

FABIO ROSSI
Messina

SPIEGARE LE NOTE E IL TEMPO CON LE PAROLE. APPUNTI PER UNA TIPOLOGIA DELLA RECENSIONE MUSICALE IN ITALIA

1. *Tipi di scrittura sulla musica*

Un critico [...] deve rendersi assolutamente immune da categorie correnti come ‘bellezza sensuale’ o ‘compattezza della superficie sonora’, nel momento in cui a far le spese di queste categorie è la struttura della cosa [cioè la composizione stessa]. Una delle più stridenti insufficienze della critica è che essa, dovendosi basare in tanta misura su impressioni sensoriali, non avverte più quel pericolo e idolatra queste ultime.¹

Con queste parole Adorno esprimeva efficacemente quello che potremmo definire il paradosso di ogni critica artistica, e più d’ogni altra di quella musicale: essa deve parlare di cose sensuali (cioè le realizzazioni artistiche, le esecuzioni) ma senza adoperare espressioni sensuali che offuschino la natura dell’oggetto d’analisi. Ne può conseguire quello che Quirino Principe chiama «il dramma della critica [:] Non potersi mai sostituire interamente al proprio oggetto».²

Un altro problema della critica musicale messo in luce, forse per la prima volta, da Adorno sul finire degli anni Sessanta è l’uso dei tecnicismi:

il critico dev’essere in grado di esporre oralmente l’esperienza musicale specifica, di trasferirla in parole che non soltanto siano adatte ma colgano veramente l’essenza della cosa. Chi non ha questa disposizione, chi cioè non ha una sviluppata sensibilità verbale che lo aiuti a trasportare i cosiddetti processi puramente musicali in processi verbali, di norma in concetti tecnici, farà bene a stare alla larga dall’esercizio critico. Con questo non voglio dire [...] che i critici debbano far sfoggio di termini tecnici musicali, per lo più mal intesi, per dar la dimostrazione delle proprie conoscenze professionali. Capacità di spiegarsi oralmente significa per me che l’esperienza musicale specifica e la specifica qualità acquistino rilievo nelle parole stesse. Ciò significa anche che la spiegazione non deve divenire autonoma rispetto al suo oggetto [...]. D’altro canto non bisogna essere severi in modo sbagliato anche nei confronti degli elementi che sono estranei all’oggetto:

¹ T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale*, in *La critica. Forma caratteristica della civiltà moderna*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 23-41: 33.

² A. GNOLI, *Quirino Principe: “Odio me stesso e odio ubbidire, coltivo l’arte luciferina di dire no”*, in *repubblica.it*, 27/7/2015 (<http://www.repubblica.it/cultura/2015/07/27/news/quirino-principe-odio-me-stesso-e-odio-ubbidire-coltivo-l-arte-luciferina-di-dire-no-119913515/> ultima consultazione: 25/04/2019. Si avverte che d’ora in avanti ogni sito internet citato si intende come consultato fino alla data appena riportata).

la musica non è solo un fenomeno estetico, ma è anche e sempre in pari tempo un fatto sociale.³

Il critico deve analizzare, capire, far capire, non solo descrivere, non deve essere un semplice “cronista musicale”. Deve evitare di dare etichette, definizioni, di creare equazioni, di ripetere stereotipi.⁴ In altre parole, per Adorno non può esservi critica musicale che non sia pedagogia musicale. Chi ricorda le analisi adorniane di Webern, tra gli altri, non può far a meno di concludere che Adorno mettesse in pratica esattamente ciò che predicava: asciutto, analitico, attento al dato musicale non meno che a quello sociale, tecnico ma comprensibile anche per i non musicologi, con un accorto uso di metafore mai compiaciute (ovvero, secondo le sue stesse parole, senza «idolatra[re] [...] le impressioni sensoriali»), ma usate per far capire a tutti il fatto musicale, e sopra ogni altro quello ritmico.⁵ Insomma, un'autentica critica pedagogica

Hanno attecchito il suo insegnamento e il suo esempio? Non moltissimo, almeno in Italia, parrebbe. Prendiamo per un attimo in prestito la tipologia del saggio letterario ed estendiamo all'intera forma saggistica, intesa come una delle forme scritte più tipiche del Novecento. Questa tipologia è stata tratteggiata da Alfonso Berardinelli, che individua tre tipi fondamentali: 1) il «saggio di invenzione e di illuminazione epistemologica»; 2) il «saggio di storia e critica della cultura»; e 3) il «saggio come autobiografia e pedagogia».⁶ Sicuramente tutti e tre i tipi si riscontrano anche nella musicologia italiana del Novecento, anche se piace qui proporre una tipologia un po' diversa, riferita alla componente più pratica, o se preferite triviale, della saggistica musicale, vale a dire la recensione. Rispetto alla categorizzazione di Berardinelli propongo dunque l'inserimento di un ulteriore tipo di “saggio”, la recensione, a sua volta distinguibile nei seguenti quattro tipi, caratterizzati dal diverso grado di vicinanza dell'autore al pubblico,

³ ADORNO, *Riflessioni* cit., p. 34.

