laddove tale procedimento euristico s'implementa attraverso una riduzione astrattiva analitica, quando invece l'immagine vivente dell'opera è data dalla caleidoscopica varietà delle sue interpretazioni sonore (a maggior ragione se cristallizzate, come in questo caso, nell'inamovibilità di testi fonografici).

Sanguinetti conclude la propria analisi con una disamina del sostrato compositivo, volta a fornire criteri esecutivi, in un approccio a pieno titolo inscrivibile nel filone di studi noto come *research-led performance*. In sintesi, il musicologo critica, con gli strumenti dell'analisi lineare, la liceità della tradizione performativa che propone un *rallentando* in relazione al *climax* del decorso melodico:

[...] 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 *Si*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 passag-

²² MARIA CALLAS, «Casta Diva, che inargenti», in *Norma* cit.

²³ ADELINA PATTI, *Casta Diva*, in *The Complete Adelina Patti and Victor Maurel*, CDR, Marston 52011-2 (2 CD) [cd 2, traccia 5 (681c) 03082, rimasterizzata in Mi maggiore], giugno 1906, Alfredo Barili pianista.

gio in un movimento piuttosto ampio, il dispiegamento Re (Mi) Fa / Sol (Re) Si \flat . 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 La² 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.²⁴

Verificheremo se l'analisi della performance ci potrà fornire utili indicazioni anche per questa ipotesi interpretativa (in sé, peraltro, del tutto corretta in base all'analisi di tipo schenkeriano delle mozioni lineari).

3. *Analisi della performance*

3.1 *Alcune considerazioni sugli studi sulla performance*

Lo studio della performance musicale ha ormai acquisito uno statuto epistemologico ben definito nell'ambito della ricerca musicologica, accanto ai più tradizionali approcci analitico-ermeneutici del testo musicale annotato in partitura.²⁵ Ai fini di questa ricerca vale segnalare un problema di fondo, riguardo al limitato gradiente gnoseologico dell'indagine agogica micro-temporale condotta su esecuzioni del repertorio colto occidentale, per il banale motivo che nell'insieme delle sue tradizioni interpretative la qualità della conduzione fissa della pulsazione non è mai un valore assiologicamente perseguito, a differenza delle musiche audiotattili.

Pertanto, e ad esempio, ritengo sia inutile sottilizzare per questo tipo di repertorio, come fa Ross²⁶ nei confronti di Zicari,²⁷ in merito alla praticabilità operativa degli strumenti stati-

²⁴ SANGUINETTI, "Casta diva" cit., pp. 1147-1148. Si avverte che l'autore usa un diverso sistema di riferimento delle altezze, per cui 'Do¹' corrisponde al do centrale (do³ nel presente scritto).

²⁵ Non è questa la sede per una ricognizione degli orientamenti di ricerca sulla performance. Vedi almeno la discussione in NICHOLAS COOK, *Analyzing Performance and Performng Analysis*, in Nicholas Cook, Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 239-261; ERIC CLARKE, *Empirical Methods in the Study of Performance*, in *Empirical Musicology* cit., pp. 77-102; DANIEL LEECH-WILKINSON, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London, Charm, 2009; NICHOLAS COOK, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2013. Non bisogna però dimenticare la Scuola di Uppsala negli anni '70 (INGMAR BENGTTSSON, *Rhythm Research in Uppsala*, «Music Room Acoustics», Stockholm, Royal Swedish Academy of Sweden, 1977, pp. 19-57) e la risposta italiana a quel tipo di ricerca che si è concretizzata in VINCENZO CAPORALETTI, *La definizione dello swing*, tesi di laurea, Bologna, Università di Bologna, 1984, in cui gli approcci quantitativi della ricerca sulla performance sono rifunzionalizzati in senso ermeneutico-euristico.

²⁶ JAAN ROSS, *Commentary on Zicari. Expressive Tempo Modifications in Adelina Patti's Recordings: An Integrated Approach*, «Empirical Musicological Review», XII, 1-2, 2017 [shorturl.at/loNX8] (consultato il 13/02/2020).

²⁷ MASSIMO ZICARI, *Expressive Tempo Modifications in Adelina Patti's Recordings: An Integrated Approach*, «Empirical Musicological Review», XII, 1-2, 2017 [shorturl.at/eMOQ0] (consultato il 13/02/2020). Quanto a questo

stici di media matematica, mediana o moda ai fini del rilevamento dell'andamento, laddove si tratta di pochi centesimi di secondo o meno di differenza di durata delle note. Questa questione ha senso nel jazz e nelle musiche audiotattili in generale, e per tutt'altre implicazioni, ma non riguardo alla concezione estetica dell'andamento esecutivo nella tradizione colta occidentale, poiché queste minuzie temporali non sono indicative del disegno globale performativo.

Nel nostro primo lavoro sull'analisi della performance, la differenza quantitativa in termini di durata tra un *chorus* e l'altro nel jazz era significativa del modo in cui l'improvvisazione individuale interferiva con la condotta temporale collettiva. Ma la condotta pulsiva, in quel contesto, assumeva un significato normativo (tanto che le abbiamo assegnato una denominazione ad hoc, come componente formale ed estetica della specificità culturale di quella musica: *continuous pulse*).²⁸ Nell'ontologia musicale della tradizione colta occidentale, invece, non ha pertinenza un concetto formale riconducibile alla *continuous pulse* del jazz (dove la deviazione dalla norma agogica assume una valenza significativa di uno stile personale, e di molto altro ancora);²⁹ anzi, nella musica di Bellini, in ragione di codici caratterizzati da altrettanta legittima specificità culturale, questa pertinenza non solo non sussiste, ma non ha ragione di sussistere. A conferma di questo rilievo, vi è evidenza che nell'esecuzione di Adelina Patti analizzata da Zicari questo tipo di approccio micro-quantitativo fornisce soltanto indicazioni molto generiche, finendo per attestare ciò che può essere semplicemente costatato all'ascolto. Zicari, infatti, sulla scorta di complicate e laboriose misurazioni e analisi, asserisce in definitiva che «the analysis challenge[s] the assumption that interpreters trained in the late romantic culture abused the composer's intentions and indulged in tasteless, exaggerated interpretive choices».

