

## **Impersonale soggettivo** **La sociosemiotica musicale di Gabriele Marino**

di Francesco Galofaro

DFE - UNITO

### **Frammenti di un disco incantato: teorie semiotiche, testualità e generi musicali**

*Gabriele Marino*

Roma, Aracne, 2020, pp. 237, euro 17,00

Ai doni della natura si aggiungono i benefici effetti dell'artificio: tale è il significato generale dell'arte.

Igor Stravinskij, *Poetica della musica*

#### **1. L'opera in sintesi**

Fa piacere recensire un nuovo coraggioso volume di semiotica musicale. Non un manuale ma un lavoro originale che si propone tuttavia di entrare in connessione con quanto di più interessante è stato scritto negli ultimi anni in campo semiotico. Non una raccolta di saggi ma un lavoro monografico coerente ed ambizioso, contenente diverse proposte originali.

##### *1.1. Status quaestionis*

Il primo capitolo affronta in primo luogo la relazione tra musica e *mediazione*, individuando in quest'ultima una caratteristica fondamentale della musica. Non ho trovato nel testo una definizione vera e propria di mediazione; piuttosto, l'autore procede per esempi: il primo storicamente attestato è costituito dalla scrittura musicale, la cui funzione è "offrire un ausilio per la memoria, che sia anche uno strumento per comunicare" (p. 41). Il secondo è dato dal fonografo: una rivoluzione, in quanto la mediazione è *omomaterica* (ibid.) e consente un lavoro sul suono. Da qui l'apparire di un paradigma che fonografico–timbrico–acusmatico (p. 45) e una parziale

riconfigurazione della semiotica *della* musica, e non più mera applicazione *alla* musica di una semiotica nata altrove (secondo la felice formulazione di Lomuto e Ponzio 1997, che rivendica la necessità di una teoria *adeguata* al proprio oggetto). La mediazione è dunque il *luogo* del suono, mentre la dimensione *figurale* della musica sarebbe il *luogo* della significazione musicale. Questa distinzione si direbbe un tentativo di tenere insieme due tendenze della semiotica musicale contemporanea: da un lato abbiamo l'interesse per il lavoro *sulla sostanza sonora*, rappresentato, senza andar troppo indietro, dai lavori di Andrea Valle (2015), che è anche prefattore del volume. Dall'altro, l'interesse verso la *forma sonora*, verso la musica come puro schema hjelmsleviano, nel al quale culture diverse in epoche diverse hanno investito i propri valori. Negli ultimi vent'anni, il più importante e originale contributo a questa prospettiva è stato dato da Stefano Jacoviello (2012); coerentemente, con il proprio progetto, il capitolo ne presenta un utile schema (pp. 49-53), presentandone le sue componenti plastiche, figurali, discorsive.

### 1.2. L'enunciazione tra prosonico e fonografico

Riassunto lo stato dell'arte del dibattito semiotico, nel secondo capitolo l'autore avanza le proprie proposte più originali, interessate alla dimensione della *mediazione* riletta attraverso il dibattito sull'enunciazione. La premessa dell'autore è la distinzione tra un piano *prosonico* (quello dei suoni registrati) e *fonografico* (quello dei suoni manipolati o creati). L'autore mira pertanto a integrare nel modello una teoria dell'enunciazione fonografica (pp. 34-35). Il dibattito cui Marino fa riferimento ha segnato senza dubbio uno spartiacque nella critica cinematografica tra lo strutturalismo più ortodosso (Metz 1995) e il post-strutturalismo di Greimas, rappresentato negli studi sul cinema da Francesco Casetti (1986). Metz risponde a Casetti, e dunque la pubblicazione del suo libro *segue* quella di Casetti; d'altro canto, Metz si attesta sullo strutturalismo degli anni '60, *rifiutando* le proposte teoriche riconducibili alla nozione di *persona*. Si tratterebbe di estrapolazioni teoriche dalla lingua al cinema, a suo dire indebite per motivi che hanno a che fare essenzialmente con la *tecnica*. Per via della strana ironia della Storia, questa bizzarra cronologia fa sì che col libro di Metz abbiano dovuto fare i conti soprattutto le generazioni di semiotici attivi dopo il 2000. Chi scrive l'ha impiegato in alcune analisi ormai obsolete<sup>1</sup>; un ottimo libro come quello di Pierluigi Basso (2003) si apre proprio discutendo la nozione di *enunciazione impersonale*, alla quale muove critiche scientificamente corrette e tutt'ora attuali. Venendo a oggi, Gabriele Marino, considera il suo approccio più fertile delle alternative (p. 35); ha inoltre ispirato un lavoro di ampio respiro di Claudio Paolucci (2020). Paolucci sembra identificare, proprio come Metz, "impersonale" e "soggettivo", e propone un'analisi del brano *Wish You Were Here* dei Pink Floyd che Marino riprende come esempio di *débrayage musicale* (p. 60, n. 50). Tuttavia, a differenza di Paolucci, Marino intende reintegrare una

