

# DALLE DUE ALLE TRE. APPUNTI SUL PARLATO RADIOFONICO DI MARIO BORTOLOTTO

*Francesca Gatta*<sup>1</sup>

## 1. PRELUDIO

Nella lunga attività di Mario Bortolotto, costante è stata la sua presenza ai microfoni di RadioTre, nelle vesti di ospite o di autore di ampi cicli di trasmissioni che hanno guidato gli ascoltatori dalla fine degli anni Settanta alla prima decade del Millennio, alla scoperta di repertori spesso poco noti e poco frequentati.

I programmi radiofonici del musicologo potrebbero essere riletti alla luce delle (inderogabili) *Norme per la redazione di un testo radiofonico* di Carlo Emilio Gadda<sup>2</sup> per come le rispecchiano: chi ha avuto il piacere dell'ascolto non potrà non riconoscere, fra gli altri, la «chiarezza e la limpidezza del dettato» e l'assenza del tono «accademico e dottrinale» a favore di un rapporto paritario con l'ascoltatore perché – come raccomandava Gadda – «il radiocolaboratore non deve presentarsi al radioascoltatore in qualità di maestro, di pedagogo e tanto meno di giudice e profeta, ma in qualità di informatore, di gradevole interlocutore, di amico». E, oltre all'apertura di orizzonti nuovi, una delle ragioni della piacevolezza delle trasmissioni dell'illustre musicologo era sicuramente dovuta all'assenza di atteggiamenti pedagogici e scopertamente divulgativi che rendeva paritario il rapporto con l'ascoltatore: l'autorevolezza del conduttore si imponeva indiscutibile nella chiarezza degli snodi argomentativi, nelle nette prese di posizione, nella sicurezza, non priva di ironia, con cui venivano discussi e sovvertiti luoghi comuni e ortodossie, ma l'ascoltatore si riconosceva nel piacere dell'ascolto che trapelava nelle scelte, nelle fulminee battute, nelle presentazioni dei brani musicali accuratamente scelti, scelti cioè perché giudicati «straordinari» dal conduttore.

L'ascoltatore che desiderasse proseguire il colloquio avviato nelle trasmissioni radiofoniche prendendo a mano i saggi di Bortolotto si troverebbe però a mal partito: la trasparenza cristallina cercata nella radio, così attenta ai diritti dell'ascoltatore, sparisce

---

<sup>1</sup> Università degli Studi di Bologna.

<sup>2</sup> Scritte nel 1953, si leggono in C. E. Gadda 2018. Sul parlato radiofonico, ci si limita a rinviare a Maraschio 2011 e Atzori 2016.

nella pagina scritta, dove la complessità della scrittura avvolge il lettore in un labirintico e fascinoso percorso costellato di allusioni e citazioni criptiche, alternato a serrate analisi del linguaggio musicale. Una scrittura che, come scriveva Cecchi (1927) a proposito di Longhi, non si può ridurre «ad una lezione meno densa di immagini ed ad un vocabolario meno animoso», pena la perdita dei «significati più schietti».

Nel passaggio dalla saggistica alla radio, non vengono meno la cifra peculiare del musicologo, il suo modo incomparabile di affrontare questioni musicali proprio a partire da quell'inesauribile piacere dell'ascolto, di cui la pagina scritta, secondo Arbasino (2014), era un prolungamento; così come rimangono l'ironia e l'insofferenza verso i luoghi comuni e gli stereotipi interpretativi, la predilezione per i dettagli e i particolari lasciati in ombra: tutti tratti che impediscono alla trasmissione di appiattirsi nella banalizzazione e nella semplificazione didascalica di prospettive e di contenuti (l'originalità si manifesta proprio a partire dalle proposte musicali).

La vistosa differenza fra saggistica e trasmissioni radiofoniche, tuttavia, offre materia per una riflessione sulla specificità dei due mezzi: lasciando ai musicologi le valutazioni sulla figura e sul ruolo di Bortolotto nella cultura musicale, le note che seguono si propongono di descrivere lo scritto oralizzato della radio, tenendo però presente sullo sfondo la scrittura saggistica invece di altri esempi di divulgazione musicale radiofonica, privilegiando così il confronto fra i due mezzi, dalle scelte linguistiche alla consapevolezza profonda della declinazione diversa del discorso musicale nei due ambiti.<sup>3</sup>

## 2. SCRIVERE DI MUSICA

La collaborazione di Bortolotto con RadioTre copre un arco di tempo di circa quarant'anni (dal 1970 al 2014) ed è caratterizzata da cicli di trasmissioni dedicati a temi precisi, come ad esempio le prime trasmissioni su Richard Strauss (*Il mio Strauss*, 1978, 5 puntate), oppure cicli concepiti come ampi contenitori all'interno dei quali proporre percorsi su argomenti definiti: è il caso delle *Belle addormentate. Musiche in ombra proposte da Mario Bortolotto* (1994, 25 puntate) o della trasmissione *I maestri cantori* (2010-2014) all'interno della quale si trovano puntate dedicate in modo organico all'opera francese, a Berlioz *il ninivite* (2011), a Debussy (*o monsieur Croche, a centocinquanta anni dalla nascita*, 2012) e di nuovo a Richard Strauss (2014). A questi cicli, si aggiunge, per la longevità, la trasmissione *Dalle due alle tre* (2006-2009) in cui Bortolotto è conduttore e presentatore.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Su Mario Bortolotto, si veda il volume curato da Pellegrini, Zaccagnini 2007, preziosa raccolta di contributi e testimonianze sul musicologo. Sulla scrittura saggistica, mi permetto di rinviare a Gatta 2019.

