

ANDREA BATTISTINI
Bologna

DENOTAZIONE, METAFORA E CONNOTAZIONE TRA *EKPHRASIS* E *MÉLOPHRASIS*

Insegna la retorica che la dettagliata descrizione verbale di un oggetto concreto, specialmente di una persona o cosa rappresentabile, ma anche il resoconto di avvenimenti e perfino di concetti, prende il nome di *ekphrasis*. Insieme con un grappolo di sinonimi (*descriptio*, *illustratio*, *enargeia*, *ipotiposi*...) si propone come scopo l'*evidentia*, un obiettivo il cui etimo sottintende la conversione verbale di qualcosa che si deve fare “vedere”, ponendolo sotto gli occhi di un lettore, con un processo parimenti visivo, o uditivo se tale operazione avviene con la voce. Campo privilegiato di applicazione sono appunto le arti visive, la cui critica è chiamata a rendere con parole delle immagini, o realmente esistenti (un quadro) o di fantasia (il memorabile scudo di Achille nell'*Iliade*, XVIII, 478-608). Non pretende però di offrire una “traduzione” fedele, fotografica, neutra e compiuta, ma qualcosa di più. Il prefisso *ek-*, ‘fuori’, avverte che si tratta di estrapolare, espandere, sottoporre alla vista qualcosa da mettere in risalto, con una ricerca di particolari caratterizzanti. Cicerone chiamava *perspicuitas* questa risorsa dell'intelligenza, con il compito di fare *per-spicere*, ‘vedere attraverso’, penetrare, quasi trafiggere l'oggetto per farne risaltare gli aspetti più distintivi. Se così non fosse, l'esito sarebbe quello descritto da Borges nel racconto della *Mappa dell'impero* che, in nome di una nevrotica patologia mimetica, approderebbe a una carta topografica a scala 1:1 perfettamente sovrapponibile alla superficie da rappresentare.

Non per nulla l'*ekphrasis* è un procedimento che rientra nell'*elocutio*, è cioè un fenomeno contemplato dall'*ars bene dicendi*, dall'arte del saper parlar bene, la tecnica che vuole persuadere, in questo caso con una rappresentazione vivida di scene che con questa potenzialità, se *in absentia*, passano da una condizione astratta a una resa sensibile, magari con la messa a fuoco di una sineddoche o di altri tropi che, dando loro un'angolatura, sono già di per sé un atto ermeneutico. Richiede quindi un ruolo non passivamente ricettivo, ma attivo, ri-creativo che, traguardandole da una certa angolazione, punta il dito su qualche dettaglio con il proposito di richiamarne l'attenzione. Addirittura, specie nella ritrattistica della Controriforma, gli artisti, su suggerimento del cardinal Paleotti, una delle migliori teste pensanti del Concilio di Trento, dipingevano nelle immagini sacre esposte nelle chiese angioletti o putti, detti ‘ammonitori’, che con la fisiognomica e la gestualità puntavano letteralmente il dito su ciò su cui i fedeli dovevano indugiare e meditare dirigendo l'occhio dell'osservatore su particolari che il pittore, istruito in questo senso dai committenti, voleva privilegiare nella ricezione e magari in un loro corrispettivo verbale.

L'*ekphrasis* nel fare rivivere immagini di percezioni visive assolve anche un compito di mnemotecnica, tant'è che secondo una tradizione riferita da ogni testo di retorica antica la sua prima applicazione "scientifica" risale al poeta Simonide di Ceo del VI-V secolo a.C., il quale, uscito provvidenzialmente da un banchetto poco prima che il tetto dell'edificio crollasse e uccidesse e sfigurasse tutti i numerosi invitati, seppe poi identificarli a uno a uno abbinando visivamente i loro corpi ai luoghi in cui ricordava che sedevano. Ciò vuol dire che l'*ekphrasis* di tipo visivo agisce secondo un rapporto metonimico, di contiguità spaziale congruente con il senso della vista, anzi in una dimensione teatrale – l'etimo di 'teatro' non conduce forse di nuovo al vedere? –, come appunto *L'idea del teatro*, la costruzione mentale – ma forse anche realizzata – che nel XVI secolo Giulio Camillo ideò per comprimervi l'estensione enciclopedica del cosmo da abbracciare e memorizzare con un unico sguardo sinottico.

