



Andrea Garbuglia

La comunicazione multimediale e la musica

Presupposti teorici e proposte analitiche

Prefazione di János Sándor Petőfi

eum x semiotica x comunicazione

Andrea Garbuglia

La comunicazione multimediale
e la musica

Presupposti teorici e proposte analitiche

Prefazione di János Sándor Petőfi

Postfazione di Marco de Natale

eum

ISBN 978-88-6056-091-9

©2008 eum edizioni università di macerata

vicolo Tornabuoni, 58 - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Distribuzione e vendita:

BDL

Corso della Repubblica italiana, 9 - 62100 Macerata

bottegadellibro@bdl.it

Indice

5	Indice
9	Prefazione di <i>János Sándor Petöfi</i>
13	Introduzione
	Capitolo primo
17	Il <i>Miserere</i> e il <i>Giudizio Universale</i> Multimedialità e multitestualità nella comunicazione musicale
17	1.0 Mozart, il <i>Miserere</i> e il <i>Giudizio Universale</i>
22	1.1 Musica e multimedialità: alcune precisazioni
34	1.2 Dalla multimedialità alla multitestualità musicale
38	1.3 Conclusioni
	Capitolo secondo
41	La costruzione del senso
41	2.0 Premessa
42	2.1 Il senso
42	2.1.1 Il senso secondo Giovanni Piana
45	2.1.2 Alcune precisazioni
49	2.1.3 La teoria degli schemi
52	2.1.4 Tempo, senso e struttura secondo la teoria degli schemi
54	2.2 I componenti costitutivi del senso
54	2.2.1 Il senso come sistema di schemi
61	2.2.2 Il conferimento di senso
65	2.2.3 La comunicazione
71	2.3 Le tipologie
71	2.3.1 La funzione costruttiva delle tipologie
73	2.3.2 Per una tipologia dei media statici e dinamici

Capitolo terzo

- 81 Musica e parole
Per un'analisi Testologico-Semiotica del mottetto *Fasciculus myrrhae*
- 81 3.0 Premessa
- 84 3.1 Le ripetizioni nelle opere vocali
- 84 3.1.1 Le ripetizioni e le "arti del tempo"
- 85 3.1.2 Le ripetizioni nel componente musicale
- 86 3.1.3 Le ripetizioni nel componente verbale
- 87 3.1.4 Le ripetizioni nei comunicati verbo-musicali
- 88 3.2 La struttura gerarchica delle opere vocali
- 88 3.2.0 Forma interna e forma esterna del suono
- 88 3.2.1 La SbA e la forma interna del suono
- 90 3.2.2 Le Unità di primo grado della MiA e il Testo
- 92 3.2.3 I gruppi sonori
- 95 3.2.4 I gruppi sonori e i livelli architettonici
- 96 3.2.5 Lo studio dell'organizzazione compositiva
- 97 3.3 Analisi di un mottetto composto sul *Cantico dei Cantici*
- 97 3.3.0 Premessa
- 97 3.3.1 La costruzione del comunicato
- 100 3.3.2 Alcune caratteristiche generali
- 101 3.3.3 La suddivisione del mottetto in unità gerarchiche
- 113 3.3.4 Ulteriori suddivisioni
- 117 3.3.5 La struttura sintattica del componente verbale
- 120 3.3.6 Il rapporto sintattico tra musica e parole
- 124 3.3.7 Il senso del mottetto *Fasciculus mirrhae*
- 131 3.4 Conclusioni
- 133 Appendice

Capitolo quarto

- 135 Musica, immagini e parole
- 135 4.1 La musica illustrata
- 135 4.1.0 La semplificazione come procedimento costruttivo
- 139 4.1.1 Le ragioni fallaci di un'esclusione
- 142 4.1.2 Lo spartito illustrato
- 152 4.1.3 Analisi testologico-semiotica dello spartito illustrato
J'ai du bon tabac
- 160 4.1.4 Conclusioni
- 161 4.2 La musica nel linguaggio dei fumetti

162	4.2.0	Premessa
163	4.2.1	Musica e fumetti
169	4.2.2	Analisi di un fumetto con un componente musicale
175	4.2.3	Aspetti sintattici
181	4.2.4	Aspetti semantici
187	4.2.5	Conclusioni
188	4.3	La musica e le immagini in movimento
188	4.3.0	Premessa
190	4.3.1	Analisi sintattica
197	4.3.2	Analisi semantica
		Capitolo quinto
201		Lo schermo tra immagini e suoni
201	5.0	Premessa
201	5.1	Il teatro delle ombre dell'isola di Giava e la Teoria dello Schermo
204	5.2	Lo schermo e il suono
211	5.3	Analisi quasi musicale di una miniatura del X secolo
217	5.4	Conclusioni
219		Postfazione di <i>Marco de Natale</i>
225		Bibliografia

Prefazione

Mottetti, film, spartiti illustrati, miniature, fumetti, comunicati la cui multimedialità non è data da tutti per scontata, comunicati sicuramente diversi tra loro, ma per i quali Andrea Garbuglia riesce a trovare con intelligenza un comune denominatore musicale, a studiarlo fondandosi saldamente su un cospicuo apparato bibliografico, servendosi di uno stile al tempo stesso asciutto e accattivante, anche nelle parti in cui si addentra in analisi complicate, seguendo sempre con onestà intellettuale il filo del suo ragionamento e senza far venir mai meno l'originalità che contraddistingue il suo approccio.

Il problema della multimedialità è un tema che ha affascinato Garbuglia sin dalla stesura della sua tesi di laurea, nella quale presentava già un primo abbozzo dello schema per classificare i media in statici e dinamici, qui ripreso e approfondito nel secondo capitolo (figura 2.9). Tuttavia, è nel presente lavoro che egli dà pieno compimento al percorso con cui lega i suoi interessi per la musica a quelli per la comunicazione multimediale.

La comunicazione multimediale e la musica porta alle estreme conseguenze un modo di pensare e studiare la comunicazione umana, e in particolare quella musicale, che non parte né da preconcezioni né da luoghi comuni, bensì sceglie come base una lettura attenta dei singoli atti comunicativi, sviluppando un modo di vedere, e di sentire, che va al di là delle semplici apparenze.

Ho letto i saggi che compaiono in queste pagine nel corso della loro elaborazione, e poi mano a mano che venivano pubblicati in varie riviste scientifiche. Ho seguito il quadro che essi andavano componendo con interesse e curiosità, ed è per me naturale vederli ora qui raccolti in un lavoro monografico, che è anche il primo di quest'autore. Ciò nonostante, la convivenza all'interno di un unico testo fa sì che saggi tanto diversi per stile, argomento e grado di approfondimento, possano in qualche modo compensarsi a vicenda, facendo intravedere

un panorama più completo di quello che si può desumere leggendoli singolarmente.

Dal mio punto di vista, la pubblicazione di questo volume è importante per almeno due ragioni. Da una parte Garbuglia tenta di stabilire una relazione sistematica tra lo studio del linguaggio e le teorie della conoscenza, con risultati che possono essere accettati o rigettati, ma che comunque testimoniano un approccio rigoroso nei confronti di un tema che deve essere necessariamente approfondito. Dall'altra parte, egli prende di petto, con l'entusiasmo e l'immaginazione che può avere solo un giovane ricercatore, degli aspetti scomodi della musica, come la sua multimedialità, i suoi confini, il suo rapporto con le altre forme di comunicazione (i.e. le immagini e le parole), la controversa questione del suo significato, la possibilità che vi sia musica anche là dove apparentemente essa è assente, temi questi che, nella migliore delle ipotesi, vengono guardati con sufficienza e scetticismo dai musicologi di professione.

Apparentemente i due piani potrebbero sembrare separati, ma non è così. La riflessione sulle teorie della conoscenza è per Garbuglia una necessità che nasce proprio all'interno della musica, anzi si potrebbe dire che è proprio la musica, con le sue caratteristiche ontologiche, ad aver portato l'autore a prendere in considerazione gli aspetti cognitivi della comunicazione. Di qui il tentativo, niente affatto peregrino, di rileggere gli schemi del modello segnico e della situazione comunicativa, servendosi di un punto di vista gnoseologico; punto di vista che non scompare negli altri capitoli del libro, ma semplicemente viene assunto come presupposto su cui fondare il ragionamento.

Altrettanto pregevole è il modo in cui l'autore cerca di creare un approccio analitico integrato all'analisi dei comunicati formati da un componente verbale e da uno musicale, riportando le unità individuate a categorie generali, grazie alle quali è possibile stabilire un punto d'incontro tra le analisi del componente verbale e di quello musicale. Certo, la lunga descrizione della struttura melodica del mottetto *Fasciculus Myrrhae* di Alessandro Grandi non è di facile lettura, ma la fatica è premiata non solo dal risultato ottenuto in ambito analitico, ma anche e soprattutto dalla luce che essa getta sul modo di comporre dell'autore studiato, nonché sull'interpretazione che egli dà del *Cantico dei Cantici*.

Definire nel complesso un lavoro al tempo stesso così eterogeneo e unitario non è facile. A questo riguardo, non credo di far torto né

all'allievo né all'amico se interpreto quello che lui fa emergere qui solo implicitamente, ma di cui abbiamo più volte discusso, rendendo nota la direzione in cui stanno andando le sue ricerche, e cioè la costruzione di una Filosofia della comunicazione musicale.

Concludo auspicando che il presente lavoro possa costituire un valido punto di partenza per l'elaborazione di nuovi percorsi nello studio della comunicazione multimediale, e in particolare di quella musicale.

Budapest, gennaio 2008

János Sándor Petőfi

Introduzione

Spesso mi capita di iniziare una ricerca mosso dalla forza evocativa di un titolo; altre volte, invece, la scelta di un titolo è così naturale che quasi non mi accorgo di averla fatta. Quando circa cinque anni fa il professor János Sándor Petőfi, con il quale collaboravo già da tempo, e a cui sono legato da una profonda stima e un sincero affetto, mi chiese di buttar giù alcune pagine su un progetto di ricerca, pensando anche all'eventualità di una futura pubblicazione, mi trovai a dover affrontare un problema inaspettato: sapevo benissimo cosa avrei voluto studiare, quali argomenti mi sarebbe piaciuto approfondire, quali strumenti utilizzare, ma non avevo la più pallida idea di quale titolo li potesse sintetizzare. Alcuni aspetti erano più marcatamente teorici, altri propendevano per il campo analitico; in alcuni casi la musica era l'argomento che inequivocabilmente si trovava al centro della mia riflessione, in altri invece essa sembrava essere del tutto assente; alcune delle teorie di cui mi servivo erano mutate dall'approccio Testologico-Semiotico, elaborato dallo stesso Petőfi, all'interno del quale sono cresciuto nel corso dei miei studi universitari, altre, invece, viravano decisamente in senso cognitivo. La soluzione fu di adottare il titolo *La comunicazione multimediale e la musica*, al quale aggiunsi la specificazione *Presupposti teorici e proposte analitiche* solo quando dovetti racchiudere tutto il materiale elaborato all'interno di una monografia. In un primo momento non fui soddisfatto della mia scelta, anche se l'approvazione di Petőfi era per me una garanzia sufficiente: mi sembrava, tutto sommato, banale giustapporre i due argomenti principali intorno ai quali gravitavano i miei studi e usarli come titolo, ma soprattutto non riuscivo a vedere come dal trinomio 'comunicazione', 'musica' e 'multimedialità' potesse emergere la delimitazione di un problema.

Diversi anni dopo, quando erano già usciti molti dei lavori qui ripubblicati, ebbi la fortuna di conoscere di persona il professor Marco

de Natale e, avvicinandomi ai suoi studi più recenti, capii quanto fosse stato importante per me aver scelto quel titolo, e quanto esso fosse stato più una necessità impostami dalla situazione che non il frutto di un libero arbitrio.

Naturalmente fui molto contento di conoscere Marco de Natale, ma, almeno all'inizio, rimasi sconcertato dal suo disinteresse per i miei lavori a carattere più marcatamente analitico-musicale, mentre riscuotevo con imbarazzo la sua approvazione per altri che ritenevo di secondaria importanza, come l'articolo "Lo schermo tra immagini e suoni" (*quinto capitolo*). Poi compresi quello che lui sapeva già da tempo e che aveva intravisto nel mio saggio: lo studio della musica è stato per troppo tempo arroccato nel suo isolamento, incapace di comunicare con gli altri campi di ricerca, se non per adottare acriticamente i risultati ottenuti nella linguistica e nella semiotica. Quindi, l'elaborazione di un nuovo approccio analitico, per quanto legato ad un'importante disciplina com'è la Testologia Semiotica, è di per sé inutile. Quello che, invece, la Testologia Semiotica porta con sé di innovativo e di proficuo, in campo musicale, è proprio l'attenzione per l'intrinseca multimedialità di ogni atto comunicativo.

Mi accorsi, allora, di quanto fossi stato, inconsciamente e inconscientemente, provocatorio nell'associare la musica alla comunicazione e soprattutto alla multimedialità. La musica ha sempre oscillato fra due estremi opposti: l'incomunicabilità e il comunicare per vie "non comunicative" (mi scuso per il bisticcio, ma si pensi alla capacità che le è attribuita di esprimere l'ineffabile). Paradossalmente i due estremi concordano nel mantenere isolata la posizione della musica e nell'approdare a risultati sterili. Giovanni Piana, in un testo che verrà più volte citato nelle pagine seguenti, afferma che una melodia può avere di per sé un'infinita varietà di sfumature semantiche, raccolte in un area dai contorni indefiniti e in definibili¹, ma una volta che la colleghiamo ad una parola, come nel caso della melodia wagneriana del patto², o a qualsiasi altro componente mediale (immagini statiche o in movimento, gesti, disegni, ambienti), essa assume un senso determinato, «una coloritura emotiva, e non beninteso, una coloritura emotiva *qualunque*, ma *quella* coloritura»³, che riguarda proprio quelle sue

¹ Cfr. G. Piana, 1991, pp. 283-286.

² Cfr. *ivi*, pp. 291-293.

³ *Ivi*, p. 285.

caratteristiche. Dunque, l'incomunicabilità della musica potrebbe essere spezzata proprio grazie alla sua multimedialità; una multimedialità che può essere rintracciata anche nel semplice atto uditivo.

Il progetto è sicuramente ambizioso, e non so se sono riuscito a rimanergli fedele. Fatto sta che in queste pagine sono stati raccolti i risultati, sicuramente non definitivi, né tanto meno esaustivi, ottenuti in cinque anni di lavoro. L'autonomia di cui godono molte delle ricerche qui pubblicate credo che non faccia venir meno l'impostazione unitaria che c'è alle loro spalle. Provo a descriverla brevemente.

Il *primo* e l'*ultimo capitolo* sono al tempo stesso simili e opposti: sono simili perché in entrambi a essere messi in discussione sono i confini dei comunicati; sono opposti perché mentre nel primo i confini di cui si parla sono quelli esterni, nell'ultimo ad essere presi in considerazione sono quelli interni. Paradossalmente l'ultimo capitolo è stato il primo ad essere scritto (e pubblicato), mentre il primo è uno tra gli ultimi. Disponendoli in questo modo, ho voluto creare una sorta di circolarità, anche se inversa, e dare il senso della conclusione di un percorso, che spero possa fornirmi le basi per ricerche future.

Il *secondo capitolo* si sofferma sui problemi teorico-cognitivi in qualche modo implicati nel primo e nell'ultimo capitolo, e alla base dei due restanti. In esso, infatti, cercherò di rileggere in senso gnoseologico i principali aspetti della Testologia Semiotica di Petöfi partendo da alcuni assunti fondamentali, mutuati da Giovanni Piana e dalla Teoria degli Schemi di Michael A. Arbib e Mary B. Hesse.

Infine, il *terzo* e il *quarto capitolo* sono dedicati all'analisi di comunicati multimediali in cui è presente almeno un aspetto musicale. Nello scegliere quali comunicati analizzare ho cercato di seguire un ordine logico. Ho iniziato con le opere vocali (*terzo capitolo*), che sono forse la forma più conosciuta di comunicazione musicale multimediale. Ho proseguito prendendo in considerazione il rapporto tra musica, immagini e parole (*quarto capitolo*), articolando la mia ricerca in base alla dinamicità delle immagini: dapprima ho studiato i comunicati in cui le immagini sono statiche, come negli spartiti illustrati, poi sono passato a quei casi in cui le immagini, pur essendo statiche, presuppongono una certa dinamicità, com'è il caso dei fumetti e, per concludere, mi sono dedicato allo studio del rapporto tra musica e immagini all'interno della comunicazione cinematografica. Il metodo analitico di cui mi servo è sintetizzato nei primi tre paragrafi del *terzo capitolo*, e applicato sistematicamente nell'analisi delle opere vocali. Nelle altre analisi,

tale approccio non verrà sempre applicato rigorosamente, anche se ne costituirà una base imprescindibile.

Colgo l'occasione di questa breve introduzione per ringraziare i miei genitori, che mi hanno sostenuto e accompagnato in questi anni di studi; Cristina Moretti che mi ha affiancato nei momenti difficili e nel duro lavoro di rilettura e correzione delle bozze; i professori János Sándor Petőfi, Marcello La Matina, Marco de Natale e Luciano Vitacolonna, con i quali ho discusso a più riprese il materiale qui pubblicato. Ringrazio il dottor Roberto De Caro, direttore delle Ut Orpheus edizioni, per i suoi preziosi suggerimenti; i professori Giovanni Piana, Carlo Serra, Felice Accame, Luigi Pestalozza, Lisa Block de Behar, Graciela N. Ricci e Alfons Knauth, per avermi incoraggiato nel mio lavoro e avermi aiutato nelle mie ricerche. Ringrazio, inoltre, i professori John Maynard e Ahmed Youcef, i maestri Pozzi Escot e Robert Cogan per l'interesse che hanno mostrato nei confronti del mio lavoro. Un ultimo ringraziamento va a quanti avranno la pazienza di leggere il presente volume.

Macerata, dicembre 2007

Andrea Garbuglia

Capitolo primo

Il *Miserere* e il *Giudizio Universale*

Multimedialità e multitestualità nella comunicazione musicale*

1.0 *Mozart, il Miserere e il Giudizio Universale*

Nel periodo compreso fra il dicembre del 1769 e il marzo del 1773, il giovane Wolfgang Amadeus Mozart effettuò tre viaggi in Italia, nel corso dei quali, oltre ad accrescere la sua già grande fama, divenne sempre più abile nell'usare lo stile italiano, grazie anche all'influenza di Giovanni Battista Sammartini e di altri sinfonisti del tempo.

Leopold Mozart fu entusiasta¹ del successo che suo figlio riscosse a Verona, a Milano, a Napoli e soprattutto a Roma dove, nel 1770, accadde un episodio destinato a passare alla storia come esempio delle straordinarie capacità mnemoniche di Wolfgang, tanto che vi fu chi gridò al miracolo². Si narra che egli riuscì a trascrivere per intero la partitura, per due cori a nove voci, del *Miserere* di Gregorio Allegri, dopo averlo ascoltato in Vaticano una sola volta.

Leopold scrive a sua moglie, nella lettera datata 14 aprile 1770:

* Il presente capitolo ripropone, quasi senza modifiche, l'articolo "Il *Miserere* e il *Giudizio Universale*" pubblicato nella rivista *Musica/Realtà*, n. 83, luglio 2007, pp. 109-131.

¹ Il suo entusiasmo non era, però, del tutto disinteressato. Maynard Solomon ricorda, infatti, che «dal suo ruolo di genitore, istruttore e impresario di una così nobile creatura Leopold Mozart aveva guadagnato stima, persino gloria, e aveva colto ogni opportunità di tramutare le fatiche di quel suo figlio prodigioso in altrettanta moneta sonante, raccogliendo ingentissime somme di denaro dai viaggi familiari attraverso l'Europa» (M. Solomon, 1995, p. 11).

² Cfr. *ivi*, pp. 8-10.

A Roma si sente spesso parlare del famoso Miserere, tenuto in tanta considerazione che ai musicisti della cappella è stato proibito, sotto minaccia di scomunica, di portarne fuori anche una sola parte, copiarlo o darlo a chichessa. *Noi però l'abbiamo già*. Wolfgang l'ha trascritto e lo faremmo arrivare a Salisburgo con questa lettera, se non fosse necessaria la nostra presenza per eseguirlo. [...] Lo porteremo dunque a casa con noi. Inoltre, essendo uno dei segreti di Roma, non vorremmo mai che cadesse in altre mani³.

Fin qui la leggenda. In verità sembra che le cose non siano andate proprio in questo modo. Innanzitutto, molto probabilmente Mozart ascoltò il *Miserere* più di una volta⁴. Inoltre, il rischio di scomunica non doveva essere poi così reale se, in una lettera successiva, lo stesso Leopold rassicura Frau Mozart dicendole che tutti, persino il papa, sanno della trascrizione fatta da Wolfgang, e ciò ha solo aumentato la sua notorietà, tanto che, proprio per questa dimostrazione di bravura, il giovane prodigio fu investito del titolo di *Cavaliere dello Speron d'oro*. Quindi è lecito supporre che il divieto di portare fuori dal Vaticano l'opera di Allegri non fosse fatto rispettare così rigorosamente, e lo stesso Mozart potrebbe aver avuto accesso ad una delle copie della partitura, che già circolavano a quel tempo, e delle quali, probabilmente, ne aveva un esemplare anche Giovanni Battista (padre) Martini⁵, da cui egli, nel periodo trascorso in Italia, si recò, in più di un'occasione, per studiare contrappunto⁶.

Anche accettando tutte le circostanze che possono aver facilitato la trascrizione del *Miserere*, le grandi capacità mnemoniche di Mozart rimangono comunque fuori discussione. John A. Sloboda si è occupato, in più occasioni, di quest'aneddoto nella sua *psicologia cognitiva della musica*⁷, e ha trovato due possibili spiegazioni: o Mozart possedeva una memoria *eidetica*⁸, grazie alla quale era in grado di rievocare le opere musicali nota per nota, in una sorta di stato allucinatorio, oppure, molto più verosimilmente, egli era «maggiormente capace, grazie all'esperienza, di far qualcosa di simile a quanto tutti noi facciamo quando cerchiamo di memorizzare del materiale complesso, e cioè di

³ *Letters*, p. 127, 14 aprile 1970 (n. 87), ivi, p. 87.

⁴ Cfr. J.A. Sloboda, 1985, p. 27.

⁵ Cfr. M. Solomon, 1995, p. 9, nota 9.

⁶ Cfr. ivi, p. 88.

⁷ Cfr. J.A. Sloboda, 1985, pp. 26-37; pp. 297-299 e pp. 186-187.

⁸ «Per memoria eidetica si intende una rievocazione particolarmente vivida quasi allucinatoria, che si sostiene sia presente in alcuni bambini» (ivi, p. 27).

identificare nel materiale delle configurazioni attraverso cui ricordare gruppi di elementi come unità singole, o “pezzi”»⁹. In entrambi i casi, egli non soffriva di quel difetto che colpisce gran parte degli ascoltatori di musica: ricordare i motivi come più semplici di quanto non siano nella realtà¹⁰.

Le discussioni sollevatesi intorno alla memoria di Mozart e, più in generale, alla memoria musicale, per quanto molto interessanti, non rientrano tra le ragioni che mi hanno spinto a citare quest’aneddoto. Anzi, l’aspetto su cui mi voglio soffermare è, rispetto ai motivi per cui viene generalmente ricordata la vicenda, piuttosto marginale.

Nella sopra citata lettera del 14 aprile 1770, Leopold Mozart fa riferimento ai musicisti di una cappella, il cui nome non viene specificato poiché era evidente che si stesse parlando della Cappella Sistina. Era evidente per almeno due ragioni: (1) la Cappella Sistina era ed è la più importante di tutta Roma; (2) le restrizioni che colpivano il *Miserere* non erano così generiche come sono state fin qui descritte. Infatti, non solo era proibito far uscire lo spartito di quest’opera dal Vaticano, ma, al suo interno, l’unico posto in cui poteva essere eseguito era proprio la Cappella Sistina¹¹. Dunque, almeno negli intenti del divieto, chi voleva ascoltare il *Miserere* di Gregorio Allegri lo poteva fare solo immerso nello scenario pittorico e architettonico di questo luogo sacro.

Facciamo un pò di storia. Gregorio Allegri, sacerdote e cantore della Cappella Pontificia, visse a Roma fra il 1582 e il 1652. Il *Miserere* è la sua opera più importante, tanto che spesso è anche l’unica ad essere ricordata. La Cappella Sistina, eretta per volere di Sisto IV, tra il 1471 e il 1479, fu interamente affrescata tra il 1481 e il 1483, con fatti della vita di Mosé e di Cristo, da alcuni dei più famosi pittori dell’epoca, tra i quali si possono ricordare il Perugino, il Pinturicchio, il Botticelli e il Ghirlandaio. Circa quarant’anni prima della nascita di Allegri, Michelangelo Buonarroti terminava di affrescare, con il suo *Giudizio Universale*, la parete dell’altare, lavoro che aveva iniziato nel 1536, e che gli era stato commissionato da papa Clemente VII. Sicuramente

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Leonard Meyer dice che «we tend to remember themes as being simpler than they really are and [...] we remember forms as “ideal types” rather than as particular things» (L.B. Meyer, 1956, p. 89).

¹¹ Cfr. J.A. Sloboda, 1985, pp. 298-299.

Allegri conosceva molto bene quest'affresco, ma affermare che esso sia stato alla base dell'ispirazione per il suo *Miserere* sarebbe sicuramente un azzardo. Ciò che invece mi sembra assolutamente legittimo è ipotizzare un collegamento tra le due opere, sorto in seguito alle restrizioni che colpivano il *Miserere*: nella mente di chi aveva negato la possibilità di eseguire l'opera di Allegri al di fuori della Cappella Sistina, molto probabilmente, il *Miserere* e il *Giudizio Universale* erano due comunicati che si integravano a vicenda.

Lavorando di fantasia, si può immaginare che, intorno al 10 aprile del 1770, Wolfgang Amadeus Mozart, poco più che sedicenne, si recò in Vaticano, accompagnato dal padre Leopold, per ascoltare l'esecuzione del famoso *Miserere*. L'ospite, che era stato preceduto dalla sua fama, venne fatto accomodare nella Cappella Sistina, riservandogli un posto d'onore, dal quale poter godere appieno dei due cori, necessari all'esecuzione dell'opera, disposti davanti all'altare. Mozart, che vedeva la Cappella Sistina per la prima volta¹², non poteva non rimanere affascinato dalla sua bellezza e soprattutto dalla grandiosità del *Giudizio Universale* di Michelangelo, che aveva proprio davanti a sé. Nelle più recenti versioni filologiche, il *Miserere* dura in media poco meno di dodici minuti, nel corso dei quali, sicuramente, Mozart prestò attenzione solo a quest'opera¹³: egli cercò, forse, di schematizzarne la struttura, fissando alcuni punti chiave, in modo da poterla poi trascrivere a memoria. Ma chiunque non fosse stato preso da un simile lavoro, nella sua stessa situazione, avrebbe avuto tutto il tempo di contemplare il capolavoro di Michelangelo, di soffermarsi sulle figure che lo

¹² Cfr. M. Solomon, 1995, p. 89.

¹³ Abraham Moles afferma, a tal proposito, che «nous considérons normalement que la présence simultanée accidentelle de plusieurs excitations sensorielles est perturbation réciproque de chacune d'entre elles. Par un effort volontaire nous cherchons à l'oblitérer certaines excitations au profit des autres sur les quelles nous concentrons notre réceptivité et il semble que ce soit là une des conditions de la situation esthétique: si nous écoutons (et non pas entendons passivement) le concert que nous fournit la radio, nous n'avons pas d'attention disponible pour la page imprimée et réciproquement. Les travaux récents de sociologie de la musique à la radio concordent pour dénoncer du point de vue strictement artistique, l'attention marginale diffuse qui met l'individu en disponibilité pour des messages quelconques. En réalité, quand il y a véritablement réception simultanée de plusieurs messages distincts et sans rapports, il paraît établi [...] qu'il a des oscillations de l'attention qui s'oriente tantôt vers l'un (la musique) tantôt vers l'autre (la lecture), tantôt vers le troisième (le discours dans la conversation), collectant au total, et d'ailleurs au détriment de chacun des messages, une mosaïque de perceptions variées qu'il reconstitue approximativement» (A. Moles, 1958, pp. 171-172).

compongono, prediligendo magari quelle che più delle altre sembrano invocare *misericordia*.

A questo punto sorge spontanea una domanda: da cosa è composto il comunicato con cui ha avuto a che fare Mozart? Dal solo *Miserere* o anche dal *Giudizio Universale*? La domanda sembra piuttosto banale e la si potrebbe liquidare semplicemente ricordando la differenza che c'è tra *testo* e *contesto*. Tuttavia, questa distinzione non è affatto scontata, e da essa dipende quella che potremmo chiamare *la costruzione del comunicato*¹⁴.

Per chiarire il problema si può far riferimento ad un video, presentato alla Biennale di Venezia di qualche anno fa, di cui, purtroppo, non ricordo né il titolo né l'autore. In esso, la telecamera fissa riprende le porte scorrevoli di un aeroporto, da cui escono piloti e assistenti di volo. Le immagini sono in bianco e nero, e procedono a rallentatore. Nel filmato non vi sono suoni diegetici¹⁵, e l'unico commento sonoro è affidato al *Miserere* di Allegri. Dopo l'11 settembre, il senso del comunicato è abbastanza evidente. Ciò che invece resta oscuro è perché consideriamo quest'opera un comunicato multimediale, formato da immagini in movimento e da un brano musicale, composto, a sua volta, da una parte verbale e da una musicale, mentre nel caso di Mozart distinguiamo tra un testo e un contesto. Se qualcuno realizzasse un video sul *Giudizio Universale*, usando come sottofondo sonoro il *Miserere*, tale distinzione sarebbe ancora valida? Per rispondere a queste domande è necessario soffermarci sul concetto di 'multimedialità' e sul suo rapporto con la musica.

¹⁴ Sto parafrasando qui il titolo del libro, di Michael A. Arbib e Mary B. Hesse, *The Construction of Reality* (1986).

¹⁵ Francesco Casetti e Federico Di Chio affermano che «il suono cinematografico può essere *diegetico*, se la fonte è presente nello spazio della vicenda rappresentata, o *non diegetico* [*extradiegetico*], se la sorgente non ha nulla a che vedere con lo spazio della storia» (F. Casetti - F. Di Chio, 1990, p. 90).

1.1 *Musica e multimedialità: alcune precisazioni*¹⁶

Nelson Goodman, in un capitolo del suo *Vedere e costruire il mondo*¹⁷, si chiede che cosa fa di un oggetto¹⁸ un'opera d'arte. Allo stesso modo, potremmo chiederci *quando un comunicato musicale può dirsi multimediale?*

Innanzitutto bisogna precisare che, con l'espressione 'comunicato multimediale' si è soliti indicare tutti quei testi che sono stati prodotti e/o che devono essere fruiti utilizzando le moderne tecnologie e, in particolare, i computer. Esiste, tuttavia, un'accezione più ampia, con la quale il concetto di 'multimedialità' viene esteso fino a farlo diventare una tautologia, giacché, almeno in un senso, tutta la comunicazione umana è sempre e necessariamente multimediale¹⁹. È, quindi, opportuno introdurre una prima distinzione con la quale separare la *multimedialità naturale* da quella *tecnologica*, dove la seconda è solo uno dei possibili sviluppi della prima.

Adottare l'accezione ampia potrebbe, già di per sé, risolvere il problema da cui siamo partiti, in quanto, se la multimedialità è una caratteristica ontologica della comunicazione umana, non ha senso chiedersi quando un comunicato musicale è multimediale. Tale soluzione, però, non ci direbbe cos'è il *propriamente multimediale*, vale a dire qual è la caratteristica che rende multimediale un comunicato, né tanto meno ci permetterebbe di distinguere tra una semplice presenza simultanea di più testi e un comunicato multimediale, dandoci così la possibilità di decidere quale tipo di rapporto c'è tra il *Miserere* e

¹⁶ Quanto verrà detto nel seguente paragrafo, pur riferendosi specificamente ai comunicati musicali, può essere esteso a qualsiasi forma di testo.

¹⁷ Cfr. N. Goodman, 1978, pp. 67-83.

¹⁸ Il termine potrebbe sembrare improprio, ma qui è stato impiegato per dare un'idea del problema che si trova ad affrontare Goodman. Egli, infatti, prende in considerazione non solo le opere d'arte canoniche (poesie, quadri, sculture e via dicendo), ma anche quelle appartenenti alla così detta arte trovata (ivi, p. 78).

¹⁹ Facendo riferimento agli opuscoli pubblicitari, che costituiscono l'oggetto della sua ricerca, Hartmut Schröder dice che «di fatto, non esiste nulla che si possa considerare come testo 'unimediale', in quanto tutti i testi hanno anche una forma esteriore, cioè un insieme di elementi non-verbali. Nessun testo consiste semplicemente di un insieme di caratteri lineari. Questi ultimi possono essere 'trasportati' da vari media (l'apparenza o il colore della carta, ecc.), sono accompagnati e complementati da altri simboli tipografici e visivi, e possono essere riorganizzati nella pagina (in righe, paragrafi e colonne). In tal senso il termine 'testo multimediale' è certamente una tautologia» (H. Schröder, 1995, p. 12).

il *Giudizio Universale*. Per tentare di risolvere questo problema sarà utile partire dalle unità costitutive della multimedialità: i media.

Nella teoria di János Sándor Petőfi, un medium è un linguaggio²⁰ in cui «il componente “significante” dal punto di vista semiotico appartiene al medesimo tipo»²¹. Accanto a questa definizione, è possibile individuarne altre che, per quanto parziali, non devono essere trascurate, dato che mettono in evidenza aspetti altrettanto rilevanti.

Il termine ‘medium’, infatti, oltre ad indicare il mezzo attraverso cui avviene la comunicazione (le parole, le immagini, la musica, la danza), è spesso impiegato per far riferimento anche al canale che permette al mezzo di svolgere la sua funzione comunicativa (la carta stampata, la televisione, la radio). Ernest W.B. Hess-Lüttich²² attribuisce queste due prime distinzioni, rispettivamente, al punto di vista *sistemico* e a quello *tecnologico*²³. Egli, inoltre, individua altri cinque possibili approcci alla definizione di ‘medium’: (1) l’*approccio biologico*, che prende in considerazione le modalità sensoriali coinvolte (media visivi, uditivi, tattili); (2) l’*approccio fisico*, che distingue i media in base alla materia fisica di cui sono fatti (media ottici, acustici, tattili)²⁴; (3) l’*approccio sociologico*, che elabora una definizione a partire dalle organizzazioni preposte alla trasmissione del messaggio (editoria della stampa, enti televisivi); (4) l’*approccio culturale*, che prende in considerazione il tipo di messaggio e/o il tipo di fruitore (concerto, commento, critica, libro specialistico, manuale, talk show, cerimonia religiosa); (5) l’*approccio strutturale*, che distingue i media in base alla loro modalità semiotica (modalità segnica iconica, indessicale, simbolica)²⁵.

²⁰ Petőfi usa il termine ‘linguaggio’ sia per indicare i linguaggi naturali, così come vengono intesi dalla linguistica, sia in un’accezione semiotica, con la quale è possibile parlare del ‘linguaggio della musica’, ‘della danza’, ‘del cinema’ (cfr. J.S. Petőfi, 2001, p. 22).

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. E.W.B. Hess-Lüttich, 1993, pp. 9-30.

²³ Si noti che il termine ‘tecnologico’ viene usato da Hess-Lüttich in un’accezione almeno parzialmente diversa da quella adottata in precedenza.

²⁴ L’approccio fisico potrebbe sembrare il duplicato di quello biologico, e in un certo senso è così: l’unica differenza è che mentre l’approccio biologico riguarda le modalità sensoriali coinvolte, quello fisico prende in considerazione le caratteristiche fisiche del comunicato. Quindi, un’esecuzione musicale è biologicamente un medium che coinvolge le facoltà uditive, e fisicamente un medium acustico.

²⁵ Cfr. E.W.B. Hess-Lüttich, 1993, pp. 11-14.

Le difficoltà che si incontrano nel definire il concetto di medium diventano ancora maggiori se si prendono in considerazione le differenze esistenti tra le entità a cui esso si applica. Ad esempio, nell'esecuzione di un brano musicale per strumento solista, prendiamo, tanto per avere un punto di riferimento, una qualsiasi *Suite per violoncello* di Johann Sebastian Bach (BWV 1007-1012), nella storica incisione di Pablo Casals²⁶, è possibile individuare almeno tre aspetti differenti: la relazione, espressa in termini assoluti, tra le note che compongono il brano, consistente nei rapporti di durata e di altezza; il timbro dello strumento impiegato; l'interpretazione che il violoncellista dà dell'opera. Anche se, a differenza del timbro e dell'interpretazione, il rapporto tra le note è regolato, almeno in parte, dall'esistenza di una grammatica (quella del linguaggio tonale) e da uno spartito, in tutti e tre i casi è lecito parlare di medium.

Cercando di fare un pò di chiarezza, si potrebbe iniziare con il distinguere il concetto di 'medium' da quello di 'canale', utilizzando quest'ultimo per far riferimento alle modalità sensoriali della ricezione (canale visivo, uditivo, tattile, olfattivo, gustativo)²⁷, e indicando con l'espressione 'supporto tecnico', o 'portatore tecnico', i mezzi come i lettori cd, la televisione, la radio, la stampa, il computer, attraverso i quali il comunicato giunge al fruitore²⁸. Con il termine 'medium' si farà riferimento, invece, alla natura del materiale semiotico²⁹, senza fare alcuna differenza tra sistemi segnici dotati o no di una grammatica. Più precisamente, il termine 'medium' sarà usato per indicare *un aspetto di un comunicato*³⁰, *fisicamente determinabile e sufficiente-*

²⁶ J.S. Bach, *Cello Suites Nos. 1-6*, (BWV 1007-1012), Cello – Pablo Casals (esecuzioni incise tra il 1936 e il 1939), Naxos Historical (HNH International) 2000.

²⁷ Cfr. J.S. Petöfi, 1989-90, p. 630.

²⁸ Il concetto di 'supporto tecnico' (o 'portatore tecnico') si sovrappone, ma non si sostituisce, a quello di 'multimedialità tecnologica', introdotto in precedenza. Infatti, con il termine 'tecnologico' intendo indicare esclusivamente le moderne tecnologie, e in particolare quelle informatiche, che vengono usate per la produzione e/o la ricezione di un comunicato. L'espressione 'supporto tecnico' (o 'portatore tecnico') sarà usata, invece, per indicare qualsiasi tipo di supporto all'interno del quale si può trovare un comunicato. Quindi un computer è allo stesso tempo un supporto tecnico (lo schermo è lo spazio elettronico in cui diversi comunicati possono convivere), e uno strumento tecnologico, mentre le pagine di un libro sono soltanto dei supporti tecnici. Il portatore tecnico è, in sostanza, il luogo fisico all'interno del quale si trovano collocati i vari media.

²⁹ Cfr. J.S. Petöfi, 1989-'90, p. 630.

³⁰ Proprio per indicare che il medium è solo un aspetto del comunicato preso in

mente distinguibile dagli altri per una qualche forma di organicità, con una funzione sintattica e semantica, all'interno di un quadro teorico dato. Un medium, dunque, è distinguibile dagli altri proprio per la sua organicità. Questo significa che alcune delle sue caratteristiche rimangono costanti per tutto il comunicato. Si pensi, ad esempio, al timbro nelle opere strumentali: senza l'uniformità timbrica non sarebbe possibile percepire neppure la linea melodica³¹. È importante sottolineare, inoltre, che per determinare se un aspetto di un comunicato sia o non sia un medium, è necessario far riferimento all'approccio teorico adottato.

Il rischio che si corre scegliendo una definizione così ampia è quello della "polverizzazione": se l'individuazione dei media che compongono un comunicato dipende dalla teoria utilizzata, qualsiasi cosa può essere un medium, purché vi sia una teoria che lo consideri come tale. Se prendiamo come esempio una registrazione *live* di un concerto di musica classica, si potrebbe pensare ad una teoria in cui ad essere significativi sono anche i rumori di sala, il riverbero, gli applausi. Allo stesso modo, nel caso di un'incisione storica, magari riportata successivamente su cd, ci potrebbe essere un approccio che annoveri tra i media anche il fruscio di fondo e i tic tipici del vinile. Proprio per ovviare al problema della polverizzazione, la costruzione di un approccio teorico allo studio della comunicazione umana non può prescindere dall'elaborazione di una tipologia³², con la quale determinare la classe degli elementi a cui, in quel determinato contesto, si applica il termine 'medium'.

Stando a quanto si è detto fino a questo momento, l'aggettivo 'multimediale' potrebbe essere accantonato, poiché il problema non sta tanto nel dire se un comunicato sia o non sia multimediale, quanto nel determinare quali siano i media che, all'interno di un determinato quadro teorico, vengono giudicati significativi per la sua costituzione.

considerazione, userò come sinonimo di 'medium' l'espressione 'componente mediale', che chiama in causa indirettamente il concetto di 'multimedialità', alludendo alla presenza di altri componenti.

³¹ Marco de Natale fa notare che «in quanto evento cinetico unificato, l'intervallo-percorso presuppone un versante timbrico omogeneo che agisca appunto da tessuto unificante» (M. de Natale, 1988, p. 20).

³² Affronterò brevemente il problema delle tipologie nel corso del secondo capitolo. Per ulteriori approfondimenti rimando a: J.S. Petőfi – A. Garbuglia, 2006, pp. 1-13; A. Garbuglia, 2004a, pp. 14-28; *Id.*, 2007e.

Dunque, la definizione del termine ‘multimediale’ finisce per sovrapporsi a quella di ‘comunicato’. Ciononostante, continuerò a parlare di ‘comunicati multimediali’ e di ‘comunicazione multimediale’ per sottolineare questa caratteristica della comunicazione umana.

Sulla base delle differenti accezioni del termine ‘medium’ individuate da Hess-Lüttich, è possibile distinguere diversi modi di intendere la multimedialità. Si hanno così i seguenti approcci: (1) l'*approccio sistemico*, che considera multimediali quei comunicati in cui il significante è formato da differenti componenti semiotici (p.es. nelle opere vocali troviamo sia il componente verbale che quello musicale); (2) l'*approccio tecnologico*, per il quale la multimedialità consiste nel coinvolgimento di più canali di trasmissione (la nostra è una società multimediale perché è immersa in varie forme di comunicazione, che vanno dalla radio alla televisione, dalla carta stampata ai manifesti pubblicitari); (3) l'*approccio biologico*, secondo il quale un comunicato è multimediale quando coinvolge modalità sensoriali differenti (p.es. i film sono comunicati multimediali perché coinvolgono sia la vista che l'udito); (4) l'*approccio fisico*, che parla di multimedialità quando il comunicato è formato da materiali fisicamente diversi (p.es. sempre i film sono comunicati multimediali perché fanno uso di media ottici e acustici); (5) l'*approccio sociologico*, che fa dipendere la multimedialità dal coinvolgimento di diverse organizzazioni preposte alla trasmissione del messaggio (si pensi, ad esempio, alla lettura dei giornali fatta alla radio, in cui si sovrappongono l'editoria della stampa e gli enti radiofonici, oppure alle trasmissioni radiofoniche che propongono parti di programmi televisivi, o di film)³³; (6) l'*approccio culturale*, per il quale un comunicato è multimediale quando coinvolge tipi di testo e di fruitore diversi (p.es. un cd-rom della letteratura italiana dove accanto ai testi originali compaiono anche dei testi di critica e dei brani musicali); (7) l'*approccio strutturale*, che considera un comunicato multimediale quando impiega modalità segniche differenti (p.es. in uno spartito illustrato troviamo sia la modalità iconica, data dalle immagini, che quella simbolica, data dalle note).

Un'accezione più appropriata di ‘multimedialità’ è quella che deriva dalla definizione di ‘medium’ sopra adottata. Si potrebbe dire, infatti, che *la comunicazione umana è sempre e necessariamente multimedia-*

³³ Si noti che la maggior parte dei casi qui riportati verrebbero considerati “unimediali” dagli altri approcci.

le, poiché tutti i comunicati si compongono di più aspetti, fisicamente determinabili e distinguibili tra loro per una qualche forma di organicità, i quali assumono una funzione sintattica e semantica, all'interno del comunicato considerato, secondo una determinata teoria.

I comunicati multimediali possono essere il frutto di un'elaborazione (*elaborated multimedial texts*), o di un'improvvisazione (*impromptu multimedial texts*)³⁴, possono essere ripetibili o non-ripetibili³⁵, e i media da cui sono formati possono essere tecnologici o non-tecnologici³⁶, esistere su uno stesso portatore tecnico o su portatori tecnici diversi³⁷. Infine, i comunicati multimediali possono essere delle unità additive o delle unità organiche, a seconda che, dalla separazione dei componenti medialità che li formano, sia o non sia possibile ottenere almeno un nuovo comunicato³⁸.

Quest'ultima caratteristica deriva dalla natura dei media, i quali si dividono in *dipendenti* e *indipendenti*: i secondi sono quelli che, a differenza dei primi, se inseriti in un nuovo comunicato mantengono lo stesso tipo di organicità³⁹, nonché una funzione sintattica e semantica in qualche modo paragonabile all'originale. Prendendo come esempio l'esecuzione della *Suite per viola da gamba* in re minore, trascritta e interpretata da Paolo Pandolfo⁴⁰, a partire dalla quinta *Suite per violoncello* in do minore (BWV 1011), e dalla *Suite per liuto* in sol minore (BWV 995) di J.S. Bach, si può notare che, pur cambiando sia il timbro dello strumento sia l'interpretazione, le relazioni tra le note, nonostante la diversa tonalità e le modifiche necessarie per adattare

³⁴ Cfr. J.S. Petöfi, 1989, p. 205.

³⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁶ Petöfi (ivi, pp. 201-206) parla di media tecnici e non-tecnici, tuttavia qui ho preferito adottare una terminologia differente, per mantenere la distinzione tra 'tecnica' e 'tecnologia' già da me adottata in precedenza.

³⁷ Cfr. J.S. Petöfi, 1997, p. 8.

³⁸ Cfr. J.S. Petöfi, 1995, p. 34.

³⁹ Pur passando da un comunicato ad un altro, e nonostante gli aggiustamenti necessari ad adattare un medium ad un testo diverso da quello da cui è stato tratto, i media indipendenti continuano ad essere riconoscibili, proprio come è possibile riconoscere la lettera 'b' anche scrivendola con caratteri diversi (b, b, b, β, b, b), e, di conseguenza, parlare di edizioni diverse di uno stesso libro (cfr. N. Goodman, 1968, pp. 91-110 e pp. 113-151).

⁴⁰ J.S. Bach, *Sonates pour viole de gambe et clavecin*, (BWV 1027-1029), *Viole de gambe* – Paolo Pandolfo, *Clavecin* – Rinaldo Alessandrini, Schola Cantorum Basiliensis, Harmonia Mundi, 2002.

un brano alle esigenze di uno strumento differente da quello per cui è stato scritto, rimangono sostanzialmente le stesse dei testi originali.

Parlare di componenti medialità indipendenti non deve far pensare, però, che essi siano completamente autonomi, e che possano costituire di per sé un comunicato “unimediale”: tutti i media hanno bisogno, per esistere, della compresenza di altri media, l’unica differenza è che quelli indipendenti godono di una maggiore autonomia relativa. Faccio ancora un esempio. Prendendo in considerazione due incisioni diverse di una stessa opera musicale, si può notare che l’interpretazione, il timbro dello strumento, la presentazione grafica del cd (tipo di custodia, immagini di copertina), il libretto, cambiano anche profondamente, mentre le note rimangono sostanzialmente invariate. Ed è ovvio che non può accadere il contrario: non è possibile mantenere esattamente l’interpretazione, il timbro dello strumento, la presentazione grafica del cd, il libretto, e cambiare l’opera in esso contenuta. Di contro, l’incisione non potrebbe neppure esistere senza alcuni di questi aspetti dipendenti. È importante sottolineare, inoltre, che i media indipendenti hanno la caratteristica di funzionare come dei ‘catalizzatori’, aggregando intorno a sé uno o più media dipendenti.

All’interno di uno stesso comunicato vi possono essere più media dipendenti ma anche più media indipendenti. Ad esempio, la musica e le parole, che nel *Miserere* di Allegri si fondono nel medesimo suono, possono godere di una vita autonoma: il testo verbale è stato messo in musica, quasi senza modifiche, anche da altri compositori, tra i quali ricordo Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Gabrieli, Domenico Scarlatti, Mozart, e allo stesso modo la musica di Allegri potrebbe essere utilizzata con un altro testo verbale, o essere eseguita da uno strumento⁴¹. Quindi, forzando un pò la mano, sarebbe possibile affermare che il *Miserere* di Allegri è formato da due comunicati, di per sé indipendenti, che in quest’opera si fondono per dar vita ad un nuovo comunicato. L’indipendenza tra il medium verbale e quello musicale risulta, invece, evidente (forse anche troppo) nei primi quattro concerti dell’Op. 8, *Il Cimento dell’Armonia e dell’Invenzione*, di Antonio Vivaldi, conosciuti come *Le Quattro Stagioni*, nei quali i sonetti collegati a ciascuno di essi, non essendo soggetti ad un’esecuzione, rimangono sostanzialmente separati dalla musica.

⁴¹ Infatti, lo spartito del *Miserere* da me consultato (a cura di George Guest, Chester Music, London 1976) è corredato da una riduzione per pianoforte.

Praticamente siamo tornati al punto di partenza, solo che ora la domanda a cui rispondere si è trasformata nel modo seguente: *quando due media si fondono in un unico comunicato? O anche, quando due comunicati, di per sé autonomi, si uniscono per diventarne uno solo?* Considerato da questa prospettiva, il problema ricalca ancora meglio il caso presentato nel paragrafo precedente, tanto da poterlo riscrivere chiedendoci: *perché un video in cui si vedono delle immagini tratte dal Giudizio Universale con in sottofondo il Miserere viene considerato come un unico comunicato, mentre nell'esperienza vissuta da Mozart si deve distinguere tra un testo (l'opera di Allegrì) e un contesto (la Cappella Sistina)?* Oppure, volendo generalizzare, ci si potrebbe chiedere: *quando due o più aspetti della realtà fenomenica possono essere considerati come parti di uno stesso comunicato multimediale?*

Un concetto fondamentale per definire la *multimedialità* è quello di *sincronia*.

Quando si parla di 'comunicazione multimediale' si fa sempre riferimento alla contemporanea presenza di due o più media. Questa è sicuramente una caratteristica irrinunciabile, in quanto se in ogni comunicato non fossero sempre contemporaneamente presenti più media, non avrebbe senso affermare che la comunicazione umana è necessariamente multimediale. La contemporaneità sembra essere anche un criterio valido per decidere se un medium fa parte o meno di un determinato comunicato musicale. Facciamo un esempio banale: se si recita una poesia ad alta voce e successivamente si ascolta un brano di musica strumentale, le due manifestazioni acustiche non verrebbero sicuramente considerate come un unico comunicato, cosa che accadrebbe, invece, se esse si sovrapponevano in un'incisione⁴². Quindi, la differenza principale⁴³ sta nella contemporaneità. Ed è proprio l'assenza di contemporaneità – che si realizza negli spartiti ma non nelle esecuzioni – la ragione per cui spesso i sonetti de *Le Quattro Stagioni* vengono completamente ignorati (nel senso letterale del termine).

⁴² Un esempio molto interessante di questo genere è presente nell'opera di Uri Caine, *The Goldberg Variations* (Winter & Winter 2000), nella quale egli reinterpreta le *Variazioni Goldberg* di J.S. Bach (BWV 988), creando anche delle nuove composizioni, a partire dallo stesso basso. In uno di questi brani (*Variation 19*), egli sovrappone ad una variazione di Bach (la diciannovesima) la recitazione di una poesia.

⁴³ Per le altre differenze si veda quanto verrà detto in seguito a proposito della coordinazione.

La contemporaneità si può manifestare (1) all'interno dello stesso spazio, (2) all'interno dello stesso tempo o (3) all'interno della stessa unità spazio-temporale. Una chiesa è un comunicato multimediale perché scultura, pittura e architettura sono contemporaneamente presenti nello stesso spazio⁴⁴, così come sono dei testi multimediali gli spartiti de *Le Quattro Stagioni*, giacché riportano nello stesso spazio fisico (la pagina) la musica e i versi dei sonetti; la musica e le parole, nell'esempio della poesia recitata sulla base di un accompagnamento strumentale, sono un unico comunicato perché esistono nella stessa unità di tempo; in un balletto, gesti e musica fanno parte dello stesso comunicato, poiché compresenti nella stessa unità spazio-temporale.

Tuttavia, la contemporaneità non sembra essere una caratteristica necessaria e sufficiente per decidere la partecipazione di un medium a un comunicato multimediale: se recitiamo ad alta voce una poesia e il nostro vicino decide, proprio in quel momento, di eseguire un brano al pianoforte, i due comunicati, malgrado la loro compresenza nella stessa unità di tempo, rimarrebbero comunque distinti⁴⁵. Tornando ancora una volta all'esempio del *Miserere* e del *Giudizio Universale*, anche in questo caso, le due opere, già di per sé multimediali, pur esistendo contemporaneamente in un'unità spazio-temporale, non sono considerate, in genere, parti di un unico comunicato. Accanto a questo bisogna rilevare l'esistenza di numerosi casi in cui i media che formano un comunicato multimediale non sono tutti e sempre contemporaneamente presenti. Oltre ai già citati concerti vivaldiani, di cui fanno parte a pieno titolo anche i rispettivi sonetti, si pensi a due opere di Ludwig van Beethoven, la *Fantasia Corale* (Op. 80) e la *Nona Sinfonia* (Op. 125): in entrambe solo nell'ultimo movimento compare un testo verbale cantato, ciononostante esse sono formate, complessivamente, da un componente musicale e da uno verbale. Un altro esempio di questo genere è rappresentato dalla lettura di testi in prosa, intercalata da brevi esecuzioni musicali, che in alcuni casi

⁴⁴ Si potrebbe obiettare dicendo che anche il tempo ha un valore (p.es. una scultura potrebbe essere rimossa o aggiunta successivamente), ma per questo faccio riferimento alla distinzione fatta da Giovanni Piana tra *cose* e *processi* (cfr. G. Piana, 1991, p. 132).

⁴⁵ Questo non è del tutto vero. Come si vedrà in seguito tutto dipende dal ricevente. Se si ipotizza, infatti, che un passante ascolti casualmente il sovrapporsi dei due comunicati, non sapendo che questa sovrapposizione è del tutto fortuita, potrebbe pensare che i due testi facciano parte di uno stesso comunicato.

possono parzialmente sovrapporsi al testo verbale⁴⁶, procedimento questo tipico dei romanzi letti alla radio.

C'è però un altro aspetto del concetto di sincronia che è stato trascurato fino a questo momento. Il termine 'sincronia', infatti, non si riferisce solo alla contemporaneità, ma anche e soprattutto alla *coordinazione* esistente tra due o più media: nelle *chiese* gotiche scultura e architettura sono così coordinate tra loro che in alcuni casi non è neppure possibile fare una netta distinzione (si vedano, ad esempio, *I Re e le Regine d'Israele*, disposti sulla facciata della cattedrale di Chartres, che sono delle vere e proprie colonne con una forma antropomorfa), così come, sempre nelle chiese, le opere pittoriche sono collocate in un punto preciso e hanno una loro specifica funzione (p.es. il *Giudizio Universale* di Michelangelo, posto dietro all'altare della Cappella Sistina, ricorda al fedele che solo attraverso Gesù/eucaristia si può accedere alla vita eterna). Allo stesso modo, negli spartiti de *Le Quattro Stagioni* c'è una coordinazione tra il testo verbale dei sonetti e la musica, giacché i singoli versi, o le parti di versi, sono posti in relazione alle sezioni musicali a cui fanno riferimento. Infine, nella maggior parte dei casi, recitare una poesia su una base musicale non significa semplicemente far coincidere i due eventi sonori, ma anche coordinarli, e la sincronizzazione tra gesto e musica è il fondamento della danza. La coordinazione, come la contemporaneità, può essere espressa in termini di relazioni spaziali, temporali o spazio-temporali: i casi appena descritti lo dimostrano.

Sembrerebbe possibile concludere che la coordinazione tra i media sia una caratteristica fondamentale della multimedialità, e individuare nella sincronia *il propriamente multimediale*.

Abraham Moles è sostanzialmente d'accordo con questa soluzione. Egli, infatti, sostiene

qu'il existe à côté des messages simples interférant en fait plus ou moins les uns avec les autres, des *messages multiples* dans lesquels plusieurs canaux, ou plusieurs modes d'utilisation de ceux-ci dans la communication, sont employés simultanément dans une *synthèse* esthétique ou perceptible, où il n'y a pas interférence, mais concordance des significations logiques convoyées de concert par les différents modes⁴⁷.

⁴⁶ Si veda ad esempio: Marco Paolini – Tanit, 2003, *Italo Calvino – Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, Full Color Sound, Roma.

⁴⁷ A. Moles, 1958, p. 172. Si noti che per Moles la sincronia tra i media che forma-

Tuttavia, non sempre è possibile dire in che modo due media, che fanno parte di uno stesso comunicato, siano tra loro sincronizzati. Cosa succede, ad esempio, se trasferiamo l'esperienza vissuta da Mozart ai giorni nostri, e supponiamo l'esistenza di un fruitore che, munito di videocamera, riprenda l'esecuzione, alternando, in modo del tutto casuale, le immagini del coro a quelle del *Giudizio Universale*? O addirittura, mantenga l'inquadratura sempre fissa sull'opera di Michelangelo? Nel video così prodotto non ci sarebbe alcun tipo di coordinazione dal punto di vista sintattico, solo concomitanza. Ma come lo si dovrebbe considerare? Rimarrebbe la distinzione tra testo e contesto? E, se sì, quale sarebbe il testo e quale il contesto? O si dovrebbe parlare, piuttosto, di un unico comunicato? E ancora, cosa rimane della coordinazione tra i sonetti e *Le Quattro Stagioni* una volta che la musica viene eseguita?

Se si accettano queste ultime obiezioni, la sincronia passa del tutto in secondo piano; ciò che conta è la presenza di un autore: due distinti aspetti della realtà fenomenica diventano parte dello stesso comunicato, solo nel momento in cui v'è un autore, sia esso una singola persona o un gruppo di persone, che, in qualche modo, li renda tali.

Anche in questo caso, però, sorgono dei problemi e, per evidenziarli, è utile tornare all'esempio di Mozart. In esso, infatti, si potrebbe dire che un autore esiste: è chi ha deciso di legare il *Miserere* alla Cappella Sistina, con il divieto di eseguirlo altrove. Tuttavia, probabilmente Mozart prestò poca attenzione al *Giudizio Universale*, preso com'era dalla composizione di Allegri, e chiunque altro si trovasse oggi a vivere un'esperienza simile probabilmente sarebbe più propenso a distinguere tra un testo e un contesto, piuttosto che parlare di un unico comunicato. Quindi, l'autore non ha nessun potere, se non quello di far coincidere l'esistenza di due manifestazioni fisiche, è compito, invece, del ricevente stabilire quale aspetto della realtà fenomenica fa parte di un comunicato, e quale ne resta escluso.

Curt Sachs conferma, involontariamente, quest'ipotesi. Egli racconta, infatti, i seguenti aneddoti, avvenuti durante due passeggiate.

no i comunicati dovrebbe riguardare sia il piano sintattico, evitando che vi siano tra essi delle interferenze («*synthèse esthétique ou perceptible*»), sia quello semantico («*concordance des significations logiques*»).

Durante la [prima] passeggiata passammo davanti a due chiese; attraverso la porta aperta di una si udiva il suono dell'organo e il coro, mentre nell'altra risuonavano solenni i rintocchi delle campane. Quest'ultimo suono *non si accordava* con quello del coro e dell'organo né nel tempo né nell'armonia o nella tonalità. Eppure la loro *coincidenza* era profondamente bella e commovente. In modo consapevole, solo a metà perceivamo che qualsiasi adeguamento dei tempi, delle tonalità e delle armonie avrebbe affievolito la *potenza tridimensionale* di quella discordanza irrisolta. Un altro giorno, per una strada vicina passò una sfilata. I soldati marciavano a tempo con la musica, ma gli spettatori passeggiavano tranquillamente, e qualche bambino correva avanti, superando quelli che marciavano, per raggiungere la banda. Sulla strada si seguiva un tempo uniforme, organizzato, mentre sui marciapiedi vi era un via vai del tutto disorganizzato e casuale. Eppure *insieme formavano un quadro solo*, un'allegra confusione, un'impressione colorita e festevole⁴⁸.

In entrambi i casi Sachs ha a che fare con due “comunicati” indipendenti, prodotti da “autori” diversi e in disaccordo tra loro. Questo però non gli impedisce di farli rientrare, a partire proprio dalla loro momentanea coincidenza, in un unico quadro, la cui «potenza tridimensionale» sta proprio nel contrasto tra i due aspetti. Dunque, come l'individuazione dei media dipende dall'approccio teorico che si adotta, così anche la multimedialità è, in ultima analisi, una costruzione del ricevente, nel quale si incarna la suddetta teoria. Da questo punto di vista, se Mozart avesse deciso che, nella situazione esistenziale in cui si trovava, il *Miserere* e il *Giudizio Universale* erano parti di uno stesso comunicato, non ci sarebbero ragioni per non considerarli come tali.

Goodman dà al suo quesito, «*quando è arte?*»⁴⁹, una soluzione del tutto simile a questa. Egli afferma che «un oggetto proprio come può essere un simbolo – un campione, ad esempio – in certi periodi e a certe condizioni, e non in altri periodi e ad altre condizioni, così può essere un'opera d'arte in certi momenti e non in altri»⁵⁰. Allo stesso modo potremmo affermare che *un comunicato, considerato “unimediale” in certi periodi e a certe condizioni, può essere considerato multimediale in altri periodi e ad altre condizioni*: tutto dipende dalla teoria che il ricevente decide di adottare. A conferma di questo, Nicolas Ruwet ricorda che per Suzanne K. Langer e Boris de Schloezer le parole delle

⁴⁸ C. Sachs, 1962, pp. 207-208 (il corsivo è mio).

⁴⁹ Cfr. N. Goodman, 1978, pp. 67-83.

⁵⁰ Ivi, p. 79.

opere vocali perdono il loro senso per acquistare quello che viene dato loro dalla musica, al punto che il non conoscere la lingua in cui si canta è un vantaggio e non un limite per l'ascoltatore, che in questo modo non tenta di cogliere il senso delle parole⁵¹. Ma non serve scomodare Ruwet, basta semplicemente ricordare quant'è già noto, e cioè che l'analisi musicale – nella quale possiamo far rientrare a pieno titolo anche la notazione – ha sempre preso in considerazione determinati aspetti, tralasciandone altri.

1.2 Dalla multimedialità alla multitestualità musicale

Malgrado tutto, la soluzione che è stata data lascia in qualche modo insoddisfatti. Definire l'esperienza di Mozart, che ha la possibilità di contemplare il *Giudizio Universale* mentre ascolta il *Miserere*, semplicemente come multimediale, sembra essere in qualche modo riduttivo. Per spiegare in che senso è opportuno ricorrere ad un altro esempio, questa volta prettamente musicale.