<sup>4</sup> L'archivio della RAI (Teche RAI) conserva tutta la produzione della RAI e può essere consultato nelle singole sedi regionali. In considerazione della chiusura delle sedi in occasione dell'emergenza sanitaria, l'archivio Rai ha gentilmente consentito la duplicazione di alcune trasmissioni, sulle quali in particolare si fondano le note che seguono. Le trasmissioni sono: la prima puntata del ciclo *Il mio Strauss* (23/1/1978); 3 puntate del ciclo *Le belle addormentate*, su Schubert (11 /1/1994); sui Lieder corali di Brahms (8/2/1994); sulle musiche pianistiche di Wagner (1/3 /1994); 2 puntate del ciclo *I Maestri cantori*, su Offenbach (3/8/2010) e su Debussy (17/7/2012); una puntata di *Blu Bemolle* (23/11/1999) e una puntata di *Dalle due alle tre* (6/9/2007). È ancora disponibile sul sito di RadioTre il podcast della trasmissione *La musica di Mario Bortolotto*.

I temi e gli ascolti proposti ricalcano le predilezioni e gli interessi di Bortolotto e molti di essi, ovviamente, trovano pieno sviluppo nella produzione saggistica, a partire dalla raccolta *Consacrazione della casa* (1982), undici ipersaggi (come li definiva Arbasino 2014) dedicati al teatro d'opera dopo il caso Wagner, cioè alle vie percorse dal teatro d'opera dopo l'irruzione della modernità rappresentata dal *Lobengrin*. I singoli capitoli della raccolta, a loro volta, daranno vita alle grandi monografie, che ampliano e ridefiniscono le questioni poste in *Consacrazione della casa. Dopo una battaglia. Origini francesi del novecento musicale* (1992); *Est dell'Oriente*, 1999, dedicato all'immenso mondo musicale russo in gran parte ignorato dall'occidente; *Wagner l'oscuro*, 2003; *La serpe in seno*, 2007, su Richard Strauss.

Il periodico ritorno all'amato Strauss, sia in radio sia nei saggi, illustra la modalità di ampliamento dell'indagine: il punto di partenza, dalla prima puntata del breve ciclo *Il mio Strauss* fino alla grande monografia sul musicista del 2007, è il caustico saggio di Adorno. Se il modo di affrontare il compositore si ripropone, quello che cambia nel corso del tempo è la complessità con la quale vengono discussi e, soprattutto, contestualizzati gli assunti adorniani, e la ricchezza con la quale rivive la cultura coeva a Strauss, dagli aspetti più materiali e curiosi (il *Rosenkavalierexpress*, le piazze dedicate alle opere di Strauss, e così via) alla citazione di fonti dirette e indirette, inglobate direttamente nella scrittura (passi dell'epistolario, testimonianze dei contemporanei, e così via) per farle parlare direttamente, per lasciare spazio alla loro "laconica" evidenza. Di qui l'impressione non di uno sviluppo lineare, ma di un approfondimento percussivo della lettura dei testi musicali condotto attraverso lo scavo continuo e l'allargamento delle fonti che restituiscono l'immagine di una ricerca inesauribile che, in questo caso specifico, punta a delineare che cosa fu per i suoi stessi contemporanei il "fenomeno Strauss". Se Adorno rimane il punto di riferimento costante nel discorso critico, nel volume interamente dedicato al compositore è una delle voci di un coro a cui partecipano dal Thomas Mann del *Doctor Faustus*, a Rolland, a Stravinsky, «ai devoti dell'engagement e (quasi tutti) gli accoliti di Darmstadt» (2007: 17) e così via, a ricostruire e ad indagare le ragioni della lunga e radicata diffidenza nei confronti dell'imperturbabile compositore, ragioni colte nel loro tempo e che, proprio per questo, consentono di portare alla luce la specificità della figura di Strauss e del suo linguaggio musicale.

Quanto scrive Kracauer (1985: 62) a proposito dello sguardo dello storico, «il passato si arrende solo a coloro che guardano ad esso con l'intenzione di farlo parlare direttamente», può essere richiamato per descrivere anche l'atteggiamento critico di Bortolotto, estraneo a visioni totalizzanti e astratte: al centro dell'indagine ci sono i testi (musicali, critici, letterari), indagati in profondità e accostati l'uno all'altro con una straordinaria capacità di farli dialogare, letti con un occhio autenticamente filologico, che li colloca pienamente nella loro storicità (che cosa significa, per esempio, in termini musicali il concetto di "classico" nelle discussioni di fine ottocento?).

