

ARIA D'EUROPA E MELODIA D'ITALIA

A passeggio nel canto da camera di Walter Proni

di *Piero Mioli*

Sono definibili come canzoni, romanze, melodie, liriche le venticinque composizioni vocali da camera di Walter Proni che si raccolgono ora in generosa antologia. Scritto per voce, una voce media di soprano o tenore (o mezzosoprano, o anche baritono), e pianoforte, questo amabile repertorio d'oggi rappresenta l'eterna resistenza del romantico canto all'italiana, e contiene musiche che di regola s'atteggiano a leggere, dolci, commosse, ardenti, dunque svariatissime romanze da salotto, salvo figurare come più moderne "liriche" cameristiche là dove la poesia si fa più difficile, più ostica, insomma più pienamente novecentesca che otto-novecentesca. Del resto le scelte poetiche di Proni sono assolutamente chiare e perfettamente mirate, in largo omaggio ad alcuni fra i maggiori poeti europei del XX secolo. Attesa dunque la vastità del panorama, prima di scendere nei particolari della bella musica di accattivante stile tradizionale, sarà bene richiamare alla mente i caratteri fondamentali della canzone, della romanza, della melodia, della lirica attraverso i lunghi decenni e anzi secoli della loro storia.

Forma poetico-musicale di cultura e pratica italiana, affine ad altre forme europee e diversissima nel tempo, la canzone d'arte somiglia alla chanson francese, alla canción spagnola, al Lied tedesco. Parola onnipresente e perfino scontata, la più semplice e giusta a indicare qualunque espressione canora (dotta e popolare, artistica e commerciale), la canzone è ancora più fortunata come generico nome riassuntivo che come precisa definizione scritta. Nella letteratura è un'estesa poesia che si compone di diverse strofe o stanze metricamente identiche, da «Così nel mio parlar voglio esser aspro» di Dante a «Chiare, fresche, dolci acque» di Petrarca fino alla libertà leopardiana della Canzone all'Italia con i disparati casi delle canzoni cicliche e frottolate, terzine e sestine, a ballo e pindariche; e nel tempo ha presto dimenticato l'evidente origine musicale. Nella musica popolare di ogni epoca e regione e nella musica leggera del '900 quella di canzone risulta essere la definizione più comune, capace di comprendere disinvoltamente tutte le forme possibili (come del resto il song americano e così via); e nella musica colta ha attraversato i secoli con alcuni momenti e forme di particolare rilievo dalla polifonia del '400 al salotto del primo '900.

La chanson borgognona o fiamminga applicata a testi italiani era tradotta come canzone, esempio massimo la prima strofa di «Vergine bella» di Petrarca musicata da Dufay a 3 voci attorno al 1420. Nel pieno '500 dalla vecchia frottola e in parallelo con la musica dotta del madrigale nacque la canzon villanesca o villanella a 3 o 4 voci, prospera per tutto il '500 fin dal contributo del fiammingo Willaert. Dal '600 al '700 l'avvento e il trionfo della monodia da teatro nascosero sotto il termine imperante di aria la realtà della canzone, pezzo vocale estrofico accompagnato capace di

rappresentare la funzione e l'atto stesso del canto al di là della finzione scenica: è il caso di Cherubino nelle mozartiane Nozze di Figaro del 1786, «Voi che sapete» (e in aspetto piuttosto di serenata quello di don Giovanni, «Deh vieni alla finestra»). Nell'800 Rossini scrisse la canzone del salice (Otello), Donizetti «Mira, o bella, il trovatore» (Gianni di Parigi) e «Perché non ho del vento» (Rosmunda), e Verdi «La donna è mobile» (Rigoletto), «Stride la vampa» (Il trovatore), «Di' tu se fedele» (Un ballo in maschera), la canzone del velo (Don Carlos) e la canzone del salice (Otello), in una forma di solito strofica e monotematica che diverge dall'aria ed è la stessa della romanza anche se in genere con maggior vivacità. Questa forma vigeva anche nella musica da camera, grazie agli stessi operisti e ad autori specifici: fra costoro, che fin dai titoli compassionevoli la assegnavano a un trovatore, un pellegrino, un orfano, un poveretto (ma anche a un contrabbandiere, con Bottesini), la volevano siciliana e napoletana o anche solo romantica, con Leoncavallo che la svariava per bene fin dal titolo (appassionata, d'amore, d'autunno) e Martucci che estese la Canzone dei ricordi di Pagliara in ben 22 parti, emerse Tosti, che dopo svariate canzoni simili alla romanza e alla melodia (definite di volta in volta vecchia, spagnola, notturna), pervenne ad alcune fra le composizioni più felici e ambiziose del suo catalogo con L'ultima canzone (1905) di Cimmino e le Quattro canzoni di Amaranta (1907) di D'Annunzio.