Il compositore Heinrich Ignaz Franz von Biber, nella sua celebre *Battalia à 10*, considerata tra le composizioni più ingegnose di tutto il periodo barocco, usa una tecnica che, nonostante l'anacronismo, potrebbe derivare direttamente dal racconto della prima delle due passeggiate di Sachs ricordate sopra. Biber, infatti, volendo descrivere o, per usare una terminologia più corretta, mutuata da Nelson Goodman, volendo *esemplificare*⁵² i diversi sentimenti da cui sono animati i soldati, che attendono la battaglia ubriacandosi negli accampamenti, crea un secondo movimento nella forma di quodlibet, dal titolo *Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*, in cui intreccia otto differenti melodie popolari⁵³, senza preoccuparsi affatto di

⁵¹ Cfr. N. Ruwet, 1972, pp. 41-42.

⁵² «Tipico delle opere d'arte [...] è esemplificare i generi rilevanti assai più che nominarli o descriverli. [...] La distinzione tra dire e rappresentare, da una parte, e illustrare o esemplificare, dall'altra, diventa ancora più evidente nel caso della pittura astratta, della musica e della danza, che pur non avendo un soggetto rivelano – esemplificano o esprimono – forme e sentimenti» (N. Goodman, 1978, p. 13).

⁵³ «Some of the songs have been identified (Jiří Sehnal, Brünn): 1. "Ne takes my mluvuel" is a Slovak folk-song, 2. "vojansky figator" was still known in Bohemia in the 18th century, 3. "Kraut und Rüben" was known as a 'bergamasca' in Northern Italy, Austria and Hungary, 6. "Nambli wol kan ich ietzt glauben" a Styrian folk-song» (dal libretto del cd Heinrich Ignaz Franz Biber, *Battalia. Pauernkirchfahrt. Ballettae*).

accordarle tra loro nel tempo o nella tonalità. Egli si limita semplicemente a farle coesistere nella stessa unità di tempo, ottenendo così un effetto profondamente dissonante e – direbbe Sachs – “tridimensionale”, molto più vicino alla musica atonale che non alla prassi barocca. Possiamo immaginare che, con questo suo espediente, solo uno tra i tanti impiegati in questa composizione⁵⁴, Biber abbia voluto riprodurre le impressioni acustiche di chi, trovandosi a passeggiare nei pressi di un accampamento di soldati, la sera prima della battaglia, abbia scelto di considerare quel sovrapporsi di suoni non come la semplice coincidenza di comunicati diversi, che malgrado la contemporaneità rimangono comunque distinti, ma come un unico comunicato, che esprime al meglio le differenti realtà che si sovrappongono in quel dato momento.

Il secondo movimento della *Battalia à 10* non è, però, un semplice duplicato dell'esempio di Sachs. Biber, in effetti, compie un'operazione molto più complessa, che conferma la soluzione a cui siamo giunti nel precedente paragrafo e, se vogliamo, la sopravanza. Egli si pone idealmente nella posizione di un ascoltatore, il quale non si limita a ricevere in modo passivo le stimolazioni uditive che lo circondano, bensì le edita⁵⁵, le organizza in un comunicato. In altre parole, Biber rende esplicito quanto in Sachs non lo è.

Ma l'esempio appena riportato sposta sensibilmente il piano del discorso, mettendo in luce un altro aspetto del problema sin qui affrontato.

Dopo quanto è stato detto nel paragrafo precedente, non v'è dubbio che, anche non prendendo in considerazione il titolo ad esso collegato, il secondo movimento della *Battalia* è comunque un comunicato multimediale. Tuttavia, se ci si limitasse ad elencare i componenti che lo costituiscono (le relazioni assolute tra le note, il timbro degli strumenti, i caratteri tipografici e l'impaginazione adottata – nel caso della sua versione grafico-notazionale –, l'interpretazione) non si terrebbe conto dell'aspetto più importante: *in questo comunicato sono contem-*

Sonatae, Concentus Musicus Wien – Nikolaus Harnoncourt, Teldec 1987, p. 7).

⁵⁴ Biber era famoso per l'uso di scordature. In questa composizione è interessante sottolineare, però, l'impiego di espedienti affatto originali. Ad esempio il rullare dei tamburi, che accompagna i soldati in marcia verso il campo di battaglia, nel terzo movimento (*Das Mars*), è reso ponendo un foglio di carta sotto le corde dei contrabbassi.

⁵⁵ Faccio qui riferimento alla Teoria dell'Editor di Marcello La Matina (cfr. M. La Matina, 1994, pp. 103-137; *Id.*, 2001, pp. 55-61).

poraneamente presenti testi differenti, che usano lo stesso materiale semiotico.

Il concetto di ‘multimedialità’ mette al centro dell’attenzione la diversità dei media coinvolti all’interno di uno stesso comunicato, evidenziando soprattutto il piano sintattico della comunicazione. Ma l’importanza della multimedialità non è circoscritta alla sintassi: i media hanno anche una funzione semantica. Riprendendo la definizione di ‘medium’, e applicandola all’opera di Biber, è possibile vedere che essa si addice perfettamente a ciascuna delle linee melodiche che formano il secondo movimento: ognuna di esse ha una sua organicità, che la rende distinguibile dalle altre, e una sua struttura sintattica e semantica, che contribuisce alla costruzione della struttura sintattica e semantica complessiva del comunicato. Quindi, le varie melodie si comportano proprio come componenti mediali separati, e infatti lo sono, ma il materiale semiotico di cui sono formate è sostanzialmente lo stesso. È proprio in questo senso che l’aggettivo ‘multimediale’ fallisce nel descrivere il nostro comunicato: porre l’accento sulla diversità semiotica dei componenti non permette di descrivere pienamente la sua complessità.

Quello di Biber, però, non deve essere considerato un *unicum* o un caso limite. Vi sono, infatti, molti altri esempi di comunicati in cui sono presenti più componenti riconducibili alla stessa categoria mediale⁵⁶. Ne cito solo due.

Marco Angius descrive così *Anamorfosi* (1980), una breve composizione per pianoforte di Salvatore Sciarrino:

le ventidue magiche battute che compongono questa *nuga* decostruttivista appartengono a due composizioni preesistenti di Maurice Ravel (*Jeu d'eau, En barque sur l'ocean*) che sfociano inavvertitamente l’una nell’altra nella seconda metà del brano, mentre il motivo di una celeberrima canzone americana (*Singin’ In The Rain*) diventa l’oggetto misterioso che si lascia identificare solo fugacemente e a intermittenza. L’efflorescenza anaforica degli arpeggi raveliani crea un andamento cullante all’interno del quale il tema della canzone galleggia come un riflesso prismatico ed inerte [...] Ricorrendo a tecniche affini al montaggio cinematografico, Sciarrino ha di fatto *descritturato* le fonti

⁵⁶ È qui superfluo ricordare che appartengono a questa categoria anche le opere composte su un *cantus firmus*, e le prime forme di mottetto, in cui si sovrapponevano più linee melodiche, corrispondenti ad altrettanti testi verbali (si vedano, ad esempio, i mottetti *Pucelette - Je languis - Domino* e *Aucun vont - Amor qui cor - Kyrie*).

di riferimento in modo da ottenere un equivalente sonoro delle anamorfose pittoriche: con una geniale soluzione prospettica il compositore articola i tre diversi piani di ascolto suturando insensibilmente la loro reciproca confluenza e ottenendo di fatto una nuova immagine complessiva. L'operazione decostruzionista, ancora una volta, non si limita soltanto all'estrazione di un materiale precedente e alla sua astratta ricompattazione formale [...] ma volge ad una stratificazione volumetrica delle figure sonore senza rinunciare alla loro *leggibilità acustica*: è così possibile osservare i diversi piani sonori, correlati dall'idea centrale delle immagini acquatiche, simultaneamente sovrapposti ma distintamente riconoscibili⁵⁷.

Sebbene il procedimento costruttivo di Sciarrino sia decisamente più complesso di quello adottato da Biber, poiché le figure melodiche vengono continuamente ricontestualizzate attraverso il loro incessante spostamento dallo sfondo al primo piano e viceversa⁵⁸, tra i due comunicati, separati da circa trecento anni, c'è una forte somiglianza: in entrambi melodie differenti si sovrappongono per dare vita ad un nuovo testo.

Un identico procedimento sembra essere stato adottato da Glenn Gould nei suoi documentari radiofonici, raccolti in quella che egli chiamò la sua *Solitude Trilogy: The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet in the Land* (1977). In queste tre opere – che credo possano essere considerate a tutte gli effetti delle composizioni musicali – Gould usa la sovrapposizione di più monologhi, da lui stesso registrati, per parlare di argomenti che gravitano intorno alla solitudine: da quella idealizzata dell'estremo nord a quella dei mennoniti. Ogni monologo è un testo a sé, autonomo dagli altri, ma Gould li sovrappone, li alterna, varia il loro volume e crea giochi di passaggio dallo sfondo al primo piano e viceversa, il tutto seguendo un'esplicita concezione musicale. Egli afferma, infatti, che «the treatment of the human voice as an element of texture should, indeed, always be approached in a musical way»⁵⁹, tanto che «in the process of putting the documentaries together in the studio, Gould conducted his composition of human voices as if they were musical instruments, using a black felt pen as a baton»⁶⁰.

⁵⁷ M. Angius, 2004, p. 59.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹ Glenn Gould, lettera a Johnson, 5 aprile 1971 (National Library of Canada), in J. Hebb, 1998, p. 4.

⁶⁰ *Ibidem*.

Definire questi comunicati usando semplicemente il concetto di ‘multimedialità’ risulta essere decisamente riduttivo. Credo che una soluzione a questo problema potrebbe essere quella di introdurre il concetto di ‘multitestualità’; queste opere sarebbero, cioè, dei *comunicati multitestuali, formati dall’unione di più testi, di per sé autosufficienti, che possono utilizzare lo stesso tipo di medium, media sostanzialmente analoghi o media differenti*. Quindi, il termine ‘multitestuale’ non si riferisce unicamente agli esempi sopra riportati, ma anche a tutti quei casi in cui più media indipendenti si trovano a coesistere nello stesso comunicato. Se Mozart avesse deciso di considerare il *Miserere* di Allegri e il *Giudizio Universale* di Michelangelo come parti di uno stesso comunicato, l’aggettivo ‘multitestuale’ sarebbe stato l’unico in grado di descrivere la sua complessità.

La scelta del termine ‘multitestuale’ può essere spiegata mettendo a confronto il concetto di ‘medium’ con quello di ‘testo’. Infatti, se si definisce un testo come *la relazione sintattico-semantica prodotta da un soggetto nell’interazione con un oggetto che, all’interno di una particolare situazione esistenziale, viene considerato un’entità fisico-semiotica*⁶¹, la differenza tra i due concetti è individuabile nella multimedialità ontologica del testo, e nella sua sostanziale autonomia, rispetto agli altri elementi che formano la situazione esistenziale in cui si trova immerso. Tuttavia, nei comunicati multimediali in cui sono presenti più media indipendenti, questi ultimi funzionano come dei veri e propri testi. Essi tendono ad aggregare intorno a sé uno o più media dipendenti, formando dei nuclei multimediali che godono di una relativa autonomia rispetto agli altri componenti del comunicato.

1.3 Conclusioni

Forse, leggendo queste pagine, qualcuno potrebbe aver avuto l’impressione che i problemi qui sollevati interessino solo marginalmente la musica, ma non è affatto così. Troppo facilmente e troppo in fretta, in ambiente musicale (ma non solo), è stato liquidato il discorso sul

⁶¹ Questa definizione è stata in parte mutuata da János Sándor Petőfi, per il quale un testo è un oggetto relazionale, vale a dire prodotto dalla relazione tra significante e significato (cfr. J.S. Petőfi, 1988, pp. 22-23), e in parte da una definizione da me precedentemente elaborata (cfr. A. Garbuglia, 2004c).

significante, sulla delimitazione dei confini del comunicato, spesso a causa di un'impostazione che pone al centro del discorso lo spartito, dimenticando il suo essere già una forma di analisi, che sceglie cosa annotare e cosa invece tralasciare o dimenticare completamente, e non l'Opera da analizzare, o che ha in mente un certo modo di ascoltare la musica, figlio delle sale da concerto, gabbie che, come ricorda Marcello Sorce Keller⁶², hanno un'origine storica abbastanza recente, e che si sono evolute nell'autismo dell'ascolto privato, effettuato grazie a incisioni e a mezzi di riproduzione ad alta fedeltà. La stessa fretta che ci porta a decidere, quasi aprioristicamente, cosa fa parte e cosa non fa parte di un determinato comunicato musicale, ci fa dimenticare quanto ciò che viene lasciato fuori dalla teoria della musica continui, malgrado tutto, a trovare in essa il suo rispecchiamento, e la influenzi intimamente⁶³.

Una volta l'ascolto era sempre contestualizzato, e i luoghi ad esso deputati (le chiese, le strade, le piazze, le corti), con i loro annessi e connessi (le opere artistiche e architettoniche, i giocolieri, i saltimbanchi, i raccontastorie, la gestualità degli esecutori, le reazioni più o meno codificate del pubblico)⁶⁴, erano parte integrante del comunicato, contribuivano a fargli acquistare senso. La distanza teoretica che ci separa da queste esperienze multimediali e multisensorie si manifesta tutta nella grande eccitazione che ha accompagnato la scoperta della multimedialità informatica (tecnologica), come se prima quella stessa multimedialità, per quanto in forme diverse, non fosse stata costitutiva delle esperienze di vita quotidiana; come se quegli stessi aspetti artistici, fisico-biologici, psico-motori e gestuali, liquidati come accessori, ma che ora rivalutiamo solo per il fatto di trovarli riuniti in una sintesi digitale, non abbiano continuato ad essere comunque presenti nella musica, sotto forma magari di rimandi sinestetici, metonimici, metaforici o nella forma di una sorta d'*impronta* sonora⁶⁵.

⁶² Cfr. M. Sorce Keller, 2006.

⁶³ Cfr. M. de Natale, 2004b.

⁶⁴ Si veda a questo proposito: M. de Natale, 2005a.

⁶⁵ «Se la notazione in ogni sua forma classica o moderna, è un *analogon* grafico, indicale e in certa misura prescrittivo, la sua messa in opera è dimensione pragmatica, che a sua volta e a suo modo realizza il gesto come *impronta*, tale da toccare il soggetto percipiente, mettendo in moto l'*imprint* sede di avviamento del processo recettivo e quindi interpretativo» (M. de Natale, 2004b, p. 145).

È proprio sotto quest'ultimo aspetto che

l'esperienza musicale [...] si mostra alla radice autentico crocevia di flussi protopatici di sconfinata ascendenza antropologica, e insieme una loro trasfigurazione nella specie di ombre e frange sonore assai lontane dalla riconducibilità a forme e funzioni empiriche di cui sono pure il segno. Un segno occultante, una traccia differita al punto da conformare un dominio di astrazioni difficilmente estrapolabili a beneficio di più sicure denotazioni verbali o visive⁶⁶.

In definitiva, si rileva una doppia esclusione, o meglio un'esclusione dalla doppia faccia: quella rivolta alla composizione del comunicato, che porta all'isolamento dell'evento sonoro separandolo da tutti gli aspetti arbitrariamente considerati non musicali, e quella rivolta all'interno della stessa manifestazione fisico-acustica, che, come conseguenza logica (ma non cronologica) della precedente, finisce per escludere dagli aspetti significativi tutti quei rimandi aurali a ciò che, pur cadendo al di fuori della teoria musicale in senso stretto, si riflette in essa contribuendo alla sua costituzione⁶⁷.

⁶⁶ Ivi, p. 148.

⁶⁷ Naturalmente, sto parafrasando, ancora una volta, Marco de Natale (2004b). Dei problemi che riguardano, per così dire, le esclusioni interne ai comunicati me ne occuperò, anche se indirettamente, nell'ultimo capitolo del presente lavoro.

Capitolo secondo

La costruzione del senso

2.0 Premessa

Nel capitolo precedente si è parlato, in più di un'occasione, di 'costruzione del comunicato'. Tale espressione, esplicitamente mutuata dalla *teoria degli schemi* di Michael A. Arbib e Mary B. Hesse¹, aveva lo scopo di mettere in evidenza che la determinazione della multimedialità di un 'comunicato' non dipende esclusivamente dalle caratteristiche proprie del comunicato stesso, ma è influenzata in modo decisivo anche dall'azione "costruttiva" di chi si trova, in un dato momento, ad interagire con un determinato stato di cose.

A ben vedere, qualcosa di simile succede in ogni atto cognitivo, ed è interessante notare come János Sándor Petőfi, nell'elaborare la sua Testologia Semiotica², abbia sviluppato un *modello segnico integrativo* partendo da un *modello della percezione non ingenua*³, ponendo così il problema della conoscenza alla base del suo approccio.

Nel presente capitolo cercherò di dare una rilettura gnoseologica alla Testologia Semiotica di Petőfi, elaborando uno schema che potrebbe essere alla base di qualsiasi atto cognitivo. Esso sarà, quindi, una sorta di quadro generale, a cui possono e devono essere ricondotte le singole esperienze percettive. In questo senso, la rilettura della teoria di Petőfi rappresenta un modo per approfondire il modello cognitivo proposto, applicandolo ad un particolare processo di attribuzione/

¹ Cfr. M.A. Arbib – M.B. Hesse, pp. 73-103.

² Cfr. J.S. Petőfi, 2004a.

³ Cfr. J.S. Petőfi, 2001.

costruzione di senso: l'interpretazione dei testi. Lo schema adottato sarà come una sorta di catalizzatore, sul quale potranno convergere teorie diverse; una piattaforma comune grazie alla quale esse avranno la possibilità di interagire e dar vita a qualcosa di diverso dalla loro semplice giustapposizione.

2.1 *Il senso*

2.1.1 *Il senso secondo Giovanni Piana*

La base da cui vorrei iniziare la mia rilettura in senso gnoseologico della Testologia Semiotica di János Sándor Petőfi è costituita da uno schema introdotto da Giovanni Piana, nel suo libro *Filosofia della musica* (1991). Egli, dopo aver dedicato il terzo paragrafo dell'*introduzione* a mostrare i vantaggi e gli svantaggi del considerare la musica un linguaggio⁴, riflette su cosa significhi adottare una posizione relativista, come accade, almeno apparentemente, nella musica contemporanea, dove ogni distinzione, tra suono e rumore, tra consonanza e dissonanza, tra regola e libertà, cessa di esistere, e dove la ricerca del nuovo diventa un aspetto fondamentale delle composizioni⁵. Posto che in musica, come del resto nel linguaggio verbale, tutto si basa su un sistema convenzionale, le nuove composizioni hanno proprio lo scopo di mostrare quanto esso sia arbitrario, infrangendone i dettami. Tuttavia, «i richiami relativistici, le pretese di un convenzionalismo radicale che non conosce limiti nemmeno nella cosa stessa, l'idea che basti evocare il linguaggio per aver chiaro di fronte agli occhi come stanno le cose – tutto ciò si rivela ben presto fonte di difficoltà e di confusione»⁶.

Il relativismo fonda le sue radici su

quello che può essere considerato il principale presupposto di una prospettiva semiologica che intenda, più o meno consapevolmente, incontrarsi con lo schema empiristico nell'ambito della filosofia dell'esperienza: si tratta dell'idea che ogni formazione di senso abbia origine da una pura attività del comporre

⁴ Cfr. G. Piana, 1991, pp. 21-27.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 9-15.

⁶ *Ivi*, p. 42.

materiali che sarebbero in sé privi di articolazioni e di differenze interne⁷.

Secondo Piana, il cardine di questo presupposto, costituito dall'impossibilità di separare la percezione dall'interpretazione, contiene in sé le premesse che ne limitano la deriva relativista. Infatti, se da una parte è senz'altro vero che non esiste una percezione ingenua, e che quindi ogni atto percettivo è allo stesso tempo, e in modo imprescindibile, anche il risultato di un processo di interpretazione, è altrettanto vero che se non si potesse, almeno a livello teorico, distinguere tra percezione e interpretazione non si saprebbe cosa è inseparabile da cosa⁸.

Allo stesso tempo, però, «l'insofferenza [...] nei confronti del relativismo e dei temi a esso connessi non può affatto essere interpretata come una sorta di preludio verso la riacquisizione di posizioni che possono essere considerate da gran tempo superate»⁹. Fatta questa premessa, l'unica alternativa che rimane è quella che vede da una parte la *dimensione temporale* della soggettività¹⁰, e dall'altra la *potenza della struttura*, le dinamiche interne proprie della materia con cui si interagisce, che si oppongono e contrastano la libertà del soggetto.

Michael A. Arbib e Mary B. Hesse (1986) hanno una posizione analoga:

Nella nostra analisi della realtà spaziotemporale non parliamo di pura proiezione dei nostri modelli sopra un mero vuoto; vale a dire, noi rifiutiamo sia l'idealismo della «pura proiezione», sia il realismo ingenuo che vede la natura come qualcosa che semplicemente 'impressiona' le nostre menti, attraverso i sensi. [...] Noi costruiamo il mondo naturale nella nostra scienza, ma $s - t$ [la *realtà spazio-temporale*] vincola queste costruzioni attraverso *feedback*¹¹.

Il *senso* nasce, quindi, dall'incontro di un *tempo* e di una *struttura* (figura 2.1).

⁷ Ivi, p. 43.

⁸ Cfr. ivi, p. 43.

⁹ Ivi, 1991, p. 52.

¹⁰ La dimensione temporale della soggettività non è formata solo dall'educazione e dall'apprendimento, o da tutto ciò che più in generale va sotto l'etichetta di «abitudini», «ma anche [da] tutte le tensioni che appartengono alla soggettività come soggettività attiva e attivamente operante con le sue scelte e l'intero sfondo di pensieri che la motivano» (ivi, p. 53).

¹¹ M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, p. 16.

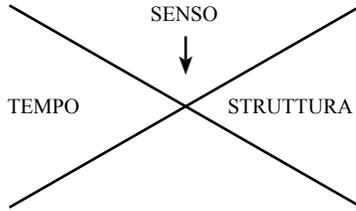


Figura 2.1 [Schema elaborato a partire da: G. Piana, 1991, p. 53]

Questo schema è, in qualche modo, alla base di tutto il libro di Piana. Egli, nel parlare della musica, lo usa a vari livelli, anche se non sempre rende esplicito il riferimento. Un esempio, di come lo schema della figura 2.1 possa essere usato in campo musicale, è dato dal modo in cui possiamo percepire una composizione.

All'inizio del suo libro, Piana cita un racconto tratto da *Le sorgenti della musica* di Curt Sachs (1962), che riporto qui di seguito nella sua versione originale

Yury Arbatsky [...] a Belgrado, una volta, aveva portato un eccellente musicista popolare albanese a sentire la Nona sinfonia di Beethoven. Quando gli fu chiesto se gli fosse piaciuta, l'albanese esitò un poco e alla fine, dopo un paio di bicchieri, dette questa stupefacente risposta: “Bello, ma troppo semplice” (in albanese *lepo ali preprosto*)¹².

Una simile affermazione non può che lasciare sconcertato qualsiasi ascoltatore occidentale, che richiamerà l'attenzione proprio sulla complessità di tale opera. Tuttavia, se si liquidasse la questione dicendo semplicemente che il musicista albanese ha espresso un'opinione soggettiva, che dimostra l'inconciliabilità di due differenti culture musicali, si cadrebbe in un errore che rischia di farci tornare sulle posizioni relativiste scartate in precedenza. La contrapposizione tra il giudizio di un occidentale e quello del musicista albanese sulla *Nona Sinfonia* di Beethoven, ci presenta più che una divergenza di opinioni, uno scontro tra mondi diversi, tanto che i due potrebbero legittimamente pensare di non aver ascoltato la stessa opera. La radicalità di questa differenza è però soltanto apparente: «i due mondi contengono esattamente le stesse classi, solo diversamente distribuite in generi rilevanti e irrilevan-

¹² C. Sachs, 1962, p. 234. Si veda anche: G. Piana, 1991, pp. 38-41.

ti»¹³. Premesso che, per la rilevanza e l'irrelevanza non si può parlare di un'alternativa nei termini di 'sì/no', ma di 'più/meno'¹⁴, la causa del contrasto va ricercata nella diversità con cui i due individui producono un senso interagendo con i dinamismi della stessa struttura. Piana spiega, infatti, che nella musica popolare albanese l'elemento ritmico è molto importante e particolarmente complesso. Esso è, quindi, il filtro culturale attraverso il quale il musicista albanese formula il suo giudizio, che non è affatto arbitrario e infondato in quanto coglie «*qualcosa che appartiene all'opera stessa*»¹⁵, tanto che, compiendo uno sforzo e adottando lo stesso punto di vista, chiunque potrebbe arrivare alla stessa conclusione: la *Nona Sinfonia* è troppo semplice¹⁶.

Dunque, *il senso nasce sempre dall'incontro di un tempo e di una struttura.*

2.1.2 Alcune precisazioni

Nonostante lo schema proposto da Giovanni Piana (figura 2.1) sia estremamente efficace, esso non soddisfa pienamente alcune delle esigenze che si presentano nella descrizione di un processo cognitivo, ma d'altronde egli non si occupa specificamente di questi problemi. È necessario, quindi, sottoporlo ad alcune modifiche, le quali, oltre a renderlo ancora più utile nel quadro teorico che si va delineando, ne renderanno possibile il trasferimento anche in ambiti differenti, primo fra tutti quello dell'intelligenza artificiale¹⁷.

Innanzitutto si deve precisare che la distinzione tra tempo e struttura è già di per sé il frutto di un'interpretazione¹⁸. Il soggetto di un'esperienza percettiva da un lato si considera parte del mondo che lo circonda, dall'altro se ne separa; egli è dotato di una coscienza, che gli deriva dai precedenti atti cognitivi¹⁹, attraverso la quale è in grado di

¹³ N. Goodman, 1978, p. 11.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 11-13.

¹⁵ G. Piana, 1991, p. 41.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 41.

¹⁷ Cfr. M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, pp. 47-72.

¹⁸ Infatti, «sono gli esseri umani che definiscono se stessi come distinti dalla natura e che addirittura si alienano da essa» (*ivi*, p. 246).

¹⁹ Si veda quanto verrà detto qui di seguito a proposito del soggetto secondo Carlo Tullio-Altan (nota 21).

distinguersi da ciò che è diverso da sé. Tuttavia, postulare questa separazione è fondamentale, altrimenti non si potrebbe neppure parlare di *chi* percepisce e di *cosa* è percepito.

In secondo luogo, lo schema, almeno nella veste in cui è stato formulato da Piana, è piuttosto circostanziale. Con esso, infatti, si spiega solo la *percezione* di una struttura, mentre si trascurano completamente le *azioni* con le quali il soggetto potrebbe modificarla, dando così inizio ad un nuovo processo di percezione. La percezione e l'azione, nella realtà, sono meno distinte di quanto si possa pensare; anzi, la produzione di senso avviene quasi sempre in un ciclo continuo di *percezione/azione/percezione*, in cui le conoscenze acquisite, verificate o modificate, sono alla base di azioni che danno origine a nuove percezioni²⁰. Da questo punto di vista, la distinzione tra 'senso' e 'tempo' risulta essere fuorviante, giacché essa non si riferisce a due entità separate, ma a due stadi diversi della stessa entità. Infatti, il senso, non appena prodotto, entra a far parte del tempo, andando così a costituire la base per nuove esperienze percettive. Proprio per questa ragione, Carlo Tullio-Altan (1992) parla di due diversi significati del termine 'soggetto': il primo si ha quando il soggetto «si forma quale coscienza di un oggetto [...] uno "stato di coscienza di..." [...] Il secondo [...] è quello per cui si dà questo nome al risultato della memorizzazione delle esperienze passate»²¹.

Alla luce di quanto è stato appena detto, lo schema proposto da Piana potrebbe essere riscritto nel seguente modo (figura 2.2).

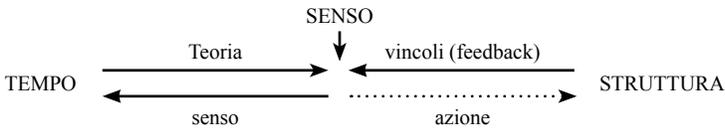


Figura 2.2

Il senso continua ad essere il punto d'incontro fra il tempo e la struttura, solo che qui sono state introdotte due sottocategorie: la *teoria*, che consiste nelle conoscenze impiegate in un determinato atto cognitivo/percettivo, e i *vincoli* (o *feedback*), costituiti dagli aspetti della struttura che, in quel momento, vengono considerati vincolanti al

²⁰ Cfr. M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, p. 31.

²¹ C. Tullio-Altan, 1992, pp. 33-34.

fine della produzione di senso²². L'introduzione di questi due concetti è importante per specificare che, nel processo di conferimento di senso, il soggetto non impiega sempre tutte le conoscenze a sua disposizione, e non tutti i dinamismi della struttura vengono considerati vincolanti. I cambiamenti più interessanti, però, riguardano le frecce che dal centro, e cioè dal senso, si dirigono rispettivamente verso il tempo e verso la struttura. La prima freccia indica che il *senso*, nel momento stesso in cui nasce, diventa parte del tempo, e lo modifica, rendendolo diverso da quello che era prima dell'atto percettivo. La seconda freccia, invece, indica la possibilità che dal senso scaturisca un'*azione*, con la quale il soggetto/tempo modifica la struttura con cui interagisce. In altre parole, si potrebbe anche dire che *il senso nasce dall'incontro del tempo e della struttura, e simultaneamente ne condiziona il rapporto, che può essere solo ricettivo o anche produttivo*. La categoria generale del senso viene mantenuta e assume il valore di *stato di coscienza di...*²³; essa rappresenta, quindi, uno stato transitorio.

I cambiamenti da apportare allo schema di Piana non riguardano, però, solo i rapporti tra i componenti, ma anche i componenti stessi. Quelli relativi al senso sono stati già messi in evidenza nella figura 2.2, restano da prendere in considerazione quelli che riguardano il tempo e la struttura.

Alla luce di quanto è stato detto sopra, il concetto di *tempo* risulta essere poco adeguato. Nell'ottica di Piana, esso potrebbe essere paragonato a quello di *teoria*, cioè un sistema organizzato di conoscenze. Ma per far sì che l'interazione tra tempo e struttura avvenga, occorre che le conoscenze, paragonabili al *software* di un computer, siano collegate ad un corpo, ad un *hardware*, dotato della capacità di percepire (*input*) e di agire (*output*). Sarebbe opportuno, quindi, sostituire il

²² Si potrebbe obiettare che introducendo i vincoli, come sottoinsieme della struttura, si attua già una produzione di senso. Ed infatti è proprio così, come del resto accade per la distinzione tra tempo e struttura. Tuttavia, ritengo che questa sottocategoria sia necessaria. Faccio un esempio. I primi studi sulla divisione del continuo sonoro fatta dai pitagorici si basava sul monocordo, uno strumento costituito da una corda tesa tra due ponti fissati ad una cassa di risonanza. Un terzo ponte veniva spostato in modo da frammentare la corda in segmenti di diverse dimensioni. Ora la struttura in questo caso è rappresentata dalle relazioni fisico-acustiche prodotte dal monocordo; ma il monocordo non è un oggetto ritrovabile in natura, bensì una costruzione che determina quali sono le caratteristiche del suono che possono essere considerate come rilevanti. Ciò non toglie che a partire da esso si possano ottenere divisioni differenti.

²³ Cfr. C. Tullio-Altan, 1992, pp. 33-34.

termine ‘tempo’ con ‘soggetto’, visto sia nella sua *dimensione corporea* che in quella *storico-psicologica*, ma per comodità continuerò ad usare la terminologia proposta da Piana, tenendo conto, comunque, delle precisazioni fatte.

In definitiva, la conoscenza di cui si sta parlando è una conoscenza essenzialmente corporea (*embodied*), sia perché la sua produzione dipende da un corpo, quello umano²⁴, dotato della capacità di elaborare cognitivamente gli input che riceve dall'esterno, e di comunicare i risultati delle elaborazioni effettuate attraverso un linguaggio²⁵, sia perché in questa sede adotterò una posizione *riduzionista bidirezionale*²⁶.

Anche il concetto di struttura necessita di una revisione. Esso, infatti, nella sua accezione originaria, presuppone che la struttura sia sempre la struttura di un'entità separata dal contesto in cui si trova ad esistere. Essa è autonoma, e il soggetto, nel processo di produzione di senso, non deve preoccuparsi delle altre strutture che la circondano, o di cui essa fa parte. Ma «la scienza costruisce in senso letterale nuovi dati»²⁷. Essa non si occupa di un insieme di entità che attendono passivamente di essere studiate. La creazione di nuovi strumenti rende possibile l'osservazione di fenomeni che prima erano sconosciuti. L'individuazione di un'entità è, quindi, già il frutto di un determinato approccio. In una teoria che si propone di studiare la conoscenza umana, cercando di liberarsi il più possibile da preconcetti che possano limitarne lo sviluppo, la separazione tra l'oggetto e il mondo che lo circonda deve essere necessariamente considerata come una produzione di senso. Ritorna qui il problema che ho cercato di affrontare nel *primo capitolo*: sia che il *Miserere* e il *Giudizio Universale* vengano considerati come parti di uno stesso comunicato o come *testo* e *contesto*, il ricevente/Mozart è

²⁴ Il corpo in cui si “incarna” la conoscenza potrebbe essere anche quello di un animale o di una macchina, come l'hardware dei computer.

²⁵ Cfr. C. Tullio-Altan, 1992, p. 27.

²⁶ Nella formulazione di Arbib e Hesse, il riduzionismo bidirezionale è quell'approccio al rapporto mente-cervello secondo il quale «ad ogni dato momento, è probabile che la descrizione mentale di livello superiore contenga leggi e descrizioni che in quello stesso momento non possono essere identificate con, o dedotte da, la scienza del cervello di livello inferiore, ma che forniscono suggerimenti su come la scienza del cervello dovrebbe venire ampliata per includere nuovi concetti e nuove leggi» (Arbib – Hesse, 1986, p. 106).

²⁷ Ivi, p. 23.

chiamato ad esprimere un giudizio sulla situazione esistenziale con cui si trova ad interagire.

La definizione di ‘struttura’ deve essere, quindi, più ampia. Il tempo, o il soggetto, come è stato chiamato seguendo Tullio-Altan, interagisce sì con una struttura, ma essa è la struttura del mondo e non di un aspetto del mondo, è uno *stato di cose* (SdC), dal quale separerà un’entità, che è l’oggetto del suo atto cognitivo, la cui individuazione è già in sé un conferimento di senso.

L’ultima puntualizzazione, che ritengo si debba fare, riguarda lo schema adottato nel suo complesso. Postulare l’esistenza di uno stato di cose, con una determinata struttura, di un tempo/soggetto e di un senso è a sua volta il frutto di un’interpretazione; è un senso o, come si dirà in seguito, uno schema, prodotto a partire da altri schemi, e dal quale è possibile produrne altri ancora.

2.1.3 *La teoria degli schemi*

Arrivati a questo punto credo sia opportuno descrivere brevemente la teoria degli schemi di Arbib e Hesse²⁸, a cui ho già fatto più volte riferimento.

Il concetto di ‘schema’ fa la sua prima comparsa nei lavori di Henry Head e Gordon Morgan Holmes²⁹. I due studiosi avevano parlato di ‘schema del corpo’, nella loro *Head-Holmes syndrome*, facendo riferimento a persone che, dopo aver subito delle lesioni cerebrali, non percepivano più una parte del loro corpo, o che, dopo un’amputazione, sostenevano di continuare a sentire l’arto muoversi. In entrambi i casi, la concezione puramente empiristica della conoscenza non riesce a spiegare il risultato dell’atto cognitivo: da un lato la percezione non è in grado di rilevare ciò che c’è (la parte del corpo), mentre dall’altro considera un dato sensoriale inesistente (l’arto amputato che si muove). Quindi, la conoscenza della realtà non può essere basata solo sulle stimolazioni sensoriali, ma si ha bisogno di una teoria che tenga conto dello scarto che, nei due esempi appena citati, esiste tra il dato fenomenico e la percezione³⁰.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 73-103.

²⁹ Cfr. H. Head – G.M. Holmes, 1911.

³⁰ Cfr. M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, p. 75.

Non vi è cognizione pura perché siamo essenzialmente corporei. Il nostro pensiero penetra, aiutandole a costituirsi, le nostre azioni, le emozioni e i desideri. Fare i conti con il soggetto pensante significa fare i conti con le azioni e le realizzazioni in cui sono implicati i suoi pensieri. [...] La sfida che sta davanti alla teoria degli schemi è allora quella di sviluppare un unico insieme di categorie per articolare la nostra esperienza di noi stessi come soggetti essenzialmente corporei, le precondizioni fisiche per il formarsi delle nostre credenze e la valutazione di quelle credenze³¹.

Uno schema «è una “unità di rappresentazione” del mondo di una persona»³². Esso può essere descritto come l'immagine mentale di un singolo oggetto, ma più propriamente esso è la rappresentazione di un'azione e dei dati percettivi che la determinano³³. Uno schema non riproduce un'azione così come avviene nella realtà, ma è piuttosto l'astrazione di quegli aspetti che la rendono applicabile in situazioni e contesti diversi (p.es. si possono afferrare oggetti di forme e dimensioni differenti, anche se lo schema dell'afferrare resta sempre lo stesso)³⁴.

La teoria degli schemi si compone di un *aspetto sincronico* e di uno *diacronico*. Quello sincronico è costituito dal fatto che, in un medesimo istante, più schemi sono attivati contemporaneamente, in quanto anche l'azione più semplice non può essere spiegata da un singolo schema. Tuttavia, parlare di attivazione di schemi non significa che l'uomo è sempre cosciente di tutti gli schemi che utilizza. Anzi, probabilmente è vero il contrario: gli schemi attivati coscientemente sono solo una minima parte³⁵. Si potrebbe dire, quindi, che uno schema è *un'unità da cui vengono strutturate delle rappresentazioni complesse*³⁶.

L'aspetto diacronico è dato, invece, dal modo in cui gli schemi cambiano nel tempo. Essi sono, infatti, *adattabili* e *stabili* allo stesso

³¹ Ivi, p. 69.

³² Ivi, p. 30.

³³ Cfr. ivi, p. 74.

³⁴ Arbib e Hesse elaborano un programma per descrivere gli schemi che si attivano nell'atto dell'afferrare e che viene descritto nel modo seguente: «si suppone che l'attivazione del programma faccia iniziare simultaneamente un movimento balistico verso il bersaglio e una predisposizione della mano durante la quale le dita si adeguano alle dimensioni dell'oggetto e la mano viene ruotata nell'orientazione appropriata. Quando la mano è vicina all'oggetto, un processo di feedback aggiusta la posizione della mano; l'ultimazione di questo aggiustamento attiva l'effettivo afferrare l'oggetto da parte della mano» (ivi, p. 93).

³⁵ Cfr. ivi, p. 87.

³⁶ Cfr. ivi, p. 85.

tempo. Una nuova situazione può essere assimilata a schemi preesistenti, che assumono in questo modo un carattere almeno parzialmente diverso, oppure può comportarne la costruzione di nuovi. Gli schemi non cambiano tutti insieme, solo pochi di essi vengono modificati. Ma, in un sistema olistico – com'è quello dato dall'insieme di schemi che formano l'*io* (il *Self*) di un soggetto – il cambiamento di un aspetto ha delle ripercussioni su tutti gli altri. Gli schemi modificati, quindi, non potranno più essere usati nelle stesse connessioni di prima, o comunque ne muteranno inevitabilmente il carattere.

Gli schemi possono essere, inoltre, *esterni*, e quindi osservabili (il modo in cui una data persona cammina, afferra un oggetto, sorride), oppure *interni*, e quindi non osservabili bensì indagabili attraverso l'introspezione (gli schemi che io attivo quando cammino, afferro un oggetto, sorrido). I primi, a differenza dei secondi, possono essere paragonati, ma anche se fosse possibile affermare che due individui presentano un identico schema motorio, ciò non vorrebbe dire che esso è, in entrambi i casi, il risultato dell'attivazione degli stessi schemi interni³⁷. Anzi, persino lo stesso individuo, in situazioni diverse, per fare lo stesso tipo di azione, può attivare un insieme di schemi differenti.

Sin dalla prima infanzia ognuno di noi costruisce un proprio modello di mondo, sottoposto a continui aggiustamenti, ma che non manca mai, però, di avere una sua coerenza e una sua unicità. Questa coerenza è quello che chiamiamo *io* (*Self*).

Nell'apprendimento degli schemi da parte del bambino, un ruolo fondamentale è giocato dal concetto, caro a Freud, di *identificazione*. «Potremmo vedere l'identificazione come il processo di assimilazione da parte di un bambino di uno schema per certi aspetti del comportamento di un altro, processo che porta il bambino ad agire come quell'altra persona o a identificarsi con essa in certi tipi di circostanze»³⁸. L'imitazione, però, è frutto di un processo di *traduzione*, che avviene a più livelli. L'azione che il bambino vede compiere dall'adulto è il risultato dell'attivazione di un gran numero di schemi, sempre personali e in traducibili. Egli, sulla base dell'identificazione, crea un proprio schema che, in quanto semplificazione della realtà, e cioè di un'azione compiuta da qualcun altro, non può che essere anch'essa una traduzio-

³⁷ Quest'aspetto della teoria degli schemi è molto simile alla *traduzione omofonica* di Willard van Orman Quine (1969).

³⁸ M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, pp. 169-170.

ne. Dopo di che, il bambino arriverà all'azione, ma i suoi gesti saranno il frutto dell'attivazione di schemi affatto personali. Dunque, anche se gli schemi esterni sono simili, quelli interni, da cui essi derivano, sono profondamente diversi.

Gli schemi elementari sensomotori appresi dal bambino hanno come limite il feedback che deriva dalla realtà. Allo stesso modo, però, anche gli schemi sociali sono condizionati dalla realtà sociale, dato che uno stesso tipo di comportamento non sarà ugualmente ben accetto in società differenti. L'evoluzione degli schemi è, quindi, sempre condizionata dal feedback provocato dalla realtà esterna, sia essa materiale che sociale. Parimenti, il far parte di una determinata società influenza la costruzione di tutti gli schemi. Ma, come si è appena detto a proposito dell'apprendimento tramite imitazione, i limiti imposti dal feedback sociale non permettono di arrivare alla costruzione di una realtà comune ad un gruppo di individui, poiché «le differenze della costituzione genetica e dell'esperienza individuale forniscono una «individualità» e una «personalità», costituite da una rete di schemi caratteristica per ogni persona»³⁹.

Infine, gli schemi possono essere distinti in due categorie: quelli *individuali* e quelli *sociali*. I secondi, a differenza dei primi di cui abbiamo parlato fino a questo momento, sono delle rappresentazioni collettive, che non hanno bisogno di avere un'esistenza reale al di fuori della testa degli individui e, allo stesso tempo, non possono essere ritrovati interamente in un singolo individuo: essi sono contemporaneamente nelle teste e nella loro relazione sociale⁴⁰.

2.1.4 *Tempo, senso e struttura secondo la teoria degli schemi*

Sulla base di quanto è stato appena detto è possibile rileggere lo schema riportato nella figura 2.2.

Iniziamo dicendo che il tempo, o il soggetto storico psicologico, è un *self* dotato di un'esistenza corporea, e costituito da un insieme indefinibile di schemi, in continuo mutamento ed espansione. La base di questi schemi è essenzialmente neurologica, essi cioè sono il frutto di una combinazione di neuroni. Questo, però, non vuol dire che si ritiene

³⁹ Ivi, 1986, p. 95.

⁴⁰ Cfr. ivi, pp. 197-202.

possibile spiegare tutti gli aspetti della mente in termini di cervello⁴¹, e quindi di connessioni neuronali. I due autori affermano, infatti, che

la nostra psicologia cognitiva è materialista nella misura in cui riteniamo che l'attività mentale sia determinata dalle interazioni collettive dei neuroni; la nostra neurologia è mentalista, nella misura in cui riteniamo sia meglio classificare il comportamento neuronale con riferimento agli schemi che mediano il comportamento (o lo stato mentale) globale dell'organismo⁴².

La struttura è formata, invece, dal mondo reale e dalla società, ai quali il soggetto può accedere solo grazie ai suoi schemi, ma questo non impedisce che essi li influenzino attraverso il feedback. In altre parole, la realtà, sia essa fisica o sociale, limita la libertà del soggetto nella produzione di senso, fornendo un insieme di dati di cui egli non può non tener conto. La novità introdotta nella struttura, da parte della teoria degli schemi, consiste nel far rientrare all'interno della realtà fenomenica anche le leggi, le convenzioni, le ideologie, gli usi, le religioni, tutti schemi sociali che, per quanto possano non avere un'esistenza concreta, devono essere comunque considerati, in quanto reali per gli individui che li adottano.

Infine, il senso è costituito dall'insieme di schemi e dalle loro correlazioni, che un soggetto attiva in un dato momento, nell'interazione con un determinato stato di cose. I collegamenti, così come gli schemi, non sono fissi, ma possono variare a seconda della situazione esistenziale in cui si trova il soggetto.

A livello generale è possibile distinguere tra quattro tipi differenti di senso:

1. il senso che scaturisce dalla creazione di nuovi schemi, i quali si aggiungono a quelli preesistenti, e si collegano agli schemi attivati in quella particolare situazione;
2. il senso attribuito modificando alcuni degli schemi preesistenti sulla base delle nuove percezioni. Essi, quindi, pur rimanendo sostanzialmente gli stessi, cambiano in alcuni dei loro aspetti, e questo determina necessariamente nuovi tipi di relazioni con gli altri schemi;
3. il senso prodotto con la creazione di nuovi collegamenti tra gli schemi preesistenti, i quali non rimangono completamente inal-

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 105-136.

⁴² *Ivi*, p. 117.

terati. Essi, infatti, pur non modificandosi nella sostanza, diventano utilizzabili in altre connessioni e quindi contribuiscono a creare un senso parzialmente nuovo;

4. il senso dato dalla semplice applicazione di schemi preesistenti, collegati tra loro nel modo usuale.

A dir la verità, quest'ultima ipotesi è piuttosto rara, giacché anche due letture consecutive di una stessa poesia possono dar luogo ad una produzione di senso che è riconducibile ad uno dei primi tre punti. Tuttavia, è necessario postulare una certa stabilità degli schemi e delle loro relazioni, altrimenti ogni percezione costituirebbe un dato sensoriale a sé stante, e non sarebbe possibile riscontrare alcun tipo di regolarità, né giungere a delle astrazioni, indispensabili per la produzione di schemi.

2.2 I componenti costitutivi del senso

2.2.1 Il senso come sistema di schemi

Dunque, il senso può essere considerato come un complesso di schemi, attivati, creati, modificati e posti in relazione fra loro in un determinato istante da un soggetto, in possesso di una conoscenza essenzialmente corporea, composta da un sistema olistico di schemi a base neuronale, e da un meccanismo fisico di input/output, che gli permette di acquisire nuove informazioni, interagendo con una realtà fenomenica dotata di una propria struttura, alla quale, però, può accedere solo attraverso il filtro costituito dai sensi e dal patrimonio di schemi creato fino a quel momento. Quine concorda pienamente con questa impostazione quando afferma che «ci sono semplicemente due livelli da distinguere. Da una parte, le terminazioni nervose sono il luogo dell'input dell'informazione intorno al mondo non processata. Dall'altra, la fase in cui questa informazione è diventata processata fino a raggiungere il punto della coscienza»⁴³.

Gli schemi, che formano quel sistema olistico comunemente chiamato conoscenza e che nella terminologia di Quine costituiscono l'«informazione processata», si dividono in due grandi categorie: (a) gli schemi del mondo e (b) gli schemi di noi stessi. Tali categorie sono

⁴³ W.v.O. Quine, 1982, p. 83.

composte, a loro volta, da altrettanti sottogruppi che sono, rispettivamente: (a1) gli schemi del mondo come realtà fenomenica, e (a2) gli schemi del mondo in quanto insieme di credenze e valori; (b1) gli schemi di noi stessi in quanto parte del mondo, e (b2) gli schemi di noi stessi in quanto dotati di autocoscienza (*self*). Gli schemi del mondo in quanto realtà fenomenica sono quelli che vanno dalla semplice percezione degli oggetti e degli stati di cose, a quelli prodotti sulla base di teorie scientifiche (fisica, geologia, astronomia, botanica, medicina). Gli schemi del mondo in quanto insieme di credenze e valori vanno dalle conoscenze in campo morale, giuridico, religioso, possedute da un individuo per il solo fatto di far parte di una società, a quelle acquisite attraverso studi dettagliati (legge, teologia, economia). Gli schemi di noi stessi in quanto parte del mondo riguardano la percezione che abbiamo del nostro essere corpo, capace di comprendere (input) e di agire (output). Infine, gli schemi di noi stessi in quanto dotati di autocoscienza sono formati dal modo in cui ci vediamo come sistema olistico, dotato di un nostro ruolo sociale (figli, sorelle/fratelli, genitori, impiegati, insegnanti, operai), di valori (famiglia, amicizia, onestà, lealtà), di credenze (musulmani, cattolici, atei), di aspirazioni.

Tanto per essere espliciti, la teoria della conoscenza è formata da schemi contenuti in ambo le categorie. Essa, infatti, riguarda sia la conoscenza del mondo, giacché si basa su discipline come la sociologia, la neurologia e l'informatica⁴⁴, sia la conoscenza di noi stessi, dal momento che molti dati sono ottenuti attraverso l'introspezione.

Come si è già detto, il senso, prodotto da ogni atto cognitivo, è un sistema di schemi. Alcuni di essi vengono attivati, prodotti, modificati e collegati in modo cosciente, ma la maggior parte di essi sono inconsci. Con questo non si vuol dire che questi ultimi siano rimossi⁴⁵, ma casomai che essi appartengono alla categoria del preconscious, cioè sono latenti in un dato momento e coscienti in un altro, oppure semplicemente non possono essere resi consci, pur svolgendo «una funzione preziosa nei substrati computazionali»⁴⁶. Si prenda, ad esempio, l'atto dell'afferrare un oggetto, di cui si è già parlato⁴⁷: il movimento della

⁴⁴ Si veda a questo proposito il ruolo che Arbib e Hesse attribuiscono allo studio dell'intelligenza artificiale. Cfr. M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, pp. 47-72.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 177-182.

⁴⁶ *Ivi*, p. 179.

⁴⁷ Si veda nota 34.

mano, gli aggiustamenti e lo stesso afferrare richiedono l'attivazione di un numero indefinito di schemi, i quali se dovessero essere tutti coscienti renderebbero il movimento estremamente lento. La maggior parte di essi sono, invece, automatici, e li attiviamo e disattiviamo senza nemmeno rendercene conto. O meglio, attiviamo uno schema di livello superiore, che li comprende e li attiva senza il bisogno di esserne coscienti.

Gli schemi che formano il senso non appartengono tutti ad una sola categoria, anzi è ragionevole affermare che tutte le categorie sopra descritte sono attivate in ogni atto cognitivo, solo che il peso assunto da ciascuna di esse è diverso a seconda della situazione esistenziale in cui avviene la produzione di senso.

Ritorniamo all'esempio dell'atto di afferrare un oggetto; che esso presupponga la conoscenza di noi stessi come parte del mondo (dobbiamo sapere come muoverci per afferrare qualcosa), e dell'oggetto che si vuole afferrare (solo in questo modo è possibile aggiustare la posizione della mano), è del tutto evidente. Le altre due categorie sembrano essere totalmente escluse, ma non è così. Infatti, afferrare un determinato oggetto può essere permesso (le maniglie in un autobus), obbligatorio (il biglietto prima di entrare in autostrada) o vietato (il portafogli della persona che ci precede), e in ognuna di queste circostanze gli schemi attivati, relativi alla conoscenza del mondo in quanto insieme di regole e valori, sono diversi. Allo stesso modo, in ogni gesto noi non solo attiviamo la conoscenza che abbiamo del nostro corpo come parte del mondo, capace quindi di interagire con esso, ma anche l'idea che abbiamo di noi stessi: nel nostro modo di muoverci sono attivi gli schemi che formano il nostro *self*.

Un esempio di quanto questo sia vero ci viene da Milan Kundera, il quale inizia il suo romanzo *L'immortalità* (1990) con la descrizione di un gesto, fatto da una donna di una sessantina d'anni, dal quale si deduce l'immagine che la donna ha di se stessa.

La donna si allontanava in costume da bagno facendo il giro della piscina. Superò il maestro di nuoto e quando si trovò a quattro o cinque passi di distanza, girò la testa verso di lui, sorrise e lo salutò con la mano. [...] Quel sorriso e quel gesto appartenevano a una donna di vent'anni! La sua mano si era sollevata con una leggerezza incantevole. Era come se avesse lanciato in aria una palla colorata per giocare con il suo amante. Quel sorriso e quel gesto avevano fascino ed eleganza, mentre il volto e il corpo di fascino non ne avevano più. Era il fascino di un gesto annegato nel non fascino del corpo.

Ma la donna, anche se doveva sapere di non essere più bella, in quel momento l'aveva dimenticato⁴⁸.

Le categorie di schemi che formano il senso trovano un'ulteriore specificazione nella distinzione fatta da Carlo Tullio-Altan tra *senso concettuale* e *senso simbolico*⁴⁹.

Innanzitutto, Tullio-Altan fa notare che un soggetto può porsi in una situazione conoscitiva sia come portatore di un senso comune, sia come inventore di *nuove idee e soluzioni*⁵⁰. Il risultato di ogni atto cognitivo è dato dal conferimento di un senso che può essere concettuale o simbolico. Il senso concettuale, socializzato tramite l'uso di *segni/concetti*, riguarda la conoscenza della natura, a qualsiasi livello essa avvenga: dal semplice dato sensoriale, allo studio scientifico, dal sapere tecnologico, a quello relativo alle forme di organizzazione sociale. Il senso simbolico, socializzato tramite i *segni/simboli*, abbraccia, invece, la conoscenza di una vasta quantità di sfere, che vanno da quella religioso-spirituale, alla trasfigurazione simbolica di oggetti della vita quotidiana. I due tipi di senso si differenziano soprattutto per il valore che conferiscono: «se i concetti danno valore agli oggetti conosciuti, in funzione della loro utilità per i soggetti [*domesticità utilizzabile*], i simboli danno senso e valore ai soggetti stessi, riempiono di senso la loro esistenza in quanto soggetti»⁵¹. Un aspetto fondamentale del simbolo è, infatti, l'identificazione del soggetto con l'oggetto conosciuto⁵². Bisogna precisare, infine, che senso concettuale e senso simbolico non si trovano, nella realtà, così nettamente distinti, essi finiscono sempre per sovrapporsi, corroborarsi, e dare vita a numerosi stadi di ibridazione⁵³.

Una caratteristica propria del simbolo è quella di avere un certa indeterminatezza, di cui i concetti sono privi. Proprio per questo, il segno/concetto per eccellenza è il linguaggio verbale, che è incapace di dire *l'indicibile*, mentre uno dei segni/simbolo che meglio degli altri riesce a comunicare l'esperienza simbolica è la tecnica dello spettacolo,

⁴⁸ M. Kundera, 1990, p. 14.

⁴⁹ Cfr. C. Tullio-Altan, 1992, pp. 46-51. A questo proposito si veda anche A. Garbuglia, 2004c, p. 148.

⁵⁰ Cfr. C. Tullio-Altan, 1992, pp. 34-35.

⁵¹ Ivi, p. 44.

⁵² Cfr. ivi, pp. 43-46.

⁵³ Cfr. ivi, p. 51.

nella quale «lo spettatore, se lo spettacolo rispetta le regole della sua efficacia, ne risulta affascinato, al punto di smarrire la coscienza di sé e identificarsi con ciò che accade sulla scena, con l'esperire le emozioni vissute ed espresse dagli attori come proprie, in una forma di diretta partecipazione»⁵⁴.

Gli aspetti di quest'approccio, interessanti per la teoria che si sta elaborando, sono diversi. Il primo è dato dalla distinzione tra le due forme di conoscenza, che si applica trasversalmente alle categorie individuate all'inizio del presente paragrafo. A prima vista sembrerebbe che il senso concettuale si applichi principalmente alla conoscenza del mondo in quanto realtà fenomenica, e alla conoscenza di noi stessi come parti del mondo, mentre quello simbolico riguarda la conoscenza del nostro *self* e del mondo come sistema di credenze e valori. Tuttavia, anche per le ultime due categorie si può avere una conoscenza concettuale (p.es. un soggetto può studiare un sistema di valori e credenze senza per questo aderirvi), così come la conoscenza simbolica non è mai del tutto esclusa dalle prime. Sarebbe più corretto dire, quindi, che le due forme di conoscenza si possono applicare a ciascuna delle quattro categorie, anche se, a seconda delle situazioni, una può prevalere sull'altra.

Altrettanto interessante è la distinzione che viene fatta tra i diversi modi in cui la conoscenza può essere comunicata, classificabili in segni/concetti e segni/simboli. Per quanto queste categorie siano state concepite pensando esclusivamente alle varie forme di comunicazione, dal linguaggio verbale alla tecnica dello spettacolo, passando per la musica, la danza, la pittura, e così via, ritengo che esse siano applicabili a qualsiasi tipo di output. Un gesto, ad esempio, può servire per afferrare del cibo, necessario per la nostra sopravvivenza, e avere prevalentemente un senso concettuale, anche se, come si è visto nell'esempio tratto da Kundera⁵⁵, in un gesto si riflette l'immagine che abbiamo di noi stessi e quindi assume delle sfumature simboliche. Ma un gesto serve anche per prendere la particola nella celebrazione eucaristica, assumendo così un valore prevalentemente simbolico. Da questo punto di vista, è più corretto parlare di *output/concettuali* e di *output/simbolici*, senza pretendere di tracciare una netta linea di confine tra gli uni e gli altri.

⁵⁴ Ivi, p. 104.

⁵⁵ Si veda nota 48.

È interessante notare che, per Arbib e Hesse, l'identificazione non è un procedimento di acquisizione della conoscenza usato solo in particolari circostanze comunicative, come sono gli spettacoli teatrali, i film, o le celebrazioni religiose, ma è un procedimento attivo nelle situazioni più disparate, e da esso possono dipendere azioni che, almeno apparentemente, hanno un valore concettuale.

I filosofi la cui epistemologia è prevalentemente influenzata dalla matematica hanno del pensiero un modello deduttivo: ci sono pochi assiomi e regole d'inferenza e una situazione viene trattata argomentando rigorosamente a partire dagli assiomi fino a giungere a una conclusione che specifica che una certa azione produrrà un risultato desiderato in quella situazione. Questa è però solo una parte del pensiero. Invece di coinvolgere lunghe catene di deduzione formale, il pensiero procede, molto più spesso, per analogia: si cercano esempi o storie simili per contenuto alla situazione attuale e si usa una catena di «ragionamento» relativamente corretta per adattarla alle circostanze precise. La nozione freudiana di *identificazione* si rivolge al fatto che la nostra decisione di agire è spesso basata su uno schema che interiorizza il modo in cui agisce in occasioni simili qualcuno che abbia una particolare influenza nella nostra vita⁵⁶.

Dunque, la posizione di questi due studiosi si sbilancia nettamente sul versante simbolico: anche gli atti con un alto valore concettuale, come ad esempio il semplice camminare, possono essere il risultato dell'interiorizzazione di uno schema appreso osservando qualcuno, e quindi frutto di un processo di identificazione, processo che ha sempre un valore prevalentemente simbolico.

L'ultimo aspetto interessante, già sottolineato in più di un'occasione, è dato proprio dalla natura composita del senso. Se Tullio Altan afferma che il senso non è mai né completamente concettuale né completamente simbolico, nella teoria che si è andati delineando nel corso dei paragrafi precedenti, si è detto che il senso è costituito dall'attivazione e dal collegamento di più schemi, i quali possono avere una natura diversa.

Petőfi rende ancora più esplicito il carattere composito della conoscenza parlando di tre *costituenti del senso* (figura 2.3), sempre contemporaneamente presenti in qualsiasi atto cognitivo: il *senso concettuale verbalizzabile (Dictum)*, il *senso concettuale non-verbaliz-*

⁵⁶ M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, p. 178.

*zabile (Apperceptum) e il senso non-concettuale (Evocatum)*⁵⁷. Inoltre, fra di essi non c'è una netta separazione, e quindi è possibile che più aspetti di un costituente siano condivisi con gli altri.

Prendiamo come esempio la parola 'croce': il senso concettuale verbalizzabile potrebbe essere individuato nella definizione data dal vocabolario; il suo senso concettuale non-verbalizzabile è costituito da tutte quelle esperienze percettivo-concettuali, come la conoscenza dell'immagine di una croce, non esprimibili con parole (alcuni dizionari cercano di riportare anche questo tipo di senso presentando dei disegni o delle foto); infine, il senso non-concettuale è formato dalle esperienze non concettuali di 'croce', che un soggetto può avere avuto nel corso della sua vita, tra le quali vanno collocate anche quelle di (*auto-valorizzazione* derivanti dall'identificazione con la croce, assunta come simbolo religioso e/o politico (p.es. la croce latina, la croce celtica, la croce uncinata).

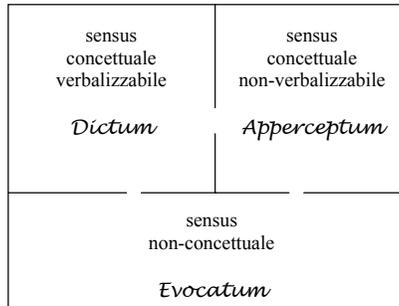


Figura 2.3 [Schema elaborato a partire da: J.S. Petöfi, 1989-'90, p. 626]

Tale distinzione viene descritta altrettanto bene in termini di attivazione di schemi. Da questo punto di vista la figura 2.3 diventa la rappresentazione grafico-verbale di un macro-schema, che raggruppa sotto di sé i vari schemi attivati, ad esempio, alla lettura di una parola. Il senso concettuale verbalizzabile è costituito dagli schemi verbali, che possono essere attivati in connessione di quella parola. Essi vanno dalle definizioni del vocabolario, alle costruzioni sintattiche che un soggetto è in grado di elaborare per descrivere una determinata parola. Il senso concettuale non-verbalizzabile è formato dall'insieme degli

⁵⁷ Cfr. J.S. Petöfi, 1988, pp. 12-21; cfr. *Id.*, 1989-90, pp. 625-626.

schemi sensomotori collegati in qualche modo al termine in questione. Essi sono relativi sia alla sua manifestazione fisica, sia alla manifestazione fisica della cosa, o dello stato di cose, a cui il termine fa riferimento. Infine, il senso non-concettuale è formato dagli schemi che un soggetto ha prodotto in connessione con l'uso di quella parola, della cosa o dello stato di cose a cui essa si riferisce, che non rientrano, però, nei due gruppi precedenti.

2.2.2 *Il conferimento di senso*

Una volta detto quali siano i componenti del senso, resta da vedere in che cosa consiste l'atto cognitivo.

Prima di tutto prenderò in considerazione un qualsiasi processo di conferimento di senso, che Tullio-Altan descrive nel seguente modo:

si dia come premessa necessaria una situazione esistenziale problematica, che può essere avvertita come tale solo da un essere vivente che ne faccia parte integrante; si postuli questo essere vivente come filogeneticamente dotato di capacità di elaborare cognitivamente dei messaggi [... e in possesso di...] un patrimonio di immagini, costantemente modificato e arricchito [...] in tal caso la sintesi conoscitiva darà, attraverso il conferimento di senso a un aspetto della situazione, che si presti a soddisfare l'esigenza di vita che intenziona l'operazione di conoscenza, la forma di oggetto per un soggetto, che si comporterà di conseguenza, perpetuando così il corso della vita stessa, che si esprime in quel processo⁵⁸.