Un approccio critico che si traduce nello stile saggistico di Bortolotto, nelle precise scelte stilistiche della prosa, fatta per lo più di accumulazioni, di discorso riportato, in cui le linee principali del discorso sembrano frantumarsi in un pulviscolo di allusioni, di citazioni, di

a parte, con teatrali escursioni di registro. E questo grazie ad una sintassi fortemente ipotattica, in cui la subordinazione è prevalentemente implicita (affidata molto spesso a gerundi e anche a participi presenti con valore verbale) e ricca di incisi (costrutti partecipiali, parentetici, frasi incidentali e così via) che, nelle punte più estreme, arrivano a fagocitare la frase principale, dando così l'impressione di aggiunzioni continue e centrifughe, di un moto perpetuo del pensiero e della scrittura. Ne è un esempio il passo sottostante, tratto dalla *Consacrazione della casa* (1982: 106; in corsivo gli elementi nucleari della frase principale):

Ma a differenza di quanto gli era occorso manipolando Schiller, od Ostrovskij, per tacere degli assurdi scenici di Jolanta, *la vigilanza di un uomo di teatro dalla chiaroveggenza spietata* [Puškin], anche scavalcando i collaboratori semicasuali, il fratello Modest quanto l'amico del cuore Šilovskij, *garantisce alle due opere celebrate*, cui aggiungeremmo volentieri il libretto di Ja. P. Polonskij per Čerevički, che secondo Rimskij “non valeva nulla” (ma egli stava finalmente attendendo allo stesso soggetto gogoliano, resogli libero dalla morte del collega), *la traiettoria inesorata*.

Costanti stilistiche che si attenuano solo nelle parti in cui il saggista dà spazio all'analisi del linguaggio musicale. Si veda un ulteriore esempio della fitta trama di rimandi creati dalla scrittura (anche attraverso precise scelte lessicali), tratto dalle prime pagine di *La Serpe in seno* (2007: 140), in cui si commenta il passo del *Doctor Faust* su *Salome*:

Deliziosa malvagità, senza dubbio, ben degna della celebrata penna: ma nel 1905 non vi era però anima viva, né a Graz né altrove, che potesse concedersi un tale distacco. Pochi giudizi sono più schiacciamente esatti di queste righe dosate al millesimo, dove ogni parola è uno spillo, e lo spillo è stato tuffato nel curaro. Solo, occorre, il curaro, averlo a disposizione, cioè potersi avvalere dello sguardo affatto postumo di Adorno: che allora si chiamava Theodor Wiesengrund, e, a un anno, non aveva ancora compiuto il parricidio rituale.

È evidente che una prosa così complessa, che chiede al lettore di cogliere allusioni, citazioni, senza offrire punti di appiglio essendo fortemente implicita, non può essere proposta all'ascoltatore radiofonico.

### 3. PARLARE DI MUSICA: LE TRASMISSIONI RADIOFONICHE

Pur mantenendo caratteri omogenei, le trasmissioni di Bortolotto oscillano ora verso una prevalenza dell'aspetto logico-argomentativo, ora verso una dimensione più narrativa, in cui il tema principale viene affrontato partendo da scorci particolari, cioè aneddoti, luoghi comuni e così via, brevi narrazioni che, nelle altre trasmissioni, vengono “assorbite” nell'architettura del discorso.

La puntata dedicata alla produzione liederistica meno nota di Brahms del ciclo *Le Belle addormentate* (8/2/1994) può essere presa come esempio di trasmissione “argomentativa” e di adeguamento linguistico richiesto dal mezzo, a partire dall'affioramento, e dunque dall'esplicitazione, della struttura del discorso. L'esordio *in medias res* prende il via dalla definizione di *Lied* e di *Lied* corale, anch'esso pienamente coerente con il clima romantico,

soffermandosi sulla particolarissima declinazione della parola *Volk* nella letteratura e nella musica tedesca. Di seguito la trascrizione dei primi minuti della trasmissione:<sup>5</sup>

