

# Prefazione

A V \*

## Introduzione alla prefazione

Come il lettore avrà agevolmente modo di vedere, una nozione cruciale nel testo di Marino è quella di “genere”. Nella contingenza (fortunata e fortunosa, ma non necessariamente agevole) di scrivere una prefazione, mi sono così trovato a pormi una domanda “naturalmente” obbligata: quali sono le caratteristiche distintive del genere “prefazione”? La soluzione al problema mi è giunta direttamente da un autore, caro a Marino come si vedrà in questi *Frammenti*, ma dallo statuto ambiguo negli studi semiologici, da cui viene citato si potrebbe dire “di sbieco”: Gérard Genette. In un libro — come tipico del saggista francese — funambolico e dal titolo programmatico, *Soglie*, Genette si produce in una disamina chirurgica delle modalità in cui si manifesta storicamente in letteratura questo strano testo di passaggio. Leggiamo così che “l’inconveniente maggiore della prefazione è che essa costituisce un’istanza di comunicazione disequilibrata, poiché in essa l’autore propone al lettore un commento anticipato di un testo che questi non conosce ancora” (p. 10). La prefazione è in altri termini una postfazione nel posto sbagliato, e infatti Genette assimila quest’ultima alla prima. Genette nota altresì, come suo tipico (basti pensare al celebre *Figure III*), che un tratto distintivo, tipologizzante di questo genere testuale può essere ritrovato al livello delle figure dell’enunciazione. Così la prefazione può essere dell’autore stesso (autografa), di un altro soggetto (allografa), ma pure di un attore (cioè, di un personaggio di finzione). È evidente poi che la temporalità è un’altra variabile dirimente: una prefazione può essere originale (pubblicata insieme al testo, come questa), tardiva (per esempio, a una seconda edizione), postuma (rispetto al libro, non all’autore). Spinto da Marino verso Genette, e ormai armato di una salda competenza di genere, che da descrittiva si fa — se non prescrittiva — quantomeno proiettiva, mi sono baloccato (per poco) con l’idea di una prefazione fittizia e finzionalmente postuma: per dire, come se Marino più che Gabriele fosse Giovan Battista,

\* Professore associato, Università degli Studi di Torino.

. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Parigi (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino).

stimolato dal titolo della sua *Sampogna* del 1687 a scriverne un'appendice musicologica, e prefato da uno sconosciuto erudito tardo barocco.

Sempre con Genette, e a mo' di *disclaimer*, segnalo al lettore della presente prefazione — comprensibilmente già annoiato — che una funzione della prefazione originale allografa (quale questa in oggetto) è la raccomandazione. Osserva Genette che “per fortuna la funzione di raccomandazione resta il più delle volte implicita, perché la sola presenza di questo genere di prefazione è in se stessa una raccomandazione” (p. 10). Dunque, poco elegantemente ma onestamente (per quanto lo possa essere un autore modello), per liberare il campo, raccomando subito e caldamente questi *Frammenti* mariniani, che ritengo un contributo importante per una semiotica della musica. Quest'ultima è un distretto teorico che, come giustamente osservato da Marino, è rimasto largamente marginale per gli studi semiotici, relegato ad ambito specialistico e scarsamente capace di riverberazione sulla teoria generale. Marino invece è forte di una competenza semiotica generale e insieme eterodossa. Lo si vede dal *bricolage* teorico — la locuzione è di Marino stesso — tra Greimas, Eco, Genette, Metz, Lotman, Rastier. Dopo un'introduzione teorica a tutto campo, Marino gioca questa competenza rispetto a un problema principale (ma non esclusivo), quello del genere musicale, e la mette alla prova in particolare su un campo di applicazione a lui congeniale, la *popular music*. Ancora, la semiotica della musica, pur marginale, ha avuto almeno un momento di intenso sviluppo interno, che pare però ora largamente rallentato. Ben venga allora la riflessione di Marino, epistemologicamente generale e teoricamente strutturata, per reinnescare la discussione su una questione (la musica) e in un campo (gli studi semiotici su di essa) in stato di parziale abbandono.

Infine, sempre attenendomi alle regole o aspettative di genere, potrei provare qui di seguito a riassumere le linee principali del testo. Senonché lo fa spesso, e limpidamente, l'autore in alcune pagine di raccordo tra le sezioni (ecco un'indicazione utile al lettore), e non si capisce perché ripeterle in questo luogo genettianamente squilibrato. Esaurita la funzione di genere prevista per questo introito, rimando perciò il lettore meno ozioso direttamente al testo.

## Dalla semiosi alla percezione

Coglierò invece l'occasione, a partire da questi *Frammenti*, per sollevare un problema di semiotica generale. Con questo non intendo suggerire una manchevolezza nel testo mariniano, né tantomeno offrire una soluzione, quanto piuttosto sfruttare un appiglio che quest'ultimo mi offre per porre una questione.