Nel passo citato si possono ritrovare molti degli aspetti descritti nello schema proposto nel primo paragrafo (figura 2.2), anche se qui la capacità di elaborare dei messaggi viene posta al centro delle abilità cognitive del soggetto: la situazione esistenziale potrebbe essere paragonata a quello che è stato chiamato lo *stato di cose*, l'essere vivente, dotato delle capacità di elaborare dei messaggi e di un bagaglio di conoscenze, è l'equivalente del *tempo*, mentre l'aspetto della situazione che assume la forma di un oggetto per un soggetto corrisponde al *senso*. Inoltre, nella descrizione dell'atto cognitivo fatta da Tullio-Altan, è possibile individuare un passaggio fondamentale, già più volte sottolineato: l'oggetto è tale solo in relazione ad un soggetto,

⁵⁸ C. Tullio-Altan, 1992, p. 27.

ed entrambi non esistono come entità a sé stanti, ma fanno parte della situazione esistenziale.

È proprio da questa precisazione che prendo lo spunto per la costruzione di un possibile *modello di situazione conoscitiva*. Se, infatti, la si applica allo schema elaborato nel primo paragrafo, si ottiene la figura 2.4. La parte inferiore dello schema è identica a quella vista nella figura 2.2: c'è un tempo e una struttura, dal cui incontro nasce un senso che modifica sempre, almeno in parte, il tempo, e che può essere alla base di un'azione, che porta al cambiamento della struttura. Sia il tempo che la struttura, possono essere conosciuti solo attraverso una teoria. Dunque, ciò che conosciamo è solo il senso.

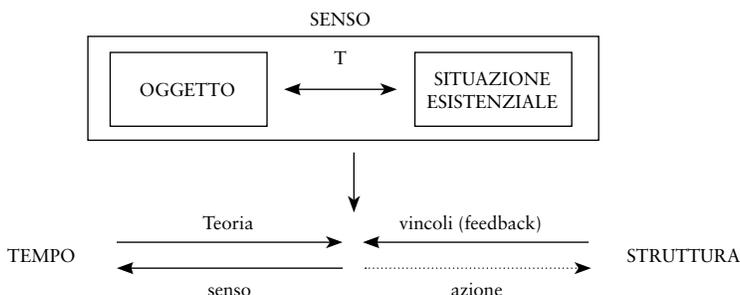


Figura 2.4

Nella figura 2.4 il senso viene rappresentato come una grande area semantica costituita dall'interazione di più schemi⁵⁹. In ogni atto cognitivo, gli schemi che formano il senso si raggruppano intorno a due nuclei principali: l'oggetto conosciuto e la situazione esistenziale in cui avviene il processo di conferimento di senso. Queste due categorie di schemi, trasversali a quelle viste sopra (§ 2.2.1), non sono autonome, ma dipendono le une dalle altre: decidere di quale *tipo di oggetto* si tratta, attivando in relazione ad esso determinati schemi, significa anche decidere in quale *tipo di situazione esistenziale* ci si trova, e viceversa.

Si hanno quindi due insiemi di schemi, quelli relativi agli oggetti e quelli relativi alle situazioni esistenziali, che sono tra loro collegati e che si attivano in modo congiunto. Proprio per questo, al centro dello schema è stata posta una 'T' che sta per 'tipologia', e una doppia frec-

⁵⁹ Si veda quanto è stato detto nel paragrafo precedente.

cia che mette in relazione le due categorie di schemi. La separazione dell'oggetto dallo stato di cose in cui si trova immerso dipende dalla tipologia adottata, la quale non definisce solo l'oggetto in quanto tale, ma anche la situazione in cui l'atto cognitivo avviene.

La tipologia, di cui mi occuperò brevemente nel prossimo paragrafo, è un metodo di classificazione, formato da un insieme di schemi astratti, desunti da precedenti attribuzioni di senso. Essa serve a costruire⁶⁰ sia l'oggetto che la situazione in cui esso è percepito. Naturalmente, l'uso di tipologie diverse permetterà di ottenere catalogazioni anche profondamente divergenti.

L'area del grafico esterna all'oggetto e alla situazione esistenziale/conoscitiva non è un contenitore vuoto. Essa è affollata dagli schemi attivati non in stretta relazione a questi due aspetti fondamentali, giacché non possiamo immaginare che, in un processo di attribuzione di senso, siano attivati solo gli schemi strettamente correlati all'oggetto e alla situazione esistenziale. Essi possono essere i più disparati, in quanto la loro attivazione non deriva da un processo logico. Allo stesso tempo, però, non è possibile decidere in modo netto quali schemi sono attivati direttamente in connessione all'oggetto o alla situazione esistenziale; per questo i contorni dei rettangoli che li delimitano sono tratteggiati.

Il collegamento tra l'oggetto e la situazione esistenziale diventa ancora più evidente se si passa a descrivere in dettaglio le reti di schemi che formano queste due macro-categorie (figura 2.5).

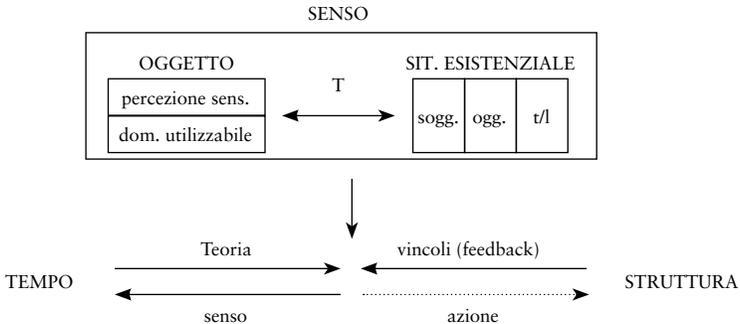


Figura 2.5

⁶⁰ Cfr. N. Goodman, 1978; M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986.

Innanzitutto, gli schemi relativi all'oggetto si possono dividere in quelli che riguardano la *percezione sensoriale* dell'oggetto, e quelli che invece riguardano il suo essere parte, o il suo entrare a far parte, della *domesticità utilizzabile*. I primi derivano dalle stimolazioni tattili, uditive, olfattive, gustative e visive, prodotte interagendo con l'oggetto conosciuto. I secondi, invece, sono quelli relativi alla possibilità di usare quel determinato oggetto, al fine di soddisfare «l'esigenza di vita che intenziona l'operazione di conoscenza»⁶¹. Essi possono essere il frutto di intuizioni estemporanee, nel caso in cui è la prima volta che si ha a che fare con quel determinato tipo di oggetto, o di conoscenze passate. In questa parte vanno anche collocate le conoscenze linguistiche collegate all'oggetto.

Gli schemi inerenti alla situazione esistenziale sono più complessi di quelli che riguardano l'oggetto, anche se negli atti cognitivi l'aspetto che sembra dominare è proprio quest'ultimo. Tali schemi chiariscono ancora meglio l'importanza del collegamento tra oggetto e situazione esistenziale, determinato dall'approccio tipologico. La conoscenza della situazione esistenziale si articola, infatti, in tre gruppi di schemi: quelli relativi all'*oggetto*, quelli relativi al *soggetto* e quelli relativi a ciò che, nello stato di cose, non è né oggetto né *soggetto (t/l)*. Gli schemi collegati all'oggetto contengono quelli sopra descritti, ma non si limitano ad essi, e quindi la loro introduzione in questa parte della figura non deve essere considerata un'inutile ripetizione. Infatti, nella situazione esistenziale, gli schemi relativi all'oggetto in quanto tale, anche se presenti, passano in secondo piano; quelli che contano, invece, sono gli schemi dell'oggetto visto come parte di uno stato di cose, da cui si distingue, ma di cui, allo stesso tempo, è parte integrante.

Gli schemi del soggetto si articolano in quattro sottogruppi, a seconda che lo considerino: (1) come parte di uno stato di cose; (2) come entità corporea capace di percepire quel determinato stato di cose e di agire su di esso; (3) come *self*; (4) come insieme di conoscenze attivate per produrre un senso. Abbiamo detto che la separazione tra lo stato di cose e il soggetto avviene attraverso una duplice presa di coscienza da parte di quest'ultimo, il quale attiva gli schemi che riguardano il suo essere corpo ed il suo essere *self*. Allo stesso tempo, però, il soggetto si colloca in una determinata situazione esistenziale, dotata

⁶¹ C. Tullio-Altan, 1992, p. 27.

di coordinate spazio-temporali (t/l), nella quale egli fa esperienza di un particolare atto cognitivo, che è contemporaneamente un evento isolato e un processo continuo. La conoscenza attivata per la produzione di senso è solo una parte di quel bagaglio conoscitivo che forma complessivamente il *self*. Essa può essere esplicita o implicita, e al suo interno vanno collocate anche le intenzioni che spingono il soggetto all'atto cognitivo.

Nella figura 2.5 sono stati descritti solo gli schemi attivati in risposta ad uno stimolo sensoriale. Tuttavia, in ogni atto cognitivo è sempre presente anche una dimensione progettuale, che può avere una funzione secondaria, se a prevalere è l'aspetto percettivo, predominante, se i dati sensoriali sono visti solo in funzione di azioni future, o avere un qualsiasi altro grado tra questi due estremi. Fare una netta distinzione tra il piano progettuale e quello percettivo non è del tutto corretto. Infatti, ad ogni livello della costruzione del senso si hanno sempre entrambe le dimensioni. Prendendo come esempio il caso, tanto banale quanto utile, del semplice guardare un oggetto, se il riconoscimento dell'oggetto e delle sue funzioni è il risultato della percezione viva, le ipotesi sulla consistenza del materiale e sul risultato di un'eventuale esperienza tattile rientrano, in qualche modo, nella dimensione progettuale, anche se il soggetto non vuole affatto toccare l'oggetto in questione. La progettazione, che fa parte delle intenzioni del soggetto, assume la forma di un senso ipotetico, con tutte le caratteristiche fin qui studiate, le quali non sono il risultato di un reale stato di cose, bensì delle ipotesi sulla forma che esso potrebbe assumere. Lo schema della figura 2.5 andrebbe quindi cambiato sovrapponendo al senso un altro senso con le stesse caratteristiche del precedente.

2.2.3 *La comunicazione*

Il modello cognitivo, descritto nel precedente sottoparagrafo, rappresenta una struttura astratta, che può e deve trovare la sua concretizzazione nelle diverse situazioni conoscitive. Qui di seguito mi occuperò in particolare di quella comunicativa (figura 2.6).

Gli aspetti che formano l'oggetto conosciuto, che in questo caso è costituito da un comunicato, sono praticamente identici a quelli visti nella figura 2.5, tranne che per il nome: l'*architettura formale* comprende tutti gli schemi relativi alla manifestazione fisica del comu-

nicato, mentre l'*architettonica semantica* è formata dagli schemi di quello che generalmente ne viene considerato il *sensu*.

La situazione esistenziale diventa una *situazione comunicativa*, e si arricchisce di nuovi soggetti, il *mittente* (Mit.) e l'*interprete* (Int.), e di un nuovo oggetto, chiamato *comunicato* (*com.*'), il quale è prodotto dall'eventuale interprete. La terminologia utilizzata è stata mutuata ampiamente da J.S. Petőfi, in particolare dal suo *modello segnico integrativo*⁶² e dal suo *modello di situazione comunicativa*⁶³, anzi potremmo addirittura sostituire questi due modelli (figure 2.7 e 2.8) rispettivamente al comunicato e alla situazione comunicativa della figura 2.6.

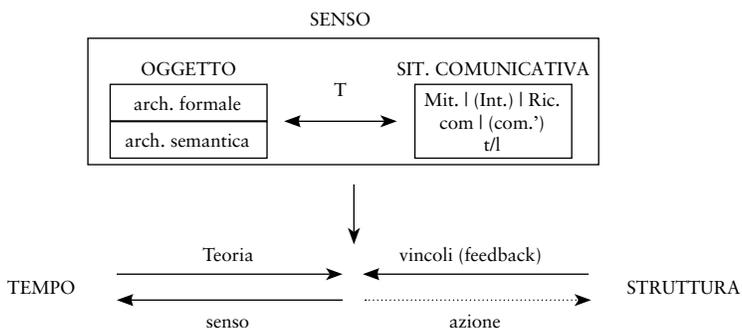


Figura 2.6

Tuttavia è bene precisare che, all'interno del quadro teorico delineato fino a questo momento, le categorie desunte dalla Testologia Semiotica – per la cui spiegazione rimando ai testi sopra citati – assumono un senso almeno parzialmente diverso: esse indicano, innanzitutto, l'attivazione di gruppi di schemi. Il *vehiculum* (*Ve*) è costituito dagli schemi percettivi attivati in presenza di un dato stimolo sensoriale, che un soggetto distingue da tutti quelli che attiva in un dato momento. Esso ha il valore di feedback, in quanto limita le possibilità interpretative del soggetto, gli permette di interagire con lo stato

⁶² Cfr. J.S. Petőfi: 1988, pp. 4-26; *Id.*, 1989-90, pp. 623-625; *Id.*, 1990, pp. 458-470; *Id.*, 1994, pp. 119-120; *Id.*, 2001, pp. 21-23; *Id.*, 2004a, pp. 79-80 e pp. 98-100. Si veda anche M. La Matina, 1994, pp. 78-81 e A. Garbuglia, 2004c, pp. 146-147.

⁶³ Cfr. J.S. Petőfi: 1988-90, pp. 627-630; *Id.*, 1994, pp. 115-116; *Id.*, 2004a, pp. 77-78. Si veda anche M. La Matina, 1994, pp. 111-115; M. La Matina, 2001, pp. 48-50; A. Garbuglia, 2004c, pp. 146-147.

di cose, e di percepire il risultato della sua azione. Se si prende ad esempio un libro, il *Ve* è costituito dagli schemi attivati dal momento della percezione dell'oggetto 'libro' fino alla sua completa lettura, ma anche dalle conferme, o dalle smentite, che si ottengono interagendo con quest'oggetto, sfogliando le sue pagine, usandolo. Il *Ve*, come del resto anche il *Re*, è dato dagli stimoli sensoriali che chiamiamo generalmente 'realtà'.

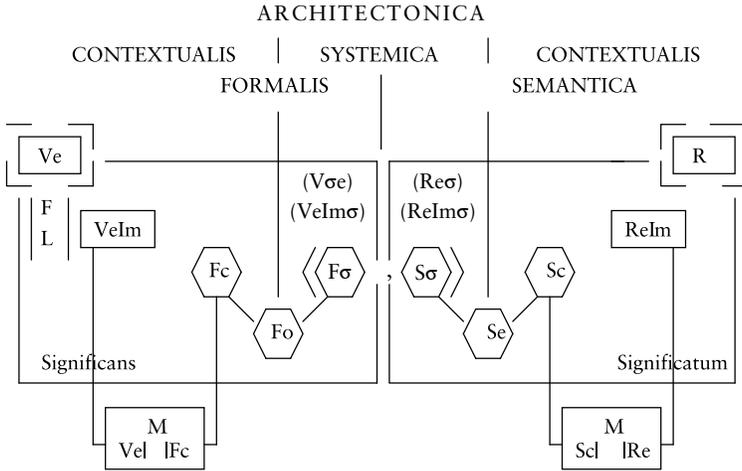


Figura 2.7 [Lo schema è stato tratto da: J.S. Petőfi, 2004a, p. 79, figura 3.3]

L'*immagine mentale del vehiculum* (*VeIm*), che in presenza dello stimolo sensoriale tende ad identificarsi con esso, è costituita da quell'insieme di schemi che permettono di riconoscere un comunicato come tale. Essi stanno a metà strada tra l'identificazione della struttura sintattica del comunicato e la pura percezione sensoriale. Da essi dipende la memorizzazione e la catalogazione delle informazioni che si ottengono paragonando il dato attuale con gli schemi contenuti in memoria; paragone che determina, anche se in minima parte, il cambiamento di questi ultimi. Se il *Ve* e il *Re* sono i punti di contatto del soggetto con lo stato di cose, la *VeIm* e la *ReIm* sono il modo in cui egli cataloga e immagazzina le sue esperienze percettive.

La *formatio* (*Fo*) è data dagli schemi attivati in connessione alla struttura sintattica di un comunicato. Essa si compone di una parte sistemica e di una contestuale. La *formatio sistemica* (*Fσ*) è costituita

dalle conoscenze generali attivate nell'interazione con un determinato comunicato. Nel caso del linguaggio verbale, esse corrispondono all'idea di lingua (inglese, francese, italiano) che un determinato soggetto si è fatto sulla base delle sue esperienze⁶⁴. La *formatio contestualis* (*Fc*) è data, invece, dagli schemi di struttura sintattica che il soggetto attribuisce al comunicato, sulla base delle sue conoscenze sistemiche. Tra *Fc* e *Fσ* si ha una stretta collaborazione, giacché se da una parte gli schemi della *formatio systemica* permettono di attribuire una *formatio contestualis* al comunicato, dall'altra quest'ultima non vi si adatta passivamente ma, una volta elaborata, entra a far parte della prima, modificandola almeno in parte.

Nel caso del linguaggio verbale⁶⁵, il *sensus* (*Se*) è composto da tutti quegli schemi, linguistici e non⁶⁶, attivati in connessione ad un'espressione, o ad una catena di espressioni. Anch'esso è dato da una parte sistemica e una contestuale. Il *sensus systemico* (*Sσ*) è formato da tutti quegli schemi, linguistici e non, che sono attribuibili ad un'espressione o ad una catena di espressioni, in quanto parte di un determinato sistema linguistico. Il *sensus contextualis* (*Sc*) è quella rete di schemi, linguistici e non, attivati sulla base delle conoscenze sistemiche, in connessione a quella determinata situazione comunicativa. Come si è visto per la *formatio contextualis*, anche il *sensus contextualis* non si adatta passivamente a quello sistemico, ma contribuisce ad arricchirlo.

L'immagine mentale del *relatum* (*ReIm*) è data dall'insieme di schemi, di origine empirica, attivati in connessione al comunicato considerato, che descrivono la cosa, o lo stato di cose, a cui esso fa riferimento. Questo è vero anche nel caso in cui il comunicato non si riferisce ad un'entità rintracciabile nella realtà fenomenica, com'è il caso di Don Chisciotte, di Don Giovanni o dell'unicorno. Infatti, Goodman, ricorda che

i cosiddetti mondi possibili della finzione stanno tutti entro mondi reali. La finzione opera in mondi reali né più né meno come quel che finzione non è. Cervantes, Bosch e Goya, né più né meno di Boswell, Newton e Darwin,

⁶⁴ M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, pp. 212-213.

⁶⁵ È importante specificare che ci sono delle forme di comunicazione, fra le quali si può ricordare la musica e la pittura non figurativa, in cui parlare di senso è tutt'altro che scontato.

⁶⁶ Cfr. M.A. Arbib – M.B. Hesse, 1986, p. 236.

e di feedback. *Le basi della conoscenza* (<..., B, ...>) del produttore e dell'interprete, queste ultime non indicate nello schema, ma anche dello stesso ricevente, sono costituite dagli schemi del bagaglio culturale che il soggetto attribuisce a se stesso e agli altri protagonisti della comunicazione. Quando, ad esempio, un produttore (o un ricevente) sceglie di adottare una determinata teoria per interpretare un comunicato, egli non fa altro che attivare gli schemi della sua conoscenza relativi a quella teoria, e collocarli tra le basi della conoscenza da lui utilizzate. Ci si potrebbe chiedere in che senso il ricevente attribuisce delle conoscenze all'interprete. Per spiegare questo punto si potrebbe ricorrere ad un ulteriore esempio. Se veniamo invitati ad ascoltare due edizioni dei *Concerti Brandeburghesi* di J.S. Bach (BWV 1046-1051), una eseguita dai Berliner Philharmoniker diretti da Herbert Von Karajan⁶⁹, e l'altra da The Academy of Ancient Music diretta (e fondata) da Christopher Hogwood⁷⁰, nei due casi attiviamo degli schemi associati ai direttori e alle orchestre, che abbiamo elaborato avendoli ascoltati in altre incisioni, o per aver letto recensioni e articoli scritti sul loro conto, ma attiviamo anche degli schemi relativi alle loro ipotetiche conoscenze, sulla base dei quali avremo delle aspettative completamente diverse riguardo alle due interpretazioni delle stesse opere. Qualcosa di simile accade per le *intenzioni dominanti (ID)*: esse sono gli schemi relativi alle intenzioni che si ipotizza possa avere avuto il produttore, l'interprete e che si ritiene avere nel processo di produzione di senso. L'entità che sta all'origine del comunicato (*X*) è costituita anch'essa dagli schemi, empirici e non, relativi a ciò che il soggetto ritiene essere la causa che ha spinto C_1 a compiere il processo di produzione. Il *Ve* e il *Ve'* sono gli schemi del comunicato in quanto manifestazione fisica che fa parte di un determinato contesto. Infine, il *Ve-eff/Ve'-eff* ed il *Ve-Int/Ve'-Int* sono gli schemi associati all'effetto o all'interpretazione di un comunicato. Essi possono avere anche un valore programmatico, nel senso che attivano gli schemi relativi ad azioni future.

Per concludere è utile ricordare la definizione di 'testo' proposta nel primo capitolo, secondo la quale esso è *la relazione sintattico-*

⁶⁹ J.S. Bach, *Brandenburgische Konzerte 1-3, Ouvertüre no. 1*, (BWV 1046-1048, 1068), Berliner Philharmoniker - Herbert von Karajan, Galleria - Deutsche Grammophon (Polydor International) 1965.

⁷⁰ J.S. Bach, *Concerti brandeburghesi nn. 1,2 & 3 - Ouverture n. 2*, The Academy of Ancient Music - Christopher Hogwood, MUSICOM (*la Repubblica*) 2001.

semantica prodotta da un soggetto nell'interazione con un oggetto che, all'interno di una particolare situazione esistenziale, viene considerata un'entità fisico-semiotica. In essa sono già presenti tutti gli aspetti sopra descritti: c'è un soggetto (un tempo), un oggetto e una situazione esistenziale, e soprattutto è possibile ritrovarvi la funzione costruttiva, con la quale il soggetto attribuisce ad un'entità un valore fisico-semiotico, secondo una determinata teoria.

2.3 Le tipologie⁷¹

2.3.1 La funzione costruttiva delle tipologie

Al centro dello schema proposto nella figura 2.5 si trovano le tipologie, le quali hanno la funzione di distinguere l'oggetto di un atto conoscitivo dal resto della situazione esistenziale in cui il soggetto si trova ad operare. Esse, proprio come i *modi di fabbricare mondi* descritti da Nelson Goodman⁷², compongono e scompongono, assegnano maggiore o minore peso e importanza, ordinano, eliminano e integrano, deformano lo stato di cose a cui vengono applicate. La loro scelta non sempre avviene in modo esplicito, anzi spesso le categorie che risultano dalla loro applicazione vengono proposte come se fossero naturali, nascondendo la forte caratterizzazione ideologica da cui derivano.

Elencare i vari media che formano un comunicato, indicandoli con etichette che hanno la funzione di descriverne l'aspetto fondamentale, è il modo in cui alcune tipologie costruiscono i testi, montandoli, smontandoli, dividendoli in parti e sottoparti. Anche la semplice individuazione degli elementi che formano una *situazione comunicativa* dipende dal principio della composizione e della scomposizione, proprio come da esso dipende l'individuazione di un tipo particolare di situazione⁷³.

⁷¹ Alcune parti del presente paragrafo sono state tratte dall'articolo: A. Garbuglia, "Nelson Goodman e le tipologie – Verso una classificazione dei media statici e dinamici", in E. Franzini – M. La Matina (a cura di), 2007, *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, Quodlibet, Macerata, pp. 171-199.

⁷² Cfr. N. Goodman, 1978, pp. 8-19.

⁷³ Cfr. J.S. Petöfi, 1989, pp. 201-204; H. Schröder, 1995, pp. 9-24.

Elencando i media che vengono considerati parti di un comunicato, le tipologie inevitabilmente finiscono per costruire l'oggetto della loro analisi, aggiungendo o eliminando aspetti della realtà fenomenica. L'esempio del rapporto tra il *Miserere* e il *Giudizio Universale* nell'esperienza percettiva di Mozart, di cui mi sono occupato nel *primo capitolo*, è proprio un classico esempio di eliminazione o di integrazione.

Tuttavia, le tipologie possono costruire la realtà anche semplicemente assegnando maggiore peso e importanza agli stessi elementi. Un esempio di questo genere è la tipologia elaborata da Paolo Teobaldelli⁷⁴. Egli si rende conto, infatti, che, in alcuni casi, non è sufficiente elencare i media da cui è formato un comunicato per identificare in modo inequivocabile il comunicato stesso. Prediamo ad esempio un fumetto e un libro illustrato: entrambi sono formati almeno da un componente verbale e da uno grafico-disegnativo, ma se non teniamo conto del fatto che nel libro illustrato a prevalere è il medium verbale finiremo per considerarli identici. Per ovviare a questo problema, Teobaldelli introduce i concetti di *connettività*⁷⁵ e di *prevalenza semiotica variabile*. Quest'ultima, in particolare, rispecchia l'idea goodmanina della costruzione del mondo attraverso un cambiamento di accento e di rilievo.

Più difficile da vedere applicato è, invece, il principio di derivazione su cui si basa la costruzione del mondo tramite ordinamento. Un'eccezione in questo senso è la tipologia ideata da Petöfi a partire dal suo modello segnico integrativo e presentata, insieme a Giuliana Pascucci, applicandola ai comunicati statici formati da un componente pittoriale e da uno verbale⁷⁶. Alla base di quest'approccio c'è l'estrema versatilità del modello segnico, il quale permette di descrivere tanto la

⁷⁴ Cfr. P. Teobaldelli, 1993-94; *Id.*, 1995.

⁷⁵ Teobaldelli definisce la *connettività* come la *co-strutturazione* delle tre proprietà che possono essere attribuite ad un testo: «a) la 'connessità' è la proprietà assegnabile ad un testo la quale riguarda il suo aspetto sintattico configurazionale; b) la 'coesione' riguarda invece l'aspetto semantico configurazionale del testo; c) la 'coerenza' riguarda invece il mondo testuale del testo, la struttura relazionale del mondo testuale» (P. Teobaldelli, 1995, p. 52). La connettività può essere *seriale*, quando gli elementi sono disposti secondo una «linearità spazio-temporale» (ivi, p. 53), o *integrale*, quando gli elementi sono presenti nel «medesimo intervallo di tempo ma dislocati in differenti coordinate spaziali» (P. Teobaldelli, 1995, p. 52).

⁷⁶ Cfr. J.S. Petöfi – G. Pascucci, 2001.

produzione quanto la ricezione di un comunicato, attraverso fasi logiche ma non sempre cronologiche. Collegando due differenti modelli segnici, che descrivono rispettivamente la ricezione di un testo Ve e la produzione di un nuovo testo Ve^1 , è possibile individuare il legame esistente tra due o più comunicati, mettendo in evidenza l'ordine di derivazione, e l'eventuale riutilizzo di componenti mediali preesistenti.

2.3.2 Per una tipologia dei media statici e dinamici

Gran parte degli approcci tipologici si limitano a descrivere il comunicato, elencando i media che lo costituiscono. Tuttavia, la costruzione di una tipologia dei comunicati multimediali non si può basare sulla semplice descrizione dei componenti che formano il comunicato. Infatti, se da una parte, come si è detto in più di un'occasione, elencare quali sono gli aspetti che, in un determinato contesto e secondo una data teoria, sono considerati costitutivi di un oggetto fisico-semiotico equivale a costruire il comunicato, dall'altra gli stessi media, posti in relazione tra loro in modi differenti, possono dare origine a comunicati diversi. Per questo alcune tipologie hanno spostato la loro attenzione sulla relazione esistente tra i vari media. Una di queste è quella ideata da Teobaldelli, a cui ho già accennato, il quale, però, appiattendo la relazione tra media ad un'impostazione binaria, finisce per trascurare sia l'effettiva complessità dei comunicati, sia alcune delle loro caratteristiche ontologiche.

Facciamo un esempio. Se prendiamo un comunicato formato da un componente verbale e da uno musicale potremmo pensare di risolvere la sua descrizione limitandoci alle categorie sviluppate da Teobaldelli. Esse, infatti, ci permettono di dire che entrambi i media sono a connettività seriale, vale a dire che la loro lettura avviene seguendo una linearità spazio-temporale, e di decidere se uno dei due media prevale sull'altro. Tuttavia, queste categorie lasciano fuori, a mio avviso, due aspetti fondamentali. Il primo ci viene suggerito dallo stesso Goodman, il quale sottolinea come quasi mai la descrizione del mondo, basata sull'accento e sul rilievo, si riduce all'alternativa sì/no. Quindi, vuoi per la presenza di più di due media, vuoi per l'effettiva impossibilità di decidere in termini assoluti la prevalenza di un medium sull'altro, la tipologia di Teobaldelli, malgrado la sua importanza, è destinata a fallire in gran parte dei casi. Il secondo, invece, riguarda più diretta-

mente l'esempio che ho appena citato. Infatti, la distinzione in media a lettura integrale o seriale non tiene conto della differenza che c'è tra uno spartito e la sua esecuzione, dato che la serialità rimane immutata in entrambi i casi. Inoltre, appare evidente che il legame esistente tra musica e parole nell'esecuzione di un'opera vocale a cappella, dove ogni singolo suono è al tempo stesso musica e linguaggio verbale, è ben diverso da quello che unisce note e sillabe in uno spartito. Comunque, anche volendo ignorare queste differenze, ne rimane sempre un'altra niente affatto trascurabile: la classificazione basata sulla connettività, integrale o seriale, e sulla prevalenza semiotica variabile, non ci permette di descrivere la differenza esistente tra lo spartito di un'opera vocale, lo spartito delle *Quattro Stagioni* di Vivaldi, che riporta al di sotto del pentagramma i versi dei sonetti, scritti su gli stessi temi dall'autore, i quali però non devono essere eseguiti, e le esecuzioni delle due opere musicali: in tutti e quattro i casi dovremmo parlare di comunicati formati da due media – uno verbale e uno musicale – a connettività seriale e con un'equidominanza semiotica.

Per risolvere questo problema d'ordine tipologico, proporrei di adottare, come base per la classificazione di tutti i media, una distinzione introdotta, in momenti e contesti diversi, tanto da János Sándor Petőfi⁷⁷ quanto da Giovanni Piana⁷⁸. Entrambi concordano nel dire che i media sono essenzialmente *statici (cose)* o *dinamici (processi)*. I media dinamici si differenziano da quelli statici per l'importanza che in essi assume il *tempo*. Sebbene non sia possibile dire che le cose siano "intemporali", in quanto esse esistono in un determinato lasso di tempo, contrariamente a quanto accade per i processi, la durata non appare nella loro percezione⁷⁹. Invece, i media dinamici, primo fra tutti la musica, fanno percepire il trascorrere del tempo: essi sono *eminentemente temporali*.

Sulla base di questa distinzione è possibile spiegare la differenza che c'è tra l'esecuzione delle *Quattro Stagioni* e quella di un'opera vocale: se in quest'ultima entrambi i componenti medialità, la musica e le parole, sono dinamici, nell'altra la musica è dinamica, mentre il medium verbale, lungi dall'essere escluso dal comunicato, continua ad avere una manifestazione statica.

⁷⁷ Cfr. J.S. Petőfi, 1995.

⁷⁸ Cfr. G. Piana, 1991, p. 132.

⁷⁹ Cfr. *ibidem*.

Quindi, diverso è il *grado di integrazione* che c'è tra i vari componenti, dove per 'grado di integrazione' si intende il modo in cui i media si collegano tra di loro all'interno di un comunicato multimediale⁸⁰. Quando i media hanno la stessa natura essi tendono a dare origine ad un comunicato più coeso, e il ricevente gode di una minore autonomia nello stabilire tra loro una relazione.

Si potrebbe dire, inoltre, che storicamente i media che hanno la stessa natura si sono aggregati più facilmente tra loro. Pensiamo ad esempio al termine greco *mousiké*, il quale indicava quel particolare tipo di comunicati multimediali formati dall'unione di musica, danza e parole, tre media questi che fanno della dinamicità il loro cardine, o al rapporto esistente tra architettura, scultura e pittura, che sono invece dei media sostanzialmente statici.

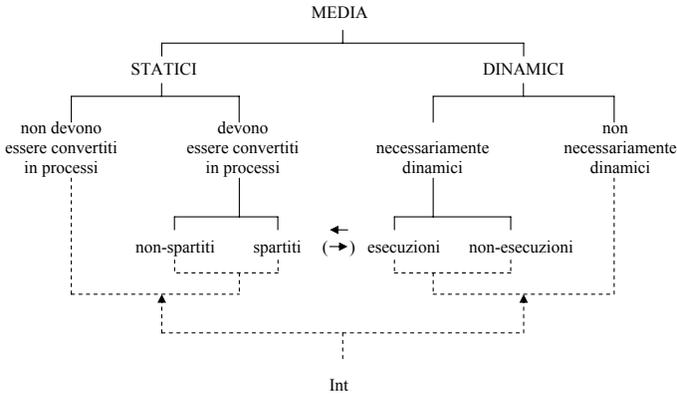


Figura 2.9

È evidente, però, che non tutti i media aventi la stessa natura hanno anche le stesse caratteristiche: non v'è dubbio che un testo verbale scritto e una scultura, pur essendo entrambi dei media statici, sono delle entità fisico semiotiche profondamente diverse. Proprio per risolvere questo tipo di problemi, ho ritenuto opportuno elaborare uno schema

⁸⁰ Cfr. A. Garbuglia, 1998-99, § 1.2.5. È importante specificare che l'espressione 'grado di integrazione' non presuppone affatto la possibilità di determinare percentualmente i differenti livelli di integrazione, ma costituisce solo un'alternativa che permette di superare l'impostazione binaria introdotta dalla prevalenza semiotica variabile di Teobaldelli.

tipologico, con il quale poter classificare qualsiasi componente mediale (figura 2.9)⁸¹.

Dando una prima scorsa alla figura 2.9, la caratteristica che salta subito all'occhio è che la parte inferiore, diversamente da quella superiore, è costituita da linee tratteggiate. Questa divisione rispecchia una diversità di lettura: se la parte superiore ci permette di descrivere un medium prendendo in considerazione le sue caratteristiche fisiche, quella inferiore mette in evidenza i suoi potenziali legami con altri media, che possono non essere fisicamente presenti al momento dell'analisi. In altre parole, la parte superiore descrive il comunicato così com'è, mentre quella inferiore tiene conto anche delle trasformazioni a cui il medium potrebbe essere, o potrebbe essere stato, sottoposto: da questo punto di vista, lo schema prende in considerazione anche rapporti di tipo derivazionale.

Passando a descrivere le singole categorie individuate, bisogna dire che i media statici possono essere distinti in due sottogruppi, formati rispettivamente da quei media che nel processo di testualizzazione⁸² *non devono essere convertiti in processi*, come un quadro o una foto, e quelli che nel processo di testualizzazione *devono essere convertiti in processi*, i quali si dividono a loro volta in *spartiti e non-spartiti*. In questo contesto, il termine 'spartito' è usato in senso ampio, e con esso possono essere indicati tanto quei media che, come la scrittura di Laban o come gli spartiti musicali, sono stati creati in vista di una loro esecuzione, quanto quelli che, come i romanzi o i saggi, possono essere eseguiti (letti ad alta voce) anche se non sono stati appositamente creati per questo scopo. Esempi di media che, pur non essendo spartiti, devono essere convertiti in processi sono dati dai fumetti, dai fotoromanzi e dai bassorilievi costituiti da più scene collegate tra di loro. In tutti questi casi, infatti, affinché i "quadri" che si susseguono possano essere considerati parte di uno stesso testo, si deve ricostruire l'esistenza di un processo di cui essi non sono altro che dei "momenti cristallizzati".

⁸¹ La prima versione del presente schema è stata presentata nella mia tesi di laurea (A. Garbuglia, 1998-99), ed è stata successivamente ripresa da J.S. Petőfi (2004b, pp. 122-124).

⁸² Il termine 'testualizzazione' viene usato come sinonimo di 'significazione' e di 'interpretazione'.

Anche per i media dinamici è possibile distinguere tra due gruppi principali: i media *necessariamente dinamici* e quelli *non necessariamente dinamici*. I primi sono quelli che se interrotti non danno luogo ad un medium statico, e possono a loro volta distinguersi in *esecuzioni* e *non-esecuzioni*, a seconda che siano o non siano l'esecuzione di uno spartito. Gli spartiti e le esecuzioni sono legati da due frecce che hanno un valore diverso: quella che va dai primi alle seconde è posta tra parentesi perché l'esecuzione, pur essendo una potenzialità dello spartito, non è essenziale per la sua esistenza. Viceversa, la freccia che va dalle esecuzioni agli spartiti non è posta tra parentesi perché, come fa notare Goodman, l'esistenza dei secondi è essenziale per la determinazione delle prime⁸³. I media non necessariamente dinamici sono quelli che se interrotti possono dare origine ad un medium statico. Essi esistono solo grazie all'uso delle moderne tecnologie, e sono costituiti, per lo più, da tutti quei media formati dalla rapida successione di fotogrammi di per sé statici (film e riprese in genere). L'introduzione di questa categoria è utile, tra l'altro, anche per spiegare quei comunicati formati da media statici che derivano da media dinamici interrotti. Si pensi, ad esempio, all'introduzione in un libro, che narra la vita di un regista, di fotogrammi tratti dai suoi film. Sempre all'interno di questo gruppo vanno collocati, infine, tutti gli spartiti resi dinamici, come le scritte scorrevoli dei tabelloni pubblicitari, e i pentagrammi che si muovono seguendo il procedere della musica.

Arrivati a questo punto abbiamo tutti gli elementi che ci servono per descrivere qualsiasi tipo di medium, nonché le relazioni a cui esso può dar vita combinandosi con altri media. Quello che manca da spiegare è la parte inferiore dello schema che, come è già stato detto, prende in considerazione i rapporti derivazionali. Per descrivere questa parte è necessario iniziare dall'interprete (*Int*), che può essere un individuo, un gruppo di individui o anche una macchina (pensiamo ai programmi per computer che danno la possibilità di eseguire spartiti musicali), che, intervenendo sui singoli media, può dar vita a delle trasformazioni.

⁸³ «Uno spartito, che sia usato o meno come guida per un'esecuzione, ha quale sua funzione primaria quella di identificare con autorevolezza un'opera da un'esecuzione a un'altra» (N. Goodman, 1968, p. 113). Quindi uno spartito deve prima di tutto «definire un'opera, contrassegnando le esecuzioni che appartengono all'opera da quelle che non le appartengono» (ivi, p. 114).

Il primo tipo di trasformazione è costituito dal passaggio da una macro categoria all'altra, vale a dire dai media statici a quelli dinamici. Un esempio classico è dato dall'esecuzione di uno spartito e, anche se meno frequente, dal processo inverso (la trascrizione di un'esecuzione). Non dobbiamo pensare, però, che l'interprete si limiti ad intervenire solo su questi due gruppi di media; almeno potenzialmente tutte le categorie individuate nella parte superiore dello schema possono essere sottoposte a trasformazione. È importante sottolineare 'potenzialmente' giacché, in molti casi, quello che si ottiene sono degli insiemi vuoti. Altre volte, invece, l'impossibilità di una trasformazione è solo apparente. Come può, ad esempio, un medium statico che non deve essere convertito in processo (p.es. una foto) essere trasformato in uno spartito, o in un non-spartito? La soluzione risulta essere inaspettatamente meno complicata di quello che si potrebbe pensare; basta trasferire il discorso in ambiente informatico. Qui, infatti, una foto, così come noi la vediamo sul nostro schermo, non è altro che l' "esecuzione", effettuata da un'interprete (il computer e il relativo programma per la gestione delle immagini), di uno spartito (quella successione di 0 e di 1 che costituisce la digitalizzazione dell'immagine). Allo stesso modo possiamo ipotizzare che una foto, una statua, o comunque un medium statico che di per se non deve essere convertito in processo, possa diventare la base per una non-esecuzione. Pensiamo, ad esempio, alla non esecuzione del famoso dipinto *La ragazza col turbante* di Jan Vermeer, realizzata da Scarlett Johansson in alcuni fotogrammi del film *La ragazza con l'orecchino di perla* di Peter Webber (2003). Infine, la trasformazione di un quadro o di una statua in un medium non necessariamente dinamico è banale: basti ricordare tutte le riprese che hanno come oggetto principale delle opere d'arte, tra le quali è d'uopo citare il cortometraggio *Lo sguardo di Michelangelo*, realizzato da Michelangelo Antonioni nel 2004, e dedicato al Mosè di Michelangelo Buonarroti.

Non volendomi dilungare troppo nel descrivere le singole possibilità di trasformazione, elencherò qui di seguito solo le più comuni. Alcuni tipi di esecuzioni e di non-esecuzioni possono essere videoregistrate e dare vita, così, a dei media non necessariamente dinamici. Naturalmente, da questo processo sono esclusi i media sonori, giacché l'interruzione del suono, di per sé intrinsecamente dinamico, non dà come risultato un comunicato statico, bensì il silenzio. A loro volta, i media non necessariamente dinamici possono essere usati come base

per la creazione di media statici, che non necessitano la conversione in processi (p.es. i libri della Walt Disney realizzati a partire dai fotogrammi dei rispettivi film), o che devono essere convertiti in processi, ma non sono degli spartiti (p.es. i fotoromanzi, o i libri per ragazzi, realizzati estrapolando i fotogrammi dal film originale, e aggiungendo i balloons per i dialoghi e/o le didascalie). Quasi con una tecnica analoga a quella con cui si trasformano i media non necessariamente dinamici in medi statici che non devono essere convertiti in processi, è possibile che da un non-spartito, come il componente grafico-disegnativo di un fumetto, si ottenga un medium statico che non deve essere convertito in processo. Non sono rari, infatti, i casi in cui singole vignette vengono estrapolate e inserite in un contesto diverso (p.es. un libro dedicato alla storia del fumetto; un quadro). Allo stesso modo anche gli spartiti possono essere usati in contesti diversi. Pensiamo a tutte le opere pittoriche in cui compaiono degli spartiti, a cominciare dal famoso *Canone Triplo a sei voci* tenuto in mano da Johann Sebastian Bach nel ritratto realizzato nel 1748 da Elias Gottlob Haußmann: in questi casi gli spartiti non hanno come principale funzione quella di essere eseguiti, tanto che per alcuni sarebbe anche difficile farlo a causa di parti non perfettamente leggibili, bensì quella di essere l'immagine di se stessi. È opportuno ricordare, inoltre, che la trasformazione può avvenire senza che vi sia un cambio di categoria: pensiamo, ad esempio, ad una nuova edizione di un libro, di uno spartito, al restauro di un film, alla ristampa di un fumetto.

Per concludere è importante ricordare che non si ritiene in alcun modo la tipologia qui proposta migliore delle altre, semplicemente, per la sua particolare utilità in campo musicale, sarà più volte utilizzata nel corso dei capitoli seguenti.

Capitolo terzo

Musica e parole

Per un'analisi Testologico-Semiotica del mottetto *Fasciculus myrrhae**

3.0 Premessa

‘Musica’ e ‘parole’ costituiscono un binomio forse fin troppo studiato, al punto che quasi non vale la pena occuparsene. Sulle opere vocali è stato versato un mare di inchiostro e molto si continua ancora a scrivere. La relazione esistente tra questi due media non manca mai, però, di attrarre l’attenzione di chiunque si voglia occupare del ruolo svolto dalla musica nella comunicazione multimediale, sia perché spesso le composizioni e i comunicati in cui è inserita sono formati anche da un componente verbale¹, sia per le numerose ipotesi che vedono il linguaggio verbale e quello musicale collegati sin dalla loro origine²,

* I paragrafi 3.0 - 3.2 sono già stati pubblicati con il titolo “L’organizzazione compositiva dei comunicati formati da un componente verbale e da uno musicale – Verso un approccio analitico integrato”, in J.S. Petőfi – M. La Matina – A. Garbuglia (a cura di), 2006, pp. 71-89.

¹ Nel § 4.3 si vedrà che, in alcuni casi, non si può parlare del rapporto tra musica e immagini senza postulare la presenza delle parole.

² Mi sono occupato approfonditamente di quest’argomento nella mia tesi di laurea (cfr. A. Garbuglia, 1998-99, § 3.2.1), nella quale giungevo alla conclusione che l’urlo di dolore emesso dall’uomo all’interno della sua caverna, che secondo Sachs è all’origine della forma melodica più primitiva, quella a picco (cfr. C. Sachs, 1962, pp. 71-72), e che per Piana è alla base della desoggettivazione che porta a percepire il suono non come segnale ma come simbolo (cfr. G. Piana, 1991, pp. 65-124), è allo stesso tempo musica e linguaggio verbale (si pensi a quanto dipende dalla cultura a cui apparteniamo il modo in cui esprimiamo il dolore – *Ahi! Ouch! Oweh! Au!*).

tanto che sembra quasi impossibile parlare dell'uno senza chiamare in causa anche l'altro³. Il problema, semmai, va ricercato nel modo in cui affrontare l'argomento, giacché è difficile non cadere nei solchi già tracciati da tutti coloro che se ne sono occupati in precedenza.

Il punto di vista con cui ho scelto di avvicinarmi alla comunicazione, e in particolare alla comunicazione musicale, spero che sia stato sufficientemente esposto nel corso dei primi due capitoli del presente lavoro, i quali, malgrado la loro innegabile differenza, sono profondamente legati. Resta da vedere come tale approccio possa essere utilizzato per studiare i comunicati formati prevalentemente da un componente musicale e da uno verbale. Il primo problema che dobbiamo risolvere riguarda il modo in cui analizzare questi due media.

L'analisi di qualsiasi comunicato potrebbe essere suddivisa in due momenti successivi: la *scomposizione* e la *ricomposizione*⁴. La scomposizione consiste nell'individuare i principali componenti mediali che costituiscono il comunicato⁵ e nell'analizzarli, per quanto possibile, separatamente. Nella ricomposizione, invece, i risultati ottenuti nel corso della fase precedente sono integrati e messi a confronto, in modo da rendere possibile lo studio dell'originaria complessità del comunicato. Tale distinzione, sebbene necessaria da un punto di vista teorico, non trova sempre nella pratica la sua effettiva attuazione, poiché, in molti casi, già nella determinazione dei componenti si ha in mente almeno un'ipotesi di quello che potrebbe essere l'esito conclusivo dello studio.

L'analisi dei singoli media può essere condotta utilizzando approcci differenti, specifici per ciascuno di essi, senza che questo sia fonte di problemi. Tuttavia, quando si procede alla ricomposizione, la mancanza di un metodo comune ostacola sia la determinazione dei rapporti fra i vari componenti, sia il confronto dei risultati ottenuti.

La Testologia Semiotica di János Sándor Petőfi⁶ è stata elaborata proprio per poter studiare differenti tipi di comunicati, partendo dagli stessi presupposti teorici. Essa, infatti, ha un elevato grado di astra-

³ Anche per chi studia il linguaggio verbale, il suono delle parole è un aspetto che, per essere affrontato correttamente, dovrebbe essere letto in una prospettiva musicale (cfr. A. Garbuglia, 2003, ripubblicato qui di seguito nel *quinto capitolo*).

⁴ Cfr. F. Casetti – F. Di Chio, 1990, p. 7.

⁵ Si noti che in quest'affermazione si dà per scontato che la comunicazione sia sempre e necessariamente multimediale.

⁶ Cfr. J.S. Petőfi, 2004a.

zione, e inserisce l'analisi dei comunicati multimediali in un quadro interdisciplinare, il quale varia, in parte, a seconda dei singoli casi, provocando delle ripercussioni anche a livello teorico. Ma la generalità e la duttilità di quest'approccio non eliminano le difficoltà che si possono incontrare nell'adattarlo a situazioni specifiche.

Una delle caratteristiche fondamentali della Testologia Semiotica è quella di trattare «i testi come complessi segnici con speciali architettonica formale e semantica»⁷. Le *architettoniche* possono essere studiate attraverso diverse *forme di organizzazione*⁸, ma le due più importanti sono la *testurale* e la *composizionale*. Quest'ultima, in particolare, dividendo il comunicato in *unità* gerarchicamente disposte, fornisce le categorie utilizzate nell'analisi delle altre organizzazioni. Essa, però, non può prescindere completamente dall'organizzazione testurale, con la quale vengono studiati i *parallelismi* (o *pattern di ripetizione*), presenti a vari livelli nel testo, i quali sono spesso dei parametri indispensabili per giungere alla suddivisione in *unità architettoniche*.

I principali livelli architettonici individuati da Petőfi sono quattro: la *Sub-Architettonica* (*SbA*), la *Micro-Architettonica* (*MiA*), la *Meso-Architettonica* (*MeA*) e la *Macro-Architettonica* (*MaA*).

Se usiamo esempi verbali, le unità base di *SbA* sono le configurazioni dei cosiddetti tratti distintivi, le unità base di *MiA* sono i suoni (o le lettere) da una parte e i morfemi dall'altra, le unità base di *MeA* sono le forme di parola, le unità base di *MaA* sono le frasi testuali. In *MiA* e *MeA* possiamo costruire unità di secondo, terzo, ... grado, fino ai costituenti massimali delle unità di base dell'architettura immediatamente successiva. L'unità di qualsiasi livello (...-U) può funzionare come testo⁹.

Qui di seguito vedremo come quest'approccio può essere applicato allo studio delle opere vocali, tale applicazione, però, sarà solo un esempio di come l'approccio Testologico Semiotico può essere usato per analizzare i comunicati multimediali che presentano almeno un aspetto musicale. Esso, infatti, all'interno del presente lavoro, verrà usato anche in altre occasioni¹⁰.

⁷ Ivi, p. 77.

⁸ Cfr. ivi, pp. 82-84.

⁹ Ivi, p. 83.

¹⁰ Si vedano le analisi presentate nel *quarto capitolo*, dove quest'approccio viene applicato, sebbene in modo non sistematico, anche alle immagini.

3.1 *Le ripetizioni nelle opere vocali*

3.1.1 *Le ripetizioni e le “arti del tempo”*

Lo studio delle ripetizioni è particolarmente importante nelle opere vocali, perché esse fanno parte di quella categoria che Nicolas Ruwet indica con il nome di *arti del tempo*, formata da tutti quei comunicati la cui essenza «réside dans la projection, sur la chaîne temporelle, de rapports d'équivalence»¹¹.

La musica ha con il tempo un rapporto affatto particolare: essa è un *oggetto temporale*¹², e il suo esserci è percepito «nella forma del trascorrere»¹³. Si potrebbe obiettare dicendo che il linguaggio musicale ha sviluppato un sistema notazionale in grado di fissare il suono nello spazio di una pagina, e che, il più delle volte, è proprio la forma scritta ad essere usata in sede analitica. Tuttavia, Nelson Goodman osserva che lo *spartito* non è l'opera musicale, semmai «ha quale sua funzione primaria quella di identificare con autorevolezza un'opera da un'esecuzione a un'altra»¹⁴. Lo spartito, quindi, fissa nello spazio il tendere verso una realizzazione sonora dell'opera musicale, conservando una delle caratteristiche tipiche della comunicazione orale: la *ridondanza*¹⁵.

Lo stesso discorso non può essere fatto per il linguaggio verbale. In questo caso la scrittura non dà come risultato degli spartiti, ma dei *copioni*, che si differenziano dai primi non solo per le caratteristiche del sistema notazionale con cui sono stati prodotti¹⁶, ma anche per non esistere solo in funzione di una loro esecuzione, a meno che qui per 'esecuzione' non si intenda anche la *sub-vocalizzazione* (o *lettura interiore*): essi sono l'Opera.

Una parziale eccezione all'interno del linguaggio verbale deve essere fatta per la poesia, collocata da Ruwet tra le arti del tempo, dato che essa, pur non servendosi di un sistema notazionale diverso dalle altre forme di comunicazione verbale, conserva un forte legame con il

¹¹ N. Ruwet, 1972, p. 70 (nota 2).

¹² Cfr. G. Piana, 1992, pp. 130-136.

¹³ Ivi, p. 134.

¹⁴ N. Goodman, 1968, p. 113.

¹⁵ Cfr. W.J. Ong, 1982, pp. 68-70.

¹⁶ Cfr. N. Goodman, 1968, pp. 113-151.

suono della parola e con le ripetizioni che da questo derivano (si pensi alla rima, all'allitterazione, alla consonanza, all'assonanza).

Il componente verbale delle opere vocali mantiene, quindi, un doppio legame con il tempo, e con le ripetizioni: da una parte esso è costituito generalmente da brani "poetici", dall'altra la presenza della musica gli ha fatto mantenere alcune delle caratteristiche tipiche della comunicazione orale.

3.1.2. *Le ripetizioni nel componente musicale*

In musica, i rapporti di equivalenza possono riguardare tanto le caratteristiche proprie dei suoni, e cioè il *timbro*, l'*altezza* e la *durata*, quanto le loro concatenazioni *orizzontali (melodiche)* e/o *verticali (armoniche)*. Nel caso in cui tutti questi aspetti rimangano invariati si ha la *ripetizione pura e semplice*¹⁷, detta anche *duplicato* o *copia*, sintetizzabile con lo schema $a + a$, mentre, in tutti gli altri casi, abbiamo delle *variazioni*, che differiscono, in modo più o meno rilevante, dall'originale ($a + a'$). I rapporti di equivalenza possono presentarsi in modo consecutivo o dopo un certo intervallo di tempo, dando vita a strutture dalle forme più diverse (p.es. AA, AA', ABA, ABA', ABBA, ABBA', ...).

Marco de Natale fa notare che «l'esperienza musicale d'ogni tempo e luogo ha ammesso come principio costruttivo l'uso della ripetizione»¹⁸. Un tentativo di liberare la musica da qualsiasi tipo di ripetizione è stato fatto, intorno alla metà del secolo scorso, da alcuni sostenitori della musica atonale, i quali, però, hanno finito per vedere

dans le principe de non-répétition l'aboutissement de celui de variation perpétuelle, cher à Schoenberg. Mais s'il est vrai [...] que la variation est l'âme de toute musique, il n'en est pas moins vrai que qui dit variation dit répétition: il ne peut y avoir variation sur un plan donné, quel qu'il soit, que s'il y a en même temps répétition sur un autre plan¹⁹.

Non a caso, proprio un allievo di Schoenberg, Rudolph Réti, è stato l'ideatore di un approccio analitico basato sul principio della ripetizio-

¹⁷ M. de Natale, 1988, p. 113.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ N. Ruwet, 1972, p. 136.

ne, che, nonostante i suoi difetti, ha il pregio di spostare l'attenzione sui *meccanismi di trasformazione*, attraverso i quali una stessa successione melodica e/o armonica può assumere forme diverse²⁰.

Dunque, la musica non può fare a meno dei rapporti di equivalenza, tanto che la stessa percezione dell'unità di un andamento melodico ha come presupposto irrinunciabile l'uniformità timbrica, e cioè la ripetizione degli armonici caratteristici di un determinato strumento²¹. D'altro canto, però, Leonard B. Meyer evidenzia che, dal punto di vista psicologico, in musica non ci sono mai delle ripetizioni pure e semplici. Infatti, anche nel caso dell'identità più assoluta, l'ascoltatore sarà portato a percepire i due eventi sonori in modo diverso, sulla base del posto che essi occupano all'interno del comunicato, riformulando i giudizi dati in precedenza, e mutando le proprie aspettative²². La musica, quindi, è caratterizzata da un paradosso: da una parte essa non esiste senza ripetizioni, dall'altra anche due segmenti musicali identici non costituiscono, a livello percettivo, una semplice ripetizione.

3.1.3 *Le ripetizioni nel componente verbale*

Come ho già detto, la presenza dei rapporti di equivalenza è una caratteristica anche del componente verbale delle opere vocali. Prima di procedere, però, nel descrivere brevemente le forme in cui questi rapporti si manifestano, è necessario soffermarsi su cosa si debba intendere per 'componente verbale delle opere vocali'.

²⁰ Cfr. N. Cook, 1987, pp. 120-148. Réti, partendo dall'analisi "motivica" proposta da Arnold Schoenberg nel 1932, per spiegare i suoi *Vier Lieder* op. 22, elabora un approccio attraverso il quale tutte le composizioni, e specialmente quelle del periodo classico, sono spiegate come la continua ripetizione, più o meno variata, di uno o più motivi esposti nelle battute iniziali. La sua analisi consiste essenzialmente nello spiegare le trasformazioni che questi motivi subiscono nel corso di un brano.

²¹ Marco de Natale sottolinea che, «in quanto evento cinetico unificato, l'intervallo-percorso presuppone un versante timbrico omogeneo che agisca appunto da tessuto unificante» (M. de Natale, 1988, p. 20).

²² «The fact that as we listen to music we are constantly revising our opinions of what has happened in the past in the light of present events is important because it means that we are continually altering our expectations. It means, furthermore, that repetition, though it may exist physically, never exists psychologically» (L.B. Meyer, 1956, p. 49).

Tale espressione può indicare tanto le parole disposte sotto il pentagramma, quanto la loro trascrizione. Intuitivamente, tra i due oggetti fisico-semiotici non dovrebbe esserci altra differenza all'infuori della loro disposizione nello spazio, ma spesso non è così. Nella trascrizione, infatti, vengono generalmente omesse tutte quelle ripetizioni che sono strettamente legate alla musica, e che perderebbero di significato se staccate da essa. È possibile quindi fare una prima distinzione tra le *ripetizioni* che sono *funzionali* al rapporto tra la musica e il testo verbale, e quelle che invece sono proprie del testo stesso.

Per quanto l'aggettivo con cui sono state definite potrebbe far pensare a un loro ruolo secondario, le ripetizioni funzionali non devono essere tralasciate nell'analisi del componente verbale, per almeno due ragioni: da una lato esse sono parte integrante del testo, che nelle esecuzioni non viene percepito indipendentemente dalla musica, dall'altro esse non sono create in modo casuale, ma per mettere in evidenza parti ben precise.

Le ripetizioni non funzionali possono derivare, innanzitutto, dalla forma con cui è stato scritto il testo. Ad esempio, nel caso in cui a essere messo in musica è un sonetto, avremo la ripetizione di una determinata struttura metrico-ritmica, nonché l'uso di un certo tipo di rima (p.es. ABAB ABAB CDC DCD). Più generalmente, le ripetizioni possono riguardare singoli suoni, parole, o gruppi di parole, e, come per la musica, possono presentarsi consecutivamente o ad una certa distanza.

Un discorso a parte andrebbe fatto per le *variazioni* all'interno del componente verbale. Tuttavia, in questa sede, mi limiterò a sottolineare che deve essere considerata come ripetizione anche il ripresentarsi di una stessa struttura logico-grammaticale del genere *sostantivo + aggettivo* o *soggetto + verbo + complemento*.

3.1.4 *Le ripetizioni nei comunicati verbo-musicali*

Tra le ripetizioni dei due media che formano le opere vocali si instaura un rapporto dialettico, che può assumere quattro forme principali: 1) alla ripetizione di una parte musicale, o verbale, corrisponde la ripetizione della parte verbale, o musicale, a essa relativa; 2) alla ripetizione di una parte musicale, o verbale, non corrisponde la ripetizione della parte verbale, o musicale, a essa relativa; 3) alla ripetizione di una parte musicale, o verbale, corrisponde la variazione della parte

verbale, o musicale, a essa relativa; 4) alla ripetizione variata di una parte musicale, o verbale, corrisponde la variazione della parte verbale, o musicale, a essa relativa.

Sintetizzata in questo modo, la relazione tra i pattern di ripetizione dei due media sembra avere possibilità piuttosto limitate. Si deve tener presente, però, che i quattro casi qui descritti possono presentarsi, anche simultaneamente, a livelli diversi, creando un complesso gioco di identità e differenze, non facile da generalizzare.

3.2 *La struttura gerarchica delle opere vocali*

3.2.0 *Forma interna e forma esterna del suono*

Quando si parla del suono bisogna distinguere tra una *forma interna* e una *forma esterna*²³: la prima è costituita dall'*architettura armonica*, grazie alla quale è possibile determinare la *cosa sonora*²⁴ che sta alla sua origine, mentre la seconda è data dal modo in cui il suono si mette in relazione con quelli che lo precedono e/o lo seguono e/o sono a esso sovrapposti. Applicando tale distinzione ai livelli architettonici²⁵, si potrebbe dire che la SbA si occupa della forma interna, mentre tutti gli altri livelli di quella esterna.

3.2.1 *La SbA e la forma interna del suono*

I suoni sono la propagazione delle vibrazioni di un corpo elastico nell'aria ad esso circostante. Le vibrazioni sono *periodiche*, quando le fasi di *compressione* e di *rarefazione* si susseguono a regolari intervalli di tempo, o *aperiodiche*, nel caso contrario. Una singola vibrazione periodica prende il nome di *suono puro* o *sinusoidale*, e può essere prodotta solo da strumenti elettronici. L'unione di più vibrazioni produce un *suono complesso*, e quando esse sono aperiodiche, di numero indeterminato e coprono in modo continuo l'intero spettro acustico, si ha ciò che comunemente va sotto il nome di *rumore*.

²³ Cfr. T. Wishart, 1989, pp. 189-197.

²⁴ Cfr. G. Piana, 1991, pp. 71-74.

²⁵ Si veda quanto è stato detto a questo proposito nel § 3.0.

La distinzione tra ‘suono’ e ‘rumore’, sebbene nella musica contemporanea abbia perso la funzione di determinare quali fenomeni fisico-acustici possono essere utilizzati in una composizione, continua ad avere un’importanza tutt’altro che secondaria. Secondo Giovanni Piana, il suo permanere è imputabile al fatto che le masse sonore sono essenzialmente di due tipi: quelle «*che hanno un nucleo oggettivo e che potremmo chiamare suoni-oggetti e quelle che sono prive di un simile nucleo e che potremmo chiamare invece suoni inoggettivi*»²⁶; le seconde sono i rumori. Il ‘nucleo oggettivo’, di cui si è appena parlato, non è altro che l’*armonico fondamentale*, e cioè il suono sinusoidale che, all’interno di uno complesso, è prodotto dalla vibrazione più lenta, e da cui deriva il nome della *nota* (*do, re, mi, fa, ...*).

La SbA, attraverso appositi strumenti in grado di rappresentare graficamente un evento sonoro (lo *spettro acustico*), ha il compito di studiare il rapporto esistente fra le singole onde sonore, dette anche *armoniche*, sulla base dei parametri dell’*altezza*, dell’*intensità* e della *durata*. Questo può essere fatto attraverso tre fasi successive: nella *prima* vengono individuate le armoniche di un dato suono; nella *seconda* si determina quale tra queste è la più bassa e, quindi, la *fondamentale*; nella *terza*, magari utilizzando un sistema di assi cartesiani, si studiano i rapporti esistenti tra esse, sulla base dei tre parametri che le caratterizzano.

Lo studio della SbA si complica nel canto, quando, cioè, il suono è contemporaneamente verbale e musicale. In questo caso, infatti, alla struttura costituita dagli armonici si deve aggiungere anche quella dei tratti distintivi della fonazione, che non interferiscono con la prima, ma si aggiungono a essa²⁷.

²⁶ G. Piana, 1991, p. 106.

²⁷ «D’une manière tout à fait générale, on pourrait dire que, parmi toutes les manières possibles de structurer, à des fins quelconques, le continuum sonore, celles qu’utilisent la musique et le langage se situent à des niveaux différents et peuvent être réalisées simultanément sans qu’il se crée d’interférences» (N. Ruwet, 1972, p. 50).

