

Introduzione

Maria Pia Pozzato, Lucio Spaziante

Questi che presentiamo in volume sono gli Atti del XXXVI convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici dedicato nel 2008 al sincretismo fra la musica e le altre forme espressive. Sulle prime sembrava che l'argomento dovesse riguardare specificamente le canzoni e in particolare l'"incontro" fra i testi verbali e il loro "accompagnamento" sonoro. In realtà questa idea che la musica sia una specie di elemento che si giustappone a qualcosa di più formato in senso semiotico, al più per fornire una coloritura di tipo patemico, è largamente superata oggi in semiotica. Il recupero di una prospettiva fenomenologica ha portato a una progressiva consapevolezza della costitutiva pluralità degli ordini sensoriali, e quindi delle organizzazioni significanti, nella semiosi umana. Qualsiasi elemento prenda significato per noi, da una frase detta in una conversazione, a una pagina di libro; da una canzone canticchiata sotto la doccia a un capolavoro della pittura ammirato in un museo, partecipa di una contestualizzazione ampia, polisensoriale, in cui vista, tatto, udito, olfatto, gusto collaborano per darci il sapore complessivo dell'esperienza di quella frase, di quella canzone, di quel quadro.

Da qui una nuova centratura anche del tema della "significatività" della musica che viene ribadito con forza da diversi punti di vista, superando la questione della monoplanarità e ri-articolando in modo proficuo la relazione espressione/contenuto, importando modelli dal visivo (dal plastico al figurale in musica), fornendo al contempo modelli per l'audiovisivo, ma anche ponendo le basi per una specifica rivalutazione del piano dell'*espressione* e dei caratteri del *significante*. Lo sforzo collettivo dei diversi autori sembra, d'altro canto, puntare verso una *semiotica del musicale* che superi alcune concezioni della "semiotica della musica". Quest'ultima, in

quanto sguardo disciplinare, risulta quasi assente dai riferimenti dei saggi qui contenuti. Più proficuamente, la questione del sincretismo definisce il carattere diffuso delle problematiche musicali, convocando temi disparati che vanno dalla performance all'oralità e alla corporeità, dai rituali religiosi alla memoria culturale, fino a una generale riconsiderazione del ruolo della ricezione e dell'ascolto. La coabitazione eterogenea tipica delle semiotiche sincretiche, inoltre, non conduce unicamente verso forme di adattamento e traduzione, ma anche verso forme di resistenza e di frizione che moltiplicano le chiavi di lettura e la valutazione degli eventi. La musica e le semiotiche sincretiche costringono a una messa in discussione dei modelli euristici ed esplicativi che difatti in questa sede appaiono, ed è positivo, del tutto eterogenei. La musica crea ponti attorno a sé che sottolineano, se mai ve ne fosse bisogno, l'eccedenza di significato della musica piuttosto che la sua assenza.

Quando poi la musica non si propone da sola ma insieme ad altri elementi come il gesto, la visione, la cinestesi, la coabitazione con il linguaggio verbale e all'interno di forme significative plurime di tipo antropologico come lo spettacolo, il gioco, il rito, l'esperienza estetica e così via, perde inoltre la sua anodina autonomia combinatoria per diventare esperienza umana significativa per qualcuno in un contesto complesso di esecuzione e di fruizione.

I saggi di questa raccolta non fanno che confermare questo presupposto epistemologico che vede il sincretismo come condizione di base del senso e non come processo sommatorio. Certo la musica ha caratteristiche sue proprie: in quanto fenomeno temporale, e quindi necessariamente *in praesentia*, condivide con ogni prodotto semiotico in flagranza alcune marche specifiche che hanno a che vedere con il ritmo, la *voce*, l'intercorporeità, la presentificazione rituale, la creazione di effetti passionali, la fruizione tendenzialmente immersiva, la capacità di sintonizzare i soggetti co-coinvolti e quindi di fondare nuove identità collettive, per quanto transitorie. Ma, come illustrano a più riprese i lavori di questa raccolta, queste caratteristiche, lungi dall'appartenere alla musica in maniera esclusiva, l'apparentano a molte altre forme semiotiche cosicché si possono innescare giochi molteplici, e a volte sorprendenti, di traduzione, sostituzione, rispecchiamento fra musica e altri linguaggi.

Abbiamo suddiviso le relazioni in tre sezioni dedicate rispettivamente: 1) al rapporto fra musica e testi verbali; 2) al rapporto fra musica e testi visivi con una strutturazione narrativa (Opera, videoclip, cinema); 3) al rapporto fra musica e pratiche, per lo più in contesti *live* come concerti, performance artistiche, situazioni sociali collettive. È stato un modo operativo di sistemare i contenuti ma non si deve pensare che il rapporto fra musica e parola, ad esempio, venga prima o sia più semplice rispetto al caos sensoriale di un concerto rock. Non è la quantità di sostanze in gioco che determina la complessità dei rapporti semiotici bensì il grado della loro articolazione. Così vi può essere più musica, e più significativa, nel passaggio di un romanzo letto nel silenzio della propria stanza che non in una sala affollata di persone che fanno il karaoke. Indubbiamente però è utile mettere ordine in una serie di problemi che sono specifici, ad esempio, della consonanza fra parola poetica e musica, o dell'incontro fra musica e strutture narrative, o della funzione socio-semiotica della musica.