---

<sup>1</sup> Tralascio le mie analisi di film, che risentono più di Metz (1972) e Chion (1994). Quindici anni or sono, la nozione di *enunciazione enunciata* mi parve utile a discutere casi di semiotiche visive diverse, quali il cinema e il fumetto – Galofaro (2005).

dimensione soggettiva simulacrale nell'enunciazione, che tenga conto delle riflessioni di Genette – dunque, in sostanza tradisce Metz con Casetti, proponendo almeno quattro *punti di ascolto* (pp. 64-65):

- *Oggettive*: io inquadatura fonografica mi presento come un resoconto di eventi sonori che sono accaduti in passato. Esempio: registrazione di un concerto dal vivo. Si tratta di un *débrayage* enunciativo e un enunciato enunciato sul piano prosonico (in regime di musica registrata);
- *Interpellazioni*: io inquadatura fonografica mi presento “attraverso lo specchio” e mi rivolgo a te (“hey, senti qui”) attraverso le parole delle liriche o raccontandoti di un'altra musica che ti invito a riconoscere;
- *Soggettive*: io inquadatura fonografica mi ti mostro “specchiandomi”, mi presento a te in quanto evento sonoro che accade qui e ora. Qui l'autore richiama la musica acusmatica;
- *Oggettive irreali*: io inquadatura fonografica mi presento a te in quanto tecnologia, svelandoti il mio funzionamento, facendoti sentire lo scarto tra prosonico (suoni naturali, registrati) e fonografico (suoni manipolati) o, anche, tra diversi piani fonografici. Pensiamo a quei casi in cui, all'interno di un brano, si mette fonograficamente in scena lo stesso processo di registrazione o riproduzione del suono;

Ci pare una tipologia utile e interessante, sulla quale torneremo nella seconda parte di questa recensione. Provvisoriamente, sospettiamo che, come accade per le colonne sonore del cinema analizzate da Chion (1994), i casi più interessanti finiscano per essere quelli in cui si hanno situazioni di indecidibilità tra livelli o trasformazioni repentine che tradiscono le attese dell'ascoltatore. L'autore senz'altro è consapevole del fatto che questo è il destino di tutte le tassonomie, come provano anche i suoi esempi d'analisi.

### 1.3. *Genere e stile*

Il terzo capitolo è dedicato alla nozione di genere, che genera (Dio mi perdoni) infinite discussioni nell'ambito degli studi sulla *popular music*, dove è centrale per evidenti motivi legati tanto alla produzione quanto alla ricezione. L'autore in realtà ricostruisce con perizia il dibattito, per proporre un'opposizione semioticamente fondata tra genere e stile (p. 84):

la relazione genere/stile sarà una connotazione: la sovrapposizione di un significato secondo a un sistema segnico già fatto e finito, ovvero la trasformazione di quest'ultimo nel piano dell'espressione (stile) di un sistema di grado superiore (genere).

Si tratta di un rapporto che può mutare nel tempo. I generi possono diventare stili secondo un percorso che va dall'aggettivo (“una commedia musicale”) al sostantivo (“un musical”); il percorso inverso caratterizza il mutamento da stile a genere:

definire una musica come funky jazz (un jazz “funkeggiante”) non significa situarla all’interno di quel genere o, in altre parole, di quella cultura, ma evidenziare il fatto che essa adoperi, incorpori o imiti alcuni elementi stilistici di quel genere o cultura musicale.

