

Marcello Pagnini

Lingua e musica

Proposta per un'indagine
strutturalistico-semiotica

a cura di

Enrico Reggiani

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com



Prima edizione 1974
Società Editrice il Mulino, Bologna

© Copyright 2024
EDIZIONI ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676778-3

Est autem in dicendo
etiam quidam cantus obscurior.

Cicerone, *Orator*, XVIII, 57

Introduzione

ELOGIO DELL'OMOLOGIA.
UNA PROSPETTIVA MELOPOETICA

Enrico Reggiani

...une voie moyenne entre l'exercice
de pensée logique et la perception esthétique.

Claude Levi-Strauss
Le cru et le cuit: mythologiques (1964)¹

Nonostante le migliaia di anni di vita feconda o forse proprio a causa di tale longeva prolificità, il «miracle of interconnectedness»² tra letteratura e musica (ovvero tra codice verbale e codice musicale) non può ancora avvalersi di una denominazione storicamente consolidata e culturalmente condivisa: anzi, vale tuttora quanto osservò in proposito Steven Paul Scher nel 1982 quando scrisse che, proprio perché «rarely substantiated by a precise definition, [their] commonplace juxtapositions lend a deceptively axiomatic aura of legitimacy to comparisons of the new arts»³. A tale aura ingannevole provò, fin dal secondo dopoguerra, a porre rimedio l'anglista e comparatista Calvin Smith Brown (1909-1989), che «was largely self-taught in the musical field»⁴ e che fu il primo e

¹ Claude Levi-Strauss, *Le cru et le cuit: mythologiques*, Paris, Plon, 1964, p. 22.

² Il comparatista Calvin S. Brown, uno dei pionieri novecenteschi della ricerca in questo territorio estetico e scientifico, propose questa felice e immaginifica definizione nella *Foreword* a un volume di saggi di Jean-Pierre Barricelli (*Melopoetics. Approaches to the Study of Literature and Music*, New York-London, New York University Press, 1988, p. x), traendola dal «long poem» *The Crystal* di Conrad Aiken (*Selected Poems*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003, p. 268), whose «peculiarity does not lie in any single aspect of the musical influence, but in its extent, richness, and cohesion» (Calvin S. Brown, *Music and Conrad Aiken*, in «The Georgia Review», 2, 1948, p. 40).

³ Steven Paul Scher, *Literature and Music*, in Jean-Pierre Barricelli - Joseph Gibaldi (eds.), *Interrelations of literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1982, p. 225.

⁴ Cfr. «this suspicion» in un passo di una lettera della vedova di Brown in Ulrich Weisstein, *The Miracle of Interconnectedness. Calvin S. Brown: A Critical Biography*, in Jean-Louis Cupers - Ulrich Weisstein (eds.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective. Calvin Brown in Memoriam*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 88.

instancabile artefice dell'inserimento dei «musico-literary studies» nella cornice teorica e analitica della «comparative literature», intesa come «study of literature involving at least two different media of expression»⁵: secondo Jean-Louis Cupers e Ulrich Weisstein, per il suo «truly pioneering work in this interdisciplinary realm, [Brown] must be regarded as the spiritus rector of our burgeoning subdiscipline»⁶.

In seguito, fu proprio Steven Paul Scher (1936-2004), germanista e comparatista di origine ungherese con formazione pianistica, a tracciare per primo una mappa del territorio dei «word-music studies», affidandosi esplicitamente alla stella polare dell'interdisciplinarietà, «then still being considered – if not downright unacceptable – yet rather unorthodox and a little dubious»⁷. In un saggio sinottico del 1982, Scher propose di agevolare l'orientamento attraverso tale «interarts borderland»⁸ grazie alla bussola fornita da «three categories: music and literature, literature in music, and music in literature». Tuttavia, per quanto innovativa e ordinatrice, proprio la rigida delimitazione di tali categorie finisce, da un lato, per ostacolare lo studio della reale integrazione interdisciplinare tra i due codici espressivi e, dall'altro, per misconoscere e/o confondere processi e dinamiche innovativi e organici alla loro interazione che lo stesso Scher cerca comunque faticosamente di definire e descrivere, quali – ad esempio – la «literarization of music» e la «musicalization of literature or verbalization of music»⁹.

Nello stesso decennio in cui Scher «identified [these] general categories to help us understand the rich connections between

⁵ *The relations between music and literature as a field of study*, in «Comparative literature», 22, 1970, p. 102.

⁶ Jean-Louis Cupers - Ulrich Weisstein, *Preface*, in Id. (eds.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective*, cit., p. ix.

⁷ Walter Bernhart, *Masterminding word and music studies. A tribute to Steven Paul Scher*, in Walter Bernhart - Werner Wolf (eds.), *Word and music studies. Essays on literature and music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. xii.

⁸ Breon Mitchell, *Introduction*, in «Yearbook of comparative and general literature», 27, 1978, p. 5, in cui figura anche la seguente, ma troppo di frequente inascoltata, suggestione formativa di Mitchell: «Although the age of the Renaissance Man is past, there seems no inherent reason why scholars cannot be trained in depth in more than one academic discipline».

⁹ *Literature and Music (1982)*, in Walter Bernhart - Werner Wolf (eds.), *Word and music studies*, cit., pp. 175, 177, 179.

music and literature»¹⁰, lo storico della retorica Brian Vickers autorevolmente rievocava e indagava la collocazione del miracolo di tali ricche connessioni nella cornice del «logocentric world of the humanists»¹¹ e oltre. Secondo Vickers, fu proprio quel modello del mondo che articolò – per dirla in estrema (e forse indebita) sintesi – la «rhetoricization of music» nella *musica rhetorica* e la sua «poetization» nella *musica poetica*, delineando una fortunata concezione del «language of music» la cui natura semplicistica è ancora oggi dura a morire e giungendo a coniare e a classificare «musical-rhetorical figures»¹² talora acrobatiche e improbabili.

Sempre più, soprattutto durante gli anni novanta del secolo scorso, la bussola dell'interdisciplinarietà venne adottata per orientarsi nell'«interarts borderland» tra letteratura e musica. A titolo di mero esempio e *si parva licet*, chi scrive – sostenuto sia da una compiuta formazione conservatoriale, sia da competenze cultural-musicologiche¹³ consolidate da una pluridecennale attività di ricerca – analiticamente vagheggiava in un contributo a un Convegno del 1996 – poi pubblicato negli Atti dello stesso nel 1999 e riproposto nel 2016 in una raccolta di saggi – di «tracce sonore» prodotte dall'«individuazione di (*inter*)codici e di vere e proprie *retoriche* (e/o *pragmatiche*) poetico-musicali», dalla cui «lettura in filigrana [...] emerge un rapporto dialettico tra differenti prospettive esistenziali ed epistemologiche»¹⁴. Su un altro versante teorico-analitico, intorno alla fine di quello stesso decennio, Werner Wolf, anglista

¹⁰ Michael Allis, *Reading Music through Literature: Introduction*, in «Journal of Musicological Research», 36, 1, 2017, p. 1.

¹¹ *In defence of rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 361.

¹² *Figures of rhetoric/figures of music?*, in «Rhetorica: a journal of the history of rhetoric», 2, 1984, pp. 41, 19.

¹³ Secondo Lawrence Kramer, «cultural musicology is first and foremost about musical meaning» (*Musicology and meaning*, in «The Musical Times», 144, 2003, p. 7) e «can claim to show that music has cultural meaning despite its lack of the referential density found in words or images» (*Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History*, in Martin Clayton - Trevor Herbert - Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, New York-London, Routledge, 2003, p. 126).