⁴ Cfr. ADORNO, *Riflessioni* cit., pp. 36-40.

⁵ È noto come gran parte delle riflessioni musicali di Adorno ruoti attorno al perno del tempo, in quanto l'essenza stessa della musica è il divenire nel tempo e cionondimeno nasce per trascendere il tempo, farci dimenticare del tempo (T. W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Torino, Einaudi, 1969, ed. orig. 1963, pp. 36-37). Tra i numerosi teorici che hanno preso le mosse dalla concezione adorniana del tempo musicale cfr. almeno M. CHION, *Film, A Sound Art*, New York, Columbia University Press, 2009, trad. dall'orig. francese (*Art sonore, le cinema*) del 2003.

⁶ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 29-48. Sul genere saggio cfr. anche W. PEDULLÀ - G. PATRIZI, *Introduzione*, in *Il saggio del '900*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008, pp. I-XXIV; D. PROIETTI, *Saggio*, in *Le muse. Grande dizionario critico di arti visive, letteratura, musica e teatro*, X, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2004, pp. 342-347.

ovvero dal grado di cooperazione più o meno intenso che il mittente richiede al destinatario nella decodificazione del messaggio:⁷

- le *recensioni pedagogiche*, che sono la minoranza e raccolgono l'eredità adorniana. Non vogliono solo analizzare l'oggetto recensito, ricordiamo, ma anche spiegare i nodi fondamentali dell'autore, dell'opera e del periodo storico al pubblico anche dei non esperti;
- le *recensioni-saggio*, che prendono a pretesto l'oggetto da recensire per poi subito lasciarsi andare a complesse divagazioni filosofico-culturali (sempre però, beninteso, funzionali al fatto musicale), indirizzate perlopiù agli addetti ai lavori, musicologi più che musicisti. Sono molto comuni nelle riviste specializzate, ma non solo, e quasi sempre si coniugano a uno stile molto ricercato, spesso arcaicizzante, come è facile dimostrare nelle recensioni, tra gli altri, di Quirino Principe o di Paolo Isotta (sotto commentate). Spesso la saggistica, più ancora che le recensioni, di questo tipo è opera di musicologi che praticano ambiti anche distanti dalla musicologia, come, oltre al citato Principe, il compianto latinista Marco Grondona, o si pensi alla lunga tradizione di classicisti musicologi o quasi, da Cesare Questa, a Guido Paduano, a Renato Raffaelli e altri;
- le *recensioni-pettegolezzo*: interessate solo, o prevalentemente, a incuriosire il lettore su particolari della vita degli interpreti, dei cantanti, sulle reazioni e l'abbigliamento del pubblico ecc. È un tipo molto diffuso, almeno già dalle riviste di costume dell'ultimo Settecento, e oggi direi maggioritario nei rari articoli di musica presenti nei quotidiani, ma spesso anche in riviste specializzate. Nei casi migliori, potremmo definire questi oggetti come casi di cronaca musicale, piuttosto che di critica o di saggistica. Ricordiamo che proprio sulla base di prodotti siffatti debutta il genere della recensione musicale in Italia, nella seconda metà del XVIII secolo;⁸
- le *recensioni-fuga*: intendendo per 'fuga' l'attitudine a rifugiarsi verso altri orizzonti disciplinari: la filosofia, l'antropologia, le arti figurative, la letteratura, il cinema ecc. Campione di recensioni e saggistica siffatte è Alessandro Baricco, autore che forse suscita qualche perplessità nei musicologi, proprio perché ricorre costantemente ad argomenti esterni al mondo della musica, dalle scienze cognitive al senso comune, dando ai lettori quel che i lettori già sanno o si aspettano di trovare.⁹ Se volessimo nobilitare quest'ultimo

⁷ Sui testi più (quelli giuridici e scientifici) o meno «vincolanti» (quelli poetici) per il pubblico, cfr. F. SABATINI, *Rigidità-esplicitezza vs elasticità-implicitezza: possibili parametri per una tipologia dei testi*, in *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, a cura di G. Skytte - F. Sabatini, Copenaghen, Museum Tusulanum, 1999, pp. 141-172.

⁸ Cfr. M. GIRARDI, *La musica nei periodici veneziani della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2001.

