

ROBERTO RUSSI

Letteratura e musica: considerazioni provvisorie su un tema infinito

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROBERTO RUSSI

Letteratura e musica: considerazioni provvisorie su un tema infinito

Questo contributo, utilizzando l'ormai classica tripartizione di Steven Paul Scher (musica e letteratura, musica nella letteratura e letteratura nella musica) vuole fare il punto sui diversi modi in cui le due arti entrano in contatto tra loro. Dal dibattito che contrappone musica e parola, fino ai più recenti studi sull'intermedialità, è sempre stato difficile ricondurre lo studio dei rapporti tra letteratura e musica a principi o teorie di lavoro comuni. In questo contesto così vario e complesso sembra allora utile, invece di insistere sugli elementi comuni tra i due linguaggi, valorizzarne le differenze e le peculiarità. Attraverso l'idea di convertibilità, il concetto di struttura profonda e la nozione di spazio misto, si cercherà infine di mostrare come le modalità di incontro fra i differenti linguaggi dell'arte siano spesso prevalentemente orientate a ridefinire le possibilità espressive e di senso dell'arte stessa.

Nella storia dell'uomo la musica è stata sempre legata in qualche modo alla parola, soprattutto alla parola poetica, e spesso ci si è chiesti a quale delle due spettasse il primato.¹ Un dibattito senza vincitori, poiché è naturalmente impossibile (nonché inutile) stabilire gerarchie di merito; tuttavia, da quando la soluzione del dilemma sembra aver perso interesse, troppo spesso sembra anche che si tenda a dimenticare quanto la musica e la parola (in particolare la parola letteraria) siano in molti casi indissolubilmente legate l'una all'altra. Penso ad esempio alla tragedia attica, alla poesia corale greca e – più vicino a noi – alla lirica trobadorica, alla poesia del Rinascimento, al melodramma, al Lied, ad alcuni generi della *popular music*.²

Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema, si legge nel titolo del saggio che apre un importante e pionieristico volume collettaneo dedicato allo studio dei rapporti tra letteratura e musica.³ E davvero provvisorio (*vorläufig*) e infinito (*unendlich*) sembra essere qualsiasi tentativo di orientarsi in questo tema tanto vasto e complesso, da richiedere un continuo confronto sull'oggetto, gli obiettivi, i metodi e perfino la denominazione di una disciplina così difficile da classificare. Ancora alcuni anni fa, in un contributo dedicato ai 'Word and Music Studies', ci si interrogava su quello che veniva definito un «instructive paradox»: la sezione del libro intitolata *Defining the Field: In Honor of Steven Paul Scher*, con la sua insistenza sulla necessità di determinare il campo di ricerca, dopo oltre cinquanta anni dai primi tentativi volti a tracciarne i confini, appariva come lo strano tributo a uno dei fondatori di una disciplina che, di fatto, non era stata ancora fondata. Da qui la legittima domanda: «what is about word and music studies that makes the very definition of the field such a problem?».⁴

Infatti, fin da quando nel 1948 il comparatista americano Calvin S. Brown pubblica *Music and Literature: A Comparison of the Arts*,⁵ primo grande frutto maturo di un interesse nato già all'inizio degli anni Trenta, è possibile notare un continuo sforzo, ininterrotto negli anni, di fornire al

¹ Il presente contributo riprende e integra le idee espresse in R. RUSSI, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005, e ID., *Letteratura e musica*, in *Letteratura europea*, V, *Letteratura, arti, scienze*, a cura di P. BOITANI M. – M. FUSILLO, Torino, UTET, 37-55.

² F. FABBRI, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli, 1996, 9-10, definisce così tutti quei generi musicali considerati estranei alla tradizione cosiddetta colta.

³ A. GIER, 'Parler, c'est manquer de clairvoyance'. *Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema*, in *Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, a cura di A. Gier – G. Grüber – W. Gerold, Frankfurt/M., Peter Lang, 1997, 9-17.

⁴ E. PRIETO, *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies*, in *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, a cura di S.M. Lodato – S. Aspden – W. Bernhart, Amsterdam, Rodopi, 2002, 49-67: 49.