Marino non si limita a un'ampia ricognizione del problema del genere in musica. Costruisce invece una teoria semiotica integrata del musicale alla cui base stanno delle unità (negoziabili e continuamente rinegoziate) che prevedono la relazione tra un piano percettivo e uno culturale. Di fatto si tratta, opportunamente, di segni (a margine: trovo piuttosto curioso che molta semiotica dichiari di non occuparsi di segni ma di testi), se si intendono questi ultimi nel senso echiano di funzioni segniche, cioè di attività di produzione segnica come correlazione tra espressione e contenuto (dunque come unità costitutivamente pragmatiche). Per Marino queste unità catturano un insieme di termini tematizzati in una letteratura di varia estrazione: in particolare si propone una omogeneizzazione tripla tra figura / *affordance* / musema. Queste unità ricevono tipicamente una etichettatura verbale, ma hanno una natura multimodale, e dunque non necessariamente linguistica. In effetti, una procedura di etichettatura è quanto presupposto dal modello informatico del *tagging*, che Marino propone: un *tag* è infatti un'etichetta verbale. Rimanendo nel contesto informatico, la verbalizzazione individua una sorta di *abstraction layer*, cioè uno strato di astrazione sulla base del quale prosegue sia la pratica sociale della musica, sia quella della sua critica (il discorso sulla musica, tra cui quello accademico). A partire da questo passaggio, viene così assicurato lo scambio senza residui tra discorso *della* musica (come insieme molecolare di tag, se non già verbali, verbalizzabili) e discorso *sulla* musica (come verbalizzazioni successive: nello scambio tra ascoltatori, critici, attraverso dispositivi di mediazione culturale basati sulla parola). La mossa è del tutto lecita, perché cattura un'operazione culturalmente data (dunque una empiria rilevabile), e allo stesso tempo fertile, perché permette a Marino di costruirvi al di sopra una teoria del genere (detto molto sommariamente) come aggregato di unità (il modello è la nuvola) variabile, socialmente negoziato e dinamicamente rinegoziabile. Per rimanere ancora nell'isotopia informatica, questi tag costituiscono delle "primitive", cioè unità sotto il cui livello non si scende. La contrattazione sociosemiotica del discorso musicale opera allora principalmente come ricombinazione di unità, ma anche come eliminazione e produzione *ex novo* di unità. Finché si ricombina e si elimina, tutto bene. Se però si considera la produzione *ex novo*, si riapre la scatola chiusa dal meccanismo di astrazione ricordato precedentemente. Per quanto il senso sia contrattato socialmente, se ciò che, stando al nostro autore, massimamente rileva per una semiotica della musica è il suono, allora questo senso che le pratiche sociali allestiscono non potrà esimersi dal confrontarsi con il suo doppio negato: il senso inteso cioè in relazione alla sensazione. Come si confronta la semiosi con la percezione?

Marino ricorda nella premessa la "presa estetica" dei semiologi. E potremmo anche citare un mito di fondazione della disciplina: la lévi-straussiana

“logica delle qualità sensibili” . Senonché, va registrato come in letteratura questa presa si confronti ben poco con l'*aisthēsis*, limitandosi tipicamente all’evocazione di un termine assunto ormai a mo’ di feticcio: il “plastico”. Ora, bisognerebbe prendere atto che il dibattito semiotico sul plastico usa quest’ultimo tipicamente come una sorta di buco nero in cui relegare ogni indagine sulla percezione, dove quest’ultima locuzione (“indagine sulla percezione”) indica sia la riflessione interna alla disciplina, sia quella (ben più sviluppata) al suo esterno. Per esempio, se si considera il visivo (anche se forse sarebbe meglio usare, con Fontanille, il suffisso potenziale: il visibile) , è imbarazzante la povertà di descrittori usati in letteratura, di chiara provenienza dalla tradizione pittorica piuttosto che dagli studi percettologici (e basterebbe pensare alla ricchezza delle categorie del *graphic design*). Se si passa all’udibile, è chiaro poi che non basta affidarsi al plastico, tra l’altro assumendo implicitamente un’omologia col visibile (omologia che in fondo viene motivata, a ben vedere, da un residuo di teoria del sistema delle arti, così che la presa estetica si converte surretiziamente in una riflessione sull’artistico). Pur assumendo una sinestesia fondamentale, è infatti proprio l’omologia che deve essere messa in discussione: si tratta cioè di domandarsi quali siano i tratti pertinenti dei diversi domini sensibili, tra cui visibile e udibile. Un lavoro tentato auralmente soprattutto da Fontanille, ma ancora largamente incompiuto. Che poi, a posteriori, ci sia integrazione e omologazione, è un altro discorso. Ferraris ha osservato come il sensibile si distingua dall’intelligibile non per formato ma per provenienza . Eppure questo luogo d’origine forse proprio vuoto non è. Banalmente, assumendo pacificamente che il sensibile sia un campo di contrattazione, quali istanze contrattano e sulla base di che cosa?

