

LUCA SERIANNI
Roma

UN PROFANO DI FRONTE AI TECNICISMI MUSICALI: QUALCHE RIFLESSIONE LINGUISTICA

Chiedo scusa se comincerò con una nota autobiografica. La musica mi piace molto, anche se i miei gusti sono quelli tradizionali: musica sinfonica specie sette-ottocentesca e, soprattutto, musica lirica dell'Ottocento fino a Puccini compreso. Ma resto un profano e non saprei leggere uno spartito né cavarmela con le notazioni di durata. So – ma non è una giustificazione – di non essere il solo ad autoaccusarmi di questa lacuna culturale: inutile ricordare che il per altri aspetti ammirevole liceo italiano, la cui struttura fu impostata da Casati pochi mesi prima dell'Unità e confermata da Gentile con la sua riforma del 1923, non dà spazio all'educazione musicale, che pure aveva una buona tradizione in molti stati preunitari, a partire, per fare un solo esempio, dal Regno di Napoli.

I saggi che parlano di musica hanno spesso una platea di lettori più larga degli specialisti: dai volumi, spesso pubblicati da grandi editori, ai programmi di sala, destinati per definizione ai frequentatori, anche occasionali, di una sala di concerto o di un teatro. Converrà dunque porre subito un doppio interrogativo: qual è il grado di trasparenza di un testo di questo tipo per il non musicologo? ci sono tecnicismi che potrebbero essere sostituiti o glossati senza danno per la precisione?

Per rispondere mi fonderò su un *corpus* di testi, gentilmente suggeritomi da Giuseppina La Face Bianconi: sono tutti dedicati alla *Pastorale* di Beethoven e consistono in programmi di sala (1, 2, 3), in una monografia sul tema specifico (4), nel capitolo di un saggio sulle sinfonie di Beethoven (5, 6); sono stati redatti da musicologi di fama ma sono destinati a fruitori tendenzialmente numerosi, come possono essere quelli che conoscono, magari per averle ascoltate più volte, le sinfonie di un musicista così universalmente famoso. Un saggio su Pachelbel o su Mendelssohn, che pure non sono esattamente dei “minori”, non potrebbe contare su lettori altrettanto numerosi.¹

Sono molto grato a Paolo Gallarati, Fabio Rossi e a Stefano Telve per le correzioni e le integrazioni che mi hanno suggerito. Va da sé che le residue approssimazioni sono attribuibili solo a me.

¹ Lista dei testi: 1. L. LOCKWOOD, *La Sinfonia “Pastorale”*, in *van Beethoven. Le sinfonie e i concerti per pianoforte*, a cura di A. Bini e R. Grisley, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 119-142; 2. G. PESTELLI, *Riascoltare le Nove Sinfonie*, in *Ciclo integrale delle Sinfonie di Ludwig van Beethoven*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997-1998, pp. 20-21; 3. F. D'AMICO, *Ludwig van Beethoven, le nove sinfonie*, Roma-Salzburg, 1995 (Programma di sala, *Festival Beethoven*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia), pp. 27-29; 4. A. RIZZUTI, *Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immagine pastorale*, Roma, Aracne, 2014, pp. 141-166;

I tecnicismi di un qualsiasi sapere specialistico hanno un diverso grado di trasparenza, legato al carattere più o meno settoriale di una certa scienza. È abbastanza naturale che nessuno, al di fuori dell'area matematico-fisica, sappia definire termini come 'steradiante', 'barn', 'eccitone'; anzi, è probabile che non abbia mai sentito parlare dei relativi referenti. Al polo opposto si collocano medicina e diritto, due settori con i quali tutti, nel corso della vita, hanno più occasioni di venire a contatto: basta essere una persona mediamente istruita per sapere che cosa sono l'*amnistia* e l'*ulna*. Avere un'idea del significato, beninteso, non implica una piena padronanza del tecnicismo. Serve qualcosa di più di un'istruzione media per sapere che differenza c'è tra due provvedimenti generali di clemenza votati dal Parlamento, l'*amnistia* e l'*indulto*; e per distinguere tra l'*amnistia propria*, che interviene quando il processo non si è ancora concluso, e l'*amnistia impropria*, che interviene dopo una condanna definitiva.

