



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

STUDI MUSICALI

Digital repository

Titolo / Title: Prassi esecutiva nel «Teatro alla moda» di Benedetto Marcello

Autore(i) / Author(s): Claudio Gallico

Studi Musicali

Anno I - 1972, n. 2, pp. 317-326

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000079>

Accessed: 20/01/2011

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

CLAUDIO GALICO

PRASSI ESECUTIVA NEL « TEATRO ALLA MODA »
DI BENEDETTO MARCELLO

Fortuna persistente di quel testo. Della sua caricata aneddotica teatrale: senza dire d'altre discendenze o parallelismi meno determinati, « ebbe per guida il gran Benedetto Marcello » Antonio Simeon Sogràfi, padovano librettista nel Settecento declinante e negli anni della transizione, nella invenzione della vivida farsa *Le convenienze teatrali*,¹ in cui « ridusse in dialogo la materia prima » del modello; e anni dopo Filippo Pananti ne accoglieva ancora, ma alquanto anacronisticamente, spunti e suggestioni per formare il suo animato « romanzo poetico » in sesta rima *Il poeta di teatro*.²

Poi l'assidua e a volte troppo incantata lettura di esperti musicali del secolo nostro. La prosa marcelliana irridendo castiga; e obiettivamente, al modo stesso d'altri testi d'argomento teatrale pur vari nel progetto, nel metodo, nei fini, e nel piano della dignità civile e letteraria e accademica, compone un diagramma di vedute e prescrizioni, che il senno di poi ha preteso canoni infallibili. Sposati come furono, in tempi più vicini a noi, all'ideologia del progresso del genere operistico: all'errore di quei custodi del Walhalla, o di Sant'Agata, precisamente convennero, e giovarono. Così, nel fuoco delle censure contemporanee accolte testualmente, incrociato con l'ambizione del tipo melodrammatico assoluto e idealizzato, lo storiografo « alla moda » si trova spesso scambiando a discorrere non già dell'opera musicale fatta, del modo e del luogo della sua risonanza, ma della brulicante officina ov'era coniata, della sordida bottega in cui era messa su.

L'immaginazione, l'indole, l'umor personale dell'antico scrivente; la sua cognizione particolare della materia; la parte sua, i fini; la volontà d'ordinare un sistema metodico: inscindibile si serra il legame del testo saggistico con l'attualità, con la località dell'esperienza di chi scrive; non disponibile diacronicamente se non per frange di trasmissioni letterariamente o concettualmente mediate.

Ombre e luci del *Teatro alla moda*, in sé. Il gioco del consiglio a rovescio, insistito con malizioso puntiglio, sgretola il discorso in argute

¹ Venezia, 1794.

² London, 1808; nuova edizione con varianti, Firenze, 1824 e 1831.

minuzie; e viene avanti per frammenti dunque, ma volendo dir tutto, con implacabile censura. Come un martellante catalogo di paragrafi morali. Di qui la spezzatura bozzettistica; certe pettegole ripetizioni, e ossessioni; quel ritmo lasso di iterazioni parallele. In luoghi privilegiati il prosatore condensa e caratterizza: come specialmente nelle personificazioni e animazioni – Cantatrice, Madri delle virtuose, quel Maestro Crica, praticone dal temperamento grosso, facile, dilagante – fatte di caricata tipizzazione volontaria. Come che sia letterariamente realizzato,³ il comico di Marcello è sempre saturo di storicità: invadente nell'irrompere di persone e stati e cose dell'attualità più evidente; e attiva nella didassi melodrammatica, nella irridente frusta moraleggiante.⁴ Il patrizio veneto è testimone e censore impegnato.

Entro la cornice di paradossi talvolta, in passi troppo rari, rilucono schegge della realtà musicale propria: allora scatta una virtù documentaria nitidissima, che può attingere la propria evidenza dalla stessa saliente e lampeggiante rappresentazione derisoria.

Il più esplicito, forse, di questi segnali esce dalle prescrizioni « A' Suonatori »: il virtuoso di violoncello « accompagnerà sempre i Recitativi all'*Ottava alta* (particolarmente de' *Tenori e Bassi*) e nell'*Arie* spezzerà il *Basso* a capriccio, *variandolo* ogni sera, benché la *Variazione* non abbia punto che fare con la parte [...] ».⁵ Rovesciato il pendio retorico, apprendiamo che nei recitativi operistici (e per estensione, direi, in quelli delle serenate, delle cantate, e degli altri componimenti simili) il violoncello deve ricalcare il disegno del basso d'accompagnamento all'unisono (di norma, con ammissibili eccezioni accompagnando voci principali acute); e che nelle arie al violoncellista è vietato (ma la qualità di morbida ironia vorrebbe forse far dire sconsigliato energicamente) di variare con abbellimenti estrosi ed estemporanei e ogni volta diversi quel segno grave.