parlando in queste trasmissioni e altrove del Lied romantico ci riferiamo qui come consuetudine (-) a quel brano per voce con sostegno del pianoforte a cui il termine essenzialmente si addice (-) ma in realtà il romanticismo tedesco non ha pensato al Lied solo in questi termini (-) lo ha esteso a più cantori, duetto terzetto quartetto e aumentandone il numero si è giunti al Lied corale (-) questo può sembrare (-) in un primo momento (-) una contraddizione in termini visto che noi siamo abituati a immaginare il Lied come un'effusione dell'io poetante (-) questo io può uscire dalla propria clausura di soggetto lirico e dare l'apparenza (-) non sappiamo quanto fondata (-) probabilmente utopica di una totalità (-) questa totalità è misticamente (-) nell'esatto senso della parola (-) il Volk il popolo (-) e spetta a Roberto Calasso di avere una volta osservato come questa idea di Volk (-) di popolare (-) nella musica tedesca e nella letteratura tedesca nella letteratura coeva (-) abbia un'accezione unica cioè un sapore irripetibile che non è stato più ritrovato se non eccezionalmente(-) in vero quando questi compositori o questi poeti parlano del Volk (-) lo usano pure come prefisso Volkslieder (-) intendono insieme una scuola un sodalizio una vita in comune un cenacolo dove (-) al limite noi potremmo anche immaginare un lavoro collettivo (-) cioè potremmo supporre che per certi Lieder che se non ci fosse noto l'autore non potremmo ritrovarlo (-) tanto le mani per così dire di questi collaboratori all'opera comune sono intercambiabili (-) succede cioè qualcosa come in un altro stil novo in cui non tutti i testi che ci sono pervenuti sono sicuramente da attribuirsi a questo o a quel poeta (-) o come in una nuova accolta di poeti metafisici pensando a quelli del seicento inglese nel preciso senso stabilito da Eliot (-) qui del resto in qualche caso l'attribuzione è effettivamente dubbia anche se ci troviamo nell'avanzatissimo ottocento alcuni dei Lieder attribuiti a Fanny Mendelssohn per esempio sono probabilmente opera del fratello o vice- o per lo meno il fratello vi ha posto mano quindi non sempre anche [...] l'attribuzione è così assoluta (-) naturalmente questo discorso non vale per Brahms la cui adesione a questo cenacolo a questa accolta a questa conventicola è del tutto morale (-) abbiamo pensato di farlo ascoltare non nei Lieder correntemente usati visto il carattere di questa trasmissione.

La trascrizione mette in evidenza come il discorso sia scandito da precise definizioni («ci riferiamo qui come consuetudine...»; «quando questi compositori parlano di *Volk* intendono insieme una scuola...»), sviluppate e ulteriormente chiarite tramite le analogie

---

<sup>5</sup> Trattandosi di uno scritto oralizzato, ci si è limitati ad una trascrizione “di servizio”, che, usando segni paragrafematici correnti in alcuni studi sul parlato (cfr. ad es. Bazzanella 1994), si limita a segnalare le pause con la lineetta fra parentesi (-), doppia nel caso di una pausa più lunga (--), e di usare i due punti (:) per gli allungamenti delle vocali. Le omissioni sono sempre segnalate con le parentesi quadre [...]. È evidente che la voce in radio esegue e dunque sottolinea le diverse intonazioni della scrittura. Di questo le trascrizioni, anche le più sofisticate, non riescono a dare conto.

introdotte da segnali linguistici come il condizionale («potremmo anche immaginare...», «potremmo supporre che...»), l'uso di *come* o di *cioè* esplicativo («succede cioè qualcosa come...o come...»). Anche l'esempio è accompagnato dal segnale discorsivo («alcuni dei Lieder attribuiti a Fanny Mendelssohn *per esempio...*») così come la parte finale del ragionamento è introdotta da *quindi*. Lo sviluppo del ragionamento è scandito dai segnali discorsivi che esplicitano la precisa funzione del passaggio, cioè definizione, analogia, esempio e così via. E qui non si può non rilevare la piena consonanza con il punto 5 delle *Raccomandazioni* gaddiane, che invitano perentoriamente a «curare i passaggi di pensiero e i conseguenti passaggi di tono mediante energica scelta di congiunzioni o particelle appropriate [...] o con esplicito avviso».

Osservazioni simili si possono fare per la puntata dedicata alle musiche pianistiche di Wagner sempre delle *Belle addormentate* (1/3/1994), un ciclo in cui forse proprio la particolarità della materia obbliga l'autore alla massima limpidezza espositiva: l'esordio individua il carattere distintivo della produzione pianistica («le opere per pianoforte di Wagner hanno la caratteristica di manifestare un suono che di per sé non è pianistico (-) è un suono che è pensato senza l'orecchio collegato direttamente alla tastiera come avviene nei grandi compositori tedeschi della Romantik») e l'importanza che essa ha come «laboratorio» che precede la grande stagione della maturità dopo il *Lobengrin* («e tuttavia alcune di queste pagine wagneriane sono estremamente interessanti perché sembrano anticipare le maniere soprattutto armoniche che Wagner adotterà in opere teatrali seguenti»); sono richiamati i raccordi necessari per l'ascoltatore («la formazione dello stile wagneriano avviene molto tardi (-) si nota poi nella sua opera teatrale una cesura molto netta che avviene dopo il *Lobengrin* (-) dopo di che comincia la grande stagione della maturità»). Non manca lo sguardo ampio ad indentificare le permanenze nella storia della musica: nella puntata sul *Lied*, i momenti più felici della contiguità irripetibile fra compositore e musica popolare, dai *Volkslieder* di Brahms ai *Folksongs* di Luciano Berio, passando per le trascrizioni di Tschaikowsky di canti popolari russi per pianoforte a quattro mani e le *Siete canciones populares españolas* di De Falla; qui, invece, il particolare suono di Wagner, «questo suono non pianistico è un' eredità che dall'ottocento passa al nostro secolo e si ripete nella Wiener Schule e particolarmente nel suo maestro Arnold Schoenberg».