⁵ C. S. BROWN, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1948 (trad. it. di E. Pantini, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos, 1996).

dominio melopoetico (*melopoetics*), o se si preferisce allo studio musicoletterario (*musico-literary research*), le basi di una validità scientifica capaci, da una parte, di ammetterlo senza riserve nel vasto ambito dei *Cultural Studies*, dall'altra, di riconoscergli una distinta identità, autonomia di azione e reali prospettive di sviluppo. Dai primi passi di Brown agli studi più recenti, si può dire che tutte le pubblicazioni importanti sui rapporti fra letteratura e musica hanno sempre riservato, e continuano a riservare, uno spazio consistente al dibattito teorico e critico.⁶

Questo bisogno di definirsi e ridefinirsi continuamente sembra nascere da una doppia esigenza. Da una parte, risponde alle naturali necessità di ogni campo di studi che voglia mantenersi aggiornato, al passo con la cultura e la società contemporanee; dall'altra, è il prezzo da pagare alla diffidenza che per lungo tempo ha accompagnato ogni tentativo di comparazione fra le arti, soprattutto se da realizzarsi nella pratica letteraria. Ancora nel 1985 un testo classico della letteratura comparata come quello di Claudio Guillén metteva infatti apertamente in guardia dalla comparazione interartistica, indicandola semmai come pertinente all'estetica.⁷ Anche se ormai gli studi interartistici, intersemiotici, intermediali, sulle trasposizioni e transcodificazioni sono entrati di diritto a far parte della letteratura, intesa come pratica culturale,⁸ mettere in reciproco rapporto i diversi codici dell'arte continua ugualmente a comportare un'impostazione problematica del discorso. E questo soprattutto se uno dei soggetti in gioco è la musica, che talvolta sembra pretendere una conoscenza tecnica specifica come preliminare indispensabile alla sua comprensione. Assunto senz'altro vero, ma forse un po' ingenuo nella sua formulazione, poiché lo stesso dovrebbe darsi anche quando si parla di cinema o di arti figurative. Tuttavia, è fuor di dubbio che una qualsiasi riflessione sull'arte, o come in questo caso sui rapporti tra le arti, avvenga essenzialmente tramite la lingua, il mezzo che permette di organizzare il pensiero e la comunicazione, e quindi, almeno in senso lato, tramite la letteratura. Con questo non si vuole certo affermare un'implicita superiorità della letteratura, quanto piuttosto l'importanza del gesto letterario come pratica di traduzione intersemiotica;⁹ almeno secondo un'idea per la quale «la littérature peut, plus que tout autre art, dire les choses».¹⁰ E talvolta, inoltre, è la musica stessa che si rivolge alla letteratura proprio per rivestirsi di un abito semiotico facilmente riconoscibile e decodificabile (quasi una sorta di aiuto semantico): vengono subito in mente i libretti d'opera o qualsiasi altro testo messo in musica per i più disparati motivi, e tutto il sistema di indicazioni, avvertenze, didascalie e commenti (che Genette definirebbe – almeno in parte – paratestuale) posto dai compositori a corredo di ogni partitura. Sul fronte opposto accade invece che la letteratura vada a cercare nelle altre arti, e nella musica in particolare, un mezzo per rendere più malleabile la rigidità semiotica che spesso la caratterizza, evocando una indeterminatezza semantica capace di sollecitare una nuova

⁶ Ad esempio, e solo per segnalare qualche recentissimo testo: T. HARTMANN, *Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der 'Alceste'-Opern vom Barock bis zu C.M. Wieland*, Berlin, De Gruyter, 2017; L. KRAMER, *Song Acts. Writings on Words and Music*, Leiden, Brill-Rodopi, 2017; *Handbuch Literatur & Musik*, a cura di N. GESS – A. HONOLD, Berlin, De Gruyter, 2017; *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, a cura di V. KENNEDY – M. GADPAILLE, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

⁷ C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Critica, 1985, (trad. it. di A. Gargano, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992, 133-150).

⁸ Come ampiamente testimoniano, per rimanere al solo panorama italiano gli ormai classici contributi di R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, 295-337, e di F. BRIOSCHI – C. DI GIROLAMO – M. FUSILLO, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 193-220.

⁹ E. PANTINI, *La letteratura e le altre arti*, in *Letteratura comparata*, a cura di A. GNISCI, Milano, Bruno Mondadori, 2002, 115.

¹⁰ J.-L. CUPERS, *Enterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés Universitaire Saint-Louis, 1988, 21.

rete di *correspondances* (per usare un concetto caro a Baudelaire) tra l'oggetto narrato, il modo in cui la narrazione è costruita, e la sua possibile ricezione.

Uno dei principali problemi che si pongono nell'affrontare l'ambito musico-letterario è però costituito proprio dalla grande varietà di angolazioni e punti di vista permessi dalla materia, i quali difficilmente si lasciano ricondurre a principi o teorie di indagine comuni. Le prime difficoltà che si pongono riguardano dunque la competenza di chi si dedica a questo campo di studi, il lessico da utilizzare e la metodologia da seguire. Imbarcarsi nell'impresa musicoletteraria significherebbe quindi, almeno sulla carta, poter contare su una vera e propria *Doppelbegabung*, che interessi anche gli aspetti propriamente tecnici dei due ambiti. Questo doppio talento eviterebbe, in prima istanza, l'insidia di un uso improprio di termini fortemente connotati in uno dei due contesti di riferimento e imprestati all'altro soprattutto in sede critica. Ad esempio, parole del vocabolario musicale come *Leitmotiv* o contrappunto dovrebbero essere impiegate con molta attenzione nell'analisi letteraria;¹¹ allo stesso modo i concetti di storia, racconto, narritività sono applicabili solo a un ristretto margine di analisi della musica (almeno limitatamente alla cosiddetta musica assoluta);¹² infine, meriterebbero una certa attenzione termini di uso comune ma dal significato generalmente diverso a seconda del contesto di applicazione, che quindi possono dare adito a equivoci o malintesi, soprattutto in un regime comparativo: parole come tema, motivo, armonia, soggetto, frase, periodo, per citare solo alcune delle ricorrenze più frequenti.