Quando applicate al repertorio della musica occidentale colta, invece, occorrerebbe utilizzare queste analisi quantitative selezionando obiettivi più specifici, individuando problemi che non possono essere risolti con l'analisi tradizionale della partitura o sulla scorta di una normale constatazione aurale (o che contrastino con determinazioni che discendono da questi approcci). E inoltre, riguardo alla stessa presentazione dei risultati, sarebbe d'uopo utilizzare con cautela la formalizzazione matematica per il tramite di colonne di dati numeri-

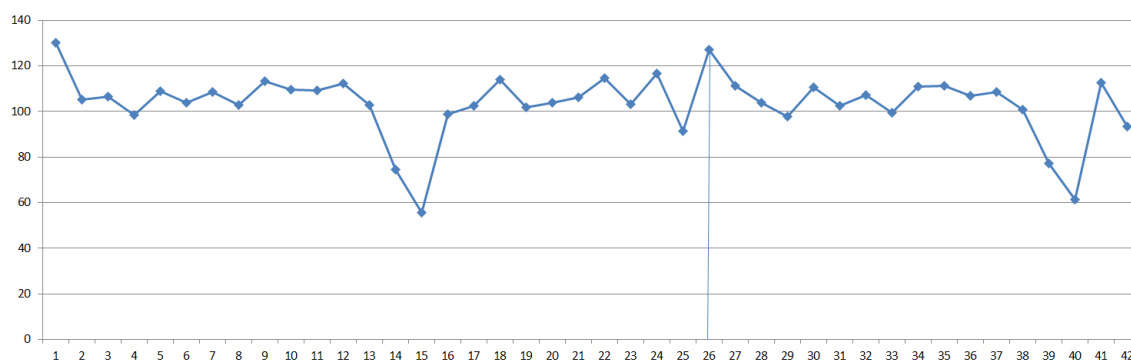
studio, sono invece presenti criticità di altro tipo. Innanzitutto, limiti intrinseci della metodologia: per misurare le variazioni agogiche la trascrizione della versione registrata è comparata con la partitura, e non, come indicato nel protocollo del Modello Analitico Integrato (VINCENZO CAPORALETTI, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014, pp. 293-316), con una linea pulsiva proiettata dall'esecuzione stessa. Appare inoltre sorprendente come, in uno studio inteso a indagare la dimensione ritmica a livello microscopico, sfugga il fatto che il testo verbale non corrisponda in molte parti alla stesura poetica di Felice Romani, con sostituzione fonemica, ad esempio, di «volgi» con «porgi», o con la ripetizione della parte finale della prima stanza nella seconda («senza nube e senza vel»). Infine, considerevoli criticità si rilevano nella stessa resa trascrittiva dell'esecuzione di Adelina Patti, inattendibile in molti casi in relazione al rilevamento delle articolazioni ritmiche.

²⁸ Per questa nozione, cfr. CAPORALETTI, *Swing e Groove* cit., in particolare le pp. 188-193, 237-240, 243, 250, 258-259, 276-277.

²⁹ Sulle differenze tra le ontologie musicali delle varie tradizioni culturali musicali, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Multiplés Parkeriens. Typologies d'écoute et ontologies de la musique*, in *Écoute multiple, écoute des multiples*, Cycle de journées d'étude 2016-2018 sous la direction de Béatrice Ramaut-Chevassus et Pierre Fargeton, Paris, Hermann, 2019, pp. 91-106.

camente quantificati, poiché non solo, come abbiamo visto, questa documentazione dell'infinitesimale non è informativa della globalità del messaggio in sé, non solo è scarsamente significativa per i non addetti ai lavori, ma può generare delle distorsioni interpretative ben note in epistemologia, indotte dalla intrinseca logica mediale numerica.³⁰

Più utile appare, invece, per il repertorio di tradizione scritta, la visualizzazione globale dei dati in un grafico in cui commisurare le identità agogiche su larga scala. Prendendo ad esempio il brano «Casta Diva» nell'interpretazione di Maria Callas, dal grafico dell'es. 4 si possono cogliere informazioni sul piano generale e di massima, ma proprio per questo culturalmente pertinenti e significative, rispetto al parametro temporale. La profilatura del grafico rivela una sorprendente e simmetrica omogeneità di conduzione agogica tra le due parti del brano, che apparirebbe incoerente e frastagliata con uno zoom analitico più microscopico e quantificato numericamente. Inoltre, essa evidenzia la più decisa e impressiva concezione temporale del direttore d'orchestra, nell'arpeggio introduttivo coerentemente con la sua proposta, e soprattutto il senso dell'abissale modulazione metrica che si dispiega in un conseguente *rallentando*. Ed è proprio da questo *rallentando*, qui concretamente visualizzato, sulle condizioni che sembrano promuoverlo e quindi sulla sua liceità formale, che può prendere le mosse la nostra successiva discussione.³¹



Es. 4. Andamento agogico di «Casta Diva» (Callas, 1954) fino alla cadenza finale (esclusa).

³⁰ Un esempio che attesta l'illusorietà e l'effetto distorsivo dell'affastellamento dei dati numerici, interpretati in sé e sganciati dal reale contesto psicologico-percettivo, è dato dal fatto che Zicari definisca «faster tempo» il valore medio di andamento di 50.3 bpm della seconda strofa rispetto ai 49.7 bpm della prima, e che sulla base di questo assunto inferisca sul piano interpretativo che tale incremento cinetico sia «consequence of a slightly different dramatic quality of the text (pleading)». Tali andamenti sarebbero normalmente percepiti come identici persino a fronte di sequenze pulsive continue prodotte da metronomi, mentre qui si tratta addirittura di medie di andamenti di esecuzioni di musica di tradizione colta occidentale, dove la variabilità agogica è presupposta dalle stesse categorie estetiche interpretative. Per contro, proprio i valori indicati legittimerebbero un'interpretazione diametralmente opposta, testimoniando una tenuta piuttosto costante della pulsazione e un'omogeneità agogica notevole nelle due strofe.