Quando un termine tecnico ha un sufficiente grado di circolazione può andare incontro a fenomeni di generalizzazione o addirittura di banalizzazione. Un matematico o un logico inorridiscono quando sentono i giornali che, come avveniva specie qualche tempo fa, parlano di "teorema del giudice Tale", per indicare un procedimento viziato da pregiudizi e dall'ambizione da parte di chi lo istruisce di giungere a una sentenza esemplare (il teorema, a partire dal familiare "teorema di Pitagora", è esattamente il contrario, come sappiamo). Questo passaggio dal lessico settoriale al lessico comune può avvenire, attraverso estensioni di significato, anche con singoli termini musicali. Ma si può osservare che, a loro volta, molti² tecnicismi, prima di esser tali, erano o termini tecnici appartenenti ad altri ambiti (come tutti quelli matematici poi diventati musicali) oppure appartenevano alla lingua comune. In entrambi i casi un meccanismo metaforico ne ha fatto termini settoriali della musica. A questo punto singoli termini musicali possono essere usati con valore metaforico, rifluendo nella lingua comune da cui provengono. È quel che è avvenuto, tra l'altro, nei tre casi seguenti:³

- *chiave*: «sproloquiavano in chiave di virtù» (P. Jahier, 1919), «in chiave edipica» (C.E. Gadda, 1958);

5. L. LOCKWOOD, *Le Sinfonie di Beethoven. Una visione artistica*, traduzione dall'inglese di E. M. Ferrando, Torino, EDT, 2015, pp. 117-135; 6. G. PESTELLI, *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*, Roma, Donzelli, 2016, pp. 117-37. Nelle citazioni ho uniformato le alternanze puramente grafiche (uso di tondo e corsivo, virgolette: livello dunque a *Pastorale* anche *Pastorale* e "Pastorale" ecc.).

² O moltissimi (nascono come tali i tecnicismi di diverse branche scientifiche, per esempio nella patologia: 'emosiderosi', 'faringite' ecc.).

³ Ho attinto i quattro esempi letterari risp. dal *Grande dizionario della lingua italiana* fondato da S. BATTAGLIA, Torino, UTET, 1961-2002 (i primi due) e dall'archivio del *Primo Tesoro della Lingua Letteraria del Novecento*, a cura di T. De Mauro, Torino-Roma, UTET-Fondazione Bellonci, 2007 (gli ultimi due).

- *ottava*: «[un giocatore] entra e la Roma sale di un’ottava» (M. Pinci, «la Repubblica», 13.5.2019);
- *sinfonia*, senza nessun riferimento alla sfera acustica: «Quella sinfonia di verdi [...] che a poco a poco s’incupiva» (A. Palazzeschi, 1948); «nella sinfonia di desideri che in quel novembre percorreva tutto il palazzo» (G. Tomasi di Lampedusa, prima del 1956).⁴

Con riferimento allo loro ricezione nel mondo esterno alla musicologia, potremmo distinguere i tecnicismi musicali in tre gruppi: 1) tecnicismi trasparenti; 2) non trasparenti ma inevitabili; 3) non trasparenti ed evitabili. Nel *corpus* sul quale mi sono soffermato quest’ultimo gruppo è rappresentato solo da un possibile esempio: la sigla *b.* («i versi degli uccelli cominciano ad apparire nei primi violini a b. 7»⁵). A tutta prima la sigla *b.* può lasciare perplessi, a differenza di altre abbreviazioni più comuni e diffuse (*p.* ‘pagina’, *v.* ‘verso’ di una poesia o ‘parte posteriore’ di una carta o di una pergamena ecc.), ma non ci vuole molto per risalire a ‘battuta’, in riferimento agli esempi musicali che spesso corredano uno scritto di musicologia: potremmo quindi considerarlo “trasparente” e lasciare vuoto questo terzo gruppo.