³ Si confronti lo spiegato favore per Benedetto Marcello scrittore di W. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, 1968², pp. 445-449.

⁴ Di « moralismo » e « socievolezza », come di « due coordinate » del *Teatro alla moda*, scrive a sua volta Giulio Ferroni nell'abile introduzione del saggio *L'opera letteraria di Benedetto Marcello e l'inedita « Fantasia ditirambica eroicomica »*, in « La Rassegna della Letteratura Italiana », 74 (1970), pp. 333-393: a p. 333. I suoi accenni d'interpretazione stilistica e linguistica sono meritevoli di svolgimento e di scavo esplicativo ulteriore.

⁵ Mi servo dell'edizione B. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, a cura di A. Marianni, Milano, 1959¹ (Biblioteca Universale Rizzoli); la citazione è a p. 63. Da qui in avanti ogni citazione riferita nel testo sarà seguita dal numero della pagina corrispondente nell'edizione menzionata in questa nota.

Eseguire con più strumenti la linea del basso continuo, anche ornandola con variazioni, era tradizione originaria della pratica dell'accompagnamento concertato. Dopo le anticipate indicazioni di Diego Ortiz;⁶ all'esclusione, almeno apparente, di Lodovico Viadana,⁷ segue di poco il raffinato ordinamento di Agostino Agazzari,⁸ emblematico per tutti, teorici e pratici, per dire nomi da Francesco Bianciardi ad Alessandro Guidotti: e in particolare la naturale cooperazione e talora l'identità in concreto degli strumenti « di fondamento » e « di ornamento ». Riflette l'Agazzari tuttavia una prassi che valica l'angusta finalità del mero accompagnamento, del basso continuo in senso stretto, per calare nella realtà d'una orchestra teatrale ricca di fosforescenze timbriche molteplici, e non specificata per iscritto.⁹ Michael Praetorius naturalmente compendia e assevera.¹⁰ Il silenzio di quasi tutti i teorici seguenti – da Johann Staden, 1626, Galeazzo Sabbatini, 1628, e via via, ma con l'eccezione di Michel de Saint-Lambert¹¹ – non può significare abbandono, nemmeno divieto: sì probabilmente che l'unione al basso di più strumenti era prassi tanto comune, e pure tanto condizionata, relativa, da non richiedere, o non consentire, affermazioni grammaticali perentorie. D'altronde la trattatistica del continuo è in quell'epoca sempre più specificamente e analiticamente rivolta alla normativa accordale e numerica, piuttosto che a determinazioni d'ordine timbrico od organologico. Sicché verosimilmente è lasciata al buon gusto, o alle circostanze e necessità occasionali, la decisione dell'assetto della partitura. Con estrema variabilità, quindi, di soluzioni.¹² Una definizione netta sarà data infine,

⁶ *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, Roma, 1553; cfr. F. T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, Oxford, 1931, p. 5.

⁷ *Cento Concerti Ecclesiastici*, Venezia, 1602; edizione moderna a cura di C. Gallico, Mantova-Kassel, 1964: cfr. pp. 121-123.

⁸ *Del suonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena, 1607; edizione in facsimile, Milano, 1934.

⁹ Si può leggere lo studio d'impianto di G. ROSE, *Agazzari and the Improvising Orchestra*, in « Journal of the American Musicological Society », XVIII (1965), pp. 382-393.

¹⁰ *Syntagma Musicum*, III, *Termini Musici*, Wolfenbüttel, 1619 (edizione in facsimile, Kassel, 1958), p. 145.

¹¹ *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, 1707; questa dovrebbe essere la seconda edizione allargata d'un *Traité* edito a Paris nel 1680, secondo si legge in una nota apposta a una sua parziale traduzione conservata manoscritta a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale annesso al Conservatorio « G. B. Martini » (cfr. F. T. ARNOLD, *op. cit.*, p. 196). Saint-Lambert distingue i compiti del suonatore dello strumento a tastiera da quelli della gamba o del violone; ma in maniera proprio contraria a quella rivelata dall'appunto del Marcello: il cembalo scorre e la gamba tiene la nota.