³¹ La linea divide le due parti del brano. La profilatura del grafico rivela una sorprendente omogeneità di conduzione agogica tra le due parti (nell'asse delle ascisse è indicata la progressione delle battute; in quello delle ordinate i valori bpm della croma, considerando la deviazione standard e il coefficiente di variazione). Data la lentezza del *tactus*, è stata prescelta come unità di riferimento la durata media per misura delle crome, valore su cui si articola la melodia.

3.2 Metodologia di analisi della partitura retrospettiva

Sul piano metodologico, la trascrizione dell'interpretazione di «Casta Diva» di Maria Callas, che denominiamo *partitura retrospettiva dell'esecuzione*, sarà analizzata attraverso una libera interpolazione di vari approcci, in una sintesi di analisi paradigmatica³² e riduzionismo d'impronta schenkeriana,³³ coniugati con una particolare declinazione del Modello Implicazione-Realizzazione (I-R) di Eugene Narmour.³⁴ A questo impianto non saranno estranei alcuni assunti provenienti dalla semiotica musicale.³⁵

Il protocollo analitico s'implementerà, dal punto di vista operativo – a seguito del reperimento di unità fraseologiche riconducibili allo stesso campo associativo (paradigmaticamente, secondo il criterio di Ruwet, in base a differenziate pertinenze esplicitate nell'analisi) – con una riduzione strutturale (di ispirazione schenkeriana) volta a distillare determinate unità formali. Tali unità saranno segmentate, oltre che in base a omologie formali, di similarità e coerenza gestaltica, secondo il 'principio di chiusura', per la loro qualità metrico-fraseologica. La logica che presiede alla correlazione dinamico-temporale di tali unità, nel decorso temporale, sarà identificata attraverso una particolare applicazione del Modello I-R, implementato in un ambito non particolarmente sondato da Narmour: la dimensione metro-ritmica, in particolare, inerente al *phrase rhythm*.³⁶

La finalità del processo analitico consisterà nell'evidenziare, nella sequenza delle unità selezionate, il fenomeno che definiamo come progressiva compressione metrica dell'unità fraseologica (sul piano del *phrase rhythm*), riconducibile a una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$ (da unità basate su ipermisure a quelle in ipomisure sino al livello del singolo *tactus* e alla sua partizione, che si rivelerà come *obiettivo vettoriale*). La *ratio* di questa seriazione, nell'aspettativa generata dal processo di Implicazione, è da ritrovarsi in generali dispositivi gestaltici: leggi di buona continuità, similarità, comune direzione. Questi assunti saranno infine interpretati in relazione al configurarsi del *rallentando*, come esito coerente del sistema di aspettative percettive implicato dalla *ratio* della seriazione.

3.3 Analisi di «Casta Diva» (Callas, 1954)

a) Presupposto teorico: il fenomeno di compressione progressiva dell'unità metrico-fraseologica

Ciò che definiamo come fenomeno di compressione progressiva dell'unità metrico-fraseologica (secondo una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$) è una particolare struttura metro-ritmica che produce, con un mero artificio sintattico, la percezione di un'intensificazione, di

³² Cfr. NICHOLAS RUWET, *Méthodes d'analyse en musicologie*, «Revue Belge de Musicologie», xx, 1966, pp. 65-90 (trad. italiana *Metodi di analisi in musicologia*, Torino, Einaudi, 1966).

³³ Cfr. WILLIAM DRABKIN, SUSANNA PASTICCI, EGIDIO POZZI, *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Lucca, LIM, 1995.

³⁴ Cfr. EUGENE NARMOUR, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

³⁵ Cfr. GINO STEFANI, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.

³⁶ Cfr. WILLIAM ROTHSTEIN, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York, Schirmer, 1989.

un'attivazione tensiva vettorializzata, attraverso una forma di *mise en abyme* musicale organizzata nell'ordine temporale. Dal punto di vista teorico-musicale è un caso notevole di diminuzione ritmica. Per chiarire la sua struttura e il suo funzionamento, può essere utile partire da un concetto simile trattato nella letteratura, la *scansione incitativa*, teorizzata da Gino Stefani negli anni '70 del secolo scorso e rappresentata dal musicologo in notazione ritmica (poco formalizzata, per la verità) nel modo seguente: /, /, / / /.³⁷ Marco Beghelli ha rilevato esempi di questa formula nella letteratura del melodramma ottocentesco,³⁸ ri-denominandola «scansione propugnativa [...] piuttosto che incitativa, in quanto struttura impiegata non solo per incitare qualcuno, ma anche – e forse soprattutto – per sostenere un'idea e proclamarne in modo partecipe il valore».³⁹

Stefani ha individuato questa 'unità culturale' in una scansione ritmo/metrica di larga diffusione (rinvenibile negli *incipit* della Serenata K. 525 di Mozart o del Valzer op. 18 di Chopin fino al canto popolare *Bella ciao*), connotata da una forza impressiva intrinseca, evocante i sensi di «'accelerazione metrica', 'accumulazione', 'progressione', 'crescendo'».⁴⁰ La ricerca è stata impostata da Stefani in una prospettiva semiotica, volta a individuare un'unità segnica significativa la cui configurazione strutturale corrispondesse a significati universalmente percepiti e riconosciuti; per questo motivo, era interessata principalmente alla decodifica estetica, all'effetto sul piano psicologico di tale formula. Stefani, di conseguenza, ha approfondito solo parzialmente la struttura che presiede questo dispositivo ritmo-metrico, focalizzandosi sulle caratteristiche di 'forza impressiva' e non considerando le implicazioni sintattiche su larga scala. Le formalizzazioni che ha impiegato, basate sulla notazione ritmica con delle barre trasversali (*slash*), non evidenziano, infatti, quei rapporti costitutivi che oggi possiamo ricondurre al più generale fenomeno di compressione metrica progressiva secondo una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$.