Mi sembra che a questo proposito possa essere condivisa l'opinione espressa da Scher negli atti del IX convegno della *International Comparative Association*, il primo dedicato ai rapporti tra la letteratura e le altre arti; un'opinione basata su una salomonica via di mezzo. In sostanza Scher ritiene importante che «the degree of professional competence required for the particular comparison be commensurate with the individual scholar's ability, critical rigor, and appropriate background in both arts»; naturalmente una adeguata familiarità «with philosophical, literary, and musical esthetics» è auspicabile, e tuttavia sarebbe improduttivo prescrivere «any further the nature and the extent of specialized knowledge necessary for informed and illuminating contributions».¹³

Steven Paul Scher, che è senz'altro uno dei più importanti esponenti storici degli studi musico-letterari, in una serie di fondamentali contributi teorici ha proposto, a mio avviso, un modello di organizzazione della disciplina fra i più convincenti ed efficaci, soprattutto per l'estrema semplicità delle categorie utilizzate, ma anche per il tono poco normativo, che permette insieme grande libertà e completezza di metodo. In sostanza, lo schema di Scher si compone di tre sole voci, perfino banali nel loro enunciato: a) Musica e letteratura; b) Letteratura nella musica; c) Musica nella letteratura. Nella prima sezione confluiscono tutti i casi in cui l'incontro fra le due arti si realizza concretamente, parliamo dunque della musica vocale intesa in tutte le sue forme. Questo campo di ricerca, che specie attraverso i principi dell'analisi è stato da sempre di quasi esclusiva pertinenza musicologica, ha generalmente preferito la componente musicale a quella letteraria. Scher invita

¹¹ I. PIETTE, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987, 96-99.

¹² L. KRAMER, *Music as Cultural Practice. 1800-1900*, Berkeley, University of California Press, 1990, 176-213; L. KRAMER, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995, 98-121; J. NEUBAUER, *Tales of Hoffmann and Other: On Narrativizations of Instrumental Music*, in *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, a cura di U.-B. LAGERROTH – H. LUND – E. HEDLING, Amsterdam, Rodopi, 1997, 117-136.

¹³ S. P. SCHER, *Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology*, in S.P. SCHER – U. WESSTEIN (a cura di) *Literature and the other arts*, Innsbruck, Verlag des Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981, 215-221: 218.

invece a riscoprire l'elemento poetico per rivalutarne la forza e l'importanza, aprendo così la strada verso discipline come la librettologia, la *New Musicology*, e perfino i *Cultural Studies*. Alla seconda sezione appartengono sia la musica a programma, sia tutte quelle opere strumentali che hanno subito un qualsiasi influsso da parte della letteratura; questo campo include anche l'affascinante e complesso problema della narratività in musica. Infine, la terza sezione comprende la capacità della letteratura di utilizzare forme e strutture musicali. Volendo definire quelle tecniche linguistiche che sappiano evocare un'apparenza di musica, Scher conia due espressioni: parla di *Wortmusik* (o *word music*, musicalità della parola) per tutte le esperienze letterarie e poetiche sulle proprietà acustiche delle parole (sonorità, ritmo, accento, timbro), che invitano all'impiego, per così dire, musicale del linguaggio; chiama invece *verbal music* (musica verbalizzata) il tentativo di riprodurre o di costruire, con i mezzi della letteratura, un'esperienza musicale precisa, oppure le sensazioni di un ascolto immaginato, che la descrizione della musica suscita nel lettore.¹⁴

Un tale equilibrato quanto semplice punto di vista è tanto più utile se rivolto a uno dei maggiori spauracchi storici della critica musicoletteraria: la metafora, vista spesso come la principale responsabile di analogie confuse e trasposizioni arbitrarie del linguaggio di un'arte in un'altra.¹⁵ Tuttavia, nel tempo numerosi studi hanno contribuito a rivalutare gli aspetti conoscitivi della metafora nell'ambito del discorso intersemiotico,¹⁶ secondo una sempre più condivisa idea che essa sia uno degli strumenti più adatti almeno per interpretare la presenza e le funzioni della musica nei testi letterari, in quanto «the application of concepts from one art to objects from the other is an inherently metaphorical act».¹⁷ Questo intrinseco atto metaforico sottinteso ai rapporti tra le arti è poi strettamente legato alle strutture profonde (*deep structures*) dei loro rispettivi linguaggi, che ci permettono di considerare le caratteristiche individuali di ogni sistema come possibili preziosi strumenti di lettura e non come gli obiettivi principali dell'interpretazione. Le modalità con cui tali caratteristiche individuali agiscono nel momento in cui, ad esempio nel nostro caso, musica e letteratura si incontrano, non dipendono da tecniche comuni a entrambe le arti, ma piuttosto da «common purposes, effects, or values»¹⁸ che trascendono tanto la musica quanto la letteratura, e possono essere compresi solo in un contesto culturale più ampio.