¹⁴ Enrico Reggiani, *Tracce sonore nel codice poetico del Seicento inglese: 'Musicks Empire' di Andrew Marvell*, in *Il do maggiore di questa vita. Cinque saggi sulla cultura musico-letteraria di lingua inglese*, Milano, Vita e Pensiero, 2016, p. 38. In una lettera del 31 maggio 1998, Pagnini si congratulò con lo scrivente per il modo in cui questo saggio affrontava «il complesso problema con tanta precisione, informazione, e acume, sia a proposito del Seicento in generale che, in particolare, su Andrew Marvell».

dell'Università di Graz con un «amateur enthusiasm [...] for music both as a listener and an organist», raccolse in un'importante monografia una serie di saggi sulle differenti traiettorie interdisciplinari dell'«intermediality», cioè della «participation of more than one medium of expression in the signification of a human artifact»: più specificamente, l'interesse dello studioso austriaco per la cosiddetta «musicalization of fiction» si proponeva l'ambizioso obiettivo di sondare un ambito definibile mediante il sintagma «musical intermediality» – del quale non può sfuggire l'ormai definitiva evanescenza analitica della testualità letteraria – cercando risposta a un irrisolto e sempre attuale dilemma: «can a novel be considered a symphony, or can pages of fiction sound like a fugue?»¹⁵

Mentre questi e altri approcci terminologici, teorici ed ermeneutici ai «word-music studies» si avvicendavano e interagivano dialogicamente e dialetticamente nei decenni di cui si è (troppo) sinteticamente detto, nello stesso periodo, come un profondo fiume carsico dal celato ma inarrestabile fluire, permanevano e si sviluppavano anche tentativi definitivi altrettanto autorevoli di arginare la suddetta evanescenza analitica della testualità letteraria sulla scena di tale «interarts borderland». Molti di tali tentativi ricorrono al sintagma aggettivale *musico-letterario*¹⁶, che può vantare radici robuste e occorrenze costanti nella pubblicistica italiana¹⁷ già nel diciannovesimo secolo, durante il quale fu impiegato da Asti a Siracusa, da

¹⁵ *The musicalization of fiction. A study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam-Atlanda, Rodopi, 1999, pp. 87, xi, 1, 3.

¹⁶ Molte delle successive riflessioni su tale sintagma sono tratte dalla *Introduzione* a Enrico Reggiani, *Il do maggiore di questa vita*, cit., pp. 13-16. Per dirla con Marcello Pagnini, l'aggettivo 'musico-letterario' designa la rappresentazione dell'esperienza della *music nella testualità letteraria* secondo le innumerevoli modalità consentite dall'«omologia dei due sistemi, il linguistico e il musicale» (*Il testo poetico e la musicalità*, in Id., *Letteratura e ermeneutica*, Firenze, Olschki, 2002, p. 158) e nell'ottica del magistrale insegnamento impartito da Pagnini, in base al quale «ogni impulso poetico che lotta per realizzarsi, cerca in realtà soprattutto una organizzazione di carattere musicale» (*La musicalità dei «Four Quartets» di T.S. Eliot*, in Id., *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970, p. 14).

¹⁷ Si segnala che il pianista e traduttore Enrico Maria Polimanti ha reso l'inglese «musico-literary» che compare soprattutto nel primo capitolo («The Formation of a Musico-Literary Sensibility», pp. 20-54) dell'insuperabile *Robert Schumann. Herald of a «New Poetic Age»* dell'indimenticato John Daverio (Oxford, Oxford University Press, 1997) con «musical-letteraria» («La formazione di una sensibilità musical-letteraria», pp. 30-66) nella sua recentissima versione italiana (*Robert Schumann. Analisi di una «nuova era poetica»*, Roma, Astrolabio, 2015).

Figline Valdarno a Brescia per qualificare istituzioni culturali (Società, Accademie, Filarmoniche, ecc.) in cui coesistevano e spesso – ma non sempre e necessariamente – cooperavano professionisti e cultori della letteratura e della musica. Anche la sua utilizzazione in ambito tecnico, critico e scientifico (con la costante presenza del trattino tra i due elementi del sintagma composto) è ben attestata fin dai decenni conclusivi dell'Ottocento: già in quegli anni viene individuato, infatti, uno specifico «campo musico-letterario»¹⁸, caratterizzato da un «sapere musico-letterario»¹⁹ e da un'«estetica musico-letteraria»²⁰ che si concretizzano in «procediment[i] musico-letterar[i]»²¹, il cui studio – come in ogni altro ambito iperspecialistico – dovrebbe scongiurare i rischi tanto di «una babilonia musico-letteraria»²², quanto di «una mania musico-letteraria» che, come scrisse l'italianista cattolico Paolo Arcari (1879-1955) di quella di Nerone in *Quo Vadis?* nel 1902, potrebbe costituire persino una «nuova forma strana e curiosa di abbruttimento»²³.

Analoga ampia diffusione ha conosciuto anche l'inglese *musico-literary*, omologo dell'aggettivo italico *musico-letterario*: è stato impiegato come confuso vessillo terminologico di «an emergent discipline among comparatists and literary critics»²⁴, che si sarebbe avvalsa del «groundbreaking work [...] of [music] scholars

¹⁸ Rossana Dalmonte, *Littérature et Musique (Book Review)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 19, 2, 1984, p. 338.

¹⁹ Acuto [Federico Polidoro], *Corrispondenze. Napoli, 24 marzo*, in «Gazzetta Musicale di Milano», vol. 42, n. 13, 27 marzo 1887, p. 110.

²⁰ Giuseppe Costigliola, *T.S. Eliot e le avanguardie musicali del primo Novecento*, in Agostino Lombardo (a cura di), *Presenza di T.S. Eliot*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 133. Nel 1929 il musicologo svizzero Jacques Handschin stigmatizzò la «maniera egocentrica» con cui «numerosi commenti» avevano talvolta «applicato» l'«estetica musico-letteraria» (cit., in Andrea Della Corte (a cura di), *Antologia della Storia della Musica. Volume I: Dalla Grecia antica al Settecento*, Torino, Paravia, 1940³, p. 420).

²¹ Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana. Vol. III: Il Cinquecento (parte seconda). Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Mondadori, 1956 (ottava edizione, riveduta e ampliata), p. 109.

²² Associazione Italiana Santa Cecilia per la Musica Sacra - Ufficio Centrale, *Cantiamo all'italiana*, in «Bollettino Ceciliano», anno 42, n. 6, nov./dic. 1967, p. 317.

²³ Paolo Arcari, *Il «Quo Vadis?» di Enrico Sienkiewicz*, in *Alle soglie del secolo. Problemi d'anime e d'arte*, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1902, p. 158 (la cui disponibilità devo alla cortese efficienza della dott.ssa Elena Mazzolani della Biblioteca di Scienze Politiche «Enrica Collotti Pischel» dell'Università degli Studi di Milano).

²⁴ Monica Ruocco, *Between symphony and novel: 'Ali Badr's Haris al-Tabg (The Tobacco Keeper)*, in «Quaderni di Studi Arabi», 7, 2021, p. 226.

such as Anthony Newcomb, John Daverio, and Lawrence Kramer»²⁵; ha fornito la nebulosa qualificazione identificativa di una «musico-literary analysis» culturalmente orientata «by models of moral and aesthetic relationality», desunti – ad esempio – «from Dubos, Marivaux, Rousseau and Diderot»²⁶ e in grado di aprire «texts to larger socio-political, historical and cultural contexts and questions»²⁷; è stato stiracchiato per aggettivare una problematica «musico-literary intersemioticity»²⁸ che travisa l'originaria «inter-semiotic translation or transmutation» jakobsoniana, intesa come «interpretation of verbal signs by means of signs of non verbal systems»²⁹, limitandone indebitamente il raggio d'azione al sistema segnico verbale.