Come al solito, la semiotica sceglie di esemplificare attentamente e puntualmente più che di teorizzare in astratto. Ecco quindi una serie nutrita di casi che costituiscono altrettanti spunti di riflessione attorno al tema di questo libro. Per dare al lettore un quadro della molteplicità dei casi e degli sguardi, pur nella sostanziale unitarietà di approccio di cui si è detto, forniamo una rapida carrellata dei contributi. Per ognuna delle tre sezioni, vi sono dei saggi più lunghi, che derivano dalle relazioni del convegno; e dei saggi più brevi, che derivano dalle comunicazioni negli atelier del convegno stesso. Questi ultimi non vanno assolutamente intesi come contributi 'minori' ma come abbozzi di ricerca che contribuiscono in maniera determinante alla ricchezza di questa riflessione comune che ha visto coinvolti più di quaranta studiosi, di tutte le età. E anzi, un ringraziamento particolare va ai soci giovani che hanno accettato di mettersi in gioco in questa impresa e che sono il vero motore propulsore dell'associazione oltre che, naturalmente, il futuro della disciplina.

Passiamo quindi alla presentazione dei contributi, partendo da quelli che si iscrivono nella prima parte, dedicata al rapporto fra le parole e la musica.

Daniele Barbieri compie una disamina della relazione tra parole

e musica nell'ambito poetico e musicale a partire dal Trecento fino alla contemporaneità. Si parte dalla reinvenzione dell'*inno* operata da Ambrogio, vescovo di Milano, allo scopo di istituire una situazione rituale nella quale i fedeli lodassero Dio attraverso l'andamento ritmico di un canto legato alla tradizione popolare. Il ritmo del discorso cantato diventa qui espressione di un'identità collettiva, una sorta di *Stimmung* ovvero una *consonanza* o *accordatura*, nella quale il collettivo diventa un solo corpo comune. La musica e la danza risultano in generale costitutive del rito grazie alla funzione determinante del ritmo per ottenere l'estasi. Per ciò che attiene invece alla parola, la scrittura nel tempo ha sostituito o integrato la ripetizione orale; dunque la resa della parola orale nasce in connessione con una situazione poetico-musicale. Progressivamente la poesia colta si è distaccata dalla musica enfatizzando la propria dimensione di discorso, ovvero di testo coerente e concluso di carattere narrativo o argomentativo. Da qui è ipotizzabile distinguere nella poesia una dimensione *discorsiva*, di carattere enunciativo, basata sulle modalità *frontali* di una situazione comunicativa, da una dimensione *immersiva*, in cui attraverso la dimensione ritmica e rituale si ottiene l'accordo con la comunità. Il valore della dimensione immersiva anche nella contemporaneità, pone l'accento sulla componente del *significante* che mal si concilia con l'interesse quasi esclusivo di molta semiotica per il mondo del significato.

L'“ascolto del romanzo” è al centro della riflessione di Roberto Favaro, ovvero la vita dei suoni del mondo fantasiosamente costruito dall'opera letteraria. Il romanzo diventa in tal senso una riflessione su altri modi possibili di ascolto e di produzione (immaginaria) di musica da parte del lettore. Questo avviene non solo quando un romanzo parla di musica ma anche inerentemente al linguaggio verbale, che si fa musica, con le sue caratteristiche di altezza, durata, intensità, ritmo, melodia, tempo e ordine (in senso genetico). Il romanzo ci restituisce rumori, paesaggi sonori, trasfigurazioni musicali di elementi non musicali, e musica vera e propria, declinata da ogni autore secondo la necessità della propria opera (“si dovrebbe dire per esempio la *Ciaccona* di Bach-Speier-Cosini-Svevo”). Ma anche il lettore *crea* una propria musica, leggendo, ed è quindi compositore quanto lo scrittore. E infine c'è l'ascoltatore-personaggio interno al testo, di cui Favaro porta molti esempi tratti da Svevo, Mann, Calvino, Poe, Schneider,

d'Annunzio e altri ancora. Quindi musica *nel* romanzo, e poi musica delle parole ovvero *del* romanzo, e poi musica nel lettore e quindi *dal* romanzo, e infine musica che circonda il lettore, ovvero musica *intorno* al romanzo, fino alla sommatoria di tutte queste componenti per un unico risultato finale di grande complessità e unicità. Il contributo di Favaro, proprio perché incentrato sul testo scritto, mostra molto bene quanto il fenomeno semiotico del sincretismo sia un tessuto formale che travalica ogni facile classificazione condotta sulla base delle sostanze.

Il compositore Fabrizio Festa mette in guardia i propri studenti di conservatorio, e con loro i semiotici, da una facile comparazione fra musica e linguaggio. La musica, quanto a funzionamento, non assomiglia al linguaggio comunemente inteso perché non veicola significati né possiede una sistematicità sintagmatica. Festa equipara piuttosto la musica a una scienza della combinatoria dei suoni le cui regole sono fortemente variabili a seconda delle culture e delle epoche.

Francesco Galofaro propone un'analisi dell'aria *Ombra mai fu* dal dramma per musica *Serse* (1738) di Haendel, in cui il compositore ritorna allo stile dell'opera italiana e afferma uno stile teso a *descrivere* la passione, a imitare l'affetto che agita un determinato personaggio piuttosto che a suscitare una determinata passione *nell'*ascoltatore. La passione, secondo Galofaro, viene qui *descritta* non in quanto "referente" o in quanto "lessicalizzata". Una simile *teoria* dell'affetto però, non funzionerà più nelle successive trascrizioni romantiche essendosi consolidata una poetica dell'*espressione* degli stati d'animo dove le passioni non sono più del personaggio, ma del compositore. Un'altra componente fondamentale dell'opera di Haendel è la relazione tra parole e musica: quando il contenuto della parola e della musica entrano in contrasto, la parola spinge a leggere la musica in senso ironico, determinandola. Il piano verbale fornisce un co-testo che "smentisce" in un certo senso il contenuto musicale, determinando l'effetto ironico. Ciò mette in crisi la concezione monoplanare della musica che separa artificialmente la musica dalla propria componente enunciativa ed in particolare dal punto di ascolto sulla musica stessa. L'opera musicale risulta dunque composta da più strati: oltre ai suoni, abbiamo diversi tipi di relazioni tra suoni che presiedono al loro raggruppamento armonico, ritmico, melodico. A questi si aggiunge

un altro piano fornito dalle semiotiche verbali. Questi strati implicano un'attività di un ascoltatore che *non può non fare* previsioni, agendo sul testo ed allo stesso tempo subendo le *manipolazioni* passionali.

