

Musica (contemporanea) e lingua italiana

Marco Giommoni

Società Dante Alighieri di Venezia · MAC Micromega Arte e Cultura · sabato 24 ottobre 2026

Il parallelismo fra musica e linguaggio parlato si fonda sul fatto che tanto l'espressione musicale quanto quella verbale presuppongono tre livelli comunicativi distinti¹, che ricalcano da vicino la tripartizione della semiotica proposta da Charles Morris in sintattica, semantica e pragmatica²:

1. il livello delle strutture → la *grammatica*;
2. il livello dell'interpretazione → il *significato*;
3. il livello della valutazione → il *giudizio*.

1 – Il livello delle strutture → la grammatica

La definizione di grammatica, tanto della musica quanto del linguaggio parlato, rientra nel contesto generale di «struttura» che Umberto Eco così definisce:

«Chiamiamo “struttura” ciò che definisce nel contempo un insieme, le parti di questo insieme, i rapporti di queste parti tra loro; di “entità autonoma di dipendenze interne”, di un tutto formato di elementi solidali, tale che ciascuno dipenda dagli altri e non possa essere quello che è se non in virtù della sua relazione con gli altri» (U. Eco, *La struttura assente*, IV ed., Bompiani, Milano 1998, p. 253).³

Sia per la musica sia per il linguaggio verbale esiste una corrispondenza tendenzialmente biunivoca fra un suono (a questo livello non importa se vocale o strumentale) e un segno entro un sistema definito di segni: sistema che ne costituisce l'alfabeto, tanto per la musica (la notazione) quanto per il linguaggio (le lettere). «Tendenzialmente», perché in nessuno dei due casi la corrispondenza è perfetta: nella scrittura italiana la stessa lettera può rendere suoni diversi (*c* e *g* dure e dolci, *e* e *o* aperte

¹ Cfr. M. Baroni, R. Dalmonte, C. Jacoboni, *Le regole della musica*, EDT, Torino, 1999.

² C. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago 1938 (trad. it. *Lineamenti di una teoria dei segni*, Paravia, Torino 1954).

³ L'espressione «entità autonoma di dipendenze interne», citata da Eco, è la definizione di struttura data da Louis Hjelmslev.

e chiuse, *s* e *z* sorde e sonore) e la *h* non ne rende alcuno; nella notazione, *Fa#* e *Solb* sono due segni per un medesimo suono del sistema temperato, mentre il timbro, l'agogica e buona parte della dinamica restano affidati all'interprete. Si tratta però di scarti regolati dalle convenzioni stesse dei due sistemi, che non ne intaccano il principio. Musica e linguaggio si articolano entrambi in una scansione temporale (note e parole si susseguono nel tempo), e la loro collocazione nello spazio ha un valore esclusivamente metaforico (ad esempio volume alto o basso, suono chiaro o scuro, ecc.).

L'unione della musica con la parola si definisce «canto», anche se nel tempo il termine ha assunto un'accezione metaforica più estesa.

Sia la notazione sia le lettere dell'alfabeto possiedono alcune proprietà sostanziali che ne consentono la composizione e il riconoscimento:

- (1) sono costituite da un numero limitato e definito di segni, cui corrispondono altrettanti suoni e quelli soltanto;
- (2) sono elementi terminali sul piano grafico, cioè non sono decomponibili in sotto-segni o in frazioni di essi (benché, sul piano acustico, il fonema si analizzi in tratti distintivi e la nota nei suoi parametri di altezza, durata, intensità e timbro);
- (3) possono essere composti (accostati) in un numero arbitrario e praticamente illimitato di modi per formare:
 - (a) sillabe, parole, frasi, periodi, ecc., per quanto riguarda il linguaggio;
 - (b) temi, incisi, frasi, periodi, sezioni, ecc., per quanto riguarda la musica.

Il parallelo incontra qui il suo limite più noto. Il linguaggio verbale conosce quella che André Martinet ha chiamato *doppia articolazione*⁴: le unità minime prive di significato (i fonemi) si combinano in unità minime dotate di significato (i monemi), e queste in enunciati. La musica non possiede un equivalente della seconda articolazione: una nota o un intervallo, presi in sé, non hanno un significato lessicale. È proprio per questo che il canto costituisce un luogo privilegiato: in esso il significato è portato dalla parola, mentre la musica ne organizza e ne amplifica la risonanza.