L'*ekphrasis* da figura retorica è diventata anche un vero e proprio genere letterario, ora trasposta in una singola forma metrica come il sonetto-autoritratto (come quelli di Alfieri, Foscolo, Manzoni, fino addirittura a Carducci), ora nei poemi epici, nella descrizione di uno scudo, di una pinacoteca, di una *Wunderkammer*, di un palazzo, ma nel tempo si è anche conquistata una sua autonomia, quella che ha per archetipo antonomastico *La galleria*, l'opera di Giambattista Marino, consistente in una collezione soprattutto di madrigali ekfrastici effigianti ciascuno altrettante opere d'arte o autentiche o inventate dal poeta.

Anche la musica come ogni altra arte ha ovviamente i suoi generi musicali, ma in questa sede ciò che più conta è che l'*ekphrasis* rientra anche nei generi letterari deputati alla sua critica e alla sua storia. Serve per rendere con parole che si susseguono nel tempo delle sequenze sonore pure temporali, a differenza delle arti visive che, esprimendosi per immagini, vivono in una dimensione spaziale, una realtà non altrettanto omogenea alla loro descrizione verbale, che, come detto, si snoda invece nel tempo. È però vero che la musica è fatta di un alfabeto di note equivalenti ai significanti fonetici delle parole, mentre i suoi significati, che pure esistono, non sono immediatamente sottesi e presenti nelle parti semantiche che costituiscono un fonema linguistico, due facce inscindibili di questa unità che si percepiscono ugualmente con la vista come la scrittura. Donde la necessità per il linguaggio musicale di un processo di transcodificazione e di prestiti lessicali che diventano figurati e che li fa assomigliare, con molta approssimazione, al fenomeno che in geofilosofia ha indotto Deleuze e Guattari a parlare di 'deteritorializzazione'.¹ Nondimeno note e spartiti possono in qualche modo rendere un'idea del tempo musicale, dei timbri, dei ritmi e, nel descrivere un'esecuzione musicale, la critica può parlare di accordi, intervalli, tonalità, ecc. Da questo punto di vista, a ben guardare, la critica musicale ha

¹ Cfr. G. DELEUZE - F. GUATTARI, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), ed. it., Torino, Einaudi, 1975, *passim*.

un problema in meno della critica d'arte perché può trasferire un'esecuzione musicale, che ha un andamento sintattico e narrativo, da una dimensione temporale a un'altra altrettanto temporale, quella necessaria per scriverla e poi per leggerla.

Viceversa, un quadro o una scultura sono statici, come un fotogramma, e hanno una dimensione spaziale percepita istantaneamente, mentre la loro equivalente scrittura e anche la lettura si sviluppano nel tempo. Con l'*ekphrasis* di un'immagine si tratta quindi di trasferire un manufatto depositato nello spazio lungo una sequenza temporale.² Ciò però consente anche di movimentarla o meglio di drammatizzarla, integrando la sua descrizione con una narrazione, quella che riesce più omogenea tra un'esecuzione musicale e la sua conversione verbale. Nel passaggio da un'istantanea iconica spaziale a una sua resa verbale la letteratura e la sua critica possono anche dare voce, drammatizzandoli, ai personaggi muti e al tempo stesso imprimere un movimento diegetico alla scena, secondo il canone oraziano e classicista della «*pictura poësis*», un'endiadi che, se fa della prima una poesia muta, rende la seconda una pittura parlante cui le parole arrecano un dinamismo che di per sé non possiede.

Un esempio perspicuo è offerto dall'*ekphrasis* della statua con cui Bernini ha fissato il mito di Apollo e Dafne (fig. 1, p. 74), dove pur nell'immobilità del marmo lo scultore ha rappresentato in modo sinottico una metamorfosi, con le dita della ninfa che diventano foglie (fig. 2, p. 75) e i piedi radici, mentre a suggerire l'impressione del movimento è un piede di Apollo che, inseguendo l'amata, è sollevato nella corsa. A sua volta, il tronco della fanciulla, con cui il dio sembra intrecciare un passo di danza, disegna una torsione elicoidale, con un avvitemento del corpo che, simile a una molla che si sta scaricando, segna il principio della fine della sua fuga disperata.