⁹ Cfr. soprattutto A. BARICCO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Genova, Il Melangolo, 1988 e *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano,

quarto tipo, potremmo definirlo assai prossimo al genere della *non-fiction* creativa teorizzato e applicato da David Foster Wallace e considerato come uno degli emblemi della prosa contemporanea.¹⁰ La differenza fondamentale rispetto alle recensioni-saggio sta nel fatto che, mentre in quelle il ricorso alla filosofia, alla letteratura, alle scienze dure ecc. è del tutto funzionale all'argomentazione e all'esplicazione della musica, nelle recensioni-fuga, invece, funge da scappatoia per evitare di confrontarsi con la musica stessa, quando non per il mero narcisismo scrittoriale di sostituire sé stesso all'oggetto musicale (o di entrare in competizione con esso) della propria venerazione, per parafrasare le parole di Quirino Principe citate in avvio. Inutile fornire assaggi di recensioni-fuga, genere assai ben rappresentato e del resto limitrofo a forme di "fuga" applicate ad altri ambiti culturali: vi sono recensioni-fuga anche per la letteratura e per le arti figurative, sebbene, forse, lo scrivere di musica più dello scrivere sulle altre arti si presti alla divagazione: probabilmente perché più immateriale (per certi aspetti, più materico per altri: soltanto l'esecuzione può dar vita all'opera e attivare il piacere estetico che ne consegue) ne è l'oggetto.

Non bisogna certo assolutizzare né compartimentare eccessivamente i quattro tipi appena tratteggiati, dal momento che uno stesso testo può mescolare liberamente più tipi. Né, a maggior ragione, l'uscir fuori dal seminato, da parte d'un saggista o d'un recensore, è necessariamente emendabile: a volte, oltretutto inevitabile, il riferimento all'extramusicale è l'unico modo per spiegare al lettore, tanto più se non addetto ai lavori, la complessità di codificazione, decodificazione e ricezione del fatto artistico. Per riprendere le parole di un maestro dell'intreccio tra fatto intramusicale ed extramusicale (cioè delle recensioni-saggio), Philip Gossett, dalle pagine di questa stessa rivista:

Ogni opera deve essere compresa nel contesto dei cambiamenti storici. L'allestimento dell'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini non rappresenta soltanto la celebrazione della diva Isabella Colbran, ma è l'elaborazione della preghiera di una monarchia restaurata dalla dinastia borbonica a Napoli e della caduta di Napoleone [...]; e come possiamo capire la singolare vicenda di *Stiffelio* senza tenere in considerazione la particolare attitudine verso la religione che pervase la società italiana a metà secolo?¹¹

Garzanti, 1993. Sui rischi "reazionari" della critica musicale alla Baricco, cioè sull'allontanare ancor più il pubblico dalla musica colta contemporanea per rabbonirlo e recintarlo nella rassicurante musica tonale, è stato già scritto: cfr. soprattutto M. GAMBA, *Questa sera o mai. Storie di musica contemporanea*, Roma, Fazi, 2003.

¹⁰ Cfr. *The David Foster Wallace Reader* (https://www.salon.com/2014/11/10/david_foster_wallaces_mind_blowing_creative_nonfiction_syllabus_this_does_not_mean_an_essayist%e2%80%99s_goal_is_to_share_or_express_herself_or_whatever_feel_good_term_you_got_taught_in_h/).

¹¹ P. GOSSETT, *Per mantenere una cultura musicale dobbiamo insegnarla*, questa rivista, IV, 2014, pp. 13-15: 15.

Insomma, ben venga il ricorso all'extramusicale se è al servizio della spiegazione del fatto musicale e non mero sfoggio culturale autoreferenziale, oppure ammiccamento al grande pubblico (Baricco) o, al contrario, pratica "gergale" di conferma dell'appartenenza al gruppo e di esclusione degli esterni al gruppo medesimo (cioè: quando il recensore parla soltanto ai musicologi).

Mi pare comunque che, rispetto ad altre forme saggistiche e di recensione, quella musicale presenti alcune caratteristiche peculiari, che sono l'uso esteso di metafore, di cui parlerò nella terza parte, e una forte polarizzazione tra testi che potremmo definire 'esoterici' (cioè per addetti ai lavori, con un altissimo livello di presupposizione e spesso di asperità lessicali, morfosintattiche e stilistiche, in direzione di un'estrema cripticità) e testi 'essoterici' (cioè per il pubblico più ampio), prendendo a prestito la nota dicotomia aristotelica. Sembra mancare, a differenza della critica artistica e letteraria, una via di mezzo, in quella musicale italiana, tra l'ipertecnicismo musicologico da un lato e la fuga nel non musicale dall'altro. Manca, in altre parole, almeno secondo me, in Italia, una pedagogia musicale nel senso alto consegnatoci da Adorno. Il quale, è vero, sosteneva che soltanto chi sa leggere bene la musica possa essere esposto con profitto alla critica musicale. Eppure, almeno in questo, si smentiva nei fatti, prova ne è che financo un non musicista non musicologo come il sottoscritto è in grado di capire, e in aggiunta godendone, le minute analisi weberniane poc'anzi evocate.