¹² Una particolare sarebbe quella suggerita dall'ambigua scrizione che si legge talora nei frontespizi delle musiche per piccolo o grosso complesso concertante: strumento ad arco (violone, viola da gamba) e oppure o strumento a tastiera (spinetta, cembalo, organo).

al crepuscolo storico di quella prassi, da Carl Philipp Emanuel Bach: l'accompagnamento migliore, e ineccepibile, è quello eseguito dallo strumento a tastiera e dal violoncello insieme¹³ (Bach d'altronde viene molto dopo la pagina che qui scrutiamo). Non risulta invece da questo testo compendiatore se l'apporto del violoncello nell'accompagnare le arie potesse spiegarsi in volubili variazioni ornamentali: usanza questa comune in epoche più remote, icasticamente rivelata e, come leggemo, ormai censurata e ripudiata da Benedetto Marcello.¹⁴

La sua inclinazione per accompagnamenti robusti e corposi in cui s'associano più strumenti emerge sensibilmente confermata, ma fuori dal dominio teatrale, nella concezione dell'opera sua maggiore. Nell'*Estro Poetico Armonico* il continuo è parte poderosa dell'assetto generale di quei salmi concertati; nella prefazione, in quelle parole rivolte all'esecutore, Marcello prescrive, insieme con altre qualità, un « accompagnamento nel Ripieno più che si possa numeroso, ma proporzionato di varj Bassi, per supplire in un certo modo agli antichi strumenti ».¹⁵ In tema di ricalchi strumentali nel grave, egli dichiara « A' Leggitori » del tomo settimo, edito nel 1726, scrivendo del salmo xxxvi « a Cappella »: « Sono stampate le sole quattro Parti, che cantano all'uso de'

L'esperienza generalizzata dimostra che non si tratta di alternative perentorie; e la bilancia pende verso l'associazione dell'arco con la tastiera. Questa sembra sicura nell'accompagnare voci; vige con eccezioni quando la parte principale è strumentale (si rammenti l'imbarazzante frontespizio proprio dell'opera quinta di Corelli). L'esame della stesura dei titoli delle collezioni a stampa, e della loro struttura bibliografica – oggi facilitato da compilazioni come quella di Claudio Sartori – rivela che le sonate da chiesa sono di norma proposte in quattro fascicoli; quelle da camera in tre, e un solo fascicolo è destinato a violone e/o cembalo. Ma questa parte poteva essere letta da due esecutori contemporaneamente (cfr. tra l'altro le illustrazioni in R. HAAS, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam, s.a. [ma 1931], p. 216 e tav. xi). Si dà anche il caso che la partitura abbia *o* e la parte *e*; ovvero che là dove si legge *o* esistano invece parti separate rispettive per i due strumenti del continuo; oppure che sia proposta la parte propria di cembalo anche quando non è menzionata nel frontespizio generale; né mancano inversamente indizi di esecuzioni condotte senza lo strumento a tastiera (F. T. ARNOLD, *op. cit.*, pp. 328-329). Osservando poi nel senso diacronico quella editoria, il caso della alternativa (violone o cembalo) va rarefacendosi verso lo scorcio del secolo XVII, e invece cresce il numero delle edizioni in cui sono richiesti entrambi gli strumenti.

¹³ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, II, Berlin, 1762, introduzione, par. 9.

¹⁴ Il ripudio della variazione del basso è caratteristicamente uno dei due postulati della corretta esecuzione all'italiana del continuo stesi da J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768, s.v. *Accompagnement*, par. 5: « On ne doit pas accompagner de la même manière la Musique Italienne et la Française [...] en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement et détacher les Notes de la Basse; n'y faire ni Trills ni Agréments, lui conserver la marche égale et simple qui lui convient; l'Accompagnement doit être plein, sec et sans arpéger [...] ». Questa voce riflette usanze dell'epoca segnata dal gusto pergolesiano, galante, preclassico.

¹⁵ *Estro poetico armonico. Parafrasi sopra li primi venticinque Salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustinian, Musica di Benedetto Marcello*, Venezia, 1803 (prima edizione 1724), I, p. x.

madrigaleschi componimenti e degli osservati contrappunti a Cappella. Tuttavolta per sostegno, e rinforzo d'esse Parti nella esecuzione del Salmo potranno i Cembali, e Contrabbassi entrare col Basso»;¹⁶ e la parte ha anch'essa in più luoghi la didascalia coerente « Violoncelli, e Contrabbassi colla Parte ». Su la consistenza di tali interventi strumentali illumina la cronaca dell'esecuzione integrale dei *Salmi* avvenuta in dodici serate in Roma, palazzo della Cancelleria Apostolica, a spese del Card. Ottoboni: « Sostenevano le prime Parti i primi Cantori di quella età, che forse mai non ebbero pari, Domenico Ricci, detto il Menegonuccio, Pasqualino Betti, Giuseppe Carminati, Biagio Ermini; e per riempire il Coro erano scelti altri xxiv. de' migliori della Cappella Pontificia. E a tutti, oltre al regolamento del Gravicembalo, davano sostegno otto Violoncelli, e otto Contrabbassi i più abili, e sicuri di Roma ».¹⁷