In effetti, fin dal momento in cui «this label, coined by Calvin S. Brown [...], has been adopted by a variety of critics who attempt to regulate critical discourse about the music-and-literature question»³⁰ e «to develop a rigorous, scientific methodology for the study of the relationships between music and literature», il suo impiego arbitrariamente estensivo è stato oggetto di un motivato «heavy criticism»³¹. Non bisogna dimenticare, infatti, che, poiché «la posizione della testa [del composto] è [...] marca di composizione»³², ne consegue che il referente dell'aggettivo composto in questione *non può non essere letterario*, in quanto³³

²⁵ Erika Reiman, *Schumann's piano cycles and the novels of Jean Paul*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, p. 231.

²⁶ Janet Kristen Leavens, *Figures of sympathy in eighteenth-century Opéra comique*, PhD dissertation, University of Iowa, 2010, p. 3.

²⁷ Geraldine Cox, *Music matters in fiction: creative and critical reflections*, PhD dissertation, Murdoch University, 2015, p. 4.

²⁸ Marcin Stawiarski, *Words and Music Boundaries: Conrad Aiken and his ambiguous musicality of poetry*, in «Comparatismi», 2, 2017, p. 87.

²⁹ Roman Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, in Reuben A. Brower (ed.), *On translation*, New York, Oxford University Press, 1959, p. 233.

³⁰ Eric Prieto, *Listening in: music, mind, and the modernist narrative*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2002, p. 18.

³¹ Armine Kotin Mortimer, Review: Eric Prieto, *Listening in: Music, mind, and the modernist narrative*, in «SubStance», 33, 2004, p. 181.

³² Maria Silvia Micheli, *Composizione italiana in diacronia: le parole composte dell'italiano nel quadro della morfologia delle costruzioni*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 261.

³³ Per un'ulteriore elaborazione dei tre punti seguenti cfr. Enrico Reggiani, *Introduzione*, in *Il do maggiore di questa vita*, cit., pp. 14-15.

1. la sua «testa» (-*letterario*) certifica la dominanza dell'orizzonte letterario e fa riferimento in modo semanticamente *sostanziale* alla letteratura: tuttavia, se, da un lato, ciò indica che la letteratura è e resta la *substantia* in gioco, dall'altro risulta al tempo stesso enfatizzata la necessità di gestire il testo letterario come totalità culturale inclusiva e non come entità esclusiva ed ideologicamente riducibile a una presunta dimensione *stricto sensu* letteraria (comunque definita dal punto di vista culturale);
2. il suo modificatore (*musico*-) specializza il suddetto riferimento *sostanziale* alla letteratura e sintetizza quegli elementi, non sempre agevolmente identificabili ed interpretabili, che, da un lato, affondano le loro radici nell'esperienza musicale di ogni scrittore e, dall'altro, ne orientano l'intuizione creativa, le modalità di testualizzazione, la progettualità comunicativo-culturale, le finalità in materia di *textual politics*³⁴, *et al.*, verso l'orizzonte della cultura musicale e musicologica.

La rigidità morfologica e la monoreferenzialità terminologica del referente semiotico dell'aggettivo composto in questione contrasta con la duttilità soggettivamente, creativamente e culturalmente orientata dell'«interarts borderland» tra letteratura e musica e con la sua natura di sistema intersemiotico a simmetria, terminologia e funzionalità variabili. Ad esempio, sarebbe superficiale definire «musico-letteraria» «l'intima unione della musica e del testo con l'azione e le immagini» [che li] «rende generalmente [«i film sono-

³⁴ Sulla *textual politics* – al cui «general study» si volgono anche «literary analysts whose domain of work has recently shifted away from 'literature'» (Keith Tribe, *Adam Smith: Critical Theorist?*, in «Journal of Economic Literature», 37, 2, 1999, p. 610) – si vedano le seguenti osservazioni di Jay L. Lemke, *Textual Politics. Discourse and Social Dynamics*, London, Taylor & Francis, 1995, pp. 1-2: «The *textual*, in the broad sense of all the meanings we make, whether in words or by deeds, is deeply political. Our meanings shape and are shaped by our social relationships, both as individuals and as members of social groups. These social relationships bind us into communities, our age-groups, our genders, and our era in history. Even more, they define the relationships between communities, age-groups, genders, social classes, cultures and subcultures – all of which are quintessentially *political* relationships. The *political*, in the broad sense of all the social relationships within and between communities and individuals that are shaped by our powers to help and to hurt, is in turn also profoundly textual». Per un'efficace applicazione di questa prospettiva ermeneutica si vedano Phebe Jensen, *The Textual Politics of Troilus and Cressida*, in «Shakespeare Quarterly», 46, 4, 1995, pp. 414-423 e Anna Beer, *Textual Politics: The Execution of Sir Walter Raleigh*, in «Modern Philology», 94, 1, 1996, pp. 19-38.

ri] un'opera originale»³⁵, come ragionevolmente affermò nel 1934 un anonimo estensore di una nota sulla giurisprudenza svizzera in materia di diritto di autore; oppure, in tempi assai più recenti, non avrebbe dovuto essere impiegato l'aggettivo «musico-literary» per caratterizzare la «dramatisation of what happens when our unconscious takes over»³⁶ prodotta dalle otto sezioni del *Nocturne* op. 60 (1958) di Benjamin Britten per tenore, sette strumenti obbligati e archi: in entrambi i casi, è evidente tanto che il sistema intersemiotico generato non è centrato sulla letteratura, quanto che non mantiene distinti i suoi componenti letterari e musicali.

Sulla base di queste sintetiche considerazioni, non sembra inopportuno suggerire che, poiché la musica non costituisce sempre «the second term of the literary relationship»³⁷ come dimostrano sia innumerevoli testi letterari sia i due esempi extraletterari testé citati, la terminologia impiegata nel processo analitico ed ermeneutico di tale «relationship» e, soprattutto, l'aggettivazione utilizzata per renderne conto dovrebbero essere modulate di conseguenza per rappresentare la differente prospettiva compositiva adottata nei vari casi, evidenziando in tal modo il «conceptual shift to a level of greater generality, a set of concepts that will help to mediate between music and literature, showing what these two arts, as symbol systems, can share»³⁸.

In taluni casi, ad esempio, potrà invece essere l'aggettivo composto complementare «letterario-musicale» (sempre con testa a destra) a fornire la «marca di composizione» per testi intersemiotici a dominanza musicale altrettanto variabile, ovviando a una prassi finora assai erratica, quale quella riscontrabile – a titolo di pedante esempio – nella ricezione traduttiva del celebre *Present State of Music in France and Italy* (1771) di Charles Burney (1726-1814), in cui

³⁵ Anon., *Giurisprudenza svizzera. Film sonoro - Esecuzione pubblica - Esclusiva dell'autore*, in «Il diritto di autore. Rivista giuridica trimestrale della Società Italiana degli Autori e degli Editori», 5, 1934, p. 218.

³⁶ Kate Kennedy, *Thought's wilderness: the development of Britten's «Nocturne» form library to score*, in Kate Kennedy (ed.), *Literary Britten: words and music in Benjamin Britten's vocal works*, Woodbridge, The Boydell Press, 2018, p. 77.

³⁷ Calvin S. Brown, *Musico-literary research in the last two decades [1950-1970]*, in Jean-Louis Cupers - Ulrich Weisstein (eds.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective*, cit., p. 202.

