

GIORGIO PESTELLI

Torino

TENUTI ALL'IMPOSSIBILE

Ad impossibilia nemo tenetur, si dice in alcuni casi; uno di questi sembra essere quello di tradurre la musica in parole: la musica è un linguaggio assoluto, la musica non si racconta. D'accordo, eppure siamo tenuti, insegnanti, critici, divulgatori, a questa operazione di tradurre la musica in parole, siamo tenuti a spiegare la musica in quanto opera d'arte, unica, assoluta, non fungibile. Siamo qui per provare: intanto, parlando da un angolo visuale didattico e divulgativo, cominciamo a limitare, a distinguere; dire: "la musica", è troppo! Invece, "musiche" attorno alle quali si può dire qualcosa esistono; non si raccontano, ma si possono descrivere: alcune con una certa facilità, altre meno, altre meno ancora. Ma altro è descrivere, altro è dire che cosa esprime di specifico quella musica, tradurre in parole significati, impressioni che solo quella musica, a differenza di tutte le altre, può esprimere. Ci si scontra così con un grande problema: noi sentiamo, percepiamo in un mondo, mentre pensiamo, parliamo, definiamo in un altro; tra i due mondi possiamo stabilire una concordanza, un rapporto, ma non colmare del tutto l'intervallo.

Una prima concordanza è quella di cominciare a descrivere la forma del pezzo musicale; a partire dal caso più semplice, quello delle forme codificate, quello di musiche che, come ricorda Giuseppina La Face, presentano un adeguamento a «una norma data»: ¹ allora si tratterà di Sonata, Fuga, Tema con variazioni ecc. articolazioni lineari che si possono descrivere, e che sono intuibili a tutti con l'aiuto della retorica: ad esempio, con i concetti di esposizione-sviluppo-ripresa, o con riferimenti al gesto, al ritmo, nel caso di forme di danza. Ma esistono anche forme non codificate, la forma musicale esiste anche se non c'è uno stampo in cui versarla: è il caso evidente dell'aforisma, del pezzo breve, fatto per l'attimo; ma anche di pezzi articolati, formati da più episodi o sezioni, che però non rientrano in schemi noti; anche qui bisogna provare a individuare una forma, operazione che sulla partitura scritta, sulla musica "ferma", non è troppo difficile da fare; ma le forme musicali sono in movimento e allora è tutto più complicato e la forma va interpretata: operazione soggettiva della sensibilità, della cultura diversa di ciascuno. Fondamentale in questa interpretazione di forme non codificate è trovare il centro della composizione; dov'è il centro? Spesso non è il centro materiale, che si ricava dal computo delle battute; può essere al principio, come nel Concerto per pianoforte n. 4 op. 58 di Beethoven, o come avviene più

¹ G. La Face, *Introduzione. Traducimi la musica in parole: una sfida didattica e divulgativa*, questa rivista, questo numero, pp. 65-66: 66.

spesso alla fine, a conclusione di un percorso; ma in fondo, la vera forma di un pezzo di musica, codificata o no, sarà sempre la congruenza fra la sua “durata” e i temi, i motivi o anche solo le figure in cui si articola.

Un'altra concordanza da trovare fra ciò che “sentiamo” e ciò che “parliamo” è quella più ardua di tutte, quella del significato, come ricorda Giuseppina La Face, che distingue due casi: i significati racchiusi in una composizione, oppure quelli sedimentati nella sua recezione.

Il secondo caso sembra relativamente più facile, si può studiare, è operazione da storici della musica, della cultura, del gusto: l'opera è un prisma di varie interpretazioni, documentabili con citazioni e discussioni di fonti coeve e moderne fatte interagire (ci sono anche casi in cui i significati racchiusi e quelli sedimentati non si possono più separare, come in una Quinta o in una Nona sinfonia di Beethoven).