Ma con il primo '900 la canzone comincia a tramontare nella musica colta e riprendeva quota in quella popolare (anche con la mediazione dell'operetta, provvista di canzoni come quella della Vilja nella Lustige Witwe di Lehár, e sull'esempio del caffè-concerto parigino, raffinato e noir o meglio canaille), dove era rimasta in vita soprattutto oralmente. Così la canzone napoletana brillò a lungo nelle case aristocratiche e borghesi, nei locali e nelle feste pubbliche grazie a poeti come Califano ('O surdato 'nnamurato di Cannio), Di Giacomo (Marechiaro di Tosti), Bovio ('A canzone 'e Napule di De Curtis) e a musicisti come Cottrau (Santa Lucia, versi propri), Di Capua (O sole mio di Capurro), Cardillo (Core 'ngrato di Cordiferro), Denza (Funiculì-funiculà di Turco) e numerosissimi altri. Di seguito, dal terzo decennio del '900 nacque e s'impose la canzone leggera, sorretta dalla radio, dalla discografia, dalla televisione, dallo stesso mercato internazionale che la imparentava con la canzone americana e nel faceva un'espressione a sé, ormai indipendente dalla lunga tradizione italiana. Sul ceppo maggiore della canzone, intanto, s'erano innestate altre forme, similari ma non identiche, a cominciare dalla romanza. Canzone strofica su testo italiano, da camera e da teatro, a imitazione della romance francese la romanza italiana è fiorita nel tardo '700 e in sua compagnia ha resistito fino al primo '900 come principale forma di musica vocale da camera: limitata a una voce con tastiera, ad argomenti di gusto popolare e borghese, a una facile forma strofica, anche al contributo esecutivo dei dilettanti (oltre che dei professionisti), ha lungamente brillato nei salotti tanto della piccola borghesia quanto dell'alta aristocrazia grazie alla grande comunicativa del suo Romanticismo medio e misurato (spesso anche mediocre). Ben sorretta dallo zelo degli editori, avvalorata da compositori esclusivi o quasi come quel Gordigiani che era detto lo Schubert italiano, Mariani e Tosti, era comunque capace di sfumare in sottogeneri come il notturno e la barcarola, l'arietta e

la canzonetta, lo stornello e la ballata (mentre anche certi *Lieder* potevano chiamarsi così, come le *Romanzen aus Tieck's Magelone* di Brahms).

Dopo la generica romanza, ecco la più specifica melodia. Tipo di romanza da camera fiorita in Italia nel pieno '800, sorta dopo la varia proliferazione di arie, canzoni, romanze, notturni e barcarole (tutte appunto riassumibili sotto il nome di romanza), la melodia aveva contenuto genericamente lirico e amoroso (senza traccia di storie da raccontare o personaggi da illustrare, prerogativa della ballata), era quasi sempre lenta, sempre immune da tendenze recitative e svolta alla maniera del cantabile o dell'arioso. Così era tradotto il *Lied* di Schubert, e così si espressero Donizetti, Bazzini, Mazzuccato, Bottesini, tal Döhler che nel 1842 pubblicò *Sei melodie italiane* e Mariani che in ogni raccolta di romanze inserì sempre alcune o anche molte melodie. In Tosti la melodia abbonda di quantità e sovrabbonda di qualità, con capolavori quali *Ideale*, *Malìa*, *Non t'amo più*, *Sogno*, *Vorrei morire!*. Infine, la lirica propriamente detta, che è un componimento da camera per voce e pianoforte di forma varia e coltivato nel '900: quando tramontarono la romanza, la canzone, la melodia e via dicendo, s'affermò in Italia intonando testi più pregevoli di quelli di un tempo con forme più libere e moderne; dopo l'ultima evoluzione di Tosti, a praticarla furono Respighi, Pizzetti e man mano tutti i compositori interessati alla musica vocale da camera. Che la tradizione della romanza da salotto non si sia interrotta, in Italia o anche altrove da parte di musicisti italiani, è ampiamente dimostrato dal catalogo di Walter Proni (Cotignola [Ravenna] 1944). Compositore, pianista, direttore d'orchestra, organizzatore, Proni si è formato in Italia e in Austria (a Vienna ha studiato direzione alla Hochschule con Swarowsky e Hosterreicher; ha seguito i corsi di Karajan, Böhm e Krips; ha lavorato allo Staatsoper quale preparatore dei cantanti). Ha composto pezzi per pianoforte; suites, schizzi, poemi strumentali; l'oratorio *Cantico dei cantici*; alcune messe nuziali e varie composizioni mariane; l'opera *La création du monde*. Autore di una ricerca su musica e rieducazione per conto del Consiglio d'Europa di Strasburgo, ha inciso parecchio: oltre ai numerosi LP vi sono fra l'altro tre CD di melodie di Tosti, tre CD comprendenti cinquanta versioni dell'*Ave Maria* dal '500 a oggi, due CD con 40 canti natalizi con armonizzazioni personali, le miscellanee *I colori della musica* e *Coriandoli*, l'antologia *Napule 'o core!*; il CD di *Sacre Melodie* e per l'appunto numerose canzoni o romanze per voce e tastiera su testi di poeti italiani, spagnoli, francesi, tedeschi. Donde questa variopinto florilegio.