Nei due sonetti ekfrastici dedicati a questo capolavoro in cui la natura umana sta diventando natura vegetale Giambattista Marino può ricorrere all'anfibologia grazie a un lessico appartenente insieme ai due campi semantici (piede-radice; pelle-scorza; torso-tronco; capelli-foglie, ma in chiasmo: verdeggiar-aurate) e soprattutto appellarsi a verbi di moto, gli uni dell'inseguitore, gli altri dell'inseguita (correa, seguiva, giunta avea, fuggia), mentre la prosopopea, restituendoli alla vita, dà la voce ad Apollo per un'invocazione allocutiva:

Parole d'Apollo, mentre seguiva Dafne

Perché del biondo tuo divin seguace
fuggi i preghi, crudel, con tanta fretta?
Quel dio, da cui del sol la face è retta,

² È tipicamente il cinema che riesce a far “vedere” lo scorrere del tempo con la successione d'immagini: cfr. A. SOMAINI - M. REBECCHI - É. GRIGNARD, *Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo*, catalogo della mostra Parma 13 gennaio - 3 maggio 2020, Milano, Skira, 2020.

or da più chiaro sol vinto si sface.

Ah frena il corso, ah ferma il piè fugace,
Dafni deh non fuggir, deh Dafni aspetta.
L'arcier son io che i mostri empi saetta,
or da te saettato esser mi piace.

Quegli io son cui son conte a ciascun male
l'erbe salubri: or de le piaghe mie,
lasso a sanar il duol cura non vale.

Io quei che sferzo i corridor del die:
or fatto son (s'Amor non mi dà l'ale)
tardo cursor per così corte vie.

Trasformazione di Dafne in lauro

Stanca anelante a la paterna riva
qual suol cervetta affaticata in caccia
correa piangendo e con smarrita faccia
la vergine ritrosa e fuggitiva.

E già l'acceso dio che la seguiva
giunta omai del suo corso avea la traccia:
quando fermar le piante, alzar le braccia
ratto la vide in quel ch'ella fuggiva.

Vede il bel piè radice e vede (ahi fato)
che roza scorza i vaghi membri asconde
e l'ombra verdeggiar del crine aurato.

Allor l'abbraccia e bacia e de le bionde
chiome fregio novel dal tronco amato
almen (se 'l frutto no) coglie le fronde.³

Per quanto ci si riferisca qui a un'*ekphrasis* visiva e non uditiva, si può constatare la funzionalità della metafora e più in generale dell'analogia, che dall'animato trascorre all'inanimato secondo una collaudata sentenza di Giambattista Vico, per il quale «la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti».⁴ Sarebbe però sbagliato o quanto meno riduttivo attenersi alla definizione classica di

³ G. B. MARINO, *Rime boscherecce* (1602), a cura di J. Hauser-Jakubowicz, Modena, Panini, 1991, sonetti 31 e 32, pp. 57-58. Questi attraversamenti tra arti visive e letteratura, cui si può aggiungere anche la musica, quella per esempio di Monteverdi, come fa Gerard LeCoat in un *ménage à trois* con Marino e Poussin, sono consentiti perché tutte queste "arti sorelle" seguono gli stessi principi della retorica che le rende convertibili entro un'unica teoria (*The Rhetoric of the Arts, 1550-1650*, Bern - Frankfurt am Main, Herbert Lang - Peter Lang, 1975). E una conferma proviene da H. J. JENSEN, *The Muses' Concord. Literature, Music, and the Visual Arts in the Baroque Age*, Indiana University Press, Bloomington - London, 1976.