Detto ciò, occorre ancora comprendere come nasca un genere, inteso – con Rastier – alla stregua del depositarsi di una *pratica*. L’autore da un lato assimila i generi ai tag, ai descrittori del web “semantico” (è sempre possibile aggiungere un nuovo tag; è sempre possibile riclassificare vecchi documenti e pagine sotto i nuovi tag). Dall’altro recupera la nozione di *affordance*, riletta attraverso la relazione tra un tipo cognitivo e un contenuto nucleare che caratterizza Eco (1997). Individua poi sei *macroclassi* che rendono conto di come i generi possano essere risistemati, ad albero, in relazione a “nuclei semantici dominanti rilevati attraverso l’analisi di un corpus di nomi di generi musicali” (p. 97). Mostra come un inventario limitato di suffissi e affissi (*libfix*) possa rendere conto della creazione di nuovi generi, per lo meno per ciò che riguarda le etichette che li esprimono (a questo proposito, immagino si possa creare un generatore automatico di generi, che in output restituisca produzioni come *Post freak-fi ethnic metal* e *Thrash krautstep minimal techno*). Quanto ai contenuti, proprio i tag e il ribollire delle loro combinazioni forniscono elementi per riconnettersi a una semiotica della cultura – che era stata evocata nel capitolo primo in relazione al lavoro di Jacoviello – attraverso la nozione di semiosfera *generica* e *stilistica*.

## 2. Discussione

Senza nulla togliere alla qualità del lavoro di Marino, offriamo al lettore alcune considerazioni al contorno, che vertono soprattutto sulla semiotica della musica nel senso più generale del termine.

### 2.1. La scrittura e il progetto

Per cominciare, vorremmo recuperare un tema apparentemente marginale nella riflessione dell’autore, il quale però proprio da esso trae le proprie mosse: quello della notazione musicale. Se considerata solo alla stregua di un medium, con la funzione di favorire la memoria e la comunicazione, non si coglie il fatto che essa rende possibile un lavoro semiotico sulla musica che non sarebbe possibile nelle culture orali. Molte delle proprietà che Marino individua nei medium omomaterici possono forse ritrovarsi nella notazione musicale, che proprio grazie alla scrittura acquista una progettualità di vasto respiro. Forme complesse come la fuga o la forma sonata sono ignote alle culture musicali che non impiegano la scrittura o che le attribuiscono un ruolo marginale. Se vogliamo un esempio di *émbrayage/débrayage* reso possibile dalla scrittura, possiamo ricordare il terzo movimento della sinfonia fantastica di Berlioz: l’autore rende il suono delle zampogne dei due pastori, colloca l’una in prossimità del *punto d’ascolto*, l’altra in lontananza, lavorando sulla qualità del suono dell’oboe e del corno inglese. Abbiamo quindi un *débrayage* spaziale (i due suoni sono collocati in due spazi diversi) che è un effetto di senso (perché gli esecutori

condividono lo stesso spazio reale: la musica *non è un sistema simbolico*). Il fatto che i due pastori siano in due spazi diversi (distale e prossimale) presuppone un *punto d'ascolto* che Marino considererebbe *soggettivo*, e che in effetti coincide con quello del protagonista del poema sinfonico, in preda a una malinconia che lo spinge tra le braccia dell'oppio. Come si vede, la tipologia proposta dall'autore è molto potente e sembra trovare applicazione anche al di fuori dell'ambito, strettamente legato alla tecnica e alle possibilità di lavoro sulla sostanza fonografica, in cui l'ha formulata originariamente. Non si possono che auspicare ulteriori ricerche per capire se e quanto se ne possa rendere conto sulla base di considerazioni puramente formali.

## 2.2. Le scelte lessicali

Sospetto che le categorie impiegate e rilanciate dal volume siano legate alla sostanza e al particolare stato del gergo della *popular musicology* (del resto, la semiotica parte sempre da un determinato "taglio" sincronico) oltre che al dibattito contemporaneo sulla mediazione, del quale non si poteva non tener conto. C'è un dispositivo semiotecnico, il "medium", che è sociologicamente fondamentale per comprendere il nostro rapporto quotidiano con la musica, anche se le considerazioni sul suo funzionamento non sono necessariamente generalizzabili all'universo della significazione musicale. Considerazioni analoghe erano quelle che Umberto Eco (1964, p. 317) dedicava all'importanza del microfono nel generare il tipo di voce "calda" che contraddistingue la generazione di Sinatra: pertengono a una sociosemiotica della *sostanza musicale*.