Il legame intrinseco fra musica e parola, almeno per quanto concerne la cultura europea, ha un fondamento storico profondo e ben documentato:

- (1) quasi tutti i frammenti musicali dell'età classica greca e romana che ci sono pervenuti (del resto pochissimi) fanno riferimento a musica cantata; le rare eccezioni strumentali, come gli esercizi tramandati dal cosiddetto Anonimo di Bellermand, non mutano il quadro;

⁴A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Colin, Paris 1960 (trad. it. *Elementi di linguistica generale*, Laterza, Bari 1966).

(2) nel Medioevo il ritmo musicale si pensa attraverso le categorie della metrica: già il *De musica* di Agostino tratta il ritmo come scienza dei piedi, e i modi ritmici della scuola di Notre-Dame (XII–XIII secolo), sistematizzati nel trattato *De mensurabili musica* attribuito a Giovanni di Garlandia, prendono il nome dai piedi della prosodia classica (trocheo, giambo, dattilo, anapesto, spondeo, tribraco). Va precisato che nel latino medievale la quantità vocalica era ormai perduta e che, nella notazione modale, il ritmo è indicato dalla successione delle legature più che dalla sillaba del testo: il legame con la prosodia è dunque concettuale prima che fonetico, ma resta diretto ed esplicito.

Esiste una precisa gerarchia nell'utilizzo delle lettere dell'alfabeto nella musica cantata. Il peso maggiore, il contributo di assoluto rilievo, spetta alle vocali, poiché solo in loro corrispondenza il suono può essere sostenuto e intonato. Le consonanti arricchiscono l'espressione delle vocali ma, di per sé, non portano il canto: alcune sono sorde (*p, t, c*), altre sonore (*b, d, g, v*), ma nessuna – a parziale eccezione delle sonoranti, cioè le nasali *m* e *n* e la liquida *l* – consente di sostenere un'altezza intonata (alcuni autori utilizzano "espressioni" di pure consonanti per particolari effetti isolati, come soffi, stridii, gargarismi, ecc., ma si tratta, appunto, di effetti). Ne consegue che, sotto il profilo fonetico, l'elemento basilare della parola cantata è la sillaba, cioè una vocale con le consonanti che la precedono e/o la seguono e la caratterizzano. Su una sillaba possono essere distribuite più note: se a una sillaba corrisponde un'unica nota il canto si dice *sillabico*; se vi corrispondono più note si parla di *melisma* (o vocalizzo).

2 – Il livello dell'interpretazione → il significato

Conviene anzitutto precisare l'accezione dei termini. «Simbolo» è inteso qui nel senso della tradizione ermeneutica – da Jung a Paul Ricoeur, per il quale «il simbolo dà a pensare»⁵ – e non in quello di Charles S. Peirce, per il quale il simbolo è, al contrario, il segno fondato su una pura convenzione. La coppia denotazione/connotazione è invece quella elaborata da Louis Hjelmslev e ripresa da Roland Barthes e dallo stesso Eco.

A differenza del segno (denotativo), elemento di natura prettamente convenzionale che instaura un legame biunivoco e trasparente – ad esempio tra suono e scrittura –, il simbolo si rende necessario di per sé: possiede cioè una sua specifica consistenza e non-sostituibilità, ed evoca o rievoca qualcosa, appartenga essa all'esperienza del concreto o a quella dell'immaginario, sottolineandone con particolare vigore il contenuto emozionale. Questo carattere necessario, e per certi versi autosufficiente, del simbolo – noto appunto come *connotazione* – affonda le radici nella storia dell'individuo ed è saldamente correlato tanto alla personalità del soggetto quanto ai contesti socioculturali che gli appartengono

⁵P. Ricoeur, «Le symbole donne à penser», *Esprit*, XXVII, 1959.

e alla loro dinamica. Dunque, a differenza di quanto avviene nella denotazione, nella connotazione il legame simbolo/oggetto simbolizzato è indiretto e teso a coinvolgere l'intera sfera affettiva.