³⁸ Eric Prieto, *Listening in: music, mind, and the modernist narrative*, cit., p. 24.

un riferimento al «literary and musical world»³⁹ di Roma e Napoli dell'originale inglese viene reso correttamente con «mondo letterario e musicale delle due città»⁴⁰ in una prima traduzione del 1921 e poi in modo confusivo con «mondo letterario musicale delle due capitali»⁴¹ in una successiva versione del 1979. Benché apparentemente insolito (nonché probabile esito di un'inveterata propensione alla pedanteria dello scrivente), il sintagma «letterario-musicale» è storicamente attestato da fonti autorevoli: si pensi, ad esempio, alla definizione di un «giornale letterario musicale consacrato alla musica»⁴² nel primo Ottocento, al riferimento a un «movimento letterario musicale in Italia»⁴³ nel secondo Ottocento, e, ai tempi d'oggi, all'individuazione di «un topos letterario-musicale (la seduzione canora) [in] Monteverdi e Bizet»⁴⁴, nonché alle potenzialità di un'«interpretazione letterario-musicale in Dostoevskij»⁴⁵.

Infine, in ogni specifica manifestazione testuale (*lato sensu*) dell'interazione tra letteratura e musica in cui l'analisi fa emergere un'elevata gradazione di integrazione intersemiotica, tale gradazione può venire indicata grazie alla gestione ermeneutica del segno grafico del trattino, giacché la presenza di quest'ultimo segnalerebbe che i due ambiti restano distinti, mentre la sua assenza ne suggerirebbe una più decisa osmosi⁴⁶. Ad esempio, sul versante letterario, «gli esiti dell'indagine paradigmatica e comparativa delle tracce musico(-)letterarie reperibili in Joyce e Yeats [suggeriscono] l'impiego

³⁹ Charles Burney, *The present state of Music in France and Italy*, London, T. Becket & Co. 1771, p. 266.

⁴⁰ Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia 1770*, Palermo, Remo Sandron, 1921, p. 163 (trad. di Virginia Attanasio Staffelli).

⁴¹ Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, EdT, 1979, p. 253 (trad. di Enrico Fubini).

⁴² Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 296.

⁴³ Filippo Filippi, [Nota alla sezione] *Alla rinfusa*, in «Gazzetta musicale di Milano», 16 marzo 1884, p. 105.

⁴⁴ Cristina Baldo - Silvana Chiesa, *Intrecci sonori. Laboratori d'ascolto tra musica e parola*, Torino, EdT, 2007, p. viii.

⁴⁵ Samuel Manzoni, *All'Ottobre. Šostakovich e la seconda sinfonia tra epica, etica e patos*, in Giaime Alonge - Andrea Malvano - Armando Petrinì (a cura di), *L'Ottobre delle arti*, Torino, Accademia University Press, 2019, p. 285.

⁴⁶ Roberto Russi fa una scelta diversa nell'utile volumetto sinottico *Letteratura e musica* (Roma, Carocci, 2005, *passim*), impiegando sempre l'aggettivo «musicoletterario» (senza trattino) in assenza di esplicita motivazione.

[dell'aggettivo «musico(-)letterario»] *con trattino* quando riferito a Yeats (a indicare una persistente distinzione nella pur decisa interazione tra letteratura e musica), ma *senza trattino* quando riferito a Joyce (per denotare una simbiosi genetica e programmatica tra i due codici espressivi)⁴⁷; sul versante musicale, l'analisi intersemiotica della «ricezione compositiva»⁴⁸ di un testo poetico di Blake da parte di Benjamin Britten nella *Serenade for Tenor, Horn and Strings* op. 31 evidenzia il talento *letterariomusicale* (senza trattino) del compositore inglese, confermando quanto Peter Porter scrisse nel 1984: «Not since the days when musician and poet were the same person has there been a great composer *whose art is as profoundly bound up with words as Benjamin Britten's*»⁴⁹.

Forse anche nel tentativo (poi rivelatosi vano) di ovviare all'ambiguità e alla macchinosità degli aggettivi composti di cui s'è appena detto, negli anni ottanta del secolo scorso cominciò a manifestarsi con una certa assiduità un approccio al «miracle of interconnectedness» tra letteratura e musica «sometimes called *musico-poetics*» (ancora un composto!) e inteso come «the rigorous coordinated study of music, literature, and culture»⁵⁰. Tale approccio, almeno inizialmente adottato prevalentemente da «literary and music scholars whose main research interests lie elsewhere», assai di rado è stato in grado di offrire «holistic musico-poetic analysis»⁵¹ e, elaborando il pensiero di Lubomír Doležel sulla «poetica occidentale», di attivare «un'attività conoscitiva che raccoglie conoscenze [intersemiotiche tra letteratura e musica] per incorporarle nella più vasta cornice di conoscenze acquisite dalle scienze umane e sociali»⁵². Una volta

⁴⁷ Enrico Reggiani, *Introduzione a Il do maggiore di questa vita*, cit., p. 19.

⁴⁸ Tale espressione indica in ambito musicologico «l'assunzione da parte di un compositore di alcuni elementi linguistici, tecnico-compositivi, formali ed espressivi che appartengono a opere del passato» (Michela Garda, *Introduzione. Teoria della ricezione e musicologia*, in Gianmario Borio - Michela Garda (a cura di), *L'Esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT, 1989, p. 3).

⁴⁹ Cit. in Enrico Reggiani, *Un «invisible worm» nella «Serenade» op. 31. William Blake nella ricezione di Benjamin Britten*, in *Il do maggiore di questa vita*, cit., p. 99 (corsivo mio).

⁵⁰ Lawrence Kramer, Review: David Michael Hertz, *The Tuning of the word: the musico-literary poetics of the symbolist movement*, in «Comparative literature studies», 25, 1988, p. 197 (italics mine).

⁵¹ Louise Schleiner, *Recent studies in poetry and music of the English Renaissance*, in «English Literary Renaissance», 16, 1986, pp. 259 e 254.

⁵² Lubomír Doležel, *Poetica occidentale*, Torino, Einaudi, 1990, p. xiii.

ancora, come nei casi delle summenzionate acrobazie terminologiche, anche questa definizione si è rivelata fascinosa ma incompiuta, anche se le sue indeterminatezze teorico-ermeneutiche sono state talora (indifferentemente) applicate con qualche successo – ad esempio – sia all'idiosincratica versione romantica della «musico-poetics» del poeta inglese Shelley⁵³, sia alla «musico-poetics of the flat submediant in Schubert's songs»⁵⁴.

Per tentare di superare la «malaise de classification» di cui si è cercato di dar conto nelle riflessioni svolte fin qui, serviva che un allargamento della ragione terminologica rispecchiasse la consapevolezza (barthiana) che

*l'interdisciplinaire n'est pas de tout repos: il commence effectivement [...] lorsque la solidarité des anciennes disciplines se défait, peut-être même violemment à travers les secousses de la mode, au profit d'un objet nouveau, d'un langage nouveau, qui ne sont ni l'un ni l'autre dans le champ des sciences que l'on visait paisiblement à confronter*⁵⁵.

Soprattutto verso la fine degli anni ottanta del secolo scorso, tali «objet nouveau» e «langage nouveau» si materializzarono in «the only significant term that has been proposed for this burgeoning interdisciplinary field»⁵⁶, *melopoetics*, le cui fattezze apparentemente neologistiche di composto esocentrico⁵⁷ poggiano, in realtà, su solide e profonde fondamenta intersemiotiche storicamente attestate e di natura – al tempo stesso – teorica e pratica, analitica ed ermeneutica, musicologica e culturologica (ovvero compiutamente cultural-musicologica): ad esempio, si veda, in primo luogo, la *melo-*

⁵³ Jessica K. Quillin, *Shelley and the musico-poetics of Romanticism*, London-New York, Routledge, 2016.