3.2.2 *Le Unità di primo grado della MiA e il Testo*

La divisione in Unità Architettoniche di un testo verbale è stata presentata sinteticamente nel § 3.0, per questo qui mi occuperò esclusivamente del componente musicale.

Gli aspetti trattati dalla SbA possono essere analizzati per qualsiasi evento fisico-acustico, a prescindere dal suo essere o non essere parte di una composizione. Si potrebbe dire, quindi, che la SbA si occupa del suono in uno stadio pre-linguistico²⁸. Si deve notare, inoltre, che sebbene la durata sia tra i parametri con cui vengono studiate le armoniche, nella SbA non si è parlato affatto della durata complessiva di un suono.

Come è già stato detto, i suoni sono degli oggetti temporali ed esistono all'interno di un determinato arco di tempo. La durata del suono può essere *assegnata (scandita)*, se stabilita dal compositore/ esecutore, o *casuale (non scandita)* nel caso contrario. La durata assegnata è sempre *relativa*, dato che mette in relazione due o più suoni, ma può essere anche *assoluta* se nello spartito è presente l'indicazione del metronomo. Quando ad un suono viene assegnata una durata, esso entra a far parte di una composizione, nel senso più ampio del termine, e prende il nome di *nota*.

Le uniche unità che possono essere individuate intersoggettivamente in un comunicato musicale sono le note e il testo, quest'ultimo però non fa parte dei livelli architettonici studiati dall'organizzazione compositoriale.

Dal punto di vista grafico-notazionale, l'inizio di un testo è indicato dalla presenza della *chiave* (di *violino* o di *sol*, di *basso* o di *fa* e di *do*), del *tempo* ($\frac{4}{4}$ – o più semplicemente *C* – $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, ecc.) e degli *accidenti in chiave*, cioè di tutte le *alterazioni (diesis o bemolli)* che devono essere eseguite nel corso del brano, salvo indicazioni contrarie (presenza di *bequadri* o altre alterazioni non in chiave), mentre la fine è indicata con due stanghette verticali parallele, di cui quella a destra è più marcata dell'altra. Nella sua manifestazione acustica, invece, il testo musicale potrebbe essere descritto come una *catena di suoni compresa tra due silenzi*, precisando che, in musica, anche quando si parla di

²⁸ In questo c'è sicuramente una differenza tra la musica e il linguaggio verbale, dove anche la SbA è a tutti gli effetti un livello linguistico, giacché da una lingua all'altra i suoni utilizzati possono variare anche di molto.

‘silenzio’ si deve distinguere tra quello *scandito* (le pause) e quello *non scandito*, dove il primo, al contrario del secondo, è parte integrante dell’opera²⁹.

Le note sono le unità più piccole individuabili all’interno di un comunicato musicale e, come le lettere del linguaggio verbale, hanno la caratteristica di aggregarsi in gruppi, sebbene sia difficile stabilire con esattezza quali siano i loro “confini”. Per questo, le note potrebbero essere considerate le *unità di primo grado* della MiA (*Mi-U¹*).

La difficoltà maggiore che si incontra nel paragonare le note alle lettere sta nel fatto che le prime, dando per scontata l’omogeneità timbrica, non si differenziano solo per l’altezza (elemento che, come l’articolazione per il linguaggio verbale, consente di distinguere tra un suono e l’altro), ma anche per la durata, che assume una notevole importanza a livello linguistico. Se il passaggio da un grado all’altro, all’interno di una stessa architettoneca, si ha con l’unione di più elementi base, non è possibile considerare una nota che vale il doppio di un’altra come facente parte di un grado successivo, in quanto, sebbene due semiminime (valore $\frac{1}{4}$) della stessa altezza e unite da una legatura di valore vengano eseguite allo stesso modo di una minima (valore $\frac{2}{4}$), esse sono linguisticamente differenti da quest’ultima. La soluzione che potrebbe essere data consiste nell’individuare, all’interno del primo grado della MiA, tanti *livelli* quanti sono i valori delle note utilizzati nel comunicato, i quali si differenziano, dal punto di vista sintattico, per assumere un peso direttamente proporzionale alla loro grandezza.

Tutte le altre unità che formano l’organizzazione compositiva del medium musicale non sono individuabili in modo intersoggettivo, dato che la musica, tanto nella sua forma sonora quanto in quella grafica, non presenta, al suo interno, delle divisioni accettate convenzionalmente, come invece accade per il linguaggio verbale con l’uso degli spazi e dei segni di punteggiatura. In alcuni casi, la *forma* in cui è composto un comunicato (verbo-)musicale può servire per effettuare una prima divisione in Unità Macro Architettoniche (si pensi, ad esempio, alle parti di una cantata), ma non sempre questo è possibile. Quindi, per proseguire nello studio dell’organizzazione composizio-

²⁹ Un caso paradigmatico in questo senso è la composizione di John Cage *4’33”*, nella quale il noto compositore americano gioca proprio sulla distinzione tra silenzio scandito e silenzio non scandito per distinguere tra il silenzio di cui è costituita la composizione, e il silenzio che, invece, ne marca l’inizio e la fine.

nale del medium musicale, si deve decidere in che modo determinare i gruppi sonori che formano le unità superiori alle Mi-U¹⁹.

3.2.3 I gruppi sonori

Gli elementi che possono essere utilizzati come base per dividere un testo musicale in gruppi sonori sono di due tipi: *parametrici* e *non-parametrici*³⁰. I primi sono quelli che rimangono sempre costanti o, se variano, sono comunque riconducibili a un'opposizione binaria (p.es. alternanza del *solo* e del *tutti*; cambiamento del tempo), mentre i secondi sono quelli che mutano in continuazione, e non sono riducibili a un'opposizione binaria. La divisione che si ottiene utilizzando gli elementi parametrici è un buon punto di partenza e, in alcuni casi, essa corrisponde alla struttura costituita dalla forma della composizione. Tuttavia, gli elementi parametrici, oltre a non essere sempre presenti, non permettono di effettuare ulteriori divisioni. Inoltre, non sempre è possibile determinare a priori quali elementi siano parametrici e quali non lo siano.

A prescindere dal metodo utilizzato per giungere alla divisione di un brano musicale, quest'ultima deve rispettare una serie di regole sintattiche, in grado di stabilire quando un gruppo sonoro è ben formato (*Grouping Well-Formedness Rules* – *GWFRs*). Tali regole sono state individuate da Fred Lerdahl e Ray Jackendoff:

GWFR 1 Any contiguous sequence of pitch-events, drum beats, or the like can constitute a group, and only contiguous sequences can constitute a group.

GWFR 2 A piece constitutes a group.

GWFR 3 A group may contain smaller groups.

GWFR 4 If a group G_1 contains part of a group G_2 , it must contain all of G_2 .

GWFR 5 If a group G_1 contains a smaller group G_2 , then G_1 must be exhaustively partitioned into smaller groups³¹.

Le GWFRs, sebbene impediscano alcune suddivisioni, non garantiscono affatto l'accettabilità dei gruppi che le rispettano. Per questa ragione Lerdahl e Jackendoff hanno elaborato una serie di regole che permettono di decidere, partendo da differenti divisioni di uno stesso

³⁰ Cfr. N. Ruwet, 1972, pp. 108-112.

³¹ F. Lerdahl – R. Jackendoff, 1983, p. 345.

brano, parimenti accettabili secondo le GWFRs, quali siano i raggruppamenti preferiti da un ipotetico ascoltatore (*Grouping Preference Rules – GPRs*)³². Esse rappresentano un vero e proprio approccio analitico che però in questa sede non prenderò in considerazione, ma mi limiterò a citare due GPRs che ritengo particolarmente interessanti.

GPR5 (Symmetry) Prefer grouping analyses that most closely approach the ideal subdivision of groups into two parts of equal length.

GPR6 (Parallelism) Where two or more segments of the music can be construed as parallel, they preferably form parallel parts of groups³³.

La GPR5 non fa altro che utilizzare il rapporto di equivalenza in relazione alla durata, mentre la GPR6 introduce, apparentemente, una certa cautela nell'uso delle ripetizioni per la divisione in gruppi, dato che le parti parallele non sono considerate come gruppi autonomi, bensì come parti di gruppi. Tuttavia, la scelta che gli autori hanno fatto, nel formulare quest'ultima regola, non sminuisce affatto l'importanza dei rapporti di equivalenza; semmai richiama l'attenzione su di un problema difficilmente risolvibile: «when two passages are identical they certainly count as parallel, but how different can they be before they are judged as no longer parallel³⁴?». In altre parole, la GPR6 cerca di non limitare la divisione attraverso il parallelismo alle sole parti identiche, estendendola anche a quelle in cui sono presenti delle variazioni.

Alle GWFRs deve essere aggiunto il principio dell'uniformità timbrica, che, come si è già accennato sopra, è considerato da Marco de Natale il presupposto indispensabile per unire una serie di *punti-suono* in un tratto melodico³⁵.

De Natale individua anche altri due presupposti, essenziali per identificare un segmento melodico all'interno di un brano.

Il primo è che esso – a guisa di segmento – sia tale da distinguersi da quanto precede e segue, ossia non si fonda e confonda col più ampio decorso della linea melodica. Il secondo presupposto riguarda una qualche organicità o proprietà unificante che caratterizzi internamente il tratto³⁶.

³² Cfr. *ivi*, pp. 43-55.

³³ *Ivi*, p. 346.

³⁴ *Ivi*, p. 52.

³⁵ Cfr. M. de Natale, 1988, p. 37.

³⁶ *Ibidem*.

Egli fa dipendere la distinguibilità e l'organicità interna dalle seguenti *forme-di-azione*: «a) la *continuità direzionale*; b) la *forma ad arco*; c) la *progressione*; d) la *compensazione dei movimenti*; e) il *pedale melodico*»³⁷. Possiamo parlare di *continuità direzionale* quando una serie di note si dispone secondo un andamento ascendente o discendente, in modo uniforme o con delle irregolarità trascurabili. La *forma ad arco* si ha quando le note che formano il tratto melodico si dispongono come un arco, che inizia e finisce sulla stessa nota. La *progressione* è costituita, invece, dalla ripetizione trasposta di una stessa struttura melodico-ritmica, che si può ripresentare in modo identico o con leggere variazioni. La *compensazione dei movimenti* è, in alcuni casi, assimilabile alla forma ad arco e si basa sul principio del *gap-fill*, che si ha quando a un salto segue una successione di note che, con un movimento inverso, compensa il vuoto lasciato dal salto stesso. Infine, il *pedale melodico* si presenta ogni qual volta all'interno di un tratto melodico troviamo una nota ribattuta, anche ad una certa distanza.

Le forme-di-azione forniscono una terminologia fondamentale per descrivere i tratti melodici e per studiarne la struttura. Esse, inoltre, possono essere utilizzate congiuntamente ad un altro approccio analitico, quello elaborato da Nicholas Ruwet³⁸, costruito interamente sui rapporti di equivalenza (che sono degli elementi non-parametrici).

Secondo questo metodo, che si articola in *fasi* (*a, b, c, ...*) e *livelli* (*I, II, III, ...*) successivi, il primo passo che si deve compiere (*a*) consiste nell'individuazione dei segmenti musicali più lunghi, che si ripetono senza variazioni, consecutivamente o dopo un certo intervallo di tempo, fino ad ottenere una sintesi del tipo $A + X + A$, $A + A + X$, $A + A + B + B + X$ ecc., dove le prime lettere dell'alfabeto (*A, B, C, ...*) indicano le parti ripetute, mentre le ultime (*X, Y, Z*) quelle che non lo sono, e che vengono chiamate *resti*. Nella fase successiva (*b*), i resti, se sono della stessa lunghezza delle parti ripetute, sono equiparati ad esse³⁹, (*b*₁) soprattutto nel caso in cui la divisione è confortata dalla presenza di una pausa. (*c*) Se questo non è possibile si possono avere due diverse situazioni: 1) i resti sono più piccoli delle altre parti, e allora è necessario rimandare l'analisi ad un livello successivo; 2) i resti sono più grandi delle altre parti e, attraverso le fasi (*b*), (*b*₁) e (*d*),

³⁷ Ivi, p. 38.

³⁸ Cfr. N. Ruwet, 1972, pp. 100-134.

³⁹ Si noti che il punto (*b*) non è altro che l'applicazione della GPR5.

è possibile farli rientrare nel primo livello. Infatti, il passo seguente (d) sarà quello di vedere se le parti ripetute (A, B, C, ...) e i resti (X, Y, Z) siano delle trasformazioni, le une delle altre, così che la successione $A + A + X$ sia riscrivibile come $A + A + A'$, e $A + B + A + B$ come $A + A' + A + A'$. Le trasformazioni possono essere di quattro classi diverse: (d_1) le altezze sono ripetute senza alcuna variazione, mentre le durate cambiano, o viceversa; (d_2) alcuni elementi vengono cambiati, eliminati o soppressi; (d_3) X risulta essere una trasformazione di A perché, a un livello successivo si è constatato, attraverso (a) – (d_2), che $A = a + b$ e $X = a + x$, e che quindi X potrebbe essere chiamato A' ; (d_4) se le fasi precedenti hanno portato ad una sintesi del tipo $A + x + A + y$, dove y e x sono molto più piccoli di A e, complessivamente, $A + x$ è della stessa lunghezza di $A + y$, e se tra x e A c'è una pausa, non presente tra A e x e tra A e y, allora si può riscrivere la divisione come $A + A'$. (e) L'ultimo tipo di trasformazione crea dei problemi dato che se con (a), in due situazioni differenti, si ottengono le divisioni $A + X + A + Y$ e $X + A + Y + A$, viene da chiedersi se esse non possano essere assimilate al caso (d_4). Ruwet risponde che questo è possibile in due casi: (e_1) quando le coppie $A + X$ e $A + Y$, nel primo caso, e $X + A$ e $Y + A$, nel secondo, sono confermate dalla presenza di pause e/o dal prolungamento delle finali; (e_2) quando, attraverso (d), si dimostra che Y è una trasformazione di X.

I livelli di analisi successivi consistono nella ripetizione delle fasi appena descritte, per ognuna delle unità determinate, fino a che non si ottengono dei segmenti sonori che non sono ulteriormente divisibili.

3.2.4 I gruppi sonori e i livelli architettonici

Se le GWFRs di Ler Dahl e Jackendoff, le *forme-di-azione* di De Natale e l'approccio analitico di Ruwet permettono di individuare una possibile suddivisione di un comunicato musicale in gruppi e sottogruppi, resta ancora da vedere a quali livelli gerarchici essi appartengono.

Come è già stato detto, in musica non vi sono dei parametri fissi attraverso i quali stabilire a priori se un determinato gruppo sonoro corrisponda a questa o a quella unità architettonica. Sulla base delle categorie impiegate generalmente nello studio di un brano musicale, si potrebbe ipotizzare che i *motivi*, definibili come le unità musicali più

piccole dotate di un certo grado di indipendenza, siano delle Me-U^{1°}, e che i *periodi*, “multipli” dei motivi, formati generalmente da otto battute, divisibili in due gruppi da quattro (l'*antecedente* e il *conseguente*), e chiusi da una cadenza, siano delle Ma-U^{1°}.

Una divisione in architettoniche più consona è, invece, quella che tiene conto degli approcci sopra descritti. Anche se neppure in questo caso è possibile giungere ad una regola generale, si potrebbe dire che le unità più grandi ripetute senza variazioni, o con variazioni minime (p.es. quando cambiano solo poche/i note/valori, rispetto alla lunghezza complessiva del segmento), specialmente se terminano con delle pause che occupano interamente una o più battute, o con delle note che hanno una durata mediamente più lunga delle altre, sono delle Macro-Unità, di cui, però, non possiamo sapere il grado fino a quando l'analisi non sarà completa. Un'altra caratteristica di questo livello architettonico è che al suo interno è possibile individuare altre ripetizioni, le quali, oltre ad avere ovviamente un'estensione ridotta rispetto alle precedenti, possono essere formate da tipi di variazioni più complesse e proporzionalmente più lunghe. Procedendo con la suddivisione del brano musicale, attraverso le ripetizioni si giungerà a delle unità sintattiche che non possono essere ulteriormente divise, se non facendo ricorso a tipi di ripetizioni minime (gruppi di due o tre note). Nella maggior parte dei casi, tali unità contano come gruppi MeA di primo grado, i quali sono spesso organizzati in segmenti, ripetuti una o più volte, che li comprendono completamente. Questi ultimi sono delle Macro-Unità di primo grado, le quali dividono esattamente le unità, individuate con il primo livello dell'analisi, determinandone il grado.

3.2.5 *Lo studio dell'organizzazione compositiva*

Lo studio dell'organizzazione compositiva dei comunicati formati da un componente verbale e da uno musicale può essere condotto in tre modi differenti: 1) ricercando i punti di convergenza tra le strutture architettoniche dei due media; 2) creando una nuova organizzazione gerarchica, indipendente da quella dei singoli componenti; 3) vedendo quale tipo di rapporto si instaura tra le suddivisioni in architettoniche dei due media. I primi due approcci, per quanto siano diametralmente opposti, sono ugualmente poco efficaci, in quanto, se da una parte

le coincidenze tra i livelli architettonici sono piuttosto limitate (p.es. può capitare che una frase verbale corrisponda a un periodo musicale, ma questo è ben lontano dall'essere una costante, anche all'interno di uno stesso brano), dall'altra, come fa notare indirettamente Ruwet, nell'unione tra musica e parole le due strutture gerarchiche non si annullano, ma rimangono contemporaneamente percepibili. La terza soluzione è quindi la più plausibile. Essa, in fondo, non è altro che l'applicazione del metodo *dialettico*⁴⁰ allo studio dell'organizzazione compositiva: i due componenti mediali vengono considerati come due tutti, ciascuno con una propria struttura, che stabilisce diversi tipi di relazione con quella dell'altro.

3.3 *Analisi di un mottetto composto sul Cantico dei Cantici*

3.3.0 *Premessa*

La forma più comune assunta dal binomio qui studiato è quella delle opere vocali, in cui musica e parole si fondono nella voce. Proprio per questo, dedicherò la parte restante del presente capitolo all'analisi del mottetto a voce sola *Fasciculus myrrhae* (1621), composto da Alessandro Grandi utilizzando alcuni versetti tratti dal *Cantico dei Cantici*. Lo scopo principale sarà quello di vedere come l'approccio descritto nei paragrafi precedenti possa essere utilizzato per studiare comunicati di questo genere. Tuttavia, è importante precisare che nel corso del presente lavoro farò riferimento a quest'approccio anche in altre circostanze⁴¹, e che non sempre tutti i principi verranno rispettati. Credo sia opportuno, infatti, evidenziare i limiti del metodo adottato, lasciando aperta la possibilità di critiche ed eventuali correzioni.

3.3.1 *La costruzione del comunicato*

Si è già detto più volte che, nell'analisi di un comunicato, il primo problema da affrontare consiste nell'individuare gli aspetti considerati rilevanti in quella determinata situazione comunicativa e secondo

⁴⁰ Cfr. N. Ruwet, 1972, p. 55.

⁴¹ Si vedano in particolare i paragrafi 4.1 e 4.2.

l'approccio teorico adottato. In altre parole, una volta deciso che tutti i comunicati sono sempre multimediali, resta da vedere quali siano i media costitutivi dell'oggetto fisico-semiotico che si vuole studiare. Per raggiungere questo scopo le tipologie⁴² rappresentano uno strumento indispensabile.

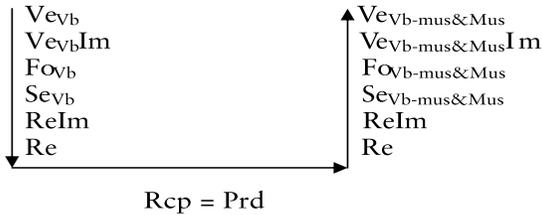


Figura 3.1

Il mottetto *Fasciculus myrrhae* è un comunicato formato da un componente vocale (*Vb-mus*), divisibile a sua volta in due parti, una verbale e una musicale, strettamente collegate tra loro, in quanto ogni suono è al tempo stesso musica e linguaggio verbale, e da uno musicale-strumentale (*Mus*). Il testo verbale (Ve_{vb}) è tratto dal *Cantico dei Cantici*, quindi, nel suo complesso, il mottetto è un comunicato prodotto a partire dalla ricezione di un comunicato preesistente. Lo schema tipologico in grado di classificarlo è quello riportato nella figura 3.1⁴³, dove il Ve_{vb} da cui inizia la ricezione è rappresentato dal testo biblico, e il $Ve_{vb-mus&Mus}$, ottenuto con il processo di produzione, è il mottetto di Grandi. Il compositore assume, quindi, sia la veste di ricevente che quella di produttore ($Rcp = Prd$).

Sia prendendo in considerazione l'esecuzione del mottetto, sia studiando la sua rappresentazione grafico-notazionale, tutti i media che formano il comunicato sono sempre della stessa natura: nel primo caso avremo dei componenti necessariamente dinamici, prodotti a partire da uno spartito (esecuzioni), mentre nel secondo dei componenti statici che, nella loro testualizzazione, devono essere convertiti in processi (spartiti)⁴⁴.

⁴² Si veda quanto è stato detto nel *secondo capitolo* (§ 2.3).

⁴³ Cfr. J.S. Petöfi – G. Pascucci, 2001, pp. 31-41; J.S. Petöfi – A. Garbuglia, 2006, pp. 1-13; A. Garbuglia, 2004a, pp. 14-28.

⁴⁴ Si fa qui riferimento alla distinzione tra media statici e media dinamici vista nel *secondo capitolo* (figura 2.9).

A prescindere dalla staticità o dalla dinamicità del comunicato preso in esame, lo schema tipologico riportato nella figura 3.1, valido in entrambi i casi, esclude una serie di possibili componenti mediali, che ritengo opportuno ricordare. Nel caso in cui si sceglie di analizzare la forma dinamica di questo comunicato, vale a dire una particolare esecuzione, si deve specificare se essa è una registrazione audio, una registrazione audio-video, oppure un evento dal vivo. Scartando l'ultima alternativa, giacché non permetterebbe di raggiungere risultati scientificamente validi⁴⁵, nelle altre due sono presenti: il componente esecutivo, costituito dall'interpretazione del musicista e del soprano; il componente timbrico strumentale, di grande importanza soprattutto nelle incisioni filologiche; il componente timbrico vocale (o paraverbale). Nella registrazione audio-video si deve aggiungere anche il componente gestuale, dato dai movimenti degli interpreti⁴⁶. Se, invece, si sceglie di analizzare lo spartito, i componenti mediali che si aggiungono a quelli riportati nello schema sono: quello tipografico, quello grafico e quello pittoriale, poiché nello spartito originale del mottetto la lettera 'F' iniziale è ornata da una miniatura⁴⁷.

In questa sede analizzerò solo la forma statica del comunicato, vale a dire lo spartito, lasciando fuori, e quindi considerandoli come componenti non rilevanti, tanto l'aspetto grafico-tipografico quanto quello pittoriale⁴⁸. Inoltre, farò riferimento indifferentemente allo spartito originale (qui allegato) o alla sua trascrizione (che utilizzerò per comodità nel corso dell'analisi), senza soffermarmi sui vari problemi che si incontrano nel sostituire la moderna notazione musicale a quella originale⁴⁹, e sulle abbreviazioni che la stampa del tempo utilizzava per mettere in relazione il testo verbale e le note.

⁴⁵ Un'esecuzione dal vivo è un comunicato dinamico non ripetibile, il che lo rende poco maneggevole in sede analitica. Infatti, tutte le osservazioni si baserebbero esclusivamente sulla memoria visiva e uditiva di chi effettua lo studio, e non sarebbero verificabili in alcun modo.

⁴⁶ Per avere un'idea di quanto possa essere importante il gesto dell'esecutore, si veda una qualsiasi videoregistrazione di un'esecuzione del grande pianista canadese Glenn Gould.

⁴⁷ Si veda l'allegato al presente capitolo.

⁴⁸ Del rapporto tra musica e immagini me ne occuperò approfonditamente nel corso del prossimo capitolo.

⁴⁹ Per un riepilogo dei problemi che si incontrano in questo campo, rimando alla rubrica *Filologia in pillole* tenuta da Marina Toffetti sulla rivista *Hortus Musicus*.

Lo spartito, anche se è a tutti gli effetti un comunicato statico, verrà studiato considerando che, nella sua testualizzazione, deve essere convertito in processo: esso è un oggetto statico che tende alla dinamicità. Infatti, se da una parte è vero che la notazione musicale ha inciso sulle strutture della musica, tanto che solo grazie ad essa è stato possibile concepire opere in cui le varie voci non si limitano a duplicarsi, o ad imitarsi a vicenda, ma sviluppano temi e melodie diverse, e creare composizioni che hanno una maggiore durata, dall'altra credo che la notazione non abbia cambiato la struttura orale della musica. Non esiste una musica che deve essere solo letta, e i pochi tentativi fatti in questo senso sono stati deludenti. La musica è strettamente legata alla sua realizzazione sonora, e quindi la sua complessità deve sempre fare i conti con le possibilità mnemonico-uditive degli ascoltatori.

Infine, è necessario precisare che l'analisi riguarderà prevalentemente la parte del canto, limitando il riferimento all'accompagnamento strumentale solo alle parti in cui esso è funzionale alla comprensione del rigo superiore. Questa scelta è dettata principalmente dal desiderio di concentrare il mio interesse in questa sede al solo andamento melodico, trascurando l'aspetto verticale della musica.

3.3.2 *Alcune caratteristiche generali*

Iniziamo con il dire che il tempo del mottetto, $\frac{4}{4}$, rimane invariato per tutta la sua durata, e quindi non dà origine ad alcuna divisione. Le note di cui è composto sono comprese tra il do_3 e il fa_4 , estensione che lo rende adatto al soprano, ma che non occupa interamente le due ottave coperte da questo registro (dal re_3 al re_5 per il soprano leggero, dal do_3 al do_5 per quello lirico e dal si_2 al si_4 per quello drammatico).

I valori impiegati vanno dalla semibreve ($\frac{4}{4}$) alla semicroma ($\frac{1}{16}$), ma questi due estremi compaiono raramente: le semicrome sono presenti solo in quattro quartine (bb. 31-32 e 46-47), mentre le semibreve sono tre e si trovano alle bb. 19, 36 e 51. Considerando che anche le minime ($\frac{2}{4}$) non sono molte (diciotto in tutto, ma alcune sono unite da una legatura di valore che, all'ascolto, le rende simili a una semibreve), gran parte delle note che formano il testo analizzato sono delle semiminime ($\frac{1}{4}$) o delle crome ($\frac{1}{8}$). Le semibreve si incontrano a intervalli quasi regolari: la prima compare dopo diciannove battute, la seconda dopo diciassette dalla prima e la terza dopo quindici dalla

seconda. Più irregolare è, invece, la successione delle pause: una da due battute e mezza alle bb. 12-14a, una da una battuta e mezza alle bb. 33-34a, quattro da una battuta alle bb. 6, 20, 26, 45, due da $\frac{3}{4}$ alle bb. 30 e 41, una da $\frac{2}{4}$ alla b. 37a, sei da $\frac{1}{4}$ alle bb. 1, 3, 7, 9, 46, 48 e quattro da $\frac{1}{8}$ alle bb. 28, 31, 43, 47. Per ora l'unico aspetto da evidenziare è che, se la semibreve della diciannovesima battuta è seguita da una pausa da $\frac{4}{4}$ e quella della trentaseiesima da una da $\frac{2}{4}$, l'ultima, quella della cinquantunesima battuta, è la nota su cui si conclude il brano. Ma questo non costituisce una caratteristica necessaria e sufficiente per suddividere il brano in Macro-Unità.

3.3.3 *La suddivisione del mottetto in unità gerarchiche*

La parte più lunga del mottetto ad essere ripetuta, senza alcuna modifica, è quella che va dalla dodicesima battuta alla quarantaquattresima. Tale ripetizione, però, non è svolta in modo esplicito nello spartito, ma è individuabile attraverso il tipo di stanghette (quelle con il segno di ripetizione) che delimitano questa parte, le quali indicano che tutta la porzione di testo compresa al loro interno deve essere eseguita per due volte. Quindi, il brano si compone di tre parti asimmetriche: una centrale, formata da trentatré battute ripetute per due volte (bb. 12-44), una iniziale composta da undici battute (bb. 1-11) e una finale da sette battute (bb. 45-51). La struttura complessiva del mottetto potrebbe essere sintetizzata con lo schema $A - B - C$ che, se si considera lo svolgimento della ripetizione, diventa $A - B - B - C$. A ben vedere, però, i due segmenti estremi sono stati individuati solo sulla base di quello centrale e, visto l'esiguo numero di battute che li compongono, non possono essere considerati a tutti gli effetti delle unità a sé stanti; per questo, sarebbe più opportuno indicarli con delle lettere minuscole: $a - B - B - c$. Tuttavia, le prime undici battute sono separate da quelle successive dalla pausa più lunga di tutto il brano (due battute e mezza - bb. 12-14a), il che fa pensare alla possibilità di considerare a come una vera e propria unità, riscrivendo lo schema nel modo seguente: $A - B - B - c$.

Se si esclude quella che interessa le trentatré battute centrali (B), nel mottetto non vi sono altre ripetizioni letterali significative. Le uniche ripetizioni di questo tipo sono limitate ai due gruppi, formati da una croma e da quattro semicrome, che si trovano alle bb. 31-32 e 46-47

(figura 3.2), ma per la loro estensione (durano solo $\frac{2}{4}$) sono del tutto trascurabili a questo livello dell'analisi. Di conseguenza, per poter proseguire nello studio, è necessario accettare qualche tipo di modifica.



Figura 3.2a (bb. 31-32)



Figura 3.2b (bb. 46-47)

Il primo tipo di variazione che scelgo di accettare, per continuare la suddivisione del brano in unità architettoniche, è la trasposizione. Per 'trasposizione' si intende quel procedimento musicale che va generalmente sotto il nome di 'trasporto', e cioè la riscrittura di un brano, o di un segmento musicale, in una tonalità diversa da quella originaria. Il rapporto tra le note rimane quindi inalterato, e a cambiare è solo la loro disposizione all'interno dello spazio diastematico.

Prendendo in considerazione le trasposizioni, i primi segmenti melodici, privi di qualsiasi altro tipo di variazione, che possono essere individuati sono quelli delle bb. 1-5 e 7-11, grazie ai quali è possibile dividere in due parti le battute che ho indicato con la lettera A (figura 3.3). La presenza di una pausa che occupa un'intera battuta ($\frac{4}{4}$), la sesta, conferma questa suddivisione.



Figura 3.3a (bb. 1-5)



Figura 3.3b (bb. 7-11)

L'andamento melodico dei due segmenti è identico, solo che nel secondo esso viene innalzato di una quarta giusta (due toni e mezzo). L'unica differenza che può essere rintracciata tra loro si trova nella parte del basso, che nella decima e nell'undicesima battuta è diversa da quella della quarta e della quinta. Ma, dato che in questa sede non mi occuperò approfonditamente dell'aspetto verticale della musica, tale differenza è del tutto trascurabile. Qui basterà dire che il cambiamento del basso introduce un elemento nuovo, con il quale si accenna all'inizio della parte centrale.

Sulla base di questa suddivisione, la prima parte del mottetto può essere sintetizzata con lo schema riportato nella figura 3.4, nel quale *A* sta ad indicare la macro-suddivisione vista sopra, mentre le lettere minuscole, con il numero in pedice (a_1 e a_2), stanno per il segmento melodico ripetuto per due volte al suo interno.

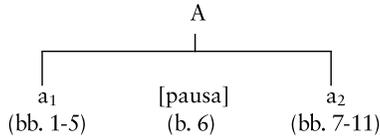


Figura 3.4

Nella divisione di *A*, il problema che rimane da risolvere riguarda la collocazione della pausa che occupa interamente la sesta battuta. A mio avviso ci sono tre possibili soluzioni. La prima consiste nel considerare la pausa come parte di a_1 , segmento che quindi verrà esteso fino a comprendere tutta la sesta battuta. In questo caso, se si vuole mantenere la trasposizione come unica variazione accettabile, sarà necessario estendere anche a_2 , e far rientrare al suo interno la dodicesima battuta, occupata anch'essa da una pausa del valore di $\frac{4}{4}$. Ci sono, però, almeno due ragioni che rendono questa soluzione poco felice. Innanzitutto, il basso della dodicesima battuta anticipa la melodia del soprano con cui inizia *B*, e quindi colloca la pausa in un contesto completamente diverso da quello della sesta battuta: in qualche modo essa fa già parte dell'unità successiva. In secondo luogo, anche non considerando il basso, questa soluzione può essere ugualmente scartata giacché la ripetizione di *B* inizia proprio con la dodicesima battuta. La seconda possibilità consiste nell'attaccare la sesta battuta ad a_2 , ma anche in questo caso l'assenza di una pausa da anteporre ad a_1 non permette di accettare tale soluzione. Per lo stesso motivo si deve scartare anche la

La loro individuazione dipende dal criterio della trasposizione, dato che la prima parte della figura 3.5a, indicata con le graffe poste al di sotto del pentagramma, è abbassata di una quarta giusta nella prima parte della figura 3.5b. Ma alla stessa divisione si può giungere anche sulla base della quasi identica successione di valori (l'unica differenza è costituita dall'ultima nota che, nella figura 3.5b, ha un valore dimezzato rispetto a quella della figura 3.5a), e dalla presenza di una pausa di $\frac{4}{4}$ (b. 20) che separa le due sezioni, proprio come è stato visto nel caso precedente (figura 3.4). L'ipotesi di considerare la parte trasposta come un'unità indipendente è stata scartata sia per la somiglianza che c'è tra le altre battute dei due segmenti, sia perché la struttura melodica, di cui non voglio occuparmi in questa fase dell'analisi, non presenta una forma sufficientemente chiusa.

L'uso della quarta giusta per trasporre un segmento melodico sembra essere un espediente caratteristico di questo brano: all'esposizione di una melodia segue la sua ripetizione innalzata, o abbassata, di una quarta. Tuttavia, questa regolarità viene subito interrotta nella seconda parte del segmento riportato nella figura 3.5b. Infatti, in base al principio della trasposizione, la nota che dovrebbe seguire il sol_3 semiminima, con cui si conclude la parte indicata dalla prima graffa, dovrebbe essere un mi_3 semiminima, mentre invece nello spartito troviamo un re_4 semiminima. Tale irregolarità, però, è solo apparente, dato che nella figura 3.5b il segmento indicato con la seconda graffa non solo mantiene l'identica successione di valori dell'originale, ma anche il rapporto tra le note è lo stesso. L'unica differenza è che questa parte è innalzata, e non abbassata, di una quarta rispetto alla corrispondente della figura 3.5a. Il frammento melodico successivo presenta un caso ancor più singolare: la linea melodica si trova sempre in una posizione diversa da quella che avrebbe avuto con una trasposizione regolare, solo che questa volta la deviazione, pur facendo sempre uso dell'intervallo di quarta giusta, non prende come base di partenza la melodia originale, come era accaduto per i segmenti precedenti, bensì quella prevista. Mi spiego. L'ipotesi che potremmo fare, dopo aver ascoltato le prime note della seconda parte del segmento riportato nella figura 3.5b, è che Alessandro Grandi, invece di presentare una trasposizione regolare della melodia esposta nelle bb. 14b-19 (figura 3.5a), abbia scelto di abbassare la prima parte e di innalzare la seconda, usando sempre lo stesso intervallo. Quindi, ci si aspetterebbe che dopo il do_4 , con cui si conclude la prima parte del secondo segmento

(figura 3.5b), vi sia un si_3 *bemolle*, e invece troviamo un mi_4 *bemolle*. L'autore gioca con il materiale melodico effettuando degli innalzamenti e degli abbassamenti di quarta giusta, e seguendo, di volta in volta, un criterio diverso.

Sulla base di quanto è stato appena detto, la parte iniziale della seconda Macro-Unità (B) si divide in due segmenti melodici, che chiameremo rispettivamente b_1 (bb. 14b-19) e b_2 (bb. 21-25), separati da una pausa di $\frac{4}{4}$ (b. 20). Grazie all'individuazione di queste due unità è possibile dire che: (1) l'innalzamento o l'abbassamento di una quarta giusta è un procedimento che non interessa in modo uniforme tutta la parte ripetuta, ma può intervenire anche al suo interno, dividendola ulteriormente in frammenti melodici; (2) i valori delle note possono essere diminuiti o aumentati. D'ora in poi, entrambi questi aspetti verranno usati come criteri per individuare le ripetizioni.

Prima di passare alla suddivisione successiva è opportuno soffermarsi, come è già stato fatto per l'analisi di A, sulla possibile collocazione delle pause. In questo caso le pause da collocare sono tre: quella iniziale, che dura complessivamente due battute e mezza, e quelle da $\frac{4}{4}$ che occupano le bb. 20 e 26. Le pause iniziali (bb. 12-14a) potrebbero essere collegate con b_1 , giacché la parte del basso anticipa la melodia cantata dal soprano a partire dalla seconda metà della quattordicesima battuta, ma il fatto che esse non siano ripetute prima di b_2 rende quest'eventualità poco plausibile. Una soluzione più accettabile è quella di considerare queste pause un'introduzione a tutta la parte seguente, anche se ne rimangono sostanzialmente estranee. Più semplice è la collocazione delle pause che occupano la ventesima e la ventiseiesima battuta. Esse, infatti, seguono rispettivamente b_1 e b_2 , e il basso della seconda è l'esatta trasposizione di quello della prima. Quindi, pur mantenendo la funzione di separare l'esposizione dalla sua ripetizione, la ventesima battuta può essere fatta rientrare in b_1 e la ventiseiesima in b_2 .

Il segmento melodico successivo occupa tre battute (bb. 27-29) e la sua ripetizione presenta già in sé un'anomalia rispetto ai casi visti in precedenza (figura 3.6). Fino a questo momento siamo stati abituati a delle ripetizioni che iniziano immediatamente dopo la prima esposizione del tema. Invece, la ripetizione del segmento qui considerato è collocata alla fine di B, e precisamente alle bb. 42-44. La scelta di considerare queste battute come un'unità a sé stante dipende anche dal fatto che la loro ripetizione chiude una parte che deve essere eseguita per due volte. Se così non fosse, anche le battute successive, rispetti-

vamente bb. 30-32 e 45-48a, dovrebbero essere fatte rientrare nei due segmenti analizzati, ma di questo me ne occuperò più approfonditamente in seguito.



Figura 3.6a (bb. 27-29)



Figura 3.6b (bb. 42-44)

I due frammenti melodici individuati, che chiamerò rispettivamente c_1 (bb. 27-29) e c_2 (bb. 42-44), presentano delle caratteristiche differenti rispetto a quelle viste sopra. Anche in questo caso abbiamo a che fare con delle trasposizioni, però l'intervallo adottato è diverso: Grandi non usa più la quarta giusta, ma la terza minore (un tono e mezzo). La trasposizione, come era accaduto per b_1 e b_2 , non riguarda in modo uniforme tutto il segmento, ma si articola in due parti: nella prima, indicata dalla prima graffa, la melodia di c_2 è innalzata di una terza minore rispetto a quella di c_1 , mentre nella seconda è abbassata, sempre di un tono e mezzo. La successione dei valori è perfettamente identica, ciò che non è perfetto, invece, è la trasposizione della seconda parte. Infatti, le due note che sono state evidenziate con un cerchio nella figura 3.6b non rispettano lo stesso intervallo delle due note originali: esse dovrebbero essere separate da un semitono (*mi bemolle – re*), mentre invece tra *do* e *si bemolle* c'è un tono. Fa la comparsa, quindi, un nuovo tipo di variazione, da aggiungere a quelle usate fino a questo momento: fermo restando tutto il resto (tipo di trasposizione, successione di valori, rapporto tra la maggior parte delle note) è possibile che la relazione tra due o più note cambi.

Sia c_1 che c_2 sono seguiti da pause che durano, nel loro complesso, rispettivamente $\frac{3}{4}$ (b. 30) e $\frac{5}{4}$ (bb. 45-46a). La loro presenza conferma quanto è stato detto sopra a proposito della funzione svolta dalle pause all'interno di questo brano. Allo stesso tempo, però, esse rappresentano un caso anomalo. Infatti, come si vedrà qui di seguito, se non fosse per la presenza della stanghetta con il segno di ripetizione che, alla quaran-

taquattresima battuta, indica la fine di *B*, le battute 30-32 e 45-48a potrebbero essere fatte rientrare rispettivamente in c_1 e c_2 . In questo modo le pause si troverebbero all'interno di un'unità gerarchica.

Le battute in questione, di cui ho già parlato in precedenza (figura 3.2), sono quelle riportate nella figura 3.7.



Figura 3.7a (bb. 30-32)



Figura 3.7b (bb. 45-48a)

Come è stato detto, escludendo la macro-ripetizione della sezione *B*, questi segmenti musicali sono gli unici a presentare al loro interno delle ripetizioni pure e semplici, indicate nella figura 3.7 con dei rettangoli. Seguendo, però, la GPR6⁵⁰ esse sono state qui considerate come parti di segmenti. La divisione effettuata ha una duplice giustificazione. Da una parte, il segmento riportato nella figura 3.7b è l'esatta trasposizione di quello della figura 3.7a, poiché in esso tutte le note sono state innalzate di una terza minore. Dall'altra, contrariamente a quanto accade nelle altre unità, ciascun segmento contiene la ripetizione di uno stesso andamento melodico. Infatti, le graffe, poste al di sotto dei pentagrammi, stanno ad indicare che il segmento è costituito da due parti, formate da una stessa successione di altezze, ma con dei valori non perfettamente identici: la prima nota della seconda parte ha un valore dimezzato, mentre l'ultima raddoppiato. Dunque, abbiamo tre tipi di ripetizioni: (1) quella letterale che avviene all'interno di ogni segmento; (2) quella quasi letterale, formata dall'identica successione di altezze, ma non di valori, che divide ogni segmento in due parti; (3) la trasposizione dell'intero segmento. Tra queste due unità, che chiamerò d_1 (bb. 30-32) e d_2 (bb. 45-48a), e le due precedenti (c_1 e c_2) c'è un duplice legame dato dall'uso della terza minore per trasporre il

⁵⁰ Si veda quanto è stato detto a questo proposito nel § 3.2.3.

segmento melodico variato e dalla vicinanza delle due parti, caratteristiche queste che fanno pensare a una loro unione a livello macrostrutturale, come riportato nella figura 3.8.



Figura 3.8a (bb. 27-32)



Figura 3.8b (bb. 42-48a)

In questo modo, le ultime battute del mottetto, che all'inizio erano state indicate con la lettera c (bb. 45-51), assumono una funzione diversa: esse non sono più un'unità a sé stante (sospetto sorto in precedenza a causa della sua limitata estensione), ma costituiscono una coda, che amplia e modifica la ripetizione della parte centrale (B'). Tuttavia, la presenza della stanghetta con il segno di ripetizione non può essere ignorata, e va considerata comunque come un'indicazione utile per la divisione del mottetto.



Figura 3.9a (bb. 34-36)



Figura 3.9b (bb. 37-41)



Figura 3.9c (bb. 48b-51)

nella figura 3.11b sarebbe identica a quella evidenziata nella figura 3.11a. Il procedimento con cui sono state introdotte le variazioni di durata è stato già incontrato nelle ripetizioni interne ai segmenti d_1 e d_2 (figura 3.7), ma qui il meccanismo è invertito: la prima nota ha un valore doppio rispetto al segmento originario, mentre l'ultima ha un valore dimezzato (in d_1 e d_2 accade esattamente il contrario).



Figura 3.11a (bb. 28-29)



Figura 3.11b (bb. 39-41)

La ripetizione della figura 3.11 non viene individuata immediatamente, perché le battute che precedono ciascun segmento riportato (rispettivamente bb. 27-28a e 37b-39a) sono tra loro profondamente diverse. Tuttavia, anche tra di esse è possibile riconoscere un qualche collegamento, che ci permette di concludere che tutto il segmento melodico riportato nella figura 3.9b (bb. 37-41) è una ripetizione modificata di c_1 (figura 3.12).



Figura 3.12a (bb. 27-28a)



Figura 3.12b (bb. 37b-39)

Infatti, le prime tre note dei due tratti melodici, evidenziate con le graffe, presentano la stessa successione di altezze, ma nella figura 3.12b hanno un valore doppio rispetto a quelle della 3.12a. La secon-

da graffa evidenzia, invece, un tipo di variazione diversa dalla precedente: l'ultima nota è identica sia per durata che per altezza, la prima ha la stessa altezza, ma la sua durata è dimezzata, e tra le due compare una terza nota, evidenziata dal riquadro (figura 3.12b). Le quattro crome e la semiminima, che nella figura 3.12b dividono i due gruppi di note appena descritti, costituiscono la vera differenza tra c_1 e il segmento considerato, il quale credo che possa essere indicato con la sigla c_2 , chiamando così c_3 le bb. 42-44, indicate in precedenza con la sigla c_2 (figura 3.6b). Il segmento melodico c_1 risulta essere così quello più ripetuto di tutto il mottetto.

Prima di passare a descrivere la struttura dei singoli motivi, è utile sintetizzare quanto è stato detto fino a questo momento con uno schema che prenda in considerazione anche un'ipotetica esecuzione del mottetto (figura 3.13).

La figura 3.13 mette in evidenza alcune caratteristiche inedite del brano. Innanzitutto, il segmento c , indicato in precedenza come un'unità a sé stante, si unisce a B che viene chiamato quindi B' , rendendo così obsoleta la divisione precedente ($A - B - B - c$), che per questo è stata posta fra parentesi (seconda riga). Inoltre, partendo dalla successione dei motivi, presentata nella penultima riga, è possibile individuare una divisione intermedia (descritta nella terza riga), raggruppando le sequenze di lettere identiche. Questo permette di assimilare la parte formata dai motivi $c_1 - d_1 - e_1$ (bb. 27-36), indicata con la sigla γ , a quella costituita da $c_2 - c_3 - d_2 - e_2$, chiamata γ' (bb. 37-51), esposta solo parzialmente (γ') in B .

A (bb. 1-11)		B (bb. 12-44)							B' (bb. 12-51)								
(A) (bb. 1-11)		(B) (bb. 12-44)							(B) (ripetizione delle bb. 12-44)							(c) (bb. 45-51)	
α (bb. 1-11)		β (bb. 12-26)		γ (bb. 27-36)			γ' (bb. 37-44)		β (bb. 12-26)		γ (bb. 27-36)			γ' (bb. 37-51)			
a_1	a_2	b_1	b_2	c_1	d_1	e_1	c_2	c_3	b_1	b_2	c_1	d_1	e_1	c_2	c_3	d_2	e_2
(bb. 1-5)	(bb. 7-11)	(bb. 14b-19)	(bb. 21-25)	(bb. 27-29)	(bb. 30b-32)	(bb. 34b-36)	(bb. 37b-41a)	(bb. 42-44)	(bb. 14b-19)	(bb. 21-25)	(bb. 27-29)	(bb. 30-32)	(bb. 34-36)	(bb. 37b-41a)	(bb. 42-44)	(bb. 46-48a)	(bb. 48b-51)

Figura 3.13

Riassumendo, il mottetto analizzato si apre con una prima unità architettonica, indicata a livello macro-strutturale con la lettera *A*, formata da undici battute (bb. 1-11) e da due segmenti melodici che sono l'uno l'esatta trasposizione dell'altro. La parte successiva, indicata con la lettera *B*, occupa ben trentatré battute (bb. 12-42), e la sua struttura è decisamente più complessa. Si apre, infatti, con un'allusione alla struttura di *A*, data dalla ripetizione di uno stesso motivo, che però, in questo caso, subisce delle variazioni più complesse, anche se il criterio usato per la trasposizione è, in fondo, sempre lo stesso, vale a dire quello della quarta giusta. Le due ripetizioni del motivo *b* formano una divisione interna a *B* che ho chiamato β . Nelle battute seguenti (bb. 27-36) troviamo la successione di tre segmenti melodici (c_1 , d_1 ed e_1), che per il loro ripresentarsi alla fine di *B*' nello stesso ordine, anche se variamente modificati e con l'aggiunta della ripetizione di *c* (c_3), formano una macro-unità (γ) la cui ripetizione (γ') viene esposta solo in parte (γ') in *B*.

3.3.4 *Ulteriori suddivisioni*

I segmenti melodici, individuati con l'analisi fatta nel precedente paragrafo e sintetizzata nella figura 3.13, possono essere ulteriormente suddivisi utilizzando come parametro non solo le ripetizioni, ma anche i tipi di andamento melodico descritti da Marco de Natale⁵¹.

In più di un'occasione sono già state messe in evidenza delle possibili divisioni dei tratti melodici individuati, ma esse sono state volutamente tralasciate, in quanto prendevano in considerazione dei frammenti troppo piccoli. Ora è giunto il momento di occuparcene. Anche nel condurre questa seconda parte dell'analisi seguirò l'ordine in cui i motivi sono disposti all'interno del brano. Quindi, il primo motivo da studiare è quello indicato con la lettera *a* (a_1 e a_2), la cui ripetizione forma il segmento α (figura 3.13). Esso non presenta una struttura fortemente unitaria, anzi proprio il suo essere composto da due distinti andamenti melodici (figura 3.14) permette di giungere all'individuazione di altrettanti segmenti.

⁵¹ Cfr. M. de Natale, 1988, pp. 37-43. Si veda anche quanto è stato detto nel § 3.2.3.



Figura 3.14

La prima parte si caratterizza per la ripetizione di una stessa nota (ci sono ben nove fa_3 su un totale di tredici note) che costituisce un vero e proprio pedale melodico, interrotto solo dalla comparsa di due mi_3 e di due sol_3 . La seconda parte, invece, è un tipico andamento melodico discendente, che parte dal la_3 e si conclude con il re_3 minima. I due segmenti hanno un'identica estensione (due battute e mezza) e la presenza di una pausa del valore di $\frac{1}{4}$ contribuisce ad evidenziarne la separazione.

La suddivisione di b è stata in parte descritta quando si è parlato della sua ripetizione (figura 3.5), ma essa non è l'unica possibile (figura 3.15).



Figura 3.15

Infatti, mentre le graffe della linea 2 riproducono la divisione effettuata sulla base del modo in cui il segmento è stato trasposto e variato alle bb. 21-25, quelle della prima riga tengono conto dell'andamento melodico.

Anche da questo punto di vista il segmento si divide in tre parti: le prime due hanno un andamento simile, descrivibile come un doppio arco che inizia e finisce sulla stessa nota (rispettivamente sol_3 e do_4), mentre l'ultima è una melodia discendente, compresa tra il la_3 e il re_3 , che ricorda la seconda parte di a , ma diverso è il peso attribuito a ciascuna nota. Il legame tra a e b è reso ancora più forte da un'identica successione di valori (evidenziata con il riquadro), ma costruita su altezze diverse (rispettivamente la_3 e sol_3). Le due suddivisioni di b non si contraddicono: la prima graffa della linea 2 comprende le prime due della linea 1, e la terza graffa della linea 1 le ultime due della linea 2.

Il segmento che è stato indicato con la lettera c , riportato nella figura 3.16, si compone di due parti principali (graffe della linea 2), individuabili sia attraverso il modo in cui esso viene trasposto alle bb. 42-44

(figura 3.6), sia sulla base dell'andamento melodico. Il primo frammento, infatti, è costituito da una forma ad arco irregolare, che inizia e finisce sul la_3 , mentre il secondo da una melodia discendente, anch'essa irregolare, che va dal fa_4 al re_4 .

La divisione dei due segmenti è marcata sia dalla presenza di una pausa del valore di $1/8$, sia dall'intervallo che separa l'ultima nota del primo dalla prima del secondo (sesta minore ascendente). Infine, nella linea 1 sono stati messi in evidenza due gruppi di note che, nella determinazione del segmento c_2 (figura 3.12), sono stati evidenziati come possibili ripetizioni.



Figura 3.16

Se quanto è stato appena detto si applica perfettamente al motivo indicato con la sigla c_3 (bb. 42-44), per c_2 (bb. 37b-41a) bisogna fare un discorso almeno parzialmente diverso. La sua struttura, data la complessità della variazione (figure 3.11b e 3.12b), non si conforma a questa suddivisione, anche se da essa dipende (figura 3.17).



Figura 3.17

Se la segmentazione evidenziata dalle graffe del secondo rigo ricalca sostanzialmente quella della figura 3.16, per quanto in questo caso la prima parte abbraccia uno spazio maggiore (più di due battute), la divisione del primo rigo, costruita sulla base delle figure 3.11b e 3.12b, è notevolmente diversa. Infatti, la seconda graffa non ha il suo corrispondente in c , poiché racchiude una parte nuova, inserita nella variazione, descrivibile come un pedale melodico formato dalla ripetizione del do_4 .

Se in quest'ultima unità viene fatto rientrare anche il do_4 con cui termina il primo frammento, si crea un'ulteriore suddivisione che contrasta con le precedenti. Tale conflitto non può essere risolto a livello teorico, ma è necessario vedere come il testo verbale è messo in rela-

zione a questa parte per poter fare una scelta⁵². Ritengo, tuttavia, che la divisione derivante dalle ripetizioni sia da considerarsi prevalente.

La divisione del segmento *d* è sicuramente la più semplice di tutto il mottetto, in quanto esso è composto dalla ripetizione di una stessa struttura melodica (figura 3.18).



Figura 3.18

Altrettanto semplice, anche se per motivi diversi, risulta essere la divisione di *e*, per il quale, però, è necessario riportare entrambe le versioni presenti nel mottetto (figura 3.19).



Figura 3.19a (bb. 34-36)



Figura 3.19b (bb. 48b-51)

Se il secondo segmento di ciascuna unità è stato determinato sulla base di una ripetizione variata (figura 3.10), il primo emerge quasi unicamente come parte esclusa dal secondo. Nonostante tutto, è possibile parlare di una forma melodica: nel primo caso (figura 3.19a) il segmento è formato da una melodia ascendente, anche se composta da sole tre note, mentre nel secondo (figura 3.19b), le note sono di più e la melodia è discendente. Si deve notare, infine, che e_2 , collegato alla linea di basso, forma una cadenza perfetta (V-I).

⁵² Come si vedrà in seguito, questo è un caso in cui la stessa struttura sintattica del comunicato è determinata dalla cooperazione tra parte verbale e parte musicale.

3.3.5 *La struttura sintattica del componente verbale*

Il primo problema che si incontra nello studio della struttura sintattica del componente verbale è costituito dall'individuazione del testo. Infatti, Alessandro Grandi non ne presenta una versione indipendente dalla musica e, nello spartito del mottetto, la parte verbale subisce delle modifiche di cui non si deve tener conto: 1) l'inserimento di abbreviazioni, usate per indicare alcune lettere (p.es. il segno posto sotto la 'e' di 'mirrhe' abbrevia il dittongo 'ae' – si veda l'Allegato al presente capitolo), o una successione di parole (p.es. la sigla 'ii', posta all'inizio dell'ultimo pentagramma, indica la ripetizione di 'tu Pulchra es'); 2) il collegamento delle parole alle note attraverso la loro divisione in sillabe; 3) gli errori di stampa (p.es. il termine 'botrus' viene scritto 'bottrus' per tutta la prima pagina, mentre nella seconda assume la sua grafia corretta). Inoltre, all'interno del pentagramma compaiono degli elementi verbali che hanno come unica funzione quella di dare delle indicazioni per l'esecuzione dell'opera (p.es. la parola 'botrus', che compare nel penultimo rigo della seconda pagina, rafforza il segno di ripetizione). Per questo, prima di procedere nell'analisi della struttura sintattica, è necessario ricostruire il testo originale (o presunto tale), da cui Grandi ha tratto il componente verbale che inserisce nel suo mottetto. Ancora una volta, anche se ad un livello diverso, ci troviamo a costruire il comunicato.

Confrontando il testo estrapolato dallo spartito con una *Bibbia* della fine del Settecento (Apud Franciscum ex Nicolao Pezzana, Venetiis 1777), credo che si possa giungere, con relativa certezza, al seguente testo originale, tratto dal primo libro del *Cantico dei Cantici*:

¹²Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur.

¹³Botrus cypridi dilectus meus mihi, in vineis Engaddi.

¹⁴Ecce tu pulchra es amica mea, ecce tu pulchra es, oculi tui columbarum.

In questi tre versi le ripetizioni giocano un ruolo fondamentale. Basterebbe evidenziare la somiglianza dei primi due versi; essi si compongono, infatti, di due parti separate da una virgola, delle quali la prima è formata, in entrambi i casi, da un nominativo ('fasciculus' e 'botrus') seguito da un genitivo ('myrrhae' e 'cypridi') e dalla formula 'dilectus meus mihi', mentre nella seconda troviamo un complemento di stato in luogo ('inter ubera mea commorabitur' e 'in vineis Engaddi'). Il terzo e ultimo verso è, invece, profondamente diverso dai

due precedenti. L'unico aspetto che ha in comune con gli altri è il suo essere formato da due parti: la prima costituita dalla ripetizione quasi letterale di 'ecce tu pulchra es amica mea' e la seconda da 'oculi tui columbarum'.

Come è già stato detto, applicando la divisione in unità architettoniche elaborata da Petőfi⁵³, il testo verbale può essere diviso in tre Macro-Unità di primo grado ($Ma-U^1$), una per ogni frase. Quindi, complessivamente il componente verbale è una $Ma-U^3$, ma al suo interno, grazie alle ripetizioni individuate sopra, è possibile distinguere tra una $Ma-U^2$ formata dall'unione dei primi due versi, strutturalmente identici, e una $Ma-U^1$ data dall'ultimo verso. Le prime due $Ma-U^1$ si possono dividere, a loro volta, in due parti formate da Meso-Unità ($Me-U$) di gradi diversi (rispettivamente di quinto e di quarto grado per il primo verso, e di quinto e terzo per il secondo), divisione accentuata, tra l'altro, anche dalla simmetria esistente tra le due $Ma-U^1$ e dalla presenza della virgola. Il terzo verso, che complessivamente è una $Me-U^{13}$, si può dividere in tre $Me-U$, rispettivamente di sesto, di quarto e di terzo grado. Anche in questo caso, la divisione può essere fatta sia grazie alle ripetizioni (la seconda $Me-U$ è una ripetizione parziale della prima), sia in base alla punteggiatura.

A partire da questo testo Grandi ne produce un altro, praticamente identico all'originale: le poche modifiche apportate accentuano soltanto la simmetria tra i versi.

Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera commorabitur.
 Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi.
 Ecce tu pulchra es amica mea, tu pulchra es, oculi tui columbarum.

Infatti, l'eliminazione di 'mea' nella seconda parte del primo verso la rende ancora più simile a quella del secondo, riducendo a tre le parole che la compongono: 'inter ubera commorabitur'. In questo modo le prime due $Ma-U$ risultano essere formate da due $Me-U^8$, che si dividono a loro volta in due $Me-U$ rispettivamente di quinto e di terzo grado. Nella versione riportata sotto il pentagramma, il testo adottato da Grandi diventa il seguente:

Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera commorabitur.
 Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera commorabitur.

⁵³ Si veda quanto è stato detto nel § 3.0.

Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi.
 Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi.
 Ecce tu pulchra es amica mea, tu pulchra es, tu pulchra es, oculi tui columbarum.
 Ecce tu pulchra es amica mea, ecce tu pulchra es amica mea.

Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi.
 Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi.
 Ecce tu pulchra es amica mea, tu pulchra es, tu pulchra es, oculi tui columbarum.
 Ecce tu pulchra es amica mea, ecce tu pulchra es amica mea, tu pulchra
 es, tu pulchra es amica mea.

Le interlinee inserite tra un gruppo di versi e l'altro ricalca la divisione in tre parti del mottetto (*A – B – B'*). Da questa trascrizione, l'unica ad avere un fondamento concreto in quanto basata sullo spartito, è possibile osservare che Grandi sceglie di dare maggiore rilievo agli ultimi due versi, ripetendo il primo solo per due volte e all'inizio del mottetto. Gli altri due, invece, sono ripetuti per ben quattro volte e, se le ripetizioni del primo di essi sono simili a quelle del verso precedente, poiché non ne modificano la struttura, quelle del secondo introducono delle variazioni che aumentano la sua lunghezza: nella prima ripetizione Grandi raddoppia il 'tu pulchra es' centrale, nella seconda elimina 'oculi tui columbarum' e ripete tutta la parte 'ecce tu pulchra es amica mea', la terza ripetizione è identica alla prima, mentre l'ultima riprende la terza e vi aggiunge 'tu pulchra es, tu pulchra es amica mea'.

Prima di concludere questa parte, vorrei sottolineare che l'insistere di Grandi sull'ultimo verso, e in particolare su 'tu pulchra es', non può che far pensare ai tanti mottetti da lui scritti utilizzando questa parte del *Cantico dei Cantici*, tra i quali ricordo i tre mottetti dal titolo *O quam tu pulchra es* (1610⁶, 1627² e 1625⁵), i tre mottetti dal titolo *Quam pulchra es* (1619, 1621, 1625⁵), il mottetto *Quam pulchra est* (1614a), i due mottetti dal titolo *Tota pulchra es* (1621 e 1621a) e infine il mottetto *Tota pulchra es Maria* (1619)⁵⁴.

⁵⁴ Ho analizzato i mottetti *O quam tu pulchra es* (1625⁵) e *Tota pulchra es* (1621) nella mia tesi di laurea (A. Garbuglia, 1998-99).

3.3.6 Il rapporto sintattico tra musica e parole

Nel corso dell'analisi del componente musicale non ho parlato della suddivisione in unità architettoniche, né ho assegnato ai gruppi, ottenuti sulla base delle ripetizioni o delle variazioni, un grado preciso. La ragione di questo va ricercata nell'impossibilità, a cui ho già accennato, di trovare per la musica dei parametri standard, validi in ogni circostanza, o almeno per ogni composizione scritta usando un determinato linguaggio, come ad esempio quello tonale, con cui dividere le opere musicali in unità architettoniche. Giunti a questo punto dell'analisi è necessario, però, vedere come la struttura sintattica del componente musicale e quella del componente verbale si uniscono per formare un comunicato.

Il testo verbale a cui farò riferimento sarà, naturalmente, quello che compare al di sotto del pentagramma, e il metodo con cui intendo procedere è sostanzialmente identico a quello che ho usato per studiare il componente musicale.

Iniziando dal primo segmento melodico, indicato con la lettera a_1 , si può notare che esso corrisponde esattamente al primo verso. Allo stesso modo, la divisione in due parti dell'andamento melodico ricalca la divisione del verso in due *Me-U* (figura 3.20a)⁵⁵. Lo stesso può essere detto per la ripetizione di a_2 , alla quale corrisponde la ripetizione del primo verso (figura 3.20b). Dunque, alla prima parte del componente musicale, che ho indicato con la lettera *A*, corrispondono le due ripetizioni del primo verso.

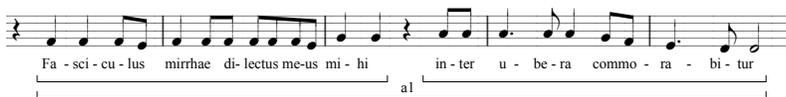


Figura 3.20a

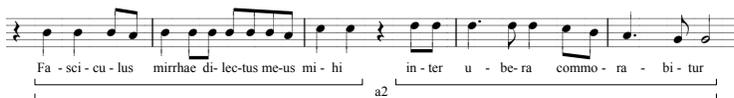


Figura 3.20b

⁵⁵ Si veda anche la figura 3.14.

Si deve notare, inoltre, che come il primo verso viene ripetuto senza alcun tipo di modifica, così anche la parte musicale differisce nelle due versioni solo per la posizione delle note all'interno dello spazio diastematico, mentre il rapporto che c'è tra esse resta invariato.