La mia accezione di strutture profonde differisce però almeno in parte da quella di Prieto. Egli infatti sembra sempre e soltanto riferirsi a quei principi generali che possono aiutarci a decifrare le

¹⁴ S. P. SCHER, *Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, a cura di S. P. SCHER, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984, 9-25.

¹⁵ C. S. BROWN, *Musico-literary Research in the Last two Decades [1950-1970]*, in *Word and Music Studies (2). Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, a cura di J.-L. CUPERS – U. WESSTEIN, Amsterdam, Rodopi, 2000, 201-252: 20; ID., *Music and Literature...*, 286. PIETTE, *Littérature et musique...*, 92-94; CUPERS, *Euterpe et Harpocrate...*, 73-88.

¹⁶ C. STANGER, *Literary and Musical Structuralism: an Approach to Interdisciplinary Criticism*, in Scher-Weisstein, *Littérature...*, 223-227; CUPERS, *Euterpe et Harpocrate...*; J.-L. CUPERS, *Métaphores de l'écho et de l'ombre. Regards sur l'évolution des études musico-littéraires*, in Cupers-Weisstein, *Word and Music...*, 45-71; F. ARROYAS, *When is a Text Like Music?*, in *Word and Music Studies (3). Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, a cura di W. BERNHART-W. WOLF, Amsterdam, Rodopi, 2001, 81-99; J.-L. CUPERS, *Tension et ambiguïtés du domaine mélopoétique*, in J.-L. Backès – C. Coste – D. Pistone (a cura di), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, Presses Universitaire de Strasbourg, 2001, 19-30; M.-F. HAMARD, *Des résonances métaphoriques dans la référence musico-littéraire*, in *Littérature et musique...*, a cura di BACKÈS – COSTE – PISTONE, 81-90; E. PRIETO, *Listening In. Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002; ID., *Metaphor and Methodology...*

¹⁷ PRIETO, *Metaphor and Methodology...*, 52.

¹⁸ Ivi, 53.

analogie musicoletterarie, e che si incontrano tanto in musica quanto in letteratura senza essere elementi specifici di nessuna delle due: «Simultaneity [...], semantic indeterminacy, repetition and variation, temporal sequentiality, tension and release, the formal principles of contrast, symmetry and progressive development etc.».¹⁹ Ma in questo caso la relazione tra musica e letteratura è ricondotta solo alla corrispondenza di processi comuni, mentre viene lasciata da parte la possibilità di una interazione basata sul portato cognitivo, antropologico, culturale, o sulle dinamiche emotive e generatrici di senso che si innescano quando sono implicati l'idea o l'atto della lettura o dell'ascolto, oppure l'esecuzione di musica. Per fare un esempio legato all'uso della musica nella letteratura, si può dire che il modello proposto da Prieto sa rendere perfettamente conto della polifonia delle sirene nell'*Ulysses* di Joyce, ma assai meno dell'emblematico violino nella *Verwandlung* di Kafka, o della complessa trama che la *petite phrase* tesse nella *Recherche* di Proust.

Questa impostazione ha comunque l'indubbio pregio di risolvere una volta per tutte alcuni problemi che spesso caratterizzano il campo musicoletterario, come la tendenza a considerare la musica e la letteratura due ambiti del tutto separati e distinti, in cui ricercare e mettere in evidenza le eventuali zone di contatto, oppure l'ancor più controverso dibattito sulla possibilità di riprodurre forme musicali all'interno del discorso letterario. Nel celebre capitolo XI dell'*Ulysses*, ad esempio, ciò a cui Joyce vuol dare rilievo è «the ability of the mind to process multiple streams of information simultaneously».²⁰ Ecco dunque che il riferimento ai procedimenti compositivi e alla struttura della fuga in musica è utile per focalizzare l'attenzione sul principio della simultaneità. Così l'intertesto musicale non si presenta come il fine della pagina joyciana, ma come un mezzo, attraverso il quale viene motivata una precisa strategia letteraria, da leggere in diretta relazione con la tecnica dello *stream-of-consciousness* che governa l'episodio e gran parte dell'intero romanzo. Allo stesso modo si potrà finalmente parlare di forma-sonata per il *Tonio Kröger* di Thomas Mann, senza tirare in ballo presunte quanto improbabili convergenze strutturali,²¹ ma in quanto metafora tra le più adatte e immediate per descrivere il principio di contrasto, sviluppo e ricapitolazione²² caratteristico del testo. Lo scrittore infatti, proprio nel riproporre gli elementi cardine del racconto, fa sì che il protagonista acquisti una consapevolezza nuova e un nuovo punto di vista sulla realtà.²³ In un altro testo pieno di musica, la novella *Tristan*, concepita sulla falsariga della poetica wagneriana, Mann utilizza una serie di motivi adatti a essere ripetuti e variati. Questo procedimento crea un insieme di unità testuali che si denotano tanto per essere elementi costitutivi della trama desunti da una tecnica propria della musica, quanto – e direi soprattutto – per la forza che esercitano sul lettore, inducendolo alla scoperta di sempre nuove possibilità di senso e piani di interpretazione che possono, così, non essere espressi in modo esplicito dalla scrittura.²⁴