Comincia il viaggio la brevissima *Preghiera* di Giuseppe Ungaretti (1888 – 1970): «Quando mi desterò» è un canto che s'avvia quasi timidamente, con tenui abbozzi di arpeggi, ma già ben sicuro del suo pensieroso modo minore: infatti questo mi appunto min. sale al Mi magg. soltanto all'altezza del quarto verso, per tornare subito sui suoi passi, continuare il testo e infine, un solo attimo, riprendere il primo verso finalmente concedendosi un breve vocalizzo sull'ultima sillaba (che sembra un appello, un'apostrofe, così lieve da esigere un PPP). Segue *Dove la luce*, che canta «Come allodola odorosa» e ha quasi l'aspetto di un'antica toccata per tastiera: il pianoforte, difatti, comincia e finisce con lunghe scale in ascesa e discesa, ma nel mezzo, oltre ad accompagnare il canto, si ferma su accordi ricchi e densi, e il canto

stesso lo lascia procedere non di rado come un recitativo, con note ribattute e come Lento, anzi Adagio, anche se l'ultima parola, «lenzuolo», s'allunga per ben undici battute su appena tre note. Da parte sua la splendida *Madre* dice «E il cuore quando d'un ultimo battito»: confermando la predilezione di Proni per la tonalità di mi min., il brano ha un andamento soprattutto centro-grave e declamatorio che trova accenti veramente singolari nelle invocazioni «mio Dio» e «Dio mio»; ma certo non meno che là dove sillaba «sarai una statua davanti all'Eterno», picchiando ostinatamente sul Fa#, sul Fa nat., sul Mi, in maniera quasi scultorea, come davvero al cospetto di un monumento di pietra. Invece *Sereno*, «Arso tutto ha l'estate», tramuta una poesia dura e complessa, nonostante il titolo, in una lirica tenue e leggera in Andantino (Mi magg.), assiduamente sottolineata dagli arpeggi. Sempre ai vertici della poesia italiana nel '900, ecco Quasimodo. Proni si accosta a Salvatore Quasimodo (1901 – 1968) con la celeberrima *Ed è subito sera*: «Ognuno sta solo sul cuor della terra» è breve, semplice, spoglia tanto nel testo quanto nella musica, quivi con sottili ripetizioni e risposnde di intervalli, né la morbida tonalità di Mi bem. magg. intende contraddire l'evidente aura metafisica, spaziale, cosmica che appare inevitabilmente pessimistica. Ancora un passo in maggiore interrompe il flusso di «Dorme l'angelo», ma *L'angelo* di Quasimodo vanta un disegno melodico quasi tutto composto di ottavi (in un Andantino di 6/8) che sta a confermare la continuità fra il la min. e il La magg., fra l'altro così regolarmente che le prime parole sdrucchiole, “angelo”, “aria” e “candido”, non esitano a perdere l'accento e a uniformarsi al resto. Invece «La mia giornata paziente», lirica che trae il titolo direttamente dal capoverso, si stacca davvero in due parti. Nel corso dell'Andante moderato in sol. min. e 4/4, la sciolta cantabilità del primo distico si fa arioso-declamatoria alle parole «M'abbandono, m'abbandono», che salgono per gradi con forza, ostinazione, disperazione, fino a raggiungere efficacemente l'«ululo di primavera». Due le liriche di Vincenzo Cardarelli (1887 – 1959). Il *Ritratto* recita «Esiste una bocca scolpita», e procede tutto sommato spedito come Andante espressivo in do min. e 4/4, ma in fondo inganna, ché verso la fine cambia parecchio: isola certe parole (“aereo”, “dubbio”), inserisce una battuta in 2/4, s'allenta in Adagio, e soprattutto divide e allontana le parole «indicibile evento» in modo da impedire quell'elisione o meglio sinalefe che nel verso sembrerebbe scontata (suonando eventualmente come “indicibil'evento”). «Lenta e rosata» è *La sera di Liguria* che «sale su dal mare»: si tratta di una lieve pennellata che raccoglie molte delle preferenze compositive di Proni, accomodandole in un 6/8 quanto mai marinaresco ma anche accarezzandolo con qualche simpatico cenno di stornello toscano (del resto se il crepuscolo ha luogo sull'acqua è perché si tratta della costa orientale della regione, quella appunto confinante con la Toscana) E ora tocca a Vittorio Sereni (1913 – 1983). «Improvvisa ci coglie la sera», canta la sua nostalgica *Terrazza*, e canta abbastanza libera e lunga salvo fermarsi quasi sgomenta di fronte alle ultime tre parolette, «se ne va», dette tre volte quasi all'infinito: ma in precedenza il canto era tale da non frammentarsi quasi mai, per esempio da non pausarsi affatto per sette battute e mezza su ben cinque versi. Chiudono la serie italiana tre liriche di altri tre signori della poesia nazionale. Estrapolata dalla raccolta musicalmente intitolata *Mottetti*, *L'estate* di Eugenio