Detto questo, alcune scelte dell'autore si prestano a confusione. Prima di tutto quella di *punto di ascolto*, che rischia di generare confusioni con il modo in cui Michel Chion (1994) la impiega in relazione alla colonna sonora del cinema – confusione amplificata dalla comune ascendenza acusmatica e genettiana dei due autori.

La tipologia dei punti di ascolto, ricalcata su quella dei punti di vista di Casetti, in realtà se ne discosta per un dettaglio notevole. Quella di Casetti, infatti, tiene conto di una fenomenologia dei punti di vista. E' solo questo a giustificare il fatto che un certo punto di vista – ad esempio, a volo d'uccello – è "irreale", nel senso che un essere antropomorfo non lo adotta che di rado, in condizioni che non hanno a che vedere con la dimensione quotidiana dell'esperienza. Allo stesso modo, "oggettiva" è la *nobody shot*, l'inquadratura dal punto di vista di *chiunque*, il punto di vista antropomorfo dell'essere umano in piedi (e non quello del topo, adottato nei film di Orson Welles). Nelle considerazioni di Marino prevale la dimensione "posizionale/relazionale" del lavoro di Casetti (esempio: "io e te" guardiamo "lui").

Una terza modesta proposta riguarda il c.d. *plastico*, su cui anch'io ho scritto, qualche anno fa – Cfr. Galofaro (2004b). Oggi sono persuaso che occorra svincolarsi dalla semiotica del visibile, ove pure l'opposizione plastico/figurativo trae origine – Greimas (1984). E questo per la buona ragione che nella semiotica del visibile le opposizioni plastiche sono attribuite (dall'analista; non dal metafisico) al piano dell'espressione. Questo può generare l'equivoco che tali categorie siano legate alla *sostanza*

(tendenza discutibile di una parte della semiotica contemporanea). In realtà, in pittura come in musica, l'attribuzione di queste opposizioni al piano della manifestazione o del manifestato è una decisione dell'analista sulla base di considerazioni legate alla pertinenza all'analisi – del resto, l'autore stesso le considera “metaforiche” (p. 54). Allo stesso modo, il figurativo è attribuito al piano del *contenuto* nelle opere letterarie – cfr. Bertetti (2013) e Marsciani (2012).

Per chiarire con un esempio, quando identifichiamo “alto” con “acuto” e “basso” con “grave”, oppure quando diciamo che la melodia che procede per grado disgiunto fa un “salto” descriviamo in qualche modo sempre *effetti di senso*; tuttavia, non sempre ricordarlo è pertinente all'analisi. Ad esempio – proprio come nella semiotica visiva – l'opposizione alto/basso può divenire *manifestante* per ulteriori opposizioni *manifestate*, attraverso omologazioni che ricordano quelle del semisimbolico, come dolcezza/orrore: si veda il *Madrigale a un dolce usignolo* di Adriano Banchieri<sup>2</sup>. Per ovviare all'equivoco, si potrebbe ritornare alla riflessione originaria di Greimas (1966), per cui tali opposizioni sono considerate *intracettive* – si ricordi l'analisi classica, per cui *solai:cantina=alto:basso*. Per motivi analoghi, il *figurale* andrebbe sempre ricondotto alla nozione hjelmsleviana di *figura*, così da sottolinearne gli aspetti formali che, peraltro, in musica sono prevalenti.