Gran parte delle osservazioni appena fatte sono valide anche per il secondo segmento melodico (b_1 – figura 3.21a) e per la sua ripetizione (b_2 – figura 3.21b).

Figure 3.21a shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: Bo - trus Ci-pri di - lectus me-us mi - hi in Vi - ne - is En - gad - di. Three brackets below the staff indicate divisions: bracket 1 covers 'Bo - trus', bracket 2 covers 'Ci-pri di - lectus me-us', and bracket 3 covers 'mi - hi in Vi - ne - is En - gad - di'. A label 'b1' is placed below bracket 3.

Figura 3.21a

Figure 3.21b shows a musical staff with a bass clef and a key signature of one flat. The melody is a transposed version of the one in Figure 3.21a. The lyrics are: Bo - trus Ci-pri di-lectus meus mi - hi in Vi - ne - is En - gad - di. Three brackets below the staff indicate divisions: bracket 1 covers 'Bo - trus', bracket 2 covers 'Ci-pri di-lectus meus', and bracket 3 covers 'mi - hi in Vi - ne - is En - gad - di'. A label 'b2' is placed below bracket 3.

Figura 3.21b

Infatti, a ciascuno di questi segmenti corrisponde sempre il secondo verso. Rispetto al caso precedente, ci sono, però, delle differenze significative: mentre la parte verbale viene ripetuta senza variazioni, quella musicale subisce un processo di trasposizione piuttosto complesso che, come si è notato in precedenza (figura 3.5), la divide in tre segmenti (graffe della seconda riga), i quali dividono a loro volta il componente verbale in altrettante unità, non individuate nel corso dell'analisi di questo componente ma ugualmente accettabili. Lo stesso risultato si ottiene prendendo in considerazione l'andamento melodico (graffe della prima riga), anche se le unità verbali così evidenziate sono differenti. Inoltre, in entrambi i casi la divisione del verso in due *Me-U*, rispettivamente di quinto e di terzo grado, è ugualmente possibile, dato che per tutte e due le segmentazioni il salto che separa la *sol*₃ dal *re*₄ costituisce una cesura.

Nella parte successiva viene meno il rapporto tra verso e segmento melodico. Infatti, a causa della fine di *B*, la ripetizione del terzo e ultimo verso è divisa in due parti: 'Ecce tu Pulchra es amica mea' e 'tu Pulchra es, tu Pulchra es, amica mea'.

Questa separazione si ricomponde in *B'*; tuttavia, non è comunque possibile far rientrare anche ‘oculi tui columbarum’ all’interno dello stesso segmento melodico. Per chiarire tali problemi è necessario far riferimento alle figure.



Figura 3.22a



Figura 3.22b

Nella figura 3.22 sono state riportate le due versioni del segmento *c*. Nella prima esposizione di *B* non è possibile giungere a nessun altro tipo di divisione, poiché dopo l’ultima battuta della figura 3.22b inizia *B'*. La musica, quindi, ritaglia dall’ultimo verso la prima parte, ‘Ecce tu Pulchra es amica mea’, che nella trascrizione è stata separata dalla parte restante con una virgola. Attraverso il modo in cui c_1 viene ripetuto è possibile giungere alla divisione in due *Me-U* della parte verbale ad esso collegata: ‘Ecce tu Pulchra es’ (*Me-U^{4°}*) e ‘amica mea’ (*Me-U^{2°}*). L’isolamento di questa parte e la sua suddivisione sono sottolineati dalla struttura di c_2 (figura 3.23).



Figura 3.23

Il terzo verso risulta essere ancora più segmentato se si prendono in considerazione le due ripetizioni di ‘tu Pulchra es’ (figura 3.24).



Figura 3.24a



Figura 3.24b

A questa parte, infatti, corrisponde una delle poche ripetizioni letterali presenti all'interno del brano, che fanno del segmento, costruito sull'uguaglianza e la simmetria, un'unità disgiunta dalle altre. I due tratti melodici che rimangono fuori dalla suddivisione effettuata fino a questo momento proseguono nella frammentazione dell'ultimo verso (figura 3.25). Il primo di essi, infatti, (figura 3.25a) corrisponde alla parte 'oculi tui columbarum' che, come è stato già detto, viene così separata dal resto del verso. Il componente musicale divide questa *Me-U^{3°}* rispettivamente in una *Me-U^{1°}* e una *Me-U^{2°}*, ma tale divisione non è pienamente accettabile sul piano verbale, dato che l'aggettivo possessivo 'tui' è separato dal termine a cui si riferisce ('oculi'). Allo stesso modo, anche *e₂* non ha un miglior rapporto con il componente verbale, tanto che la divisione presentata dalle graffe della prima riga (figura 3.25b) separa addirittura due sillabe della stessa parola.

Nell'analisi di *B'* la situazione è almeno in parte diversa (figura 3.26).



Figura 3.25a



Figura 3.25b



Figura 3.26a

The image shows a musical score for a vocal line in bass clef. The lyrics are: "Ec-ce tu Pulchra es ami-ca me - a tu Pulchra es tu Pulchra es a-mi - ca me - a". The score is divided into three segments by brackets below the notes: c_1 (covering "Ec-ce tu Pulchra es"), d_1 (covering "ami-ca me - a"), and e_2 (covering "tu Pulchra es tu Pulchra es a-mi - ca me - a"). The first segment c_1 is marked with a '1' below it, the second d_1 with a '2', and the third e_2 with a '3'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Figura 3.26b

L'identica successione dei segmenti c , d ed e permette di ricostruire l'unità del verso (graffa della terza riga – si veda anche l'unità γ individuata nella figura 3.13), ma è necessario fare delle precisazioni: mentre c_1 e d_1 differiscono da c_3 e d_2 unicamente per la posizione delle note nello spazio diastematico, la ripetizione di e presenta delle variazioni più complesse, alle quali corrisponde il cambiamento del componente verbale ad esso collegato. Se si unisce quest'aspetto alle pause che nella figura 3.26a separano 'tu Pulchra es' da 'oculi tui columbarum', emerge il preciso intento del compositore di staccare quest'ultima parte dal resto del verso. La struttura musicale, messa in relazione al componente verbale, permette di giungere ad un differente raggruppamento delle *Ma-U*. Se prima di analizzare il mottetto era stato possibile distinguere tra una *Ma-U* formata dall'unione dei primi due versi, e una composta dall'ultimo verso, dopo l'analisi del mottetto questa divisione viene ribaltata: il verso iniziale è isolato dal resto del brano, in quanto è l'unico ad essere ripetuto una sola volta, mentre gli ultimi due entrano a far parte di una stessa *Ma-U* data dall'unione di B e B' .

3.3.7 Il senso del mottetto Fasciculus myrrhae

Fino a questo momento mi sono preoccupato di descrivere il rapporto che c'è tra la struttura sintattica dei due componenti che formano il mottetto analizzato: ma cosa si può dire dal punto di vista semantico? Qui di seguito, vorrei mettere brevemente a confronto due interpretazioni che sono state date ai versetti scelti da Alessandro Grandi, quella di Gianfranco Ravasi e quella di Origene, e, partendo da tale confronto, fare alcune ipotesi su come il compositore ha usato e interpretato questo testo.

I versetti che Grandi mette in musica sono collocati da Ravasi⁵⁶ all'interno di un'unità sintattico-semantica che va dal nono verso del

⁵⁶ Cfr. G. Ravasi, 1992, pp. 185-235.

primo libro del Cantico al settimo del secondo. Egli descrive tutta questa parte nel seguente modo:

due innamorati abbracciati in un Eden meraviglioso, su un letto d'erba lussureggiante, in una stanza le cui pareti sono cedri altissimi e il cui soffitto è composto dall'intrecciarsi delle cime svettanti dei ginepri o cipressi (1,16-17). [...] In questo momento il canto dei due innamorati non saprà ripetere altro che tutti i segreti della reciproca bellezza. Una bellezza che è descritta convocando quanto di più affascinante Dio ha creato nell'orizzonte cosmico: perle, oro, argento, nardo, mirra, cipro, vite e vino, colombe, cedri, ginepri, narcisi, gigli, meli, frutti saporosi, gazzelle, cervi... Il movimento poetico del brano si sviluppa, allora, sostanzialmente su due cammei che hanno al centro il ritratto dei due giovani, lei esaltata da lui e lui da lei⁵⁷.

L'individuazione di questa parte è possibile grazie alla diversità dell'argomento trattato in quella che la precede, dove la sposa è alla ricerca del suo amato (l'amore è percepito come assenza)⁵⁸, e dallo stacco, «quasi musicale»⁵⁹, determinato dal versetto 2,8: «Una voce! Il mio diletto!». A rafforzare la cesura compare anche, al verso 2,7, un ritornello, più volte ripetuto all'interno del Cantico⁶⁰: «Io vi scongiuro, figlie di Gerusalemme, / per le gazzelle o per le cervi dei campi: / non destate, non scuotete dal sonno l'amata / finché essa non lo voglia». I due blocchi, dati dai vv. 1,5-8 e 1,9-2,7, formano un dittico dalle parti ineguali: «alla breve storia della ricerca e dell'assenza [...] subentra il "largo" maestoso della scena d'amore»⁶¹.

In questa parte, come in tutto il *Cantico dei Cantici*, alla donna spettano il maggior numero di versi: su un totale di quindici, che formano l'unità di cui parla Ravasi (*Ct.* 1,9-2,7), dieci sono pronunciati dalla sposa e solo cinque dallo sposo. È interessante notare che Grandi ritagli in questa parte una porzione in cui è presente uno dei pochi versetti pronunciati dall'uomo. Tale scelta potrebbe essere spiegata dal fatto che, come ho già evidenziato in altre occasioni⁶², Grandi

⁵⁷ Ivi, p. 187.

⁵⁸ Si veda quanto è stato detto da Christos Yannaras (1992) nella sua "Ouverture".

⁵⁹ G. Ravasi, 1992, p. 187.

⁶⁰ Cfr. *Ct.* 3,5; 8,4 e variato in 5,8.

⁶¹ G. Ravasi, 1992, p. 187. È interessante notare che Ravasi usa nel suo testo molti termini collegati alla musica.

⁶² Cfr. A. Garbuglia, 1998-99, § 4.2. e § 4.3.

generalmente dà a questo testo biblico un'interpretazione mariologica: la sposa è Maria e lo sposo è Gesù. Egli, inoltre, nei mottetti da lui scritti utilizzando il Cantico, predilige particolarmente le parti in cui è lodata la bellezza della sposa, lodi che, di conseguenza, devono essere riferite a Maria. Quindi, non può stupire che il versetto pronunciato dallo sposo sia «Ecce tu pulchra es amica mea, ecce tu pulchra es, oculi tui columbarum», già più volte usato da Grandi⁶³.

Nei tre versi che formano il componente verbale del mottetto lo sposo e la sposa si lodano reciprocamente, lei facendo riferimento a simboli odorosi, lui a simboli visivi. Il primo versetto, «fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur» descrive una tenera scena d'amore: «l'uomo avvolto dall'ebbrezza del profumo e stretto in un abbraccio alla sua donna è simile a quel sacchetto di mirra che la donna porta come collana sul seno. Egli è abbandonato teneramente sul corpo dell'amata»⁶⁴. Ravasi fa notare che la letteratura patristica ha avuto sempre difficoltà nell'interpretare questo versetto del *Ct.*, al punto «da trasformare i due seni della donna nell'Antico e nel Nuovo Testamento nel cui studio il fedele deve passare le sue notti!»⁶⁵. Origene non arriva a tanto, ma quasi infastidito dall'estremo realismo del termine 'ubera' invita a riferirlo

alla principale facoltà del cuore, grazie alla quale la chiesa tiene Cristo e l'anima il Verbo di Dio bene stretto e legato dai legami del suo desiderio. Infatti solo chi tiene stretto in cuor suo il Verbo di Dio con tutto l'affetto e tutto l'amore potrà ricevere il profumo della sua fragranza e della sua dolcezza⁶⁶.

Anche nel mottetto di Alessandro Grandi è possibile percepire tale imbarazzo. Egli, infatti, fa corrispondere il primo versetto alla Macro-Unità indicata con la lettera A (figura 3.13), che è l'unica parte del mottetto a non essere ripetuta, per quanto al suo interno il versetto compaia per due volte (a_1 e a_2). Ho già sottolineato che questa parte è una sorta di introduzione, che rimane sostanzialmente separata dal resto del brano. Ad una prima analisi essa potrebbe sembrare bilanciata da *c*, ma in seguito, con l'individuazione di *B'*, le undici battute iniziali risultano ancora più isolate.

⁶³ Cfr. *ivi*, *quarto capitolo*.

⁶⁴ G. Ravasi, 1992, p. 198.

⁶⁵ *Ivi*, p. 198.

⁶⁶ Origene, *Commento al "Cantico dei Cantici"*, p. 182.

La differenza che c'è tra la prima parte e il resto del mottetto è individuabile anche nella melodia usata. Il segmento *A*, infatti, è costruito su un andamento melodico molto lineare, costituito in gran parte dalla ripetizione delle stesse altezze, e il basso serve solo da accompagnamento, privilegiando valori grandi (solo minime e semiminime). Viceversa, la melodia con cui si apre *B* (b_1) è molto varia, e la sua comparsa è anticipata dal basso che ne espone il motivo. Si stabilisce così una sorta di dialogo tra accompagnamento strumentale e canto, che Grandi sviluppa in modo più complesso in mottetti successivi⁶⁷, e che è completamente assente dalla prima parte.

Sempre in riferimento a questo versetto, Origene fa altre due precisazioni interessanti. Il mazzetto, o il sacchetto, di mirra, se riferito all'anima del fedele, diventa un segno della sua non contaminazione ed estraneità al peccato. Mentre se si riflette sul perché della *goccia* di mirra⁶⁸, Origene dice che essa sta ad indicare che solo una parte di Dio si è fatta uomo; una piccola parte perché nella sua "totalità" Dio non può essere contenuto/compreso dall'uomo⁶⁹. Allo stesso tempo, la goccia è simbolo dell'umiltà di Dio.

Secondo un'interpretazione più letterale, le donne dell'epoca usavano portare appeso al collo un sacchetto.

In esso la donna poneva le essenze e le resine odorose che più gradiva, certamente anche con finalità apotropaiche [...] Tutta la pelle restava impregnata da questo profumo (Is 3.20.22). Nel versetto l'immagine acquista, però, un profilo straordinario. È l'uomo ad essere il profumo della donna, è lui che quasi le dà il segno di riconoscimento e di identità, proprio come un profumo preferito descrive la psicologia o il temperamento di una persona⁷⁰.

Un altro aspetto del versetto che crea dei problemi interpretativi è l'appellativo 'dôdî', che può essere tradotto come 'mio diletto', 'amico',

⁶⁷ Sto pensando in particolare ad *Osculetur me* del 1625, dove l'accompagnamento, formato anche da due violini, intrattiene con il canto un vero e proprio dialogo, fatto di ripetizioni e variazioni. Mi sono occupato di questo mottetto nella relazione dal titolo "Alcuni aspetti dell'analisi di un comunicato formato da un componente verbale e da uno musicale", presentata al convegno *Approcci semiotico-testologici ai testi multimediali*, Università di Macerata, 16-18 ottobre 2000.

⁶⁸ Per Origene il profumo esiste in gocce e quindi nel sacchetto è contenuta una goccia di mirra: cfr. Origene, *Commento al "Cantico dei Cantici"*, pp. 179-182.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 63.

⁷⁰ G. Ravasi, 1992, p. 200.

‘fratello’, ma anche come ‘nipote’⁷¹. Il passaggio ad un termine così confidenziale, dal precedente ‘re’ (*Ct.* 1,12), indica un avvicinamento tra i due amanti, che si fa intimo nel versetto considerato. Origene, tuttavia, ci tiene a precisare che il termine ‘nipote’ non è affatto casuale. «Possiamo dire che la sposa è la chiesa proveniente dai pagani e suo fratello il popolo precedente e, come indica la situazione, fratello maggiore [il popolo ebraico]. Poiché da quel popolo nasce Cristo secondo la carne, per questo egli è chiamato dalla chiesa dei pagani figlio del fratello»⁷².

Malgrado la contraddizione su cui è basato il versetto successivo, «Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi» (v. 1,14), sempre attribuito alla sposa, esso presenta meno problemi interpretativi. La contraddizione nasce dal fatto che Engaddi non era un luogo conosciuto per le sue vigne⁷³; l’unica cosa certa è che esso era rigoglioso, ma la sua bellezza non dipendeva tanto dalla vegetazione, quanto dal contrasto con il territorio che lo circondava⁷⁴. Questo potrebbe far pensare all’ennesimo paragone all’interno del Cantico, anche se qui compare in forma indiretta, tra l’amato/a e gli altri/le altre, simile ai due versi che si incontrano poco dopo: «Come un giglio tra i rovi, / così è la mia compagna tra le giovani / Come un melo tra gli alberi silvestri, / così è il mio amato tra i giovani» (*Ct.* 2,2-3).

Per questo verso Ravasi suggerisce un’interpretazione derivante dall’etimologia del luogo. En-ghedi significa anche ‘fonte del capriolo’. Visto che il capriolo è usato in altre occasioni come simbolo dell’amato (*Ct.* 2,9.17; 8,14) e dell’amata (*Ct.* 1,8; 4,5; 7,4) «si potrebbe ammettere un giuoco di parole, tipico della paronomasia e della poetica semitica per richiamare in un unico termine significati e allusioni molteplici»⁷⁵.

⁷¹ Cfr. Origene, *Commento al “Cantico dei Cantici”*, pp. 179-180. «La resa dei LXX con «fratello mio» tiene conto del valore amoroso che tale espressione ha nella poesia d’amore soprattutto egizia, ma può darsi anche si riferisca all’uso biblico che applica questo termine al femminile per indicare la “zia”» (G. Ravasi, 1992, p. 199).

⁷² Origene, *Commento al “Cantico dei Cantici”*, p. 180.

⁷³ Si noti che «nella Bibbia [En-ghedi] non è mai presentata come sede di vigne o di coltivazioni di cipro» (G. Ravasi, 1992, p. 201). Questo è confermato anche da Origene che sottolinea come l’Engaddi sia «un territorio della Giudea fiorente non tanto di vigne quanto di balsami» (Origene, *Commento al “Cantico dei Cantici”*, p. 182). Tuttavia Plinio parla delle vigne di questo luogo (cfr. G. Ravasi, 1992, p. 202).

⁷⁴ Cfr. G. Ravasi, 1992, p. 201.

⁷⁵ Ivi, p. 202.

Origene non risolve il problema di come interpretare il termine grappolo, e presenta due soluzioni alternative: se per 'grappolo' ('botrus') si intende il frutto della vite, il verso va interpretato tenendo conto che

il Verbo di Dio, com'è detto sapienza virtù tesoro di scienza e molte altre cose, così è detto anche vera vite. [...] Se invece dobbiamo intendere per cipro una pianta a sé stante, del cui frutto e fiore si dice che posseggano tanta dolcezza di odore quanto capacità di ristorare e riscaldare, allora certo riferiremo tale capacità alla facoltà dello sposo, da cui le anime sono infiammate alla fede per lui⁷⁶.

Venendo, infine, all'ultimo verso utilizzato nel mottetto, Ravasi dà la seguente interpretazione:

Sappiamo già che la donna è per il protagonista maschile del *Ct.* la «colomba», con tutto ciò che questo simbolo comporta di immediato e di «cólto»: candore, tenerezza, amore, eros, innocenza, fedeltà, pace ecc. [...] La forza del simbolo è nella sua capacità di evocare globalmente emozioni, sensazioni, coinvolgimenti diversi. Gli occhi della donna parlano con la loro mobilità, con la loro bellezza, con la loro dolcezza, con la loro passione, col loro candore disarmante, con la loro tenerezza. E tutti questi sentimenti sono simboleggiati nella colomba⁷⁷.

La bellezza della sposa per Origene, sia essa la Chiesa o l'anima del fedele, dipende sempre dalla vicinanza allo sposo. In questo, l'interpretazione da lui scelta è collegabile con quanto afferma Ravasi a proposito del profumo⁷⁸: se il profumo della donna è il segno che la caratterizza, e in questo caso il profumo della donna è il suo uomo, allora la sua bellezza, per la quale si distingue da tutte le altre («bella fra le donne» – *Ct.* 1,8), è dovuta alla vicinanza del suo amato.

La scelta delle colombe per lodare gli occhi dell'amata dipende, per Origene, dal fatto che quest'uccello è il simbolo dello Spirito Santo. I suoi occhi sono colombe perché «comprende le sacre Scritture non più secondo la lettera ma secondo lo spirito e vi scorge i misteri spirituali»⁷⁹. Quindi, dire che gli occhi sono colombe, è come dire che «vedono spiritualmente»⁸⁰.

⁷⁶ Origene, *Commento al "Cantico dei Cantici"*, pp. 183-184.

⁷⁷ G. Ravasi, 1992, p. 205.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 200.

⁷⁹ Origene, *Commento al "Cantico dei Cantici"*, p. 186.

⁸⁰ *Ivi*, p. 187.

Quest'ultimo versetto è quello a cui Grandi dà maggiore spazio nella sua composizione. Così facendo, egli inverte la tendenza del Cantico: se in esso a parlare è quasi sempre la donna, il compositore dà più spazio all'unico verso che, tra quelli da lui scelti, è pronunciato dall'uomo, dedicandogli gran parte delle battute. Egli insiste sulla lode della sposa, e colloca il paragone con le colombe in una posizione particolare. Prima di tutto si può notare che «oculi tui columbarum» è l'unica parte del componente verbale collegata all'unità *B* non ripetuta per almeno due volte all'interno della sessa Macro-Unità. In secondo luogo, il segmento melodico a cui corrisponde è preceduto da due pause della lunghezza complessiva di una battuta e mezza, la pausa più lunga di tutto il brano, dopo quella con cui inizia *B* (due battute e mezza). A questo si deve aggiungere che, quasi per evidenziare ancora di più la pausa del canto, la trentaquattresima battuta inizia con un *si bemolle* semibreve al basso. Malgrado la sua brevità, il segmento, formato da una melodia ad arco quasi perfetta, si conclude con una semibreve preceduta da una minima. La successione di valori così ampi conferisce un senso di cesura, ancora una volta sottolineato da una nota tenuta nella parte del basso, che separa nettamente il segmento da quello che lo segue.

L'intento di Grandi è evidente: vuole sottolineare la lode all'amata, mettendo in secondo piano i due versi in cui è lei a parlare dello sposo, dando soprattutto pochissimo rilievo al primo di essi, in cui il termine 'ubera', per la sua concretezza, richiede uno sforzo interpretativo non adatto ad un pubblico medio. Quest'ultimo risultato lo ottiene attraverso una melodia piatta, che compare solo all'inizio del brano, e che, dopo le prime undici battute, non viene più ripetuta. L'accento sulla bellezza della donna, una bellezza che però nella Bibbia non è mai fine a sé stessa, è ottenuto semplicemente ripetendo il versetto in cui viene lodata, e assegnando maggiore dinamicità e fioritura alla parte: basti pensare che le uniche semicrome presenti nel mottetto formano un vocalizzo sulla 'a' di 'pulchra'.

Accanto a questa tecnica, però, Grandi ne usa una diametralmente opposta per porre l'accento sul paragone con le colombe. Egli cerca quasi di fare silenzio prima di «oculi tui columbarum», isolando questa parte. Quale interpretazione dava Alessandro Grandi al paragone degli occhi con le colombe forse non lo sapremo mai, certo è che in esso egli vedeva la sintesi della bellezza della sposa. Considerando che, in più di un'occasione, il compositore ha esplicitamente dato un'interpreta-

zione mariologica al *Cantico dei Cantici*, si potrebbe azzardare che la bellezza di Maria sta nel suo essere piena di Spirito Santo, e di aver permesso al Verbo di farsi carne. Quindi, rileggendo tutta questa parte servendoci dell'interpretazione di 'ubera' cara alla letteratura patristica, potremmo dire che Maria, proprio grazie alla sua bellezza, ha reso possibile che il Vecchio Testamento trovi il suo compimento nel Nuovo Testamento, proprio come *B* si completa in *B'*.

Ecco che implicitamente abbiamo paragonato le due Macro-Unità formate dalla ripetizione di *B* hai due seni, facendo emergere così un secondo livello di lettura, nascosto da Grandi nel suo mottetto; una lettura legata ad una simbologia tutta musicale. Infatti, se da una parte è vero quanto è stato detto a proposito della prima Macro-Unità, e cioè che l'austerità della melodia usata per mettere in musica il primo verso contribuisce, insieme al suo isolamento, a sminuire la carica sensuale innescata dal termine 'ubera', dall'altra, in un certo senso, il compositore si serve proprio dell'immagine descritta nel primo verso per costruire la struttura del suo mottetto.

La quasi assoluta simmetria che c'è tra i due segmenti *gemelli*, *B* e *B'*, e l'isolamento in cui si trova *A*, fa pensare proprio al fascio di mirra che riposa tra i due seni («I tuoi seni sono come due cerbiatti, / gemelli di una gazzella, / che pascolano fra i gigli» – *Ct.* 4,5). Ma ci si potrebbe spingere ancora oltre, e notare che la prima Macro-Unità è percepita dall'ascoltatore come qualcosa di estraneo dal resto del mottetto: è come se due diverse entità, due corpi differenti, fossero uniti per semplice accostamento. Anche in questo, Grandi non fa altro che ritrarre la scena, descritta da Ravasi, dell'amato che riposa adagiato sul corpo della sua sposa.

3.4 Conclusioni

Il metodo analitico qui proposto e i risultati ottenuti non vogliono essere in alcun modo definitivi. Quello che ho cercato di fare è stato semplicemente usare la Testologia Semiotica di János Sándor Petőfi come punto d'incontro di differenti approcci, integrandoli l'uno con l'altro fino ad ottenere un modo di studiare le opere vocali il più possibile oggettivo. Un metodo che rimane, però, aperto nei confronti di nuovi approcci analitici, e disposto ad essere cambiato, adattato, sviluppato a seconda delle esigenze di chi se ne potrà servire in futuro.

Credo, tuttavia, che alcuni risultati positivi siano stati ottenuti. Le riflessioni fatte sul senso del mottetto *Fasciculus myrrhae* non sarebbero state possibili senza la lunga – e in alcuni passi sicuramente noiosa – analisi dei due componenti mediali, effettuata nei paragrafi precedenti. Inoltre, la complessità e l'interdipendenza dei diversi piani di lettura del mottetto ci danno conferma dell'importanza di Alessandro Grandi (compositore spesso dimenticato) nel panorama musicale italiano ed europeo del primo Seicento, e ci permettono di svelare la sua ricchezza interpretativa, che non si appiattisce unicamente sul componente verbale, bensì trova nella musica il suo punto di forza.

unicus unicus quia unicus e go sum.



Fasciculus mirrhe dilectus meus mihi inter vbera commo-

tabitur Fasciculus mirrhe dilectus meus mihi inter vbera commorabitur

Botrus Cipri dilectus meus mihi in Vinc-

is Engaddi Botrus Cipri dilectus meus mihi in

19

Vincis Engaddi Ecce tu Pulchra es amica mea tu

pian
Pulchra es tu Pulchra es oculi tui Columbarum

Ecce tu Pulchra es amica mea Ecce tu Pulchra

es amica mea Botrus.

Botrus.

tu Pulchra es amica mea.

Mott. di Alessandro Grandi à Voce Sola. A 10

Capitolo quarto

Musica, immagini e parole

La musica, le immagini e le parole si trovano a convivere in molti più comunicati di quanti non siamo abituati a pensare. Prendendo come punto di riferimento la tipologia elaborata per classificare i media in statici e dinamici (figura 2.9), qui di seguito cercherò di analizzare alcuni dei modi in cui è stato declinato questo trinomio, partendo da una forma di comunicati in cui le immagini sono un componente statico (4.1 *La musica illustrata*), per passare ad una seconda categoria in cui le immagini, pur essendo statiche, devono essere in qualche modo convertite in processi (4.2 *La musica nel linguaggio dei fumetti*), per terminare con il più classico degli esempi di questo genere, quello in cui la musica viene messa in relazione alle immagini in movimento nei comunicati filmici (4.3 *La musica e le immagini in movimento*). Naturalmente, in tutti e tre gli esempi presi in considerazione è presente anche il componente verbale, anche se in ciascuno di essi il suo peso e la sua funzione può variare anche profondamente. Il metodo analitico che verrà usato sarà sostanzialmente identico a quello elaborato nel capitolo precedente, anche se non esiterò a distaccarmene ogniqualvolta sarà necessario.

4.1 *La musica illustrata**

4.1.0 *La semplificazione come procedimento costruttivo*

La semplificazione è sicuramente uno dei principali meccanismi che utilizziamo nei nostri processi di acquisizione della conoscenza.

* Il presente capitolo è stato già pubblicato on-line sulla rivista *De Musica* (XI, 2007), <http://users.unimi.it/~gpiana/dm11>.

Per quanto Nelson Goodman non la annoveri esplicitamente tra i suoi *modi di fabbricare mondi*¹, la semplificazione costituisce un procedimento ad essi trasversale e, in un certo senso, immanente. Possiamo parlare di semplificazione sia nella *composizione* di classi partendo da singoli elementi, sia nella *scomposizione* di interi in parti; nell'attribuire *peso e importanza* ad alcuni aspetti della realtà fenomenica piuttosto che ad altri; nell'*ordinare* lo spazio sonoro in dodici semitoni e questi, a loro volta, in gradi con una diversa importanza; nelle *eliminazioni* che pratichiamo ogni giorno confrontandoci con il sovrapporsi di stimolazioni multisensorie, privilegiandone alcune e tralasciando le altre, o considerandole in modo intermittente², e nelle *integrazioni* che compiamo, ad esempio, quando percepiamo una successione di fotogrammi statici come un'immagine in movimento; nelle *deformazioni* su cui basiamo il nostro giudizio quando consideriamo «troppo semplice» un'opera musicale di una cultura diversa dalla nostra³. La semplificazione è, in definitiva, un'esigenza irrinunciabile della conoscenza umana, nonché la base per qualsiasi forma di memoria⁴, inclusa quella eidetica⁵. Ma la semplificazione rappresenta anche un rischio da cui ci si dovrebbe tenere alla larga quando si sceglie di lavorare in campo scientifico, qualunque esso sia; o per lo meno si dovrebbe imparare a convivere postulandola, assumendola come parte integrante dell'approccio teorico che si è scelto di adottare, il quale diventa così, inevitabilmente, solo uno delle alternative possibili. Anzi, la semplificazione, congenita nell'assunzione di ogni e qualsiasi punto di vista, deve fungere da stimolo a varcare i confini del punto di vista stesso.

Faccio un esempio che ci porterà ancora più lontani da quello che sarà il centro della nostra indagine, ma che spero possa chiarire

¹ Cfr. N. Goodman, 1978, pp. 8-19.

² Cfr. A. Moles, 1958, pp. 171-172.

³ Faccio qui riferimento in modo implicito al già ricordato esempio del cantore albanese che, dopo aver ascoltato la *Nona Sinfonia* di Beethoven, commenta «bello ma troppo semplice» (cfr. G. Piana, 1991, p. 41). Si noti come non esista una reale linea di demarcazione che separi un modo di fabbricare il mondo dall'altro: ecco che la deformazione praticata da un qualsiasi caricaturista, o da Picasso, potrebbe essere letta allo stesso tempo come un'eliminazione o un'integrazione, come l'attribuzione di maggior peso o importanza.

⁴ Basti pensare al ruolo che la psicologia cognitiva attribuisce ai *filtri* e ai meccanismi di *selezione*, facenti capo alla memoria, nel processo di riconoscimento e conservazione di dati sensoriali (cfr. S.K. Reed, 1982).

⁵ Si veda a questo proposito quanto è stato detto nel *primo capitolo* (note 8 e 9).

quanto è stato detto sopra, e allo stesso tempo fornire uno spunto per alcune delle considerazioni che verranno fatte in seguito. Recenti studi nel campo della neuropsicologia hanno portato alla scoperta dei così detti neuroni specchio (*mirror neurons*); scoperta a cui ha contribuito, tra gli altri, anche lo scienziato italiano Vittorio Gallese. Detta in poche parole, i neuroni specchio sono quei neuroni che vengono attivati, nelle aree corticali riservate a specifici movimenti (delle mani, delle gambe, dei piedi), quando vediamo qualcuno compiere un'azione, senza arrivare però a ripetere effettivamente l'azione osservata. I neuroni specchio sono, in sostanza, ciò che Gallese chiama *le radici dell'empatia*⁶. La scoperta non può che suscitare un grande interesse, soprattutto in chi si occupa di comunicazione, giacché è stato dimostrato che la stessa cosa accade anche quando vediamo un balletto, quando ascoltiamo qualcuno parlare, quando leggiamo, quando ascoltiamo un brano musicale. Tuttavia, l'interesse non può tramutarsi in adesione acritica. E vediamo il perché. Gli esperimenti, intenti a dimostrare l'eccitazione di questi neuroni, vengono condotti in stati di "deprivazione sensoria", ottenuta riducendo al minimo gli stimoli estranei all'esperimento stesso, su soggetti accuratamente selezionati. Negli esperimenti, realizzati per provare le attivazioni neurali collegate all'ascolto di frasi che descrivono azioni, ai soggetti sono state fatte ascoltare delle brevi *action-related sentences*, relative a differenti parti del corpo (mani e piedi), del tipo «Cuciva la gonna» o «Calciava la palla», confrontate con altre a carattere astratto, come «Pativa il caldo», e con i risultati di stimolazioni magnetiche nelle rispettive aree corticali⁷. La prima osservazione che viene in mente è che già lo stato di "deprivazione sensoria" crea in sé una situazione semplificata, in nessun modo paragonabile con quella reale. Una seconda osservazione riguarda l'implicita valenza multimediale e multisensoria insita nelle frasi considerate, ma del tutto trascurata dagli esperimenti. La multimedialità è data dal timbro della voce che pronuncia le frasi, dalla prosodia con cui le pronuncia, dalla presenza o dall'assenza di un particolare accento⁸. La multisensorialità, invece, è prodotta più

⁶ Cfr. V. Gallese, 2003. Si noti che, rimanendo nella metafora usata da Gallese, parlare di "radici dell'empatia" implica che l'empatia sia "l'albero" nel suo insieme, e quindi qualcosa di ben più complesso delle sole "radici".

⁷ Cfr. G. Buccino – L. Riggio – G. Melli – F. Binkofski – V. Gallese – G. Rizzolati, 2005.

⁸ È il caso di ricordare qui quanto sia significativo anche il "timbro" con cui un

direttamente dall'aspetto semantico. Infatti, nel calciare una palla o nel cucire una gonna sono implicati non solo i gesti necessari per compiere l'azione, ma anche una serie di presunte "contro-risposte" della realtà su cui si agisce: la palla, il terreno, la stoffa, l'ago, il filo⁹. C'è, infine, un ulteriore aspetto, strettamente legato alle problematiche teorico-cognitive, dimenticato da questi esperimenti: gli schemi motori, attraverso i quali compiamo un'azione, sono creati imitando, con processi di «*embodied simulation*»¹⁰, persone che noi consideriamo in qualche modo importanti (genitori, parenti, amici... *Becks*), e nel ripetere quel determinato modo di agire, di calciare la palla (*bending it... in that marvellous way!*), nell'attivare quegli *schemi-di-azione*, sono impliciti una serie di meccanismi simbolici¹¹ di auto-valorizzazione fondamentali per il conferimento di senso¹². Chiudo questa digressione sottolineando che quanto è stato detto non diminuisce affatto l'importanza della scoperta: semplicemente vuole problematizzarla, e dimostrare la semplificazione sulla quale si basa.

Tra le tante "vittime" delle semplificazioni ci sono anche gli spartiti illustrati. Nel presente paragrafo cercherò proprio di dimostrare come le illustrazioni usate per ornare alcuni spartiti musicali, soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, siano a tutti gli effetti parti integranti dei comunicati, e come il loro studio sia tutt'altro che trascurabile al fine della comprensione del testo. Naturalmente, do per scontato che anche in una simile impostazione vi siano delle semplificazioni.

computer, appositamente programmato, può eseguire un testo verbale. Quando, in *Manhattan* di Woody Allen (1979), Michael Murphy lascia l'amante Diane Keaton nella memorabile scena del caffè all'aperto, lei afferma: «I could tell by the sound of your voice over the phone. Very authoritative, you know. Like the Pope or the computer in 2001».

⁹ Che vi sia, a livello tensivo-muscolare, un'aspettativa di questo genere lo dimostra, ad esempio, la sensazione che tutti abbiamo provato quando, scendendo o salendo una scala soprappensiero, ci aspettiamo che i gradini siano finiti e invece non lo sono o viceversa. Quindi, la risposta del mondo esterno è in qualche modo parte dello schema motorio creato a livello neuronale.

¹⁰ V. Gallese, 2003, p. 174 (il corsivo è mio).

¹¹ Per il concetto di 'simbolo' rimando al lavoro di Carlo Tullio-Altan *Soggetto, simbolo e valore - Per un'ermeneutica antropologica* (1992) e a quanto è stato detto nel *secondo capitolo* del presente volume.

¹² È interessante notare che, malgrado in bibliografia del lavoro citato nella nota 7 siano riportati alcuni lavori di Michael A. Arbib, si omette proprio quel testo che più degli altri prende in considerazione quest'aspetto (M.A. Arbib - M.B. Hesse, 1986).

4.1.1 *Le ragioni fallaci di un'esclusione*

Nel quadro teorico della Testologia Semiotica elaborata da János Sándor Petőfi¹³, un primo passo verso la messa in discussione dei confini, ritenuti quasi naturali, dei testi – i *vehicula* (*Ve*) – si è avuto grazie alla proposta del filosofo dei linguaggi Marcello La Matina, il quale, in un articolo, apparso purtroppo solo in ungherese, introduce il concetto di *intorno veicolare*¹⁴. L'intorno veicolare è costituito da quell'insieme di elementi che, pur non essendo tradizionalmente considerati parte del comunicato, sono così strettamente collegati ad esso che la fruizione del *vehiculum* non può prescindere dalla loro analisi. Proprio per questo, l'intorno veicolare viene inserito a pieno titolo all'interno del *modello segnico integrativo*¹⁵, andando a minare ulteriormente le più tradizionali concezioni semiotiche.

Gli spartiti illustrati, di cui mi occuperò in questa sede, costituiscono un caso paradigmatico, con il quale è possibile dimostrare l'importanza dell'intuizione di La Matina. Infatti, le immagini inserite negli spartiti, o, più frequentemente, poste sulle loro copertine, sono state generalmente considerate come aspetti di secondaria importanza rispetto al testo musicale, e quando sono state fatte oggetto di studio, come nel bel volume curato da Giovanni Fanelli dal titolo *Musica Ornata*¹⁶, gli è stata riservata una riflessione quasi completamente indipendente dalla musica. Molti studiosi hanno sostenuto – e tutt'ora sostengono – questa posizioni, tanto da arrivare a generalizzare il loro giudizio, estendendolo ad ogni forma di illustrazione. Tra questi ultimi potrei ricordare Daniele Barbieri, il quale, proprio nelle prime pagine del suo *I linguaggi del fumetto*, ci tiene a precisare che «l'illustrazione è normalmente illustrazione *di* qualcosa, e quel qualcosa può in generale esistere anche senza l'illustrazione: il suo ruolo è quindi, appunto, quello di fornire un commento esterno, che *aggiunge* qualcosa al racconto (o al testo in senso generale) di partenza»¹⁷. Dunque, par di

¹³ Per una sintesi di quest'approccio si veda J.S. Petőfi, 2004a.

¹⁴ Cfr. M. La Matina, "A vehiculum és (vehiculumreleváns) környezet" [L'intorno veicolare] e "A relatum és (relatumreleváns) környezet" [L'intorno del relatum] (§§ 2 e 3), pp. 110-122, in J.S. Petőfi – M. La Matina, 1994.

¹⁵ Cfr. J.S. Petőfi, 2004a, pp. 78-80. Si veda anche quanto è stato detto a questo proposito nel *secondo capitolo* del presente lavoro.

¹⁶ Cfr. G. Fanelli, 1988.

¹⁷ D. Barbieri, 1991, p. 13.

capire che le illustrazioni siano considerate come esterne al testo; siano qualcosa di aggiuntivo, la cui soppressione non reca alcun danno al comunicato. Pur tuttavia, le illustrazioni, a prescindere se si trovino all'interno di un testo verbale o di uno spartito, costituiscono per lo meno un intorno veicolare, uno sfondo che non può essere dimenticato nell'analisi di questi comunicati.

Le ragioni che hanno portato all'esclusione delle illustrazioni dall'analisi degli spartiti ornati devono essere ricondotte, innanzitutto, alla relegazione in una posizione marginale dell'arte grafica; posizione che mantiene in parte ancora oggi, e che sicuramente è stata condivisa anche dalla *musica instrumentalis* della concezione boeziana, ma dalla quale poi quest'ultima si è affrancata, acquistando una dignità pari a quella delle opere vocali. In secondo luogo, a pesare se non altro sulla separazione di questi due componenti mediali (la musica e le illustrazioni) v'è anche la pretesa distinzione delle arti in due categorie principali: le *arti del tempo* e le *arti dello spazio*. Se la musica è stata da sempre considerata indiscutibilmente un'arte del tempo – forse l'arte del tempo per eccellenza –, le illustrazioni vengono classificate tra le arti dello spazio, e tra le due forme artistiche è posta una separazione pretestuosa, che sembra fare appello ad una sorta di “incompatibilità tecnico-semantica”. Che tra *media statici* e *media dinamici*¹⁸ vi sia una sostanziale differenza è un dato di fatto che nessuno credo voglia mettere in discussione. Allo stesso modo, è indubbio che la combinazione di un medium statico con uno dinamico crei, a livello teorico, maggiori problemi che non nel caso in cui la multimedialità nasca dall'unione di media che hanno la stessa natura. Tuttavia, è bene dirlo, questi problemi rimangono tali solo sul piano teorico, e soprattutto non superano la soglia della mera descrizione fisica del comunicato. Quando si prende in considerazione la ricezione di un'opera pittorica, o di una statua, entra in gioco, infatti, quello che potremmo chiamare il *tempo di lettura*¹⁹, che equivale al tempo impiegato dal fruitore nella lettura di un comunicato, sia esso statico o dinamico²⁰. Nelson Goodman, parlando della prospettiva, ci ricorda che «gli esperimenti hanno dimostrato che l'occhio non può vedere normalmente senza muoversi relativamente a

¹⁸ Rimando qui a quanto è stato detto nell'ultimo paragrafo del *secondo capitolo* (figura 2.9).

¹⁹ Cfr. D. Barbieri, 1991, p. 112.

²⁰ Si veda quanto verrà detto nel paragrafo seguente.

ciò che vede; con ogni evidenza, la scansione visiva è necessaria per la visione normale. L'occhio immobile è pressoché cieco quanto l'occhio innocente»²¹. Va da sé che ogni tipo di movimento implichi un tempo. Inoltre, nel caso in cui il comunicato in questione sia una scultura, al ricevente potrebbe essere richiesto anche uno spostamento nello spazio, una "circumnavigazione" dell'oggetto analizzato, e anche in questo caso l'operazione richiederebbe del tempo²².

A questo si potrebbe obiettare, piuttosto facilmente, dicendo che il tempo di lettura non è in alcun modo misurabile e quindi, proprio per questo, risulta difficile da prendere in considerazione. Gli spartiti illustrati, e in particolar modo quelli che presentano i pentagrammi e le immagini disposti all'interno della stessa pagine, o su pagine affiancate, rappresentano però un caso interessante, simile a quello che avremo modo di vedere per i fumetti (§ 4.2.): la presenza all'interno di un'immagine statica – le vignette e le illustrazioni in questo non si differenziano affatto – di uno spartito che, pur nella sua staticità, richiede necessariamente di essere convertito in processo, attribuisce una certa "processualità" anche all'immagine, proprio grazie alla loro convivenza in uno stesso spazio fisico, sul quale il fruitore deve in qualche modo soffermarsi: in altre parole, il tempo di lettura richiesto da un pentagramma, posto all'interno di una pagina illustrata, non è separabile da quello necessario alla fruizione complessiva del comunicato²³.

A conti fatti, rispetto al rapporto tra la musica e il linguaggio dei fumetti, negli spartiti illustrati le cose non cambiano poi di molto. A cambiare, semmai, non è tanto la relazione interna all'unità sintattica costituita da musica e immagine, quanto il rapporto tra quest'unità e le altre che, nel caso dei fumetti, possono seguirla o precederla. Di questo, però, spero di potermene occupare più approfonditamente in altra sede²⁴.

L'ultima annotazione che credo sia opportuno fare, relativamente alla temporalità delle illustrazioni e, più in generale, dei comunicati statici, scaturisce da quanto è stato detto sui neuroni specchio.

²¹ N. Goodman, 1968, p. 19.

²² Per un approfondimento della distinzione in *arti del tempo* e *arti dello spazio*, riferita ai problemi della storia della musica, si rimanda a M. La Matina, 2007.

²³ Cfr. A. Garbuglia, 2005c.

²⁴ Proprio in questo periodo sto iniziando a lavorare ad un volume dedicato a *La musica nel linguaggio dei fumetti*.

Se i neuroni specchio sono effettivamente le radici dell'empatia, non si potrà negare che essi siano attivi non solo nella fruizione dei testi verbali, ma anche di quelli visivi, primo fra tutti il cinema. Ora, per quanto in misura minore rispetto ai comunicati filmici, l'empatia è sicuramente in azione anche nella ricezione dei comunicati visivi statici, come sono le illustrazioni o i fumetti. L'immedesimazione, l'attivazione di neuroni che riproducono uno stato tensivo-muscolare, non è pensabile, però, come qualcosa di statico: la staticità è una condizione estranea al corpo umano. Così, per quanto l'immedesimazione possa nascere da un comunicato statico, lo *spartito endosomatico* (o *Ich-Partitur*) a cui essa dà origine non può che essere intrinsecamente dinamico o, per meglio dire, *cronosensitivo*²⁵.

In conclusione, non esiste una reale ragione che possa giustificare l'esclusione delle illustrazioni dall'analisi della musica ornata.

4.1.2 *Lo spartito illustrato*

Lo spartito illustrato prende piede negli ultimi decenni dell'Ottocento²⁶, grazie anche all'influenza dell'ideale panestetico dell'Art Nouveau, secondo il quale l'arte doveva entrare in tutti gli aspetti della vita, persino in quelli più quotidiani, e non ci doveva essere alcuna distinzione tra arti maggiori e arti minori.

Le ragioni dello straordinario sviluppo dello spartito illustrato (e più in generale della illustrazione di edizioni musicali) negli ultimi decenni del secolo scorso [il XIX] sono da individuare da una parte nel successo e nella diffusione della canzone – sia come romanza d'opera sia come genere popolare –, dall'altra parte nelle possibilità offerte dai nuovi procedimenti di stampa e in particolare dalla litografia a colori²⁷.

Verso la fine del XIX secolo, la canzonetta diventa in poco tempo un'espressione tipica della vita urbana; da prima si diffonde soprattutto

²⁵ Le espressioni 'spartito endosomatico', 'Ich-Partitur' e 'cronosensitivo' sono state mutate da M. La Matina (2004).

²⁶ Prima di questa data gli spartiti erano generalmente pubblicati senza le illustrazioni, o tutt'al più con delle piccole decorazioni relegate in posizioni marginali (basti pensare alle miniature che ornavano il testo verbale di alcuni spartiti – si veda lo spartito allegato al *terzo capitolo*).

²⁷ G. Fanelli, 1988, p. 8.

to nei locali dove si faceva musica, come i *café-concert* (i *caf' conc'*), tra i quali è d'uopo ricordare il famoso *Chat Noir*²⁸, ma con il progressivo aumento del benessere, e la conseguente diffusione di strumenti musicali – soprattutto di pianoforti – nelle case private, essa compie il salto di qualità decisivo: i rampolli della borghesia emergente si appassionano alla musica, e le esecuzioni private diventano sempre più di moda.

La diffusione degli spartiti, che solo in un secondo tempo divennero illustrati, impone una semplificazione della musica, in modo da renderla fruibile anche da chi non è un musicista di professione, e una sua conseguente riduzione per strumento a tastiera. Quindi, si sviluppa, parallelamente a quella tradizionale, un'editoria specializzata in riduzioni per pianoforte, che adatta a questo strumento anche arie e brani tratti da opere liriche.

Apro qui una breve parentesi per notare come, nel corso degli anni, gli utenti degli spartiti illustrati cambiarono abbastanza rapidamente. Già nei primi decenni del Novecento, la comparsa dei fonografi determinò un radicale mutamento delle modalità di ascolto all'interno delle classi più agiate: i pianoforti furono sostituiti dai grammofoni, e gli spartiti dai primi dischi in vinile. Questo, però, non determinò la scomparsa dello spartito illustrato: semplicemente mutò il suo bacino di utenza. A partire dagli anni Venti e Trenta del Novecento, le riduzioni dei brani musicali, o delle opere liriche, vengono fatte anche per fisarmonica e mandolino (strumenti decisamente meno costosi e ingombranti dei pianoforti). Ad acquistarli non sono più i figli della borghesia, bensì i giovani che appartengono alle classi rurali e che non potevano permettersi i moderni mezzi di riproduzione, né tanto meno un pianoforte. La musica ha da sempre giocato un ruolo fondamentale nella cultura contadina, e lo spartito illustrato non poteva che esercitare il suo fascino su chi faceva proprio della musica il punto d'incontro tra concrete aspirazioni, sogni irrealizzabili e momenti di genuina socialità. Una conferma di quanto è stato appena detto può essere trovata nella lettura musicale del romanzo italiano del Novecento

²⁸ Un interessante lavoro dedicato allo studio della società parigina, che in quegli anni gravitava intorno ai *caf' conc'*, è a Toulouse-Lautrec, l'artista che più di tutti gli altri seppe descriverla, è quello di Michela Niccolai e Paola Pacifici, dal titolo "Immagini di *Paris fin de siècle*: tra arte e *caf' conc'*", pubblicato sulla rivista *Hortus Musicus* (2005).

fatta da Roberto Favaro²⁹, il quale fa notare come Beppe Fenoglio, in *Una questione privata*, usi ripetutamente come colonna sonora il brano *Over the Rainbow*, con il quale si caratterizza bene sia l'influenza americana, sia le nuove abitudini uditive della classe borghese, agli inizi degli anni Quaranta³⁰. Profondamente diversa è, invece, la funzione della musica per Nuto, in *La luna e i falò* di Pavese³¹, rappresentante proprio di quella gioventù contadina di cui parlavo sopra. Così se Milton regala a Fulvia il disco di *Over the Rainbow*, che viene fatto suonare fin quasi allo sfinimento, e il grammofono diventa il centro delle feste da ballo dell'alta borghesia, sempre in quegli stessi anni un ipotetico Nuto, fisarmonicista e non clarinettista, poteva passare ore suonando lo spartito illustrato di *Arcobaleno (Over the Rainbow)*, edito dalla Curci (figura 4.1), in vista di qualche festa contadina.

Nonostante alcune innegabili differenze, le funzioni e le modalità di rappresentazione degli spartiti illustrati rimangono sostanzialmente le stesse. Le prime illustrazioni fanno la loro comparsa, quasi esclusivamente, sui volumi per bambini. Il primo a farne uso è l'inglese Walter Crane che, nel 1876, pubblica a Londra lo spartito illustrato *The Baby's Opera*. Successivamente, però, le illustrazioni vengono utilizzate per impreziosire più o meno tutti i generi di spartiti. Per gli editori l'inserimento di immagini negli spartiti è un mezzo per pubblicizzare i loro prodotti³², che così possono essere usati anche per ornare le vetrine e gli interni dei negozi. Spesso, infatti, la fortuna di una canzone, o di un brano musicale, è determinata proprio dall'immagine che ne illustra lo spartito.

Malgrado non sia possibile giungere ad un elenco completo dei temi grafico-pittorici usati nello spartito Art Nouveau, e più in generale in tutte le forme di musica ornata, Giovanni Fanelli tenta ugualmente una loro possibile classificazione. Innanzitutto si deve distinguere tra le decorazioni puramente ornamentali (stilizzazioni floreali, di animali, pattern geometrici), da quelle figurative. Queste ultime usano le seguenti tematiche principali: 1) l'immagine della donna, divenuta centro della cultura e dell'iconografia, ritratta in tutte le sue sfaccet-

²⁹ Cfr. R. Favaro, 2002.

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 288-294.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 283-288.

³² Questa funzione diventa esplicita nel retro di copertina di alcuni spartiti (figure 4.1 e 4.2).

tature (dalla rappresentazione realistica alla stilizzazione, dal tema dell'esotico alla figura della donna borghese); 2) le illustrazioni per bambini; 3) le immagini che celebrano i miti del mondo dello spettacolo (e successivamente del cinema – figura 4.2)³³, nonché le esecuzioni delle canzoni che si trovano nello spartito stesso; 4) le immagini di coppie danzanti (in voga a partire dagli anni Venti con i nuovi balli importati dall'America); 5) i paesaggi, ritratti in tutte le stagioni e con tutti i tempi; 6) le immagini della città, che fa sempre da sfondo alle canzonette³⁴. Spesso queste tematiche si intrecciavano dando vita a differenti combinazioni. Ad esempio, nello spartito di *Arcobaleno (Over the Rainbow)*, riportato nella figura 4.1, l'illustrazione di Samsa unisce la rappresentazione della città (in questo caso si tratta di una New York idealizzata) con quello della donna (qui vista nella sua versione più emancipata).

All'interno degli spartiti illustrati vi possono essere almeno sei tipi differenti di testo verbale: (a) il titolo dell'opera; (b) il nome del compositore; (c) il nome dell'autore del testo verbale (quando è presente); (d) l'editore; (e) l'elenco dei brani (presente solo nelle raccolte); (f) il testo verbale collegato alla musica (se si tratta di una canzone). In base alla relazione che ciascuno di questi tipi di componente verbale ha con le immagini, è possibile distinguere tra un gruppo formato dai primi cinque, che sono generalmente tra loro collegati, e l'ultimo, più vicino al componente musicale. Fanelli individua vari modi in cui i tipi di testo verbale che formano il primo gruppo sono collocati nella pagina in rapporto alle immagini. Descriverli tutti mi sembra superfluo, ma lo schema da lui stesso realizzato può fornire una sintesi sufficientemente chiara (figura 4.3)³⁵.

Come è stato già detto, vista la diffusione di questi spartiti, essi sono estremamente semplici. Le due forme più comuni sono date dal rigo singolo (figure 4.4-4.6) e dallo spartito per pianoforte (figure 4.7 e 4.8), nelle quali spesso è presente anche il componente verbale collegato alle note, ma non sono rari i casi in cui ad essere illustrato è

³³ Sulla copertina dello spartito di *Fuoco verde (Green Fire)*, pubblicato dalla Curci nel 1954, e tratto dalla colonna sonora dell'omonimo film di Andrew Marton, troviamo riprodotta quella che probabilmente era la locandina del film, con la foto dei tre protagonisti: Stewart Granger, Grace Kelly e Paul Douglas.

³⁴ Cfr. G. Fanelli, 1988, pp. 14-18.

³⁵ Ivi, p. 12.

uno spartito per pianoforte solo. A volte, se la melodia riportata nello spartito è una parte di una canzone, formata dal suo ripetersi per più volte con un testo verbale almeno parzialmente diverso, quest'ultimo trova una differente collocazione all'interno della pagina, che può essere sia direttamente sotto allo spartito (figure 4.5 e 4.6), sia nella pagina accanto (figura 4.7). In entrambi i casi, la sua collocazione è tale da permetterne sempre una lettura simultanea a quella del pentagramma.

Il rapporto che c'è tra l'immagine, la musica e il componente verbale varia da spartito a spartito. Volendo, però, stilare una classificazione generale, che non pretende affatto di essere esaustiva, è possibile distinguere tra i seguenti casi: a) l'immagine è presente solo in copertina (figure 4.1 e 4.2); b) l'immagine è presente tra le pagine dello spartito sotto forma di tavola, ma non è direttamente collegata ad una determinata canzone o brano musicale; c) l'immagine è collegata allo spartito, ma è presente solo nella pagina a fronte; d) l'immagine è presente nella stessa pagina dello spartito, ma a quest'ultimo spetta un posto a sé stante, spesso contornato da un riquadro (figura 4.4, 4.7 e 4.8); e) l'immagine è presente nella stessa pagina dello spartito e ai due media è assegnato un posto ben preciso, ma non nettamente separato (figura 4.5); f) lo spartito si sovrappone all'immagine (figura 4.6). In alcuni casi, le immagini vengono usate in più modi all'interno dello stesso spartito. Ad esempio, possono trovarsi sulla copertina e sulla quarta di copertina, ma possono presentarsi anche all'interno sotto forma di tavole, o nella stessa pagina dello spartito.

Fatta questa dovuta ricognizione, è necessario riflettere su quali siano effettivamente le funzioni delle illustrazioni. Credo che potremmo dividere le illustrazioni presenti negli spartiti in due grandi categorie, a seconda che esse possano o non possano essere viste da chi suona. Lasciando da parte gli scopi più strettamente pubblicitari, è evidente come ciascuno di questi due gruppi faccia capo ad una particolare concezione, e ad ognuno di essi possa essere attribuita un'altrettanto specifica funzione. L'inserimento delle illustrazioni nella stessa pagina dei righi musicali, o nella pagina ad essi adiacente, fa pensare ad un uso privato dello spartito. Chi esegue il brano lo fa per proprio diletto, o a limite per quello di pochi intimi (figli, genitori, fratelli, fidanzati), e le illustrazioni sono indirizzate a chi suona e a chi siede accanto a lui/lei, magari sullo stesso sgabello, oppure alle sue spalle. Non a caso gli spartiti che appartengono a questo gruppo sono in gran parte opere

per bambini (figure 4.7 e 4.8), i quali potevano suonarle da soli, ma più verosimilmente le ascoltavano eseguite dai propri genitori o dai fratelli più grandi, e brani d'amore (figure 4.5 e 4.6), che le giovani coppie suonavano e cantavano insieme. Le immagini in un caso contribuivano all'ambientazione ludica dell'esecuzione³⁶, mentre nell'altro favorivano la creazione di un'atmosfera romantica. Viceversa, nel caso in cui le illustrazioni non potevano essere viste da chi suonava (figure 4.1 e 4.2), la concezione da cui si partiva era completamente diversa. Lo spartito, infatti, era pensato per un'esecuzione destinata ad un contesto piuttosto ampio, che poteva andare dal piccolo gruppo di amici, riuniti per suonare e ballare, alle sale da ballo vere e proprie, nelle quali si esibivano le orchestre.

In questi casi, se lo spartito veniva poggiato su di un leggio che permetteva agli astanti la visione dell'immagine, le illustrazioni avevano una funzione del tutto paragonabile a quella delle miniature presenti negli *Exultet* pugliesi dell'XI secolo (*Exultet I* – figura 4.9). Queste miniature, infatti, erano poste inversamente al testo così che, quando questo veniva letto – e quindi srotolato –, chi ascoltava poteva vedere correttamente le immagini³⁷. Dunque, la presenza delle immagini sulla copertina alludono, in un certo senso, al ruolo che gli spartiti avevano all'interno di un contesto nel quale a dominare era l'esecuzione, sintomo di un'oralità a cui la musica, diversamente dal linguaggio verbale, non ha mai rinunciato.

³⁶ Il legame tra musica e gioco è indagato egregiamente da Marco de Natale nel suo *La Musica come Gioco - Il dentro e il fuori della Teoria* (2004b).

³⁷ Cfr. A. Petrucci, "I rotoli pasquali dell'Exultet", in G. Cavallo (a cura di), 1977. A questo proposito si veda anche il *quinto capitolo* del presente volume.



Figura 4.1 [Arcobaleno (*Over the Rainbow*), testo originale di E.Y. Harburg, Musica di H. Arlen (ed. or. Leo Feist – New York 1936); testo italiano di Devilli, ed. it. Curci, Milano]

Figura 4.2 [Fuoco verde (*Green Fire*), testo originale di J. Brooks, musica di M. Rozsa (ed. or. Robbins Music Corporation – New York 1954); testo italiano di Devilli, ed. it. Curci, Milano]



Figura 4.5 [*Sur l'Eau*, testo di M. Boukay, musica di M.lle Reichemberg e A. Derna, illustrazione di T.A. Steinlen; in G. Fanelli, 1988, p. 75]



Figura 4.6 [*L'Oubli*, testo di H. D'Erville, musica di V.S. Divoir, illustrazione di T.A. Steinlen; in G. Fanelli, 1988, p. 78]

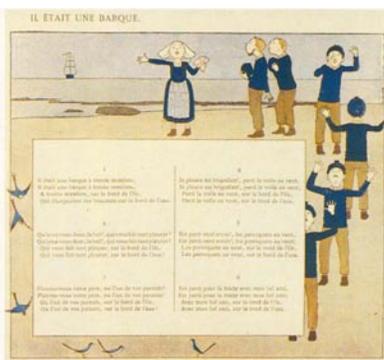
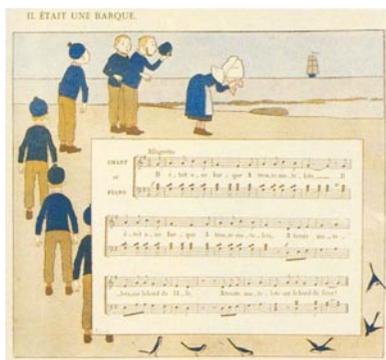


Figura 4.7 [*Il était une barque – Chansons de France pour les petits français*, musica di J.B. Weckerlin, illustrazione di L.M. Boutet de Monvel; in G. Fanelli, 1988, p. 97]

The image shows a page from a music book. At the top, the title "J'AI DU BON TABAC." is written in a decorative font. Below the title is an illustration of two men sitting on a wooden bench in a park-like setting. The man on the left is wearing a blue uniform and a cap, and is smoking a pipe. The man on the right is wearing a blue suit and a top hat, and is holding a cane. In the background, there is a building with a dome and trees. Below the illustration is a musical score for voice and piano. The score is written on five staves. The first staff is labeled "CHANT." and the second is labeled "PIANO". The lyrics are written below the staves. The score is decorated with blue birds and leaves.

Figura 4.8 [*J'ai du bon tabac – Vieilles chansons et danses pour les petits enfants*, musica di Ch.M Widor – E. Plon, illustrazione di L.M. Boutet de Monvel; in G. Fanelli, 1988, p. 96]



Figura 4.9 [*Exultet I – Exultet pugliesi del XI secolo*]

4.1.3 *Analisi Testologico-Semiotica dello spartito illustrato J'ai du bon tabac*

Qui di seguito proverò ad analizzare lo spartito illustrato del brano *J'ai du bon tabac* (figura 4.8), la cui linea melodica è stata trascritta per comodità nella figura 4.10.

J'ai du bon tabac
Vieilles chansons et danses pour les petits enfants
Ch. M. Widor & E. Plon (1883)

Vivace



J'ai du bon ta - bac dans ma ta - ba - tiè - re, J'ai du bon ta -
- bac, tu n'en au - ras pas. J'en ai du fin et du bien ra - pé, Qui ne s'ra
pas pur ton fi - chu nez! J'ai du bon ta - bac dans ma ta - ba -
- tiè - re, J'ai du bon ta - bac, tu n'en au - ras pas.