Torniamo al teatro. Riconsideriamo l'esecuzione « alla moda » dal grave. Il consiglio a rovescio dato al cembalista è di « *non usar mai, suonando, li Diti grossi, di non badar a numeri, di dar sempre sesta, di non si unir mai col Maestro, e chiudendo tutte le seconde Parti dell'Arie con terza maggiore etc. etc. etc.* » (pp. 62-63). Quindi: sia attivato il primo dito, con ciò svecchiando la tecnica digitale e aggiornandola con quella corrente, di Francesco Gasparini, del quale Marcello era stato discepolo, di Domenico Scarlatti (e pure di Henry Purcell e di François Couperin);¹⁸ l'armonia realizzi le molte e varie cifre del basso, non insistendo pigramente nella comoda, e stucchevole, terza e sesta; la seconda parte delle arie, in minore, non sia conclusa con la triade perfetta maggiore (la terza di Piccardia) com'è, pare, deplorata usanza.

E lo stesso paragrafo « A' suonatori », ormai sufficientemente scrutato, ne ha per il primo violino (e similmente per la viola): non va a tempo, certo, è incoerente col cantante, e precipitoso; non usa come dovrebbe tutto l'arco, sì invece solamente dal mezzo alla punta; non vuol graduare la dinamica (che con quell'arco doveva ristagnare in un mezzoforte uniforme); in fine gonfia l'esecuzione delle arie a solo con una « *Cadenza lunghissima*, quale porterà seco già preparata con *Ar-*

¹⁶ *Op. cit.*, VII, p. III. La stessa prescrizione è estesa nello stesso tomo per similitudine al salmo quarantesimoterzo, egualmente « Da cappella ».

¹⁷ *Op. cit.*, I, p. 24. A. D'ANGELI, *Benedetto Marcello La vita - Le opere*, Milano, 1946, p. 31, n. 10, suppone la data 1739.

¹⁸ La mobilitazione delle cinque dita sulla tastiera è acutamente asserita in quegli anni, per la cura rivolta a diteggiature singolari caratterizzanti, appropriate a tale curvatura della melodia, a tale abbellimento ricercato, a tale passo, a tale fine ineguaglianza od ondulazione ritmica (al modo stesso, per dire, con cui si cercano le diteggiature degli archi); e non è d'altronde ancora meccanicamente sistematizzata e livellata per scrupoli egualitari, come sarà poi, e infine dai pianisti virtuosi dell'Ottocento.

peggi, soggetti a più Chorde etc. etc. etc. » (p. 62). Censura vivaldiana.¹⁹ In verità un'audizione di quelle cadenze appagherebbe la moderna curiosità. Forse per la prima volta recalcitriamo dalla via di Marcello, e per sua colpa: l'ultimo accenno evoca a chi l'intenda un'immagine sua-siva di stupefacente plenitudine sonora, virtuosistica e sensuale.

È una costante l'avversione di Benedetto Marcello alle modificazioni anche estemporanee della stesura delle arie, eseguite per fini esornativi ed esibizionistici. Quante volte ritorna a raccomandarle ironicamente. Subito anche nella fase formativa: « se nell'Arie vi entrassero Nomi propri [...] ed altri adverbii dovrà il Compositore *moderno* comporvi sopra un ben *lungo Passaggio* [...] E ciò per allontanarsi dall'*antico Stile*, che non usava il *Passaggio* su Nomi *propri* o sopra *Adverbii*; ma bensì sopra *parole* solamente significanti qualche *passione o moto* » (pp. 32-33).

Poi, il maestro arresti gli strumenti alla cadenza, per dare agio ai virtuosi d'indugiarsi a piacere (p. 33). Il musico confonda la struttura e il senso delle parole per « far *Passi di buon gusto, Trilli, Appoggiature, Cadenze lunghissime* » (p. 39); cantando l'aria « alla *Cadenza* potrà *fermarsi* quanto gli pare, componendovi sopra *passi e belle maniere ad arbitrio* », e dovrà « *ripiar fiato più d'una volta, prima di chiudere con un trillo, quale studierà di battere velocissimamente a principio senza prepararlo con messa di Voce* » (p. 40); « tornando *da capo*, cambierà tutta l'*Aria a suo modo* » (p. 41).