Il saggio di Luca Marconi è invece incentrato sulla canzone come testo sincretico posizionato rispetto al coevo sistema dei generi, attraverso l'invito rivolto all'ascoltatore modello a condividere i valori che guidano le azioni sulle quali la canzone stessa focalizza la sua attenzione. Viene presentata una tipologia dei *soggetti delle azioni* che si ritrovano all'interno delle canzoni, ovvero quale tipo di compresenza tra le parole e la musica inviti l'ascoltatore modello a focalizzare l'attenzione su un certo tipo di soggetto/persona piuttosto che su un altro. Vi troviamo ad esempio "ballate focalizzate sul protagonista" che focalizzano l'attenzione sull'azione compiuta dal protagonista del percorso narrativo, oppure brani "ritmici" o "da ballo" che incentivano una sincronizzazione senso-motoria. Sul rapporto tra parole e musica, tra le analisi riportate, troviamo canzoni d'amore all'italiana tradizionaliste come *Binario* o *Perderti*, che invitano a focalizzare l'attenzione su un discorso d'amore melodrammatico, mentre invece nel caso de *Il cielo in una stanza* si focalizza l'attenzione su un discorso d'amore che tematizza questa passione come un'espansione della quotidianità, così come hanno fatto molte altre canzoni d'amore dei primi cantautori.

Equilibrio e coesione fra parole (*lyrics*) e musica nella canzone sono al centro anche del saggio di Michele Pedrazzi e Piero Polidoro. La loro analisi verte su un album dei Notwist intitolato *Neon Golden* (2001) dove, ad esempio, in alcuni passaggi cruciali, le *lyrics* sono interrogative e la musica assertiva. L'analisi approfondita del testo aiuta a superare questa apparente contraddizione dato che la rottura del sapere acquisito è assiologizzata in maniera positiva in tutti i brani dell'album. Vi sono inoltre, in quest'opera, altri elementi apparentemente incongrui che vengono attentamente indagati. Per esempio la voce, usata in un modo monotono, si sottrae alla relazione comunicativa. Questo fa sì, come spesso succede nella musica pop, che il narratore del testo verbale si attorializzi in modo problematico nell'enunciatore empirico-cantante. La voce decentrata e indebolita di *Neon Golden* arriva a richiamare voci artificiali, sintetizzate, che danno poca possibilità di replica, come accade normalmente per i testi scritti. Questa di-

stanziamento comunicativa, sostengono gli autori, è dovuta alla spiccata valenza metatestuale dell'album, all'interno del quale vanno cercate le chiavi per la sua stessa decodifica. In assenza di tali chiavi, legate alla struttura semantica profonda delle *lyrics*, vi sarebbero molte componenti controintuitive e apparentemente incoerenti, come quelle di cui si è detto e altre ancora, come ad esempio l'abbinamento fra valenze 'calde' della musica blues e passaggi disforici, e fra valenze 'fredde' della musica techno e passaggi euforici. Il caso di *Neon Golden* mette insomma in luce come solo l'analisi di tutte le componenti di un testo sincretico possa rendere conto delle organizzazioni soggiacenti che ne garantiscono la coerenza.

La riflessione del compositore Salvatore Sciarrino sul rapporto fra parola e musica è al centro del saggio di Julia Ponzio, imperniato in particolare sul ruolo del madrigale nella storia della musica occidentale. Con questa forma infatti la relazione fra musica e parole diventa più fortemente motivata, ogni parte del testo ha una *propria* frase musicale. In altri termini, come dice Sciarrino stesso, il madrigalismo è una tecnica insita nella vocalità in quanto legata al significato delle parole. L'autrice percorre quindi la delicata questione del *ritmo* inteso non come schema ma come *forma nell'istante della sua formazione*, centrale nella poetica di Sciarrino che non intende il rapporto fra parola e musica in termini di corrispondenza schematica bensì di relazione in presenza fra parola e voce. Questa forma, che è la forma dell'avvenimento, rende congeniale all'autore l'haiku giapponese. Nelle sue opere vengono altresì tenuti in grande considerazione altri dispositivi come i silenzi, l'apertura di *forme a finestre*, gli stacchi e i recitativi utilizzati come altrettanti modi di articolazione fra musica e parola. Attraverso queste forme espressive si mira da una parte, in musica, all'effetto del *quasi parlando*; e dall'altra, quella vocale, a una *umanizzazione della musica* tramite il pianto, il riso e il singhiozzare.