Facciamo un esempio concreto. Le recensioni musicali del meritevole «Giornale della musica»¹² hanno tutte una struttura molto omogenea: la prima metà è un testo narrativo-informativo, con i dettagli sugli esecutori e sull'occasione, mentre la seconda parte è più analitica (non argomentativa ma meramente informativa) con poche notazioni tecniche frammiste al giudizio del recensore. Fa da ponte tra le due parti qualche indicazione storica sulle musiche eseguite. Il risultato è che gli addetti ai lavori forse rimangono delusi perché non vi trovano sufficienti elementi analitici, mentre i semplici amatori laici (cioè non musicisti, né musicologi) non capiscono granché della parte tecnica (come i *controtempi*, il *fraseggio* e i *passaggi tematici* del brano qui sotto riportato). Sembra, insomma, mancare l'idea di un destinatario preciso, almeno per quanto riguarda le recensioni di musica strumentale. Basti un solo esempio, tra i molti possibili:

Colorano di suono la sala le variazioni, incuriosiscono e divertono tra controtempi e fraseggio lineare. La Seconda Ballata di Franz Liszt invece sorprende per facilità nel discorso musicale e nell'equilibrio, fin troppo forse. Suono e attacchi impeccabili. Il pianoforte sembrava indirizzato a suonare verso la platea, diretto e travolgente. La mano destra forte e tenace nei disegni ossessivi, la sinistra invece con potenza di suono e a volte raffinato intimismo. Ne risultava un Liszt che si trasforma in una discorsività libera e mutevole, quasi leggerissimo e sempre imprevedibile, ora profondo, dal timbro

¹² <https://www.giornaledellamusica.it/>. Ho tenuto conto di gran parte delle recensioni apparse tra il gennaio e l'agosto 2019.

impressionante, ora tetro e visionario. Già dal Tema, il brillante *Allegro de Concierto* in Do diesis maggiore op. 46 di Enrique Granados, è ritmico, con scale continue, alla prima occasione in contrasti di morbidezza, è tutto suonato decisamente lirico con balzi sempre più acuti.

In chiusura, con la Fantasia in Do maggiore op. 17 di Robert Schumann, volge fluida l'interpretazione dal fraseggio fitto, sonoro nei passaggi tematici dove le note escono mai forzate o discontinue. Pagine cesellate come cristalli per Haydn, sempre autoironico, e Granados, apollineo - mai accomodante e compiacente l'interpretazione di Lione.¹³

Varrà appena la pena di sottolineare come, a render complesso il brano appena trascritto, per chi è a digiuno di musica, non siano soltanto i pur limitati tecnicismi specifici sopra citati, ma anche, e forse ancor di più, i cosiddetti 'tecnicismi collaterali', vale a dire quelle «particolari espressioni stereotipiche, non necessarie, a rigore, alle esigenze della denotatività scientifica, ma preferite per la loro», a volte supposta, «connotazione tecnica» e soprattutto per la loro, a volte supposta, formalità.¹⁴ Alludo a parole ed espressioni come 'discorso musicale' o 'intimismo': chiaramente, non è possibile utilizzare soltanto termini dell'uso comune, ma siamo sicuri che il non musicista e il non musicologo colgano il senso del *discorso musicale* e dell'*intimismo* meglio di quanto colgano quello delle *scale*, dei *controtempi*, del *fraseggio* e dei *passaggi tematici*? A volte, e non voglio dire che sia necessariamente questo il caso, son proprio i tecnicismi collaterali, nella loro pomposa vaghezza (e assenti perlopiù nei dizionari), non quelli specifici (per loro natura tendenzialmente monosemici e facilmente decrittabili con un buon dizionario) a far gergo ('gergo', più che 'terminologia settoriale'), cioè un insieme di convenzioni sociolinguistiche atte a corroborare l'appartenenza a un gruppo sociale e ad escludere chi non vi appartiene. Non è un caso che dei tecnicismi collaterali, ben più che di quelli specifici, abbondino i giornalisti, anche quando parlano di musica.

Per quanto riguarda le recensioni di opere liriche del «Giornale della musica», tutto è sbilanciato, come avviene di norma anche in altre riviste italiane, sulla regia e gli aspetti scenici e pochissimo spazio rimane per gli aspetti tecnici (esecuzione vocale e strumentale) o storico-pedagogici.

2. Scrivere di musica, insegnare la musica (a chi non la sa leggere)

Evidentemente il problema della lingua da usare in un saggio o in una recensione pedagogica, o più in generale, senza scomodare Adorno, il tema delle tecniche discorsive più adatte ad avvicinare chi non sa nulla di musica colta, è cruciale per la sopravvivenza della musicologia (e quindi, forse, della musica

¹³ S. MORRA, *Villa Pignatelli, Napoli / Maggio della Musica 2019: Luca Lione / 12 Aprile 2019*, in «Giornale della musica», 2 maggio 2019.