Restando ancora in ambito letterario, le riflessioni fin qui fatte suggeriscono che, almeno a partire dall'affermazione del concetto di musica assoluta, utilizzato dagli scrittori preromantici

¹⁹ Ivi, 59.

²⁰ Ivi, 58.

²¹ L. KOLAGO, *Thomas Manns Erzählung Tonio Kröger. Eine Sonatensatzform*, in ID., *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Salzburg, Müller-Speiser, 1997, 209-226.

²² Inteso naturalmente non dal un punto di vista del linguaggio musicale, ma come un atteggiamento retorico insito in qualunque forma di comunicazione.

²³ W.E. GRIM, *Musical form as a problem in literary criticism*, in, *Word and Music Studies (1). Defining the Field*, Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz 1997, a cura di W. BERNAHRT – S.P. SCHER – W.WOLF, Amsterdam, Rodopi, 1999, 237-248: 239-240.

²⁴ A. M. GIACHINO, *Tristano: «odio amoroso» tra melodia infinita e Erlösungstod*, in T. MANN, *Tristan/Tristano* [1903], Torino, Einaudi, 2000, 149-164: 157.

tedeschi per spingersi oltre la rappresentazione della realtà sensibile, la letteratura voglia tentare di liberarsi dai vincoli della lingua proprio attraverso l'evocazione della musica. È il pretesto ideale per sperimentare nuove possibilità espressive, che però restano sempre e consapevolmente nel dominio di modi, tecniche e stili letterari, poiché: «évoquer n'est pas imiter, et ne paraît pas nécessairement dénoter l'intention de créer un semblant de musique».²⁵ La musica di cui si legge, di cui si parla o di cui si richiamano le caratteristiche nelle opere letterarie, dunque, non ha nulla a che fare con la musica in senso stretto, ma piuttosto con un'idea. L'idea, quasi unanimemente condivisa, almeno nell'immaginario collettivo, del ruolo che la musica gioca per l'individuo e nella società, del suo uso, del suo influsso sulla percezione e la sensibilità. Uno scrittore che racconta la musica nelle proprie opere quasi mai potrà davvero insegnarci qualcosa sullo stile, la struttura o l'interpretazione di un brano musicale,²⁶ ma certo avrà molto da dirci sui modi in cui la musica viene recepita, o sui meccanismi psicologici e sociali che attribuiscono un senso all'ascolto.²⁷ Quando si mettono in rapporto linguaggi artistici differenti conta soprattutto il modo in cui «the various arts relate to other areas of human endeavour»,²⁸ in particolare quelle relative alla comunicazione intesa nel senso più ampio del termine, e ai meccanismi della comunicazione letteraria nel caso specifico dell'ambito musicoletterario, dove la musica, proprio in virtù delle sue peculiari caratteristiche, tende a farsi struttura profonda dell'atto narrativo.

Ricevendo in sé l'immagine della musica con tutto ciò che essa può contenere sul piano cognitivo, emozionale e della percezione, la letteratura non cerca mai di farsi altro da sé, per accedere a un diverso modo di rappresentare, ma al contrario accoglie in sé l'altro della musica; aggiunge così qualcosa alla sua autonoma capacità significante, attingendo – con la possibilità di svilupparli – ad alcuni aspetti delle proprie intrinseche caratteristiche. Per struttura profonda della narrazione, in riferimento all'ambito musicoletterario e allargando il concetto espresso da Prieto, intendo dunque la capacità della musica di diventare, come immagine letteraria, un dispositivo del racconto capace di accogliere in sé i più diversi significati, proprio in virtù della sua grande capacità di essere forma per i più diversi contenuti. E questo non solo sul piano delle analogie o delle convergenze che derivano da alcuni principi comuni a entrambe le arti, e che in letteratura possono assumere facilmente l'aspetto della metafora musicale; ma anche, forse soprattutto, in quanto assunzione diretta della musica a metafora capace – è lo stesso Prieto a suggerirlo – «to generate new knowledge by taking apparently familiar phenomena and sorting them in new ways»,²⁹ nel più ampio contesto umanistico di cui gli studi musico-letterari sono parte. E proprio in un tale contesto, dunque, non si tratterà tanto di verificare le analogie tra mondi differenti, quanto piuttosto di valorizzare le differenze con cui il musicale agisce rispetto al letterario; e soprattutto, nella rete di fitte corrispondenze, scambi reciproci e obiettivi comuni caratteristici dei modi di espressione e comunicazione dell'arte, le specificità della letteratura che la musica è capace di sollecitare nel momento in cui diviene parte di primo piano della strategia letteraria, poiché