Infine, Romana Rutelli si sofferma sul ruolo della *voce*, con le sue valenze corporee e patemiche, all'interno del testo sincretico 'canzone'. L'estensione e la potenza dell'emissione vocale, ad esempio, stabiliscono un tipo specifico di relazione con chi ascolta, creando un fenomeno quasi di tipo tattile. L'autrice approfondisce quindi in senso teorico l'aspetto corporeo della semiosi in questo campo specifico, evocando varie riflessioni contemporanee

sul tema, come quelle di Jacques Fontanille, Hermann Parret e Patrizia Violi. La qualità della voce va inoltre a coordinarsi con altri elementi della performance canora come la mimica, la gestualità, la mobilità e la prossemica, il contesto, l'abbigliamento, la *location*. Il canale della voce è anche il luogo privilegiato della costituzione della soggettività dell'artista e del suo rapporto immediato, determinato dal generale contagio dell'eccitazione nel corso del concerto *live*; o anche più mediato, rappresentato dai versi delle canzoni, come Rutelli dimostra, portando numerosi esempi tratti sia dalla musica leggera che dalla produzione lirica.

Questi che seguono sono invece i contributi brevi relativi agli atelier dedicati al rapporto fra parola e musica.

Matteo Albertini analizza un corpus di inni nazionali della ex Jugoslavia creati a seguito della sua dissoluzione e della guerra dei primi anni novanta, mostrandone l'apparente natura convenzionale che sottintende in realtà continue rinegoziazioni del loro significato. Gli inni nazionali qui emergono come oggetti culturali che mettono in discorso e testualizzano attori e spazi e tempi, nonché il Lettore Modello, dell'idea di nazione (immaginata) in essi iscritta.

Antonino Campisi individua nel lavoro di Claudio Baglioni un esempio di rapporto cooperativo tra testo e musica nella canzone italiana. Nel brano *E adesso la pubblicità...* (1985) il tema espresso nel testo verbale viene tradotto in musica mediante tecniche di ripetizione armoniche, melodiche o ritmiche, e la composizione musicale in questo modo acquista senso nell'interazione con il testo verbale.

Andrea Catellani e Laurence Wuidar analizzano un libro di catechesi del Seicento, il *Veridicus Christianus*, del gesuita Jan David, nel quale le sentenze espresse in tre diverse lingue (latino, olandese fiammingo e francese) si accompagnano a parti visive (emblemi) e a musiche per cantare in coro le sentenze stesse. Il lettore è quindi qui un interprete di emblemi e un orante-cantore. Gli autori sottolineano l'interesse di questo libro di preghiere che anticipa una concezione molto moderna della testualità presentando, a livello espressivo, una multi-modalità evidente. La musica, in particolare, ha la funzione di articolare la preghiera individuale e quella collettiva, rinforzando il ruolo della metrica ma creando anche un'architettura sua propria di attese e di forme che rendono più euforico e più assimilabile il contenuto di ciò che viene cantato. La

melodia, sempre uguale, ha infatti l'effetto di imprimere il messaggio spirituale già sviluppato dal testo verbale e dall'emblema.

Diego Femia riporta il caso del brano musicale *Brigante se more* composto da Eugenio Bennato in occasione dello sceneggiato Rai *L'eredità della priora* (1980), divenuto successivamente oggetto di riappropriazione da parte di movimenti filo-borbonici o musicisti di genere folk i quali individuano nel brano una matrice tradizionale del tutto reinventata *ex-post*.

Federico Montanari propone l'analisi di un brano del gruppo di rock sperimentale Sonic Youth, dall'album *Daydream Nation* (1988), domandandosi come sia possibile produrre senso utilizzando una struttura musicale apparentemente "tipica". Vale a dire, come utilizzare in un modo apparentemente convenzionale la struttura della forma-canzone all'interno, però, di un contesto artistico-culturale che al tempo stesso rifiuta e rompe con questo tipo di vincoli.

Il saggio di Matteo Servilio è dedicato alla centralità della voce in quella complessa relazione tra musica e parole segnalata già a partire da Agostino. La voce è descrivibile come canale vuoto, come «tubo» per le parole, al pari della scrittura, ma dall'altro essa presenta tratti consonanti con le proprietà del suono musicale, secondo una dialettica tra *oralità* e *vocalità* (Zumthor). Nelle pratiche artistiche del novecento (Berio) l'uso del testo verbale è divenuto sempre più mezzo per far traboccare dalla parola la sonorità della voce, destrutturando il piano propriamente verbale delle parole.

I contributi estesi che riguardano il tema della seconda parte del volume, dedicata al rapporto fra musica e narrazione, sono i seguenti.

Pierluigi Basso Fossali nel suo saggio osserva come la musica nel cinema sia in grado di fare parlare il vuoto dell'immagine, destabilizzandone l'ancoraggio diegetico verso un'assunzione enunciazionale, ovvero in un paesaggio interiorizzato. La musica occupa i vuoti del film e funge da zoom in avanti nel vuoto a partire da qualcosa che è acusmatico, cioè svincolato da una fonte definita: investe di senso l'immagine e finisce per condurre verso un altrove, in un *a parte*, in un *al di là* della singola vicenda narrativa raccontata. Non è solo il sonoro che può avere un destino *off*, disancorato dall'immagine data in pasto allo spettatore; talvolta, sono le

immagini che vanno *off* rispetto ad una banda audio che continua a presidiare la declinazione figurativa dell'azione drammaturgica. I "vuoti" dell'immagine ri-virtualizzano i materiali narrativi che sono in scena mentre i pattern offerti dalla musica alla fruizione filmica costituiscono *toni* emotivi e *posture* caratteriali dell'enunciazione. La musica si introduce infatti nel film come *operatrice figurale attiva* e questa potenzialità figurale della musica è stata esplorata tra l'altro al massimo grado nel genere fantascientifico. Il "vuoto filmico", in rapporto invece al cinema religioso, si presenta come "fuori quadro", tendendo a spiritualizzare l'immagine attraverso il suo sacrificio a tutto ciò che è estraneo a una topica narrativa classica. A conferma di queste tesi, nel saggio si ritrovano anche esempi tratti dalla filmografia di Lars Von Trier.