Ora, se per *sensu* s'intende il significato che per ciascun individuo assume la propria esistenza e il modo in cui essa si esprime, attraverso il simbolo la connotazione non appare soltanto come la semplice risposta a uno stimolo, ma anche come un modo di dare senso alle cose che la suscitano. Il produrre senso anche attraverso la connotazione e le sue implicazioni con l'universo emotivo è caratteristica peculiare del pensiero simbolico, la cui azione è resa esplicita da una modalità comunicativa indiretta: la *metafora*.

Nella metafora il significato è veicolato da un'immagine, la quale "pesca" nei nostri sentimenti, nella nostra esperienza vissuta, ed è in quanto tale "donatrice di senso".

Per la musica, la distinzione forse più feconda resta quella proposta da Susanne Langer fra simbolismo *discorsivo*, proprio del linguaggio, che nomina e procede per successione lineare di unità dotate di significato, e simbolismo *presentativo*, proprio delle arti e in primo luogo della musica, che non nomina i sentimenti ma ne presenta la forma⁶. Nel canto i due simbolismi si incontrano: il testo assolve un compito specifico e irrinunciabile, quello di evocare attraverso la metafora un'immagine di forte valenza simbolica, in grado di essere "tradotta" – nel senso di rappresentata e ulteriormente connotata – in una costruzione musicale.

3 – Il livello della valutazione → il giudizio

Il criterio di validazione del rapporto musica/testo poetico ha una chiara ed esplicita ascendenza che risale ai primi anni del Seicento, ben riflessa nella distinzione che Claudio Monteverdi (1567–1643) traccia fra *Prima* e *Seconda Pratica*. Con *Seconda Pratica* Monteverdi addita una prassi compositiva che, per dirla con le parole della *Dichiarazione* premessa agli *Scherzi musicali* (1607), «per signora dell'armonia pone l'oratione»⁷: una prassi, cioè, in cui la musica si adegua quanto più possibile ai valori espressivi del testo. Ciò non significa che la musica debba essere una pura e semplice traslitterazione delle immagini poetiche via via suggerite dal testo, ma che deve essere funzionale a quella "stilizzazione degli affetti" che per tutto il Seicento e oltre (se non altro per quanto riguarda la musica cantata) si ritenne il compito principale e lo scopo stesso del far musica: riuscire a muovere gli affetti (i sentimenti) dell'ascoltatore mediante specifiche e ben definite formule musicali, cioè combinazioni di armonie, timbri e ritmi il cui effetto

⁶S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1942 (trad. it. *Filosofia in una nuova chiave*, Armando, Roma 1965).

⁷La *Dichiarazione*, firmata dal fratello Giulio Cesare Monteverdi, risponde alle critiche di Giovanni Maria Artusi: C. Monteverdi, *Scherzi musicali a tre voci*, Ricciardo Amadino, Venezia 1607.

sull'emotività dell'ascoltatore risulti esplicito e riconoscibile. Questa prassi troverà più tardi, soprattutto in area tedesca, una codificazione sistematica nella cosiddetta *Affektenlehre*, fino al *Vollkommene Capellmeister* di Johann Mattheson (1739).

La stilizzazione degli affetti diviene massimamente riconoscibile nell'opera lirica, dove – a partire dalla seconda metà del Seicento, quando la continuità del “recitar cantando” delle origini si articola in numeri distinti – ai recitativi, nei quali si descrivono fatti, eventi e personaggi, si alternano le arie, momenti in cui il personaggio dà sfogo all'emotività, alla libera espressione del sentimento. La dicotomia recitativo/aria, come alternanza descrizione/espressione del sentimento, ha sorretto la drammaturgia operistica almeno fino ai primi decenni del XX secolo, in un contesto nel quale la parola si è sempre più modellata e affinata attorno alla psicologia del personaggio: dagli stereotipi settecenteschi al cosiddetto “tutto tondo” del personaggio verdiano (la celebre “parola scenica” che Verdi reclamava dai suoi librettisti) e poi “verista”.

Musica e lingua italiana

Nella musica l'italiano ha da sempre giocato un ruolo prioritario e prevalente rispetto alle altre lingue europee: per secoli è stato considerato conoscenza d'obbligo per ogni musicista, e ne fanno fede le innumerevoli pagine scritte su testi italiani da compositori non italiani – dalle cantate e dalle opere di Händel all'*Idomeneo* e alla trilogia dapontiana di Mozart, fino agli esercizi di intonazione di testi metastasiani che il giovane Beethoven svolse sotto la guida di Antonio Salieri.