⁵⁴ David Bretherton, *The musico-poetics of the flat submediant in Schubert's Songs*, in «Journal of the Royal Musical Association», 144, 2019, p. 286.

⁵⁵ Roland Barthes, *De l'oeuvre au texte*, in *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil, 1971, p. 69.

⁵⁶ Stephen Benson, *Kipling's singing voice: setting the Jungle Books*, in «Critical Survey», 13, 2001, p. 57.

⁵⁷ Maria Silvia Micheli, *Composizione italiana in diacronia: le parole composte dell'italiano nel quadro della morfologia delle costruzioni*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 10: «nei composti cosiddetti esocentrici non è possibile identificare un elemento che trasmette le sue proprietà all'intero composto [...]: il significato di un composto esocentrico non è infatti predicibile dal significato dei singoli elementi che lo compongono, ma è posto 'fuori' dalla parola composta»:

peia trattata nel ventiseiesimo capitolo del suo *Trattato della musica scenica* (1640-1647) da Giovanni Battista Doni (1594-1647), che la intese come «arte di fare belle, e vaghe cantilene, e soprattutto accomodate a' soggetti, che si cantano»⁵⁸; in secondo luogo, quanto Johann Gottfried Walther (1684-1748) definì nei suoi *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) l'arte del «*Melopoeta oder Melopoeus*», che «wird sie genennet deswegen, weil ein Componist nicht allein die Prosodie so wohl als ein Poet verstehen muß, damit er nicht wieder die quantitaet der Syllben verstoße; sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, neml. eine Melodey»⁵⁹; infine, la prima delle «three sorts» di poesia menzionate da Ezra Pound in un breve saggio del 1918: «*melopoeia*, to wit, poetry which moves by its music, whether it be a music in the words or an aptitude for, or suggestion of, accompanying music»⁶⁰.

Fu con ogni probabilità Jean-Pierre Barricelli (1924-1997) – «one of the rare individuals who, while making the preoccupation with literature (*poiesis*) their academic profession, are also fully versed in music (*melos*)»⁶¹ – a impiegarne strategicamente una prima versione (*melopoiesis*) già in un saggio del 1978, poi inserito come prefazione a un volume pubblicato dieci anni dopo: «the word *melopoiesis*, which fuses the concepts of music and poetry as once they were inseparable in ancient Greece, or for that matter in ancient China, best indicates the interpenetrating unity of the dual inquiry at hand». Di conseguenza, secondo Barricelli, «*melopoiesis* must always stand out as a solidly multidisciplinary, formal construct»⁶².

Si deve, tuttavia, a Lawrence Kramer – (non casualmente) «Distinguished Professor of English and Music» presso la newyorkese Fordham University – la prima compiuta riflessione su «the prospects of a musical/literary criticism – something we might call

⁵⁸ Giovanni Battista Doni, *Trattato della musica scenica*, Roma, Neoclassica, 2018, p. 144.

⁵⁹ Cit. in Dietrich Bartel, *Musica Poetica. Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1997, p. 22.

⁶⁰ Ezra Pound, *Others*, in «The Little Review», 4, 1918, p. 57.

⁶¹ Ulrich Weisstein, Review: Jean-Pierre Barricelli, *Melopoiesis: approaches to the study of literature and music*, in «Comparative literature», 44, 1992, p. 78.

⁶² Jean-Pierre Barricelli, *Melopoetics. Approaches to the Study of Literature and Music*, New York-London, New York University Press, 1988, pp. 4, 10.

melopoetics» in un importante saggio del 1989, in cui emerge in modo incontestabile la centralità condivisa della «cultural activity of text-production»⁶³ per entrambe le componenti di questo caleidoscopico «interarts borderland». Quando si esamini quest'ultimo secondo le prospettive complementari e integrate della pragmatica *melopoiesis* e dell'ermeneutica *melopoetics*, l'esito di tale esame non potrà che confermare che anche il testo melopoetico è «a semiosis, something understood – but understood textually»: come ha acutamente osservato Raymond Monelle⁶⁴,

one thing is certain: the [melopoetic] text, whether literary or musical, is profoundly abstract. It is not the score, not a performance, not an intention. It is also – and this is vitally important – not the *work*. [...] The [melopoetic] text defines what is inside and what is outside; and thus, there is nothing outside, for whatever is outside is also text-defined. [...] *The [melopoetic] text is whatever criticism observes*, whatever analysis expounds. And again: the [melopoetic] text is a discipline, holding us back from temptations to dogmatize, sacralize, hypostatize, appropriate. Such definitions sound circular. Indeed, they match the circularity of the [melopoetic] text itself.

L'esame così condotto sul testo melopoetico, tuttora raramente praticato con l'obiettivo consapevole di produrre «a unitary perception»⁶⁵ e una comprensione altrettanto unitaria, può a buon diritto essere definito «analisi melopoetica». Per essere accettabile e applicabile, tale definizione è soggetta ad almeno una duplice condizione, cioè che essa sia fondata tanto sul superamento di uno stereotipo cultural-musicologico in base al quale «there is no necessary relationship between the words and music of song»⁶⁶ (agevolmente smentito dalla constatazione che tale relazione intersemiotica è, invece, a simmetria culturalmente variabile), quanto sulla consapevolezza che i suoi esiti «could not have been derived from musical or

⁶³ Lawrence Kramer, *Dangerous liaisons: the literary text in musical criticism*, in «19th-century music», 13, 1989, p. 167.

⁶⁴ Raymond Monelle, *The sense of music: semiotic essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 147, 150, 151.

⁶⁵ Stephen Banfield, *Sondheim and the art that has no name*, in R. Lawson-Pebbles (ed.), *Approaches to the American musical*, Exeter, University of Exeter Press, 1996, p. 138.

⁶⁶ Kofi Agawu, *Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century 'lied'*, in «Music analysis», 11, 1992, p. 29.

textual analysis alone; they only show in a *melopoetic analysis* that regards song as multimodal»⁶⁷.

* * *

Quanto precede intende essere una ragionevole sintesi delle linee evolutive della ricerca melopoetica nella cui cornice il «vecchio violinista»⁶⁸ Marcello Pagnini pubblicò *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica* nel 1974⁶⁹. Il suo titolo identifica il territorio d'indagine secondo una prospettiva originale e pionieristica in quel frangente storico-culturale non solo in Italia, ma anche oltre i nostri confini: lo studioso pistoiese concentra la sua indagine semiotica sulla «combinazione di due sistemi eterogenei» (*l&m* 10) intesi non come vaghe astrazioni, confusamente accomunate dall'ambigua denominazione di *linguaggio*, «accuratamente evitata, in ogni nostra discussione sull'oggetto musicale»⁷⁰ (*l&m* 43), ma, al contrario, in una delle loro concretizzazioni storiche (di *lingua e musica*, appunto), prodotta dagli apporti congiunti del *ma-gnifico trio* Dryden-Hamilton-Händel tra il 1697 e il 1736⁷¹.

⁶⁷ Lea Maria Lucas Wierød, *Where to draw the line? Representation in intermedial song analysis*, in Costantino Maeder - Mark Reybrouck (eds.), *Music, analysis, experience: new perspectives in musical semiotics*, Leuven, Leuven University Press, 2015, p. 145 (corsivo mio).