Guido Ferraro indaga il tempo come dimensione plastica della musica nella *Bohème* di Giacomo Puccini. L'effetto di senso principale di tale organizzazione è quello di veicolare l'idea di un periodo oggettivamente breve ma emotivamente lungo. Vediamo come: Puccini crea delle sequenze musicali brevi, *cellule* che si collocano all'opposto della poetica della melodia infinita wagneriana. Tuttavia, dice Ferraro, queste sequenze brevi vengono continuamente riecheggiate e questo le dilata, dando profondità temporale alla musica così come la storia di Mimì viene percepita come intensa e profonda nonostante la sua brevità. L'autore sottolinea la struttura meta-semiotica della *Bohème*, un'opera dove la musica è presentata ma al tempo stesso criticata, con un gioco complesso in cui intensità emotiva e distacco cinico si mescolano. Nel momento della morte di Mimì avviene addirittura una rinuncia alla musica e al canto, e da questo silenzio emerge un potente effetto di realtà: sulla scena, per la prima volta, c'è un cadavere, e questo smentisce la possibilità stessa di ogni resa poetica della vita. Nel quadro culturale mutato in cui si trova Puccini, conclude Ferraro, la vicenda romantica classica acquista nuovi connotati: la musica si confronta con situazioni squallide, i protagonisti della storia sono degli artisti da strapazzo e il mondo artistico in generale sembra arrendersi alle esigenze della società borghese moderna.

Il saggio di Anna Maria Lorusso si inserisce in una riflessione di semiotica della cultura sulla possibile ri-emergenza di forme, testi, figure, con tratti analoghi, in contesti ed epoche ampiamente differenti. Oltre alla letteratura (Propp) e all'iconologia (Warburg), è

possibile anche un'interrogazione sulla possibile trasmigrazione delle forme musicali, analizzando in questo caso differenti occorrenze relative alla celebre *Sarabanda* di Händel (HWV 437): dal film *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick (1975) al più recente *Redacted* di Brian De Palma (2007) passando per uno spot Levi's. L'uso della sarabanda, a parere dell'autrice, è utile per *inquadrare* (Goffman) il racconto in corso, per dargli una cornice che funzioni anche da "istruzione" per lo spettatore. In aiuto viene anche il *genere*, che ci dice come leggere un certo testo: una norma che renda il sistema della lingua "agibile" e, funzionando come sistema modellizzante (Lotman), produca memoria. Il ricorso alla sarabanda può essere spiegato in base ad alcune analogie che rimandano a una sorta di profonda omologia funzionale: alcuni tratti consentono al testo di poter trasmigrare da un contesto all'altro. Ciò dimostra, da un lato che i testi vivono *nella* cultura, e si stratificano l'uno sull'altro andando a formare complessi palinsesti testuali dove alcuni valori restano in memoria, e dall'altro, come l'elaborazione culturale funzioni secondo un meccanismo di variazione e ripetizione.

Il saggio di Isabella Pezzini affronta l'ambito dell'opera lirica facendo emergere questioni relative a: sincretismo, intertestualità e dinamiche passionali. Dal punto di vista di una semiotica della cultura, l'opera assume qui il ruolo di un grande spazio di fissaggio, articolazione e moralizzazione delle passioni. Osservando la storia della vita delle forme, parallelamente all'idea di *tradizione*, i testi, all'interno di una cultura, appaiono determinanti nel contribuire ad articolare il "sentire" individuale e collettivo anche attraverso la nozione di *genere testuale*. Pezzini guarda all'opera come uno spettacolo passionale, dove è specificamente inscenato un *conflitto di passioni*. Intendendo il *sincretismo* come un rapporto molto complesso fra strati o istanze di sostanza diverse, in rapporto dinamico reciproco, ecco che l'opera vi emerge come un laboratorio naturale. Una forma di teatro dalla peculiare struttura enunciazionale in cui al parlare si sostituisce il cantare: il passaggio dalla parola al canto avviene nei termini di una *intensificazione passionale*, mentre il canto stesso, rispetto alle parole, si configura, di fatto, come una forma particolare di *enunciazione appassionata* che usa i propri mezzi e le proprie convenzioni per mettere in scena configurazioni patetiche, dove anche la riflessione intima dei personaggi emerge tramite gli "affetti". Ma l'Opera è il luogo di polarità

articolate, tra cui va citata quella tra libretto e partitura, in cui il libretto è molto spesso uno spazio di “riuso” di testi precedenti. L’Opera risulta infine un oggetto testuale dai caratteri non realistici, simile alla *favola*, dove si insediano modalità di “testo nel testo” e di raddoppiamento.

Il saggio di Lucio Spaziante si sofferma sulla grammatica convenzionale dell’audiovisivo che associa audio e video per realizzare un apparato semiotico di *costruzione* discorsiva. Nonostante sussista uno statuto *acusmatico*, dunque svincolato rispetto alla fonte e alla sua origine fisica, il suono, e dunque la musica, intrattengono un rapporto problematico, non risolto e non definito, con i propri caratteri intrinseci e le relative proprietà semantiche. Ne conseguono relative problematiche inerenti il realismo, la verosimiglianza e la simulazione; strumenti messi in gioco per ottenere effetti di realtà grazie anche al carattere di “presenza” insito nel suono. Come il visivo anche il sonoro possiede una capacità figurativa e, inoltre, nel produrre una logica narrativa, esso esibisce anche qualità enunciative, come dimostra l’esempio dei Pink Floyd. Il caso del sound design cinematografico, da Alfred Hitchcock alla fantascienza contemporanea di *Guerre Stellari* e *Matrix*, è utile ad analizzare l’articolazione tra realtà e finzione sonora nonché, ponendo le basi per una compiuta figuratività sonora, consente di indagare su di una semiotica della de-figurazione e della successiva simulazione. Emerge una vera e propria immaginazione sonora che in alcuni casi “importa” il mondo e più di frequente lo costruisce ex-novo.