Le ragioni sono sostanzialmente storiche. Innanzitutto, fino a tutto il XVIII secolo l'Italia fu ritenuta la patria della musica; in secondo luogo, l'Italia è il Paese in cui è nata l'opera, ovvero – fino alla comparsa della cinematografia – la più gratificante, rilevante e consistente forma di spettacolo pubblico: appariva addirittura inconcepibile che chi lavorava nell'opera non sapesse esprimersi anche in italiano. Vi è infine una ragione intrinseca alla lingua. In italiano quasi tutte le parole terminano in vocale e prevalgono nettamente le sillabe aperte: è proprio quel primato della vocale che, come si è visto, governa la parola cantata. Per plasticità, ricchezza di suoni vocalici ed eufonia degli accostamenti l'italiano è dunque, forse assieme soltanto al francese, la lingua che meglio si presta all'adattamento canoro, cioè a essere messa in musica.

Musica contemporanea e lingua italiana

Il termine stesso «musica contemporanea» si presenta estremamente generico, ambiguo e poco maneggevole: “contemporanea” a cosa? A quando? A chi? Diamo dunque per scontato il suo utilizzo più comune e ricorrente, riferito a quella sperimentazione sul

linguaggio musicale che, avviatasi nel secondo dopoguerra, si conclude convenzionalmente alla fine degli anni Ottanta, e la cui produzione, per essere più precisi, rientra nella definizione collettiva di «Nuova Musica».

L'utilizzo del canto nella Nuova Musica assume talvolta caratteri di assoluta e particolare specificità, quali ad esempio:

- (1) la disintegrazione sintattica, quando le sillabe si dispongono secondo una logica di forza espressiva e il testo appare “disintegrato” in una costellazione di frammenti: *Il canto sospeso* (1955–56) di Luigi Nono (1924–1990) ne è l'esempio più eloquente;
- (2) l'utilizzo “rumoristico” di effetti vocali, per lo più consonantici (soffi, sussurri, bisbigli), come nella *Sequenza III* per voce femminile (1965–66) di Luciano Berio, scritta per Cathy Berberian;
- (3) l'utilizzo del grido e del cantato-recitato (*Sprechgesang*), tecnica che risale in realtà ad Arnold Schönberg (*Pierrot lunaire*, 1912) e che la Nuova Musica eredita e radicalizza;
- (4) l'alternanza del cantato con passi in pura recitazione parlata, talvolta con accentazione forzata e/o deformante la corretta pronuncia delle parole;
- (5) il multilinguismo o mistilinguismo, con inserimento di idiomi estranei alla lingua italiana, come in *Laborintus II* (1965) di Berio, su testi di Edoardo Sanguineti intrecciati con Dante e altre fonti;
- (6) le esperienze di elaborazione elettroacustica della voce, a partire da *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) di Berio, costruito sulla voce di Cathy Berberian che legge l'XI capitolo dell'*Ulisse* in inglese, francese e italiano.

Con il progredire delle tecnologie informatiche, a questi punti vanno oggi aggiunte:

- (A) l'elaborazione computazionale della voce;
- (B) la simulazione computazionale della voce e del testo.

Sul caso di Nono occorre tuttavia una precisazione. L'idea che nel *Canto sospeso* il testo – tratto dalle lettere dei condannati a morte della Resistenza europea – venga ridotto a puro materiale sonoro, fino a renderlo incomprensibile, fu sostenuta da Karlheinz Stockhausen in una conferenza tenuta a Darmstadt nel 1957 (*Sprache und Musik*). Nono la respinse con decisione, in particolare nella conferenza *Testo – musica – canto* (Darmstadt, 1960)⁸: il contenuto semantico delle lettere, sosteneva, non è espulso dall'analisi fonetica, ma è composto nel suono stesso, che ne diviene l'espressione. Letta così, la disintegrazione sintattica non nega il significato, ma ne sposta la trasmissione dal

⁸L. Nono, *Testo – musica – canto* (1960), in Id., *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2001.

piano denotativo a quello connotativo: è, in fondo, una conferma radicale di quanto si è detto sul ruolo del simbolo nel canto.