⁴ G. VICO, *Principi di scienza nuova* (1744), a cura di A. Battistini, 4^a ed., Milano, Mondadori, 2007, I, p. 588 (prima ed. 1990).

questi tropi che li considera semplici figure di sostituzione. Se così fosse, l'*ekphrasis* non avrebbe la funzione di approfondire la conoscenza del referente, ma semplicemente ne sarebbe un sinonimo. Il caso di Marino è particolarmente significativo perché vede insieme le membra umane di Dafne mentre si avvolgono nella scorza dell'alloro e la bionda capigliatura colorarsi di verde (II, 9-11). Tra termine proprio e termine figurato si genera una tensione dialettica e interattiva. Le foglie non sostituiscono i capelli ma interagiscono e nel loro verdeggiare si vede ancora l'oro dei capelli di Dafne. Talché a ragione i tropi sono stati semmai definiti figure 'additive'.⁵

L'incremento semantico è se possibile ancora più necessario nell'*ekphrasis* musicale, che a questo punto diventa lecito chiamare *mélôphrasis*,⁶ tanto più frequentata in un campo dove con la terminologia tecnica si rende, forse ancora più che nelle arti visive, l'aspetto denotativo della musica, che è la sua parte più oggettiva, ma non basta, perché la musica è anche (e forse soprattutto) connotazione, ossia suggestioni, emozioni, immaginazione. Propriamente la musica non rappresenta ma suggerisce. È la parte più soggetta all'impressionismo, perché rispetto all'esecuzione musicale instaura, si potrebbe dire, un rapporto metonimico, di causa ed effetto, giacché a essere privilegiata non è soltanto la rappresentazione fisico-acustica dei suoni che formano un brano musicale ma gli effetti e le sensazioni che producono nell'ascoltatore. In ultima istanza la *mélôphrasis*, più che riguardare il testo musicale, finisce per riguardare il suo fruitore e il suo processo di interiorizzazione.

Un caso evidente di complementarità che senza soluzione di continuità scorre dalla denotazione alla connotazione è quello presentato da André Gide. Nelle sue *Notes sur Chopin* il critico scrittore trae dalla pertinente notazione tecnica di un Mi bemolle che nella Ballata in Sol minore trascorre all'improvviso in un Si bemolle l'autorizzazione a paragonare questo passaggio musicale al colpo secco e improvviso di una bacchetta, che non è quella del direttore d'orchestra o di un tamburo, ma «una baguette enchantée»⁷. A sua volta, di nuovo con una conversione dall'acustico al visivo, questo sussidio musicale e comunque sonoro suggerisce con la contiguità di una sinestesia l'irrompere immateriale di «un rayon brusque tombant par une déchirure du ciel»⁸. D'altro

⁵ U. ECO, *Metafora*, in *Enciclopedia*, diretta da R. Romano, Torino, Einaudi, IX, 1980, s.v.

⁶ R. S. EDGEcombe, forse il primo a impiegare il neologismo, definisce la *mélôphrasis* «ogni tentativo verbale di evocare l'esperienza musicale dall'esterno» (*Melôphrasis. Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue*, «Mosaic», XXVI, 1993, 4, p. 2). Non mette qui conto di dare le più sottili accezioni del termine presentate nella dossografia di F. HAUBRECHTS, *Petit traité de «prothèse auriculaire»*, «Textimage. Le Conférencier», maggio 2013, pp. 1-18 (testo reperibile anche online all'indirizzo http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/haubrecht.pdf).

⁷ A. GIDE, *Notes sur Chopin*, Paris, L'Arche, 1949, p. 55.

⁸ *Ibidem*.

canto, se solo ci si rifà alla *Gestalt* e ai suoi principi fondati sull'unità strutturata e associazionista delle attività percettive, la sinestesia è fenomeno molto comune.

Anche a Robert Schumann è venuto fatto di notare, da addetto ai lavori, che, «inconsiamente, accanto alla fantasia musicale agisce spesso un'idea, accanto all'orecchio l'occhio. E l'occhio, l'organo sempre attivo, fissa fra timbri e suoni certi contorni che con il procedere della musica possono prendere corpo e svilupparsi in chiare forme».⁹ Ma ancora non è finita perché in Gide da questa prima correlazione del colpo di bacchetta magica comparabile a un raggio luminoso ne scaturisce una seconda, talché l'originario Si bemolle con le sue metamorfosi da ultimo diventa vertiginosamente «de retour inattendu d'un ami», capace di suscitare un insieme di emozioni che fanno «incliner plus vers de tendresse et de piété notre joie».¹⁰ Ecco la dimostrazione di come la *mélôphrasis* sappia umanizzare la melodia dotandola di sentimenti che, a detta per lo meno di Schopenhauer, da un'occorrenza fenomenica e accessoria diventa esperienza assoluta, essenziale, dal momento che «la musica [...] non esprime quindi la tal gioia, la tale afflizione, il tal dolore, il tal raccapriccio, il tal giubilo, la tale allegria, la tale calma di spirito, bensì la gioia, l'afflizione, il dolore, il raccapriccio, il giubilo, l'allegria, la calma di spirito».¹¹