La cantatrice a sua volta sfoggerà « *Variazioni, Passi, belle maniere* » insegnate da Maestro CRICA (p. 45), e da costui poi anche scritte « sopra quel *solito Libro* a ciò destinato, quale sempre porterà seco per ogni Paese » (p. 46): questi passi e cadenze non li rivelerà che alla prova generale in teatro, conformando il movimento al bisogno di quei passi vocali (p. 49); prolungherà nelle ariette le sillabe finali d'ogni parola (p. 50); « farà *Cadenze* la *VIRTUOSA moderna* di *cento bocconi*, avvertendo [...] *di ripigiar fiato più volte, ricercar gli ultimi acuti, e dar al Trillo la solita storta di Collo* » (p. 52); Maestro CRICA dunque « le scriva i *passi, le variazioni, le belle maniere* [...] perché la *VIRTUOSA* possa variar ogni sera » (p. 53); « metterà ogni studio [...] per variar l'Arie ogni sera » e, al colmo, « studierà di fare i *Passi* ancora nel *Trillo*, che ciò solamente resta a sentirsi dalle *VIRTUOSE* correnti » (p. 55).

¹⁹ L'identità è precisa con i termini del resoconto d'una impresa violinistica di Vivaldi - il 4 febbraio 1715 nell'accompagnare forse l'*Orlando finto pazzo* - fornito dai diari di viaggio dell'architetto francofortino Johann Friedrich von Uffenbach; cfr. M. PINCHERLE, *Vivaldi*, Paris, Plon, 1955, p. 31.

12

BIBLIOTECA
FERRAIOLI

I L
T E A T R O
A L L A M O D A

O S I A

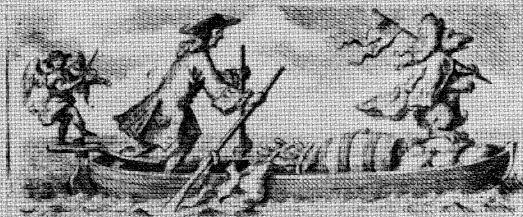
METODO sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire
l'OPERE Italiane in Musica all'uso moderno.

Nel quale

Si danno Avvertimenti utili, e necessaria Poeti, Compo-
sitori di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso,
Impressari, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Sce-
ne, Parti buffe, Sarti, Paggi, Compare, Suggestori,
Copisti, Protettori, e Madri di Virtuote, ed
altre Persone appartenenti al Teatro.

DEDICATO

DALL' AUTORE DEL LIBRO
AL COMPOSITORE DI ESSO.



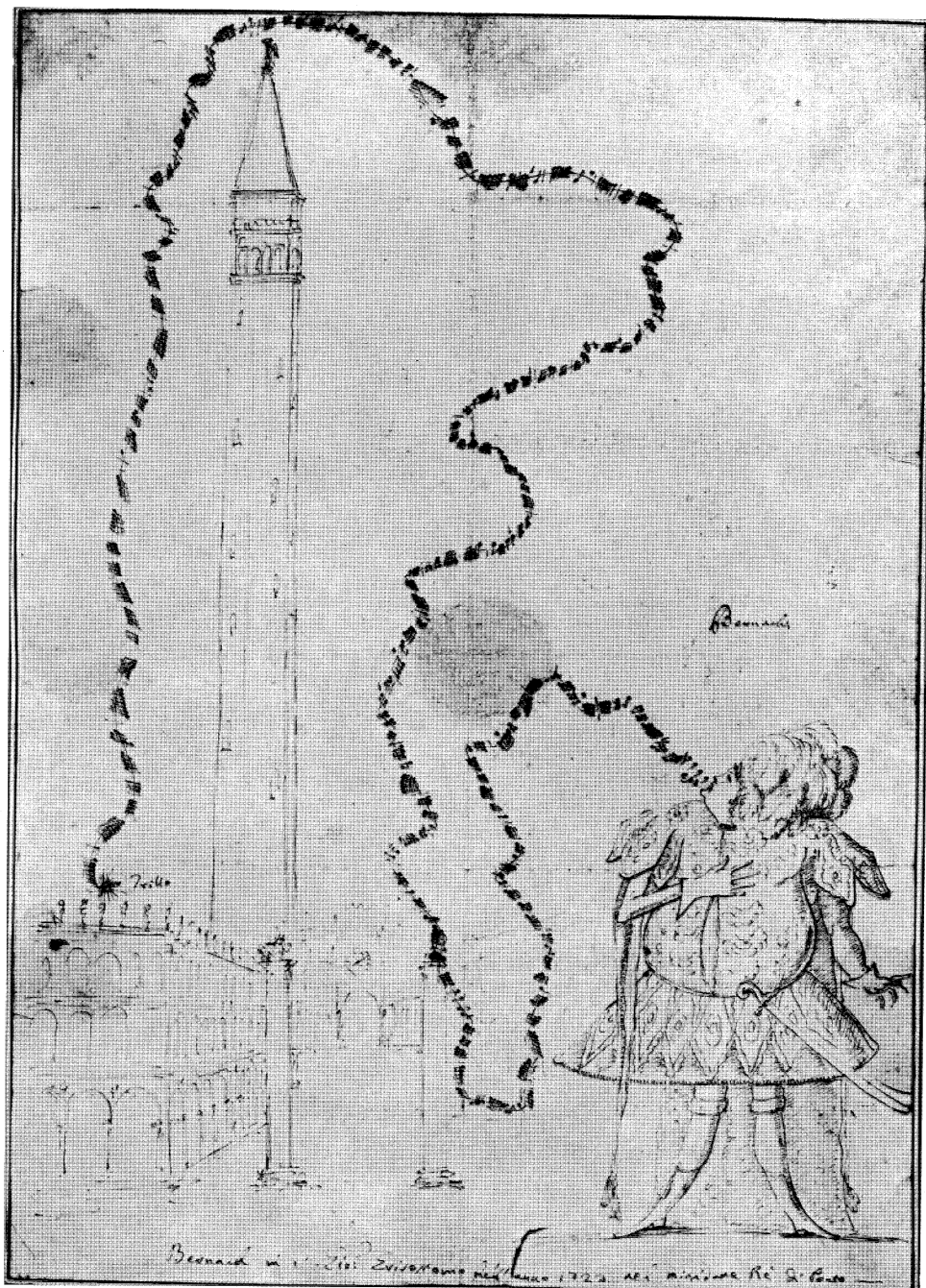
Stampato ne' BORGHI di BELISANIA per ALDIVI
VALICANTE; all' Insegna dell'Orfo in PEATA.
Si vende nella STRADA del CORALLO alla
PORTA del Palazzo d ORLANDO.