Figura 4.10

Seguendo il metodo proposto nel precedente capitolo, individuammo le ripetizioni letterali più lunghe. Il segmento melodico più lungo ripetuto senza alcuna modifica, all'interno di questa breve composizione, è quello che occupa le prime quattro battute, e che si ripresenta a partire dalla seconda metà della nona (segmento A – figura 4.11).

Da questa prima suddivisione rimane esclusa la parte centrale (X), anch'essa lunga quattro battute, che per questa ragione verrà indicata, sin dalla prossima figura, con la lettera B.

Il segmento melodico più lungo ripetuto nelle parti individuate si trova proprio all'interno di B. Esso è composto da due battute e viene ripetuto per due volte, dividendo B in due parti identiche (b) figura 4.12.



Figura 4.11



Figura 4.12

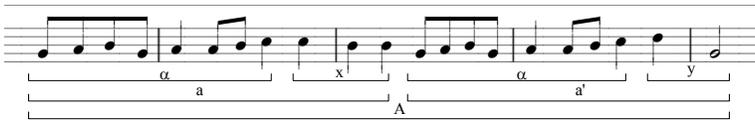


Figura 4.13

Anche all'interno di A è possibile individuare un frammento melodico che si ripete senza variazioni (α). Esso è, però, più corto di b , e genera dei resti, che indicherò con x e y . Dato che x e y sono molto più piccoli di α , e hanno tutti e due la stessa lunghezza, è possibile farli rientrare nei segmenti melodici che li precedono, i quali si chiameranno rispettivamente a e a' (figura 4.13).

Secondo l'approccio analitico adottato, la costituzione di a ($\alpha + x$) e di a' ($\alpha + y$) avrebbe richiesto la presenza di una pausa tra i segmenti individuati, ma non dobbiamo dimenticare che Ruwet ha concepito il suo metodo pensando alla possibilità di poterlo applicare a opere molto più grandi di quella qui studiata, e che non tutti i brani musicali usano le pause allo stesso modo. Inoltre, è già stato detto in più di un'occasione che tale approccio non sarà trattato come una regola di cui si cerca la conferma, bensì come un'ipotesi aperta alle correzioni e agli adattamenti richiesti dai singoli casi.

Le parti individuate fino a questo momento hanno la caratteristica di essere ripetute solo all'interno della stessa unità o, comunque, in

unità considerate l'una la variante dell'altra. Se, invece, si prendono in considerazione porzioni di testo più piccole, è possibile notare che una stessa cellula melodico-ritmica viene ripetuta più volte sia in *A* che in *B*. Anzi, la sua separazione dai segmenti in cui si trova inserita è possibile proprio grazie alla sua presenza in parti differenti del brano³⁸. Si tratta del segmento che, nella figura 4.14, ho indicato con la lettera *c*. Grazie ad esso è possibile giungere a un'ulteriore divisione della melodia di *J'ai du bon tabac*, che in questa sede possiamo considerare definitiva. Innanzitutto, l'individuazione di *c* permette di ridefinire la grandezza dei segmenti da cui è composto *A*, che nella versione presentata precedentemente (figura 4.13) non potrebbero essere descritti usando le forme-di-azione di De Natale. In secondo luogo, esso consente di determinare all'interno di *B*, che come è stato già detto ha una struttura estremamente regolare, dei frammenti melodici indicati con le sigle *β* e *y'*, anch'essi descrivibili con le forme-di-azione.



Figura 4.14

Applicando alla divisione effettuata fino a questo momento i livelli architettonici elaborati da Petöfi nella sua Testologia Semiotica è possibile giungere allo schema riportato nella figura 4.15. Da questa sintesi emerge che *J'ai du bon tabac* è un comunicato formato da tre Macro-Unità di primo grado ($Ma-U^1$), $A - B - A$, e che quindi il testo è complessivamente una Macro-Unità di terzo grado ($T = Ma-U^3$). Ciascuna $Ma-U$ è formata a sua volta da due Meso-Unità di primo grado ($Me-U^1$), divisibili in altrettante Micro-Unità di quarto, quinto o sesto grado.

³⁸ Se così non fosse, vista l'assoluta identità dei due segmenti che formano *B*, l'individuazione di questo segmento sarebbe del tutto arbitraria.

Figura 4.15

La suddivisione del componente verbale è altrettanto semplice. Esso è estremamente regolare e presenta numerose ripetizioni.

J'ai du bon tabac dans ma tabatière, j'ai du bon tabac, tu n'en auras pas.
 J'en ai du fin et du bien rapé, qui ne s'ra pas pour ton fichu nez!
 J'ai du bon tabac dans ma tabatière, j'ai du bon tabac, tu n'en auras pas.

Il testo si compone di tre $Ma-U^1$ indicate dalla presenza di due punti (primo e terzo verso) e da un punto esclamativo (secondo verso). La prima e l'ultima $Ma-U^1$ sono perfettamente identiche e, di conseguenza, la struttura che descrive il testo verbale è $A - B - A$. La presenza di ripetizioni all'interno delle singole frasi, ci permette di dividere la prima e l'ultima in due segmenti Meso-Architettonici, determinati dalla ricomparsa dell'espressione «j'ai du bon tabac», che si ripete complessivamente per quattro volte. Questa suddivisione è sottolineata dalla presenza di una virgola, che compare anche nel secondo verso, sebbene in quest'ultimo non vi siano delle ripetizioni significative in grado di confermare l'individuazione delle due unità gerarchiche. L'unico aspetto che avvalorava questa divisione è costituito dalla rima interna «rapé, [...] nez!». A tal proposito, è interessante notare, tenendo conto delle dovute differenze, che le due unità da cui è composto il verso centrale presentano una ripetizione (la rima) che si trova alla fine di ciascuna unità, un procedimento questo che è esattamente l'inverso di quanto accade nella prima e nell'ultima frase, dove le due parti che le compongono iniziano sempre con la ripetizione di «j'ai du bon tabac». Le due $Me-U$ che formano il primo e il terzo verso sono nettamente separate, mentre nel secondo verso esse c'è un collegamento determinato dal pronome relativo 'qui'. Infine, l'ultima caratteristica sintattica che

deve essere messa in evidenza è quella che accomuna la seconda unità di ciascuno dei tre versi: in tutte, infatti, è sempre presente una forma negativa collegata a un futuro, «tu n'en auras pas» e «qui ne s'ra pas», anche se la loro collocazione non è sempre la stessa³⁹.

L'organizzazione compositiva che deriva da questa suddivisione è stata sintetizzata nello schema della figura 4.16⁴⁰. Essa potrebbe essere ulteriormente approfondita, ma in questo contesto la forma in cui è stata riportata è sufficiente per proseguire nella nostra analisi.

MaU ^{1°}			
MeU ^{8°}		MeU ^{10°}	
MeU ^{5°}	MeU ^{3°}	MeU ^{5°}	MeU ^{5°}
a	b	a	c
J'ai du bon tabac	dans ma tabatière	J'ai du bon tabac	tu n'en auras pas

Figura 4.16a

MaU ^{1°}			
MeU ^{9°}		MeU ^{8°}	
MeU ^{5°}	MeU ^{4°}	MeU ^{4°}	MeU ^{4°}
d	e	f	g
J'en ai du fin	et du bien rapé	qui ne s'ra pas	pour ton fichu nez

Figura 4.16b

Arrivati a questo punto è possibile mettere insieme l'analisi dei due componenti e, dal loro studio comparato, evidenziare le numerose coincidenze che esistono tra le due organizzazioni compositiva.

Iniziamo con il rilevare una profonda similarità sul piano macrostrutturale. Infatti, a ciascuna delle tre Ma-U^{1°} che formano la melodia del brano corrispondono altrettante Ma-U^{1°} del testo verbale,

³⁹ L'analisi di questo breve testo potrebbe continuare. Basterebbe notare, ad esempio, la similarità tra «n'en auras pas» e «ne s'ra pas», o l'assonanza tra «bon tabac» e «auras pas», per complicare ulteriormente la situazione. Tuttavia, in questa sede mi limiterò agli aspetti più evidenti. Questa nota è stata possibile grazie ai suggerimenti dell'amico Luciano Vitacolonna, che si è occupato più approfonditamente di questi problemi nel suo *Divagazioni testuali – Studi di testologia semiotica* (2004).

⁴⁰ Le lettere qui usate per indicare le macro ripetizioni interne ai singoli versi non devono essere confuse con quelle usate per denominare i segmenti melodici nelle figure 4.10-4.14.

ed entrambi i componenti sono descritti dalla struttura $A - B - A$. Allo stesso modo, alla divisione in unità Meso-Architettoniche dei versi corrisponde un'identica suddivisione del componente musicale, per quanto i gradi di ciascun livello siano diversi. Anche per le ripetizioni è possibile trovare una quasi perfetta coincidenza all'interno della prima e dell'ultima Macro Unità (A), dato che alla ripetizione del primo segmento melodico, che nella figura 4.14 è stato indicato con α , corrisponde la ripetizione di un'identica parte verbale: «j'ai du bon tabac». Tuttavia, è proprio analizzando il rapporto esistente tra le varie ripetizioni musicali e verbali che possono essere individuate delle discrepanze tra i due media. In primo luogo, la somiglianza tra x e y , data dalla presenza della cellula c , e tra y e la sua variante (y'), non ha il suo corrispettivo nel componente verbale. In secondo luogo, e qui sta la vera differenza tra i due componenti, là dove la parte musicale si presenta come assolutamente simmetrica e fondata sulla ripetizione, vale a dire nella seconda Macro Unità (B), il componente verbale è quasi privo di qualsiasi forma di parallelismo; l'unica eccezione è rappresentata dalla già ricordata rima interna «rapé, [...] nez!».

Si verifica qui qualcosa di simile a quanto afferma Ruwet studiando *la funzione della parola nella musica vocale*⁴¹. Egli sottolinea, infatti, che dal confronto tra due *Dichterliebe* di Robert Schumann, *Allnächtlich im Traume* e *Ich hab'im Traum geweinet* emerge come nel primo, contrariamente a quanto accade nel secondo, mentre

le texte présente un caractère beaucoup plus discursif, et que la structure strophique est beaucoup plus lâche, la musique introduit une rigoureuse symétrie entre les trois strophes, chacune se composant de deux parties contrastées, reproduites avec de légères variantes d'une strophe à l'autre⁴².

Svolgendo la struttura del componente musicale nella forma $A - [b - b] - A$, dove le lettere $[b - b]$ sostituiscono B , si potrebbe dire che la melodia presenta una struttura quasi speculare, rafforzata, nelle unità estreme, dall'assoluta identità del componente verbale. Allo stesso modo, anche l'equilibrio con cui Louis Maurice Boutet de Monvel realizza la sua illustrazione (figura 4.8) ha come risultato quello di creare un'immagine talmente simmetrica che, dividendola a metà e ripiegando le due parti così ottenute l'una sull'altra, è possibile riscon-

⁴¹ Cfr. N. Ruwet, 1972, pp. 41-69.

⁴² Ivi, p. 67.

trare una quasi assoluta coincidenza tra gli elementi che le compongono. Le uniche differenze, per altro trascurabile se ci si sofferma ad una visione d'insieme, sono: il numero e la posizione degli uccelli, usati sia come elemento narrativo che decorativo, il numero e la posizione degli alberi, la posizione dei due anziani seduti e il cappello di uno di dei due appoggiato all'estremità destra della panchina. Volendo continuare in questo parallelismo si potrebbe evidenziare che l'elemento di maggiore asimmetria nell'immagine è rintracciabile nella parte centrale, e precisamente nella postura dei due uomini e nella presenza del capello, posato sul margine destro della panchina. Un'asimmetria che, però, viene in un certo senso mitigata dalla precisione con cui la cupola, che si innalza al centro della struttura architettonica presente sullo sfondo, si inserisce perfettamente tra le due figure in primo piano. Questa descrizione non può che far pensare a quanto è già stato detto per il rapporto tra il componente verbale e quello musicale, nel quale la mancanza di un'identità tra le due Me-U che formano il verso centrale impedisce che questo componente possa essere diviso in due parti perfettamente simmetriche, simmetria che, però, viene proposta dalla linea melodica. In altre parole, l'immagine riprende il rapporto dialettico esistente tra musica e parole, giacché l'assoluta specularità riscontrabile nella successione *alberi – uomo – cupola – uomo – alberi* è mitigata dal differente svolgimento delle categorie ripetute.

Al di là di questa similarità nell'organizzazione sintattica dei tre componenti, l'immagine introduce molti aspetti che sono assenti nel testo verbale. Se da quest'ultimo è possibile evincere solo la presenza di due individui (a cui si allude con l'uso della seconda persona singolare), presumibilmente di sesso maschile (giacché il tabacco da fiuto non doveva essere certamente molto diffuso tra le donne), e le pregevoli caratteristiche del tabacco (che sono alla base dell'invidia), le immagini descrivono una situazione molto più complessa e dettagliata: la scena si svolge in un parco cittadino, delimitato da un edificio monumentale non bene precisato, i protagonisti sono due persone anziane, che trascorrono il loro tempo sedute su di una panchina e il dialogo tra i due si svolge di giorno. L'oggetto dell'invidia, il tabacco da fiuto finemente triturato, rimane, invece, pressoché indeterminato e indeterminabile, in quanto la scatola in cui è contenuto si perde fra le mani dell'uomo di sinistra. L'unico aspetto che può far pensare alla presenza del tabacco è costituito dalla caratteristica posizione della mano destra del suo proprietario, atteggiata come per prenderne un pizzico, ma, vista la distanza che

separa i due protagonisti da chi guarda, esso potrebbe essere benissimo del tabacco da pipa o da sigaretta (la posizione della mano sarebbe identica). Nell'immagine, quindi, l'oggetto dell'invidia è relegato in una posizione marginale, mentre tutta l'attenzione è concentrata sui due protagonisti, che si trovano esattamente al centro dell'illustrazione.

Proseguendo con la comparazione tra l'illustrazione e la musica, si può notare che la scena rappresentata è, almeno apparentemente, tranquilla: due anziani siedono su di una panchina, immersi nel verde e circondati dagli uccelli. Allo stesso modo, il ritmo del brano ($\frac{4}{4}$) non è di per sé un ritmo che contrasta con quest'idea di quiete, e ricorda la struttura quadripartita dell'immagine, *alberi – uomo – [cupola] – uomo – alberi*, ma l'elevata presenza di valori relativamente piccoli (semiminime) e piccolissimi (crome), che ne scandiscono la struttura ritmica, e l'indicazione *Vivace* lo rendono molto dinamico. Questo crea un disaccordo, almeno apparente, tra la musica e le immagini, che ha la sua controparte nel componente verbale. Esso, infatti, è un testo scherzoso, costruito con espressioni colloquiali, come 'fichu nez' ('brutto naso' o semplicemente 'nasaccio'), tipiche del linguaggio familiare, o dei giochi tra bambini. Il testo verbale potrebbe essere sintetizzato con l'italiano «io ce l'ho e tu no!», solo che in questo caso chi pronuncia la frase è una persona anziana, e l'oggetto dell'invidia non è un giocattolo, bensì del buon tabacco da fiuto. Anche nel componente pittoriale si ritrova quest'atteggiamento infantile, sia nella posizione dell'uomo di sinistra, che si china sulla scatola in cui è contenuto il prezioso tabacco quasi per proteggerla, sia nell'espressione del suo vicino, che lo guarda con la coda dell'occhio. Anzi, proprio sul contrasto, generato dalla frizione tra gli atteggiamenti dei due protagonisti e la loro età, Louis Maurice Boutet de Monvel fa gravitare interamente la comicità della sua illustrazione. Ecco, quindi, che, attraverso elementi espressivi minimali, come sono la postura o i movimenti oculari (per quanto congelati), l'autore dell'illustrazione riesce a creare una tensione psico-fisica, mediata dallo spartito endosomatico che il fruitore ricrea vedendo l'immagine, una tensione che in sé non ha nulla di statico, né tanto meno si confà alla quiete del paesaggio.

In questo contesto, la funzione che assume la filastrocca per bambini *J'ai du bon tabac* fa pensare inevitabilmente all'uso degli stornelli fatto da Pier Paolo Pasolini all'inizio di *Mamma Roma* (Arco Film, Roma 1962), dove la prostituta Roma Garofolo (Anna Magnani), da tutti conosciuta come "Mamma Roma", si scontra a suon di stornelli con la sposa del suo giovane protettore (Franco Citti), proprio duran-

te il pranzo delle loro nozze, con tanto di commensali che incitano e applaudono rumorosamente, in un'evidente compartecipazione emotiva. Emerge così, seppure in un modo banale, istintivo, *immediato*, quello che, ad un livello teorico, è uno degli aspetti fondamentali del ludo sonoro: vale a dire la dimensione agonistica⁴³.

In definitiva, i tre componenti mediali che formano questo comunicato intrecciano tra loro delle complesse relazioni sintattiche e semantiche, in un continuo rimando reciproco, senza cercare mai la semplice duplicazione e mettendo in risalto il contrasto esistente tra i vari livelli: là dove un componente presenta maggiore simmetria, essa è mitigata dall'asimmetria dell'altro e viceversa. La quiete della scena diventa tensione nello sguardo d'invidia, così come il tempo $\frac{4}{4}$ è animato da una scansione ritmica dei suoi tempi; la maggiore attenzione prestata all'oggetto dell'invidia nel testo verbale si trasforma, nell'immagine, in una maggiore attenzione per l'invidia, e per la sua sconvenienza in persone di un certa età.

4.1.4 Conclusioni

In conclusione, dall'analisi che è stata fatta si può dedurre che sarebbe un errore studiare solo uno dei componenti qui trattati, separandolo dagli altri, tanto più che non ci è dato sapere quando i tre piani (la musica, le immagini e le parole) siano effettivamente distinti (o comunque distinguibili) nella costruzione del senso. Se è vero che la *memoria è sede di tutte le cose*, non è lecito supporre che vi sia tra esse una rigida separazione categoriale. È più verosimile pensare al senso come prodotto di una complessa compenetrazione tra schemi diversi⁴⁴, certamente non dipanabile in esperimenti da laboratorio costruiti sul paradigma di Pavlov⁴⁵. Quello che possiamo auspicare è, piuttosto, una teorizzazione filosofico-cognitiva, che può prendere le mosse da dati empirici elementari, come sono quelli dei neuroni specchio, ma che poi deve necessariamente elaborare un quadro più complesso e olistico, in nessun modo

⁴³ Cfr. M. de Natale, 2004b.

⁴⁴ Faccio riferimento qui, ancora una volta, alla teoria degli schemi di M.A. Arbib e M.B. Hesse (1986).

⁴⁵ Si veda a questo proposito quanto detto da Marcello La Matina nell'*Introduzione* del suo *Cronosensitività* (2004, pp. 19-40).

riducibile a semplici impulsi elettro-magnetici. E chi sa che, se le nostre supposizioni dovessero essere giuste, non ci accorgeremo un giorno di non esserci mai distaccati di molto dalla *mousiké* greca.

4.2 *La musica nel linguaggio dei fumetti**

4.2.0 *Premessa*

Il linguaggio dei fumetti sembra essere quanto di più lontano dalla musica si possa immaginare, tanto che l'unione di queste due classi di comunicati potrebbe far pensare all'impiego di una combinatoria cieca, che poco si preoccupa di creare insiemi vuoti. Tuttavia, se l'argomento qui proposto viene studiato partendo dall'inconfutabile legame che unisce il cinema ai comics, esso acquista di colpo maggiore interesse.

Le analogie che collegano il fumetto al cinema sono numerosissime, al punto che la sua analisi non può fare a meno delle categorie mutuata da quella filmica: le inquadrature delle vignette sono realizzate usando il primo piano, la mezza figura, il piano americano, il piano generale; il loro susseguirsi è un vero e proprio montaggio, che può avere un ritmo lento o incalzante; il modo in cui i riquadri sono posti l'uno accanto all'altro può dar vita a carrellate (in verità poco usuali), all'alternarsi di campo e controcampo, a piani-sequenza, al cambiamento dell'angolo di "ripresa" (*plongée* e *contre-plongée*). Ciononostante, le differenze esistenti tra queste due forme di comunicato sono altrettanto numerose, a cominciare proprio da una caratteristica fondamentale delle vignette, le quali, diversamente dai fotogrammi a cui vengono quasi necessariamente uguagliate, possono avere dimensioni differenti, o essere prive di una cornice vera e propria, trasformando così l'intera pagina (la *tavola*) in uno spazio unitario. Ma l'aspetto che più sembra distinguere il cinema dai fumetti è l'importanza che nel primo assume la musica. La musica è un componente mediale da sempre presente nel cinema. Sin dalle proiezioni dei primi film muti, accompagnate dalle esecuzioni di solisti o di orchestre presenti in sala, fino ad arrivare alle più moderne tecniche di digitalizzazione del suono, passando per la fondamentale sincronizzazione di suoni e immagini in movimento⁴⁶,

* Il presente capitolo è stato già pubblicato on-line sulla rivista *De Musica* (IX, 2005), <http://users.unimi.it/~gpiana/dm9>.

il cinema non è mai riuscito a fare a meno della musica. La colonna sonora, chiamata così per la forma dello spazio riservato alla registrazione del suono sulla pellicola, spesso contribuisce in modo decisivo alla fortuna di un film, e può godere di vita propria, indipendente da quella del comunicato in cui si trova originariamente inserita. L'uso che i registi ne hanno fatto è stato più volte oggetto di studio⁴⁷, anche se non sempre i metodi e i risultati sono stati degni di essere collocati nella categoria delle analisi musicali.

Nel fumetto, invece, non è possibile rintracciare nulla di simile. Non che al suo interno il suono, o, per essere più precisi, la sua rappresentazione, non svolga una funzione importante, anzi semmai è vero il contrario, dato che alcune forme onomatopoeiche nate all'interno delle vignette, come "clack", "bang", "clap", "boing", "slam", "crac", spesso derivanti da omonimi verbi inglesi ('to clap', 'to slam', 'to bang'), sono poi entrate a far parte dell'uso comune, e si ritrovano impiegate anche in altri contesti, primo fra tutti quello pubblicitario. Né il fumetto assegna una minore importanza alle parole, che occupano balloons di varie forme e dimensioni, o ai suoni emessi dai personaggi ("cough", "grr", "gasp", "pant"), che denotano altrettanti stati psico-fisici (tosse, rabbia, sorpresa, affanno), anche se non mancano delle *vignette a parola-zero*⁴⁸. Solo la musica sembra essere la grande esclusa dal linguaggio dei fumetti, fatta eccezione, naturalmente, per la sua riduzione a puro espediente grafico (le note disegnate), con cui si è soliti indicare la generica presenza di una melodia, mettendo così sullo stesso piano il fischiettare di una persona, il canto degli uccelli e il suono di un pianoforte.

Ad aggravare la situazione ci pensano gli studi dedicati a questa forma di comunicati, i quali, oltre a tralasciare quasi completamente le sporadiche presenze del componente musicale nei fumetti, non si interrogano sulle ragioni di quest'assenza – che per altro è vera solo in parte –, né tanto meno si preoccupano di evidenziare potenzialità

⁴⁶ Si veda quanto verrà detto a questo proposito nel paragrafo seguente.

⁴⁷ Tanto per citare alcuni volumi dedicati a quest'argomento ricordo: Michel Chion, *La musique au cinéma* (1995), Sergio Micelli, *Musica e cinema nella cultura del novecento* (2000); Sergio Bassetti, *La musica secondo Kubrick* (2002).

⁴⁸ Cfr. P. Fresnault-Deruelle, 1972, pp. 60-67. Tra i fumetti completamente privi di testo verbale si può ricordare la storia *Pallide ombre* di Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo, apparsa per la prima volta nel 1984 sul mensile *Comic Art*, e eredito recentemente nel volume dedicato a Ken Parker da *I classici del fumetto di Repubblica* (2003, pp. 13-32).

latenti che potrebbero suggerire un fecondo connubio tra la musica e il linguaggio dei comics.

Nel presente paragrafo vorrei cercare di supplire, almeno in parte, a tale mancanza. Esso si articolerà in due sezioni. Nella *prima* dopo aver brevemente descritto quali sono le principali caratteristiche dei componenti mediali presenti nei fumetti, prenderò in considerazione le varie forme in cui la musica può essere utilizzata all'interno di questo genere di comunicati, mentre nella *seconda* analizzerò alcune pagine dell'albo *Ken Parker – Diritto e rovescio*, di Giancarlo Berardi e Ivo Milazzo (*Ken Parker*, n. 36), nelle quali la musica assume una funzione sintattica e semantica decisamente non trascurabile.

4.2.1 *Musica e fumetti*

Quando si parla del rapporto tra musica e fumetti non può che venire in mente il modo in cui esso si realizza in *Stripsody* di Cathy Berberian. Già il titolo di quest'opera vocale costituisce un esplicito riferimento alle *strisce disegnate* ('strip' da 'comic-strip'), riferimento che si fa più evidente nella sua veste grafica, realizzata da Eugenio Carmi (figura 4.17).

In essa, infatti, le note e i pentagrammi sono rimpiazzati da vignette che danno vita ad uno "spartito", che non rispetta nessuno dei cinque *requisiti notazionali* individuati da Nelson Goodman (*la disgiunzione e la differenziazione sintattica e semantica, e la non-ambiguità*)⁴⁹, perdendo così la sua principale funzione: quella di «identificare con autorevolezza un'opera da un'esecuzione a un'altra»⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. N. Goodman, 1968, pp. 116-137. In sintesi «un sistema è notazionale [...] se e solo se tutti gli oggetti congruenti con le iscrizioni di un carattere dato appartengono alla stessa classe di congruenza e possiamo, in via teorica, determinare che ogni segno appartiene a, e ogni oggetto è congruente con le iscrizioni di, almeno un carattere particolare» (ivi, p. 137).

⁵⁰ Ivi, p. 113.

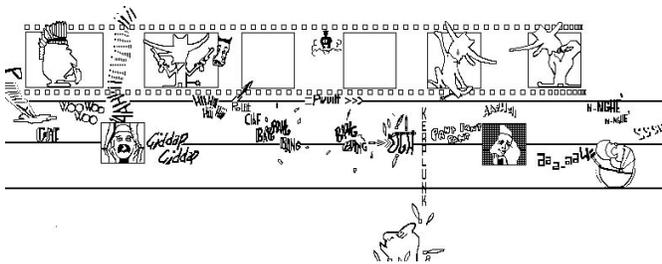


Figura 4.17 [E. Carmi, spartito di *Stripsody* (frammento)]

Lo spartito di *Stripsody* chiama in causa problemi, come quelli dell'ipo-codifica e dell'iper-codifica negli spartiti di Nuova Musica⁵¹, che esulano dal campo di indagine qui proposto. Allo stesso tempo, però, esso sintetizza in modo perfetto il problema che stiamo affrontando: come combinare la staticità dei disegni con la dinamicità della musica? In questa domanda è implicita la bipartizione che ho usato per creare la tipologia dei media statici e dinamici (figura 2.9). Grazie a questo schema è possibile comprendere il sillogismo implicito nello spartito di *Stripsody*: gli spartiti musicali sono dei comunicati statici che devono essere convertiti in processi, ma anche i fumetti, pur essendo statici, presuppongono la ricostruzione di un processo da parte del ricevente, quindi è possibile pensare di costruire uno spartito usando il linguaggio dei fumetti. Cathy Berberian ed Eugenio Carmi vogliono porre l'accento sulla somiglianza tra questi due componenti mediatici, rendendo ancora più incomprensibile la quasi totale assenza della musica dalle strisce disegnate.

È doveroso parlare di 'quasi totale assenza' perché effettivamente la musica fa la sua comparsa in molte vignette. Generalmente essa assume la forma di note, disegnate in modo più o meno vicino al carattere tipografico, che servono ad indicare la presenza della musica in un determinato contesto. Le note possono essere inserite in un pentagramma (figura 4.18) o svincolate da esso (figura 4.19). Se le note sono collocate su di un pentagramma, lo spartito che ne deriva può essere reale, e quindi eseguibile, com'è il caso della figura 4.18, dove troviamo la trascrizione dell'incipit della prima *Sonata per pianoforte in fa minore* (Op. 2, No. 1) di Ludwig van Beethoven, oppure avere una funzione unicamente grafica.

⁵¹ Cfr. A. Valle, 2002, pp. 19-65.



4.18



4.19

Figure 4.18 e 4.19 [C. M. Schulz, *È domenica, Charlie Brown!*, Rizzoli, Milano (1964) 1988², pp. 65 e 70]

Ci sono due modi principali per rappresentare la musica e i suoni all'interno dei fumetti: collocarli nel disegno o dentro ai balloons. Quando le note o i suoni sono presenti all'interno dei balloons, la forma di questi ultimi è determinante per capire di che tipo di suono si tratta. Nelle figure 4.20 e 4.22, ad esempio, l'appendice a forma di saetta indica che la canzone proviene da una radio (ma la provenienza da un apparecchio elettrico – giradischi, televisione, mangianastri, cd, telefono – può essere reso anche attraverso l'uso di balloons che hanno tutto il perimetro frastagliato, o da altri che sono assolutamente normali).

A parte questo, tra i due tipi di rappresentazione (fuori o dentro i balloons) non esiste una netta distinzione. Infatti, la provenienza di un suono da un determinato oggetto può essere rappresentata sia collocando le note, o il suono, all'interno di un balloon che ha l'appendice diretta verso la cosa sonora (figura 4.20), sia facendo coesistere nella stessa vignetta la rappresentazione del suono e della cosa sonora (figure 4.18 e 4.19). La presenza delle note, siano esse dentro o fuori i balloons, può essere indipendente (ancora figure 4.18 e 4.19) o collegata a un testo verbale (figure 4.20-4.23): in quest'ultimo caso esse serviranno ad indicare che il testo verbale viene cantato.



4.20



4.21



4.22



4.23

[Figure 4.20, 4.21, 4.22 e 4.23 T. Scalvi e C. Ambrosini, *Dylan Dog – L'isola misteriosa*, n. 23 (Ristampa), Bonelli, Milano 1991. Fig. 4.21 G. Bernardi e I. Milazzo, *Ken Parker – Diritto e rovescio*, n. 36, riedito da *I classici del fumetto*, n. 11, L'Espresso-Panini, Roma 2003]

La musica e i suoni possono riguardare una sola vignetta o più vignette collegate, ma il modo in cui queste possibilità sono rappresentate varia di volta in volta. Nella figura 4.18, ad esempio, la continuità sonora è data dall'esatta corrispondenza dei righe musicali delle due vignette, ma in altri casi la continuità può dipendere dal riproporsi di una scena pressoché identica o, più semplicemente, dallo svolgimento del racconto.

Per la musica nei fumetti valgono tutte le considerazioni fatte da Francesco Casetti e Federico Di Chio sul suono nel cinema: il suono

può essere *diegetico*, se la fonte è presente nello spazio della vicenda rappresentata, o *non diegetico* [*extradiegetico*], se la sorgente non ha nulla a che vedere con lo spazio della storia. Se è diegetico, esso può essere *onscreen* o *offscreen*, a seconda che la fonte si trovi dentro o fuori i limiti dell'inquadratura; e può essere *interiore* o *esteriore*, a seconda che la sorgente sia nell'animo dei personaggi o abbia una realtà fisica oggettiva. Tutti i suoni appartenenti

alla categoria del non diegetico e il suono diegetico interiore sono anche detti suoni *over*, perché non provengono dallo spazio fisico della vicenda⁵².

Se nel cinema queste categorie sono facilmente individuabili, la loro applicazione ai fumetti non è sempre immediata. Il primo problema si incontra nell'individuare la categoria dei suoni non diegetici. Infatti, le note inserite nei fumetti servono quasi sempre ad indicare la presenza del suono nella situazione descritta. Tuttavia, è possibile immaginare che le note si trovino collocate all'interno dei balloons rettangolari, usati per la narrazione fuori campo. In questo caso, di cui fino ad ora non ho trovato neppure un esempio, potremmo parlare di musica o di suoni non diegetici. Dunque, nei fumetti i suoni sono per lo più diegetici, onscreen e offscreen. Come accade per il cinema, i suoni onscreen si hanno quando nella vignetta è rappresentata la sorgente sonora (figure 4.18-4.21), mentre nel caso contrario parleremo di suoni offscreen (figure 4.22 e 4.23). Quest'analogia tra cinema e fumetti è, però, solo apparente, in quanto diverso è il modo in cui sono rappresentati nei singoli casi i suoni onscreen e offscreen. Nella figura 4.22, ad esempio, l'appendice del balloon che contiene il suono offscreen, oltre a preannunciarci il "carattere" del suono (la vignetta, infatti, precede immediatamente quella riportata nella figura 4.20, e dalla storia ancora non sappiamo che nella casa c'è una radio accesa), ne indica anche la provenienza, cosa che non accade né per la rappresentazione del suono onscreen delle figure 4.18 e 4.19, né per quella del suono offscreen della figura 4.23. Nei casi descritti fino a questo momento abbiamo sempre a che fare con suoni esteriori, ma anche nei fumetti è possibile immaginare la presenza di suoni interiori, resi collocando le note all'interno di balloons dai contorni a nuvoletta, usati in genere per esprimere il pensiero dei personaggi.

Già da queste prime osservazioni è possibile notare alcune interessanti caratteristiche del rapporto tra musica e fumetti. Innanzitutto, si è già detto che la musica può essere resa all'interno del fumetto in modi diversi, modi che possono essere compresi tra gli estremi costituiti dalle note come elemento puramente grafico-disegnativo agli spartiti veri e propri. A fianco a questa eterogeneità si collocano gli altrettanto differenti modi impiegati per disegnare uno stesso genere di suono. Le figure 4.22 e 4.23, ad esempio, presentano due modi completa-

⁵² F. Casetti – F. Di Chio, 1990, p. 90.

mente diversi di rappresentare la musica offscreen, pur utilizzando in entrambi i casi lo spartito come espediente per rendere il suono. In secondo luogo, è importante precisare che l'inserimento di uno spartito all'interno di una vignetta, sia esso musicale o verbale⁵³, richiede da parte del fruitore un tempo di lettura, la cui durata si trasferisce inevitabilmente anche al disegno, di per sé statico. La processualità del fumetto, che ci si presenta nella tavola sotto forma di unità discrete (le vignette), separate da iati temporali o di altro genere (il *discontinuo* su cui si basano i fumetti)⁵⁴, porta, infine, a fare un'ultima riflessione. Se il linguaggio dei fumetti si basa sulla riduzione di un processo in quadri statici, gran parte delle volte separati da uno iato temporale, che implica inevitabilmente la perdita di una porzione, più o meno significativa, del suddetto processo, la musica rappresentata all'interno di più vignette collegate non segue sempre queste stesse modalità. Infatti, mentre nella figura 4.18 allo iato temporale che separa le due vignette consecutive corrisponde la perdita di una parte dello spartito in esse riportato, nelle vignette delle figure 4.22 e 4.20, collocate consecutivamente in quest'ordine nel fumetto da cui sono state tratte, lo spartito non viene affatto tagliato, anzi le prime due note della seconda vignetta (figura 4.20) completano la battuta conclusiva di quella precedente (figura 4.22). Malgrado nel fumetto qui considerato non vi sia nulla a livello iconico che lasci intendere la presenza di uno iato temporale tra le varie vignette, se non quello causato dal tempo di lettura necessario ad eseguire gli spartiti inseriti in ciascuna di esse, questa semplice constatazione fa pensare alla possibilità che, nei fumetti, ad una frattura temporale, tra due o più vignette successive, non corrisponda sempre un'equivalente frattura nel componente musicale (o sonoro) in esse presente. Emerge così una potenziale discordanza tra la processualità discontinua del medium grafico-disegnativo e la processualità continua dello spartito.

⁵³ Ricordo che in questo contesto sto utilizzando il termine 'spartito' in un'accezione molto più ampia di quella di Goodman. A questo proposito si veda quanto è stato detto nel sottoparagrafo 2.3.2.

⁵⁴ Fresnault-Deruelle fa notare come, passando da una vignetta all'altra, spesso non si ha solo uno iato temporale, dato che gli avvenimenti rappresentati sono tra loro separati da un intervallo di tempo più o meno lungo, ma anche da iati spaziali (il tempo è lo stesso, ma le azioni si svolgono in luoghi diversi), e spazio-temporali (sia il tempo che il luogo sono diversi da quelle della vignetta precedente); cfr. P. Fresnault-Deruelle, 1972, pp. 71-73.

4.2.2 *Analisi di un fumetto con un componente musicale*

Nonostante l'assenza di un impedimento concreto, l'introduzione di veri e propri spartiti musicali all'interno dei fumetti non è molto frequente, e ancora più rari sono i casi in cui il rapporto tra le immagini e la rappresentazione della musica diventa rilevante. Uno tra questi è il fumetto *Ken Parker – Diritto e rovescio* (*Ken Parker*, n. 36), firmato da Berardi e Milazzo, dove, a poche pagine dall'inizio del fumetto, tra le vignette fa la comparsa uno spartito, formato da un unico pentagramma, lungo all'incirca cinquantacinque battute. La sua presenza rende questa parte, che occupa un pò più di quattro pagine (figura 4.24), differente da tutte le altre, ritagliando, all'interno della storia, una sezione ben precisa, che, proprio grazie ai diversi componenti mediali da cui è costituita (quello grafico-disegnativo, quello verbale e quello musicale), può essere considerata un'unità a sé stante.

La scelta di inserire uno spartito a questo punto della storia non è affatto casuale, dato che gli avvenimenti, raccontati nelle ventiquattro vignette in cui è presente il componente musicale, sono di fondamentale importanza per lo svolgimento narrativo: il protagonista, Ken Parker, scopre un presunto omicidio, e da questa scoperta ha inizio l'intera vicenda. Il tipo di componente musicale inserito desta qualche perplessità per le seguenti ragioni: (a) la disposizione delle note sul pentagramma non è casuale, ma segue, almeno in parte, una melodia ben precisa; (b) la melodia non è quella tipica del cancan, come invece ci si sarebbe potuti aspettare dallo svolgimento della storia; (c) l'accuratezza con cui la melodia è riportata lascia molto a desiderare, tanto che, nella ricostruzione dello spartito, si deve procedere integrando alcune parti e correggendone altre. Sulla base di questi elementi si potrebbe ipotizzare che l'autore, forse non esperto di musica, abbia inserito lo spartito come puro espediente grafico, ma non volendo disporre a caso le note sul pentagramma, soprattutto vista la sua lunghezza, ha utilizzato la prima melodia, in qualche modo considerata "adatta alla situazione", che gli è capitata fra le mani. Questo, però, non impedisce a chiunque sia in grado di decifrare lo spartito, di considerare la musica come una parte integrante del comunicato⁵⁵.

⁵⁵ Così facendo, il lettore musicista si comporta quasi come Borges quando confessa di leggere tutto il *Chisciote* come se fosse stato scritto interamente da Pierre Menard (Jorge Luis Borges, 1956, pp. 41-42). Mi sono occupato di questo racconto e dell'idea



di comunicazione che ne deriva in “Borges, Menard e la traduzione” (A. Garbuglia, 2004b), e in “Borges fra interpretazione e traduzione – Usi del racconto *Pierre Menard autore del ‘Chisciotte’*”, (A. Garbuglia, 2005e).

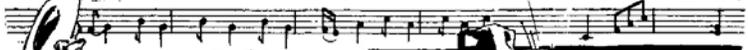
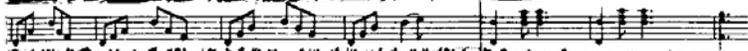






Figura 4.24 [G. Berardi – I. Milazzo, *Ken Parker – Diritto e rovescio*, n. 36]

4.2.3 *Aspetti sintattici*

Come è stato già detto, una delle caratteristiche visive che maggiormente separano le vignette dai fotogrammi è la possibilità che esse abbiano dimensioni e forme diverse, e che perdano i tradizionali contorni con cui sono generalmente delimitate. Proprio quest'ultimo espediente grafico è molto usato da Milazzo, al punto che, nella parte di fumetto qui studiata, diventa una costante. Il pentagramma, collocato nella pagina in modo da separare i tre ordini di vignette che formano ogni tavola, serve al disegnatore per sostituire la linea superiore e/o inferiore dei riquadri ad esso adiacenti. Quindi, alla presenza di disegni completamente privi di riquadro, si deve aggiungere la costante perdita di delimitazione di tutte le vignette, e soprattutto di quelle centrali, gran parte delle quali sono prive sia della linea superiore che di quella inferiore. In questo modo, tutto lo spazio delimitato dalle linee esterne (a volte solo ideali) diventa parte del testo, con un procedimento che trova il suo culmine nelle due vignette centrali dell'ultima pagina, alle quali va riservata un'attenzione particolare. Infatti, diversamente dalle altre collocate nella stessa posizione, in esse le linee inferiori sono presenti, il che farebbe pensare ad un'accentuazione della loro indipendenza. Tuttavia, le due vignette, pur essendo divise dalle linee laterali, sono unite dalla scritta 'BANG', che nei fumetti sta ad indicare un colpo d'arma da fuoco, collocata a cavallo dello spazio bianco centrale che dovrebbe essere considerato esterno ad esse, e che generalmente ha la funzione di separarle. Si ribadisce, quindi, un uso totale della pagina, che viene divisa in riquadri per poi restituirle graficamente la sua originaria unità.

Sulla base dei piani usati per descrivere le inquadrature fotografiche e cinematografiche⁵⁶, e della forma dei riquadri, è possibile giungere alla seguente classificazione (la numerazione è stata effettuata a partire dalla prima vignetta in cui compare lo spartito – le dimensioni delle vignette è descritta pensando ad uno standard costituito dalla divisione della tavola in tre file, ciascuna delle quali è formata da due vignette dalla stessa grandezza):

⁵⁶ I termini usati per descrivere i diversi tipi di inquadratura sono soggetti a differenti interpretazioni. Per comodità, e per evitare fraintendimenti, li utilizzerò nell'accezione proposta da Casetti e Di Chio (cfr. F. Casetti – F. Di Chio, 1990, pp. 77-79).

vignette 1 e 19: hanno la forma allungata, occupano per intero uno dei tre ordini su cui sono disposte le unità di rappresentazione e fanno uso della mezza figura;

vignette 2, 20 e 22: sono di dimensioni normali⁵⁷ e fanno uso del piano americano;

vignette 3, 6 e 12: hanno una dimensione normale e utilizzano il primo piano;

vignetta 4: ha la forma allungata, che occupa per intero la parte centrale della tavola, e l'inquadratura è un piano totale;

vignetta 5: è completamente scontornata e la figura è ripresa dalla vita in su (piano americano);

vignette 7-9: sono più piccole del normale e fanno uso del piano americano;

vignetta 10: ha una dimensione normale e usa il campo lungo;

vignetta 11: la dimensione è sempre normale, ma è completamente scontornata e fa uso del piano totale;

vignette 13, 15, 21 e 24: hanno una dimensione normale e fanno uso della mezza figura (anche se nella numero 13 ad essere inquadrata è la metà inferiore e non quella superiore);

vignetta 14: ha esattamente le stesse caratteristiche delle vignette 3, 6 e 12, ma questa è completamente scontornata;

vignetta 16: è di dimensioni ridotte e fa uso della figura intera;

vignette 17 e 18: sono sempre di dimensioni ridotte ma inquadrano un dettaglio;

vignetta 23: è di dimensioni normali e usa l'inquadratura a figura intera.

Le inquadrature sono tutte frontali, l'unica eccezione è costituita dalla numero 20, per la quale è usata un'inquadratura che va leggermente dal basso verso l'alto (*contre-plongée*).

Già da questa prima classificazione è possibile riscontrare degli aspetti che accomunano due o più vignette. Qui non li elencherò tutti, ma mi soffermerò solo su alcuni di essi, che potrebbero essere utili in seguito: (a) le vignette 7-9 e 16-18 sono tutte di dimensioni ridotte; (b) le vignette 1, 4 e 19 occupano interamente uno dei tre livelli su cui sono disposte le unità di rappresentazione; (c) le vignette 5, 11 e 14 sono completamente scontornate; (d) le vignette 4 e 11 fanno uso del piano totale.

Ulteriori raggruppamenti sono possibili stabilendo delle somiglianze tra le vignette sulla base degli elementi rappresentati. Da questo punto di vista, la prima e l'ultima vignetta sono collegate perché in

⁵⁷ Come ho già detto, considero normale il formato del riquadro che permette di collocare due vignette per ogni riga.

esse i protagonisti sono sempre il direttore e l'orchestra, anche se le inquadrature sono diverse: nella prima il direttore è di spalle e l'orchestra di fronte, mentre nell'ultima il direttore e gli orchestrali sono di tre quarti. La seconda e la terza vignetta sono molto simili: i personaggi sono sempre gli stessi, Ken Parker al centro e due uomini ai lati, ma nella terza i due uomini sono più vicini e l'inquadratura passa dal piano americano al primo piano. La quarta vignetta, l'undicesima e la tredicesima rappresentano sempre le ballerine di cancan. La quinta e la sesta vignetta, oltre ad essere collegate dalla presenza dello stesso personaggio, che esulta nella prima e viene azzittito in malo modo nella seconda (ma qui siamo già sul piano semantico), sono simili perché in entrambe c'è un elemento che esce dal riquadro (ideale) e si sovrappone al pentagramma: in tutte e due si tratta di un cappello. La settima e la nona vignetta sono praticamente identiche: le uniche differenze sono la diversa inclinazione del corpo di Ken Parker e il suo volto, che nella prima, diversamente dall'altra, è in ombra. Allo stesso modo, anche l'ottava e la quindicesima vignetta presentano una situazione praticamente analoga: le uniche differenze sono le due figure in primo piano, nell'ottava, e il passaggio ad un'inquadratura più ravvicinata nella quindicesima. La decima vignetta e la ventitreesima presentano un ambiente identico (la pianta e la panchina a destra, la/e porta/e a sinistra), e l'unico protagonista è Ken Parker, ma diversa è l'inquadratura: si passa da un campo lungo alla figura intera. La dodicesima e la quattordicesima vignetta hanno in primo piano gli stessi personaggi: una donna con ventaglio a sinistra, e un uomo grassoccio, e quasi completamente calvo, a destra. La sedicesima e la diciannovesima vignetta rappresentano più o meno la stessa scena e gli stessi personaggi, l'unica differenza è che nella seconda il quadro si è allargato fino a comprendere anche Ken Parker, e l'inquadratura è passata dalla figura intera alla mezza figura. Alle ultime due vignette può essere collegata anche la diciottesima, nella quale è rappresentato un particolare presente nelle altre due. Infine, la ventesima e la ventunesima vignetta sono collegate perché presentano gli stessi personaggi, anche se da un'angolatura opposta e in posizioni diverse (tecnica che nel cinema si chiama alternanza tra *campo* e *controcampo*). Salvo alcune eccezioni, nella maggior parte dei casi appena descritti, le relazioni riguardano coppie di vignette.

Lo spartito è l'aspetto che, dal punto di vista sintattico, accomuna tutte le vignette sopra analizzate, e questo le rende sicuramente una

notevolmente più breve, è stata indicata ugualmente con la lettera *B* (figura 4.26).

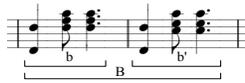


Figura 4.26 (bb. 6-7)

Anche in questo caso, il segmento è formato dalla ripetizione di un'identica successione ritmica, che viene usata con gruppi di accordi parzialmente diversi (*b* e *b'*). All'interno del brano questo segmento si ripresenta anche in forme variate: nella prima e nella seconda ripetizione, B_1 (bb. 12-13) e B_2 (bb. 28-29), esso si compone di due parti identiche (*b*); nella terza, B_3 (bb. 41-42), la struttura ritmica della seconda battuta rimane invariata, ma cambia quella della prima, e vengono modificati anche gli accordi; infine, nella quarta, B_4 (bb. 47-50), anche se le battute sono riproposte senza variazioni, ad esse se ne aggiungono altre due identiche alla prima (*b*).

Le altre ripetizioni prive di variazioni riguardano porzioni di testo più piccole, che non superano la lunghezza di una battuta. Esse possono essere consecutive, come *c* (figura 4.27), e quindi formare un'unità più ampia *C* (bb. 8-9),



Figura 4.27 (bb. 8-9)

o presentarsi ad una battuta di distanza, come *d* ed *e* (figura 4.28).



Figura 4.28a (bb. 21-23)



Figura 4.28b (bb. 24-27)

Negli ultimi due segmenti, la presenza di valori identici (d'), o simili (e' ed e''), porta ugualmente all'individuazione di unità architettoniche più grandi (rispettivamente D , E ed E_1), inglobando, così, anche le parti che non rientrano direttamente nei due segmenti iniziali (d ed e).

Restano, infine, delle battute la cui struttura non è descrivibile sulla base di macro-ripetizioni. Alcune di esse, però, possono ugualmente essere studiate passando a livelli di suddivisione più piccoli. Infatti, nel primo frammento melodico, indicato con la lettera F (figura 4.29), la divisione dipende dal ripetersi di uno stesso intervallo (f), che viene spostato, con una lieve variazione, all'interno dello spazio sonoro,



Figura 4.29 (bb. 15-18)

mentre nel secondo (G – figura 4.30a) la suddivisione può essere fatta solo sulla base di un'identica successione di valori, che non manca però di essere variata (figura 4.30b), dato che in g' la croma e la semiminima centrali si invertono di posto.



Figura 4.30a (bb. 39-40)



Figura 4.30b (43-44)

L'analisi del componente musicale potrebbe continuare ma, vista la forma in cui si trova nel fumetto, non sarebbe comunque possibile giungere ad una struttura definitiva. Gli aspetti qui descritti sono però sufficienti per proseguire lo studio del comunicato. Il rapporto sintattico esistente tra lo spartito e le vignette non può essere facilmente studiato in quanto non è possibile decidere, con assoluta precisione, a quali ordini di disegni fanno riferimento i pentagrammi che, come è

già stato detto, servono proprio per separare un livello di vignette da quello successivo.

4.2.4 *Aspetti semantici*

Prendendo in considerazione anche il contenuto delle vignette, e non solo la loro somiglianza formale, è possibile giungere ad ulteriori divisioni. Innanzitutto, vi sono due gruppi da tre vignette, di ineguale grandezza, che sono collegate tra loro da un rapporto di causa-effetto, ma il modo in cui vengono concatenate è diverso. Il primo gruppo è formato dalle vignette 4-6, e la loro relazione è descrivibile nel seguente modo: nella quarta vignetta sono rappresentate le ballerine di cancan che entrano in scena⁵⁸; nella quinta un uomo del pubblico si alza ed esulta («YIIIIIEPPIEEE!!!»), agitando in aria il cappello; nella sesta un altro uomo, che siede dietro al primo, disturbato dal comportamento di quest'ultimo, si alza a sua volta e lo fa sedere, colpendolo sulla testa con il calcio della pistola. Quindi, la quarta vignetta è la causa della quinta (entrano le ballerine → l'uomo esulta), e la quinta è, a sua volta, la causa della sesta (l'uomo esulta → il secondo uomo lo azzittisce). Nella quinta e nella sesta vignetta, il sovrapporsi delle due figure al pentagramma indica il momentaneo prevalere delle loro voci sulla musica. Il secondo gruppo di vignette, legato dal rapporto di causa-effetto, ha una concatenazione più complessa del precedente. Esso è formato dalle vignette 12-14, e ha la seguente struttura: la dodicesima è la causa della quattordicesima (l'uomo guarda le ballerine → la moglie copre i suoi occhi con un ventaglio), e allo stesso tempo è l'effetto della tredicesima (le ballerine danzano in modo provocante → l'uomo le guarda).

Le vignette 7-9 sono tra loro collegate sia per il tipo di formato (più piccolo della media) che per il contenuto. Nella settima Ken Parker si trova davanti alla porta di un palco e la sta aprendo (il lato destro della porta è marcato, infatti, da uno spiraglio nero); nell'ottava la porta è stata aperta, ma la scena è ripresa con un controcampo: ora

⁵⁸ Il gruppo di ballerine non si trova perfettamente al centro del palcoscenico, ma è spostato verso destra e, allo stesso tempo, dalla posizione dei loro visi è facile intuire che stanno guardando verso sinistra. Di conseguenza la vignetta rappresenta il loro ingresso sulla scena (le ballerine vengono da destra e sono rivolte verso sinistra).

guardiamo da dentro – dove ci sono un uomo e una donna colti in un momento d'intimità – verso Ken Parker che, pur avendo aperto la porta, è rimasto fuori dal palco. Nella nona si ha un nuovo controcampo, che ci riporta in una situazione simile a quella iniziale: Ken Parker è visto di profilo, davanti alla porta di un palco, e dalla sua posizione, sbilanciata verso sinistra, dalle parole da lui pronunciate («Pardon!»), e dalla mancanza dello spiraglio più scuro sul bordo destro della porta, è possibile dedurre che quest'ultima è stata appena richiusa.

Le due vignette successive, la decima e l'undicesima, grazie anche ad un tipo di inquadratura molto simile (l'unica differenza è che la seconda è leggermente più ravvicinata della prima), svolgono la funzione di collegare due differenti momenti narrativi, che non avvengono nello stesso ambiente: dal corridoio che porta ai palchi si passa al palcoscenico dove si esibiscono le ballerine, e quindi alla platea dove avviene la scena successiva (vignette 12-14). Lo stesso tipo di funzione è attribuibile alla quarta vignetta, in quanto se nella seconda e nella terza l'attenzione è concentrata sul protagonista, che sta uscendo dalla platea, nella quarta l'inquadratura ruota di 180° e porta al centro della storia l'ingresso delle ballerine, e l'effetto che hanno sul pubblico (vignette 5-6).

Dunque, si potrebbe generalizzare dicendo che, nella parte di fumetto analizzata, si ha un'alternanza, fin qui ripetuta per due volte consecutive, basata sul cambiamento del soggetto rappresentato nelle vignette: *azione di Ken Parker* → *vignettale di passaggio* → *azione/reazioni del pubblico*, dove, nel primo caso, la vignetta di passaggio e quelle incentrate sul pubblico sono parte di una stessa unità sintattico-semanticamente.

Basando le nostre aspettative sulla regolarità di questo schema, il contenuto della quindicesima vignetta è del tutto prevedibile: essa dovrebbe essere incentrata sul protagonista, ed infatti è così. Anzi, per rafforzare la ciclicità della rappresentazione, il disegnatore inserisce un'immagine molto simile ad una proposta in precedenza (vignetta 8), stabilendo così un parallelismo tra due situazioni analoghe: Ken Parker apre la porta di un palco alla ricerca di un posto libero (vignette 8 e 15).

Da qui in poi, però, lo schema non viene più seguito. Infatti, le vignette che vanno dalla quindicesima alla diciannovesima, oltre ad essere tutte incentrate sul protagonista, non presentano alcun tipo

di svolgimento⁵⁹. Le prime quattro sono costruite sull'alternanza di campo e controcampo, e di queste le ultime due propongono dei dettagli: rispettivamente, gli occhi spalancati di Ken Parker e il coltello conficcato nell'uomo sdraiato a terra. La diciannovesima usa un'inquadratura simile alla sedicesima, ma qui il punto di vista è retrocesso facendo rientrare anche il protagonista nello spazio della vignetta. La staticità della rappresentazione contrasta con il continuo alternarsi di campo e controcampo, di visioni d'insieme e di dettagli, e serve a mettere in risalto la tragicità del momento.

Anche le quattro vignette successive sono incentrate sul protagonista, ma qui l'azione si anima. Esse sono collegate due a due, ma in modi completamente diversi. Le prime due ritraggono gli stessi personaggi in momenti successivi, usando ancora una volta l'alternanza di campo e controcampo. La ventiduesima e la ventitreesima vignetta rappresentano invece uno stesso momento, violando ancora una volta il rapporto tra l'azione rappresentata e lo spartito musicale. La loro struttura è molto interessante perché, come è stato accennato sopra, se da una parte non v'è alcun dubbio che esse siano separate, e la parziale presenza dei riquadri lo dimostra, dall'altra vanno lette come se fossero unite: la ventiduesima descrive quello che succede all'interno del palco, mentre la ventitreesima quello che sta fuori, ma i due eventi sono collegati e avvengono quasi contemporaneamente.

Fino a questo momento ho lasciato da parte la prima e l'ultima vignetta. La loro somiglianza tematica (in entrambe vediamo l'orchestra e il direttore) conferisce maggiore unità alla parte analizzata, che così assume una struttura ciclica: l'inizio e la fine coincidono. Esse, inoltre, sono le uniche in cui il pentagramma entra a far parte della vignetta, tanto che, come è già stato detto, nella ventiquattresima le ultime note assumono un valore puramente grafico. Con quest'espediente, l'autore ripropone a livello visivo la distinzione che c'è nel cinema tra suoni *onscreen* e *offscreen*. Infatti, quando nelle vignette è presente la sorgente sonora, che in questo caso è data dall'orchestra, lo spartito è collocato al suo interno; se invece la sorgente sonora è assente, il componente musicale rimane esterno alle vignette, assumen-

⁵⁹ È importante notare come, presumibilmente, le cinque vignette che formano quest'unità descrivono un lasso di tempo infinitamente piccolo, anzi le prime quattro rappresentano il medesimo istante, generando un aperto contrasto con il normale decorso della musica annotata nello spartito ad esse collegato.

do la funzione grafica di separarle, ma allo stesso tempo le unisce in un'unica unità sintattico-semanticamente.

Cercando di riassumere tutti gli aspetti descritti fino a questo momento, si potrebbe dire che le ventiquattro vignette analizzate si dividono in due parti asimmetriche, formate rispettivamente da quattordici e dieci unità di rappresentazione. Nella prima parte, all'interno della quale si possono individuare almeno quattro sottogruppi (vignette 2 e 3, 5 e 6, 7-9, 12-14), la ricerca di un posto da cui vedere lo spettacolo fatta da Ken Parker serve da pretesto per mostrare vari tipi umani presenti nel teatro: dai «brutti ceffi» della seconda e della terza vignetta ai buontemponi della quarta e della quinta, dagli amanti dell'ottava all'anziana coppia della tredicesima e della quattordicesima. Nella seconda parte, invece, la struttura è molto più compatta dato che vi sono solo due sottogruppi di grandezza ineguale (vignette 15-20 e 21-23), e il tema è meno vario: Ken Parker scopre l'omicidio e inizia la fuga. La somiglianza tra l'ottava e la quindicesima vignetta stabilisce, inoltre, un rapporto antitetico tra i due gruppi, basato sulla contrapposizione tra *eros* e *thánatos*.

Le caratteristiche attribuite alle vignette sono riscontrabili anche nello spartito. Infatti, sebbene il motivo principale (A) e la sua variazione (A₁) siano presenti in entrambe le parti, nella prima (bb. 1-33 ca.), corrispondente allo spartito contenuto nelle prime tre pagine, il numero delle unità sintattiche (A, B, C, D, E e F) è molto maggiore della seconda (A, B e G), che occupa le ultime due tavole, e che quindi si presenta come più monotona.

Una simile analogia è riscontrabile anche a livello ritmico. Marco de Natale inizia i suoi "Appunti per una analisi delle strutture ritmiche" (1990) sottolineando che «la percezione del ritmo non s'affida a un senso specifico, e pertanto non può esservi ritmo "puro"»⁶⁰. Quindi, possiamo parlare a ragione di ritmo nella successione delle vignette, ritmo che si manifesta sia nella loro struttura formale (dimensione, tipo di inquadrate, somiglianze), sia negli argomenti trattati.

È intuitivo che in tale profilo ritmico-pulsivo le durate più lunghe si risentano come zone di appoggio o caduta della tensione da movimento, laddove quelle più brevi – soprattutto se isocrone – tendono a saldarsi in tratti continui, risolvendo qua e là in durate più ampie. In definitiva, ciò che qui emerge [...]

⁶⁰ M. de Natale, 1990, p. 8.

*è la condizione di flusso, di scorrimento continuo di quel che diciamo vissuto ritmico, con elastiche o brusche rarefazioni e condensazioni motorie*⁶¹.

Da questo punto di vista, la parte di fumetto analizzata si presenta come la successione di momenti più dinamici, costruiti sintatticamente con la successione di vignette più piccole del normale (vignette 7-9 e 16-18), o con l'alternanza di inquadrature differenti (vignette 7-9, 12-14, 16-18, 20 e 21), e semanticamente con momenti di sviluppo narrativo (vignette 5 e 6, 12-14, 21-23), che si alternano a parti più statiche, ottenute attraverso la presentazione di inquadrature pressoché identiche (vignette 2 e 3, 10 e 11) o con unità di rappresentazione più grandi del normale (vignette 1, 4 e 19), e con il susseguirsi di vignette puramente descrittive (vignette 1, 4 e 19, ma anche 10-11 e 16-18)⁶². Nella seconda parte del fumetto è possibile individuare un contrasto tra la dinamicità ritmica del montaggio, ottenuta con bruschi cambiamenti di piano (dalla figura intera della sedicesima vignetta si passa ai dettagli delle due successive), con il rapido avvicinarsi di campo e controcampo (vignette 16-18) e con l'alternanza di vignette più piccole e più grandi del normale (vignette 16-19), e la staticità della narrazione (dalla quindicesima alla diciannovesima vignetta non accade assolutamente niente).

Sul piano musicale, è interessante notare che le quattro battute quasi identiche, formate da tre accordi l'una (bb. 47-50), sono collocate all'inizio dell'ultima pagina. Quindi, la staticità che caratterizza le vignette 15-19 si trasferisce, subito dopo, sul piano musicale, come per accentuare l'incertezza su cosa accadrà al protagonista⁶³. Inoltre, in corrispondenza del pugno sferrato da Ken Parker ad uno dei due presunti assassini, con il quale ha inizio la sua fuga, nello spartito si ripete il tema iniziale modificato A_1 ⁶⁴. La sorpresa maggiore che si incontra traducendo in suono lo spartito è che, contrariamente a quan-

⁶¹ Ivi, pp. 9-10.

⁶² La presenza degli stessi gruppi di vignette in categorie opposte indica che essi assumono caratteristiche diverse se studiate da differenti punti di vista.

⁶³ Ricordo che il componente verbale della diciannovesima vignetta è formato da due balloons: «Che diavolo succede qui!?» attribuito a Ken Parker, e «Fallo stare zitto, presto!» detto da uno dei presunti assassini.

⁶⁴ Queste osservazioni contraddicono quanto è stato detto alla fine del precedente paragrafo. Tuttavia, ritengo opportuno farle in ogni caso perché, dopo quanto è stato detto sull'analisi del contenuto delle vignette, il collegamento evidenziato mi sembra tutt'altro che irrilevante, anche se chiunque potrebbe facilmente obiettare dicendo che non c'è nessun tipo di collegamento sintattico diretto tra vignette e spartito.

to ci si sarebbe potuto aspettare, non si tratta di un cancan, ma di un motivetto “da caserma”, molto conosciuto, che ha in comune con la danza francese solo la base binaria del suo ritmo: è scritto, infatti, nel ritmo di $\frac{6}{8}$. Su di esso è opportuno soffermarsi più a lungo.

Il ritmo bi-ternario, formato cioè da due movimenti in cui si susseguono tre pulsioni⁶⁵, ha la sua origine da quello binario. Le fasi logiche, ma non cronologiche, che portano dall'uno all'altro sono state ben descritte da Gino Stefani:

a) partiamo dal binario $\frac{2}{4}$. Uno-due, uno-due...: alternanza spinta/inerzia, avanti/indietro, destra/sinistra ecc.: un'articolazione uguale, pari in durata (anche se marcata nei suoi due tempi, quanto all'energia, dalla disparità forte/debole [...]). b) Ciascuno dei due tempi-movimenti viene ora sentito, al suo interno, nella dinamica di fasi *lunga-breve* [...]; il binario perde così quanto può avere di rigidità angolosa, e acquista molleggio, elasticità [...]. c) L'uguaglianza ternaria sviluppa poi la continuità e scorrevolezza del movimento, che diventa ancora più morbido pur restando però modulato sullo schema di fondo binario-bilaterale. Così il movimento è un va-e-vieni, un lasciarsi andare per tornare su di sé, con trasporto e abbandono⁶⁶.