### 2.3. Impersonale e non-soggettivo

L'autore non ne ha colpa, ma nel dibattito attuale sull'enunciazione l'impersonale e il non-soggettivo sono identificati: si tratta di una grave confusione che si deve a Metz, e in cui sono ricaduti anche i suoi epigoni recenti. Nel saggio “Struttura delle relazioni di persona nel verbo”, Benveniste (1966, pp. 274-275) invita a non confondere *soggetto* e *persona*. Consideriamo l'espressione inglese *it hurts!* Il fatto che si tratti di un'espressione *impersonale*, non vuol dire che sia *priva di soggetto (it)*. Lo stesso vale per il francese *il pleuve*, e perfino per l'italiano *piove*, in cui il soggetto non è manifestato. Quel che manca non è il soggetto, quanto piuttosto un *agente figurativizzato al livello semio-discorsivo*: il processo è riferito appunto come non personale, in quanto puro *fenomeno*. Questa impersonalità è anch'essa un effetto di senso codificato a livello morfosintattico, e pertanto non dice proprio nulla sull'enunciatore, sia esso antropomorfo o meno. Al contrario, una buona parte del ragionamento di Metz riposa su considerazioni *tecniche* che riguardano la macchina da presa, il quadro, il proiettore, lo schermo, la sala ecc. Ritorniamo a *it hurts*: l'enunciazione sarà pure impersonale, indipendentemente dal fatto che l'enunciatore sia un uomo o una macchina che lo simula. In tutti questi casi, la nozione di enunciazione impersonale è fuorviante: il vero nodo semiotico qui non è se l'enunciatore sia una persona o una *cible*, quanto sottolineare che la presenza di un *enunciatore* non è una condizione necessaria perché vi sia del senso<sup>3</sup>. L'attuale confusione tra impersonale e soggettivo propria del

---

<sup>2</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=GdOXr-qCS8o&ab\\_channel=AndreaScalia-EarlyMusic](https://www.youtube.com/watch?v=GdOXr-qCS8o&ab_channel=AndreaScalia-EarlyMusic) (consultato il 23 ottobre 2020).

<sup>3</sup> Altrove (Galofaro 2020) abbiamo usato l'espressione *enunciazione assoluta*.

dibattito semiotico anche recente sull'enunciazione può forse spiegare il motivo del bizzarro percorso di Marino, che parte dall'enunciazione impersonale di Metz per reintegrare in essa ciò di cui Metz cercava inutilmente di sbarazzarsi.

#### 2.4 Dalle categorie ai cluster

E' particolarmente azzeccata l'idea di descrivere i generi attraverso l'analogia con i *tag*, ovvero richiamandosi al mondo dell'informatica. Gli studi sul *machine learning* lasciano intravedere un mutamento epistemologico interessante:

Il clustering è una tecnica esplorativa di analisi dei dati che ci consente di organizzare una serie di informazioni all'interno di gruppi significativi (i *cluster*) senza avere alcuna precedente conoscenza delle appartenenze a tali gruppi – Raschka (2016, p. 6).

Tali gruppi individuano empiricamente oggetti che condividono un certo grado di similarità, e che allo stesso tempo sono più dissimili dagli oggetti che compongono altri cluster. Va da sé che l'introduzione di un nuovo oggetto nell'insieme muta tutte le relazioni precedenti. In altri termini, la *clusterizzazione* è l'opposto della *categorizzazione*, fissa, immutabile e a priori, che la filosofia occidentale ha coltivato per secoli. Il principio di funzionamento della semantica strutturale è più simile al *cluster* che alla categoria. Se in passato la lingua è stata considerata come una costruzione ad *albero*, con Chomsky, o a una gerarchia, con Hjelmslev, ciò è solo perché la lingua muta con grande lentezza, da un lato, e dall'altro i linguisti tendono a fondare costruttivamente le proprie teorie sugli elementi che mutano meno, considerati come *costanti*: sintassi (sintagma nominale/verbale) e morfologia (genere, numero, caso). L'unico rammarico, in questo quadro, è che il nome "genere" (musicale) rinvii chiaramente all'epistemologia filosofica tradizionale, quando la sua comprensione richiederebbe piuttosto l'adozione del nuovo punto di vista.