E si ristamperà ogn'anno con nuova aggiunta.

Il Senator Marcello e Antonio
Gyrolino

La prima edizione del *Teatro alla Moda*.

La prima edizione del volumetto uscì a Venezia nel 1720. I nomi anagrammati dei presunti editori corrispondono a quelli di alcuni cantanti e compositori; nell'ordine: Caterina Borghi, Cecilia Bolisani, Antonio Vivaldi, Caterina Teresa Cantelli, Orsatto l'impresario, Anna Maria Strada, Antonia Laurenti, Giovanni Porta, Giovanni Palazzi, Giuseppe Maria Orlandini.



Anton Maria Zanetti, Il « trillo » del tenore Bernacchi (1718).

« Farà cadenze la Virtuosa moderna (conforme s'è detto di sopra al Musico) di pigliar fiato più volte, ricercar gli ultimi acuti, e dar al trillo la solita storta di collo ».

Le parti buffe, per ragione d'onorario, si serviranno anch'esse « d'Intonazione, Passi, Trilli, Cadenze, etc. da Parte seria » (p. 68).

I Maestri di bella maniera scriveranno i passi, eccetera, come sopra; se la virtuosa vuole il trillo « glielo faranno battere *velocemente da principio, sempre in semituono, e senza prepararlo con messa di voce* »; le cadenze saranno lunghissime, ed eseguite con diversi fiati divisi (p. 87).

Una rassegna così un poco stucchevole; dalla monotona insistenza rivelatrice. Naturalmente, chi scrive vuole tutto il contrario! E dalla congerie delle espressioni uniformi, con quella inclinazione generica a un cantare osservato e sobrio – persino il da capo variato, emblema della vocalità settecentesca, è avversato –, vengono pur fuori spunti caratteristici.

Riguardo alla proprietà del passaggio vocale, che ha da essere conveniente alla parola, come viene chiaramente esemplificato, Marcello s'affida all'autorità dello stile antico (secentesco? veneto?)²⁰ altre volte negletto e ripudiato, come s'è notato. Il passaggio deve anche essere portato da un fiato solo.²¹

La definizione del trillo s'allinea con quanto di più autentico ci tramanda l'antica tradizione esecutiva. Richiede una preparazione, ch'è la nota stessa ferma o la sua appoggiatura superiore, eseguita con raffinatezza dinamica, principiando con poca voce e crescendo fino al punto culminante, dal quale si viene poi diminuendo con la medesima gradazione usata nel crescere; l'esecuzione con la nota ornamentale all'intervallo giusto (non sempre semitono), portata con moto regolatamente accelerato. Tace invece della risoluzione, Marcello: e si sa qual cura rivolgersero i maestri a questa parte, che pretendevano rallentata, terminata, e anche ornata da ultimo con l'anticipazione della nota conclusiva della cadenza.

I tempi. Il primo riferimento è illuminato; prefigura a un punto diverso la funzione di certi fruttuosi incontri tramandati dall'aneddotica della cooperazione di Calzabigi e Gluck: il poeta « visiterà il Maestro di Cappella, gli leggerà il Dramma più volte, *avvisandolo* dove il *Recitativo* deve andar *lento*, dove *presto*, dove *appassionato*, etc., non

²⁰ Subito insegnò distinguendo Giulio Caccini a portare i passaggi sulle sillabe lunghe, e in cadenze finali, e su vocali privilegiate: nella prefazione a *Le Nuove Musiche*, Firenze, 1602.