²⁵ J.-L. PAUTROT, *La musique oubliée. La nausée, L'écume des jours, A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Genève, Droz, 1994, 15.

²⁶ A. HEJMEJ, *Comporre. La descrizione letteraria della musica*, in W. NARDON – S. CARRETTA, *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, Trento, Università degli studi di Trento, 2014, 135-147.

²⁷ Penso, solo per fare qualche esempio, alla conferenza di Wendell Kretzschmar sulla *Sonata* in do minore per pianoforte op. 111 di Beethoven nell'VIII capitolo del *Doktor Faustus* (1947) di Mann, oppure alle lunghe riflessioni sulla *Seconda Sinfonia* in re maggiore op. 73 di Brahms in *The Student Conductor* (2003) dello scrittore americano Robert Ford.

²⁸ PRIETO, *Metaphor and Methodology...*, 60.

²⁹ Ivi, 65.

ce qui fait la puissance de la présence musicale, dans certain textes, proviendrait de la mise en jeu de rappels d'un moment, réel ou mythique, de l'histoire du sujet, où se jouent à la fois la constitution de ce sujet et l'accès au sens.³⁰

La competizione fra musica e parola da cui siamo partiti, e che ha percorso con grande clamore il dibattito sull'opera settecentesca viene dunque infine superata, soprattutto nelle poetiche novecentesche, dall'idea che le due arti si possano rispecchiare, non già in quanto simili nelle forme e nei contenuti, ma perché, dietro a entrambe, prima di entrambe, vi è «un sistema di significati ugualmente riconoscibili per il musicista e per il poeta»,³¹ che le rende in qualche modo «convertibili l'una nell'altra». ³² Scrive Joyce nell'episodio delle Sirene del suo *Ulysses*: «Words? Music? No, it's what's behind»; ³³ proprio nella ricerca del senso di ciò che è dietro, di questa complessa e per nulla scontata convertibilità, si gioca tutto il rapporto tra la musica e la letteratura che più ci interessa.

Ma torniamo ora a Scher per sottolineare che, delle tre modalità di incontro tra la musica e la letteratura, quella con al suo centro il testo letterario (musica nella letteratura) non è certamente la più importante, anzi, l'interesse degli studiosi si rivolge sempre più spesso alle altre due (musica e letteratura, letteratura nella musica, soprattutto la prima). E tuttavia, se volessimo rintracciare le fondamenta dell'idea di convertibilità appena enunciata, potremmo partire proprio dalle opere letterarie in cui la musica si offre come specchio e modello per l'imitazione dell'interiorità sfuggendo, ancora in pieno illuminismo, ai vincoli della ragione, in quanto linguaggio originario e accesso diretto all'intimità delle passioni. È sempre nelle opere letterarie, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, che prende corpo un'ontologia romantica del mondo dei suoni, senz'altro molto più di quanto accadesse nella musica contemporanea. Attraverso il richiamo alla musica, infatti, la letteratura contrappone a un modello plastico e statico di arte, adatto a rappresentare solo affetti determinati, un'arte fluida, capace di esprimere un indistinto anelito infinito: non a caso sia in Wilhelm Wackenroder sia in E. T. A. Hoffmann è possibile incontrare la metafora, variamente utilizzata, del fiume di suoni,³⁴ attraverso cui la percezione del lettore (o dell'ascoltatore) è introdotta in quello che potremmo definire uno spazio misto (*blended space*), una zona franca, se così si può dire, dell'attività cognitiva, in cui la musica e la letteratura possono proiettare alcuni elementi del proprio dominio realizzando una giustapposizione figurata dei due ambiti mentali (letterario e musicale) che permette loro di poter interagire creando nuove connessioni.³⁵ In genere, dunque, i preromantici tedeschi, servendosi di suggestioni musicali, si allontanano da una letteratura che determina, identifica e rappresenta, suggerendo implicitamente un modello di arte in cui sia messa in luce la misteriosa mutevolezza di ciò che si agita nelle profondità dell'animo umano, rendendo fluidi i confini dell'intero mondo emotivo. Inoltre, se da una parte viene sancita la superiorità della musica sulla parola, dall'altra questa immagine della musica diviene anche metafora di uno stile narrativo e di una poetica. A partire dal Romanticismo, dunque, è soprattutto la musica che, raggiunta ormai la piena autonomia linguistica ed espressiva, svincolatasi dalla secolare sudditanza

³⁰ PAUTROT, *La musique oubliée...*, 27.