Questi che seguono sono invece i contributi brevi relativi agli atelier su musica e narrazione.

Il saggio di Simone Arcagni si concentra sul momento storico di fine anni sessanta in cui nel cinema e nella musica avvengono fenomeni di trasformazione del linguaggio che si condizionano reciprocamente: la musica psichedelica, legata all’uso di droghe, intreccia un legame con la componente visiva e, in contemporanea, il cinema americano registra una vera e propria rivoluzione chiamata New Hollywood, aprendosi ai temi della controcultura. Dall’incontro tra psichedelia, musica e immagine emergono la ripresa delle performance, del documentario e gli effetti speciali di nuova generazione.

Enrico Bossi e Luca di Tommaso prendono in considerazione la

sequenza finale del celebre film di Stanley Kubrick *Il dottor Stranamore* (UK, 1964) partendo dal presupposto che si tratti di un buon esempio di 'testo estraniante'. La musica contribuisce in modo determinante a questo effetto dato che presenta molteplici organizzazioni (ritmi, melodie, coloriture passionali, ecc.) in assoluto contrasto rispetto alle organizzazioni narrative della parte visiva. Se la parte visiva presenta infatti esplosioni, distruzioni irreversibili rispondenti a una *estetica dell'estremo*, la parte musicale si ispira a una *estetica del medio*, con ritmi lenti, passioni blande, motivi cantabili. In realtà però gli autori dimostrano che, ad una analisi più attenta, la parte visiva risulta trattata in modo tale da eclissare l'aspetto estremo degli eventi e da accordarsi quindi con l'estetica media della musica che l'accompagna, tanto che l'esplosione stessa delle bombe finisce per assomigliare a tramonti romantici. Kubrick sembra volerci indurre a una riflessione sulla storia e le sue rappresentazioni, e in questo caso è proprio il meccanismo sincretico che si fa distanziamento e meta-discorso.

Giorgio Coratelli prende in considerazione il commento sonoro in *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais (Francia, 1959), film nel quale la musica acquisisce una funzione valoriale che al contempo stabilisce rapporti stretti con le componenti visive. In particolare il caso della *berceuse* viene identificato come "tema della memoria", ancorata quest'ultima all'immagine di Hiroshima distrutta e al suo senso di morte, nello sdoppiamento e nella giustapposizione tra una memoria della città e una memoria personale.

Mattia De Bernardis analizza il videoclip *Star Guitar* del regista Michel Gondry, in cui la musica presenta una puntuale analogia ritmica con le immagini che sfilano dal finestrino di un treno in corsa. De Bernardis analizza anche il *making of* del video dove si conferma un'elaborazione a 'partitura' del materiale visivo: Gondry prepara una sorta di notazione su carta quadrettata e poi la macchina da presa inquadra successivamente, muovendosi in una lunga carrellata, i segmenti successivi degli oggetti rappresentati prima sulla superficie planare, in modo da portare gli oggetti stessi nel campo di ripresa in sincronia (imperfetta) con la musica. Questo caso complesso è interpretato da De Bernardis come il tentativo di superare artisticamente il problema dell'opposizione fra meccanicità e creazione estetica, problema cruciale nel caso della musica elettronica pop del gruppo che esegue il pezzo, i Chemical

Brothers. Vediamo quindi che la confezione del video, attraverso il sincretismo visivo-sonoro, contribuisce in questo caso a esplicitare e a dare un nuovo statuto estetico al discorso musicale.

Roberta de Piccoli nel suo contributo racconta di un progetto, realizzato grazie alla Fondazione Siena Jazz, in cui si mettevano in relazione operativa gli schemi narratologici elaborati in particolare da Vladimir Propp e l'improvvisazione jazzistica. Il presupposto di questo che si è configurato come un vero e proprio esperimento, è stato quello di trovare, negli schemi narrativi, una 'cornice' all'improvvisazione dei musicisti i quali dovevano interpretare musicalmente i vari personaggi (eroe, mandante, ecc.) e le varie funzioni di una serie di fiabe tratte dalla tradizione russa, inglese, indiana, africana e di Hermann Hesse. I testi delle fiabe sono stati scomposti usati come una partitura dai due gruppi musicali, un quintetto e un sestetto, che hanno obbedito alla stessa consegna teorica iniziale producendo tuttavia risposte funzionali ed estetiche diverse.

Vincenza Del Marco realizza un'analisi della video-installazione *Monkey Drummer* del regista Chris Cunningham, in cui una scimmia-giocattolo meccanico suona strumenti a percussione. Arti e articolazioni controllati meccanicamente sono antropomorficamente riprodotti a partire dal corpo di un batterista. L'opera poggia su una sincesi fra ritmo visivo e ritmo sonoro che non è soltanto puntuale ma coinvolge differenti dimensioni tensive e sintagmatiche, nonché la rappresentazione del corpo.