Montale (1896 – 1981) è una lirica difficile, ermetica, sentenziosa: l'ultimo verso lamenta che «occorrono troppe vite per farne una», e spazia sopra una quinta discendente (dal Mi al La dentro il rigo) capovolgendo l'apertura che aveva avuto luogo sopra la stessa quinta ascendente (dal La al Mi). «Quel pomeriggio dolce» di Diego Valeri (1887 – 1976) è un breve racconto, la breve cronaca di una passeggiata lungo l'Adda: la musica rispetta sempre il testo, prima cantando con semplicità, poi permettendosi una serie di battute di biscrome pianistiche richieste legatissime (sotto la voce) che diano l'idea dello scorrere delle acque, infine riprendendo il paesaggio quasi con stupore, con simpatia, con profonda immedesimazione. «La bocca che prima mise / alle mie labbra il rosa dell'aurora» canta *Bocca* di Umberto Saba (1883 – 1957), e canta davvero, in un Allegretto ben ritmato che a parte qualche insolita battuta di registro grave riesce perfino ad allietare la tonalità di do min.: e anche alla fine, sull'emistichio «a baciare», si esalta prendendo il Sol acuto (che è appunto la dominante del brano). Apre la serie dei poeti stranieri un francese, il maggior lirico francese del secolo e cioè Jacques Prévert (1900 – 1977). È un'ondata di freschezza, di melodismo, di spontaneità quella che Proni riversa sulla sua *Chanson* cantante «Quel jour sommes-nous»: un Valzer lento in fa min., che prende avvio arpeggiando le prime note dell'accordo e procede limpido e semplice nonostante qualche improvvisa ottava ascendente e quasi divertendosi a inserire qualche parvenza di acciacatura («que la vie», «que le jour»), e dopo una breve ripresa termina sospendendosi sulla quinta che esala «l'amour». Lunghissima anche la nota finale di *Le jardin*, «Des milliers et des milliers d'années»: un frammento minuscolo di vita amorosa che diventa un'eternità, che trasforma Parigi e tutto il pianeta in un astro addirittura; ed è il Sol acuto, trattandosi ancora una volta, in un contesto sempre liquido e cantabile aperto da una quarta ascendente, del dilettevolissimo sol minore (ma che l'ipotetico astro sia un Sol, non vorrà alludere all'astro tipico ovvero al Sole?). Ma ecco la Germania, rappresentata da un prosatore e poeta nato nel momento dell'orrore e da questo (il Nazismo) e dal suo opposto orrore (lo Stalinismo) perseguitato a lungo, Rainer Kunze (1933). Ed ecco degli autentici fogli d'album, che a poesie di pochi, corti, umbratili versi attribuiscono una sola pagina di spartito: *Invito a una tazza di tè al gelsomino* consta tutto di semiminime o minime (queste quasi sempre puntate), e rimane breve anche se ripete le intense parole; *A te nel cappotto blu* accentua il Moderato del canto precedente e sembra un soffio, un sospiro, un interrogativo come quello che merita l'ermetica poesia stessa; *Ogni giorno* vuole Allegretto mosso, e anzi scatta sopra una viva cellula ritmica, ma rimane sempre un fugace lampo di canto, che solo alla fine, e per Proni non è una novità, tiene la tonica dell'amato mi min. (mentre la piccola cellula spetta e rispetta alla mano destra del pianoforte); *Remano due*, infine, è una ballata sentenziosa, un Andantino in Fa magg. un po' più esteso della media che a parte un preludio e un interludio di otto battute fa sempre cantare la voce, pretendendone un'esecuzione tutta d'un fiato. Evviva la Spagna, se al suo drammatico '900 ha dato la voce poetica di Alberti, Machado, Lorca e Jiménez. La *CanCIÓN del ángel sin suerte* di Rafael Alberti (1902 – 1999) è un *boléro* di ritmo e un rondò di forma: spiritoso Allegretto in 3/4, la canzone adorna il facile tema del ritornello con una vezzosa quartina di