Ma vediamo nello specifico come Stefani ha rappresentato e spiegato la scansione incitativa.



Es. 5. Annotazione della scansione incitativa con appoggio tetico finale.

Due serie binarie di impulsi di cui la seconda ha un'articolazione interna ed è tronca [...] una scansione periodica regolare a quattro membri / / / / dove tra il terzo e quarto si ha un impulso intermedio /, /, / / /.⁴¹

³⁷ Cfr. GINO STEFANI, *La scansione incitativa /, /, / /*, «Uomo & Cultura. Rivista di Studi Etnologici», XIV-XV, 1974, pp. 27-50; ripubblicato in ID., *Introduzione* cit., pp. 104-124.

³⁸ MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 2004, pp. 139-145.

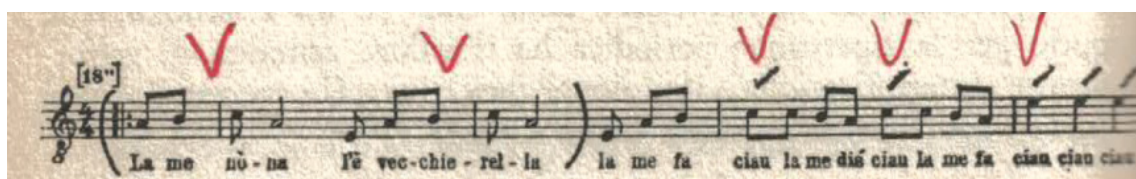
³⁹ *Ivi*, p. 139.

⁴⁰ STEFANI, *Introduzione* cit., p. 106.

⁴¹ *Ibid.*

L'utilizzo di barre oblique per identificare ritmicamente gli impulsi, però, come già accennato, ne svia in maniera cruciale la *ratio* specifica. Annotando invece questo schema come nell'es. 5, si chiarisce meglio l'interna struttura di progressiva diminuzione ritmica che presiede alla sua configurazione, esplicitando l'appoggio tetico finale sulla croma che genera un fenomeno accentuativo.

Stefani ha applicato lo schema in notazione ritmica /, /, / / / nell'analisi del canto popolare *La me nona l'è vecchierella* (un archetipo del canto partigiano *Bella ciao*, cfr. es. 6), e questo espediente non gli ha permesso di riconoscere la struttura sovraordinata che si diparte dall'inizio della frase, di cui la scansione incitativa (da lui evidenziata con accenti – in nero nell'esempio – nell'*excipit* fraseologico) è la parte conclusiva. Infatti, egli elide la prime misure del brano, inserendole tra parentesi.⁴²



Es. 6. GINO STEFANI, analisi di *La me nona l'è vecchierella*.

Ciò che invece agisce, in questo caso, è una progressiva compressione dell'unità di raggruppamento metrico inerente al ritmo fraseologico, secondo una progressione geometrica in ragione di $\frac{1}{2}$. Le unità metriche sono costituite, rispettivamente, da 4 semiminime, poi da due, da una, sino a implicare il dimezzamento, la croma 'staccata' finale, come possiamo meglio evidenziare nell'es. 7. Non a caso, la resa performativa, con accentazione finale, dimostra inequivocabilmente come la scansione venga eseguita in molteplici occorrenze distinguendo chiaramente la croma finale dalle semiminime che la precedono proprio grazie all'accentazione dinamica, correlata con la riduzione della durata (altro fenomeno che non si evidenzia nella notazione ritmica adottata da Stefani). Anzi questo accento conclusivo è un fenomeno dinamico che si origina in base a una compressione puramente sintattica, e come esito di un sistema di attese percettive (nell'es. 7 i profili anacrusici degli incisi sono contrassegnati da note in formato ridotto).⁴³



Es. 7. Compressione dell'unità di raggruppamento metrico-fraseologico secondo una serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$.

⁴² Stefani indica con gli accenti (in nero) la scansione incitativa nelle ultime due battute ed elide la prima parte (che pone tra parentesi). In rosso sono invece segnati da noi gli accenti che evidenziano una struttura gerarchicamente sovraordinata, che comprende anche la parte tralasciata della frase.

⁴³ I numeri indicano i tempi delle varie unità di raggruppamento metrico (in riferimento alla semiminima). La croma conclusiva è annotata in luogo della semiminima in ragione del criterio illustrato nell'es. 5.

La 'scansione propugnativa' si configura, in questo caso, come punta dell'iceberg, i cui presupposti sono da ritrovarsi a monte, nella struttura gerarchicamente sovraordinata di un'articolazione metrico-fraseologica – a partire dalle misure fino alle ipomisure – che, mancando nei primi membri dell'incisività percussiva a causa della maggiore durata temporale, è meno evidente, ma pur tuttavia attiva nella configurazione formale, e subliminalmente attiva nella percezione.