Recupero delle prassi tradizionali nell'utilizzo del testo cantato

Con la fine degli anni Ottanta, conclusasi la fase più propriamente sperimentale della Nuova Musica, si è avviato un progressivo processo di recupero del testo cantato, nei termini della capacità connotativa ed evocativa della parola poetica rispetto alla costruzione musicale che la sostiene. Gli esempi che seguono, lavori da me composti nell'arco degli ultimi vent'anni circa, si orientano tutti in questa direzione.

Due di essi intrattengono inoltre un dialogo diretto con la storia tracciata fin qui. Entrambi i sonetti petrarcheschi furono messi in musica da Claudio Monteverdi nell'*Ottavo libro de' madrigali* (*Madrigali guerrieri et amorosi*, Venezia 1638): *Hor ch'el ciel e la terra e 'l vento tace* (SV 147) figura fra i *Canti guerrieri* e affida al «genere concitato» il verso «guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena»; *Vago augelletto che cantando vai* (SV 156) figura fra i *Canti amorosi*. Tornare su quegli stessi testi significa misurarsi, a quasi quattro secoli di distanza, con il modello stesso della Seconda Pratica.

- ♪ *Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace* (2005), su testo di Francesco Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*, 164);
- ♪ *Vago augelletto che cantando vai* (2005), su testo di Francesco Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*, 353);
- ♪ *Le bianche notti* (2018), su testo di Maria Novella Papafava dei Carraresi.

Bibliografia generale

Fonti teoriche e musicali

- AGOSTINO D'IPPONA, *De musica*, a cura di G. Marzi, Sansoni, Firenze 1969.
- ARTUSI, Giovanni Maria, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Giacomo Vincenti, Venezia 1600.
- GIOVANNI DI GARLANDIA (Johannes de Garlandia), *De mensurabili musica*, edizione critica a cura di E. Reimer, 2 voll., Steiner, Wiesbaden 1972.
- MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg 1739.
- MONTEVERDI, Claudio, *Scherzi musicali a tre voci*, con la *Dichiaratione* di Giulio Cesare Monteverdi, Ricciardo Amadino, Venezia 1607.
- MONTEVERDI, Claudio, *Madrigali guerrieri et amorosi. Libro ottavo*, Alessandro Vincenti, Venezia 1638.

Testi poetici e letterari

- JOYCE, James, *Ulysses*, Shakespeare and Company, Paris 1922.
- Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, a cura di P. Malvezzi e G. Pirelli, Einaudi, Torino 1954.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di M. Santagata, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1996.
- SANGUINETI, Edoardo, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956.

Studi

- BARONI, Mario – DALMONTE, Rossana – JACOBONI, Carlo, *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino 1999.
- BARTHES, Roland, *Éléments de sémiologie*, in «Communications», 4, 1964 (trad. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966).
- BERIO, Luciano, *Poesia e musica – un'esperienza*, in «Incontri musicali», 3, 1959.
- ECO, Umberto, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano 1968 (IV ed. 1998).
- HJELMSLEV, Louis, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Munksgaard, København 1943 (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, a cura di G. C. Lepschy, Einaudi, Torino 1968).
- JUNG, Carl Gustav, *Simboli della trasformazione* (1952), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino 1970.
- LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1942 (trad. it. *Filosofia in una nuova chiave*, Armando, Roma 1965).

- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Colin, Paris 1960 (trad. it. *Elementi di linguistica generale*, Laterza, Bari 1966).
- MORRIS, Charles W., *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago 1938 (trad. it. *Lineamenti di una teoria dei segni*, Paravia, Torino 1954).
- NONO, Luigi, *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2001 (in partic. *Testo – musica – canto*, 1960).
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, 8 voll., Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1931–1958 (trad. it. parziale *Semiotica*, a cura di M. A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia, Einaudi, Torino 1980).
- RICOEUR, Paul, *Le symbole donne à penser*, in «Esprit», XXVII, 7-8, 1959, pp. 60-76.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Sprache und Musik II*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», I, 1958; rist. in Id., *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, vol. II, DuMont Schauberg, Köln 1964, pp. 157-166.