Il movimento umano «nella sua dinamica fisiologico-cinetica, si articola in due fasi (slancio/inerzia, appoggio/alzata ecc.), che appaiono *disuguali*, asimmetriche per distribuzione di energia e per *durata*»⁶⁷. Il ritmo ternario uniforma questa irregolarità rendendo il movimento più fluido e scorrevole⁶⁸. Proprio tale scorrevolezza fa prediligere questo ritmo per brani in cui “si parla di mare”, come le barcarole.

L'uso del ritmo bi-ternario, pieno di «oscillazioni, dondolamenti (interni), rimbalzante, elastico»⁶⁹, in corrispondenza del camminare di Ken Parker alla ricerca di un posto, diventa quindi assolutamente appropriato e naturale: la musica sintetizza in una stessa unità ritmica le due fasi ineguali del camminare, e la loro uguaglianza. Il ritmo scorre in questa sorta di andamento ciclico, così come ciclica è la

⁶⁵ Marco de Natale contesta l'analogia, che si stabilisce con la pratica del solfeggio, tra il ritmo e la riduzione degli eventi sonori a *shock/pulsioni* (cfr. M. de Natale, 1990, p. 9), ma in questo frangente la ritengo comunque utile per descrivere la struttura ritmica del brano.

⁶⁶ G. Stefani, 1998, pp. 66-67. L'uguaglianza avviene considerando la fase accentata/lunga di ogni movimento come composta da due pulsioni brevi.

⁶⁷ Ivi, p. 65.

⁶⁸ Cfr. ivi, pp. 66-67.

⁶⁹ Ivi, p. 66.

ripetizione dello schema *azione del protagonista* → *parte di passaggio* → *azione/reazioni del pubblico*, anch'esso ternario e ripetuto per due volte (proprio come il ritmo delle battute). E ciclica è la struttura della parte analizzata, che inizia e finisce con vignette molto simili. Nell'uniformità ritmica, le differenze delle azioni, degli ambienti, dei personaggi, si fondono in un unico flusso, e sempre in questo fluire sono amalgamati i due momenti fondamentali, il comico e il tragico, che quasi rispecchiano la base binaria.

Infine, l'allegro motivetto da caserma – le cui parole non credo sia opportuno ricordare in questa sede – che si basa proprio sull'articolazione bi-ternaria, attraverso l'ampio uso di crome, assume una duplice funzione: sottolinea il tono comico/ironico della prima parte e, attraverso un procedimento caro a Stanley Kubric⁷⁰, rende ancora più tragica la seconda, proponendo il contrasto tra il continuo fluire gioioso del tema e la drammaticità della scoperta dell'omicidio. Se Kubric nel suo *Arancia meccanica* fa cantare ad Alex *Singin' in the Rain*, mentre pesta a sangue lo scrittore Alexander, scandendone il ritmo a suon di calci, inscenando così una parodia della danza sotto la pioggia di Gene Kelly, nel fumetto *Diritto e rovescio* si addensano in un'unica unità sintattica (quella marcata dalla presenza dello spartito) le due opposte funzioni di una stessa musica: sottolineare l'ironia della prima parte, e quindi rafforzare le immagini, e contrastare la tragicità della seconda.

4.2.5 Conclusioni

La conclusione non può che essere quella sin qui implicitamente suggerita: la musica, nella forma grafico-notazionale, è del tutto compatibile con il linguaggio dei fumetti, e il suo utilizzo in combinazione alle vignette può essere tanto proficuo quanto quello della colonna sonora nel cinema. Questo è possibile grazie alla profonda somiglianza che lega le strisce disegnate agli spartiti, una somiglianza che, se vogliamo, supera quella esistente tra le immagini in movimento e la manifestazione fisico-acustica del suono. Infatti, se interrompiamo una pellicola quello che otteniamo è un fotogramma, che di per sé è un medium statico, mentre se interrompiamo il suono registrato rimane solo il silenzio. Ritornando allo schema proposto alla figura 2.9 notia-

⁷⁰ Cfr. S. Bassetti, 2002, pp. 99-113.

mo, quindi, che la differenza, sicuramente non trascurabile, che separa gli spartiti dai comics si colloca ad un livello più basso rispetto a quella che separa i suoni registrati dalle immagini impresse sulla pellicola. Dopo quanto è stato detto, resta solo da auspicare un maggiore utilizzo della musica nel linguaggio dei fumetti.

4.3 *La musica e le immagini in movimento**

4.3.0 *Premessa*

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come sia possibile analizzare (e usare) la musica all'interno del linguaggio dei fumetti, rilevando delle potenzialità che solo in parte vengono sfruttate da autori e disegnatori. Tra le ragioni che ci hanno spinto ad interessarci di quest'argomento c'era anche l'analogia che da sempre accomuna il cinema ai fumetti.

Qui di seguito proveremo a studiare un breve cortometraggio e il modo in cui la musica viene usata al suo interno. Come tutti i filmati con un componente sonoro, il primo dei cortometraggi che formano i *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* di François Girard (1993) è formato da un medium non necessariamente dinamico (la rapida successione dei fotogrammi), e da uno necessariamente dinamico (la musica che ne costituisce la colonna sonora – in questo caso l'*Aria* iniziale delle *Variazioni Goldberg* di J.S. Bach). I due media che formano il comunicato sono quindi molto simili, anche se non perfettamente identici, e per questo la loro unione è caratterizzata da un rapporto contrappuntistico (inteso nel senso di *punctum-contra-punctum*): ad ogni immagine corrisponde un determinato frammento sonoro e viceversa.

Una simile precisazione potrebbe sembrare del tutto scontata e superflua, ma non lo è affatto, soprattutto se, utilizzando lo schema presentato nel *secondo capitolo* (figura 2.9), si cerca di descrivere le caratteristiche degli altri comunicati in cui si possono ritrovare gli stessi media qui considerati. Tanto per citarne alcuni, basterà ricordare che questo rapporto contrappuntistico viene meno negli spartiti illu-

* Il presente paragrafo è già stato pubblicato, con il titolo "Appunti musicali sui *Thirty Two Short Films about Glenn Gould* di François Girard (1993) (II) – La musica e le immagini in movimento", sulla rivista *Hortus Musicus* (n. 23, luglio-settembre 2005, pp. 97-103).

strati, dove la musica si presenta nella sua veste grafico-notazionale (lo spartito) mentre le immagini sono dei media statici che non devono essere convertiti in processi⁷¹, ma viene parzialmente recuperato nel caso degli spartiti collocati al di sotto delle vignette di un fumetto, dove, nonostante le differenze, entrambi i componenti coinvolti sono dei media statici che devono essere convertiti in processi⁷².

Dunque, nel cinema la musica e le immagini sono poste in relazione grazie alla loro somiglianza: entrambi i media sono sostanzialmente dinamici. Lo studio di un comunicato formato da musica e immagini in movimento presenta, però, diversi problemi, dovuti proprio alla differente natura dei due media: le immagini costituiscono un medium dinamico che se interrotto può dare origine a un medium statico (i fotogrammi), mentre la musica è un medium necessariamente dinamico.

Di conseguenza, se per le prime è possibile effettuare l'analisi utilizzando anche il fermo-immagine e l'avanzamento per sequenze, per la seconda si può solo far riferimento allo spartito, determinando il collegamento tra i due media attraverso la semplice osservazione⁷³. Questo rende inevitabilmente lo studio meno scientifico. Ciononostante, la possibilità di rivedere più volte la stessa porzione di testo permette di raggiungere risultati sufficientemente attendibili.

Usando un approccio tipologico che pone l'accento sui rapporti derivazionali e sul legame esistente tra i media coinvolti⁷⁴, è possibile affermare che il cortometraggio in questione è un *vehiculum* formato da un componente visivo e da uno musicale facilmente separabili ($Ve_{Vis\&Mus}$), anche se esistono sullo stesso portatore tecnico⁷⁵ (la pellicola), costruito a partire da un *vehiculum* musicale (Ve_{Mus}) preesisten-

⁷¹ Si veda a questo proposito quanto è stato detto nel § 4.1.

⁷² Si veda a questo proposito quanto è stato detto nel § 4.2.

⁷³ È vero che l'espressione 'colonna sonora' deriva dalla "colonna" (o *banda*) che, all'interno della pellicola cinematografica, è riservata alla registrazione dei suoni, e che in alcuni casi assume la forma di spettro sonoro, dal quale sarebbe possibile effettuare un'analisi dettagliata, e scientificamente più valida. Tuttavia, in questa sede preferisco avvalermi solo parzialmente dei programmi informatici necessari per questo tipo di indagini, anche perché i risultati sono di più difficile lettura.

⁷⁴ Cfr. J.S. Petőfi – G. Pascucci, 2001, pp. 31-41. A questo proposito si veda anche: J.S. Petőfi – A. Garbuglia, 2006, pp. 1-13, e A. Garbuglia, 2004a.

⁷⁵ Con l'espressione 'portatore tecnico' (o 'supporto tecnico') si intende generalmente il supporto fisico attraverso il quale il comunicato giunge al fruitore come ad esempio lo schermo del televisore o del computer, le pagine di un giornale, la radio (cfr. J.S. Petőfi, 1997, p. 8).

te (l'*Aria* bachiana). Lo schema che lo descrive è il seguente: $Ve_{Mus} \rightarrow Rcp/Prd \rightarrow Ve_{Vis\&Mus}$, dove la sigla '*Rcp/Prd*' sta ad indicare che il produttore del comunicato (*Prd*) è al tempo stesso anche il ricevente (*Rcp*) di un comunicato originario.

Questa descrizione non tiene conto, però, del ruolo svolto dalla registrazione, che in questo caso è fondamentale. Infatti, il comunicato da cui Girard inizia la sua produzione non è lo spartito dell'opera bachiana, bensì una sua particolare esecuzione e, precisamente, la prima registrazione ufficiale fatta da Glenn Gould di quest'opera, quella del 1955 (Columbia, 1956, ML 5060), alla quale il pianista canadese deve gran parte della sua fama. Di conseguenza, volendo descrivere correttamente questo cortometraggio, lo schema da usare dovrebbe essere $[Ve_{Mus} \rightarrow Rcp/Prd \rightarrow Ve_{Mus}] \rightarrow Rcp'/Prd' \rightarrow Ve_{Vis\&Mus}$, dove la parte posta tra parentesi quadre descrive l'interpretazione fatta da Gould, che è al tempo stesso il ricevente dello spartito bachiano (Ve_{Mus}) e il produttore di una manifestazione fisico-acustica (Ve_{Mus}), che costituisce il comunicato da cui Girard (*Rcp'/Prd'*) inizia la produzione del suo cortometraggio ($Ve_{Vis\&Mus}$). In questo contesto, quindi, tutti gli aspetti che rendono riconoscibile l'esecuzione di Gould, il timbro del pianoforte, il tocco dei suoi polpastrelli sulla tastiera, la sua interpretazione, il suo continuo canticchiare in sottofondo, diventano assolutamente rilevanti nell'interpretazione del comunicato.

4.3.1 *Analisi sintattica*

La musica può essere usata nel cinema in molti modi diversi e, da questo punto di vista, il film di François Girard rappresenta un caso paradigmatico, poiché i trentadue cortometraggi che lo compongono sono un vero e proprio catalogo dei modi di impiegare la musica in un comunicato cinematografico.

Tra questi piccoli film, il primo sembra essere anche il più semplice. Esso dura complessivamente due minuti e dieci secondi, ed è interamente dominato dal colore bianco. La camera inquadra una distesa di neve, movimentata solo da qualche sfumatura grigio-azzurra, che si perde all'orizzonte fino a confondersi con l'altrettanto uniforme bianco-azzurro del cielo. Quasi in corrispondenza della sottile linea che separa la neve dal cielo si intravede la sagoma scura di una persona, spostata leggermente verso la parte sinistra dello schermo. Inizialmente, essa

sembra stare ferma, ma poi diventa sempre più evidente che sta camminando verso lo spettatore. Il suo avanzare non è lineare: prima procede verso sinistra, poi diagonalmente, verso destra, con un'inclinazione di circa quarantacinque gradi rispetto al piano d'osservazione, e quindi nuovamente verso sinistra, con un angolo opposto al precedente, fino a portarsi in una posizione pressoché identica a quella iniziale, ma più vicina allo spettatore. Solo quando il protagonista si trova nella parte conclusiva del suo percorso si possono distinguere alcuni particolari: si tratta di un uomo, che indossa un cappotto a tre quarti, un cappello e degli stivali. Le sue braccia sono conserte e, per tutto il tragitto, tiene lo sguardo rivolto verso il basso. La luce, esterna all'inquadratura, proviene da dietro il personaggio e quindi i suoi lineamenti rimangono sempre in ombra. Una volta fermatosi, l'uomo (Glenn Gould – possiamo supporlo dal titolo iniziale) si gira prima verso sinistra (la destra dello spettatore), poi guarda verso la camera, e infine accenna a girarsi verso destra, ma il movimento è interrotto dalla comparsa del titolo del secondo film. La telecamera rimane fissa per tutto il cortometraggio; a muoversi è solo l'attore. Proprio il suo graduale avvicinarsi alla macchina da presa permette di passare da un'inquadratura a campo lunghissimo ad un'inquadratura a campo medio.

Nel cortometraggio sono presenti sia suoni diegetici⁷⁶, il rumore del vento e dei passi, che extradiegetici, l'esecuzione dell'*Aria* delle *Variazioni Goldberg*. I suoni diegetici permettono di collegare il titolo generale del film a questo primo cortometraggio, giacché il rumore del vento inizia ancora prima della sua comparsa, e rimane costante anche quando lo schermo diventa completamente nero, espediente con cui il regista marca l'inizio di un nuovo film.

Il cortometraggio ha una struttura molto unitaria: la telecamera è fissa; lo scenario è sempre lo stesso; c'è un unico personaggio; la colonna sonora è composta da un solo brano; il rumore del vento rimane costante per tutta la sua durata. Volendo però dividerlo in unità sintattiche, è possibile individuare quattro fasi successive, che corrispondono alle azioni del protagonista: a) camminare verso sinistra; b) camminare verso destra; c) camminare nuovamente verso sinistra; d) stare fermo. L'ultima fase può, a sua volta, dividersi in due parti in base a dove egli rivolge lo sguardo. L'unitarietà del cortometraggio è accentuata, a livel-

⁷⁶ Cfr. F. Casetti – F. Di Chio, 1990, p. 90.

lo visivo, dal percorso svolto dal protagonista che, terminando in una posizione simile a quella iniziale, ma più vicina allo spettatore, crea una sorta di ciclicità, grazie alla quale è possibile parlare di un inizio, uno svolgimento e una fine, in qualche modo collegata all'inizio. Allo stesso tempo l'uso di tutta l'*Aria* delle *Variazioni Goldberg*, senza alcun tipo di taglio, conferisce una compiutezza sonoro/musicale al film.

La semplicità del cortometraggio nasconde però una complessità strutturale, costruita attraverso un rapporto dialettico tra i quattro elementi che lo compongono: il paesaggio/inquadratura, il protagonista, i suoni diegetici, e i suoni extradiegetici. Di questi quattro elementi due rimangono costanti per tutta la durata del film, mentre gli altri due mutano: alla staticità⁷⁷ dell'inquadratura, fissa sul paesaggio nordico, corrisponde il continuo rumore del vento, e al progressivo avvicinarsi dell'uomo, l'altrettanto progressivo aumentare del volume della musica⁷⁸. Quindi alla staticità del piano visivo corrisponde la "staticità" di quello acustico, e alla dinamicità del piano visivo corrisponde la dinamicità di quello acustico. All'inizio e alla fine gli aspetti statici dominano su quelli dinamici, mentre nella parte centrale questi ultimi prendono, gradualmente, il sopravvento.

Come ho già detto, all'inizio del cortometraggio la sagoma del protagonista si perde nel bianco accecante della distesa di ghiaccio; si fa fatica ad individuarla, e non si capisce se stia ferma o se cammini. Allo stesso modo la musica sembra essere assente (è possibile sentirla solo portando l'audio ad un volume molto alto), e il campo uditivo è occupato interamente dal rumore del vento. Poi, a poco a poco, si scopre che l'uomo cammina verso lo spettatore; si avvicina sempre di più, emergendo dal bianco del paesaggio. Quasi contemporaneamente, con un volume inferiore a quello del vento, si inizia a percepire il suono di un pianoforte: è l'*Aria* delle *Variazioni Goldberg* nell'inconfondibile interpretazione di Glenn Gould (1955). Il rumore del vento passa gradualmente in secondo piano e, allo stesso tempo, il protagonista

⁷⁷ In un film non ha senso parlare di aspetti statici e aspetti dinamici, dato che anche ciò che rimane fermo è reso dalla rapida successione di fotogrammi. In questo contesto, però, utilizzerò ugualmente tale distinzione, tenendo sempre presente che non ha un valore assoluto ma relativo.

⁷⁸ In questa descrizione è stato volutamente trascurato il rumore dei passi che, logicamente, si fa sempre più riconoscibile mano a mano che il protagonista si avvicina alla macchina da presa. Una rappresentazione più dettagliata della struttura del film è quella presentata nella figura 4.33.

prende il sopravvento sullo sfondo. Quando la musica finisce, lasciando al vento l'intero campo uditivo, anche l'uomo si ferma. Il regista crea, così, una sorta di parallelismo tra il protagonista, Glenn Gould, e la musica da lui suonata, fondato su di una potenzialità del suono, il piano e il forte, usata metaforicamente in connessione alla lontananza e alla vicinanza del personaggio. Sappiamo bene, dalle quotidiane esperienze non musicali di suono, che il piano, se trasferito in ambito spaziale, è un segnale per *ciò che è lontano*, mentre il forte indica *ciò che è vicino*⁷⁹, e il passaggio dal primo al secondo può essere letto come un progressivo *avvicinamento*.

Approfondendo lo studio del brano musicale e del suo rapporto con le immagini, il parallelismo appena descritto si arricchisce di punti di contatto più complessi. L'*Aria* con cui Bach apre e chiude le *Variazioni Goldberg* è formata da trentadue battute, la cui linea di basso espone la passacaglia⁸⁰ usata per le successive trenta variazioni (figura 4.31).



Figura 4.31

Di questo basso Gould dice che

la sua struttura è in sé talmente salda e completa da apparire poco adatta alla funzione di basso di ciaccona, soprattutto per la ripetitività del suo motivo cadenzante. Esso non evoca minimamente quell'anelito a un completamento che è implicito nella prima esposizione, tradizionalmente concisa, di un motivo di ciaccona...⁸¹.

⁷⁹ Cfr. G. Piana, 1991, p. 285.

⁸⁰ La passacaglia usata nelle *Variazioni Goldberg* non è altro che il basso di una sarrabanda tratta dal *Quaderno di Anna Magdalena Bach* (cfr. G. Gould, 1984, pp. 55-63).

⁸¹ Ivi, p. 58.

La chiusura e l'unitarietà non sono, quindi, delle caratteristiche che riguardano solo il cortometraggio, ma anche la struttura stessa del brano usato come colonna sonora. Esso è composto da quattro periodi, formati da otto battute l'uno, che terminano tutti con lo stesso *motivo cadenzante* (III – IV – V – I), dal quale possiamo facilmente intuirne la tonalità: se il primo e l'ultimo periodo sono in *sol maggiore* (la cadenza infatti è *si – do – re – sol*), il secondo è in *re maggiore* (*fa – sol – la – re*) e il terzo in *mi minore* (*sol – la – si – mi*). L'*Aria* potrebbe essere descritta come segue: nella prima parte viene esposta la tonalità in cui è composto il brano (*sol maggiore* – primo periodo), da cui, progressivamente, ci si allontana passando per la dominante (*re maggiore* – secondo periodo), e la relativa minore (*mi minore* – terzo periodo), per ritornare poi alla tonalità principale (*sol maggiore* – quarto periodo).



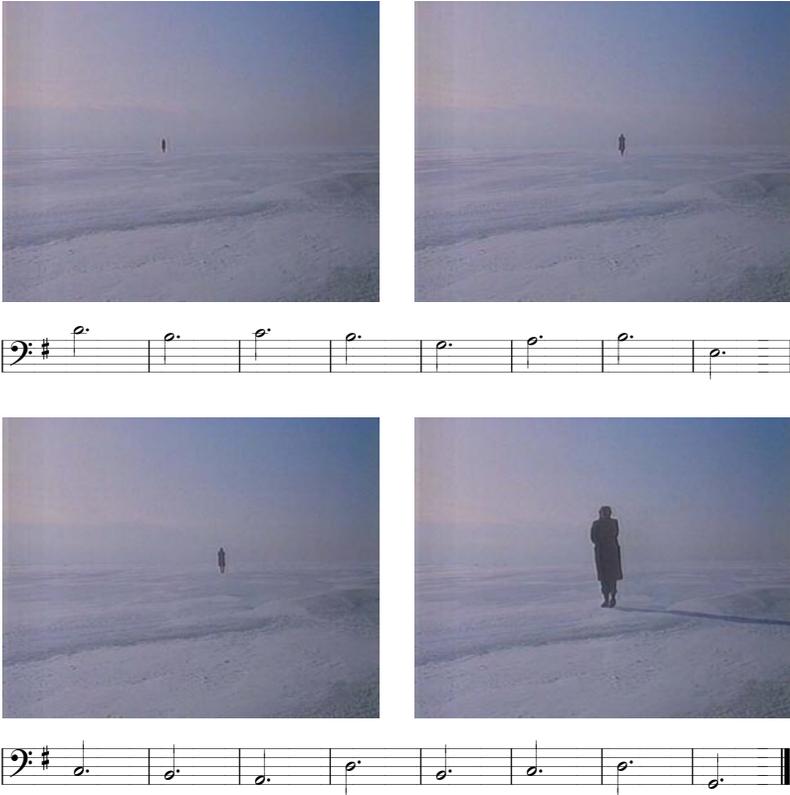


Figura 4.32

Confrontando questa descrizione con quanto accade sul piano visivo, nel cortometraggio si può notare che al primo periodo corrisponde il camminare verso sinistra del protagonista, al suo dirigersi verso la destra dello schermo i due motivi centrali e al suo andare nuovamente verso sinistra, fino a ritornare in una posizione perpendicolare a quella iniziale, il quarto periodo (figura 4.32). Il parallelismo tra Gould e la musica da lui suonata continua: quando la musica si allontana dalla tonalità del brano anche Gould cammina in una direzione diversa da quella iniziale; quando la musica ritorna nella tonalità di *sol maggiore* anche Gould torna in una posizione simile a quella iniziale.

La struttura complessiva del primo cortometraggio potrebbe essere sintetizzata nello schema riportato alla figura 4.33.

		<i>Campo visivo</i>		<i>Campo uditivo</i>		
		<i>Ambiente</i>	<i>Protagonista/Gould</i>	<i>Suoni diegetici</i>		<i>Suoni extradiegetici</i>
← <i>Tempo</i> ←	La camera rimane fissa per tutto il film e inquadra un paesaggio nordico.		Cammina.	Sembra stare fermo.	Si sente solo il rumore del vento.	Sembrano assenti.
				Cammina verso la sinistra dello schermo.	Il rumore del vento è in primo piano.	In sottofondo inizia a sentirsi l' <i>Aria delle Variazioni Goldberg</i> suonata da Gould (primo periodo – <i>sol maggiore</i>).
				Cammina verso la destra dello schermo.	Il rumore del vento passa gradualmente in secondo piano.	La musica si allontana dalla tonalità in cui è scritto il brano passando alla dominante e alla relativa minore (secondo e terzo periodo).
				Cammina verso la sinistra dello schermo.	Il rumore del vento rimane invariato per tutto il film. Il rumore del vento è passato definitivamente in secondo piano e ad esso si aggiunge il rumore dei passi con un volume crescente.	La musica ritorna nella tonalità di <i>sol maggiore</i> (quarto periodo).
	Sta fermo.	Si ferma in una posizione perpendicolare a quella iniziale. Si gira verso la sua sinistra, poi guarda dritto e infine accenna a girarsi verso destra.		Si sente solo il rumore del vento.	Assenti.	La musica cessa.

Figura 4.33

Quanto è stato appena detto è, naturalmente, solo una semplificazione necessaria per descrivere la complessa struttura del cortometraggio. Nella realtà la divisione tra una parte e l'altra non è così netta; infatti, i cambiamenti non avvengono mai in modo brusco, ma graduale, tanto che, ad esempio, quasi non si riesce a cogliere il momento esatto in cui il protagonista inizia a camminare in una direzione diversa. Tuttavia, il rapporto tra le varie componenti del cortometraggio non viene alterato: la fluidità e la gradualità dei cambiamenti non fanno altro che conferire una maggiore unità al comunicato, senza intaccarne la struttura.

4.3.2 *Analisi semantica*

Giunti a questo punto non rimane che chiedersi qual è il senso di questo piccolo film. Come sempre, parlare degli aspetti semantici di un componente musicale, e dei suoi rapporti con quelli degli altri media che formano il comunicato, non è affatto semplice. Per questo è necessario prendere in considerazione degli aspetti concreti. Quello su cui voglio qui riflettere è dato dalla differenza, a cui ho accennato sopra, tra il piano e il forte. Come è già stato detto,

questa è una differenza che viene incontrata ogni giorno e che si intromette in vari modi nelle nostre pratiche quotidiane: ogni giorno viene, in queste pratiche, intesa come *segnale* e direttamente interpretata come tale. Ma quando essa viene infine *scoperta* come una determinazione dei suoni e, nello stesso tempo, come una possibilità che si offre al nostro fare, allora essa comincia ad arricchirsi di richiami che sono per altro da intendere come sconfinamenti, fusioni, transizioni. Il piano può ricevere il senso del lontano, richiamando l'ambito della spazialità e in questa lontananza spaziale può trasparire la dimensione temporale del passato, così come nella maggiore intensità del suono, l'urgenza, l'imminenza, lo stare-per-avvenire; e tutto ciò può assumere una coloritura emotiva, e non beninteso, una coloritura emotiva *qualunque*, ma *quella* coloritura che *spetta* proprio a quelle differenze - intimità, segretezza, solitudine, nostalgia⁸².

Associando queste caratteristiche al progressivo avvicinarsi del personaggio, e al parallelismo che si stabilisce tra il suo muoversi nello spazio e il movimento della melodia all'interno dello spazio tonale, è

⁸² G. Piana, 1991, p. 285.

possibile giungere ad una sorta di identificazione tra Gould e l'*Aria* da lui suonata: Gould è la sua musica, o meglio la sua interpretazione, che in questo caso è la prima storica incisione delle *Variazioni Goldberg*. Si noti che quest'affermazione sarebbe assolutamente priva di senso senza presupporre il valore della registrazione e la dimensione autorale che, grazie ad essa, assume l'interprete⁸³: se invece di quella determinata esecuzione si parlasse in generale dell'opera di Bach, della sua struttura melodica, armonica e ritmica, molto di quanto è stato detto nell'analisi sintattica di questo cortometraggio rimarrebbe comunque valido, ma l'identificazione tra Gould e le sue esecuzioni, che è il vero nucleo semantico del comunicato, non sarebbe possibile.

Associando la registrazione a quanto è stato detto a proposito dell'intrinseca multimedialità di tutti i comunicati, e del ruolo svolto dal ricevente nel determinare i media che formano il testo, il riferimento all'incisione del 1955 chiama in causa non solo la manifestazione sonora, ma anche il supporto materiale all'interno del quale essa esiste, vale a dire il disco⁸⁴. In questo modo è possibile compiere un ulteriore passo avanti: la relazione tra Gould e l'incisione delle *Variazioni Goldberg* non viene proposta qui per la prima volta. Infatti, il disco Columbia ML 5060, pubblicato nel 1956⁸⁵, aveva in copertina trenta foto (cinque file da sei foto l'una) del giovane Gould intento a discutere di uno spartito con un interlocutore che si vede appena. Il numero trenta deriva dal fatto che, sebbene i brani incisi nel disco siano trentadue, le variazioni vere e proprie sono trenta, quindi ad ogni foto corrisponde una variazione. Se le variazioni, pur essendo diverse, sono costruite sulla ripetizione dello stesso basso, le foto presentano quasi sempre gli stessi elementi, la cui disposizione, però, cambia di volta in volta: Gould, lo spartito, un pianoforte, l'interlocutore.

Il brano che viene scelto da questo disco, per essere usato come colonna sonora del cortometraggio, non è uno qualunque, ma è il primo. Da una parte esso si compone esattamente di trentadue battu-

⁸³ L'importanza della registrazione viene messa bene in evidenza nel principio audio-tattile (PAT) elaborato da Vincenzo Caporaletti (cfr. V. Caporaletti, 2005). A questo proposito si veda anche: A. Garbuglia 2007e.

⁸⁴ Dunque anche la copertina del disco: i media verbali e visivi in essa contenuti diventano parte del comunicato da cui Girard inizia la sua produzione.

⁸⁵ L'incisione è stata ripubblicata dalla Sony nel 1992 e, più recentemente, nel 2005. In quest'ultima edizione sono stati pubblicati anche degli interessanti *Outtakes from the 1955 Goldberg Variations recording session*.

te, e quindi fa implicitamente riferimento sia al numero dei brani che compongono le *Variazioni Goldberg*, sia al numero dei cortometraggi che costituiscono il film, dall'altra esso è il primo brano dell'incisione che ha reso famoso Glenn Gould in tutto il mondo. Ecco che l'identificazione del pianista con la sua prima incisione acquista un senso ben preciso: Gould è venuto dalle distese di gelo canadesi per farci conoscere la sua musica, e il primo brano ascoltato dal grande pubblico è stato proprio quest'*Aria*. Dunque, il primo cortometraggio ci parla della nascita di Gould, una nascita artistica ma che, nella finzione cinematografica, prende il posto di quella biologica, in quanto nel cortometraggio successivo si parla dell'infanzia e dell'adolescenza del pianista, passate sulle rive del lago Simkoe.

Si potrebbe ipotizzare, infine, che la distanza a cui rimane il protagonista (il regista sceglie di fermarsi ad un campo medio, piuttosto che arrivare ad un primissimo piano, o anche solo ad un primo piano) e il suo rimanere sempre in ombra alludono al sostanziale isolamento di Glenn Gould, e alla sua scelta di interrompere prematuramente, all'età di trentadue anni, la sua attività concertistica, optando per la registrazione come unico mezzo attraverso il quale entrare in contatto con il pubblico. La registrazione diventa, così, il diaframma necessario a stabilire una dovuta distanza tra chi esegue e chi ascolta.

Capitolo quinto

Lo schermo tra immagini e suoni

5.0 *Premessa*

Fino a questo momento abbiamo sempre preso in considerazione comunicati in cui la musica, le immagini e/o le parole erano dei componenti mediali fisicamente presenti nel testo analizzato. Nel caso di cui ci occuperemo qui di seguito, invece, le cose non stanno così. Quello che abbiamo dal punto di vista fisico-semiotico è, infatti, solo un'immagine (una miniatura, per essere precisi). Vedremo, tuttavia, come per la sua corretta comprensione sia necessario da una parte postulare l'esistenza almeno di un componente verbale sonoro, e dall'altra presupporre un approccio all'immagine e al suono delle parole che muova da una concezione profondamente musicale: il risultato sarà, in definitiva, *un'analisi quasi musicale di una miniatura del X secolo*.

5.1 *Il teatro delle ombre dell'isola di Giava e la Teoria dello Schermo**

Il teatro delle ombre dell'isola di Giava (*wajang*) costituisce, a mio avviso, una metafora densa di implicazioni semantiche per la Teoria dello Schermo, elaborata da Lisa Block de Behar¹.

* La parte restante di questo capitolo è stata pubblicata per la prima volta, con il titolo "Lo schermo tra immagini e suoni – Per un'analisi quasi musicale di una miniatura del X secolo", nel volume, curato da G.N. Ricci, *Appunti di 'viaggio' intorno ad una teoria dello schermo (Heteroglossia – Dossiers e Strumenti*, n. 2, Nuove Ricerche, Ancona 2003, pp. 127-147). Dopo essere stato riveduto e corretto, con la preziosa e amichevole

Le rappresentazioni, che avvengono solo di notte, si basano su soggetti mitologici, tratti da poemi indiani (*wajang purwa*), o raccontano episodi del ciclo di *Pandji* (*wajang gedog*). Gli attori sono marionette, piatte o a tutto tondo, intagliate nel cuoio o nel legno, mosse, dietro ad un telo, da un regista (*dalang*), che ha anche la funzione di narrare la storia messa in scena, accompagnato spesso da un'orchestra (*gamelan*). Il pubblico non vede le marionette, ma solo le ombre, che una luce, posta alle loro spalle, stampa sul telo.

La tecnica usata dal teatro delle ombre ricorda l'impiego dello schermo cinematografico come *superficie trasparente*². Anche se oggi questo procedimento è quasi esclusivamente un espediente tecnico usato, durante le riprese di un film, per creare uno sfondo con immagini in movimento, filmate precedentemente, agli albori del cinematografo erano abbastanza frequenti i casi in cui il proiettore e gli spettatori non si trovavano dallo stesso lato dello schermo. In entrambe le forme di spettacolo abbiamo, quindi, una sorgente luminosa che, investendo con il suo raggio un ostacolo (le marionette o la pellicola), crea effetti di luci e ombre, su un telone sistemato davanti al pubblico. Lo schermo assume così una duplice funzione: da una parte nasconde il processo attraverso il quale le immagini sono poste in essere, mentre dall'altra le rivela, le rende fruibili, fornendo una superficie su cui farle riflettere.

collaborazione di Roberto De Caro, è apparso sulla rivista *Hortus Musicus* (n. 18, anno V, aprile-giugno 2004, pp. 20-25), e successivamente in *Musica teorica – SPECTRUM*.

¹ Cfr. L. Block de Behar, 2003. Lisa Block de Behar (Montevideo, Uruguay 1937) si è laureata in Lettere presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, con una tesi su *Une rhétorique du silence*. Tradotta in spagnolo e pubblicata in Messico, nel 1984 la sua ricerca ha ricevuto il premio Xavier Villaurrutia. La de Behar è stata direttrice della facoltà di Scienze della Comunicazione e professoressa di Semiotica e di Teoria dell'Interpretazione, presso L'Università della Repubblica di Montevideo, dove attualmente è docente di Analisi della Comunicazione. È stata anche insegnante di Teoria Letteraria e di Linguistica presso l'Istituto de Profesores della stessa città. È membro della "Nominating Committee" dell' ICLA/AILC e della redazione di diverse riviste specializzate. Recentemente è stata insignita del "Prize Research Award" della Fondazione Alexander von Humboldt. Tra i vari suoi studi si è occupata anche di una "poetica della sparizione", formulata a partire dalla natura stessa della parola. Tra le sue pubblicazioni si devono ricordare: *Una palabra propiamente dicha* (Siglo XXI, Messico – Buenos Aires 1994); *Al margine di Borges* (Edizioni dal Sud, Bari 1997); *Borges. La pasión de una cita sin fin* (Siglo XXI, Messico 1999); *Jules Lafogue. Les métaphores du déplacement* (L'Harmattan, Parigi 2004). Gran parte dei dati qui riportati sono stati tratti dal sito: <http://blockdebehar.port5.com>. (La presente nota è apparsa, sotto forma di scheda bio/bibliografica, in *Hortus Musicus*, n. 21, gennaio-marzo 2005, p. 107).

² Cfr. F. Casetti – F. Di Chio, 1990, p. 69.

Sebbene quanto appena detto possa essere considerato la spiegazione della metafora a cui accennavo all'inizio, se essa esaurisse qui la sua potenzialità semantica non aggiungerebbe nulla di nuovo al senso del termine in questione, dato che l'ambivalenza è uno degli aspetti che lo caratterizzano. Infatti, per *Il Dizionario della Lingua Italiana* Devoto – Oli (Le Monnier, Firenze 2000) uno 'schermo' è sia quel «dispositivo atto a impedire il flusso di una sorgente di energia (elettrica, magnetica, elettromagnetica, ottica, ecc.) in una certa regione dello spazio» sia quella «superficie atta a diffondere o riflettere luce o altre radiazioni». Ma l'importanza di una metafora non sta tanto nella sua capacità di sostituirsi ad una definizione, quanto nel suo essere «strumento di conoscenza *additiva*»³, e il suo valore è proporzionale alla capacità che ha di rimanere *aperta*⁴. Ecco quindi che il teatro delle ombre dell'isola di Giava dà la possibilità, innanzitutto, di sintetizzare in un unico oggetto i due aspetti della definizione, lasciando supporre che una simile dualità possa essere rintracciata, a livelli diversi, in tutti gli elementi da essa racchiusi. In secondo luogo, esso rende esplicito il cardine su cui si fonda il contemporaneo velare e svelare dello schermo, e cioè la figura retorica della sineddoche. Il nascondimento delle marionette ha come risultato l'emergere della loro ombra che, in quanto *parte-per-il-tutto*, si pone come termine medio tra realtà celata e finzione esibita, permettendo allo spettatore di passare dalla prima alla seconda, e di rimanere affascinato dallo spettacolo «al punto di smarrire la coscienza di sé [e del mondo] e identificarsi con ciò che accade sulla scena, con l'esperire le emozioni vissute ed espresse dagli attori [o dalle marionette], come proprie, in una forma diretta di partecipazione»⁵.

Descrivere tutte le implicazioni che potrebbero essere dedotte da questa metafora non rientra fra gli obiettivi che mi prefiggo in questa sede. Essa rappresenta unicamente un punto di partenza con il quale descrivere brevemente i problemi messi in luce da Lisa Block de Behar, e contemporaneamente introdurre una riflessione che si propone di spostarli all'interno del campo sonoro, pur mantenendo al centro della sua indagine un comunicato visivo.

³ U. Eco, 1984, p. 143.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 184-190.

⁵ C. Tullio-Altan, 1992, p. 104.

5.2 *Lo schermo e il suono*

Almeno in apparenza, il concetto di schermo non ha nulla a che fare con la musica e, più in generale, con il suono. Tale estraneità sembra dipendere principalmente dal loro appartenere a campi percettivi diversi. Lo schermo, infatti, ha prima di tutto una funzione visiva, e secondariamente una tattile (si pensi, ad esempio, al paravento che, come dice la parola stessa, può servire anche a proteggere dal freddo), mentre è completamente inutile in campo acustico, dato che o lascia passare i suoni, non disturbando significativamente la loro ricezione, o crea il silenzio nell'area da lui protetta, e quindi i suoni non vengono comunque modificati. La musica, invece, interessa quasi esclusivamente l'udito⁶. Perché essa si traduca in un'esperienza visiva, è necessario che un oscilloscopio a raggi catodici trasformi le onde sonore in immagini, ma anche in questo caso lo schermo, con il quale possiamo vedere lo spettro sonoro, rimane sostanzialmente estraneo a ciò che stiamo ascoltando. Se nel teatro delle ombre i contorni proiettati sul telone sono preferiti alle marionette, nessuno sarebbe disposto a scambiare una qualsiasi tra le innumerevoli fughe scritte da Bach con la sua rappresentazione 'grafico-dinamica'.

Tra campo visivo e campo acustico non mancano, però, esempi di collaborazioni e interferenze.

Sulla collaborazione tra vista e udito si fonda quella che Gianfranco Bettetini chiama *la conversazione audiovisiva*⁷. In essa lo spettatore interagisce con un comunicato filmico, o televisivo, attraverso solo due dei suoi cinque organi di senso, ma non per questo la sua partecipazione empatica è minore. La frustrazione che investe il tatto, l'olfatto e il gusto crea anzi una distanza funzionale alla comunicazione stessa.

È proprio questa insoddisfazione, fisicamente determinata dallo spazio che divide il corpo dello spettatore dai fantasmi del significante, a consentire alle immagini di entrare nell'ordine del discorso e allo spettatore di collocarsi a sua volta in una dimensione discorsiva, a integrarsi nel ruolo di produttore simbolico. [...] L'immagine audiovisiva si propone al destinatario come mondo interrogante anche con il suo corpo, ma questo corpo non "sente" con l'odorato

⁶ Anche per la musica si può avere una percezione tattile (si pensi alle vibrazioni che si sentono poggiando la mano sopra un pianoforte mentre qualcuno sta suonando), ma essa non rientra tra le funzioni principali del suono.

⁷ Cfr. G. Bettetini, 1984.

e con il gusto, soprattutto non tocca, non si spazializza in rapporto ad altri volumi, non sente se stesso come attore di quel mondo. E allora finisce per sentirsene autore, supplendo alla sua impotenza sensoriale con un apparato simbolico che sostituisce l'azione dei sensi non stimolati: appunto, con una protesi simbolica⁸.

Tuttavia, la costruzione di questa “protesi simbolica” non viene intaccata dalla mancanza del sonoro. I film muti riuscivano, e riescono tutt'ora, ad affascinare gli spettatori, i quali sopperiscono alla mancanza di stimolazioni uditive con lo stesso procedimento utilizzato per il tatto, per il gusto e per l'olfatto. Né vale sottolineare il ruolo fondamentale svolto dalla musica nel cinema muto, poiché essa resta sempre qualcosa di estraneo al comunicato (il pianista, o l'orchestra, suonava dal vivo, durante la proiezione), soprattutto se si pensa che, almeno all'inizio, gli esecutori erano lasciati completamente liberi, sia nella scelta dei brani che nel modo di metterli in relazione alle immagini. Successivamente, ci furono casi di colonne sonore composte appositamente per un determinato film (p.es. C. Saint-Saën scrisse le musiche per *L'assassinat du duc de Guise* di Le Bargy e Calmettes, del 1908), o vennero scritti manuali in cui si raccoglievano musiche da eseguire al cinema (p.es. *What and How to Play for Pictures* di E. Ahern del 1913), ma queste “restrizioni” non modificarono sostanzialmente la libertà degli interpreti. Dunque, nella comunicazione filmica e televisiva, nonostante la stretta complicità che si viene a creare tra suoni e immagini, è comunque possibile individuare il prevalere delle seconde sui primi.

Se questo può essere considerato un esempio di prevalenza di una componente mediale⁹ su di un'altra, in alcuni casi la vista costituisce una vera e propria fonte di distrazione per l'ascolto. Basti pensare alla ragione per cui, in una sala da concerto, si usa spegnere le luci prima che l'esecuzione abbia inizio, o alla differenza che si percepisce, quasi fisicamente, ascoltando lo stesso brano musicale in una stanza illuminata a giorno, o al buio e con gli occhi chiusi: l'attenuarsi, o il venire meno, degli stimoli visivi favorisce sensibilmente la concentrazione sui suoni; sembra che i suoni acquistino la loro totale pienezza solo nel

⁸ Ivi, pp. 26-27. Si noti come, anche in questo caso, al centro della comunicazione ci sia una sineddoche: i suoni e le immagini stanno per tutto quel complesso di stimolazioni sensoriali che caratterizza il mondo reale.

⁹ Cfr. J.S. Petöfi, 1989-1990; cfr. P. Teobaldelli, 1993-1994.

momento in cui il mondo scompare, tanto che la cecità può essere considerata «una figura essenzialmente *musicale*»¹⁰.

Già in quest'ultima affermazione risulta più evidente in che modo il concetto di 'schermo' potrebbe essere utilizzato in campo acustico. Le palpebre che si chiudono durante l'ascolto di una sinfonia, o il buio di una sala da concerto, in fondo non sono altro che uno schermo con il quale si nasconde volontariamente una parte della realtà per dare maggiore rilievo al suono.

Le ragioni di tale fenomeno vanno ricercate, prima di tutto, in una necessità fisiologica dell'uomo, il quale, sebbene sia abituato quotidianamente ad essere al centro di stimolazioni sensoriali di natura diversa, che si alternano e si sovrappongono, trova decisamente più facile il dover prestare attenzione ad un solo stimolo alla volta¹¹. In secondo luogo, si deve ricordare che una delle principali caratteristiche del suono è il suo essere un segnale che rinvia direttamente all'oggetto da cui proviene.

Non c'è dubbio che faccia parte della struttura della situazione percettiva quotidiana dell'udire la forma del rinvio che dal suono orienta verso la cosa che deve essere stata la sua fonte – il suono viene avvertito come segnale, e perciò non solo si assume senz'altro che esso c'è, ma questo esserci è veicolo di una posizione d'esistenza ulteriore. [...] Ciò che si ha propriamente di mira nell'udire il suono come segnale non è il suono stesso, ma ciò che da esso viene designato. L'udire non si arresta dunque presso il suono, ma da esso lascia la presa per attivare quelle funzioni che subito si tendono per afferrare la cosa che nel suono si annuncia¹².

Dunque, chiudere gli occhi è un procedimento che ha come risultato la decontestualizzazione del suono, la recisione dei legami che rimandano direttamente a ciò che lo ha prodotto, e sposta l'attenzione sull'evento acustico in sé.

Tuttavia non è quasi mai possibile eliminare completamente la presenza della *cosa sonora*¹³ dal suo prodotto¹⁴. Infatti, come fa nota-

¹⁰ G. Piana, 1991, p. 77.

¹¹ Cfr. A. Moles, 1958, pp. 171-172.

¹² G. Piana, 1991, pp. 75-76.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 77-81.

¹⁴ Solo i suoni puri non hanno in sé alcuna traccia dell'oggetto che li ha prodotti, in quanto sono il risultato di elaborazioni elettroniche, volte ad eliminare tutti gli armonici, tranne quello più basso, presenti nel suono.

re Walter J. Ong, i suoni sono l'unico mezzo naturale che l'uomo ha a sua disposizione per conoscere la struttura interna di un oggetto senza doverlo distruggere¹⁵. La forma, la materia, le dimensioni, le modalità di produzione sono tutti aspetti che influenzano il 'carattere' del suono, e ci permettono di distinguere tra un violino e un pianoforte, tra la voce umana e il registro di un organo, tra una cascata d'acqua e il rombare di una macchina, e modificando la cosa sonora cambia anche il suono da lei prodotto¹⁶. Si viene a creare, quindi, una sorta di rapporto biunivoco, difficile da spezzare. È proprio in questa relazione che si inserisce nuovamente lo schermo, per svolgere una funzione essenziale in campo musicale.

Fino a questo momento non è stata fatta alcuna distinzione tra 'suono' e 'rumore', mettendo sullo stesso piano, quasi come avessimo a che fare con una massa indifferenziata di manifestazioni acustiche, eventi sonori profondamente diversi. Eppure è evidente che ci sono tra essi differenze, per quanto derivino tutti da «un movimento vibratorio dell'aria»¹⁷. Il suono emesso da un violino e quello emesso dal motore di una macchina sono strutturalmente diversi: in entrambi i casi il suono è il prodotto di un insieme di onde sinusoidali (*suoni complessi*), ma nel primo, a differenza del secondo, esse sono periodiche, armoniche, e determinabili sia in numero che in altezza. Entrambe queste cose sonore sono il risultato di un lungo processo di elaborazione. Al tempo in cui la musica ha avuto origine non esistevano né violini, né macchine, eppure l'uomo primitivo ha saputo ugualmente tracciare una linea di demarcazione con la quale distinguere tra suoni e rumori, tra eventi che possono, o non possono, essere utilizzati in un contesto musicale. Ma cosa ha permesso all'uomo primitivo di fare tale distinzione? Sicuramente non è stata una caratteristica ontologica del suono, in quanto, anche se alcuni rumori sono più "musicali" di altri, non esistevano veri e propri strumenti. L'unica alternativa che rimane sta nelle modalità di ascolto: l'uomo primitivo ha considerato musicali quei suoni che è riuscito a staccare dagli oggetti che li hanno prodot-

¹⁵ Cfr. W.J. Ong, 1982, p. 105.

¹⁶ La storia degli strumenti musicali potrebbe essere riletta come un *fare* che non ha come scopo principale il cambiamento del modo di essere della cosa su cui si esercita, bensì influenzare il suono che potenzialmente essa potrà produrre, una volta che il suo essere è stato modificato.

¹⁷ P. Rattalino, 1997, p. 15.

ti; quei suoni che non sono stati considerati come semplici segnali, perdendo, almeno in parte, la loro funzione concettuale¹⁸. Quindi, perché un rumore diventi suono è necessaria una *dimensione simbolica dell'ascolto*¹⁹, raggiungibile solo con l'annientamento del mondo. «L'annientamento del mondo è un abbuaiamento del mondo. Il suono si manifesta in un mondo obliato»²⁰. In sintesi, si potrebbe dire che l'uomo ha bisogno di uno schermo, ideale o reale, che nasconda la cosa sonora, per trasformare il suono-segnale in musica.

L'ipotesi sull'origine della musica fatta da Giovanni Piana può essere considerata un'esemplificazione di quanto è stato appena detto. Posto che l'uomo, per raggiungere i propri scopi, si è servito prima del suo corpo e solo successivamente ha costruito degli utensili che potessero aiutarlo, è lecito supporre che il primo strumento della storia sia stato la voce. Tuttavia, essa ha la caratteristica di rimanere strettamente collegata al soggetto che l'ha emessa. «Tra la soggettività che si esprime e il suono della sua voce vi è una relazione così interna da non consentire quasi la distanza necessaria perché si possa parlare dell'esistenza di un rapporto»²¹. Ora, visto che, come sosteneva Curt Sachs, probabilmente la prima forma di melodia è stata quella a picco²², strutturalmente molto simile all'urlo, Piana ipotizza che

una volta il bestione [l'uomo primitivo] urlò di dolore nella sua caverna ed essa ne rimandò l'eco. Fu allora che egli udì la propria voce. Dimentico del dolore e delle sue cagioni, ora ascolta attonito. E poi ripete quell'urlo, senza il dolore, variamente modificandolo. Perciò, se ci venisse chiesto che cosa distingue il canto dall'urlo noi risponderemmo semplicemente che il canto non è altro che l'eco di un urlo²³.

Quindi, l'eco fornisce all'uomo il diaframma necessario per distaccarsi dalla sua voce, per poterla ascoltare come evento separato dalla propria soggettività. L'eco è uno schermo che mentre nasconde l'urlo (suono-segnale) mostra il canto (suono-simbolo), permettendo l'ingresso in una dimensione simbolica dell'ascolto.

¹⁸ Carlo Tullio-Altan afferma che «i concetti danno valore agli oggetti conosciuti, in funzione della loro utilità per i soggetti» (Tullio-Altan, 1992, p. 44).

¹⁹ Cfr. A. Garbuglia, 1998-1999, § 2.4.3.

²⁰ G. Piana, 1991, p. 76.

²¹ Ivi, p. 68.

²² Cfr. C. Sachs, 1962, p. 71.

²³ G. Piana, 1991, p. 71.

Ma cosa accade se ad essere nascosto non è solo un urlo ma la recitazione di una poesia, la lettura di un testo scritto o un intero discorso? Quali risvolti semantici sono messi in gioco? La parola diventa forse musica?

Sicuramente nelle culture prevalentemente orali, il suono della parola ha un'importanza molto superiore a quella che ha nelle culture alfabetizzate, un'importanza che non può essere recuperata una volta che la tecnologia della scrittura ha introdotto la dimensione spaziale nel linguaggio verbale, cambiando per sempre il modo di pensare²⁴. Ciò nonostante, pure nelle culture ad *oralità primaria*²⁵, rimane presente una profonda differenza tra parola e musica, e i due campi, anche se possono avere importanti punti di contatto, non finiscono mai per confondersi.

Diversa è, invece, la risposta che emerge dall'analisi di alcune opere di Luciano Berio. Se prendiamo, ad esempio, *Thema (Omaggio a Joyce)* e *A-Ronne*²⁶, possiamo vedere come il compositore, riflettendo sul suono della voce, abbia creato, a partire dalla recitazione di testi verbali scritti – rispettivamente l'inizio del capitolo delle Sirene dell'*Ulisse* di James Joyce e la poesia *A-Ronne* di Edoardo Sanguineti –, opere musicali che non hanno come materia prima le note ma il linguaggio parlato.

Vediamo di approfondire quest'argomento facendo riferimento ad un caso ben preciso, in cui si ha testimonianza di uno schermo posto tra chi parla e chi ascolta.

²⁴ Cfr. W.J. Ong, 1982, p. 26.

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ L. Berio, *Many More Voices*, K. Berberian et al., BMG/RCA Victor (09026-68302-2), 1998.



Figura 5.1



Figura 5.2

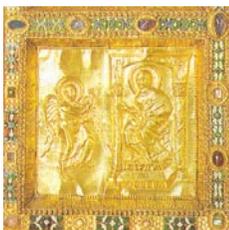


Figura 5.3

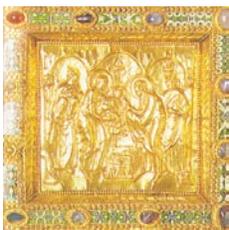


Figura 5.4

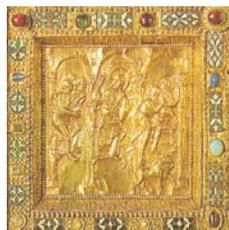


Figura 5.5



Figura 5.6

5.3 *Analisi quasi musicale di una miniatura del X secolo*

Il caso di cui sto parlando è una miniatura del X secolo, tratta dal *Registrum Gregorii*, nella quale San Gregorio è rappresentato mentre detta ad uno scriba, nascosto da una tenda, quello che una colomba gli suggerisce all'orecchio (figura 5.1)²⁷. Questa miniatura, insieme ad un'altra che raffigura Ottone II in trono fra le Province dell'Impero (figura 5.2), fu commissionata ad un maestro italiano dall'arcivescovo di Treviri, Egberto, nel 983, per arricchire un codice contenente alcune lettere di Gregorio Magno. L'artista, che da qui prese il nome di maestro del *Registrum Gregorii*, e che probabilmente è quel Giovanni ingaggiato da Ottone III per eseguire degli affreschi ad Aquisgrana, rivisita modelli carolingi, attraverso uno stile personale che, soprattutto per l'equilibrio e per l'inserimento di alcuni dettagli, come ad esempio i capitelli corinzi, si rifà ad un gusto classico, ottenendo risultati che non verranno più eguagliati per diverso tempo.

La miniatura è dominata dalla figura di San Gregorio, cui sono dedicati quasi i due terzi dell'intera immagine. Su di essa non può non convergere lo sguardo di chi la osserva. Innanzitutto, il santo si trova approssimativamente al centro della pagina. Poi le sue dimensioni sono pressoché doppie rispetto a quelle dello scriba. Egli indossa i paramenti sacri e ha il capo contornato da un'aureola. Sopra di lui, agganciato alla struttura architettonica che si trova sullo sfondo, pende un candelabro dorato e ornato da pietre preziose, di forme diverse, che rimanda alla corona di Ottone II (figura 5.2) e testimonia la permanenza del gusto per l'arte orafa, sebbene trasferito in quella figurativa, caratteristico del periodo longobardo. La "regalità" del santo è sottolineata anche dalla posizione ieratica e dalla somiglianza tra le testine zoomorfe che sbucano dal drappo che copre la spalliera del trono imperiale (figura 5.2) e quelle che si trovano ai lati del sedile di Gregorio Magno. Il santo con la mano destra regge un libro chiuso, anch'esso dorato, mentre con la sinistra ne sfoglia un altro, aperto sopra ad un leggio. Sulla spalla destra è posata una colomba, che ha il becco leggermente aperto in direzione dell'orecchio. Lo sguardo di San Gregorio è rivolto

²⁷ Mi sono occupato di questa miniatura anche nell'articolo "La tenda di Pitagora tra oralità e scrittura – Riflessioni sulla funzione dello schermo in una miniatura di Simone Martini" (A. Garbuglia, 2005d).

in alto a destra, quasi ad indicarne la partecipazione al dialogo mistico con lo Spirito Santo.

Lo scriba, probabilmente un chierico, occupa una posizione marginale. Il corpo, curvo in un atteggiamento reverenziale, è vestito con un'umile tunica monocromatica. Al contrario della figura del santo, egli rimane sospeso a mezz'aria: non poggia sul sedile alle sue spalle, anche se il cuscino sembra modificato dal suo peso, e i piedi fluttuano tra la pedana e il sedile. Con la mano sinistra, lo scriba regge una tavoletta cerata, su cui sta scrivendo quello che gli viene dettato da San Gregorio, e con la destra una penna, sollevata come per catturare meglio le parole che vagano nell'aria.

Alle spalle dei due personaggi è possibile vedere la parte superiore di una struttura architettonica, di cui non sappiamo nulla. Essa, con le sue arcate, inquadra i due protagonisti della miniatura: l'arco della facciata, più stretto, corrisponde allo scriba, mentre quello laterale, più largo, a Gregorio Magno. Le masse murarie sono animate da cornici, molto simili a quelle che si trovano sul baldacchino alle spalle di Ottone II.

L'anonimato dell'edificio non deve sorprendere, dato che era abbastanza frequente, nelle rappresentazioni precedenti e successive a questo periodo, l'uso di elementi architettonici che avevano come unico scopo quello di scandire il ritmo della narrazione. Se prendiamo, ad esempio, tre delle formelle che compongono la fronte anteriore dell'altare maggiore di Sant'Ambrogio a Milano (databile tra l'824 e l'860), e precisamente *L'Annunciazione*, *La Presentazione al Tempio* e la *Cacciata dei Mercanti* (figure 5.3, 5.4 e 5.5), si può notare che, in tutti e tre i casi, le strutture architettoniche presenti sono fortemente stilizzate e servono soprattutto ad evidenziare l'importanza dei personaggi. Di questi tre esempi mi interessa sottolineare principalmente come una stessa struttura architettonica, quella del tempio (figure 5.4 e 5.5), venga utilizzata in modi diversi, per far risaltare i protagonisti delle vicende. Se nella scena della *Cacciata dei Mercanti* l'arco centrale corrisponde al Cristo e i due laterali ad altrettante coppie di mercanti, in quella della *Presentazione al Tempio*, sotto i due archi laterali troviamo rispettivamente San Giuseppe e la profetessa Anna, mentre Maria e Simeone si trovano sotto le imposte di sinistra e di destra dell'arco centrale. Al centro della formella, fra le braccia della madre, troviamo Gesù bambino, la cui presenza è accentuata da un candelabro che pende dal soffitto, proprio come nella miniatura analizzata.

Confrontando, però, l'edificio della nostra miniatura con i due sopra citati e quello della miniatura dei *Vangeli di Ottone III* (figura 5.6), è evidente il maggiore intento descrittivo del maestro del *Registrum Gregorii*, anche se non viene meno la funzione ritmico-narrativa.

Della struttura architettonica si devono notare altri due aspetti interessanti. Prima di tutto le colonne di ordine corinzio riprendono i modelli classici con maggiore fedeltà di quanto non facciano quelle presenti nella miniatura dei *Vangeli di Ottone III* (figura 5.6), prive delle scanalature e con delle testine emergenti tra i due ordini di foglie d'acanto. In secondo luogo, l'arco più grande ha una cornice dorata che segue tutto l'intradosso. Si viene a creare, così, una corrispondenza cromatica in senso verticale, basata sul colore giallo-oro, che incomincia con l'arco e prosegue con il candelabro, l'aureola, le rifiniture dorate della tunica, il libro, la veste ed in fine i calzari. Anche in questo caso l'effetto che si ottiene è quello di portare l'attenzione sulla figura di Gregorio Magno.

La divisione in due blocchi narrativi, vale a dire il momento della scrittura e quello dell'ispirazione-dettatura, sottolineata dalle arcate dell'edificio, è rafforzata dalla presenza di una tenda, che separa i protagonisti della miniatura. Essa è avvolta intorno a due colonne, che quindi, sebbene allineate sullo sfondo, vanno lette in senso prospettico, e si dispiega alle spalle del santo, agganciata, con degli anelli, ad un'asta sorretta dalle colonne stesse. La stoffa, di un colore verde chiaro, è arricchita, all'estremità inferiore, da una fascia ornamentale con frange e movimentata da delicate pieghe a forma di 'v', che nella miniatura dei *Vangeli di Ottone III* (figura 5.6), diventano un procedimento tecnico, privo di qualsiasi intento realistico. L'asta cui è agganciata la tenda percorre orizzontalmente tutta la miniatura, dividendola in due fasce, di cui quella superiore descrive l'esterno dell'edificio, mentre quella inferiore l'interno.

La tenda ha una duplice funzione sintattica: da una parte creare una forte cesura all'interno dell'immagine, relegando i protagonisti in ambienti distinti, mentre dall'altra conferisce unità alla rappresentazione, essendo l'unico elemento che i due personaggi hanno in comune. Infatti, sia lo scriba che San Gregorio si sovrappongono ad essa.

Complessivamente, la rappresentazione è fortemente unitaria e coerente, malgrado le numerose incongruenze (p.es. la posizione sollevata dello scriba, la disposizione delle colonne, il candelabro che è agganciato alla struttura esterna ma pende all'interno).

La miniatura ha una funzione autoreferenziale. Essa ci dice che le lettere contenute nel *Registrum Gregorii* sono il frutto del lavoro di un chierico, il quale ha fedelmente messo per iscritto tutto quello che Gregorio Magno gli ha dettato, ispirato dalla parola di Dio (i libri) e dallo Spirito Santo (la colomba) – in questo senso la miniatura è a tutti gli effetti una classificazione tipologica²⁸. Quindi il testo che si ha davanti non è una raccolta epistolare qualunque, ma un'opera di origine divina. Non a caso la colomba si trova esattamente al centro della miniatura; la parola di Dio è presente sotto tre forme, il libro chiuso, il libro aperto e la colomba; le tre linee dorate che ornano la parte superiore dei paramenti sacri si congiungono proprio in corrispondenza del libro tenuto in mano da San Gregorio, come per guidare lo sguardo dalla colomba alla Sacra Scrittura.

Una simile testimonianza aveva un grande valore per il libro. In un'epoca in cui poche erano le persone che sapevano leggere, i libri sacri assumevano un'importanza simile a quella delle reliquie: essi erano la presenza viva della parola di Dio. Le miniature, grazie al loro linguaggio facilmente comprensibile, non erano dirette solo a chi leggeva il testo, ma anche e soprattutto a chi lo venerava. Ecco, allora, che la miniatura analizzata aveva proprio il compito di incrementare la devozione nei confronti del libro che la conteneva, certificandone l'origine divina.

Decisamente più complesso è il senso che assume la tenda. Posto che essa serve per separare due ambienti, due persone, due parti della stessa immagine, resta da vedere quali implicazioni semantiche mette in gioco tale divisione. Prima di tutto, la tenda separa due attività, la scrittura e la dettatura, che sono legate da un rapporto di causa-effetto. Secondariamente, essa serve a dividere il dialogo mistico tra Gregorio Magno e la colomba dall'attività manuale del chierico, separando così un evento miracoloso da uno che invece è prettamente terreno, impedendo anche allo scriba di vedere qualcosa di cui forse ancora non è degno. A questa distinzione è possibile ricondurre anche quella tra il pensare e lo scrivere, nonché un giudizio implicito che vuole la seconda attività meno nobile della prima, e di conseguenza non degna di un santo. Se da una parte la scrittura era stata già da tempo legittimata dall'Ordine benedettino, che aveva fatto del lavoro manuale

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 210-212.

una componente fondamentale della sua regola, e i pregiudizi nei suoi confronti erano caduti, tanto da rendere possibile la rappresentazione di evangelisti nell'atto dello scrivere²⁹, dall'altra i riferimenti classicheggianti fanno pensare all'intenzione del maestro di sottolineare la santità di Gregorio Magno attribuendogli unicamente un'attività contemplativa, rispolverando così una polemica che ha le sue origini nel *Fedro* di Platone. In altre parole, la tenda separa due mondi, che continuano a vivere parallelamente: il mondo della scrittura e quello dell'oralità.