Il funzionamento percettivo di questa struttura di progressiva compressione metrica, di carattere isomorfo e auto-somigliante, che induce gli effetti psicologici ben registrati da Stefani, si basa su processi gestaltici come le leggi di buona continuità e comune direzione,⁴⁴ indicizzate nel decorso temporale e applicate alla dimensione metrica. La vettorialità dinamica esplicita da questa strutturazione sintattica determina implicazioni regolate dalla serie geometrica di ragione $\frac{1}{2}$ e da sistemi di aspettative metrico-pulsive analoghi a quelli individuati da Eugene Narmour per la sfera melodica.⁴⁵

È questa *dynamis* interna determinata dalla vettorialità impostata dal 'programma' di progressiva compressione – la diminuzione di ciascuna unità rispettivamente di un mezzo – a guidare la percezione e il sistema di aspettative generato, e a preconstituire la continuazione del modello gestaltico e il suo *obiettivo vettoriale* (l'unità minimale finale) che raccoglie la salienza pulsiva di segmentazione del *pattern*, in forma di energia accumulata che si scarica in un accento.

b) La seriazione geometrica di «Casta Diva»

Obiettivo principale di questa analisi è mostrare come il processo performativo del *rallentando* messo in opera nell'interpretazione di «Casta Diva» di Callas/Serafin sia l'esito performativo/percettivo di un dispositivo metrico strutturale inerente al testo annotato da Bellini. A questo fine occorre in primo luogo rilevare come il dispositivo ritmico-metrico di progressiva compressione dell'unità fraseologica – sfrondata dalle connotazioni impulsivo-fatiche di 'scansione incitativa', ma conservando il carattere di accumulatore energetico e tensivo – sia presente nella struttura della Cavatina «Casta Diva». Nella scansione incitativa, infatti, questo processo è nidificato in forma auto-somigliante, come diminuzione e *mise en abyme* di una figurazione binaria, mentre in «Casta Diva» riguarda l'unità metrica che di volta in volta assume valore di riferimento sul piano della salienza del *phrase rhythm* e semantico-verbale, e attraverso la marcatura di segmentazione data da altri parametri musicali.

In subordine, accanto al rilevamento di questa struttura sincronica soggiacente, occorre mostrare come essa predisponga sul piano performativo-percettivo un sistema di attese induttore di una *buona continuazione* nel senso gestaltico, e come la sua implementazione processuale diacronica ingeneri, e abbia determinato nella tradizione performativa, la soluzione agogico-interpretativa del *rallentando* nella fase culminante melodica. In questo quadro esplicativo, l'opzione del *rallentando* si configurerebbe come esito agogico-percettivo connesso al raggiungimento dell'*obiettivo vettoriale* della progressiva compressione dell'unità metrico-fraseologica del brano.

⁴⁴ Cfr. FRED LERDAHL e RAY JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1983.

⁴⁵ Cfr. NARMOUR, *The Analysis and Cognition* cit.

a1 [8]
a2
a3
a4
b1 [4]
b2
c1 [2]
c2
d1 [1]
d2
e1 [1/2]
e2 [1/2]

Es. 8. Schema strutturale profondo di «Casta Diva».

Nostro primario intento, quindi, è rilevare nella struttura di «Casta Diva» la presenza dello schema soggiacente rappresentato dall'es. 8, in cui le lettere corrispondono alla segmentazione melodica e i numeri alle unità di tempo componenti.

Presentiamo di seguito (es. 9) una particolare forma di rappresentazione paradigmatico-diacronica delle unità fraseologiche in cui è stato segmentato il brano, seguendo la partitura belliniana. Utilizzo la formulazione 'collezione paradigmatica' poiché questa strutturazione si discosta dalla metodologia di Ruwet, in quanto gli elementi paradigmatici (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*) sono disposti secondo una regola (serie in ragione $\frac{1}{2}$) che ne determina la progressione riduzionistica.⁴⁶

	2 misure (8-1 unità di tempo) - (tetico)
	2 misure (8 unità di tempo) - (anacrusico)
	2 misure (8-1 unità di tempo) - (tetico)
	2 misure (8-1 unità di tempo) - (anacrusico)
	4 unità di tempo - (anacrusico)
	4 unità di tempo - (anacrusico)
	2 unità di tempo - (anacrusico)

⁴⁶ L'esempio 9 mostra la progressiva compressione dell'unità fraseologica secondo una serie di ragione $\frac{1}{2}$, tale da preconstituire un sistema di attese che induce la salienza metrica sulla croma puntata. Nella formalizzazione della struttura è integrata la modulazione metrica operata nella performance, in e_1 / e_2 .

The image shows five staves of musical notation for the aria 'Casta Diva'. Each staff is labeled with a subscripted letter and has a corresponding time unit description to its right:

- c_2 : 2 unità di tempo - (anacrusico). The staff shows the lyrics "a noi vol - gi il".
- d_1 : 1 unità di tempo - (tetrico). The staff shows the lyrics "bel sem ___".
- d_2 : 1 unità di tempo. The staff shows the lyrics "bian ___".
- e_1 : 1/2 unità di tempo. The staff shows the lyrics "te, il bel ___ sem".
- e_2 : 1/2 unità di tempo. The staff shows the lyrics "bian - te ___ sen - za nu - be e sen - za vel."

Es. 9. La collezione paradigmatica disposta diacronicamente.

La collezione paradigmatica, infatti, è qui presentata in successione diacronica, secondo lo svolgimento del brano. Coerentemente con la nostra trascrizione, per evidenziare l'effetto connesso all'*obiettivo vettoriale* del processo di progressiva compressione dell'unità metrico-fraseologica (secondo una serie in ragione $1/2$), abbiamo considerato la modulazione metrico/temporale performativa per le unità e_1 ed e_2 .

È importante notare che il criterio di segmentazione fraseologica utilizzato non segue le regole della comune concezione metrica; esse sono invece da considerarsi come se fossero proiettate in 'campo aperto', non soggetto alla prospettiva metrica che codifica il brano, fermo restando il numero dei tempi (le unità di movimento che le compongono).⁴⁷ Pertanto, in questa prospettiva si possono apprezzare particolari metrici che richiederebbero una complessa articolazione notazionale. Ad esempio, le unità c_1 e c_2 presentano la stessa funzione anacrusica nella pronuncia, che implicherebbe nella partitura il cambiamento del metro per evidenziare ciò che abbiamo siglato con la stanghetta tratteggiata in c_2 . Ovviamente, dato il profilo anacrusico o tetrico degli incisi melodici, l'occorrenza anacrusica sottrae un tempo alla configurazione che lo precede, pur nella costanza di proiezione metrica della figura ritmo-diafematica. Abbiamo indicato questo fenomeno indicando (8-1) tempi. Anche per b_2 questa rappresentazione dà conto dell'accento secondario su «bel» che va a definire la segmentazione dell'inciso.