Un discorso meno cursorio richiedono le altre due tipologie.

È ragionevole considerare trasparenti diversi termini che ricorrono in ambito musicologico, a partire da molte indicazioni agogiche (non tutte!), che tra l’altro sono italianismi affermatasi in diverse altre lingue europee. Non serve una grande competenza per capire che cosa vogliono dire ‘adagio’ o ‘prestissimo’ e semmai sorgono legittimi dubbi per il profano quando si tratta di distinguere due tipi di andamento contigui, come ‘largo’ e ‘larghetto’. E si aggiunga il fatto che i diminutivi non danno vita a serie dal significato regolare, cioè prevedibile: una *cameretta* è più piccola di una *camera*, ma il *larghetto* è più veloce del *largo* e l’*allegretto* è più lento dell’*allegro*.

Trasparenti sono anche i nomi relativi agli strumenti musicali: «Nel Finale della Quinta la massa degli strumenti è accresciuta dall’aggiunta di tre *tromboni*, *ottavino* e *contrafagotto*;⁶ in questo modo si espande la massa dei *legni* sia verso il

⁴ Fabio Rossi mi fa notare che questo grecismo ha designato, nel corso dei secoli, realtà molto diverse: dalla semplice emissione di suoni alla *zampogna* – che è proprio il continuatore popolare del lat. *symphònia*, con forte cambiamento di significato – ed altri strumenti. Per non dire della tortuosa messa a punto della forma *sinfonia*, tortuosa almeno quanto la storia dell’assunzione e stabilizzazione del termine adoperato per designarla.

⁵ LOCKWOOD, *La Sinfonia “Pastorale”* cit. p. 129.

⁶ Chi ha una certa età collegherà *contrafagotto* a una tappa importante nella storia della televisione italiana; e precisamente a una puntata dello storico quiz di Mike Bongiorno «Lascia o raddoppia?» del 1955 in cui un concorrente fallì il famoso “raddoppio” – era in palio una somma rilevante per l’epoca – perché non seppe dire in quale opera

registro acuto che verso il registro grave per sostenere l'impressionante mole di materiale musicale»⁷.

Si può anche ignorare, magari non che cosa sia un trombone, ma cosa siano ottavino e controfagotto; tuttavia è facile accertarsene ricorrendo, prima ancora che a un dizionario, alla rete: troveremo un'illustrazione puntuale dei singoli strumenti e potremo, volendo, ascoltarne il suono. Che entrambi gli strumenti appartengano alla categoria dei *legni* si ricava già dal contesto («si espande la massa dei legni»); nozione elementare è che il trombone appartenga alla classe degli *ottoni* e che *legni* e *ottoni* siano *strumenti a fiato*.⁸ Da qui si può arrivare a cogliere anche un successivo passaggio sulle implicazioni propriamente critico-estetiche che si ricavano dal suono di determinati strumenti:

Altra peculiarità, il suono della *Pastorale*: soavemente raccolto, mite, per lo più giocato fra le velature degli archi e la briosità dei legni; i corni, salvo che nell'introdurre il Finale, quasi sempre come sfondo armonico; trombe, timpani e tromboni sono assenti nei due primi movimenti, i timpani (e l'ottavino) suonano solo nella *Tempesta*.⁹

Ciò che rischia di spiazzare il profano non sono certo i nomi degli strumenti e i relativi termini iperonimici ('archi', 'legni', 'corni', 'trombe', 'timpani', 'tromboni', 'ottavino'), ma semmai un'espressione che potrebbe passare inosservata e che invece richiama una specifica accezione tecnica: 'sfondo armonico'. Il fatto è che la ricezione dei termini da parte di un musicologo è inevitabilmente diversa rispetto a quella di un profano. A creare difficoltà, tra l'altro, è la presenza di metafore o di termini correnti di cui i musicologi fanno abbondantemente uso. Tornando al brano di Pestelli: siamo davvero sicuri di capire che cosa sono precisamente le *velature* degli archi e la *briosità* dei legni?