Nelle *Belle addormentate*, di solito, gli ascolti sono introdotti da una presentazione musicale attenta ed essenziale dei brani musicali, altrove omessa o solamente accennata: l'analisi del linguaggio musicale, così presente nella saggistica, viene dunque meno, perché in parte sostituita dagli ampi ascolti e perché evidentemente troppo specialistica per essere proposta alla radio.

La stessa chiarezza guida la puntata introduttiva del primo ciclo dedicato a Strauss (1978), in cui il musicologo è affiancato da un interlocutore<sup>6</sup> che funge da intermediario per l'ascoltatore, scandendo i passaggi del ragionamento. Il discorso prende il via dalla formula del titolo, *Il mio Strauss*, perché consente di anticipare e giustificare la parzialità delle scelte

---

<sup>6</sup> Purtroppo dalla registrazione non si riesce a capire il nome dell'interlocutore.

che verranno fatte nelle cinque puntate dedicate al compositore («attenermi a questa formula (-) per quanto vaga che sia (-) del mio qualcosa del mio Strauss e scegliere le cose che in fondo continuano ad incantare (-) se non a interessare in questo compositore»). Oltre al «memorabile» saggio di Adorno, il percorso straussiano prende spunto dal passo, precedentemente citato, del *Doctor Faust* di Mann<sup>7</sup> in cui il protagonista coglie immediatamente «quanto vi è di falso di mistificatorio menzognero (-) simpaticamente e no (-) e quanto in fondo vi è già di godereccio di voluttuoso di consonante di consenziente e:: nei confronti delle opere che verranno (-) a cominciare dall'undici cioè dal *Rosenkavalier* (-) diventano sempre più una manifestazione di questa gioia di vivere e di fare musica». Ed è questo aspetto che sarà privilegiato nelle puntate successive, a partire dalla stessa lettura di *Salome*, in cui – secondo Bortolotto – la scrittura musicale si esalta nelle parti di contorno e nell'ambientazione estetizzante in cui si svolge la vicenda di Salome e del profeta Jokanaan:

non è che Strauss non sia incantato da questa figura di:: tardo bizantina da questo bizantinismo di inizio di secolo eh::(-) i suoi gioielli i suoi orpelli e::da nude lune più o meno malate e:: (-) i fuochi sul terrazzo e così via (-) tutte queste cose che circondano la protagonista diventano a lungo andare (-) mi sembra (-) più essenziali che la protagonista stessa (-) tutto quanto vi è di tardo tedesco (-) veramente di: vecchio tedesco e::/ si raduna essenzialmente attorno alla parte del soprano drammatico e (-) anche peggio attorno al suo antagonista: erotico che è Jokanaan (-) laddove viceversa (-) dove salta fuori la vena nuova di Strauss (-) la sua inesauribile proliferazione di motivi di disegni di colori di ritmi e così via (-) è nelle zone dei due tenori (-) fondamentali in quest'opera (-) vale a dire la parte di Narraboth (-) questo giovane capitano delle guardie che è perduto innamorado di Salome (-) e nella seconda parte dell'opera (-) dopo una lunga attesa (-) una delle grandi attese di personaggi fondamentali di cui Strauss è protagonista è specialista volevo dire (-) nella figura di Erode

La contrapposizione fra lo Strauss moralista e quello più edonista delineato così in modo esplicito viene ulteriormente consolidata dal modo con cui vengono presentati i personaggi (lo splendore della scrittura vocale di Narraboth contrapposto alla pesante diatonica del canto del profeta, rinchiuso nella cisterna e, come aggiunge Bortolotto, «ben gli stà») e questa chiave di lettura viene rafforzata da un rapido riferimento alla *Frau ohne Schatten*, della quale si esalta l'aspetto favolistico a discapito della dimensione moralistica dell'opera che «conferisce un tono malthusiano a tutta la vicenda della *Frau*». È una lettura personale, e Bortolotto non manca di ribadirlo, che giustifica la scelta del repertorio straussiano in cui viene recuperata in modo originalissimo la mitologia classica:

dovrebbe essere abbastanza chiaro quanto si tentò di affermare (-) cioè come dispiaccia in ultima analisi almeno a chi parla (-) il tentativo della *Frau ohne Schatten* di puntare su valori più alti (-) valori morali e spirituali più alti verso l'etica tout court potremmo anzi dire e verso il mondo religioso che è quello

---

<sup>7</sup> È il passo a cui fa riferimento la citazione precedente tratta da *La Serpe in seno*.

delle prove (-) le prove sono certamente il debito che Strauss ha verso la *Zauberflöte*

Da questi pur pochi esempi risulta evidente la trasparenza dello sviluppo argomentativo del discorso, sottolineato dall'affioramento di segnali discorsivi (*ora, per esempio, addirittura, orbene, viceversa*, e così via), il ricorso ad analogie con valore esplicativo introdotte da precisi segnali linguistici, tratti che allontanano in modo significativo lo scritto oralizzato dalla prosa saggistica.