Gide delega la connotazione dell'esecuzione (contesto) al suo fruitore (destinatario). Un altro scrittore, il rondista Bruno Barilli, nato come compositore di due opere liriche che non ebbero successo e che per rivalsa si convertì alla critica musicale diventando un elzevirista dalla vena mussante e funambolica, era piuttosto solito applicare la *mélôphrasis* connotativa all'esecutore (emittente).¹² Fatte salve le sue indiscutibili competenze musicali, formatesi a Monaco, dove ai primi del Novecento fu compagno di studi di Wilhelm Furtwängler alla scuola di Felix Mottl, a impressionarlo il più delle volte non è la tecnica dell'esecuzione, ma l'*ekphrasis* del direttore e dell'orchestra. Il suo è un caso di doppia traslazione, nel senso che, partendo dal fonosimbolismo che si può dedurre dalla musica attribuendo a un suono o a una sequenza di suoni un valore anche semantico, compie una "traduzione" rappresentando la catena sintattica dei suoni strumentali con i suoni che si riscontrano in natura. Ma poi con una descrizione di secondo grado Barilli ricostruisce come questa traslazione sia vissuta dall'esecutore in prima persona. Probante è il comportamento di Lluís Millet, il compositore e direttore d'orchestra catalano immortalato in una delle

⁹ R. SCHUMANN, *Una sinfonia di Berlioz*, in ID., *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi - Unicopli, 1991, I, pp. 211-234: 233.

¹⁰ GIDE, *Notes sur Chopin* cit., pp. 55-56.

¹¹ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), a cura di A. Vigliani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 379-380.

¹² Si segue l'ormai canonica terminologia dei «fattori insopprimibili della comunicazione» di R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica* (1958), in ID., *Saggi di linguistica generale* (1963), trad. it. a cura di L. Heilmann, 2ª ed., Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 181-218: 185 (prima ed., 1966).

sue tante *performances* realizzate insieme con il coro sinfonico Orfeo Català da lui stesso fondato:

Si dimena ferocemente come un olmo squassato dall'uragano, ma, cadute che sono, in una pausa del vento, tutte le foglie ai suoi piedi, rimane lì pieno di brividi stringendo i denti e il lungo corpo desolato: vuole ormai un pianissimo, un sussurro; vuole il ronzio d'un alveare; vuole, da quelle voci smorte, gli scossoni e la tremarella della febbre terzana, e, ripigliando lena, vuole una selva tutta piena di storni, di allocchi, di gazze e di capinere; il cinguettio vuole, gli sghignazzi e lo schiamazzare lungo e paradossale di un'uccelliera immensa che il buio della notte seppellisce man mano e addormenta.¹³

L'*actio* parossistica del maestro incalzato dalla musica è resa con le comparazioni e le metafore visive dell'olmo in balia dell'uragano, la cui ipotiposi ci fa vedere con la sua *evidentia* il "dimenarsi" del maestro. Dopo questa esasperata eccitazione emotiva, che sottintende un fortissimo, ossia un alto grado di sonorità, segue l'*ekphrasis* del «lungo corpo desolato» che introduce il tecnicismo del pianissimo, a sua volta ispiratore di una serie di percezioni acustiche (sussurro, ronzio, voci smorte) combinate sinesteticamente con sensazioni visive (brividi, scossoni, tremarella), per concludere in *climax* con lo stormo di uccelli e con i loro versi, espressi in termini di "sghignazzi" e di "schiamazzare". Viene da pensare che si tratti implicitamente di un giudizio critico di segno negativo, le cui metafore, oltre a fungere da tramite tra la resa referenziale della musica e i suoi effetti evocativi, allusivi e perfino affettivi, lo rendono in qualche modo eufemistico, deviate come sono sull'immagine finale dell'"uccelliera".

