

heteroglossia



Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà.
 Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

eum x quaderni

Heteroglossia n. 12

Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti

Atti del simposio internazionale, Macerata 17-18 Novembre 2010

a cura di Graciela N. Ricci

eum

In memoriam János Petöfi

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 12

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Comitato scientifico:

Lisa Block de Behar

Aline Gohard Radenkovic

Karl Alfons Knauth

Claire Kramersch

Hans-Günther Schwarz

Manuel Ángel Vázquez Medel

Geneviève Zarate

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Armando Francesconi

Mathilde Anquetil

Segreteria:

Mathilde Anquetil

isbn 978-88-6056-349-1

Prima edizione: giugno 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Andrea Garbuglia (Università di Macerata)

Il Suono come Metafora. Da 4'33" ai fumetti come spartiti
per i *soundscape*s*

1.

Nel suo fondamentale volume sul Seicento, Lorenzo Bianconi ci ricorda che quando

Keplero, nel tentativo di spiegare la struttura dell'universo, fa ricorso alla musica moderna: le armonie celestiali sono [per lui] non già metaforiche bensì reali, benché prive di suono ([dal canto suo] Tommaso Campanella credeva che, come il cannocchiale aveva rivelato all'occhio mondi prima invisibili, così un apparecchio acustico avrebbe un giorno consentito di percepire l'armonia delle sfere) (Bianconi 1982: 61).

La precisazione che mette al riparo da un'eventuale uso metaforico del concetto di 'armonia' è necessaria, e per nulla peregrina, perché la musica è stata da sempre descritta con aggettivi che sono il diretto risultato della cristallizzazione di metafore. La pratica è così diffusa che non incontriamo nessuna difficoltà a riconoscerla nell'aggettivazione usata per descrivere i fenomeni fisco-acustici in genere. Parliamo, infatti, di suoni ovattati, vellutati, aspri, striduli, dolci, graffianti, sordi, argentini, cupi, profondi, oppure ne descriviamo la grana, la levigatezza, la rugosità.

* Il presente saggio è la versione completa della relazione presentata nel corso del Simposio Internazionale, dal titolo *Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature e delle arti*, tenutosi all'Università degli Studi di Macerata, presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione, il 17 e 18 novembre 2010. Vista la complessità dell'argomento e la vastità delle questioni sollevate, mi riservo di approfondirlo ulteriormente in altra sede.

Più difficile è decidere se il suono possa essere impiegato in senso metaforico¹.

Lasciando da parte, almeno per il momento, la soluzione di quest'interrogativo che esula sostanzialmente dagli intenti del presente lavoro, credo di non sbagliare di molto nell'affermare che l'unico caso conclamato di metafora sonora in cui ho avuto modo di imbartermi, si trova nel fumetto *Pallide ombre* di Ivo Berardi e Giancarlo Milazzo².

Pubblicato per la prima volta nel 1984 dalla rivista *Comic Art*, *Pallide ombre* è un fumetto “a parola zero”, privo, cioè, del componente verbale. Inoltre, i pochi suoni indicati nelle vignette sono quelli che provengono da armi da fuoco. Più precisamente, se ne individuano tre tipi: “crack”, con il quale si indica i colpi sparati con il vecchio fucile ad avancarica di Ken Parker; “bang”, con cui sono resi onomatopeicamente i colpi delle pistole dei ricchi passeggeri di un treno, che uccidono per puro divertimento i bisonti delle praterie, e “chuff” con il quale si cerca di rendere il suono prodotto dal fucile di Ken Parker quando, oramai zuppo di pioggia, fa cilecca. Indubbiamente, ambo le scelte, (cioè, non usare il linguaggio verbale e inserire solo i suoni provenienti: da armi da fuoco) sono già di per sé una riflessione sul suono, ma il fatto che a prevalere in queste pagine sia il silenzio mette in evidenza, per contrasto, le situazioni sonore che pure sono descritte dalle immagini, con un'attenzione quasi maniacale per i dettagli che ne sono alla sorgente.

¹ Il problema che viene qui solo accennato è molto complesso e coinvolge tutti i linguaggi non verbali. Esso potrebbe essere sintetizzato con la seguente domanda: è possibile trovare metafore in contesti linguistici diversi da quelli verbali? La stessa cosa si potrebbe dire anche di altri aspetti che sono tradizionalmente considerati come caratteristici dei testi verbali. Penso ad esempio alla possibilità che anche altri linguaggi possano usare le citazioni – rendendo in forma più o meno esplicita anche il riferimento –, o che esistano forme metalinguistiche non verbali.

² Con molta probabilità, l'invenzione di gran parte degli espedienti sonori impiegati da questa coppia storica del fumetto italiano deve essere attribuita a Berardi, il quale, oltre a “*Diritto e rovescio*”, ha poi continuato i suoi esperimenti grafico-musicali anche in collane come *Julia* (Sergio Bonelli), in cui Milazzo non compare regolarmente come disegnatore.