Le fonti e gli autori chiamati in causa sono funzionali all'argomentazione e sono ben distinguibili nel discorso, cioè introdotti da *verba dicendi* (*scrive Adorno, il pensiero di, si deve a, nel preciso senso stabilito da Eliot, come ebbe a scrivere*, e così via), cosa rara nella scrittura saggistica in cui le fonti e le citazioni sono immesse direttamente nella scrittura. In alcuni casi Bortolotto è ben consapevole del processo di semplificazione e non mancano avvertimenti all'ascoltatore dell'operazione approssimativa che si sta compiendo: «va da sé che ammessa questa premessa tutto ciò che rientra (-) dunque io sto tremendamente schematizzando un pensiero che naturalmente essendo dialettico è infinitamente più vario (-) però in ultima analisi le cose stanno così (-) si tratta di stabilire qual è: la distanza di Schoenberg da Strauss». Così come è chiaro che un'autentica indagine sui diversi aspetti della figura di Strauss richiederebbe «un lavoro storico critico».

Sono aspetti che distanziano molto lo scritto oralizzato di Bortolotto per la radio rispetto alla scrittura saggistica e, naturalmente, sono legati alla consapevolezza del mezzo e alla viva attenzione nei confronti degli ascoltatori, chiamati spesso in causa direttamente (*l'ascoltatore avrà notato, non sfuggirà all'attento ascoltatore, pensate a Brahms*, e così via). A questa attenzione si devono anche le chiose esplicative che punteggiano il discorso, del tipo «Einstein celebre musicologo che a Schubert ha dedicato un libro assai vasto»; oppure «i temi di *Ländler* cioè di danza popolare». Spiegazioni che assumono anche dimensioni più ampie, come la parentesi sull'orchestrazione per sottolineare il dono innato di Ravel per il colore orchestrale (*Blu bemolle*): «quando i compositori iniziano a scrivere per l'orchestra in generale lo fanno con una certa: paura [...] pensate a Brahms [...] anche Ravel inizia tardivamente [...] ebbene già in questo pezzo (-) usando il mezzo sinfonico per la prima volta Ravel rivela una sicurezza...». Come già ammoniva Gadda (punto “e”), «astenersi dal presupporre nel radioabbonato conoscenze che “egli”, “il qualunque” non può avere e non ha».

Non mancano precise prese di posizione, condite con quell'ironia un po' teppistica evidenziata da Arbasino, come a proposito del rapporto infelice fra Schubert (e in generale tutti i musicisti) e Goethe: «ma non è solo la presenza di Zelter quella che spiega il contegno di Goethe (-) è che Goethe bisogna prendere il coraggio a quattro mani (-) in realtà di musica capiva molto ma molto poco»; oppure la perentorietà dell'affermazione su Strauss «spirito negato a qualsiasi esperienza religiosa di fondo è chiaro come egli non possa accedere se non alle prime soglie del: dell'ambito tragico»; oppure fulminee note del tipo «Elektra di Hofmannsthal assomiglia piuttosto ad una paziente del dottor Groddek», o «l'orecchio collegato direttamente alla tastiera come avviene nei grandi compositori tedeschi della Romantik».



Gli umori e le predilezioni del conduttore affiorano anche nei rapidi schizzi narrativi o nell'impostazione stessa dell'intera trasmissione, alle volte concepita come un controcanto burlesco e complice della materia trattata, come avviene nella puntata dei *Maestri cantori* sull'amato Offenbach (all'operetta è dedicato un vertiginoso capitolo della *Consacrazione della casa*, che da Nietzsche finisce all'orchestrina del *Florian* a Piazza San Marco): partendo dalla descrizione dei ritratti di Nadar e dalle caricature del compositore, la puntata si sviluppa attorno alla fama di jettatore che accompagnò il musicista in vita e in morte (soggetto esso stesso degno di un'operetta!), una fama dovuta a una lunga serie di malefici, compresa la morte improvvisa dello stesso musicista, che lasciò incompiuto il capolavoro, *Les Contes d'Hofmann*, il suo «disperato sogno di cimentarsi dopo infinite operette con il teatro lirico di volo alto».