Alessia Gambaro analizza il ruolo della colonna sonora in *Gossip Girl*, una serie televisiva di produzione statunitense dedicata al target giovanile. In una puntata presa ad esempio si vede come la musica operi una cruciale funzione di sottolineatura e di supporto di un cambiamento valoriale profondo: Blaire, una ragazza che si era comportata fino a quel momento in modo virtuoso, trasgredisce facendo uno spogliarello in pubblico e rendendosi disponibile alla sua prima esperienza sessuale. La musica di sottofondo non solo anticipa narrativamente questo fatto (il brano si intitola *Stripper*) ma rafforza un contagio patemico fra tutti i protagonisti sulla scena. L'analisi dell'intero episodio dimostra più in generale come la musica dia efficacia ai *frame* narrativi, sottolinei le trasformazioni valoriali e suggerisca in modo analogico l'andamento ritmico della narrazione. In questo modo, la colonna sonora contribuisce anche a suscitare determinate reazioni nello spettatore.

Nel caso di traduzione intersemiotica tra l'opera lirica *Il Flauto magico* di W.A. Mozart e l'omonima *graphic novel* di P. Craig Russell, il saggio di Sara Melas dimostra come nonostante non si possano tradurre del tutto strategie ed effetti di senso che compongono un'opera, attraverso accorgimenti grafici si possono ricercare funzioni analoghe: ad esempio la trasposizione delle diverse linee melodiche e dei temi musicali può essere affidata alla griglia che organizza le vignette, oppure alle categorie plastiche e iconiche del fumetto, come l'autrice verifica analizzando i forum on line dedicati alla serie.

Angela Mengoni descrive la perfetta rispondenza fra le distorsioni musicali e quelle figurative e plastiche nella celebre serie di cinque film di Matthew Barney intitolati *Cremaster*. Per esempio, i violini imitano i rullanti così come il paesaggio tende, in alcuni punti, a trasformarsi in una forma visiva astratta.

Adriano Morosetti conduce la sua riflessione sul ruolo della musica nei programmi di Mtv che appartengono al genere *docu-fiction*. La vita di ragazzi comuni, senza particolari abilità o talenti, viene resa spettacolare, finzionale, proprio grazie alla confezione delle scene di vita quotidiana secondo lo stile del videoclip. Senza entrare nella questione etica e morale, dice l'autore, è interessante sottolineare come questo tipo di programmi proceda a una *grammaticalizzazione del quotidiano* stabilendo un rapporto biunivoco e circolare tra televisione e società.

Questi che seguono sono i saggi relativi alla terza sezione del libro, quella dedicata ai rapporti fra musica e pratiche.

Paolo Fabbri conduce una riflessione sull'improvvisazione jazzistica come processo sonoro nel suo farsi, nel diventare musica, nel prendere forma e senso in un'attività collettiva in tempo reale. All'autore appare cruciale l'evento performativo, il divenire auto-organizzantesi della musica. L'assenza di uno schema comune pre-stabilito crea la necessità di un tipo particolare di comunicazione fra i musicisti che improvvisano insieme, e questo diventa un paradigma che travalica il jazz per diventare emblematico di tutte le forme collettive di improvvisazione, 'in stato di emergenza'. Al centro, vi è il problema del divenire di un ordine, attraverso l'interazione di 'attori miopi' che giudicano solo a posteriori ciò che è riuscito. La struttura narrativa subisce distorsioni in questo conte-

sto dove la temporalità è fatta di una sequenza imminente e imminente di presenti e compresenti. Suonatori, pubblico e strumenti (gli attori 'non umani') *conversano* fra loro fittamente. E non si tratta di una metafora, sottolinea Fabbri, dal momento che, anche nella conversazione propriamente detta, gli attori coinvolti improvvisano. Ed ecco che la forma di vita che l'improvvisazione jazz ci propone, conclude l'autore, acquista valore di modello per la teoria culturale nei suoi aspetti più vari: artistici, estetici e politici. La vita collettiva, ad esempio, non consiste nell'eseguire i codici prescritti nella memoria sociale ma anche, e soprattutto, nell'emergenza rischiosa di nuove forme del vivere.

Il saggio di Stefano Jacoviello postula un progetto di semiotica della musica costruito su basi strutturali che tenti di opporsi al pregiudizio circa la sua asemantività. Il "discorso musicale" secondo l'autore va pensato come categoria immanente da sostituirsi all'idea di "linguaggio" musicale, immaginando un modello teorico di ascoltatore più "maneggevole", in quanto simulacro formale di una competenza tutta inscritta nel testo. Un soggetto che abbia a che fare con il *sensibile* piuttosto che con il *percepto*. Allo scopo viene proposta un'analisi di un componimento secentesco di Claudio Monteverdi (parzialmente assimilabile ad una danza e ad una passacaglia). Il compositore all'epoca stava mettendo in atto una ricerca sulla rappresentazione degli affetti in musica attraverso una modalità innovativa: distribuire i tratti della figura musicale lungo il testo, facendo sì che fosse la struttura del discorso a rivelarne il senso, insieme alla costituzione della competenza di un soggetto ascoltatore iscritto nel testo. In questo modo non ci sarebbero più passioni codificate da riconoscere, ma estesi immanenti da ricostituire ad ogni ascolto. La musica si costituisce come un operatore cognitivo e patemico nei confronti dell'ascoltatore: instaura la sua competenza cognitiva e definisce lo statuto della sua esistenza patemica, che si esplicita a livello discorsivo nella realizzazione dei percorsi dell'estesia. Per questo il figurale può essere considerato come la dimensione fondamentale del discorso musicale, ovvero una transduzione semantica fra diverse semiotiche oggetto, che regola le selezioni semantiche in un testo sincretico e che, presupposto come condizione strutturale dell'enunciazione, raccoglie per omologia tutti i dispositivi discorsivi in relazione ad un'unica istanza del discorso.