Si potrebbe dire che, come la pittura o l'architettura, fondate sul senso della vista, così la musica, fondata sull'udito, permette un riscontro tra parola e cosa. Possiamo renderci conto di cosa siano la predella di una pala d'altare o il bugnato rustico vedendone l'immagine, oltre che leggendone la definizione in un dizionario. Ma questo vale solo per nozioni elementari, quelle che presuppongono un referente concreto (per la musica, tipicamente uno strumento musicale, che può essere visto e ascoltato). Già pensare di dare un "significato" a termini come 'armonia' o 'sonata' attraverso una semplice esperienza acustica sarebbe vano.

Un saggio musicologico presenta un certo grado di affinità con un saggio storico-letterario, sia per la componente filologica sia per quella critica. Vediamo

di Verdi si usasse appunto il controfagotto (per la cronaca: la domanda era mal formulata, il concorrente ricorse e fu riammesso: ma questa volta al momento cruciale "lasciò" e si tenne la somma fino ad allora accumulata).

⁷ LOCKWOOD, *La Sinfonia "Pastorale"* cit. p. 119.

⁸ Ma la distinzione fondata sul materiale oggi si è un po' persa: il flauto traverso, tanto per citare un esempio, è un *legno* ma è comunemente di metallo.

⁹ PESTELLI, *Riascoltare le Nove Sinfonie* cit., pp. 20-21.

più da vicino questa prospettiva, attingendo alcuni esempi dai saggi di Pestelli (2016),¹⁰ Rizzuti,¹¹ e Lockwood (2015).¹² Va da sé che i tre punti che elencherò non sono necessariamente toccati in tutti i saggi e lo spazio dedicato loro, com'è naturale, è molto diverso da critico a critico: così Pestelli dà molto peso a b) e c), Rizzuti e Lockwood ne danno ad a) e Rizzuti anche a c).

a. Gestazione della Sesta all'interno della musica di Beethoven. Pestelli: «Anche per la nascita della Sesta sinfonia bisogna ricominciare dall'Eroica, nel cui laboratorio, 1803-04, si trovano i primi schizzi della danza in 2/4, compresa nella festa dei contadini, e del mormorio del ruscello sviluppato nel secondo movimento».¹³ Rizzuti: vari riferimenti, alle pp. 141, 142, 144-145, sulle varianti tra appunti di Beethoven, partitura autografa e programma di concerto (per esempio: nel titolo del primo movimento «le sensazioni *angenehmere*, 'più piacevoli' della partitura autografa diventano *angenehme*, semplicemente 'piacevoli' nel programma del concerto; nell'edizione a stampa esse diventano poi *heitere*, 'serene'. A questo cambiamento s'accompagna, ed è forse collegato, un raddolcimento nell'indicazione di andamento, che da *Allegro ma non troppo* diventa *Allegro, ma non molto*).¹⁴ Lockwood cita tra l'altro una lettera di Beethoven a Teresa Malfatti del maggio 1810, quasi due anni dopo la prima esecuzione della Sesta, osservando che alcune frasi «sono praticamente una parafrasi ampliata della didascalia del primo movimento della Sinfonia *Pastorale*»;¹⁵ attingendo a due abbozzi del 1803-1804, rileva nel lavoro preparatorio sul Trio dello Scherzo nell'Eroica, poi sostituito, «un'idea di base per la frase in 2/4 che più tardi Beethoven avrebbe impiegato per il Trio dello Scherzo della *Pastorale*»;¹⁶ ricordata anche da molti altri musicologi un'idea per la «Scena al ruscello», canonico esempio di composizione a programma, ossia di un brano musicale che si propone di riprodurre un suono naturale: «*je grosser der Bach je tiefer der Ton* 'più grande il ruscello, più profondo il suono';¹⁷ alla fine del secondo movimento, quando è in gioco l'allusione ai versi di usignolo, quaglia e cucù, nel «manoscritto autografo Beethoven scrisse una nota per il suo copista insistendo perché i nomi di questi tre uccelli fossero scritti in partitura, e così ben difficilmente avrebbe potuto rendere più evidente che le sue intenzioni descrittive erano assolutamente serie».¹⁸