³¹ Q. PRINCIPE, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989, 909.

³² Ivi, 913. Come afferma anche Madeleine nella settima scena di *Capriccio* (1942) scritto e composto da Clemens Krauss e Richard Strauss: «Alles verwirrt sich -, / Worte klingen, Töne sprechen».

³³ J. JOYCE, *Ulysses* (1922), New York, Random House 1989, 226 (trad. it. di G. De Angelis, *Ulisse*, Milano, Mondadori, 2000, 267: «Parole? Musica? No: è quello che c'è dietro»).

³⁴ Ad esempio Wackenroder nella breve novella *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (Una meravigliosa fiaba orientale di un santo ignudo, 1799), o Hoffmann in *Ritter Gluck* (Il cavaliere Gluck, 1809).

³⁵ ARROYAS, *When...*, 87-88.

alla parola, può ritornare alla letteratura per inaugurare un complesso rapporto di collaborazione tra le due arti, ancora ininterrotto e particolarmente ricco di sviluppi.

Da allora non si parlerà più di imitazione ma, come scrive George Sand, poiché le arti non parlano la stessa lingua «ils ne s'expliquent mutuellement que par de mystérieuses analogies».³⁶ Pochi anni dopo Baudelaire svilupperà la sua teoria delle corrispondenze, un tentativo di rappresentare la realtà sensibile attraverso la sinestesia, per raggiungere la bellezza assoluta. In questo modo il mondo può essere idealizzato, e il visibile connesso all'invisibile. La Natura, unificata per mezzo delle sinestesie, è però solo l'imperfetta apparenza dell'ideale, a cui pertanto ci si può avvicinare solo attraverso dei simboli. In questa composizione simbolica del mondo, alla musica e alla poesia viene attribuito il potere di arricchire la facoltà immaginativa. E la musica soprattutto sembra senza rivali quando si tratta di esprimere stati d'animo d'ogni sorta, sensazioni e sentimenti indefiniti o concetti astratti. Un'idea simile la ripropone ancora Claude Debussy in una nota del 1921, sottolineando che la libertà della musica: «non si limita a una riproduzione più o meno esatta della natura, ma si estende alle corrispondenze misteriose fra la Natura e l'immaginazione».³⁷ Se però la cultura tedesca, almeno a partire dal Romanticismo, assegna di norma alla musica il primato nella gerarchia delle arti, quella francese si mostra più orientata a riconoscere il ruolo dominante della letteratura. Basti pensare a Mallarmé, che definisce poetiche le opere di Wagner e cerca con forza di ricondurre la poesia a quel regno da cui la musica pare averla bandita: l'aspirazione è infatti sì a un'assoluta musicalità della letteratura, però non basata sui suoni ma sulla parola e sulla struttura della frase, in cui diventa essenziale il concetto di arabesco, tanto caro a Mallarmé quanto a Debussy. A questo punto si potrebbe concludere che le modalità di incontro fra i differenti linguaggi dell'arte sono, in fondo, prevalentemente orientate a ridefinire le possibilità espressive e di senso dell'arte stessa, ruotando sempre intorno al rapporto tra ciò che si può dire e l'inesprimibile. Per quanto concerne la musica e la letteratura, anche nel Novecento tale ridefinizione passa in gran parte attraverso la persistente impronta del pensiero romantico sui poteri e le capacità di ciò che è musicale, visto come accesso all'ineffabile, anelito e struggimento (*Sehnsucht*), produzione di forme e figure fantastiche, rapporto diretto con la Natura, avvicinamento al trascendente, spia dei più profondi moti dell'animo.

Eppure, per tornare di nuovo alla triade di Scher, quello fra musica e parola, musica e poesia è forse il rapporto più immediato, il più istintivo. È così, come si è accennato, che appoggiandosi a un testo la musica si rivolge alla letteratura per essere più facilmente compresa e decodificata; ma, allo stesso tempo, è così che la letteratura, diventando libretto d'opera o versi musicati a vario titolo, cerca una nuova rete di corrispondenze, di convertibilità, tra i propri oggetti, i modi della narrazione (dell'evocazione, della rappresentazione) e le possibilità ricettive. Destituita di fondamento l'idea originaria che proponeva la sostanziale unità di musica e linguaggio verbale, oggi si preferisce mettere l'accento sulle differenze, sull'autonomia, sulle rispettive peculiarità espressive e comunicative o, come si è già sottolineato, sul rapporto tra le strutture profonde comuni.³⁸ Il discorso è naturalmente assai complesso: da una parte le possibili analogie tra musica e parola non mancano, ne sono esempio i parametri comuni di suono, intensità e timbro, oppure altri fattori condivisi come il tempo, il ritmo e il metro; dall'altra, le sole implicazioni concernenti il teatro musicale avrebbero bisogno di una intera riflessione a sé stante. Tuttavia, possiamo tentare di

³⁶ G. SAND, *Histoire de ma vie* (1855), in ID., *Oeuvres autobiographiques*, II, Paris, Gallimard, 1971, 254-255.