Anche nel caso dei significati racchiusi si possono fare distinzioni con graduali difficoltà: il caso più facile, almeno in apparenza, è quello di musica su testi letterari: il testo, la poesia intonata, in un'aria, in un *Lied*, in un coro, certo non spiega tutto, ma serve a orientare. C'è poi la cosiddetta “musica pura”, assoluta, sciolta da riferimenti letterari, storici, extramusicali; qui una via possibile è la ricerca dei significati attraverso il contesto, comparando le ricorrenze interne a un autore, a un ambiente, a un'epoca; ricorrenze di cui sia possibile storicamente verificare l'effettiva possibilità di una colleganza. Ma poi c'è la musica contemporanea, quell'avanguardia radicale, quindi non linguistica, anzi anti-linguistica, nella quale la ricerca attraverso il contesto, attraverso le ricorrenze non è più possibile; allora mi comporto empiricamente, senza fretta di definire, e mi propongo una comprensione attraverso una lenta maturazione di equivalenti (che in fondo è una regola che vale per tutte le musiche).

Ancora una concordanza da trovare, forse la più impegnativa per i traduttori della musica in un discorso di parola, riguarda la “scrittura”; come dice Giuseppina La Face nella sua introduzione, «verbalizzare il discorso musicale»;² il problema è passare dalla fisicità sonora della musica a una rappresentazione mentale espressa in parole. Non basta ovviamente la perizia scrittoria; se bastasse, chi meglio di Gabriele d'Annunzio? Invece, *Il trionfo della morte* e il *Tristano* di Wagner, *La Leda senza cigno* e le *Sonate* di Domenico Scarlatti sembrano scorrere paralleli. Forse non è necessario inventare un lessico speciale, mobilitare un rigido apparato connotativo; più umilmente, è più utile controllare e riascoltare cento volte, misurare costantemente il rapporto, la congruenza fra ciò che sentiamo e ciò che scriviamo, e quindi lavorare sulla corrispondenza fra le due operazioni; uso delle metafore? Benissimo, ma richiedono un certo grado di alfabetizzazione musicale nel lettore per essere efficaci.

² *Ibidem*.

Ora, per spiegarmi meglio di quanto ho potuto fare, vorrei proporvi un esempio di traduzione in parole di un breve brano, pensando di parlare a un pubblico di studenti o di persone che frequentano la musica senza essere del mestiere (come era nei voti della tavola rotonda): il brano che ho scelto è di Robert Schumann, si intitola “Chopin” e fa parte della *suite* di pezzi denominata *Carnaval* op. 9.

Carnaval è una *suite* di valzer, di pezzi in forma di valzer, cioè concepiti nel ritmo fondamentale del valzer che è il 3/4; ma questo brano, per il suo scopo espressivo particolare, non è propriamente un valzer, e il suo ritmo è segnato in 6/4, che è un 3/4 allargato, e questo particolare ci suggerisce già che in questa composizione conta l'espansione, l'aprirsi a un respiro ritmico più ampio di quello del comune valzer; il ritmo ternario del valzer è come allontanato sullo sfondo, e il brano al primo ascolto sembra più un *Lied* che un valzer, un “canto” senza parole.

È intitolato “Chopin”: uno dei tanti nomi che appaiono in *Carnaval*, alcuni immaginari, prodotti dalla fantasia di Schumann, altri allusivi, altri riferiti a personaggi reali, come Chopin e Paganini, due musicisti invitati a sfilare in *Carnaval*.³ Quindi si tratta di un ritratto musicale; ma non è un pezzo “alla maniera di... Chopin”, non è una imitazione di certi aspetti della musica di Chopin fatta da Schumann; il brano fissa piuttosto il sentimento che Schumann scopre in sé pensando a Chopin, cioè è un ritratto musicale in cui è presente allo stesso tempo il ritrattato e l'autore che ritrae (fra parentesi, ecco una delle contemporaneità mentali che alla musica riescono particolarmente bene).

Le prime note suonate dalla mano destra (es. mus. 1a) sono le stesse con cui incomincia uno Studio di Chopin, il n. 1 dell'op.25 (es. mus. 1b), che Schumann conosceva bene perché ne parla nei suoi scritti musical.

Agitato.

Esempio musicale 1a – R. SCHUMANN, *Carnaval* op. 9, “Chopin”, batt. 1-2 (ed. Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1879; *public domain*).