¹⁴ L. SERIANNI, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, p. 103.

stessa) e non può che riconnettersi al problema più ampio di come insegnare la musica oggi a classi di giovani incapaci di leggerla. Il problema, che la rivista che ci ospita sviscera ormai da un decennio, come ben si comprende, non è certo riassumibile qui in un paragrafo. Piace però almeno accennare a qualche felice eccezione alla mancata ricezione della pedagogia musicale adorniana (e dintorni). Come ho già avuto modo di riferire altrove, la Casa di Beethoven a Bonn qualche anno fa utilizzava un'installazione multimediale in 3D (*Fidelio, 21st Century*, 2004, di Johanna Dombois, Fraunhofer Institute for Media Communication) per accostare i bambini e i ragazzi alla musica;¹⁵ consisteva in una serie di ologrammi, manovrabili con un *joystick*, rappresentanti ciascuno una figura geometrica da muovere a piacere, eventualmente a tempo di musica; musica, testo e personaggi erano quelli del secondo atto del *Fidelio* e gli ologrammi geometrici (a enfatizzare la sublime astrattezza delle parti vocali-musicali, ché quelle del *Fidelio* «sono piuttosto posizioni morali che personaggi concreti. Perciò la loro definizione avviene con mezzi puramente musicali»¹⁶) erano Florestan, Leonore, Rocco e Pizarro. L'attenzione ai valori del tempo, agli intrecci armonici, alle dinamiche drammatiche e al senso veicolato dal libretto veniva in questo modo esaltata, e per di più senza alcun aggravio tecnicistico: niente spiegazioni, niente didascalie, niente pentagrammi. I fruitori (perlopiù, ma non necessariamente, bambini e adolescenti) erano messi a libero cimento con la musica, al buio, liberi di *giocare* (mai polisemia, purtroppo non nell'italiano contemporaneo, fu più felice, nel linguaggio teatrale e musicale: *play, spielen, jouer...*) con le *forme* (gli ologrammi geometrici) dell'opera.

Spiegare i valori del tempo (cogliendo l'insegnamento di Adorno), le dinamiche tra lento e veloce, diradato e denso, tra pezzo aperto-discorsivo e pezzo chiuso-lirico (aria e recitativo, ma non solo), sforzarsi di schematizzare, senza ricorrere alla semiografia musicale né facendo ricorso a troppi tecnicismi, le dinamiche tonali, il rapporto tra le linee vocali e strumentali, i colori dei timbri, l'ampiezza dei volumi, il rapporto tra vuoti e pieni, silenzi e suoni, è possibile, e può essere utilmente recepito anche da chi non sa leggere la musica. Lo hanno dimostrato, tra gli altri, gli studi del semiologo, linguista e musicista Theo van Leeuwen nei suoi imprescindibili studi di multimodalità applicati al suono e alla voce.¹⁷

¹⁵ L'installazione è descritta in https://da.beethoven.de/sixcms/media.php/75/buebne_en.pdf e in F. ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2018, pp. 55-56.

¹⁶ F. D'AMICO - R. CELLETTI, *Canto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di F. D'Amico, II, Roma, Le Maschere, 1954, coll. 1667-1699: 1690.

¹⁷ Cfr. T. VAN LEEUWEN, *Speech, Music, Sound*, Basingstoke, Palgrave, 1999 e *Parametric systems. The case of voice quality*, in *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, a cura di C. Jewitt, London - New York, Routledge, 2009, pp. 68-77. Sull'analisi multimodale (e sul concetto stesso di multimodalità) dell'opera lirica cfr. anche M.G. SINDONI - F. ROSSI, "Un nodo avviluppato". Rossini's 'La Cenerentola' as a Prototype of Multimodal Resemiotisation, in «Social Semiotics», XXVI, 2016, 4, pp. 385-403; F. ROSSI - M.G. SINDONI, *The Phantoms of the Opera. Toward a Multidimensional Interpretative Framework of Analysis*, in

Ancorché più frequenti fuori d'Italia, esperienze di avvicinamento pedagogico alla musica esistono anche da noi. Né è una testimonianza davvero felice l'esperimento sulla fruizione, l'analisi e il commento del *Giasone* di Cavalli e Ciccognini nella scuola primaria da parte di Silvia Cancedda.¹⁸ La capacità di parlare di musica ai bambini potrebbe essere messa a profitto per l'avvicinamento alla musica degli studenti più adulti e anche, con le dovute differenze, per la letteratura intenta alla divulgazione del fatto musicale a quanti sono privi dei rudimenti sul mondo dei suoni.