Il saggio di Andrea Valle è incentrato sull'utilizzo dal vivo del calcolatore in ambito audio da parte di performer e artisti, con la proposta di un percorso che va dall'acustico al computazionale attraverso l'elettronico, nel quale viene seguito in parallelo il cambiamento di statuto semiotico dello "strumento". È il laptop il nuovo oggetto di scena più vicino all'idea tradizionale di strumento che fa emergere una dimensione prassica parallela a quella testuale, assieme al ruolo centrale alla corporeità. Nell'uso di un'interfaccia grafica il corpo è ridotto a un sistema di puntamento e selezione, da cui nasce il problema del "come ci si mette sul palco", ovvero del come re-embayare sul corpo. Con il passaggio al *controller* (periferica di ingresso al computer) la gestualità non è più ridotta a sistema di puntamento rispetto ad uno schermo ma si esplicita attraverso la manipolazione di un oggetto fisico, dotato di tratti materiali specifici, il che permette qui il re-embayage sulla corporeità dell'esecutore. Il recupero della continuità del gesto si oppone dunque alla discretezza della tastiera, mentre con il *live coding* (scrittura del codice di programmazione dal vivo) esplose un'estetica della scrivibilità che diventa performance. Dallo strumento "tradizionale" si è dunque assistito ad un progressivo *débrayage* a partire dal corpo, significativo già con "antichi" strumenti elettrici come Theremin e Moog, per arrivare alla pratica del *circuit bending* dove lo strumento elettronico viene addirittura "aperto", fino a giungere all'*hacking* dell'elettronica di consumo.

Per quanto riguarda gli atelier su musica e performance, questi che seguono ne sono i contributi brevi.

Nicola Bizzo parte dal presupposto, accreditato dagli studiosi del campo, che la performance pop sia *la rappresentazione drammatizzata di una o più canzoni*, e analizza soprattutto il ruolo giocato dai costumi in questa rappresentazione. Gli esempi vertono sulla poliedrica personalità di Freddy Mercury, il celeberrimo cantante dei Queen, che con la sua ricca sfilata di vestiti di scena è stato uno dei maggiori rappresentanti dell'estetica *glam* degli anni settanta. Bizzo mette in correlazione abiti di scena e musica, osservando ad esempio come, nel caso dei Queen, la complessità e la ricercatezza dei costumi sia andata esaurendosi nel corso degli anni in concomitanza con un impoverimento della struttura musicale dei brani.

L'esempio di cui parla Massimo Leone è una rappresentazione

tipica della cultura sciita, il *Ta'zieh*, che rievoca l'uccisione del nipote di Maometto, l'Imam Hussein, nel 680 d.C.. La musica in questa sorta di spettacolo rituale è a solo appannaggio dei personaggi buoni mentre quelli cattivi si limitano a declamare. Il sincretismo fra un numero molto alto di elementi rende particolarmente efficace questa cerimonia tanto che alla fine non si tratta più di una rappresentazione ma di una vera riedizione transustanziale dell'avvenimento, in cui a volte si deve intervenire, racconta Leone, perché gli attori che interpretano le parti negative rischiano di essere linciati sul serio.

Agata Meneghelli studia il caso del karaoke in cui la musica fa da sfondo mentre assumono rilievo il corpo e la voce del *performer*, in una interessante dialettica fra un regime di partecipazione (rito, gioco) e di rappresentazione (spettacolo). Vengono studiati quattro diversi tipi di karaoke, quello da bar giapponese, in cui prevale la dimensione rituale e sociale; quello chiamato da 'box giapponese', in cui prevale la forma ludica collettiva; e due forme italiane, il karaoke da bar e quello televisivo, in cui prevalgono le valenze spettacolari.

Paolo Peverini si occupa invece di *Monkey: Journey To The West*, un progetto crossmediale composto da una serie di operazioni di traduzione che coinvolgono testi molteplici (romanzo, opera teatrale, videoclip, album musicale) e che vedono protagonisti componenti del gruppo pop dei Gorillaz. Si parte da un romanzo cinese del sedicesimo secolo passando agli anni sessanta del Novecento attraverso un adattamento per telefilm (*Monkey*) dello stesso romanzo, fino a giungere ad una sorta di metatesto crossmediale contemporaneo dove sono il pubblico e i fan a svolgere un ruolo determinante di collante tra le parti.

Il saggio di Cristina Righi è incentrato sulla relazione tra danza e musica e si interroga su quale statuto regoli le due forme d'arte. Si parte dalla considerazione secondo cui il suono musicale è in qualche modo riconducibile al movimento e ogni linguaggio non è che una forma specializzata di gesti corporei. Da qui deriva la proposta di una tipologia che mostra una relazione di: a) dipendenza quando la danza *nasce* dalla musica; b) interdipendenza reciproca quando danza e musica appaiono davvero come una singola unità; c) indipendenza reciproca quando (più di recente) si riconosce un valore intrinseco a ciascuna delle due arti.

Introduzione

25

Il saggio di Amedeo Trezza si concentra sul sincretismo tra gesto musicale e contesto sociale in un canto tradizionale pugliese, la *serenata ad personam*, nella quale la spettacolarizzazione della performance musicale diventa luogo di accoglienza di più sistemi comunicativi e luogo di simbolizzazione dello spazio urbano da parte della comunità in cui il canto si iscrive.

Un sincero ringraziamento va infine all'Università di San Marino, che ha finanziato il convegno; e al personale del Dipartimento di Comunicazione, e in particolare a Paula Cenci, che ha coordinato con puntualità e passione tutte le fasi dell'organizzazione. Per quanto riguarda la pubblicazione di questo volume, l'AISS ringrazia l'amica e socia Romana Rutelli che ha voluto contribuire anche economicamente alla sua pubblicazione.