L'audacia di queste *liaisons* tra un fortissimo e il fragore di una tempesta o un pianissimo e i fruscii di un alveare è agevolata dalle analogie sonore ma anche è giustificata da un saldo principio di poetica di Barilli secondo cui «sans imagination il n'y a pas de réalité».¹⁴ È indubbio che il significato musicale è più indeterminato di un dipinto, specie se questo è di tipo ancora figurativo, e quindi gode di maggiore libertà ermeneutica, ma non si devono tuttavia dimenticare i moniti di Umberto Eco sui *Limiti dell'interpretazione*,¹⁵ da tenere a bada soprattutto se suggeriti dall'avantesto o meglio ancora dall'*Ur-Text* di un'opera letteraria o di un'opera d'arte da cui una composizione musicale è ispirata. Per non dire del suo titolo, che dal punto di vista semiotico costituisce il momento più informativo e apre orizzonti d'attesa meno inclusivi e ne orienta la ricezione.

Un titolo come il *Forellen-Quintett* op. 114 (Quintetto "La trota") di Franz Schubert cade qui a proposito perché contiene la denotazione di una composizione musicale con cinque esecutori e insieme una parte connotativa che ne an-

¹³ B. BARILLI, «Orfeo Català», in *Il sorcio nel violino*, a cura di L. Avellini e A. Cristiani, Torino, Einaudi, 1982, pp. 96-99: 98.

¹⁴ ID., *Taccuini*, XX, 16, cit. in M. LAVAGETTO, *Introduzione a BARILLI, Il sorcio nel violino* cit., pp. V-XXXV: XVII.

¹⁵ U. ECO, *I limiti dell'interpretazione* Milano, La Nave di Teseo, 2016 (prima ed., Milano, Bompiani, 1990).

ticipa la chiave di lettura, richiamando con la metafora ittica delle trote un contesto più circoscritto. Sicché quando le note e i timbri fonosimbolici lo avallano diventa lecito affermare che «la relazione profonda» con l'incipit del Lied *Die Forelle* «viene anche enfatizzata dalle sestine eseguite dal pianoforte, che evocano il guizzo della trota». ¹⁶ Il referente del titolo *Forellen-Quintett* invita, se autorizzati dai suoni fonosimbolici, a paragonarli appunto ai guizzi delle trote e a descriverli con questa immagine ittica. E per rimanere in ambito equoreo, che bene si presta a evocazioni per la sensazione di liquidità favorita dalla fluidità dei suoni, si può ricordare la partitura di un testo, intitolato proprio *Ekphrasis* e scritto da Luciano Berio, un compositore che nelle sue dichiarazioni di poetica ha fatto frequenti riferimenti al mare e alla mobilità delle acque. Con una *mise en abyme*, nella *mélôphrasis* di *Ekphrasis* di Berio diventa così lecito rappresentare verbalmente le incessanti variazioni sonore di questa composizione, le ininterrotte modificazioni sul tema, le mobilità e le varietà in termini di paesaggi marini e di onde in cui i suoni si convertono in visioni e in paesaggi. Perfino nella partitura il fluido sonoro disegna visivamente il diagramma di un'onda, stando una sensazione di liquidità nello spazio. Alla fine il mare che vi è presupposto da *Leitmotiv* diventa una *Weltanschauung*. ¹⁷

Da questo punto di vista, per continuare con i virtuali parallelismi tra *ekphrasis* e *mélôphrasis*, il fonosimbolismo si può ritenere per la musica l'equivalente del ruolo figurativo dell'«ammonitore» di cui si è detto sopra, come pure l'impiego di un qualche strumento che, associabile a certe funzioni, fa comprendere l'azione che si svolge attraverso i suoni. Per esempio, nel *Guglielmo Tell* i corni che risuonano nel primo atto, per la loro funzione di dare segnali durante una caccia o nell'esercito, connotano l'arrivo di qualcuno e diventano l'indizio di un mutamento di situazione. Ma certo ci possono essere esempi migliori in cui il fonosimbolismo in grado di suggerire gli avvenimenti, le situazioni o le immagini può a livello verbale suggerire sviluppi analogici di carattere evocativo. Del resto ciò avviene anche nei messaggi verbali dove il significante, ossia l'elemento materiale, acustico, si trasforma esso stesso in significato, come nel verso dantesco «e caddi come corpo morto cade» (*Inferno*, v, 142), dove l'insistente allitterazione di consonanti occlusive sorde evoca allusivamente il tonfo di un oggetto pesante quando cade a terra. Ma è evidente che il fonosimbolismo, compreso quello musicale, è possibile se è complementare anche al significato.