I tre casi qui appena evocati (l'installazione della Casa di Beethoven, i lavori di Theo van Leeuwen e l'esperimento di Silvia Cancedda con i bambini) dimostrano come l'extramusicale – o, per meglio dire, diversi elementi di risorse socio-semiotiche esterne alla semiografia musicale: l'immagine, l'enciclopedia storico-culturale, il coinvolgimento del corpo, gli assi del tempo e dello spazio ecc. – possa essere messo a frutto per valorizzare il fatto musicale, per contribuire a spiegarlo, e non per fuggire da esso. E ciò vale tanto per l'insegnamento quanto per la letteratura divulgativa, sia essa saggio o recensione.

3. La metafora e le scelte linguistiche

Un tratto linguistico, ma prima ancora cognitivo, che accomuna tutti i tipi saggistici fin qui sintetizzati è l'uso esteso, spesso estremo, della metafora, come si accennava. L'intera trattatistica musicologica occidentale, fin dalle origini greche, può essere letta come un accumulo di metafore, trattando l'armonia come pittura prima, architettura e sintassi poi, il ritmo come lingua e punteggiatura, la melodia come discorso, il timbro strumentale come voce umana o suoni della natura ecc. ecc., fino all'abuso di metafore cosmologiche, per esempio, della musicologia dodecafonica. La stessa terminologia di base della musica è fortemente

Mapping Multimodal Performance Studies, a cura di M. G. Sindoni, J. Wildfeuer, K. O'Halloran, London - New York, Routledge, 2017, pp. 61-84; F. ROSSI, *L'opera italiana* cit. Qualche spunto didattico per avvicinare alla musica chi ne è a digiuno proviene anche dalle scienze cognitive, attente a individuare elementi (quasi) universali nella percezione musicale (quali le dinamiche temporali, la tensione e la distensione nelle tonalità ecc.): cfr. almeno J.A. SLOBODA, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, il Mulino, 2002; *Il ritmo della mente. La musica tra scienza cognitiva e psicoterapia*, a cura di G. Ruggiero - D. Bruni, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2015; D. SCHÖN - L. AKIVA-KABIRI - T. VECCHI, *Psicologia della musica*, Roma, Carocci, 2018. Come pure dalla semiologia musicale (attenta più agli aspetti compositivi e strutturali che a quelli percettivo-ricettivi, ma comunque sempre utile nella messa a punto di invarianti e costanti sfruttabili didatticamente), su cui cfr. almeno J.-J. NATTIEZ, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, ed. it. a cura di R. Dalmonte, Torino, Einaudi, 1987, e, dello stesso Nattiez, *Musica e significato*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, II, pp. 206-237.

¹⁸ Cfr. L. BIANCONI - S. CANCEDDA, *Un soggetto scabroso, un progetto ambizioso: il Giasone va alla scuola primaria*, questa rivista, IX, 2019, pp. 21-45.

metaforica: ‘acuto’, ‘grave’, ‘alto’, ‘basso’, ‘scala’, ‘grado’, ‘tono’, ‘corda’, ‘nota’, per non parlare degli abusatissimi, in tutti i secoli, ‘voce’ e ‘canto’ per indicare suoni non vocali, delle indicazioni agogiche ecc.

Come sottolinea Michael Spitzer,

to think, talk, or write about music is to engage with it in terms of something else, metaphorically. Music “moves”, “speaks”, paints an “image”, or fights a “battle” [...]. Music can even be a “language”, with lexicon and syntax. Are these metaphors mere fragments of our imagination, or do they really bring us closer to music itself?¹⁹

Non ha senso rispondere alla domanda, perché non si può prescindere dall'uso delle metafore, non solo per la musica ma per tutto il resto: è lo stesso nostro cervello, la stessa facoltà linguistica che ce lo impongono, perché funzionano così, in modo metaforico, per associazioni e confronti. E ciò è tanto più vero per il parlare di musica, ovvero mettendo a contatto orizzonti semiotici tanto distanti (ma davvero poi tanto? O non sarà che la transizione metaforica è agevolata proprio per la costituzionale assimilabilità della voce parlata con quella cantata?) quanto il mondo delle parole con quello dei toni, dei silenzi, dei tempi e dei timbri.

Alla luce di queste considerazioni non possiamo ascrivere la metafora, nella saggistica musicale, a mero sfoggio stilistico, come pure talora avviene. La metafora attraversa l'intera trattatistica musicale italiana fin dalle origini: Antonio De Leno, *Regulae de Contrapuncto*, manoscritto mutilo risalente forse ai primi del 1400. Ricordiamo che la lingua italiana è quella che per prima scalza il latino da codice egemone della trattatistica, dapprima musicale e poco dopo delle altre arti e scienze, come attestano, dopo il De Leno, almeno il *Tractato vulgare de canto figurato* di Francesco Caza (o Caccia, cioè il primo trattato musicale in italiano a stampa noto finora), Milano 1492, traduttore Gaffurio, e poi via via la nutritissima messe di testi cinquecenteschi, con una lingua tecnica ormai già matura.²⁰ Lo stesso pedagogicissimo Adorno faceva un uso, senza dubbio mirato, di metafore.