b. Inserimento della Sesta nel suo tempo; precedenti, influenze e corrispondenze musicali. Pestelli: pezzi strumentali appartenenti al genere bucolico sono frequenti nel Settecento che, «sotto l'influsso crescente di Rousseau, ne aveva

¹⁰ PESTELLI, *Il genio di Beethoven* cit.

¹¹ RIZZUTI, *Sotto la volta celeste* cit.

¹² LOCKWOOD, *Le Sinfonie di Beethoven* cit.

¹³ PESTELLI, *Il genio di Beethoven* cit., p. 119, con rinvio a un saggio di Lockwood.

¹⁴ RIZZUTI, *Sotto la volta celeste* cit., pp. 144-145.

¹⁵ LOCKWOOD, *Le Sinfonie di Beethoven* cit., p. 119.

¹⁶ Ivi, p. 121.

¹⁷ Ivi, p. 122.

¹⁸ Ivi, p. 131.

partoriti in quantità innumerevole»;¹⁹ «La preoccupazione estetica, che proseguirà fino a Schumann, era se il linguaggio musicale non perdesse autonomia applicandosi all'imitazione della realtà»;²⁰ «Il tema principale del primo movimento della Sesta sinfonia si trova quasi identico in una celebre raccolta di canti popolari croati pubblicata in tre grossi volumi, nel 1878, da Franz Xaver Kuhač»;²¹ la Scena al ruscello è «una delle celebrazioni musicali più compiute di un luogo comune di tutta la civiltà occidentale, il così detto *locus amoenus*, metonimia dell'Età dell'oro».²² Rizzuti: nel passaggio dalla “Tempesta” al “Canto dei pastori” è stato indicato un ricordo di Bach; tuttavia, ammesso «che Beethoven stesse davvero citando Bach, l'inciso deriverebbe non dalla prima ma dall'ultima frase del Corale»;²³ è stata rilevata «la necessità di considerare la Sinfonia *Pastorale* nel quadro culturale degli anni che precedono l'affermazione, a partire dal secondo decennio dell'Ottocento, del pensiero di Hegel; e dunque, le idee espresse sul rapporto fra Natura e Ragione da pensatori quali Condillac, Rousseau, Lessing e Herder».²⁴ Lockwood, a proposito delle indicazioni di andamento, tonalità, metro dei cinque movimenti della Sesta, ricorda «che una serie di titoli e di movimenti simile a questa era stata usata da Justin Heinrich Knecht (1752-1817), compositore tedesco di secondo piano, in una sinfonia in cinque movimenti intitolata *Le portrait musical de la Nature*».²⁵

c. Valutazioni critico-estetiche e accostamenti extra-musicali. Pestelli: «La vicinanza di gestazione della Sesta con la Quinta sinfonia, e il suo completamento subito dopo, fa pensare a una reazione omeopatica della creatività, tanto le due opere presentano aspetti opposti fra loro, a una compensazione di contrari dentro la fantasia del compositore»;²⁶ il tema principale del primo movimento mantiene «la promessa della didascalìa, con la mitezza sonora del quartetto d'archi, senza contrabbassi, la grazia raffaellesca, la stabilità della “quinta bucolica”»;²⁷ «la ripetizione prolungata di una idea musicale cerca di dare l'impressione di una sua immobilità, per favorire il coagularsi di una “immagine” che s'imprima nell'orecchio libera dal fluire del tempo».²⁸ Rizzuti: nel trio degli uccelli la «malinconia può derivare dal contenuto ominoso del monito, ma essa non è una qualità intrinseca dei versi evocati dal flauto, dall'oboe e dal clarinetto»;²⁹ nell'ultimo mo-

¹⁹ PESTELLI, *Il genio di Beethoven* cit., p. 122.