Marino è conscio della questione, che infatti cita, ma, come osservato, la sigilla a livello di primitive. E fa bene: il suo ragionamento teorico è autorizzato dalle pratiche sociali che indaga, pratiche che si costruiscono *al di sopra* di questo strato di primitive. Ma è possibile espungere il problema quando si indaga sulla costituzione, per così dire, di una certa primitiva? Non riesce la semiotica come disciplina a dire qualcosa del suono (beninteso: come correlato di una pratica d’ascolto) che non sia già detto dalle altre semiotiche oggetto?

Poiché i testi interessanti sono quelli che innescano domande, chiuderò allora queste brevi considerazioni con tre questioni, tre declinazioni su questo tema che, non avendo molta fantasia, ho già provato a discutere altrove, in dialogo qui con quanto proposto da Gabriele Marino.

. Claude Lévi-Strauss, (*Mythologiques: Tome 1*) *Le cru et le cuit*, Plon, Parigi (trad. it., *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano ).

. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Parigi .

. Maurizio Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano .

## Udire la musica

Se si concorda sul fatto che la musica sia, per così dire, un fatto sonoro totale, allora si può assumere che si costituisca come pratica di valorizzazione di tratti propri di un dominio più largo, che chiamerei, come detto, udibile. È quest'ultimo che si pone come terreno di scambio tra musica e altre pratiche del suono. Per esempio, si pensi alle musiche da film. Se ne danno esempi molto diversi, e certamente queste musiche si inseriscono in generi ben specifici, uno addirittura precipuamente cinematografico (*soundtrack*, colonna sonora). Eppure, un brano musicale nel contesto dell'enunciazione filmica non funziona soltanto attivando i tratti del genere, ma si salda con altri elementi, ritmici, tensivi, registrici, che circolano nel testo. E si integra con un'altra pratica del suono, il *sound design*, in modi sofisticati: tanto che i materiali sonori possono essere letteralmente intonati alla musica, senza per questo perdere le loro altre caratteristiche. Ancora, il *sound design* stesso partecipa attivamente a questa costruzione, e non in maniera subordinata: in altri termini, spesso esibisce una sintassi, per così dire, protomusicale. Questo plesso musica / *sound design* nell'enunciazione filmica pone la questione di come far circolare un senso in relazione a dinamiche percettive più generali. La prospettiva dei *Frammenti* di Marino è giustamente e coraggiosamente generale, ma ovviamente non si può chiedere tutto a un singolo testo. Resta un problema descrittivo che va affrontato. Provocatoriamente: se non lo si fa, si rischia di fare una semiotica dei discorsi sulla musica non molto diversa da una semiotica delle partiture, in cui al dispositivo di memorizzazione grafico di quest'ultima si sostituiscono tecnologie di memorizzazione alfabetiche e fonografiche.

## Prognosi di genere

Essendo stato giovane prima di Internet, ho spesso letto recensioni o descrizioni di musiche inventate. Ma non in senso letterale, come negli esempi che cita Marino (parr. . . e . . .). Piuttosto, nel senso che — non avendo accesso al suono se non nei casi (proporzionalmente assai minori) in cui reperivo un qualche supporto fisico — la musica di cui leggevo era largamente fantasmatica. Ne sono conseguite molte frustrazioni nello iato tra valorizzazione sociale (letta) e idiolettale (ascoltata). Problema che ho verificato soprattutto in ambito popolare, il quale, come nota Marino, applica — verrebbe da dire “scientificamente”, se non fossimo in un contesto accademico — una furia tassonomica al genere proprio perché questa nozione intesse poi ogni discorso sulla musica. A tal proposito, si potrebbe proporre un *Gedankenexperiment* (piacciono anche a Marino). Si assuma di avere un ascoltatore mai