¹⁹ M. SPITZER, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2004, p. 1. Sulle metafore in ambito musicologico mi sia consentito rinviare anche a F. ROSSI, *Tra musica e non-musica: le metafore nel lessico musicale italiano*, in «Musica e storia», X, 2002, 1, pp. 101-137.

²⁰ Sui trattati musicali delle origini (De Leno, Caza e altri) cfr. F. ROSSI, *La polisemia nel lessico della trattatistica musicale italiana cinquecentesca*, in «Studi di lessicografia italiana», XII 1994, pp. 73-121. Cfr. anche la voce *Gaffurius*, in Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010477>. Sulla lingua della trattatistica musicale italiana cfr. *LesMu. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di F. Nicolodi - P. Trovato, con la collaborazione di R. Di Benedetto, Firenze, Cesati, 2007 e F. NICOLODI - R. DI BENEDETTO - F. ROSSI, *Lemmario del Lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Cesati, 2012.

Addirittura talora soltanto la metafora, e fuor d'ogni intento scientifico o pedagogico, riesce a rendere l'essenza più intima del fatto musicale (ancorché inventato), come nella pagina che segue:

aveva appena attaccato l'ultimo tempo, il glorioso "allegro appassionato". Egli dunque filava via sull'iniziale esposizione del tema, quella specie di monologo liscio, ostinato e in verità un po' lungo, col quale tuttavia si concentra a poco a poco la carica potente di ispirazione che esploderà verso la fine, e chi ascolta non lo sa ma lui, Saracino, e tutti quelli dell'orchestra lo sapevano e perciò stavano godendo, cullati sull'onda dei violini, quella lieta e ingannevole vigilia del prodigio che fra poco avrebbe trascinato loro, esecutori, e l'intero teatro, in un meraviglioso vortice di gioia. [...] Si riscosse, alzò la bacchetta gettando a quelli dell'orchestra una spavalda e allegra occhiata, d'incanto ristabilì il flusso vitale.

Un tipico arpeggio discendente di clarino lo avvertì che erano ormai vicini: stava per cominciare lo stacco, la selvaggia impennata con cui la Ottava sinfonia, dalla pianura della mediocrità scatta verso l'alto e con gli accavallamenti tipici di Brahms, a potenti folate, si leva verticalmente, fino a torreggiare vittoriosa in una suprema luce, come nuvola.

Vi si buttò dentro con l'impeto moltiplicato dalla collera. Scossa da un brivido, anche l'orchestra si impennò, oscillando paurosamente per una frazione di secondo, quindi partì al galoppo, irresistibile.²¹

Solo metafore, neppure un termine tecnico, in questo racconto di Dino Buzzati. Addirittura l'autore sta descrivendo un brano musicale che non esiste (l'Ottava sinfonia di Brahms). Buzzati però era anche un musicista, come del resto Adorno, e si sente. Ecco, mi pare che le parole di Buzzati, così precise proprio in quanto metaforiche, atte a restituire con tanto realismo una realtà musicale inventata, siano l'unica alternativa possibile, per la critica musicale d'oggi, in attesa che qualcuno, in Italia, decida di mettere in pratica la pedagogia musicale proposta da Adorno.

Di metafore largheggia, tra gli altri, il saggio di Bortolotto citato a prototipo della saggistica musicale novecentesca:

I giardini di Debussy non conoscono le potature di Versailles, sono invece piccole giungle, amabili o incantatorie, e per di più sconvolte o arruffate dalla pioggia. [...]

La musica, come nell'*Ars nova*, o nei grandi Fiamminghi e negli italiani fino a Monteverdi escluso, non pretende agire sul tempo, ordinarlo e accaparrarlo, non aspira neppure a che il tempo rifletta l'interiore vicenda psicologica. La musica si sottopone al tempo, si lascia andare, si osserva vivere. L'ambizione suprema sarebbe l'uscire dalla fenomenicità e il consentire a un movimento, magari animatissimo, e fin frenetico, capace di svolgersi come puro fenomeno di superficie.²²

²¹ D. BUZZATI, *La notizia* (1956), in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1972, p. 532.

²² M. BORTOLOTTI, *Fase seconda* [1976], in *Il saggio del '900 cit.*, pp. 538 e 544. Sulla lingua di Mario Bortolotto cfr. F. GATTA, *Scrivere la musica. Note sulla scrittura saggistica di Mario Bortolotto*, in «Polifemo», 2019, voll. 17-18, pp. 19-32.