In queste trasmissioni la narrazione ha un respiro più ampio e asseconda la maggiore libertà e imprevedibilità con cui i temi vengono affrontati. Il confronto fra Ravel e Debussy (*Blu bemolle*), per esempio, prende il via dal loro aspetto (si notino ancora le glosse esplicative per l'ascoltatore, in neretto nel testo):

non si potrebbe immaginare una persona più diversa nella vita di Maurice Ravel nei confronti del suo grande predecessore e indirettamente maestro (-) cioè Debussy eh:::Debussy era un uomo piuttosto pacioso (-) si ingrassò ben presto però anch'egli molto elegante (-) con gli occhi voluttuosi da fauno (-) molto galante con le donne (-) Ravel viceversa era un omettino secco piccolissimo di bassa statura (-) anch'egli però elegantissimo (-) vi sono delle fotografie ammirabili al riguardo (-) si sa che la sua scelta delle cravatte costituiva un problema costante per il musicista (-) vi è fra le tante una fotografia vorrei ricordare in cui egli è vicino a Marguerite Long **la grande pianista che interpretò il suo concerto in sol in prima assoluta** – beh: fra questa signora che veste con un boa di piume come usava allora (-) con una meravigliosa cloche **il cappello di moda negli anni 20-30** non sapremmo scegliere (-) sono veramente l'uno all'altezza dell'altra (-) **questo lo si dice non per passione o per indulgenza verso l'aneddoto** ma perché questa estrema cura che Ravel manifesta nella sua: nel suo modo di presentarsi /come un tempo Chopin (-) non per nulla musicista da lui amatissimo (-) o come Mendelssohn di cui curò addirittura un'edizione delle opere pianistiche (-) questa cura dicevo si riflette in tutto il suo modo di pensare nel suo raziocinio chiaro direi addirittura geometrico che gli valse accanto infinite ammirazioni addirittura qualche stoccata (-) le stoccate di Stravinsky in genere non sono da prendere alla lettera (-) rivelano semmai un desiderio del grande compositore di eliminare con troppa fretta i suoi colleghi (-) ma sta di fatto che la definizione di orologiaio svizzero data da Stravinsky oltre a riferirsi all'effettiva nazionalità del padre che come dicevo era appunto svizzero (-) nonostante questo poneva in evidenza anche quella meticolosità estrema che si riconosce appunto agli orologiai di quel paese (-) di quel beato paese in cui gli orologi pare abbiano raggiunto il massimo della loro precisione (-) della loro esattezza

L'ampia trascrizione mostra l'accuratezza della narrazione (ben distinta anche grazie al costante uso del passato remoto) e il velo di ironia e di trattenuto divertimento che dirompe nella chiusa sugli orologi svizzeri e nella spiegazione di come vadano interpretate le stoccate di Stravinsky! È significativo però (proprio perché raro, se non assente, nella scrittura saggistica) l'appunto metodologico sul valore del dettaglio, dell'aneddoto che diventa un punto di vista per entrare dentro l'argomento di «sghembo», come direbbe lo stesso Bortolotto, sottolineando altrove (*Dalle 2 alle 3*) come spesso le cose più importanti sono quelle che non appaiono, come il D'Artagnan ignorato nel titolo dei *Tre moschettieri*, pur essendo il vero protagonista del romanzo! Un'attenzione allo sghembo che giustifica la ricorrenza frequente di espressioni del tipo *è curioso osservare...*, *può stupire...*, *è un fatto singolare... non è futile osservare...* e così via. Ma le stesse “musiche in ombra”, cioè dimenticate, sono interamente da ascrivere ad una visione “sghemba” della storia della musica, prospettiva prediletta e costitutiva dell'approccio critico del musicologo, adeguato e rimodulato nel diverso mezzo, ma vivo e pienamente presente anche nella radio.

La trasmissione radiofonica trova una sua precisa identità non solo per il taglio con cui vengono affrontati i temi proposti, ma anche grazie ad una lingua che, senza venir meno ai doveri di un dialogo paritario e affabile con l'ascoltatore, non rinuncia a quella precisione e a quella “densità” che la tiene lontana da cedimenti verso il basso.

E ciò si deve al fatto che, pur nella ridefinizione complessiva del discorso richiesta dal mezzo, il parlato radiofonico non tradisce la sua natura di testo scritto. Il rigore dell'argomentazione, la precisione e l'accuratezza degli squarci narrativi si appoggiano su di uno spartito fedelmente eseguito nella trasmissione, in cui affiorano costruzioni sintattico-testuale sostenute e ampie, lontane sia dalle opzioni percorse nella scrittura saggistica, sia da concessioni che possano avvicinare lo scritto oralizzato maggiormente al parlato. Oltre a rilevare l'uso ricorrente di *testé, del pari, poc'anzi*, il rafforzativo *affatto*, l'uso esclusivo di *v'è*, si vedano gli esempi che seguono ad illustrare la pianificazione “scritta” del discorso: «il concetto di iettatura è s'intende di origine schiettamente induttiva (-) cento incendi mille afonie inspiegabili non costituiscono una conferma ma però fanno un po' paura»; «non su queste vogliamo porre l'accento sibbene sul punto di partenza di questo periplo schubertiano»; «alcune generazioni dopo bisognerà citare le *Siete canciones populares españolas* di De Falla le quali anch'esse sarebbe ben difficile dire se siano autentiche canzoni del popolo o farina del sacco del compositore»; «un sostegno pianistico il quale splende di raffinatezze armoniche tra le più squisite che si diano e mantiene da cima a fondo un pulsare ritmico costante»; «le formule di accompagnamento (-) in figurazione di quartine sono per il vero assai vecchie possono essere alquanto stantie»; «la sua scomparsa fu repentina degna di chi aveva espresso in ritmi il movimento diabolico del nostro tempo»; «dell'adorabile Jacques Offenbach nato Jakob appunto (-) si hanno numerose immagini sopraffatte da quelle firmate Nadar».