### 3. Conclusioni

Per motivazioni ben spiegate da Ugo Volli nella sua postfazione, non è semplice scrivere un libro di semiotica musicale. Occorre considerare che la maggior parte dei semiologi manca delle competenze necessarie per occuparsi di un sistema di segni così refrattario; d'altro canto, chi è in possesso di nozioni di armonia, contrappunto e composizione tende a schiacciare la semiotica della musica sull'analisi musicale<sup>4</sup>. Del resto, quando chiesi a Umberto Eco la tesi di laurea, mi disse che i trattati di armonia sono un esempio di scienza semiotica *ante litteram*. La scienza della musica è stata senz'altro una semiotica-modello per l'autore del *Trattato di semiotica*

---

<sup>4</sup> Provare per credere: in Galofaro (2004) ho cercato di mostrare come l'armonia musicale possieda la doppia articolazione a partire dalla nozione di *accordo vagante* in Arnold Schoenberg.

*generale*, libro insuperato in cui convergono i progetti di una semiotica e un'estetica scientifica.

Se leggiamo il volume di Gabriele Marino a ritroso, a partire dal terzo capitolo (generi), risalendo attraverso l'enunciazione fonografica fino al figurale del primo capitolo, ci rendiamo conto che la sua ricerca è votata alla sostanza, al semiotecnico, alla catalisi, al sociosemiotico, inteso, nella definizione di Greimas e Courtés, come una teoria delle variabili culturali; terreno magmatico e insidioso, ma che garantisce sorprese sempre nuove al ricercatore, perennemente immerso nella propria contemporaneità. Chi segue questa via non nutre la presunzione di enunciare quel tipo di verità universali che spesso non han più corso il giorno seguente la pubblicazione dell'articolo. Tuttavia, non si può fare una teoria delle variabili senza un legame con le costanti: precise indicazioni vengono in questa direzione dalle ricche conclusioni della parte I (pp. 69-74), in cui l'autore si pone in dialogo con Philip Tagg (nozione di *musema*), il predetto Stefano Jacoviello, Daniele Barbieri e Luca Marconi per quanto riguarda il legame tra tensione ed emozione. Nel complesso, dunque, il volume è vasto e utile, volto a dissodare nuovi terreni o a riportare sotto un minimo di razionalità semiotica discussioni musicologiche che talvolta tendono ad avvitarci. Profondo senza essere greve, il volume di Marino si legge volentieri non perché eviti le complessità, ma perché proprio nell'affrontarle riesce a mantenere sempre alto l'interesse dello studioso.

## **Bibliografia**

- Basso, Pierluigi  
2003 *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
- Bertetti, Paolo  
2013 *Lo schermo dell'apparire*, Bologna, Esculapio.
- Casetti, Francesco  
1986 *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani.
- Chion, Michel  
1994 *L'audiovision*, Nathan, Paris, trad. it. *L'audiovisione*, Torino, Lindau, 1997.
- Eco, Umberto  
1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.  
1997 *Kant e l'ornitorco*, Milano, Bompiani.
- Galofaro, Francesco  
2003 "Giocare in un mondo simulato: osservazioni sulla regia interattiva", in *VS* 94/95/96, pp. 113 – 134.  
2004 "Protonarratività in Schoenberg", in *VS* 88/89, pp. 1639 – 162.  
2004b "Sullo spazio in musica", *Ocula* 4, <https://www.ocula.it/files/OCULA-5-GALOFARO-Sullo-spazio-in-musica.pdf> (consultato il 23 ottobre 2020).  
2005 "Dal cinema al fumetto tra enunciazione ed enunciato", in Barbieri (ed.) *La linea inquieta*, Roma, Meltemi.  
2020 "Le stimmate di Padre Pio: enunciazione assoluta tra medicina e mistica" in *E/C*, in corso di pubblicazione.
- Greimas, Algirdas J.  
1966 *Sémantique structurale*, Parigi, Larousse.  
1984 "Sémiotique figurative e sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques. Documents* VI, 60, pp. 5–24.



Lomuto, Michele e Ponzio Augusto

1997 *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Bari, Graphis.

Marsciani, Francesco

2012 *Ricerche semiotiche II: in fondo al semiotico*, Bologna, Esculapio.

Metz, Christian

1995 *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, d Edizioni Scientifiche Italiane.

Paolucci, Claudio

2020 *Persona. Semiotica dell'enunciazione e filosofia della soggettività*, Milano, Bompiani.

Raschka, Sebastian

2016 *Machine Learning con Python*, Milano, Apogeo.

Valle, Andrea

2015 "Towards a Semiotics of the Audible", in *Signata* 6: 65-89.