⁶⁸ Così si autodefinì il Professore in una benevola e amichevole lettera inviata all'autore di queste modeste note il 23 settembre 2006: a lui va un pensiero grato dello scrivente, per averne seguito le accademiche peregrinazioni (soprattutto) melopoetiche di lontano, ma con epistolare, costante e apprezzatissimo interesse. Su alcuni aspetti della sua esperienza, cultura e competenza in ambito musicale si veda Daniele Lombardi, *In duo con Marcello Pagnini*, in Franco Marucci (a cura di), *Sapere è bello. Omaggio a Marcello Pagnini*, Pistoia, Gli Ori, 2018, pp. 101-107.

⁶⁹ Da qui in avanti abbreviato nel testo come *l&m*. Sarebbe melopoeticamente suggestivo confrontare la *Proposta* di Pagnini con il modo in cui il pianista, compositore e direttore d'orchestra Leonard Bernstein elaborò l'analogia linguistico-musicale nelle sue celebri *Six Talks at Harvard* «eseguite» proprio durante l'Anno Accademico 1973-74 (nel quale fu «Charles Eliot Norton Professor of Poetry») e poi raccolte in volume con il titolo *The Unanswered Question* nel 1976 (Cambridge, Harvard University Press, 1976).

⁷⁰ Sulle implicazioni (e, in totale assenza di delizie, connesse croci) cultural-musicologiche dell'impiego del concetto di «linguaggio musicale», si veda chi scrive in *Is music a language or does music «speak a language»? Musical languages in historical perspective: a draft preface*, in Enrico Reggiani (a cura di), *Musical languages in historical perspective. A sourcebook of readings*, Milano, Educatt, 2017, pp. 5-13.

⁷¹ Pagnini vi intuisce ed elabora quanto Jean-Louis Cupers formalizzerà trent'anni dopo come segue: «Melopoetics as the comparative study of literature and music, and

L'originalità e la lungimiranza di tale scelta emergono con incontestabile evidenza se le si colloca nella cornice di contributi coevi tanto nostrani quanto d'oltreconfine che compaiono nella bibliografia (...) della *Proposta* pagniniana, ma che assai di frequente tale distinzione, per nulla nominalistica, trascurano: tra i primi spiccano, ad esempio, *Espressione artistica e linguaggio musicale* di Massimo Mila (1948, ma ben influente anche nel 1973 in quanto incluso nella seconda edizione einaudiana di *L'esperienza musicale e l'estetica*) e *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (1973) di Enrico Fubini; tra i secondi, *Formations et transformations du langage musical* (1954-1955) del francese Jacques Chailley e *The Language of Music* (1959) dell'inglese Deryck Cooke. Al contrario, ben più sintonico Pagnini si dimostra con interlocutori bibliografici della più autorevole avanguardia semiotica che condividono con *Lingua e Musica* intuizioni melopoetiche precorritrici su «uno dei [problemi] più appassionanti della scienza dei segni» (*l&m* 7), quali *Situation de la sémiologie musicale* (1971) del francese Jean-Jacques Nattiez e *Langage, musique, poésie* (1972) del belga Nicolas Ruwet, nonché il pionieristico numero di *Musique en Jeu* del 1972 dedicato a *Sémiologie de la musique*.

Non casualmente, nel 1976, cioè due anni dopo la sua pubblicazione, proprio da quest'ultima nicchia (allora) pionieristica della comunità scientifica venne la recensione che in quegli anni meglio colse «la novità di metodo» del volume di Pagnini, non mancando di riconoscere all'anglista «un serio interesse e una buona conoscenza in fatto di musica». Tale recensione fu firmata sulle pagine della specialistica e prestigiosa *Nuova Rivista Musicale Italiana* da Gino Stefani, il quale – pur evidenziando lo spostamento di «centri d'interesse» e di «punti di vista» nel frattempo intervenuto nell'«evoluzione recentissima della ricerca semiotica in musica e attribuendo a *Lingua e Musica* un'ingiustificata «prospettiva 'comparatista'» che pare farne un'erede degli studi di Calvin S. Brown menzionati in precedenza – espresse la convinzione che

vice versa, thus consists of two complementary fields: musico-poetics proper, which aims at illuminating the two arts of music and literature; and the auxiliary field of musico-linguistics, which aims to throw light on music by considering it to be some sort of language, the 'why' of which no man has ever discovered» (*Music and literature: a Chinese puzzle*, in «Revue Belge de Musicologie», 58, 2004, p. 309).

questo libro contribuirà efficacemente, presso vari strati di pubblico, fra cui includiamo volentieri gli studenti di musica, a porre e sviluppare l'esigenza e le premesse, anche per la musica, della svolta semiotica⁷².

In quegli stessi anni, altri lettori riconobbero, invece, al «bravo critico strutturalista [*sic*] nostrano»⁷³ sia l'efficacia nell'interrogare il «testo nelle sue più proprie interrelazioni culturali (che possono e debbono essere anche di carattere non velleitariamente interdisciplinare) [...] con tecniche analisi linguistiche e musicali (sugli spartiti)»⁷⁴, sia la «conclusione centrale [...] che la musica può vivere solo in una precisa acculturazione musicale», originando «corrispondenze e omologie» con la lingua in cui si manifesta il «parametro di riferimento a una poetica»⁷⁵.

Il fugace riferimento all'architave omologico dell'analisi melo-poetica articolata in *Lingua e musica* menzionato da quest'ultimo anonimo recensore merita un sintetico approfondimento. Nella sua *indagine strutturalistico-semiotica* del 1974, Pagnini applica un approccio olistico alle «due serie eterogenee in osservazione; nella fattispecie: la serie linguistica e la serie musicale» (*LEM* 8), come «si dovrebbe fare in una considerazione interseriale per quanto con-

⁷² Gino Stefani, *I libri: Marcello Pagnini*, in «Lingua e musica», 10, 1976, pp. 304, 303, 305. Pagnini e Stefani compaiono tra i numericamente assai esigui rappresentanti dell'italico «domain of semiotic of music» che «does not [...] seem to be very fertile», in quanto «the burden of traditional training and practices is particularly restricting, and even suffocating, in a country like Italy» (Gianfranco Bettetini - Francesco Casetti, *Semiotics in Italy: G. Music*, in Thomas A. Sebeok - Jean Umiker-Sebeok (eds.), *The semiotic sphere*, New York-London, Plenum Press, 1986, p. 315).

⁷³ Marzio Pieri, *Posizione del Barocco*, in Aa.Vv., *Barocco musicale padano. La sonata violinistica. Atti del convegno-concerto: San Benedetto Po, ottobre '78*, San Benedetto Po, Museo Civico Polironiano, 1978, p. 23. In quegli stessi anni persino Enrico Fubini sembrò non cogliere le implicazioni metodologiche del composto «strutturalistico-semiotica» con cui Pagnini aggettivò l'«indagine» proposta nel suo saggio, riducendone la portata alla «via della linguistica strutturalista» (Enrico Fubini, *La storiografia musicale*, in Società italiana di studi sul secolo XVII (a cura di), *Immagini del Settecento in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 185); cfr. anche Enrico Fubini, *La cultura musicale dall'unità a oggi*, in Mario de Micheli et al., *Il pensiero e la cultura nell'Italia unita*, Milano, Teti, 1982, p. 312. Parziale e sintetica ammenda Fubini offrirà, invece, in *Estetica della musica*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 177.

⁷⁴ Aldo Rossi, *Dante e Boccaccio allo specchio semiotico*, in «Paragone», 26, 1975, p. 112.