Sebbene la miniatura faccia parte di un testo scritto, e in essa sia presente in modo esplicito la scrittura, questo non basta per collocarla all'interno di una cultura scrittografica. L'oralità continua ad esercitare la sua influenza sul pensiero e sulla scrittura anche dopo l'invenzione della stampa. Il passaggio dall'era dell'oralità primaria a quella scrittografica avviene solo nel momento in cui il testo scritto non è più visto in funzione della sua esecuzione orale, e la sua lettura diventa silenziosa, passando così dalla sfera pubblica a quella privata³⁰. Un esempio che rivela come l'oralità influenzi ancora la scrittura, e l'elaborazione dei documenti scritti, al tempo del testo analizzato è costituito da una miniatura tratta dagli *Exultet* pugliesi dell'XI secolo (*Exultet I* – figura 4.9). Qui, infatti, la figura del Cristo è posta inversamente al testo, di modo che, quando questo veniva srotolato e letto in un'assemblea, gli astanti potevano vedere le immagini, senza che ne venisse compromessa la lettura.

Quindi, lo scriba della nostra miniatura non fa altro che fissare su di un supporto materiale quella che è sostanzialmente un'esecuzione orale. Da questo punto di vista, la miniatura non solo afferma quello che il testo è, ma ci dice anche quello che esso non è, vale a dire l'esecuzione orale fatta da San Gregorio.

Secondo Giovanni Piana «il fatto che Pitagora – come si racconta – fosse solito parlare ai suoi discepoli nascosto da una tenda è certamente da interpretare come una meditazione implicita intorno al suono stesso che ci rammenta il tema della voce in eco»³¹. Ma quale riflessione sul suono può aver fatto il maestro del *Registrum Gregorii* per

²⁹ Si vedano a questo proposito le miniature del VIII secolo raffiguranti gli evangelisti nei *Vangeli di Godescalco* (cfr. A. Garbuglia, 2005d, p. 211).

³⁰ Cfr. W.J. Ong, 1982, pp. 171-172.

³¹ G. Piana, 1991, p. 77.

decidere di introdurre uno schermo all'interno della sua miniatura? Sicuramente egli ha pensato bene di nascondere dalla vista dell'umile scriba lo splendore del santo, quasi trasfigurato nel dialogo mistico con la colomba, per evitare che la sua attenzione possa essere distratta da quello che è il suo compito fondamentale: scrivere fedelmente quanto gli viene dettato. È anche vero, però, che, come è già stato detto per il suono, l'inserimento della tenda tra i due personaggi ha l'effetto di staccare le parole dal soggetto che le ha pronunciate. La *desoggettivazione* delle parole assume, in questo contesto, la funzione di far attribuire ad esse il giusto peso: esse non sono semplicemente l'espressione di un santo, ma hanno origine divina; è Dio che parla per mezzo di Gregorio Magno. Quindi non solo lo scriba non può partecipare al dialogo mistico tra il santo e la colomba, ma soprattutto non può e non deve considerare le parole che sente come proprie di San Gregorio, che è soltanto lo strumento attraverso il quale Dio parla all'uomo. La tenda, proprio mentre nasconde San Gregorio, mostra allo scriba l'origine divina delle sue parole. In questo modo, anche l'atteggiamento di reverenza dello scriba acquista un senso completamente diverso: egli non si inchina davanti al santo, che comunque non potrebbe vederlo, ma davanti alle parole che ascolta, le quali vengono direttamente da Dio.

La presenza della tenda nella miniatura ci permette di distinguere tre stadi differenti della parola, a ciascuno dei quali corrisponde un valore diverso. C'è innanzitutto la parola emessa da San Gregorio, strettamente legata a lui, ed espressione della sua soggettività e della sua fisicità (suono-segnale). Poi abbiamo la parola ascoltata dallo scriba, la quale acquista valore in sé proprio grazie alla tenda che la separa dal santo. Ad essa, con un procedimento simbolico molto simile a quello che ci permette di partecipare emotivamente ad un comunicato audiovisivo, o di considerare musica un determinato suono, il chierico può attribuire un valore divino. Infine, c'è la parola scritta, presente sia sotto forma dei due libri, sia come risultato del lavoro dello scriba. La tenda-schermo "nascondendo" la parola emessa da Gregorio Magno, ne rivela l'origine divina e "permette" la sua trascrizione.

Come la tenda è l'unico elemento grafico che collega direttamente i due personaggi, così la parola li unisce dal punto di vista sonoro. Essa mette in comunicazione la sfera sacra con quella profana, ed il suo passaggio dalla prima alla seconda è mediato dallo schermo. Se si considera che «la mentalità medievale percepiva una forte continuità

tra la sfera terrena e quella sovraterrena, tra il segno visibile e il suo referente invisibile, e vedeva perciò nel libro l'incarnazione della stessa parola di Dio»³², è possibile arrivare ad affermare che lo schermo, nella miniatura analizzata, è il mezzo grazie al quale si compie l'incarnazione del Verbo. Attraverso lo schermo la parola di Dio si incarna nel testo scritto.

5.4 Conclusioni

Ecco, quindi, quali sono le due funzioni principali dello schermo in campo sonoro: da una parte esso favorisce la concentrazione, attenuando o eliminando le stimolazioni visive, dall'altra permette di staccare il suono dalla cosa che lo ha prodotto, trasformandolo da segnale in simbolo.

Ma il percorso svolto ha spostato progressivamente, quasi impercettibilmente, l'attenzione dalla musica alle esecuzioni orali. Anche se ho preso in considerazione un caso particolare, e le conclusioni scaturite dalla sua analisi sicuramente non possono essere generalizzate, lo scopo è stato quello di contribuire almeno in minima parte ad un dibattito che, da qualche anno a questa parte, si è aperto intorno al suono della parola.

«Una volta il dispositivo era rappresentato da una tenda; oggi la radio e il nastro magnetico, mediando l'insieme delle trasformazioni elettroacustiche, ci ricollocano, come ascoltatori di una voce invisibile, nelle condizioni di un'esperienza simile»³³. Forse, giunti nell'era dell'*oralità di ritorno*³⁴, è arrivato il momento di riconsiderare tutti i comunicati che si servono della voce umana, utilizzando, magari, un approccio musicale anche per quelli che non vengono considerati comunemente opere vocali.

³² P. De Vecchi – E. Cerchiari, 1991, *Arte nel tempo – Il Medioevo*, Bompiani, Milano, p. 381.

³³ P. Schaeffer, 1966; in G. Piana, 1991, p. 77.

³⁴ W.J. Ong, 1982, p. 21.

Postfazione

Sofferinarsi sui particolari e ancor meno sull'insieme delle cognizioni alle quali si riporta la semiologia testologica di cui s'è fatto promotore J.S. Petöfi, non è cosa su cui possa intervenire chi, come lo scrittore, muove da delimitate competenze teorico-musicali. Se mai i relativi argomenti sono da riprendere per i tanti particolari d'un intreccio che in musica, prima che intermediale, è a fondazione strutturalmente multipla: cose di cui già in ambito musicologico se ne risentono le limitatezze sul piano teorico.

In tal senso è più addicevole prender le mosse dai richiami che con intelligenza Andrea Garbuglia fa in materia di epistemologia fenomenologica a un testo che in Italia – e non solo qui – avrebbe meritato di far scuola: il volume *Filosofia della musica* di Giovanni Piana.

Poco appropriato peraltro è sofferinarsi a commentare le numerose esemplificazioni su cui Garbuglia si diffonde: la possibilità di aprire l'ermeneutica musicale a più credibile analisi intersemiotica di tratti di opere acquisite dallo specifico repertorio.

Sono peraltro esemplificazioni abbastanza scorrevoli e comprensibili, pur nei limiti di competenze possedute da cultori non specialisti di cose musicali.

È dalla considerazione di aspetti fenomenologici dell'esperienza musicale, ai suoi primordi pre-linguistici, che riesce utile partire. Spunti strategicamente pertinenti li offre già il *secondo capitolo (La costruzione del senso)* del presente volume, dedicato alla costruzione di *un approccio gnoseologico alla comunicazione multimediale*, tale da aprire – si direbbe a monte – a una archeologia del pensiero musicale, e puntualmente – questa volta a valle – nel § 2.3. riguardo a *connettività e prevalenza semiotica variabile* (P. Teobaldelli in Garbuglia § 2.3.2.) dei costituenti una comunicazione musicale.

In quest'ultimo caso mettendo piede su un terreno teorico da sempre vagolante riguardo ai 'significati' da attribuire alla musica, una volta

che di essa ci si limita a considerare separatamente categorie cognitivamente serializzate quali melodia, armonia, ritmo e quant'altro.

Eccoci a dire di ciò che ci sta a cuore, movendo da uno spunto di Garbuglia, ma approfondendone la portata nei termini di una implicita epistemologia fenomenologica.

La costruzione di una tipologia dei comunicati multimediali non si può basare sulla semplice descrizione dei componenti che formano il comunicato. Infatti [...] elencare quali sono gli aspetti che in un determinato contesto e secondo una data teoria, sono considerati costitutivi di un oggetto fisico-semiotico equivale a costruire il comunicato [...]. (p. 73).

Il breve passo appare chiaro, ma denso com'è d'implicazioni teoriche, è suscettibile di specificazioni necessarie in una "data teoria" qual è quella relativa all'esperienza musicale, *ab origine* impiantata sui processi vibratorii diffusi nell'aria. L'oggetto fisico della musica risulta così essere *aurale*.

A voler essere scolasticamente aggiornati, rileviamo che aurale (da *aura*) è fenomeno «proprio o relativo all'aria, alla brezza, a un vento leggero» (si veda la voce 'Aurale' nel *Supplemento 2004 del Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, p. 98); la stessa voce aggiunge (significativamente): «che si riferisce all'aspetto *magico, suggestivo ed evocativo* (c. n.) dell'opera d'arte, piuttosto che alla rappresentazione realistica». Esaminiamo distintamente le due dizioni.

La prima concerne la realtà semiotica dell'oggetto acustico, sensibilmente esplicita per via di una *tattilità a distanza* di cui è sede l'orecchio umano che mette capo a un senso specifico (l'udito), un senso per dir così assottigliato, e che in prima istanza rimanda a una materia in vibrazione. Ne viene una sorta di diffusa onomatopea naturale, come tale riducibile a indice o sintomo d'un qualcosa presente o assente (alla vista). Indici e sintomi sono segni poco discosti da semplici riflessi percettivi, assai primitivi (negli stessi animali, pur se diversamente specificati). Nell'uomo la tattilità a distanza produce flussi sensorio-motori generalizzati nell'intero sistema neurale intra- ed extracettivo. La loro specificazione la si ha a livello cerebrale, per via dei legami neurologici che s'istituiscono *tra* i diversi sensi, dei quali s'è prioritariamente evocato il tatto.

In tal senso risaputo è che sia la mano l'organo più attivo nell'avvertire o provocare impressioni dirette o indirette (per interposizione) nel contattare (sentire) superfici ruvide o levigate, soffici o dure. Per

questa via la tattilità aurale si proietta persino in spazi vuoti comunque oggettivamente circoscritti. Di ciò è possibile intravedere gli aspetti fenomenici già riferibili alla intenzionata costruzione di strumenti musicali, ma ancor più alle spinte somestetiche cui si aprono le correlate pratiche performative, ed è per tramite di queste che prende corpo il comunicato musicale.

Per questa via le proprietà tattili, pulsive o dermicamente contattive, si proiettano nell'evento sonoro, con imparentamenti dei rispettivi schemi per via di similitudini, che nel caso della semplice *audition* si fanno *icono*-motori. L'icona a sua volta richiama schemi della rappresentazione visiva. Il tutto, a questo punto, si riporta a ciò che nella comune, ma assai sommaria definizione, vien detta sinestesia. Eccoci ad aver specificato in sede paramusicale l' "oggetto fisico-semiotico" richiamato da Garbuglia.

L'altro aspetto, quello relativo agli aspetti magici, suggestivi ed evocativi suscitati dalle proprietà primarie della comunicazione aurale, si specifica induttivamente nel farsi ambiente costitutivo di immagini rappresentative, aspetti volutamente riferiti, ovvero trasposti in un'opera d'arte musicale. Ma a questo livello non si tratta più di riflessi enzimatici di cui è sede il cervello, bensì di forza rappresentativa della *mente*, e ancor meglio della *memoria* musicale (essendo la musica esperienza cronosensitiva, come ben specificato da Marcello La Matina).

Il breve ma densamente significativo passo estratto dal testo di Garbuglia ha meritato una esplicazione proporzionata alla pregnanza gnoseologica dell'evento musicale, a cui spingono gli schemi di una semiologia testologica, tanto complessa quanto ricca di implicazioni nell'universo conoscitivo. Ciò su cui ci si è soffermati consente di cogliere alla radice dell' "oggetto fisico-semiotico" della comunicazione musicale i fondamenti intermediali già a livello di fenomenologia impressiva e percettiva, un processo destinato a proiettarsi e trasporci sui piani fenomenicamente costitutivi di un evento musicale.

Evitata "la semplice descrizione dei componenti che formano il comunicato" (sono parole riportate nel succitato testo di Garbuglia), s'apre il discorso sulla "prevalenza semiotica variabile". In che modo specificare questi aspetti sul fronte musicale? Sull'argomento Garbuglia si diffonde nel § 2.3.2.

Per la parte musicale, cui più propriamente ci si è riferiti, la strada è aperta, ma ancor tutta da percorrere, se dei processi di connessione

e prevalenza dei media implicati, e relativi nessi intersensori, si consideri non solo la stratigrafia sintagmatica a linee sovrapposte (come in musica si fa nella teoria del Contrappunto), bensì pure, e ancor più se si prenda in considerazione sul piano formale e semantico il dilatato panorama paradigmatico, di cui sono sede i diversi strati linguistici: che, come s'è detto da stadi percettivi prelinguistici quasi indifferenziati, si portano ai livelli delle diverse categorie compositive, sopra richiamate, nella tradizione classico-tonale, categorie fra loro gerarchicamente imbricate, e da ultimo, nelle composizioni post-tonali in fase di dissociazione e dilemmatica ri-associazione.

A questo punto, e volendo evitare “la semplice descrizione dei componenti”, un comunicato musicale è da riguardare come sede di una multimedialità comunque problematizzata, perfino nei modi di un realismo sfalsato qual'è quello proposto in un noto saggio di M. Foucault intitolato *Ceci n'est pas une pipe*, saggio riferito a un dipinto di R. Magritte nel quale l'enunciato verbale posto al di sotto di una realistica immagine di pipa, genera un apparente paradosso¹.

Siamo così al comporsi e dissociarsi dei media che in particolare oggi concorrono a ridefinire la realtà di classiche rappresentazioni, ciò pure in campo musicale, costituendo una delicata svolta in materia di gnoseologia dell'immaginazione. In tal senso l'ampia schematica multi- ed intermediale cui si riporta la semiologia testologica va correlata a una *épistème* volta a volta specificata, tale da non aprire a una ermeneutica solo oscuramente sinestetica. Come s'intende, si è in presenza, oggi più di prima, di qualcosa di macrologico, inavvertito da tanta ermeneutica musicologica a basso tenore critico, sovente ridotta a riferitiva appendice di ciò che un compositore, a mo' di analisi aziendale (l'espressione è di P. Boulez), fa del proprio prodotto compositivo.

Non ci vuol molto per comprendere che scopo obiettivamente circoscritto di questa *Postfazione* è stato quello di esplicitare la “co-strutturazione” delle tre proprietà che possono essere attribuite ad un testo: «a) la ‘connessità’ è la proprietà assegnabile ad un testo la quale riguarda il

¹ Riguardo all'accoppiamento musica/verso poetico, notissimo è il caso – apparentemente paradossale, prospettato da E. Hanslick, in *Vom musikalische Schönen* (1854), in cui di un'Aria dall'*Orfeo* di W. Gluck, la stessa melodia ‘funziona’ altrettanto bene sostituendo al testo originario: «J'ai perdu mon Euridice / Rien n'égale mon malheur.» un altro «J'ai trouvé mon Euridice / Rien n'égale mon bonheur.»

suo aspetto sintattico-configurazionale; b) la ‘coesione’ riguarda invece l’aspetto semantico-configurazionale [cioè strutturalmente paradigmatico] del testo; c) la ‘coerenza’ riguarda invece il mondo testuale del testo [sarebbe stato meglio dire l’interna referenzialità]» (P. Teobaldelli in Garbuglia, *secondo capitolo*, nota 75).

Storia e teoria della musica non si stancano di riprendere – si direbbe ‘ad orecchio’ – le questioni intersemiotiche sopra specificate –, riducendo a ‘cose’ (!) più o meno intuitive le potenzialità fenomenologiche di ciò che ha da sempre unito la musica alla parola, al discorso verbale, al gesto, alla mimica, all’evento visivo comunque costituito, per finire ai rilevati momenti tatto-rappresentativi ed emozionali e persino patognomici di cui è sede la comunicazione musicale.

A questo punto pare superfluo sottolineare quanto, dove e come il giovane Garbuglia s’è adoperato e diffuso nel suo testo nel proporre esemplificazioni in linea con la semiotica multimediale. Che nell’arte d’oggi è tecnologicamente spinta a destini di esteriorizzazione (meglio: materializzazione) di ciò che la retorica barocca, con l’estinguersi della Retorica antica e medievale, conobbe agli inizi del Seicento nella specie di una retorica musicale lessicalizzata, di cui a malapena si enunciavano per tramite notazionali le caratteristiche dinamiche sottaciutamente intermediali: questo sia sul fronte del teatro d’opera che della produzione strumentale assolutizzata.

Il lavoro di Garbuglia risulta così essere un passo significativo in direzione di una ‘essenza’ (se così la si può definire) della musica da sempre lasciata all’esaltante prospettiva magica, più tardi divinatoria, e ancora - in basso o in alto che si voglia – alle suggestioni di una corporeità che dissalda il nesso *mind-body*. Il tutto genericamente consegnato a una musicologia di conio para-cognitivo, che tarda a porsi un esame di coscienza nella direzione di quanto viene ponendosi prospetticamente nel *Centro di Documentazione e Ricerca sugli Approcci Semiotico Testologici alla Multi ed Intermedialità* dell’Università di Macerata.

La speranza – sia lecito dirlo – è che della novità epistemologica di tali ricerche si risenta l’eco nei Dipartimenti universitari di Filosofia, Lettere e Scienze umane entro cui, a mo’ di modesta appendice, si ritrovano a tutt’oggi gli studi musicali in dimensione storicistico-letteraria.

Marco de Natale

Bibliografia

- Abbri, Ferdinando – Matassi, Elio (a cura di)
2000 *Metodologia delle scienze sociali – Musica e filosofia*, Quaderni interdisciplinari 3, Pellegrini, Cosenza.
- Accame, Felice
2006a *Antologia critica del sistema delle stelle*, Odradek, Roma.
2006b *Le metafore della complementarità*, Odradek, Roma.
- Adorno, Theodor W.
1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen; trad. it. di G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.
1962 *Einleitung in die Musiksoziologie – Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it. di G. Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
- Affede, Roberto
1996 *Aspetti del linguaggio dei comics – The Midas Touch di Carl Barks*, tesi di laurea, Università di Macerata.
2001 “L’ultima parola – Alcuni aspetti dell’approccio analitico ai fumetti”, in Petöfi, János Sándor – Pascucci, Giuliana (a cura di), 2001, pp. 79-88.
- Ager, Klaus
2001 “Dalla poesia alla musica”, in *Lettera Internazionale*, n. 69, luglio-settembre 2001, pp. 47-49; ora anche in *Hortus Musicus*, n. 15 (anno IV), luglio-settembre 2003, pp. 27-29.
- Angius, Marco
2003a “Da *Infinito nero* a *Cantar con silenzio* – Sciarrino, l’estasi e Bergson” (I), in *Hortus Musicus*, n. 13 (anno IV), gennaio-marzo 2004, pp. 48-53.
2003b “Da *Infinito nero* a *Cantar con silenzio* – Sciarrino, l’estasi e Bergson” (II), in *Hortus Musicus*, n. 15 (anno IV), luglio-settembre 2004, pp. 97-103.

- 2004 “Dalla forma alla *trans-forma* – Sciarrino e l’anamorfofi”, in *Hortus Musicus*, n. 19 (anno V), luglio-settembre 2004, pp. 58-63.
- Anhalt, Istvan
 1989 “Music: context, text, counter-text”, in *Contemporary Music Review*, vol. 5, 1989, pp. 101-135.
- Appiano, Ave
 1993 *Comunicazione visiva – Apparenza, realtà, rappresentazione*, UTET, Torino (1996²).
- Arbib, Michael A. – Hesse, Mary B.
 1986 *The Construction of Reality*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. di G. Casari, *La costruzione della realtà*, il Mulino, Bologna 1992.
- Barbieri, Daniele
 1991 *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano.
- Barthes, Roland
 1957 *Mythologies*, Seuil, Paris.
 1964 “Rhétorique de l’image”, in *Communications*, n. 4, 1964, pp. 40-51.
 1977 *Image, Music, Text*, Fontana, London.
- Bassetti, Sergio
 2002 *La musica secondo Kubrick*, Lindau, Torino.
- Belotti, Gastone
 1984 *Chopin*, EDT, Torino.
- Berardi, Giancarlo – Milazzo, Ivo
 1981 “Diritto e rovescio”, in *Ken Parker*, n. 36, gennaio-febbraio 1981.
 1984 “Sciopero”, in *Ken Parker*, n. 58, aprile 1984.
 2003 *Ken Parker*, Panini – L’Espresso, Roma.
- Bettetini, Gianfranco
 1984 *La conversazione audiovisiva – Problemi dell’enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano.
- Bianconi, Lorenzo
 1982 *Il Seicento*, EDT, Torino.
- Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio (a cura di)
 1988 *Storia dell’opera italiana*, EDT, Torino.
- Blais, Andrea
 2003 “Vox clamantis in tenebris – Nevio Gàmbula, l’attore dal ritmo

- sincopato”, in *Hortus Musicus*, n. 15 (anno IV), luglio-settembre 2003, pp. 38-39.
- Block de Behar, Lisa
 2003 “Annotazioni preliminari per una teoria dello schermo”, in Ricci, Graciela N. (a cura di), 2003, pp.15-46.
- Bolter, Jay David
 1991 *Writing Space – The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, Hove – London; trad. it. di G. Stella, revisione di I. Grazzani, *Lo spazio dello scrivere – Computer, ipertesti e storia della scrittura*, Vita e Pensiero, Milano 1993.
- Borges, Jorge Luis
 1952 *El Aleph*, Losada, Buenos Aires; trad. it. di F. Tentori Montalto, *L’Aleph*, Feltrinelli, Milano 1959 (2003³¹).
- 1956 *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires; trad. it. di F. Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955 (1995).
- Borio, Giammario (a cura di)
 2003 *L’orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo / The Philosophical Horizon of Composition in the Twentieth Century*, il Mulino, Bologna.
- Braun, Werner
 1975 *Vivaldi, Concerti grossi, op. 8, Nr. 1-4, Die Jahreszeiten*, Wilhelm Fink, München; trad. it. di S. Tuja, *Concerti grossi, op. 8, nn. 1-4, Le Stagioni, di Antonio Vivaldi*, Ricordi, Milano 1993.
- Brelet, Gisèle
 1949 *Le temps musical*, P.U.F., Paris.
 1951 *L’interprétation créatrice*, P.U.F., Paris.
- Buccino, G. – Riggio, L. – Melli, G. – Binkofski, F. – Gallese, V. – Rizzolati, G.
 2005 “Listening to action-related sentences, modulates the activity of the motor system – A combined TMS and behavioral study”, in *Cognitive Brain Research*, n. 24 (2005), pp. 355-363.
- Campa, Cecilia
 2003 “*Avventure della musica assoluta: musica e fonesi in Ligeti*”, in *Hortus Musicus*, n. 16 (anno IV), ottobre-dicembre 2003, pp. 34-37.
- Caporaletti, Vincenzo
 2000 *La definizione dello swing – I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo.
 2004 “Musica audiotattile e musica di tradizione orale”, in *SPECTRUM*, n. 7, gennaio 2004, pp. 2-19.

- 2005 *I processi improvvisativi nella musica – Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- Cappelletti, Rita
- 1997 “E se l'autore è il computer?”, in Petöfi, János Sándor – Rossi, Pier Giuseppe (a cura di), 1997, pp. 10-13.
- Caprettini, Gian Paolo
- 1997 *Segni, testi, comunicazione*, UTET, Torino.
- Carnevale, Roberto
- 1996 “Giulio Caccini - Dalle prime esperienze della Camera Fiorentina alla Consacrazione del nuovo stile monodico”, in *Orfeo - Il mensile di musica antica & barocca*, n. 8, settembre 1996, pp. 4-10.
- Casetti, Francesco - Di Chio, Federico
- 1990 *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- Cavallo, Guglielmo (a cura di)
- 1977 *Libri e lettori nel Medioevo*, Laterza, Bari
- Cavaro, Adriana
- 2003 *A più voci – Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- Ceccato, Silvio
- 1972 *La mente vista da un cibernetico*, ERI, Torino.
- Ceronetti, Guido (a cura di)
- 1975 *Il Cantico dei Cantici*, Adelphi, Milano.
- Champenois, Michèle
- 2001 “Artistes du signe, les graphistes travaillent le sens de l'image”, *Le Monde*, 27 settembre 2001, p. 30.
- Chion, Michel
- 1995 *La musique au cinema*, Fayard, Paris.
- Chisholm, Roderick M.
- 1966 *Theory of Knowledge*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey); trad. it. di G. Baroncini, a cura di A. Santucci, *Teoria della conoscenza*, il Mulino, Bologna 1968.
- Chomsky, Noam
- 1957 *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague; trad. it. di F. Antinucci, *Le strutture della sintassi*, Laterza, Roma – Bari 1970 (1974²).
- 1972 *Studies on Semantics in Generative Grammar*, Mouton, The Hauge.
- Colombo, Dalmazio
- 1985 *Cantico dei Cantici*, Queriniana, Brescia.

- Conte, Maria-Elisabeth (a cura di)
 1977 *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milano.
- Cook, Nicholas
 1987 *A Guide to Musical Analysis*, Norton, New York – London; trad. it. di D. Gulli e M. G. Stìa, a cura di G. Salvetti, *Guida all'analisi musicale*, Guerini e Associati, Milano 1991.
- Cresto-Dina, Piero
 2002 “La medietà dell’ascolto – Adorno e la critica della coscienza musicale”, in Vizzardelli, Silvia (a cura di), 2002, pp. 53-74.
- Davidson, Donald
 1980 *Essay on Actions and Events*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. di R. Brigati, a cura di E. Picardi, *Azioni ed eventi*, il Mulino, Bologna 1992.
 1984 *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. di R. Brigati, a cura di E. Picardi, *Verità e interpretazione*, il Mulino, Bologna 1994.
- De Caro, Gaspare
 2003 “Favole di Narciso – Variazioni congetturali sulla *Dafne* perduta di Giulio Caccini”, in *Hortus Musicus*, n. 16 (anno IV), ottobre-dicembre 2003, pp. 11-13.
 2006 *Euridice – Momenti dell’Umanesimo civile fiorentino*, Ut Orpheus, Bologna.
- De Caro, Gaspare – De Caro, Roberto
 2003 “L’interprete come storico: il caso *Euridice*”, in *Hortus Musicus*, n. 16 (anno IV), ottobre-dicembre 2003, pp. 14-17.
- De Caro, Mario
 1998 *Dal punto di vista dell’interprete – La filosofia di Donald Davidson*, Carocci, Roma.
- De Natale, Marco
 1978 *Strutture e forme della musica come processi simbolici – Lineamenti di una teoria analitica*, Morano, Napoli.
 1988 *Analisi della struttura melodica*, Guerini e Associati, Milano.
 1990 “Appunti per una analisi delle strutture ritmiche”, in *Analisi*, n. 2, maggio 1990, pp. 8-15.
 2004a “L’accuratezza della lezione”, in *SPECTRUM*, n. 7, gennaio 2004, pp. 28-35.
 2004b *La Musica come Gioco – Il dentro e il fuori della Teoria*, Peter Lang, Bern.

- 2005a “Prospettive caleidoscopiche per la storiografia musicale – Sulla “fantasia storica” invocata per Minnesang e arte dei giullari medievali in un saggio di Robert Lug” (Prima parte), in *SPECTRUM*, n. 12, settembre 2005, pp. 9-22
- 2005b “Prospettive caleidoscopiche per la storiografia musicale – Sulla “fantasia storica” invocata per Minnesang e arte dei giullari medievali in un saggio di Robert Lug” (Seconda parte), in *SPECTRUM*, n. 13, gennaio 2005, pp. 19-29.

De Saussure, Ferdinand

- s.d. *Cours de linguistique générale*, a cura di C. Bally e A. Sechehaye, Payot, Paris 1968.

Descartes, René

- (1618) *Compendium musicae*; a cura di L. Zanoncelli, *Breviario di musica*, Passigli, Firenze 1990.

Dewey, John – Bentley, Arthur F.

- 1946 *Knowing and the Known*, The Beacon, Boston (Mass.); trad. it. di E. Mistretta, *Conoscenza e transazione*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

Eco, Umberto

- 1962 *Opera aperta – Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- 1968 *La struttura assente – La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano.
- 1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- 1979 *Lector in fabula – La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- 2003 *Dire quasi la stessa cosa - Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Elias, Brian

- 1989 “Words and music”, in *Contemporary Music Review*, vol. 5, 1989, pp. 225-228.

Fanelli, Giovanni (a cura di)

- 1988 *Musica ornata – Lo spartito Art Nouveau*, Cantini, Firenze.

Favaro, Roberto

- 2002 *La musica nel romanzo italiano del '900*, Ricordi – LIM, Lucca.

Fertonani, Cesare

- 1994 “Musorgskij: *Quadri di un'esposizione*”, in *Amadeus – Il mensile della grande musica*, n. 6 (anno VI), giugno 1994, pp. 25-30.

Filocamo, Gioia

2003a “In volo tra le corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel *ciclo dell'uccello*”, in *Hortus Musicus*, n. 14 (anno IV), aprile-giugno 2003, pp. 84-86.

2003b “Lacrime d'amore alle corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel *ciclo dell'acqua*”, in *Hortus Musicus*, n. 15 (anno IV), luglio-settembre 2003, pp. 24-26.

Fiske, John

1982 *Introduction to Communication Studies*, Routledge, London – New York 1992³.

Franchi, Gian Andrea

2003 “L'universale singolare delle voci”, in *Hortus Musicus*, n. 15 (anno IV), luglio-settembre 2003, pp. 58-60.

Franzini, Elio – La Matina, Marcello

2007 *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, Quodlibet, Macerata.

Fresnault - Deruelle, Pierre

1972 *La bande dessinée*, Hachette, Paris; trad. it. di M. Giacomarra, *Il linguaggio dei fumetti*, Sellerio, Palermo 1977 (1989²).

Fubini, Enrico

1964 *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino (1987³).

1973 *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino.

1976 *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino.

1995 *Estetica della musica*, il Mulino, Bologna.

2002 “Naturalità della percezione e storicità della struttura”, in Vizzardelli, Silvia (a cura di), 2002, pp. 15-29.

2004 *La musica – Natura e storia*, Einaudi, Torino.

Gabrielloni, Isabella

1994-'95 *Alcuni aspetti dell'analisi del fumetto come testo multimediale*, tesi di laurea, Università di Macerata.

Gadamer, Hans Georg

1960 *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen; trad. it. a cura di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

Gallese, Vittorio

2003 “The Roots of empathy – The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity”, in *Psychopathology*, n. 36, 2003, pp. 171-180.

2005 “Embodied simulation”, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n. 4, 2005, pp. 23-48.

- 2006 “Mirror Neurons and Intentional Attunement – A Commentary on Olds”, in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 54/1, Winter 2006, pp. 47-57.
- Galli, Giuseppe (a cura di)
- 1989 *Interpretazione e riconoscimento – Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo*, Atti del X Colloquio sulla Interpretazione (Macerata 21-23 marzo 1988), Marietti, Genova.
- Gàmbula, Nevio
- 2004 “La voce recitante”, in *Hortus Musicus*, n. 17 (anno V), gennaio-marzo 2004, pp. 30-34.
- Garbuglia, Andrea
- 1998-99 *Un possibile approccio Testologico-Semiotico ai comunicati musico-verbali - Analisi di due mottetti composti sul “Cantico dei cantici”*, tesi di laurea, Università di Macerata.
- 2001 “Recensione di *Per la costruzione di una tipologia dei comunicati multimediali dal punto di vista della Testologia Semiotica* di Paolo Teobaldelli (tesi di laurea, Università di Macera 1992-1993)”, in Petőfi, János Sándor – Pascucci, Giuliana (a cura di), 2001, pp. 143-145.
- 2003 “Lo schermo tra immagini e suoni – Per un’analisi quasi musicale di una miniatura del X secolo”, in Ricci, Graciela N. (a cura di), 2003, pp. 127-147; ora anche in *Hortus Musicus*, n. 18 (anno V), aprile-giugno 2004, pp. 20-25; e in *SPECTRUM*, n. 15, settembre 2006, pp. 20-31.
- 2004a “Tipologia dei comunicati costituiti da un componente verbale e da uno musicale”, in www.unimc.it/sdf/master/fm; ora anche in Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello – Garbuglia, Andrea (a cura di), 2006, pp. 14-28.
- 2004b “Borges, Menard e la traduzione”, in *Hortus Musicus*, n. 19 (anno V), luglio-settembre 2004, pp. 140-142.
- 2004c “Testologia semiotica e gnoseologia – Confronto tra le teorie di János Sándor Petőfi e di Carlo Tullio-Altan”, in *Hortus Musicus*, n. 19 (anno V), luglio-settembre 2004, pp. 146-151.
- 2005a “Appunti musicali sui *Thirty Two Short Films about Glenn Gould* di François Girard (1993) (I) – La musica assente”, in *Hortus Musicus*, n. 22 (anno VI), aprile-giugno 2005, pp. 67-73.
- 2005b “Appunti musicali sui *Thirty Two Short Films about Glenn Gould* di François Girard (1993) (II) – La musica e le immagini in movimento”, in *Hortus Musicus*, n. 23 (anno VI), luglio-settembre 2005, pp. 97-103.

- 2005c “La Musica nel Linguaggio dei Fumetti”, in *De Musica* (rivista di musica on-line), IX, 2005, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.
- 2005d “La tenda di Pitagora tra oralità e scrittura – Riflessioni sulla funzione dello schermo in una miniatura di Simone Martini”, in *Hortus Musicus*, n. 24 (anno VI), ottobre-dicembre 2005, pp. 208-215.
- 2005e “Borges fra interpretazione e traduzione – Usi del racconto *Pierre Menard autore del Chisciotte*”, in Ricci, Graciela N. (a cura di), 2005, pp. 177-194.
- 2005f “J. S. Petőfi and Ch. S. Peirce – Evoution of the Semiotic Triangle”, in *Sémiotique*, n. 01, 2005, pp. 63-67.
- 2005g “Scheda critica su *La Musica come Gioco. Il dentro e il fuori della Teoria* di Marco de Natale (Peter Lang 2004)”, in *Il Saggiatore Musicale*, n. 2 (anno XII), 2005, pp. 492-494.
- 2006a “Riflessioni su: Felice Accame, *Antologia critica del sistema delle stelle*”, in www.odradek.it/Schedelibri/sistemastelle.html.
- 2006b “La Comunicazione Multimediale e la Musica”, Master Class Quadri-
vium '06, in www.agrande.it/analisi/sag_art/quadrivium/2006/Garbuglia06.pdf.
- 2006c “Recensione di *La regressione dell'ascolto – Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea*, a cura di Silvia Vizzardelli (2002)”, in *SPECTRUM*, n. 15, settembre 2006, pp. 35-37.
- 2006d “La traduzione come problema tipologico”, in Ricci, Graciela N. (a cura di), 2006, pp. 155-178.
- 2006e “L'organizzazione compositiva dei comunicati costituiti da un componente verbale e da uno musicale – Verso un approccio analitico integrato”, in Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello – Garbuglia, Andrea (a cura di), 2006, pp. 71-89.
- 2006f “Recensione di *La Musica come Gioco. Il dentro e il fuori della Teoria* di Marco de Natale (Peter Lang 2004)”, in Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello – Garbuglia, Andrea (a cura di), 2006, pp. 187-192.
- 2006g “Recensione di *La Semantica della Musica tra Innocenza e Ragione* di Matteo Simonetti (tesi di laurea, Università di Macerata 2000-2001)”, in Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello – Garbuglia, Andrea (a cura di), 2006, pp. 194-197.
- 2006h “Recensione di *Aspetti semiotici dei comunicati musico-verbali – Un approccio contestuale all'opera di Béla Bartók* di Gabriele Buffarini (tesi di laurea, Università di Macerata 2002-2003)”, in Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello – Garbuglia, Andrea (a cura di), 2006, pp. 198-200.
- 2006i “Is it Lewis Carroll Experiment on Language that Makes Alice's

- Adventures in Wonderland a Book for Grown-ups?*", in *Sémiotique*, n. 02, 2006, pp. 17-31.
- 2007a "Towards an Embodied Philosophical Approach to Music – Marco de Natale *La Musica come Gioco*", in *Sonus – A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities*, 27/2, Spring 2007, pp. 1-15.
- 2007b "La Musica Illustrata – Per un'analisi testologico-semiotica dello spartito illustrato *J'ai du bon tabac*", in *De Musica* (rivista di musica on-line), anno XI, 2007, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.
- 2007c "Il Miserere e il Giudizio Universale – Multimedialità e Multitestualità nella Comunicazione Musicale", in *Musica/Realtà*, n. 83, luglio 2007, pp. 109-131.
- (2007d) "La Música y la Pantalla - Aspectos Cognitivos e Implicaciones Teóricas", in *MALDOROR*, (in corso di stampa).
- 2007e "Nelson Goodman e le tipologie – Verso una classificazione dei media statici e dinamici", in Franzini, Elio – La Matina, Marcello (a cura di), pp. 171-199.
- Goffman, Erving
- 1981 *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia; trad. it. di F. Orletti, a cura di P. P. Giglioli, *Forme del parlare*, il Mulino, Bologna 1987.
- Gombrich, Ernest H.
- 1959 *Art and Illusion – A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London; trad. it. di R. Federici, *Arte e illusione – Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.
- 1963 *Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, London; trad. it. di C. Roatta, *A cavallo di un manico di scopa – Saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino 1971.
- Gombrich, Ernest H. – Hochberg, Julian – Blach, Max (a cura di)
- 1972 *Art, Perception, and Reality*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore; trad. it. di L. Fontana, *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.
- Goodman, Nelson
- 1951 *The Structure of Appearance*, President and Fellows of Harvard College, Harvard; trad. it. di A. Emiliani, *La struttura dell'apparenza*, il Mulino, Bologna 1985.
- 1968 *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, Indianapolis – New York; trad. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1976 (1991²).

- 1978 *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis – Cambridge; trad. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma – Bari 1988.
- Goody, Jack
- 1987 *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. di P. Cesaretti, *Il suono e i segni – L'interfaccia tra scrittura e oralità*, Il Saggiatore, Milano 1989.
- Gould, Glenn
- 1984 *The Glenn Gould Reader*, T. Page (ed.), The Estate of Glenn Gould and Glenn Gould Ltd., Toronto; trad. it. di A. Bassani Levi, *L'ala del turbine intelligente – Scritti sulla musica*, Adelphi, Milano 1988 (2001⁴).
- Guanti, Giovanni
- 2002 “*Ex auditu fides*”, in Vizzardelli, Silvia (a cura di), 2002, pp. 31-52.
- Havelock, Eric A.
- 1986 *The Muse Learns to Write – Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven – London; trad. it. di M. Carpitella, *La Musa impara a scrivere – Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Roma – Bari 1987.
- Head, Henry - Holmes, Gordon M.
- 1911 *Sensory Disturbances from Cerebral Lesions*, Brain, Oxford.
- Hebb, Joan
- 1998 “Glenn Gould, Word Painter”, in www.gould.nlc-bnc.ca/nlnews/ehebb.htm.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B.
- 1993 “Die Zeichen-Welt der multimedialen Kommunikation”, in *KODIKAS/CODE – Ars Semeiotica – An International Journal of Semiotics*, vol. 14, n. 1/2, pp. 185-197; trad. it. di G. Tassinari, “L'universo segnico della comunicazione multimediale”, in Petófi, János Sándor (a cura di), 1993, pp. 9-30.
- Hjelmslev, Louis T.
- 1943 *Omkring spogteoriens grundlæggelse*, Festskrift undgivet af Københavns Universitet, København; ed. ingl. *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin University Press, Madison (Wisconsin) 1961; trad. it. (dall'edizione inglese) di G.C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- Hodgkinson, Tim
- 1996 “Improvised Music and Siberian Shamanism”, in *MUSICWORKS*

66, 1996; ora anche in *De Musica* (rivista di musica on-line), anno I, 1997, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.

Iacomini, Miriam

2002 “Sulle ragioni di un difficile ascolto”, in Vizzardelli, Silvia (a cura di), 2002, pp. 119-134.

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris; trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, a cura di L. Heilmann, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966 (2002).

1971 “Language in relation to other communication systems”, in *Selected Writings II - Word and Language*, Mouton, Paris - The Hague, pp. 697-708.

Katz, Jerrold J.

1966 *The Philosophy of Language*, Harper & Row, New York - London.

Kramer, Lawrence

1989 “Text and music: some new directions”, in *Contemporary Music Review*, vol. 5, 1989, pp. 143-153.

Kundera, Milan

1990 *Nesmertelnost*; trad. it. di A. Mura, *L'immortalità*, Adelphi, Milano 1990.

La Face Bianconi, Giuseppina

2003 *La casa del Mugnaio - Ascolto e interpretazione della “Schöne Müllerin”*, Olschki, Firenze.

2005 “La Trota fra canto e suoni - Un percorso didattico”, in *Il Saggiatore Musicale*, n. 1 (anno XII), 2005, pp. 77-123.

La Matina, Marcello

1994 *Il testo antico - Per una semiotica come filologia integrata*, L'epos, Palermo.

2001 *Il problema del significante - Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Carocci, Roma.

2002 *Texts, Pictures and Scores - Some Aspects of a Philosophy of Languages*, Peter Lang, Frankfurt am Main.

2004 *Cronosensibilità - Una teoria per lo studio filosofico dei linguaggi*, Carocci, Roma.

2007 “I Linguaggi del Tempo - Considerazioni filosofiche sulla storicità della musica”, in *SPECTRUM*, n. 17, ottobre 2007, pp. 4-18.

Landow, George P.

1992 *Hypertext - The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore; trad.

- it. a cura di B. Bassi, *Iper testo – Il futuro della scrittura*, Baskerville, Bologna 1993.
- Lizzerini Belli, Alessandra
 1997 “Hegel e Rossini”, in *De Musica* (rivista di musica on-line), anno I, 1997, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.
- Lehman, Bradley
 1996 “Review of Glenn Gould’s *The Quiet in the Land*”, in www.personal.unimch.edu/~bpl/QITL.htm.
- Lerdahl, Fred – Jackendoff, Ray
 1983 *A Generative Theory of Tonal Music*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Mass.) – London (1999²).
- Lissa, Zofia
 1968 “The temporal nature of a musical work”, in *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, n. 26, 1968, pp. 529-538.
- Lombardo, Vincenzo – Valle, Andrea
 2002 *Audio e multimedia*, Apogeo, Milano.
- Marconi, Luca – Stefani, Gino
 1987 *Il senso in musica*, CLUEB, Bologna.
- Marrone, Gianfranco (a cura di)
 1994 *Analisi semiotica e ricognizione storiografica*, L’epos, Palermo.
- Massalongo, Milena
 2004 “Il *Don Giovanni* di Mozart in due ‘studi letterari’ del romanticismo: *Don Juan* di E. T. A. Hoffmann e il *Don Giovanni* di Sören Kierkegaard”, in *Hortus Musicus*, n. 20 (anno V), ottobre-dicembre 2004, pp. 68-78.
- Matassi, Elio
 2000 “Benjamin e la musica”, in Abbri, Ferdinando – Matassi, Elio (a cura di), 2000, pp. 131-155.
 2002a “Dimensioni dell’ascolto”, in Vizzardelli, Silvia (a cura di), 2002, pp. 175-184.
 2002b “La musica e il linguaggio”, in *Hortus Musicus*, n. 12 (anno III), ottobre-dicembre 2002, pp. 48-49.
 2003a “Walter Benjamin e l’ascolto”, in *Hortus Musicus*, n. 14 (anno IV), aprile-giugno 2003, pp. 12-13.
 2003b “Schönberg e Adorno: una filosofia della musica”, in *Hortus Musicus*, n. 15 (anno IV), luglio-settembre 2003, pp. 13-15.

- 2003c “Béla Bartók e la filosofia di Lukács e Jankélévitch”, in *Hortus Musicus*, n. 16 (anno IV), ottobre-dicembre 2003, pp. 8-10.
- 2004a “Il ‘propriamente musicale’ e le arti figurative”, in *Hortus Musicus*, n. 17 (anno V), gennaio-marzo 2004, pp. 78-80.
- 2004b “La riabilitazione dell’ascolto: Ernst Bloch e Jean-Luc Nancy”, in *Hortus Musicus*, n. 18 (anno V), aprile-giugno 2004, pp. 49-51.
- 2004c *Musica*, Guida, Napoli.
- McLuhan, Marshall
- 1964 *Understanding Media – The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York; trad. it di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- Meyer, Leonard B.
- 1956 *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- 1973 *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley.
- Micelli, Sergio
- 2000 *Musica e cinema nella cultura del novecento*, Sansoni, Milano.
- Migliaccio, Carlo
- 2002 “Il carattere temporale del feticismo musicale”, in Vizzardelli, Silvia (a cura di), 2002, pp. 153-171.
- Moles, Abraham
- 1958 *Théorie de l’information et perception esthétique*, Flammarion, Paris.
- Monari, Giorgio
- 2003 “Theodor W. Adorno e il concetto di Barocco musicale”, in *Hortus Musicus*, n. 14 (anno IV), aprile-giugno 2003, pp. 14-20.
- Moretti, Cristina
- 2000-’01 1999: *la femme entre mémoire et modernité dans le discours publicitaire français et italien*, tesi di laurea, Università di Macerata.
- Murphy, Timothy
- 1998 “Music After Joyce: The Post-Serial Avant-Garde”, in www.2street.com/hjs/murphy/.
- Nattiez, Jean-Jacques
- 1975 *Fondements d’une sémiologie de la musique*, Union Général, Paris.
- 1990 *Music and discourse: toward a semiology of music*, Princeton University Press, Princeton.
- Neri, Umberto (a cura di)

- 1976 *Il Cantico dei Cantici – Targum e antiche interpretazioni ebraiche*, Città Nuova, Roma (1987²).
- Niccolai, Michela
- 2003a “Un miracolo in teatro – Alcune riflessioni sulla *mise en scène* di *Suor Angelica*”, in *Hortus Musicus*, n. 13 (anno IV), gennaio-marzo 2003, pp. 62-65.
- 2003b “*Trollflöjten* di Ingmar Bergman (1975): dall’opera alla creazione cinematografica”, in *Hortus Musicus*, n. 16 (anno IV), ottobre-dicembre 2003, pp. 18-21.
- 2004 “La metamorfosi di Cio-Cio-San: *M. Butterfly* di David Cronenberg (1993)” in *Hortus Musicus*, n. 19 (anno V), luglio-settembre 2004, pp. 152-154.
- Niccolai, Michela – Pacifici, Paola
- 2005 “Immagini di *Paris fin de siècle*: tra arte e *caf’conc*”, in *Hortus Musicus*, n. 21 (anno VI), gennaio-marzo 2005, pp. 159-163.
- Nizzi, Claudio – Straffi, Iginio
- 1990 “Missione nel Bronx”, in *Nick Raider – Squadra omicidi*, n. 29, ottobre 1990.
- Ong, Walter J.
- 1982 *Orality and Literacy – The Technologizing of the Word*, Methuen, London – New York; trad. it. di A. Calanchi, *Oralità e scrittura – Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.
- Ophälders, Markus
- 2001 “*Der Weltgeist am Klavier* – Adorno interpreta Beethoven – Note per una critica”, in Vizzardelli, Silvia (a cura di), 2002, pp. 135-151.
- Origene
- s.d. *Omeli sul “Cantico dei Cantici”*, traduzione, introduzione e note a cura di M. I. Danieli, Città Nuova, Roma 1990 (1995²).
- s.d. *Commento al “Cantico dei Cantici”*, traduzione, introduzione e note a cura di M. Simonetti, Città Nuova, Roma 1976 (1991³).
- O’Shea, John
- 1990 *Music and Medicine – Medical Profiles of Great Composers*, J.M. Dent & Sons, UK; trad. it. di M. Verna, *Musica e medicina – Profili medici di grandi compositori*, EDT, Torino 1991.
- Petőfi, János Sándor
- 1988 “La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo”, Working Papers and prepublications, A/173-174-175, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Urbino, pp. 1-42; ora anche in Petőfi, János Sándor, 2004a, pp. 19-60.

- 1989 “Béla Bartók: *Il Castello del Principe Barbablù* – Alcuni aspetti della costituzione e del significato simbolico di un’opera d’arte multimediale”, in Galli, Giuseppe (a cura di), 1989, pp. 201-253.
- 1989-90 “Verso una teoria e filosofia semiotica della comunicazione umana prevalentemente verbale”, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Macerata, XXII-XXIII, pp. 621-641.
- 1990 “Gli aspetti della significazione testuale ed il loro trattamento semiotico-testologico”, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Macerata, XXIV, pp. 457-474.
- 1994 “Testologia semiotica e Filosofia”, in Marrone, Gianfranco (a cura di), 1994, pp. 113-132; ora anche in Petőfi, János Sándor, 2004a, pp. 75-95.
- 1995 “Sulla tipologia delle situazioni comunicative”, in Petőfi, János Sándor – Cicconi, Sergio (a cura di), 1995, pp. 25-34.
- 1997 “Aspetti semiotico-testologici della ‘combinatoria’ e la multimedialità”, in Petőfi, János Sándor – Rossi, Pier Giuseppe (a cura di), 1997, pp. 5-9.
- 2001 “Alcuni aspetti della testologia semiotica: Modello segnico – Tipi di interpretazione”, in Petőfi, János Sándor – Pascucci, Giuliana (a cura di), 2001, pp. 21-30.
- 2004a *Scrittura e interpretazione – Introduzione alla Testologia Semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma.
- 2004b *A Szöveg mint komplex jel – Bevezetés a szemiotikai-textológiai szöveg szemléletbe*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Petőfi, János Sándor (a cura di)
- 1993 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 1 – Aspetti generali – Quadro interdisciplinare della ricerca*, Quaderni di Ricerca e Didattica IX, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata.
- Petőfi, János Sándor – Cicconi, Sergio (a cura di)
- 1995 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 2 – La filosofia del linguaggio e la comunicazione umana multimediale*, Quaderni di Ricerca e Didattica XIV, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata.
- Petőfi, János Sándor – Garbuglia, Andrea
- 2006 “L’uso del modello segnico integrativo nella costruzione di una tipologia dei comunicati multimediali”, in Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello – Garbuglia, Andrea (a cura di), 2006, pp. 1-13
- Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello

- 1994 “Egy általános szemiotikai textológia centrális aspektusai”, in *Szemiotikai Szövegtan*, n. 7 (1994), pp. 97-128.
- Petőfi, János Sándor – La Matina, Marcello – Garbuglia, Andrea (a cura di)
2006 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 6 – Aspetti dell’interpretazione dei comunicati formati da un componente verbale e da uno musicale*, Quaderni di Ricerca e Didattica XXII, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata.
- Petőfi, János Sándor – Pascucci, Giuliana
2001 “Tipologia dei comunicati costituiti da un componente verbale ed uno pittoriale”, in Petőfi, János Sándor – Pascucci, Giuliana (a cura di), 2001, pp. 31-41.
- Petőfi, János Sándor – Pascucci, Giuliana (a cura di)
2001 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 5 – Comunicazione visiva: parole e immagini in comunicati statici*, Quaderni di Ricerca e Didattica XX, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata.
- Petőfi, János Sándor – Rossi, Pier Giuseppe (a cura di)
1997 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 4 – Combinatoria ed ipertestualità nella ricerca e nella didattica*, Quaderni di Ricerca e Didattica XVIII, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata.
- Petőfi, János Sándor – Vitacolonna, Luciano (a cura di)
1996 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 3 – La Testologia Semiotica e la comunicazione umana multimediale*, Quaderni di Ricerca e Didattica XVII, Dipartimentno di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata.
- Petrucci, Armando
1977 “I rotoli pasquali dell’Exultet”, in Cavallo, Guglielmo (a cura di), 1977.
- Piana, Giovanni
1979 *Elementi di una dottrina dell’esperienza – Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano.
1991 *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.
1997 “I compiti di una filosofia della musica brevemente esposti”, in *De Musica* (rivista di musica on-line), anno I, 1997, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.
- Picardi, Eva
1992 “Donald Davidson: significato e interpretazione”, in Santambrogio, Marco (a cura di), 1992, pp. 223-266.

Quine, Willard van Orman

1969 *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, New York – London; trad. it. a cura di M. Leonelli, *La relatività ontologica e altri saggi*, Armando, Roma 1986.

1982 *Saggi filosofici 1970-1981*, Armando, Roma.

Rattalino, Piero

1974 “Mendelssohn: romanze senza parole”, nel libretto del cd Mendelssohn-Bartholdy, Felix, *Lieder ohne Worte*, Piano – Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon (Polydor International), Hamburg 1974, pp. 14-17.

1997 *Il linguaggio della musica – Una guida per i non-esperti*, Garzanti, Milano (1999).

Ravasi, Gianfranco

1987 *Cantico dei Cantici*, Paoline, Milano.

1992 *Il Cantico dei Cantici – Commento e attualizzazione*, EDB, Bologna.

Reed, Stephen K.

1982 *Cognition – Theory and Applications*, Wadsworth, Belmont (California) (1988²); trad. it. a cura di W. Gerbino, *Psicologia cognitiva – Teoria e applicazioni*, il Mulino, Bologna 1989.

Ricci, Graciela N. (a cura di)

2003 *Appunti di ‘viaggio’ intorno ad una teoria dello schermo, Heteroglossia – Dossiers e Strumenti*, n. 2, Nuove Ricerche, Ancona.

2005 *Borges: identità, conoscenza e plurilinguismo*, Giuffrè, Milano.

2006 *I modi e i mondi della traduzione, Heteroglossia – Dossiers e Strumenti*, n. 9, eum, Macerata.

Riccò, Dina

2003 “Sinestesie della musica – Interscambi fra immaginazione sonora e rappresentazione visiva”, in *Hortus Musicus*, n. 14 (anno IV), aprile-giugno 2003, pp. 24-29.

Ruwet, Nicolas

1967 *Introduction à la grammaire générative*, Plon, Paris; trad. it. C. Simone Baldi e R. Simone, *Introduzione alla grammatica generativa*, La Nuova Italia, Firenze 1979.

1972 *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris.

Sachs, Curt

1962 *The Wellsprings of Music*, Martinus Nijhoff, The Hague; trad. it. di M. Astrologo, *Le sorgenti della musica*, Bollati Boringhieri, Torino 1979 (1991).

- Santambrogio, Marco (a cura di)
 1992 *Introduzione alla filosofia analitica del linguaggio*, Laterza, Roma-ari.
- Schaeffer, Pierre
 1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
- Schröder, Hartmut
 1995 “Semiotische Aspekte multimedialer Kommunikation”; trad. it. (dall’edizione inglese) di S. Cicconi, “Aspetti semiotici di testi multimediali”, in Petöfi, János Sándor – Cicconi, Sergio (a cura di), 1995, pp. 9-24.
- Schulz, Charles M.
 1964 *È domenica, Charlie Brown!*, Rizzoli, Milano 1988.
 1967 *Coraggio, Charlie Brown!*, Rizzoli, Milano 1988.
- Sciarrino, Salvatore
 2004 “Conoscere e riconoscere”, in *Hortus Musicus*, n. 18 (anno V), aprile-giugno 2004, pp. 53-55.
- Serra, Carlo
 1997a “Sull’improvvisazione”, in *De Musica* (rivista di musica on-line), anno I, 1997, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.
 1997b “Ritmo e ciclicità nella cultura sciamanica”, in *De Musica* (rivista di musica on-line), anno I, 1997, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>.
 2003 *Intendere l’unità degli opposti – La dimensione musicale nel concetto eracleiteo di armonia*, CUEM, Milano.
- Simonetti, Matteo
 2000-‘01 *La Semantica della Musica tra Innocenza e Ragione*, tesi di laurea, Università di Macerata.
- Sloboda, John A.
 1985 *The Musical Mind – The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford; trad. it. G. Farabegoli, a cura di R. Luccio, *La mente musicale – Psicologia cognitiva della musica*, il Mulino, Bologna 1988.
- Solomon, Maynard
 1995 *Mozart – A life*; trad. it. di A. Buzzi, *Mozart*, Mondadori, Milano 1996 (1999²).
- Sorce Keller, Marcello
 2006 “Declassiciziamo la musica “classica”: alcune riflessioni sul giardino botanico dell’arte dei suoni”, in *Musica/Realtà*, n 79, marzo 2006, pp. 23-34.

Stefani, Gino

- 1974 *Musica barocca: poetica e ideologia*, Bompiani, Milano
1982 *La competenza musicale*, Clueb, Bologna.
1985 *Capire la musica*, Bompiani, Milano.
1987 *Il segno della musica*, Sellerio, Palermo.
1990 *Il linguaggio della musica*, Paoline, Roma.
1998 *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Ricordi-BMG, Milano.

Stinchelli, Enrico

- 1986 *Mozart – La vita e le opere*, Newton Compton, Roma.

Tedeschi, Rubens

- 1994 “La scintilla della verità – Modest Musorgskij, il rinnovatore”, in *Amadeus – Il mensile della grande musica*, n. 6 (anno VI), giugno 1994, pp. 32-36.

Teobaldelli, Paolo

- 1993-94 *Per la costruzione di una tipologia dei testi multimediali dal punto di vista della Testologia Semiotica*, tesi di laurea, Università di Macerata.
1995 “Per la costruzione di una tipologia dei testi multimediali dal punto di vista della Testologia Semiotica”, in Petöfi, János Sándor – Cicconi, Sergio (a cura di), 1995, pp. 35-63.

Toffetti, Marina

- 2003 “La crisi dei valori – Dibattiti e scaramucce sulla riduzione dei valori nelle edizioni di musica antica”, in *Hortus Musicus*, n. 13 (anno IV), gennaio-marzo 2003, pp. 100-101.

Tomatis, Alfred A.

- 1991 *Pourquoi Mozart?*, Fixot, Paris; trad. it. di L. Merletti, *Perché Mozart?*, Ibis, Como – Pavia 1996.

Tullio-Altan, Carlo

- 1992 *Soggetto, simbolo e valore – Per un'ermeneutica antropologica*, Feltrinelli, Milano.

Vacchiano, Michele

- 1999 “La luce, il segno – Alla scoperta del “linguaggio” delle immagini”, in www.geocities.com/mvacchiano/corso.htm.

Valle, Andrea

- 2002 *La notazione musicale contemporanea – Aspetti semiotici ed estetici*, De Sono – EDT, Torino.

Vitacolonna, Luciano

2004 *Divagazioni testuali – Studi di testologia semiotica*, Rocco Carabba, Lanciano.

Vizzardelli, Silvia (a cura di)

2002 *La regressione dell'ascolto – Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea*, Quodlibet, Macerata.

Wishart, Trevor

1989 “The function of text in the VOX Cycle”, in *Contemporary Music Review*, vol. 5, 1989, pp. 189-197.

Wittgenstein, Ludwig

1953 *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford; trad. it. di R. Piovesan e M. Trincherò, a cura di M. Trincherò, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

Wolff, Christoph

2000 *Johann Sebastian Bach – The Learned Musician*, Norton, New York – London (2001); trad. it. di A. Silvestri, *Johann Sebastian Bach – La scienza della musica*, Bompiani, Milano 2003.

Yannaras, Christos

1992 *Variazioni sul “Cantico dei Cantici”*, trad. it. di A. Ranzolin, Cens – Interlogos, Milano – Schio.

Zacchini, Simone

2000 “Chimica delle idee musicali: filosofia del suono e musica in Bloch”, in Abbri, Ferdinando – Matassi, Elio (a cura di), 2000, pp. 69-99.

Zumthor, Paul

1983 *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris; trad. it. a cura di C. Di Girolamo, *La presenza della voce – Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984.

eum x semiotica x comunicazione

Andrea Garbuglia

La comunicazione multimediale e la musica

Presupposti teorici e proposte analitiche

Prefazione di János Sándor Petőfi

Postfazione di Marco de Natale

Cosa accomuna oggetti lontani – un mottetto, uno spartito illustrato, una miniatura – a cose oggi per noi ben più familiari come un film o un fumetto? Oggetti “da camera” i primi, prodotti di largo consumo questi ultimi, sembrerebbero destinati alle cure del filologo gli uni e gli altri alle attenzioni del massmediologo. Il volume di Andrea Garbuglia cerca una strada nuova, muovendo dalla semplice idea che questi, come tanti altri oggetti invisibili della quotidianità antica e moderna, siano “comunicati multimediali”; e, come tali, vadano studiati all’interno di una “teoria integrata dei linguaggi e dei testi” che nulla concede al feticismo e al narcisismo di altri approcci più noti. Sicché, individuato con arguzia il loro comun denominatore nell’elemento musicale, egli può descrivere i vari “comunicati” giovandosi di uno stile asciutto sempre e accattivante anche nelle parti in cui si addentra in analisi complicate. Come scrive Marco de Natale nella *Postfazione*: «il lavoro di Garbuglia risulta [...] essere un passo significativo in direzione di una ‘essenza’ (se così la si può definire) della musica da sempre lasciata all’esaltante prospettiva magica, più tardi divinatoria, e ancora - in basso o in alto che si voglia - alle suggestioni di una corporeità che dissalda il nesso *mind-body*. [...] La speranza - sia lecito dirlo - è che della novità epistemologica di tali ricerche si risenta l’eco nei Dipartimenti universitari di Filosofia, Lettere e Scienze umane entro cui, a mo’ di modesta appendice, si ritrovano a tutt’oggi gli studi musicali in dimensione storicistico-letteraria.»

Andrea Garbuglia (1972), Dottore di Ricerca in Teoria dell’Informazione e della Comunicazione, si occupa di Filosofia della Comunicazione Musicale. Nel 1996 ha insegnato presso l’Università di Hull (UK), collaborando anche alla realizzazione del programma interattivo *GramEx Italian 2.4*. Tra il 2003 e il 2005 ha insegnato Comunicazione Musicale in Corsi di Master organizzati dall’Università di Macerata. Ha collaborato e collabora con diverse riviste tra le quali: *Hortus Musicus*, *De Musica*, *Musica/Realtà*, *Il Saggiatore Musicale*, *Spectrum* (di cui è redattore), *Sonus*, *Sémiotique* e *Maldoror*.

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-091-9

€ 15,90