Fig. 1. “Ken Parker: Pallide ombre”, tavola 2

Un caso paradigmatico, che ci spinge a rileggere in una prospettiva acustica l'intero racconto, è rappresentato dalle due vignette che aprono la seconda tavola (Fig. 1). Nella prima vediamo la caverna – in cui, come sapremo di lì a poco, si è rifugiato il protagonista – inquadrata dal di fuori, con in primo piano la pioggia che cade sulle foglie del bosco; nella seconda è rappresentato, invece, il momento in cui due mani – che ancora non sappiamo essere di Ken Parker – accendono un fuoco per mettervi sopra un tegame. La loro giustapposizione rappresenta uno snodo fondamentale all'interno della storia perché determina il passaggio dalla pura descrizione paesaggistica – che occupa interamente la prima tavola e che colloca la storia in un luogo (un bosco) e in un momento (durante un temporale) ben precisi – alla narrazione vera e propria. Tuttavia, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il loro accostamento non è determinato solo da esigenze narrative, bensì anche da un'evidente, per quanto non esplicita, somiglianza tra il suono prodotto dalla pioggia e il crepitio di un fuoco che si accende. Una somiglianza che, a conti fatti, si fonda su una metafora: il suono della pioggia nel bosco è *come* il crepitio di un fuoco che si accende. Le due vignette, quindi, stabiliscono un rimando metaforico tra i due suoni che, malgrado l'ordine in cui sono presentati nel fumetto, non possono accampare nessun tipo di precedenza.

È curioso che per parlare del suono usato in senso propriamente metaforico sia necessario far ricorso a delle immagini. La ragione di questo forse risiede nel fatto che la nostra idea di metafora è intrinsecamente legata al linguaggio verbale. Se però ci basiamo sulla definizione dataci da Voltaire, secondo la quale «le metafore devono essere come un vetro che protegge gli oggetti, ma che li lascia vedere» (definizione anch'essa metaforica), allora ci rendiamo conto che forse il suono è già di per sé una metafora.

Non c'è dubbio che i suoni siano prima di tutto dei segnali: sentiamo il rumore di una macchina che sta arrivando, e quello a cui pensiamo non è la sua bellezza, la sua frequenza o la sua struttura complessa, ma il semplice fatto che attraversare la strada in quel momento non sarebbe poi una così buona idea. (Non a caso, uno dei problemi principali che si hanno nella produzione di macchine elettriche è proprio l'assenza di suono). Certo, l'applicazione dello stesso principio alla musica potrebbe sembrare, a prima vista, una forzatura. Tuttavia, anche se non ce ne accorgiamo, con i suoni "musicali" accade esattamente la stessa cosa. La correttezza di questo ragionamento diventa evidente quando i suoni presi in considerazione non sono gradevoli³. Se ad esempio, sentiamo qualche nota, maldestramente suonata su di un violino, provenire dall'appartamento sopra al nostro, di certo l'acerba musicalità di quell'evento sarà offuscata da un funesto presagio: ore ed ore passate ad ascoltare involontariamente suoni straziati. Dunque, il valore che attribuiamo a quei suoni sarà più simile a quello di un segnale che non a quello di un simbolo.

La riflessione che ho appena fatto, per quanto possa sembrare banale, non è altro che la parafrasi di quanto dice Martin Heideg-

³ La distinzione tra "suoni gradevoli" e "suoni sgradevoli" è stata per secoli alla base di altre due distinzioni, ben più fondanti in musica, vale a dire quella tra consonanza e dissonanza, e quella che delimita il campo delle manifestazioni fisico acustiche impiegabili all'interno di una composizione. Giovanni Piana (Piana 1991) rilegge la distinzione tra suoni consonanti e suoni dissonanti, e quella tra suoni impiegabili e non impiegabili in una composizione, da una prospettiva fiscalista che getta nuova luce sulla filosofia della musica e sulla reale portata della così detta "nuova musica".

ger in un famoso passo di *Essere e Tempo*⁴; posizione che poi Giovanni Piana sposa e sviluppa nella sua *Filosofi della musica* (Piana 1991).

Come ci fa notare lo stesso Piana, il passaggio dal suono-segnale al suono-simbolo è determinato dal nascondimento della realtà che sta all'origine del suono stesso. La musica può nascere solo in una condizione in cui, per una ragione o per l'altra, il mondo viene dimenticato, abbuaiato, spezzando così quei legami ontologici e imprescindibili che fanno di ogni suono la trasposizione acustica dell'oggetto e del movimento che lo hanno prodotto⁵. Dunque, se in musica siamo talmente affascinati dai suoni da dimenticare le modalità della loro produzione lo dobbiamo proprio ad un processo di nascondimento che ci porta, ascoltando ad esempio la *Ciaccona*, a non chiederci dov'è il violino, bensì a rimanere incantati dalla sua bellezza.

Lo stesso principio è alla base dell'atteggiamento *acusmatico*. Approfondendo il concetto di *objet sonore*, il musicista e teorico americano Brian Kane ci ricorda che Pierre Schaeffer definisce l'aggettivo e 'acusmatico' «*referring to a sound that one hears without seeing the causes behind it [e che] the acousmatic experience reduces sound to the field of hearing alone*» (Kane 2007: 17).