²⁰ Ivi, p. 123.

²¹ Ivi, p. 127.

²² Ivi, p. 130.

²³ RIZZUTI, *Sotto la volta celeste* cit., p. 155.

²⁴ Ivi, p. 165.

²⁵ LOCKWOOD, *Le Sinfonie di Beethoven* cit., p. 125.

²⁶ PESTELLI, *Il genio di Beethoven* cit., p. 121.

²⁷ Ivi, p. 128.

²⁸ Ivi, p. 129.

²⁹ RIZZUTI, *Sotto la volta celeste* cit., p. 149.

vimento non è affatto sicura la citazione di Bach, ma «è indubbio che il riferimento alla luce che illumina beneficamente il giorno, infondendo in un popolo di pastori sentimenti di fiducia nei disegni del Divino, arricchisce in maniera notevole il significato simbolico del passaggio dall'evento naturale al ringraziamento collettivo»;³⁰ la collocazione di questo inciso corale, che è «punto culminante della Pastorale», secondo Knapp, «in virtù della sua fisionomia arcuata [...] e del suo radicamento nella tonalità di Do maggiore [...] acquista il valore di un arcobaleno; e dunque, in quanto tale simboleggia l'alleanza offerta da Dio agli esseri umani al termine del Diluvio», mentre Rizzuti pensa «a un'immagine diversa, più lineare; ad esempio, per restare alla Genesi, quella della scala di Giacobbe». ³¹Lockwood discute l'interpretazione complessiva della Sinfonia, partendo dall'interpretazione di Tovey che si oppone all'«idea che la pittura sonora in una sinfonia possa avere un valore intrinseco» e ritenendo ch'egli reagisse «a una lunga tradizione di critica che non solo esaltava il descrittivismo di questa sinfonia, ma lo invocava come prova del fatto che Beethoven fosse il “padre della musica a programma del XIX secolo”». ³²

Nei brani che ho proposto, con intenzionale diffusività, non c'è nessun passaggio impervio per il profano: ricostruire le vicende testuali di una composizione musicale, le fonti d'ispirazione del compositore, i suoi rapporti con la tradizione specifica, e più latamente con la cultura filosofica e letteraria del suo tempo, sono tutti passaggi che ci aspetteremmo anche in un saggio monografico su *Anna Karenina* o sugli *Inni sacri* di Manzoni.

Naturalmente, il taglio – se non divulgativo, diciamo così abbastanza ecumenico – è più facile per la “musica a programma”, e certo l'intera *Pastorale* corrisponde a questa tipologia;³³ e ancora più facile per la musica lirica, che ha in un preciso testo letterario, il libretto, il suo necessario corrispettivo verbale. Molto meno facile presentare a un pubblico largo un qualsiasi brano di musica “pura” (o “astratta” o “assoluta”), in cui non ci sono né scene al ruscello né tempeste, ma i vari movimenti devono essere descritti e interpretati esclusivamente all'interno del codice musicale.

Tuttavia, anche nei nostri brani – prescindendo dalle difficoltà che nascono dall'effettiva comprensione per il profano di passaggi apparentemente trasparenti – si incontrano almeno un paio di tecnicismi che, per quanto banali, richiederebbero un minimo di educazione musicale: al punto a) le indicazioni di durata

³⁰ Ivi, p. 155.

³¹ Ivi, pp. 157-158.

³² LOCKWOOD, *Le Sinfonie di Beethoven* cit., p. 128.