Se gli estremi della saggistica sono ricompattati, come richiesto dal mezzo e in linea con la raccomandazione 10 di Gadda che invita a non usare «parole desuete, i modi nuovi o sconosciuti e in genere un lessico e una semantica arbitraria», non significa che non affiorino improvvisi preziosismi lessicali, incastonati spesso nella ricercata struttura

sintattica, accumulazioni di aggettivi e scelte immaginose: «gli occhi straordinariamente trafiggenti velati di malinconia»; «la bestia immusonita non ha scordato l'antica condizione di ulisside»; «inveterate abitudini lo inducevano a non smettere le abituali maniere»; «il carattere affatto particolare del termine Volk a cui si accennava testé qui si spande vorrei dire si inciela nei *Deutsche Volkslieder*»; «quando si pensa a Debussy si pensa a un soffio al calore di un *anèmos* avrebbero detto i greci»; «continuò a sognare i propri sogni su quella musica celeste»; «quel segno delicatissimo molto preciso secco squisito»; «più enigmatico e senza dubbio indicibilmente triste»; «melodizza a vele spiegate»; «il melodiare» schubertiano; «si conclude in una sorta di abbacinato stupore»; l'«empireo di una vita».

Un contesto linguistico nel quale spiccano gli inserti più colloquiali del tipo «le due donne (Elettra e Clitennestra) se ne dicono di tutti i colori»; «non solo senza avere visto Granada ma senza averla nemmeno fiutata»; una melodia «all'acqua di rose»; «sarà bene qui insistere un momentino perché anche questa è una delle chiavi che aprono l'universo debussiano».

Lontana dalla complessità della scrittura saggistica, la lingua delle trasmissioni radiofoniche trova anch'essa una sua specificità proprio perché evita un abbassamento generalizzato di contenuti e lingua.

E non viene meno, infine, il piacere della musica, affidato direttamente alle parole (sfuggendo così alle maglie costrittive dell'argomentazione: le sonate di Schubert, poco conosciute «comprese le ultimissime (-) le sublimi le supreme»), o manifesto nelle improvvise accelerazioni della lettura che preludono all'eloquenza liberatoria dell'ascolto, in modo analogo al celeberrimo terzetto finale del *Rosenkavalier*, in cui la musica si libera dal «ricatto dell'azione» e i tre personaggi, «null'altro potendo dirsi», si abbandonano «finalmente alla gioia del canto e all'ebrezza del contrappunto».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arbasino A. (2014), *Ritratti italiani*, Adelphi (e-book), Milano.

Atzori E. (2016), «La lingua della radio», in Bonomi I., Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, 2016 (II ed.), pp. 41-79.

Bazzanella C. (1994), *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, La Nuova Italia, Scandicci (FI).

Bortolotto M. (1982), *Consacrazione della casa*, Adelphi, Milano.

Bortolotto M. (1992), *Dopo una battaglia. Origini francesi del novecento musicale*, Adelphi, Milano.

- Bortolotto M. (1999), *Est dell'oriente: nascita e splendore della musica russa*, Adelphi, Milano.
- Bortolotto M. (2003), *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano.
- Bortolotto M. (2007), *La serpe in seno: sulla musica di Richard Strauss*, Adelphi, Milano.
- Cecchi E. (1927/ 1973) in Longhi R., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Contini G., Mondadori, Milano, pp. XXIII-XXIV.
- Gadda C. E. (2018), *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di Bricchi M., Adelphi (e-book), Milano.
- Gatta F. (2019), “Scrivere la musica. Note sulla scrittura saggistica di Mario Bortolotto”, in *Poli-femo*, 17-18 (numero monografico *Ton sur ton. Lo stile della saggistica critica sulle arti. I*, a cura di Rodler L. e Lombardi Vallauri S.), pp. 19-32.
- Kracauer S. (1985), *Prima delle cose ultime*, Marietti, Torino.
- Maraschio N. (2011), “Radio e lingua”, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2011  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/radio-e-lingua\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/radio-e-lingua_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)
- Pellegrini J., Zaccagnini G. (a cura di) (2007), *Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto*, EDT, Torino.