Per quanto concerne i criteri di segmentazione della melodia, le unità a_1, a_2, a_3, a_4 , coincidono, come abbiamo visto dalle analisi della composizione, con i canonici parametri di partizione del brano, come antecedente-consequente. Per gli altri elementi, di fatto, il criterio base è l'articolazione verbale che dà luogo alla 'chiusura' del senso, delimitato icasticamente dalle pause. Ad esempio, la ripetizione (e l'assetto simmetrico che ne deriva) funge da criterio segmentante e da marcatore 'metrico', unitamente alla funzione degli accenti sul piano verbale (*vòl-* [*gì*] nelle unità b_1, c_1, c_2 ; [*sem-*] *biàn-*[*te*] in b_2 e d_2). Ricordiamo che il testo di Felice

⁴⁷ Il processo è in relazione a ciò che Justin London definisce 'prospettiva metrica dell'ascoltatore': cfr. JUSTIN LONDON, *Hearing in Time*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 22-24.

Romani è fratto e riscritto da Bellini secondo la progressione in ragione di $\frac{1}{2}$ presente nell'idea compositiva,⁴⁸ che utilizza ripetizioni e melismi per calare la versificazione verbale all'interno di una logica musicale che segue una *ratio* del tutto autonoma, determinata, appunto, dalla seriazione. Questa progressiva compressione dà anche conto del fenomeno dell'*overlap*, già notato nella letteratura:⁴⁹ in questa prospettiva è una conseguenza della compressione metrica da 8 a 4 unità di tempo.

L'intrinseca logica interna, sulla scorta del criterio di Implicazione-Realizzazione di Narmour, genera delle *salienze* percettive che segmentano la melodia, costituendosi come snodi di articolazione della progressione.⁵⁰ Questo è tanto vero che quando la serie raggiunge il livello di salienza di un solo tempo, in d_1 , d_2 , il testo verbale lascia spazio alla pura vocalizzazione. Un fenomeno del tutto notevole si verifica quando, superato il livello della singola unità di tempo, in e_1 ed e_2 , ci si trova di fronte alla eventualità di una 'buona continuazione' seguendo il criterio di Implicazione. Qui la logica della seriazione induce il dimezzamento successivo dell'unità metrica, che inerisce al livello della metà dell'unità di movimento sin qui adottata (la semiminima puntata). La sua metà, la croma puntata, acquista ora una funzione saliente, divenendo l'*obiettivo vettoriale* di tutto il processo. Questo scaricarsi sulla croma puntata dell'accumulo tensivo è sottolineato dal *fortissimo* annotato da Bellini in relazione a b. 14, e dal trasformarsi della quantità dinamica in qualità di durata: il *tactus* esercita così una funzione attrattiva sulla croma puntata (ed ecco spiegata la ragione dell'indicazione metrica 12/16 nella nostra trascrizione), determinando le condizioni per l'affermarsi del *rallentando*, con la tendenziale equivalenza tra semiminima puntata e successiva croma puntata.

Qui si attiva un importante dispositivo gestaltico. Dobbiamo considerare che tutto il processo di seriazione è basato su un modello normativo che progressivamente, su base ipermetrica gerarchicamente riducentesi, produce una serie di salienze che segmentano la melodia (e il correlato decorso armonico). Se, infatti, in relazione alle unità e_1 ed e_2 permanesse la segmentazione ipometrica a livello di semiminima puntata, come avviene in d_1 e d_2 , si interromperebbe il processo di continuità relativo all'Implicazione-Realizzazione dal livello ipermetrico a quello ipometrico.

Nella scelta interpretativa di Callas, invece, questo si prolunga oltre il livello del *tactus*, raggiungendo quello della croma puntata. Ma questa opzione, se letteralmente intesa, contrasterebbe con le convenzioni musicali del tempo, in cui una vera e propria transizione metrica in 12/16 (con raddoppio di velocità d'andamento) sarebbe stata inaccettabile. Per questo, la nuova segmentazione ipometrica non supera l'unità di tempo normativa nel brano, della semiminima puntata, attestandovisi e assimilandone così le funzioni, e pur tuttavia non rinunciando alla tensione vettoriale implicata nella seriazione, continuando quindi ad articolare la sostanza del melos immaginato e annotato da Bellini secondo la logica da questa imposta. Bisogna sottolineare, infatti, che questo processo percettivo/performativo si produce in co-

⁴⁸ Sull'effettiva consapevolezza del compositore di questo fenomeno non è dato trarre inferenze, rientrando tale questione in quella più ampia dell'intenzionalità e inintenzionalità artistica, coniugata con le dinamiche estetiche dell'*intentio operis*.

⁴⁹ Ci si riferisce alle proposte analitiche di Sanguinetti e di Della Seta, prima citate.

⁵⁰ Cfr. PARCUTT, *A Perceptual Model of Pulse Salience and Metrical Accent in Musical Rhythms* cit.

stante relazione con il testo annotato belliniano, che fa da sfondo invariante, per cui le note conservano il loro valore nominale di semicroma e croma puntata, pur proiettate in un'allogena e misteriosa dimensione temporale che appare come dominata da principi di fisica relativistica, che ne estendono la durata. È inoltre da tenere presente che l'intero processo è introdotto e propiziato dalla concomitante tensione generata dalle sincopi reiterate a b. 13, richiedendo una risoluzione che si afferma proprio a partire dal primo tempo della misura 14.