²¹ Norma in sé conservativa, che incontrava imponenti eccezioni nella pratica. Si scorge dalla fattura stessa dei passaggi scritti d'ogni scuola; e lo dichiara il tradizionalista P. F. TOSI, *Opinione de' cantori antichi e moderni*, Bologna, 1723, p. 35.

dovento rilevar il Compositore moderno di Musica veruna di tali cose » (p. 29). Non scorgo in cosa questa raccomandazione sia da interpretare, al solito, a rovescio: v'è certo solo la frecciata contro il compositore. La istruzione interpretativa validissima s'innalza netta e impressionante, esortando all'animazione distinta e alla caratterizzazione svariata dei movimenti – delle espressioni – in quei pezzi sempre trascuratissimi del dramma musicato, nei recitativi appunto.

Seguitiamo. Anzitutto il maestro dovrà « terminato ogni *Ritornello*, far cenno con la testa a' VIRTUOSI, perch'entrino a tempo; imperciocché non potranno essi saperlo mai » (p. 36); da parte sua la virtuosa « prima d'incominciare ogni *Arietta*, guarderà attentamente il Maestro di Cappella o'l primo Violino, aspettando da loro il *cenno per entrar a tempo* » (p. 55): due luoghi nei quali l'ironia entra appena appena, *juxta modum*. Ma questa diva ha altri torti: per quel suo vizio del variare improvviso ella pretenderà « che tutte l'*Arie* vadano più *tarde* o più *preste* conforme porteranno i Passi » (p. 49).

Tenore e Basso « Nell'Opere vecchie si faranno l'*Arie*, battendole in *Scena con la Mano e col Piede* » (p. 43).

Tutto un disordine ritmico, di cui risentono anche le parti buffe, che « *incalzeranno e lenteranno* il tempo, e ciò particolarmente ne' *Duetti* a motivo de' *Lazi* [...] non andando d'accordo co' *Bassi* » (p. 68): dove l'annotazione esecutiva s'intreccia a un indizio di comportamento scenico. Nel comico, questo doveva essere ben attivo, se non complicato e disordinato, ed esagerato tanto da mandare all'aria la misura musicale. È l'unica positiva referenza all'attività gestuale dell'attore contenuta nel discorso marcelliano (non le pungenti caricature della « *storta di Collo* », del far « l'*Arie*, battendole », e degli altri atteggiamenti stravaganti).

E la prescrizione – ironica – di dinamica esige: « Perché meglio riescano i *Passi* » i maestri « faranno cantar sempre piano » le virtuose (p. 87).

Ancora. Le parole saranno pronunciate male cantando, tanto da non essere intese (p. 27 e pp. 34-35), con paradossale vantaggio per « l'esito de' *Libretti* », o perché « in tal maniera *comparisca* o sia *meglio intesa* la Musica ».

E una noterella che risulta pungente pei conoscitori della vocalità: « Il BASSO cantando deve *tenoreggiare* con *Passi* e *Chorde acutissime*, ed il TENORE deve *scendere* al possibile nelle *Chorde* del BASSO, ascendendo però col *falsetto* sino al CONTRALTO, nulla importando che, per ciò fare, la *Voce* dia di *Naso* o di *Gola* » (p. 43).

Altre mancanze, sciatterie, errori: i ritmi scorretti, le stonazioni,

e cose simili. Ma questo non entra nel dominio delle usanze, non è prassi; è difetto di proprietà tecnica elementare: l'esecutore non sale nemmeno il primo gradino del decoro professionale.

L'avidità speculazione del lettore del *Teatro alla moda* intenditore di musica è distorta in due direzioni, a ben considerare: da un lato c'è la testimonianza degli usi vituperati, delle mancanze e dei vizi, e quindi il tratteggio, benché caricato, d'un profilo autentico della situazione reale e qualità e consistenza del mondo melodrammatico e della sua musica; da un altro lato c'è l'ambizione di emendare, di risanare, infine di moralizzare quel campo. E la conseguente costituzione di un progetto di nuova melodrammaturgia, pur veduta da angolazione particolare con speciale acutezza e sollecitudine operativa.

La nostra utilizzazione pratica, l'applicazione nell'esecuzione di questi testi ricchi di fermenti non può orientarsi verso un partito solo: non l'adozione provocatoria, per fini d'esatta restituzione, di quegli usi che Marcello censura; non l'accettazione supina delle prescrizioni riformatrici.

La cognizione dell'ambito del *Teatro alla moda* è essenziale per la sua applicazione pratica.