⁷⁵ Anon., Recensione: Marcello Pagnini, *Lingua e musica*, in «Libri e riviste d'Italia», 27, 1975, p. 836.

cerne l'economia, le arti, il comportamento, e tutte le altre serie che compongono una cultura» (*l&m* 11). Si tratta in effetti dello stesso «modello omologico» evocato da Pagnini due anni dopo anche in *Struttura letteraria e metodo critico* (1976) grazie ai «fertilissimi concetti saussuriani di *sintagma* e *paradigma*»⁷⁶ e analiticamente illustrato riproponendo in estrema sintesi la lettura di Goldmann del rapporto tra «strutture economiche e manifestazioni letterarie»⁷⁷. Per essere tale e non «solo [hanslickiana] accozzaglia» (*l&m* 8), tale approccio – «squisitamente semiotico, e per certo uno dei più appassionanti della scienza dei segni» (*l&m* 7) – non può che essere fondato sulla consapevolezza che

la corrispondenza fra sistema linguistico e sistema musicale non è quasi mai esatta; e che qualsiasi ricerca in tal senso tenderebbe a fermare un discorso parallelistico. Ma se non si può parlare di esattezza di corrispondenze, si può però parlare di analogie e di *omologie*: e siamo convinti che vale la pena scandagliarle (*l&m* 12; corsivo mio).

Proprio il «principio di omologia» ha sempre rappresentato un architrave epistemico ed ermeneutico dell'opzione semiotica di Marcello Pagnini, per la quale lo studioso conierà la definizione di «filologia epistemica» in un saggio coleridgiano del 1984: in tale prospettiva, il «principio di omologia» costituisce una fondamentale risorsa per l'interpretazione di «modellizzazioni a confronto»⁷⁸, anche in vista della limitazione del «pluralismo critico mediante una modellizzazione della cultura che sia pertinente nei confronti della modellizzazione del testo»⁷⁹. Due saggi pubblicati nel 1986 da Pagnini offrono gli elementi di una sua ulteriore elaborazione: nel primo, mediante la sua applicazione ai «livelli del complesso culturale prescelto, e soprattutto [a] quelli della 'visione del mondo'», che «sono molto spesso strettamente collegati e compatti, e ciò perché nel processo di integrazione della *Weltanschauung* vige il trasferi-

⁷⁶ Marcello Pagnini, *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976, p. 119.

⁷⁷ Ivi p. 154.

⁷⁸ Marcello Pagnini, *Argini contro la deriva*, in «L'Indice dei libri del mese», 8, 5, 1991, p. 21.

⁷⁹ Marcello Pagnini, *Filologia ed ermeneutica. S.T. Coleridge, 'Kubla Khan'*, in *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 268 (precedentemente pubblicato in «Intersezioni», 4, 1984, pp. 549-568).

mento di modelli da un livello a un altro livello»⁸⁰; nel secondo, mediante l'esplicitazione della consapevolezza che

il concetto del trasferimento omologico dei modelli comporterebbe anche il problema dei sistemi ad alto potere modellizzante, e quindi della questione gerarchica, ovvero del determinismo operato da un modello particolarmente forte su altri livelli, diversi dal proprio⁸¹.

Quando il «complesso culturale prescelto» è l'«oggetto estetico bimodale» (*LEM* 92) tra lingua e musica nella sua manifestazione musico(-)letteraria, Pagnini integra costantemente l'analisi melopodica con risorse di matrice omologica generando un antidoto tanto all'incomunicabilità disciplinare, quanto al parallelismo evolutivo delle «due culture»⁸² linguistico-letteraria e musicale. E che si tratti di un antidoto fortemente voluto da Pagnini lo dimostra, ad esempio, il fatto che il riferimento al «rapporto *analogico* fra musica e poesia» che compare nella versione de *La musicalità dei Four Quartets di T. S. Eliot* pubblicata in *Belfagor* (1958)⁸³ viene modificato in «rapporto *omologico* fra musica e poesia» quando il saggio – in cui figura anche la folgorante intuizione per cui «ogni impulso poetico che lotta per realizzarsi, cerca in realtà soprattutto una organizzazione di carattere musicale»⁸⁴ – viene incluso in *Critica della funzionalità* (1970). A definitiva conferma di tale impostazione, sette anni dopo, in un intervento del 1977, Pagnini ribadirà che «le omologie dei due sistemi, il linguistico e il musicale, sono tali [...] da impressionare profondamente» e «potrebbero persino far pensare ad una lontana origine unica, cioè ad una espressività che solo col tempo, e con l'uso crescente della comunicazione sociale, si sarebbe distinta in lingua e musica»⁸⁵.

⁸⁰ Marcello Pagnini, *Sistemi culturologici e strutture letterarie*, in *Semiosi*, cit., p. 65 (precedentemente pubblicato in «Lingua e Stile», 21, 1986, pp. 383-395).

⁸¹ Marcello Pagnini, *Introduzione. Illuminismo vs Romanticismo*, in *Il Romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 18.

⁸² Giorgio Petrocchi, *Letteratura e musica*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 3-4.

⁸³ Marcello Pagnini, *La musicalità dei Four Quartets di T.S. Eliot*, in «Belfagor», 13, 1958, p. 422.

⁸⁴ Marcello Pagnini, *La musicalità dei Four Quartets di T.S. Eliot*, in *Critica della funzionalità*, cit., pp. 9 e 14.

⁸⁵ Marcello Pagnini, *Il testo poetico e la musicalità*, in *Letteratura ed ermeneutica*, cit., p. 158 (precedentemente pubblicato in «Linguistica e Letteratura», 2, 1977, pp. 203-221).

Visto lo scenario teorico che si è testé cercato di tratteggiare, non sorprende, pertanto, che, nel 1974, Pagnini riproponga tale impianto anche in *Lingua e Musica*, estendendone la pertinenza anche alla sua più decisa e spinta manifestazione intersemiotica dell'«oggetto estetico bimodale» (*l&em* 92) tra lingua e musica, cioè quella dell'«omologia interna [tra musica e testo musicato], ove la musica non cede alcunché di sostanziale, quale struttura sonora pura, e tuttavia stabilisce con testo una simpatia profonda» (*l&em* 98). *Lingua e Musica* trabocca di esempi pertinenti in tal senso, desunti soprattutto – ma non esclusivamente – dalla serrata analisi melopoetica che Pagnini conduce nella seconda sezione del volume (l'ampio capitolo sesto che ne occupa l'intera seconda metà) su un capolavoro di Georg Friedrich Händel (1685-1759): *Alexander's Feast, or the Power of Music, an Ode in Honour of St. Cecilia*, HWV 75 in due parti per soli, coro, orchestra e basso continuo, composta nel 1736 e pubblicata da John Walsh a Londra nel 1738. Il suo testo poetico («libretto») fu approntato dall'irlandese Newburgh Hamilton (1691-1761), dato alle stampe nella capitale inglese da Jacob and Richard Tonson nel 1736, attualizzando e ristrutturando un'ode omonima di John Dryden (1631-1700), pubblicata dai Tonson nel 1697, originariamente musicata da Jeremiah Clarke (1674?-1707) ed eseguita presso la londinese Stationer's Hall nel giorno della Festa di Santa Cecilia (22 novembre) del 1697. Ben più che i quasi quaranta anni che separano la pubblicazione dei libretti di Dryden e di Hamilton può illustrare la distanza melopoetica che li separa la convinzione del primo che «'tis my part to invent, and the musician's to humour that invention»⁸⁶ (1685) di contro alla posteriore constatazione del secondo (1736) che «the late improvements in Musick varying so much from that turn of composition, for which [Dryden's] poem was originally designed» richiedano «the united labours and utmost efforts of a Dryden and a Händel»⁸⁷.

Nessuno dei paradigmi e delle dimensioni strutturali, formali, retoriche (*et al.*) del testo melopoetico si sottrae alla «possibilità di reciproca integrazione che le due serie [linguistica e musicale]

⁸⁶ John Dryden, *The Preface to Albion and Albanus. An Opera*, in *The Dramatick Works of John Dryden, Esq.*, London, Tonson, 1685, s.n.p.