A volte, come s'è già detto, più che i tecnicismi puri son proprio queste espressioni metaforiche, dal sapore del vezzo virtuosistico, a render ostica la lingua della critica musicale ai non addetti ai lavori. Si propone dunque di eliminarle? Certo che no, dal momento che danno pimento alla scrittura, “fanno stile”, fidelizzano il lettore musicofilo. Cionondimeno, proprio per l'alto grado di presupposizione richiesto da talune di queste metafore, che dunque ben s'accostano nel cenacolo dei dotti ma meno agevolmente sopravvivono nella divulgazione per esterni al suddetto cenacolo, se ne potrebbe, se non contenere l'uso, accompagnarle talora da qualche glossa chiarificatrice.

Oltre alle metafore, come si vede, Bortolotto non disdegna taluni arcaismi, aulicisms e comunque ricercatezze lessicali, fonologiche o morfosintattiche: ‘pretende agire’, ‘aspira a che’, ‘fin frenetico’; altrove ‘deliquescenti’.²³ Ed è in ottima compagnia, su questa strada. Numerosi sono i musicologi che si compiacciono di ricorrere a una lingua altra, diversa da quella più trita, con continui rimandi al passato. Ne è generosissimo Paolo Isotta; per esempio, ad apertura del suo ultimo libro, si coglie una completiva infinitivale con soggetto diverso dalla reggente, esibito retaggio latineggiante dell'accusativo con l'infinito: «Il pubblico sarà portato, senza neanche aprirlo, a giudicare trattarsi dell'opera di un megalomane»;²⁴ una reggenza diretta, anziché preposizionale, riecheggia i casi latini: «secondo dice il Maestro Guido Pannain»;²⁵ arieggiante il latino (a tacer del verbo scelto: *cernere*) è anche il frequente ricorso al *ciò* prolettico: «si cerne da ciò: la sua *Tragédie* è un adattamento francese del modello d'Opera fondato da Monteverdi e perfezionato da Cavalli»;²⁶ per non parlare di altri modi desueti: «Mettiamo da banda» ‘da parte’.²⁷

Non credo che quest'attitudine stilistica sia dovuta alla volontà di escludere il grande pubblico; il ricorso a una lingua variegata, complessa nella sua stratificazione anche cronologica, venata di arcaismi, sembra funzionale a descrivere un oggetto tanto complesso quanto profondamente radicato nella storia culturale italiana. Se l'intento fosse quello dell'esclusione dei più, e conseguentemente quello della selezione dei soli addetti ai lavori, non avrebbero ragione né l'auto-censura dei tecnicismi, né tantomeno quella degli esempi musicali. Di

²³ Ivi, p. 534.

²⁴ P. ISOTTA, *Verdi a Parigi*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 13. Sulla lingua di Isotta cfr. L. SERIANNI, *Prima lezione di grammatica*, Roma-Bari, Laterza 2006, pp. 19-20. Sempre sulla lingua della critica musicale cfr. anche L. SERIANNI, *La lingua di Fedele d'Amico*, in ID., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 333-344. Naturalmente, l'uso coltissimo e duttile, preciso e metaforico al contempo, della lingua della critica musicale italiana andrà visto in parallelo alla tradizione linguistica della critica d'arte: cfr. P.M. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

²⁵ BORTOLOTTI, *Fase seconda* cit., p. 649.

²⁶ Ivi, p. 21.

²⁷ Ivi, p. 23.

quest'ultimo aspetto sembra particolarmente conscio Isotta, che esalta la pratica dell'*ékphrasis*, cioè della trasposizione (semiotica) dell'immagine (o, in questo caso, della musica) in parole. Proprio dall'*ékphrasis* è partito lo spunto della tavola rotonda *Traducimi la musica in parole* donde è scaturito l'articolo qui presentato, e appunto con l'*ékphrasis*, nelle parole di Paolo Isotta, piace qui concludere, e con la volontà, e la capacità di Isotta, di tradurre davvero la musica in parole, a tutto vantaggio del lettore laico. Perché, si autodenuncia l'autore stesso, Isotta ha eliminato tutti gli esempi musicali dal suo libro?

Io avrei dovuto, per render efficace il discorso, inserirne un numero tale che la dimensione del libro sarebbe stata doppia o tripla. Ho sopperito con il tentativo di trasportare da un linguaggio a un altro e descrivere quella che i Greci, con la loro insostituibile precisione, chiamano [...] *ékphrasis*. Oggi, in Italia, quanti sanno leggere la musica, e capire quel ch'essa, siccome arte drammatica, significa? Coloro che ne sono all'altezza o posseggono le partiture o possono consultarle per mezzo di *internet*. Gli altri, se sono interessati, si arrangeranno con la trasposizione delle mie parole alla musica che ascolteranno a casa, e viceversa. Per non terrorizzare l'eventuale lettore, preciserò che il presente non è un libro di musicologia in senso stretto, pur se parti musicologiche contenga. È un libro di storia della cultura e, persino, di storia della società: Verdi ne fa parte a pari titolo che della storia della musica.²⁸

fabio.rossi@unime.it

²⁸ ISOTTA, *Verdi a Parigi* cit., p. 16.