È in questo equilibrio delicatissimo tra le istanze della seriazione e i criteri della scrittura notazionale che si produce la magia di questo straordinario effetto. Callas/Serafin nella loro interpretazione qui scardinano la scrittura di Bellini, pur paradossalmente rispettandone l'essenza profonda, imprimendole fino in fondo la logica che si era auto-imposta e traendone le estreme conseguenze. La croma puntata della notazione di Bellini assume funzione di *tactus* nelle bb. 14-17 (e nelle correlative bb. 41-44), sostituendosi alla semiminima puntata in una modulazione metrica performativa⁵¹ su cui, a rimarcarne l'icastica ineluttabilità e a mostrarne la geometrica *ratio* destinale, si avviluppa – quasi a chiasmo con la progressiva riduzione metrica della seriazione – un altrettanto progressivo incremento dei valori di durata nell'abissale *rallentando*.

Rivediamo ora tutto il processo attraverso una riduzione strutturale ritmica (es. 10).⁵²

Es. 10. Riduzione ritmica.

⁵¹ Che si possa parlare a pieno titolo di una vera e propria modulazione metrica performativa è dato dal fatto che nell'interpretazione di Maria Callas la durata in millisecondi della croma puntata del I tempo di b. 14 (il picco *sib*⁴) è esattamente uguale alla semiminima puntata del I tempo di misura 13 (IOI 1340 ms). In seguito il *rallentando* si prolunga fino a un rubato estatico in cui il tempo sembra sospendersi.

⁵² In questa riduzione ritmica la croma come obiettivo vettoriale della seriazione induce il *rallentando*.

Possiamo rappresentare comparativamente il passaggio dell'aggravamento e conseguente *rallentando* anche in un'altra forma, come nell'es. 11.⁵³

Es. 11. Riduzione analitica.

In relazione al passo che stiamo considerando – il punto culminante della melodia, da b. 14 – sono posti a confronto la notazione di Bellini (nel pentagramma inferiore) con l'interpretazione di Maria Callas (pentagramma mediano) e la riduzione analitica.

Nel pentagramma mediano cogliamo la particolare forma di *aggravamento performativo* nella versione Callas/Serafin. Qui il passaggio è annotato con un criterio differente rispetto alla trascrizione del brano (cfr. *Appendice*). Infatti, in questo caso si rappresenta la *schematizzazione dell'esecuzione*, con criterio trascrittivo di tipo *emic*, non la sua descrizione dettagliata come è offerta dalla nostra trascrizione. Di fatto, è annotato il modello che Callas estemporizza,⁵⁴ qui implicando differenti modalità semiografiche rispetto alla trascrizione. Mentre in quest'ultima è (fon)eticamente segnata la modulazione metrica semiminima puntata = croma puntata nel quadro dei 12/16, in questo caso, invece, non solo l'effettiva resa esecutiva è schematizzata, ma per mostrare l'aumentazione rispetto alla partitura belliniana sono stati annotati i reali valori approssimativi del *rallentando*, mantenendo inalterato il riferimento metrico/temporale.⁵⁵ Di conseguenza si evidenzia, con costanza di metro e di tempo, il raddoppio delle battute.

Con riferimento alla riduzione analitica (pentagramma superiore), riteniamo che i ritardi armonici (come appoggiature discendenti), enfatizzati dall'aggravamento, colgano la struttura *in nuce* dell'idea creativa belliniana, soggetta poi a un oggettivo dispiegamento (*prolungamento*, in senso schenkeriano) nella redazione notazionale. Com'è noto, il criterio delle appoggiature che risolvono sui gradi fondamentali di un accordo era uno stilema comunissimo all'epoca, che in Bellini trova un uso del tutto originale.

⁵³ Nell'esempio è annotato comparativamente l'aggravamento performativo di Maria Callas.

⁵⁴ Per la nozione di *estemporizzazione*, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca LIM, 2005, pp. 104-115; ID., *Introduzione alla teoria cit.*, pp. 89-94. La presente fattispecie induce una riflessione sul concetto di estemporizzazione applicato alla tradizione colta. In questo caso, come anche per il teatro musicale, il *modello figurale* che funge da referente per l'azione performativa, pur disponendo di una consistenza scritturale, non condivide i criteri estetico-antropologici di imprescindibile aderenza testuale affermati nell'ideologia del *Werktreue*, propria della tradizione strumentale a partire dal XIX secolo. Cfr. LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon, 1991.

⁵⁵ Valori approssimati per eccesso nella terza e quarta battuta dell'es. 11 (in cui la durata della semiminima puntata è il 165% rispetto a quella di b. 13) e per difetto nella quinta e sesta misura, con semiminima puntata al 221% (quindi con valore di durata equivalente a *più* del doppio di quello dell'unità di tempo di b. 13).

Il processo costruttivo di Bellini risulta molto chiaramente dalla riduzione effettuata, basandosi sull'inversione della funzione sintattica delle appoggiature nei ritardi armonici. Questo artificio è realizzato agendo su una dinamica percettiva connessa a un noto processo gestaltico attivato dall'incremento del tempo di percezione di un suono, che sovverte la relazione figura/sfondo o sostanza/accidente (la relazione percettiva tra qualità strutturale o accessoria del singolo elemento fonico è una delle questioni che determina la valenza dell'analisi performativa, basata sostanzialmente sulla percezione aurale della materia sonora). Incrementando, con scelta performativa, la durata di queste figure, ecco che le appoggiature, da note ausiliarie e in funzione espressiva rispetto alla nota cui sono sintatticamente sub-servienti, diventano latrici strutturali del *melos*.⁵⁶ Anche in questo senso si deve leggere l'osservazione di Basevi per il quale

[l]a melodia [...] del Bellini è piuttosto dissonante, perché vi signoreggiano le note di passaggio, i ritardi, le appoggiature, le settime, le quinte false, ecc., non tanto come ornamento, quanto come parti essenziali della medesima.⁵⁷

Lo schema simmetrico costituisce un altro motivo d'interesse. I numeri apposti nel pentagramma superiore dell'es. 11 indicano l'intervallo su cui risolve l'appoggiatura *rispetto al grado armonico* dell'accordo soggiacente (indicato nel pentagramma centrale): la terza e la quinta, sia del VI sia del II grado (nella terza e quarta battuta dell'es. 11), e la quinta e la tonica per il I (di quarta e sesta)⁵⁸ e il V grado (nella quinta e sesta misura), suggellando una forma classicamente euritmica e una tetragona struttura simmetrica.