³ Per l'ascolto si può far riferimento all'esecuzione di *Carnaval* di parte di Arturo Benedetti Michelangeli, che il lettore può trovare su YouTube all'indirizzo internet <https://www.youtube.com/watch?v=7ZOqTN7kyyQ> (“Chopin” è al minuto 16:06).



Esempio musicale 1b – F. CHOPIN, Studio op. 25 n. 1, batt. 1-2 (ed. Breitkopf & Härtel, Lipsia, [1879]; *public domain*).

Un altro riferimento a Chopin si può trovare con il Notturmo n. 1 dell'op. 9 (es. mus. 2a): in comune con la battuta 6 del pezzo di Schumann (es. mus. 2b) c'è una inflessione melodica caratteristica, affidata a un abbellimento pianistico che si chiama acciaccatura, qui però in tempo moderato quindi come un gesto di appoggio delicato; il ritrattista, Schumann stesso, è presente con l'episodio Andante espressivo del primo movimento del Concerto per pianoforte op.54, episodio simile anche nella tonalità di La bemolle allo "Chopin" di *Carnaval*.



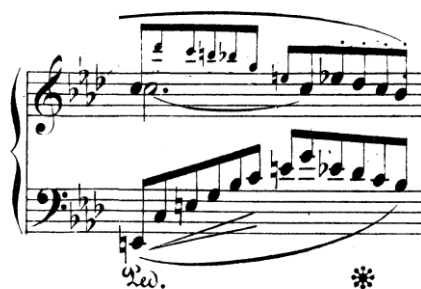
Esempio musicale 2a – F. CHOPIN, Notturmo op. 9 n. 1, batt. 8, part. (ed. Kistner, Lipsia, 1879; *public domain*. Con la freccia si evidenzia l'acciaccatura).



Esempio musicale 2b – R. SCHUMANN, *Carnaval* op. 9, "Chopin", batt. 6 (ed. Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1879; *public domain*).

Ma questi sono tutti particolari materiali, analogie più o meno evidenti; oltre i quali, quello che più conta è che Schumann in questo breve brano interpreta Chopin come essenza lirica, dà il ritratto di un musicista che nella sua essenza è più di tutto canto: questa visione ha la conseguenza evidente che in questo pezzo, come negli altri che ho citato, c'è una divisione netta fra il canto affidato alla mano destra e l'accompagnamento di cui si occupa la mano sinistra. Quindi per Schumann, Chopin è espansione lirica, melodia, canto; ma quale canto? Un canto per metafora, stilizzato, che prende forma nel suono del pianoforte, strumento che non ha facilità a “cantare” perché una volta suonata la nota, non la posso più modulare come nel canto stesso o negli strumenti ad arco; trasferito materialmente alla voce, quel canto di Chopin o di Schumann perderebbe tutto, il suo fascino è in quella tensione verso il canto, incarnata nel suono pianistico che Chopin sembra aver inventato.

Al mio ascoltatore farei ancora notare la melodia costruita per tratti simmetrici, come nel canto popolare, frammenti di tre e di nove note che si corrispondono; al contrario del canto popolare, l'accompagnamento si svolge in una armonia raffinatissima e sofisticata. Poi è obbligatorio fermarsi a notare la battuta 10 (es. mus. 3), che forse è il centro ideale del brano: le note scritte in corpo piccolo stanno a indicare una libertà dal tempo della battuta, la sospensione del battito ritmico, l'abbandono allo slancio della fantasia, facoltà che il romanticismo di Chopin e Schumann ha liberato alla musica.



Esempio musicale 3 – R. SCHUMANN, *Carnaval* op. 9, “Chopin”, batt. 10 (ed. Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1879; *public domain*).

In fine il pezzo va ripetuto, ma anche dopo la ripetizione non finisce veramente, resta sospeso, disponibile a qualcosa di nuovo che sta per sopraggiungere.

Ho tradotto la musica in parole? Ho dato definizioni, come “ritratto musicale”, ho fatto riferimenti a concetti, come “liricità”, “canto stilizzato”, ho usato il contesto e i suoi riferimenti; ma per provare davvero a tradurre, forse, ho solo cercato di leggere fra le righe.

giorgio.pestelli@unito.it