⁸⁷ Newburgh Hamilton, *Preface*, in *Alexander's Feast; or, The Power of Musick. An Ode wrote in Honour of St. Cecilia. Set to Musick by Mr. Händel*, London, Jacob and Richard Tonson, 1736, s.n.p.

consentono»⁸⁸ – tornerà a scrivere Pagnini nel 1994 a conferma delle sue intuizioni di due decenni addietro. Inoltre, ognuna di tali possibilità non può che essere semioticamente orientata secondo una precisa identità ideologica e socioculturale, giacché

fra le omologie [...] sta anche un fatto che richiama il vivere collettivo. Le note, nei loro concorsi e urti, le frasi, nelle loro dialettiche e nei loro reciproci rapporti, sono come un quadro sociale. Le masse sonore rispecchiano le masse umane (*l&em* 56).

Qualche esempio in tal senso non potrà che dar conto della lungimiranza omologica contenuta nella *Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica* di *Lingua e Musica*.

1. Sul piano dei paradigmi musicali che il testo melopoetico elabora compositivamente, Pagnini rileva che, se melodia e armonia «possono omologare il movimento semantico della frase» (*l&em* 206), il ritmo di quest'ultima e le relazioni ritmico-metriche dei suoi componenti possono obbedire a «una omologia puramente musicale» (*l&em* 173).
2. Sul versante delle strutture del testo melopoetico l'analisi melopoetica e l'ascolto strutturale rivelano che, se le «masse tematiche» possono organizzarsi strutturalmente «in omologia col testo» (*l&em* 133), anche «l'appercezione della struttura musicale ci dà la consapevolezza di strutture intellettuali, emozionali e corporee, separate e unite a un tempo, mediante la presenza di un modello interno (isotopia) che le rende tutte omogenee» e opera «quale omologazione dei vari livelli privilegiati e non privilegiati» (*l&em* 106).
3. Per quanto riguarda la forma del testo melopoetico, l'«invenzione musicale» si può adeguare «al poema ispiratore» secondo «una serie di omologie musicali [...] anche, formalisticamente, del concettismo retorico» (*l&em* 172) oppure gestire *langerianamente* la «visione semiotica dell'oggetto musicale» in base all'assunto che «le forme della musica sono delle 'omologie' delle dinamiche del nostro mondo emotivo, fisico e logico» (*l&em* 54).
4. Infine, anche la retorica melopoetica cresce sulle stesse radici omologiche, sia che articoli «omologie esplicite, coatte, oggettive,

⁸⁸ Marcello Pagnini, *Parola/Musica*, in *Letteratura ed ermeneutica*, cit., p. 136.

risultanti da un artefatto» (*l&m* 7), sia che adotti (come nella händeliana *Alexander's Feast*) le risorse della «teoria degli affetti, *Affektenlehre*» – essa stessa attestazione semiotica inconfutabile che «è in verità il modello linguistico che è penetrato a fondo nel trattamento e nella concezione dell'arte della musica, la quale sempre più appare come l'omologo della lingua – l'omologo puro della lingua – liberata com'è dalle funzioni utilitarie» (*l&m* 82, 83).

Dunque, come già Panofsky – che nel 1951 elaborò «the basic concept [...] to address the similarities between two different domains of culture, architecture, and medieval thought»⁸⁹ – anche lo sguardo lungo di Pagnini ricerca «the very principle of homology that controls the whole process»⁹⁰ sia nella complessiva riflessione di *Lingua e Musica*, sia nell'esame del più circoscritto territorio intersemiotico concepito e declinato dal magnifico trio Dryden-Hamilton-Händel. Inoltre, come già Adorno – per il quale «gesellschaftliche Begriffe sollen nicht von außen an die Gebilde herangetragen, sondern geschöpft werden aus der genauen Anschauung von diesen selbst»⁹¹, anche per Pagnini «the method of homology works best where it follows naturally from the material under study, rather than being imposed upon it»⁹², dimostrandosi in questo più affine proprio ad Adorno, la cui *Einleitung in die Musiksoziologie* figura nella bibliografia di *Lingua e Musica*, che a Lucien Goldmann, le cui opere costituiscono invece una delle strutture portanti del precedente *Struttura letteraria e metodo critico*.

La lungimiranza dimostrata da Pagnini – soprattutto (ma non solo) – nella valorizzazione strategica dell'approccio omologico alle relazioni tra *Lingua e Musica* costituisce un solido punto di partenza anche in funzione del superamento di alcune criticità che il volume inevitabilmente documenta e che tuttora impegnano la ricerca cultural-musicologica: ad esempio,

⁸⁹ Nathalie Heinich, *Bourdieu's culture*, in Jeffrey A. Halley - Daglind E. Sonolet (eds.), *Bourdieu in question: new directions in French sociology of Art*, Leiden-Boston, Brill, 2018, p. 186.

⁹⁰ Cfr. *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Archabbey Press, 1951, p. 48.

⁹¹ Theodor Wiesegrund Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, p. 76.

⁹² Walter L. Adamson, *Marx and the disillusionment of marxism*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 216.

1. le concezioni della musica come «linguaggio» (in relazione di simmetria variabile con quello verbale) e le loro variabili semiotiche e culturali;
2. le teorie concettuali e relative prassi compositive diacronicamente praticate dalla creazione melopoetica e la necessità di una loro analisi mediante specifiche risorse melopoetiche (cioè specificamente intersemiotiche);
3. la concezione della forma e della struttura in prospettiva melopoetica, cioè come esito integrato della complementarità tra *Lingua e Musica*, che non può essere ridotta agli asettici e spesso anacronistici schematismi del *Trattato di forma musicale* (1920-1922) di Giulio Bas (1874-1929), menzionato da Pagnini nel suo primo capitolo su *Il Significante* (*l&m* 17);
4. la definizione del ruolo del paradigma armonico in prospettiva melopoetica, secondo «il procedimento classico di ogni indagine semiotica, e cioè l'inventario dei materiali, culturali e individuali, da cui risulti muovere l'attualizzazione singola operata da un autore nella sua prassi compositiva» (*l&m* 191);
5. la definizione di modalità e soluzioni melopoetiche di periodizzazione che, nel caso del cosiddetto Barocco (al quale, nell'insidabile accezione bukofzeriana⁹³, Pagnini ascrive il pensiero e l'opera di Händel), separi il *proprium* barocco dell'«abbandono del centro necessitante della composizione, del punto di vista privilegiato»⁹⁴ e l'esito prodotto dal *Traité de l'harmonie* (1722) di Jean-Philippe Rameau (1683-1764), il quale

sought basic principles that would place musical knowledge on a sound footing and replace the myriad rules and exceptions of thoroughbass and counterpoint – a disorganized mass of individual facts and opinions that had arisen from unconsidered experience⁹⁵.

Milano, 20 aprile 2022

⁹³ Cfr. Manfred R. Bukofzer, *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, New York, Norton, 1947, capitolo 9.

⁹⁴ Umberto Eco, *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1980³, p. 51.

⁹⁵ Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 91.

INDICE DEL VOLUME

Introduzione Elogio dell'omologia. Una prospettiva melopoetica [di <i>Enrico Reggiani</i>]	7
Prefazione	29
I. Il Significante	33
II. La connotazione	61
III. La denotazione	83
IV. Parola e musica	99
V. L'appercezione della complessità	113
VI. «Alexander's Feast». Versi di John Dryden e musica di Georg Friedrich Händel	117
Conclusione	201
Bibliografia	205
Indice dei nomi	213

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di maggio 2024