L'area è veneta; direi pure puntigliosamente localizzata ad eventi contemporanei veneziani. Quell'enigmistico frontespizio la determina rigorosamente.²² Eppure la risonanza del testo valica il limite restrittivo di un invelenito attacco a Vivaldi,²³ conquistando diramazioni molto più articolate e innervate nella realtà contemporanea.

L'epoca – non solamente cronologia, sì realtà dei casi: registrazione di circostanze e maniere attardate; e prefigurazione di progredite – è in bilico sul tempo di transizione dello stile operistico barocco. In qual direzione: la sistemazione, la stabilità della morfologia, ora generalmente convenuta sia nel disegno grande del progetto letterario, sia nella costituzione dei pezzi di canto, e nel calcolo della loro disposizione alterna bilanciata; l'erosione e la riduzione del campo delle licenze fantasiose, dell'improvvisazione aleatoria, eccessiva, abusiva, squilibrante; la

²² Si rammentano le soluzioni fortunatamente raccolte da Gian Francesco Malipiero, e la postilla bibliografica ritrovata da Ulderico Rolandi, riunite e commentate in A. DELLA CORTE, *Satire e grotteschi di musiche e musicisti d'ogni tempo*, Torino, 1964, pp. 284-289. Qui seguono utili riferimenti al mondo veneziano contemporaneo, ricavati dalla cronologia di T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia, 1897.

²³ Un lume netto, ma ancora troppo limitante, sulla concretezza pratica della posizione e dell'impegno di Benedetto Marcello nel teatro veneziano e in quel suo vivacissimo mondo scende dal reperto documentario di R. GIAZOTTO, *La guerra dei palchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I (1967), pp. 485 e sgg.

semplificazione, e la più minuta ricerca degli affetti (in rapporto con una più sfumata molteplicità dei casi, delle posizioni, delle persone nella tela drammatica); l'assottigliamento del segno, delle compagini, delle risonanze. Pare quest'ultima una vocazione costante veneta; un gusto topico che incide, imbriglia, scarnisce, essenzializza l'idioma: intorno a quegli anni Caldara, Lotti, Vivaldi, Albinoni; e poi continuando verso i limiti della cerchia melodrammatica, per dir così, goldoniana.

E la lezione del *Teatro alla moda* non vige solamente in riferimento alle usanze, alla prassi; ma anche nel punto della volontà formativa, dell'invenzione: non recita il titolo del libro *metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'Opere italiane in Musica all'uso moderno?*²⁴ Sia pure con vocazione specificata; sia pure entro un'ottica particolare: specialmente sollecita per quella congruenza castigata e grave di poesia e suono, che è costante inclinazione della teoresi marcelliana, e che dalla semplice dimensione tecnico grammaticale s'irradia a metodo poetico, persino a impegno morale; laddove, per fare un esempio, neanche intravede il potenziale drammatico della funzione strumentale, sia coloratura caratterizzante del timbro, sia incisione degli interventi strumentali orchestrali alternativi, sia drammatismo concertante e sinfonico.

Vediamo che lo schema di metodo tracciato qui a frammenti addita una via oggettivamente perseguita nel futuro; come risulta al confronto con i postulati dei teorici riformatori più autorevoli dei decenni venturi, e anche dall'itinerario percorso dagli operisti, insomma. Il manifesto teorico di Marcello anticipa il gusto melodrammatico imminente. Quello marcato al principio dal comico pergolesiano: quando inclina all'illustrazione di una realtà ricondotta a più giusta misura d'uomo; e pure quello più tardi segnato da fiera e soave vocazione tragica.

Ecco Benedetto Marcello progressivo,²⁵ in una disposizione arcadico razionalistica: volontà di lucido controllo della materia sonora; di sobrietà osservata e di semplicità precisa tutta illuminata d'intelligenza. Antibarocco, per quella diversa attitudine normativa riducente, emendante, schiarente. Sia pure ancora dall'interno; frastagliata e non recipiamente avversativa o ripudiante: per quella temperanza non del tutto mancante di umore affettuoso, nel dire di un oggetto amatissimo, che l'incanta.

²⁴ Non può essere taciuta neppure qui la contraddizione con il disarmante convenzionale di *Arianna*, intreccio scenico musicale a cinque voci, quindi l'unica *pièce* melodrammatica, composta da Benedetto Marcello nel 1727.

²⁵ Si confronti col pregnante Pier Iacopo Martello, di pochissimi anni anteriore, limpido appassionato testimone speculare nel dialogo *Della Tragedia antica e moderna*, la cui prima stesura è del 1714: il mio saggio *P. I. Martello e la Poetica di Aristotile sul melodramma* è in corso di pubblicazione.