esposto alle musiche popular. Nell'esperimento, a costei o costui si chiede di ascoltare una certa musica e di ascriverla a un certo genere sulla base delle indicazioni verbali prelevate da un corpus preesistente (e non costruito *ad hoc*). (Sia ben chiaro che Marino non propone di ridurre la valorizzazione semiotica della musica a verbalizzazione. Al contrario prevede sempre una sorta di circolazione paritetica di materiali eterogenei: cioè, di tutto ciò che è considerato pertinente per qualcosa che qualcuno chiama musica). Pure, l'esperimento è interessante se si assume la rilevanza del discorso (inteso come verbale) sulla musica. E lo è in particolare in ambito popular. Infatti, se si ha una notazione musicale a disposizione, come avviene in ambito eurocolto, alcuni elementi udibili sono descrivibili simbolicamente. Ma quando ci si muove in un contesto in cui si ha centralità della fonofissazione, ecco che gli stessi tratti udibili sono vicariati dal suono. Ora, di questo suono si parla moltissimo, ma quasi esclusivamente nella forma mediata delle categorie di genere. Dunque, quanto è prognostica la verbalizzazione, in particolare quella di genere, in ambito popular, rispetto ai tratti udibili? Quanti di essi passano nella lingua? Sarebbe allora interessante affiancare a una semantica del genere (come efficacemente tracciata da Marino in un capitolo analitico, il IV) una etnolinguistica del suono a partire dalle pratiche popular (ovvero: che cos'è il basso *wobble* tipico del *dubstep*?), che dovrebbe giocoforza confrontarsi (anche) con categorie percettive.

### Tra prosonico e fonografico un teatro energetico

Una coppia concettuale di grande interesse che Marino introduce sulla scorta degli studi sull'enunciazione filmica è "prosonico" vs. "fonografico" (par. . .). Come giustamente avvisa l'autore, è una categoria che pertiene all'enunciazione, non alla tecnica. Nel prosonico sostanzialmente si assiste a un regime di rappresentazione: fonofissazione (prendiamolo come iperonimo dei due termini) come registrazione di qualcos'altro. Nel fonografico invece la materia sonora non rappresenta, piuttosto si presenta: dunque, fonofissazione come presentazione. La proposta di Marino nasce proprio dall'interesse per la complessità che la relazione tra i due termini assume nell'enunciazione: cioè per l'insieme di slittamenti, ambiguità, indecisioni che si possono produrre tra i due livelli, e non certo sulla base di un'idea di separazione rigida. La distinzione si ribalta in una macrotipologia delle musiche, distinguibili rispettivamente in "registrate" e "acusmatiche". Queste ultime, che non si danno come riproduzione ma come produzione, sono musiche che fanno perno sulla mediazione, poiché "la registrazione cessa di essere mera pellicola trasparente dietro la quale sta il suono e diventa essa stesso 'strumento suonato' come gli altri": allora, la musica coincide "non

solo con il rappresentare un suono ma anche [con] la rappresentazione di quel suono”.

A fronte di questa ipermediazione, e a partire da una logica udibile, verrebbe da chiedersi se non valga anche il movimento *esattamente* opposto. A proposito di dierenze tra udibile e visibile, qualsiasi materiale sonoro reca tracce della sua origine possibile, proprio perché quella udibile è una logica dell'azione. Quando Marino dice che il rullante di Burial è un *rimshot* sta di fatto dicendo che — oltre a un modello figurativo vero e proprio mutuato dalla tecnica batteristica — c'è una sorta di protofiguratività attivata nel livello fonografico. Banalmente, se ascoltando Burial si riconosce ipermediatamente la registrazione di un colpo dato su un rullante a includere bordo e pelle, pure si riconosce immediatamente il colpo in quanto tale, ovvero un'azione iscritta nel suono. Così, ogni forma di organizzazione del sonoro innesca il riconoscimento di forme di agentività iscritta: forme che manifestano la logica di un'azione udibile potenziale. D'altronde nel suono la rappresentazione è sempre ri-presentazione: non c'è suono senza riattivazione della temporalità *in fieri* in cui esso si produce. Si potrebbe dire che ogni riproduzione è una riesecuzione (per quanto tecnologicamente mediata): se è così, l'acusmatico è allora intrinsecamente un'esecuzione (per quanto ripetibile). Infatti, a ben vedere, la registrazione del concerto *live* si trascina dietro una mediazione esibita (la ripresa audio più lontana e meno analitica, l'interlocuzione tra artista e pubblico via voce e applausi, e così via). Mentre una musica acusmatica attiva il farsi della musica mentre si (ri)ascolta, e indipendentemente dall'origine dei singoli materiali sonori di cui è composta: si ascolta, trasparentemente, la musica nel suo farsi. Si prendano proprio l'elettronica popular, *beat-based*, e i suoni percussivi. Questo insieme di pratiche da un lato spesso utilizza suoni di sintesi (e dunque propriamente non riconducibili ad alcun prosonico), dall'altro li costruisce e organizza a partire da un immaginario che è insediato in una figuratività strumentale (la batteria, per esempio) ma spesso più astrattamente in una protofiguratività (l'insieme dei tratti pertinenti di un'azione di una certa materia su un'altra svolta da un agente: per dire, il colpo forte su un corpo voluminoso). Questioni che rilevano di una semiotica del corpo (o forse dei corpi) sembrano emergere proprio nel contesto di una ipermediazione.