¹⁶ M. L. DALLA CHIARA - E. NEGRI, *Allusioni e metafore nella semantica della musica*, in *Musica e metafora: storia analisi ermeneutica*, a cura di F. Finocchiaro, M. Giani, Torino, Academia University Press, 2017, pp. 61-83: 76. E cfr. G. LA FACE BIANCONI, *La "Trota" fra canto e suoni. Un percorso didattico*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123.

¹⁷ Cfr. R. INSOLIA, «Come acqua nell'acqua»: a proposito di «*Ekphrasis*» di Luciano Berio, in *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ekphrasis*, a cura di A. Valtolina, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 116-128.

Per citare un altro caso, nel verso tassiano «il rauco suon de la tartarea tromba» (*Gerusalemme Liberata*, IV, 3, 2) le ripetute consonanti apicali /r/ in combinazione con le dentali sorde /t/ fanno pensare subito al suono dello strumento guerresco, ma grazie in primo luogo al fatto che a livello di significato lo si menziona in modo esplicito. Per quanto dunque chi vuole verbalizzare la comprensione musicale incontri delle difficoltà per così dire strutturali e connaturate alle diversità dei due codici comunicativi superiori a quelle per altri linguaggi, è comunque possibile non abbandonarsi indiscriminatamente a illusioni gratuite e inferire dai dati denotativi dei legittimi “veicoli”¹⁸ capaci di accrescerli in connotazioni non meramente impressionistiche e immotivate. Per quanto si sappia in partenza che ogni tentativo di esegesi e di ricaduta pedagogico-didattica a scopi anche divulgativi non possa che essere in ogni caso soltanto l’asintoto di una piena comprensione dell’opera, e quindi approssimato per difetto, per lo meno esistono nel contempo condizioni che possono consentire di tenerne a freno gli eccessi ermeneutici troppo azzardati, quando non infondati per l’eccesso opposto.

¹⁸ Secondo la terminologia tuttora persistente di Ivor Armstrong Richards, il «veicolo» (ingl. *vehicle*) è ciò che «trasmette» con un indefinito e aperto surplus connotativo «l’idea sottesa o il soggetto principale», detto “tenore” (ingl. *tenor*). Perché possa avvenire il transito e crearsi una “tensione” tra l’uno e l’altro, occorre che «l’occhio per le rassomiglianze» scopra un terreno comune (*ground*) che funga da tessuto connettivo tra il processo di compressione semantica su un dettaglio del tenore e quello di una sua espansione sul veicolo. In uno degli esempi addotti, in cui l’Amleto shakespeariano si chiede perché la natura abbia tollerato che uomini come lui dovrebbero «strisciare sulla faccia della terra», l’uomo Amleto è il tenore che, con il veicolo dello “strisciare”, ossia con un movimento abituale e in questo caso condiviso con quello degli insetti inferiori, crea una tensione implicita tra sé e un rettile o un verme, adducendo *ex novo* una nozione che viene a negare lo *status rectus* con cui potere guardare le stelle e degradarsi fino al suo più abietto imbestiarsi (*La filosofia della retorica*, 1936, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 86, 92, 111-112).



Figura 1 – LORENZO BERNINI, *Apollo e Dafne* (fotografia online all'indirizzo [https://it.wikipedia.org/wiki/Apollo_e_Dafne_\(Bernini\)#/media/File:Apollo_and_Daphne_\(Bernini\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Apollo_e_Dafne_(Bernini)#/media/File:Apollo_and_Daphne_(Bernini).jpg)).



Figura 2 – LORENZO BERNINI, *Apollo e Dafne* (particolare; foto *online* all'indirizzo [https://it.wikipedia.org/wiki/Apollo_e_Dafne_\(Bernini\)#/media/File:Apollo_&_Daphne_September_2015-1a.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Apollo_e_Dafne_(Bernini)#/media/File:Apollo_&_Daphne_September_2015-1a.jpg)).