semicrome, e così dà suono a versi magnifici che tradotti dicono «Cercatemi nell'onda», oppure «nella neve», oppure «nell'aria»; e forse la sorte, il destino, la fortuna dell'angelo non saranno poi così malinconici ed evanescenti. È triste, invece, e quasi disperato *El ángel desengañado*, che s'addormenta perché sa di non essere aspettato da nessuno: Andante lento prima e Adagio poi, la linda canzone in re min. vuole un accompagnamento ad arpeggi chitarristici e interpreta il testo con una particolare, efficace ribattitura di soni. Sorprendente la *Profesión de fé* di Antonio Machado (1875 – 1939), che nelle anafore, nei parallelismi, nelle risposdenze segnala la sua «verdadera», cioè autentica natura religiosa, perfino liturgica: le «tre persone del vero Dio» comportano un tempo ternario e uno schema ancora ternario, con sezione mediana in maggiore (La magg., rispetto a la min), e la decisa melodia che comincia rende i primi tre versi salendo prima dal Mi al Do, poi dal Mi al Re, quindi dal Mi al Do#; per finire, liberamente, alla tonica o alla quinta del la minore. Corre, l'Allegro di *Las cigueñas de Ávila*, proprio come Federico García Lorca (1899 – 1936) vorrebbe che tali cicogne castigliane si mettessero a cantare: sono belle e musicali, amano le campane e i loro suoni percorrenti l'aria, ma sono anche pigre e sonnolente, mesti uccelli «dervisci» e cioè ascetici, estatici, ammutoliti: il fluidissimo Fa magg. scelto da Proni comporta un canto piuttosto espansivo che fa toccare alla voce il La bem. acuto (nota rarissima nel camerismo dell'autore), fra l'altro proprio in concomitanza con gruppetti dal sapore spagnolo ma in fondo anche arabesco e anche italian-popolare. Magnifica la *Nana*, sempre del grande e disgraziato Federico: quattro versi di accorata consolazione, per i quali il pianoforte deve imitare la voce argentina del *carillon*, puntando inesorabilmente tutte le semicrome della mano destra e imponendo alla voce una melodia disadorna e uniforme ma molto schietta e naturale, che solo alla fine s'alza di registro fino a raggiungere la mediante, la sopratonica, infine la tonica di re minore. A chiudere un *recital* così variopinto di colori poetici e sonori è una lirica di Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958), più lunga della media delle precedenti e in complesso assai più gioiosa, solare, ottimistica: tutto quanto un uomo desidera e Dio può dare, in realtà posa già nelle mani dell'uomo! Allegro, Lentamente, Presto, ancora due volte Lentamente e Presto sono le indicazioni apposte da Proni al preludio della sua intonazione di *Jardín*, poi svariate anche sul canto fino a un bel Calmo. Il pianoforte rallenta e incalza, la voce sillaba e vocalizza, e alla fine, dopo la mestizia di «me quejo» e cioè «mi lamento», il nuovo Più lento convince la voce ad alzarsi all'acuto, anche al Si bem. (in Presto vocalizzo gitano o quasi), cui succede quasi subito la tonica del brano che, e nell'estetica di Proni non poteva non essere così, galleggia così volentieri sul tono minore, sul tanto spesso accarezzato sol minore.

Piero Mioli