Riteniamo interessante l'interazione tra l'aggravamento esecutivo e i presupposti compositivi lineari, che sembrano predisporre un rafforzamento del processo di progressiva compressione metrico-fraseologica illustrato, proprio per tramite del criterio basato sulle appoggiature discendenti. Nella nostra analisi abbiamo visto, infatti, come s'instauri una vettorialità intrinseca nella progressione identificata dalla serie geometrica che innerva le unità fraseologiche sul piano metrico, indicizzando l'unità di croma puntata come target tensivo (*obiettivo vettoriale*), come punto di accumulo della trazione energetica acquisita dalla logica della seriazione applicata alla *dynamis* melodica. E anche, abbiamo evidenziato come il livello in cui questo valore di croma puntata assume identità di unità metrica al tempo stesso richiedesse che la croma puntata incrementasse il proprio valore di durata come esito dell'accumulo tensivo, che si esplica in un'enfasi dinamica e temporale.

Ora, questa dilatazione temporale è in relazione, a sua volta, con un fattore di ordine sintattico-melodico che sincreticamente enfatizza l'effetto. L'appoggiatura, in cui s'identifica l'obiettivo vettoriale, dal punto di vista sintattico esplica in pieno le proprie peculiarità

⁵⁶ È un processo analogo a quello dell'accento di durata, per cui la pura dimensione cronometrica, che si manifesta nell'incremento relativo di durata, agglutina nella propria percezione gli altri parametri sonori (di dinamica *in primis*). Cfr. FRANÇOISE MACAR, *Le temps: perspectives psychophysiques*, Bruxelles, Mardaga, 1992.

⁵⁷ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, pp. 17-18.

⁵⁸ La struttura simmetrica intervallare autorizza un'interpretazione dell'accordo di quarta e sesta come I grado, e non come ritardo del V grado.

di ritardo armonico. In questa enfaticizzazione, sul piano puramente semantico, il semema⁵⁹ 'ritardo' esplicita il proprio latente senso di 'freno', di 'ostacolo' al naturale decorso armonico-tonale, implicando per metaforizzazione inter-semiotica proprio il senso di qualcosa che 'ritarda', che rallenta; estendendo, così, questo senso, sinestesicamente e fattivamente alla dimensione agogica. Questo aspetto è confermato da altri fattori. Bellini, infatti, non prescrive il *rallentando* in partitura, ma è plausibile che sia implicato *de facto* nel decremento dinamico effettivamente annotato dall'autore, in funzione di desistenza e rilassamento tensivo, poi sancito definitivamente dal *dim.* apposto in corrispondenza del conclusivo «senza vel». È inoltre evidente come questo passaggio si possa considerare un'epifania elettiva del punto culminante (anche sulla scorta di mere considerazioni di tessitura) la quale, per definizione, reclama una distensione che sinestesicamente si riverbera e si istanzia in varie dimensioni del campo sonoriale, *in primis* nell'agogica e infine nello stazionamento della cadenza armonica.

Tutto il quadro esplicativo è rafforzato, come già accennato, dalla funzione delle sincopi della b. 13, che precede il *climax*, configurando uno *shift* temporale o sospensione della pulsazione, simboleggiata concretamente dalla rottura delle continuità a opera delle reiterate sincopi o, *e contrario*, da una ostensione implicita della pulsazione da esse procurata, come se si tendesse a offrire un riferimento metronomico per la susseguente croma puntata, che diviene unità di movimento. Di fatto, ipermetricamente, questa b. 13 funziona in termini riemanniani come un *Generalauftakt*, un'anacrusi generale che separa la regolare scansione metrico-temporale dall'aggravamento performativo susseguente.

ABSTRACT - This article presents a transcription and analysis of Maria Callas' 1954 performance of «Casta Diva, che inargenti» (the *Andante sostenuto assai* with which Norma's Cavatina begins in Bellini's opera of the same name). The analysis is aimed, on the one hand, at detecting interpretive stylistic features, according to a widely applied approach in performance studies. On the other, it intends to verify whether the performative dimension identifies structures inscribed in the compositional text, revealing latent factors that cannot be detected through the traditional analysis of the score. In particular, the focus is on the metric-rhythmic and psycho-cognitive criteria that pre-constitute the *rallentando* in the melodic climax, not prescribed by the composer but established in the performing tradition.

⁵⁹ Per la nozione di *semema*, cfr. UMBERTO ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 122-139.

Casta Diva, che inargenti

Maria Callas, soprano - Tullio Serafin, direzione d'orchestra
Milano, aprile 1954

Trascrizione di
Vincenzo Caporaletti

Vincenzo Bellini
Norma - Atto I, Scena IV

Maria Callas

Ca - - - sta Di - va, ca - sta -
Di - va, che i - nar - gen - ti que - ste sa -
- cre, que - ste sa - cre, que - ste sa - cre an - ti - che pian - te, a noi vol -
- gi il bel sem - bian - te, a noi
vol - gi, a noi vol - gi
il bel sem - bian -
- te sen - za nu - be e sen - za
vel.
6
7

28
Tem - pra, o Di - va, tem - pra

31
tu de - i co - ri ar - den - ti, tem - pra an -

34
co - ra, tem - pra an - co - ra, tem - pra an - cor lo ze - lo au - da - ce, spar - gi in ter -

37
ra ah! quel - la pa - ce, spar - gi in ter -

39
ra, spar - gi in ter - ra,

41
che re - gnar,

43
re - gnar tu fa - i, tu fa - i nel

45
ciel,

47

48
tu fa - i nel ciel.