³⁷ Cit. in F. TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento*, Torino, EdT, 2003, 53.

³⁸ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, 19.

compendiare le possibili interazioni fra musica e letteratura (in questo caso si intende prevalentemente la poesia) in tre categorie: a) nella prima il testo poetico precede, in quanto a composizione, quello musicale; b) nella seconda una forma musicale preesistente offre lo stimolo per realizzare un testo letterario; c) nella terza i due testi sono contemporanei e vengono compiuti di pari passo. Si tratta certo di tipologie piuttosto generiche: infatti subito la prima (che è quella forse più frequente), accoglie l'ulteriore distinzione tra una poesia fatta apposta per essere musicata, o poesia per musica, e una poesia che giustifica la sua ragion d'essere solo in se stessa (seguendo in autonomia le proprie tecniche, forme, sensibilità, obiettivi), ma che può essere utilizzata, anche in epoche diverse, come testo per una composizione musicale, o poesia in musica.³⁹ Al primo gruppo appartengono molte forme poetiche medievali, rinascimentali e barocche (come la ballata o il madrigale), ma anche la maggior parte dei libretti d'opera e le varie tipologie del Lied tedesco; al secondo appartengono virtualmente tutti i testi letterari che, nel tempo, trovano ad accoglierli una veste musicale, si pensi soltanto ai sonetti di Petrarca o alle liriche di Baudelaire.

L'altro possibile incontro, letteratura nella musica, è probabilmente quello che più compete agli studi musicologici, poiché non può prescindere da solide conoscenze tecniche specifiche del linguaggio musicale. Comprende infatti tutte le composizioni strumentali che stabiliscono, nei modi più diversi, un rapporto con opere letterarie, compresa gran parte dei poemi sinfonici e della musica a programma. La consuetudine di utilizzare fonti letterarie per comporre musica si sviluppa in modo consistente nel Romanticismo. Essa è legata sia all'idea che il linguaggio musicale rappresenti un livello superiore di comunicazione, e che quindi possa arrivare a dire anche là dove il linguaggio verbale deve arrestarsi, sia al desiderio, se non alla necessità, invocata un po' ovunque da Berlioz a Schumann, da Liszt a Wagner, che la musica allarghi la sua gamma e la sua forza espressiva attraverso il contatto e la fusione con altre arti, soprattutto con la poesia.

Della categoria musica nella letteratura si è già parlato in quanto di maggiore pertinenza letteraria. Per completare il quadro, e a mo' di conclusione, accennerò solo alle tre modalità principali attraverso cui il musicale agisce sul letterario. a) Per prima cosa abbiamo quella che potremmo definire la 'musicalizzazione' della letteratura. È l'uso della parola, essenzialmente una parola poetica, posta in gara con la musica sul piano linguistico ed espressivo; è una parola che cerca di farsi suono, melodia, ritmo, armonia: per limitarsi a un solo esempio italiano basti pensare alla riconosciuta musicalità di gran parte della poesia e della narrativa di Gabriele d'Annunzio. b) C'è poi una letteratura che prova a imitare le forme e le tecniche della musica, compiendo anche una riflessione metalinguistica sulle proprie strutture e le loro modalità d'uso: come avviene ad esempio per il principio wagneriano del Leitmotiv in Proust, Joyce, Thomas Mann o ancora d'Annunzio. c) Infine ecco l'immagine musicale propriamente letteraria, che si rivolge alla musica in modo esplicito, anche in termini teorici e tecnici, si basa spesso sull'*ecfrasis*⁴⁰ ma rimanda ad altro. Ancora può valere come esempio l'uso della musica nell'opera di Proust o Mann. Per la sua capacità di accogliere significati, l'immagine letteraria della musica, si è detto, porta allo scoperto il meccanismo profondo di ogni atto cognitivo, evidenziandone l'aspetto individuale, metamorfico, poliedrico, talvolta arbitrario. Questa musica non più fatta di suoni si converte tanto nell'ineffabile dei romantici, quanto nella coscienza dei moderni.

³⁹ Ivi, 135-136.

⁴⁰ S. BRUHN, *A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century*, «Poetics Today», XXII (2001), 3, 551-605.