³³ Senza dimenticare le diffidenze su un rapporto troppo rigido tra didascalie e musica dello stesso Beethoven, che ammoniva «a non esagerare, a non costringere la fantasia dell'ascoltatore con indicazioni troppo precise» (così F. D'AMICO, *Ludwig van Beethoven* cit., p. 28).

in Pestelli e Lockwood (risp. «della danza in 2/4»;³⁴ «della frase in 2/4»³⁵); al punto c) le indicazioni di altezza in Rizzuti («nella tonalità di Do maggiore»³⁶). Un appassionato volenteroso può anche ricorrere a un manuale introduttivo,³⁷ ma non c'è verso: senza sentire il suono, possibilmente con un pianoforte a disposizione, e senza un maestro, non si riesce a capire. Si tratta dunque, per riprendere la tipologia delineata all'inizio, di «tecnicismi non trasparenti ma inevitabili».

Come è ovvio, non sono i soli. Ecco altri esempi dal *corpus* sul quale mi sono fondato (corsivi aggiunti): «frasi brevi [...] che portano a una fermata sulla *dominante*», «un inizio in *levare e sincopà*»;³⁸ «Primo, secondo e quinto tempo della Pastorale sono composti nella *forma-sonata*»;³⁹ «un'ascesa su un *tremolo* annotata su un rigo *in chiave di basso*», «può bastare una singola *nota di volta*», «Non una scala diatonica, formata da sette note, ma un *esacordo: quello naturale*»;⁴⁰ «con un pedale degli archi gravi a tenere un *intervallo di quinta*».⁴¹

Da notare che solo nei due scritti di Pestelli (il primo brevissimo, il secondo di una certa ampiezza) non compare quasi nessun tecnicismo del genere. Ma una domanda s'impone: davvero la presenza di termini del genere impedisce la lettura di saggi come questi? Intanto il loro numero può essere contenuto in limiti ragionevoli (anche se molti di essi, tipicamente le indicazioni di durata e di altezza, sono ricorrenti); poi e soprattutto: accostarsi a un certo sapere specialistico senza una preparazione specifica implica l'impossibilità di dominarne premesse, metodi, implicazioni e, in alcuni casi, la relativa terminologia.⁴²

Ma voglio chiudere con una considerazione in positivo. Ai fini della comprensione contano il contesto complessivo e la linea del discorso e, prima ancora, la motivazione di ciascun lettore a cooperare al significato di un testo. Nel caso della musica c'è una componente in più: se abbiamo consuetudine d'ascolto con un brano musicale e abbiamo nell'orecchio singoli temi (o le arie di un'opera

³⁴ PESTELLI, *Il genio di Beethoven* cit., p. 119.

³⁵ LOCKWOOD, *Le Sinfonie di Beethoven* cit., p. 121.

³⁶ RIZZUTI, *Sotto la volta celeste* cit., p. 157.

³⁷ Ricordo qui un testo, davvero ammirevole per chiarezza, che risale a molti anni fa; dei due autori il primo, allora giovanissimo, è poi diventato un musicologo di fama nell'Università di Cambridge: S. CASTELVECCHI - E. STAZI, *Conoscere la musica. Linguaggi grammatiche strutture*, Roma, Editori Riuniti, 1988 (si tratta di uno dei *Libri di base*, la meritatoria collana fondata da Tullio De Mauro).

³⁸ LOCKWOOD, *La Sinfonia "Pastorale"* cit., pp. 120, 141.

³⁹ D'AMICO, *Ludwig van Beethoven* cit., p. 28.

⁴⁰ RIZZUTI, *Sotto la volta celeste* cit., pp. 142, 158 e 160.

⁴¹ LOCKWOOD, *Le Sinfonie di Beethoven* cit., p. 129.

⁴² Anche il Virgilio dantesco, se possiamo osare un paragone così impegnativo, ammonisce gli esseri umani, a proposito dei grandi misteri della Fede, a non presumere di poterli penetrare: «State contenti, umana gente, al *quia*: / che, se possuto aveste veder tutto, / mestier non era parturir Maria».

lirica), possiamo in gran parte ricostruire il significato del passo di un musicologo – sempre ch'egli non si rivolga esclusivamente agli altri studiosi – superando la barriera costituita da quello specifico linguaggio settoriale.

bandelisco@gmail.com