In realtà, però, la dimensione visiva può essere solo “nascosta” e non cancellata. Ogni singolo suono di una qualsiasi composizione musicale, infatti, continua a darci informazioni sull'oggetto da cui proviene, sull'azione che lo ha prodotto, sullo spazio in cui risuona. Se, almeno apparentemente, tutti questi aspetti non concorrono alla formazione del senso, lo dobbiamo al fatto che essi sono posti come dietro ad un vetro che, pur lasciandoli intravedere, li fa passare in secondo piano, lasciando spazio ad, un'attribuzione di senso diversa; una semantizzazione che in fondo può dirsi pienamente metaforica. Per questo possiamo dire che

⁴ M. Heidegger, *Essere e Tempo*.

⁵ «L'annientamento del mondo è un abbuaiamento del mondo. Il suono si manifesta in un mondo obliato» (Piana 1991: 76).

il suono è già di per sé una metafora: il suono è la metafora del mondo che lo ha prodotto.

Ne troviamo conferma nella descrizione che il compositore Denis Smalley dà di un *soundscape*. Egli inizia con l'ambientare i suoni.

Night is closing in. I am sitting near a first-floor window in a house on the edge of a village in the south of France. The house is one in a variegated row, set on the quay of the Orbieu River. A road *passé* along the quay in front of the house – only the odd vehicle at this time of day – and on the other side of the road, high, shade-providing plane trees planted in 1900, line the quay. Almost immediately on the other side of the trees' trunks is a low stone wall, and then a drop of about twenty feet to the river. A gap between two of the trees affords me a view of the river, and the landscape beyond (Smalley 2007: 35).

La descrizione parte ovviamente dal punto di vista visivo. Ciononostante, Smalley precisa dopo poco che

sitting by the window I don't see the road or any other houses, just the river and the landscape, the only sign of obvious human intervention being the, more or less, cultivated allotments. [...] In the dusk, sounds of day and night mingle. I lean on the windowsill and put my head outside to let my ears enter the outdoors space. [...] The conditions are acousmatic: I may be able to make out the line and shape of things but cannot see the sources of any of the sounds I hear (Smalley 2007: 36).

Dunque, malgrado la dettagliata descrizione iniziale, la situazione può dirsi comunque acusmatica perché, pur sapendo cosa circonda l'ascoltatore, egli non può di fatto vedere le sorgenti dei suoni che ascolta. Tuttavia l'elemento visivo torna prepotentemente in primo piano non appena inizia la descrizione del paesaggio sonoro.

The river's sound is a permanent texture – a generalised round (as opposed to the figure) [...] I tend to background it. Over to the left of the river (and the sonic image), close to the water, among stones and plant clumps, is the frogs' territory – a *zoned space*. [...] Cicadas, residues of the sinking daylight, sound in the two plane trees framing my river view; they inhabit their own spatial zone, which starts not that far above my vantage point, but around twenty or so feet away. [...] I know that the cicadas do not

move, and I therefore regard the perceived collective rhythm of the spatial movement as the result of the relative time-shifts emitted by multiple fixed sources. [...] There were two more singular sonic events, caused by passing cars. Each of these outlined a *vectorial space*. The first, approached from the right, creating an extension of the *panoramic space*, passed along the quay, then turned left about 250 feet away, moving out of earshot into the village. [...] Some time later the second car approached, its sound emerging relatively rapidly from the village at the spot where the other car had turned, 250 feet away, but instead of coming along the quay, it continued straight on over the only bridge in the area, heading off into the landscape. This vector extended the left of the panorama, fading gradually into the reaches of distal space (Smalley 2007: 36-37).

È evidente da quest'ultima lunga citazione, che la descrizione del paesaggio sonoro non può fare a meno di chiamare in causa il mondo che ne sta all'origine, trasformando così i suoni nella metafora di una realtà che non può essere vista con gli occhi – situazione tipica dell'ascolto acusmatico, che potremmo chiamare anche *ridotto*, usando questo termine in una sua accezione ampia – bensì solo percepita con le orecchie e ricostruita sulla base di conoscenze pregresse.

A questo punto, però, dobbiamo chiederci se sia possibile dire anche l'inverso, vale a dire: possono le cose, e la loro rappresentazione, essere considerate la metafora visiva dei suoni? Possiamo descrivere la realtà partendo dai suoni? E più in genere, possiamo dire che i suoni sono metaforicamente iscritti nelle cose? Per rispondere a questa domanda dobbiamo iniziare con il riflettore su una forma di iscrizione con cui abbiamo molta più familiarità: gli spartiti.

2.

Se parliamo di “iscrizione del suono”, gli spartiti sono necessariamente la prima forma di fissazione che ci viene in mente. Il rapporto che essi intrattengono con i suoni è però tutt'altro che metaforico, anzi è vero esattamente il contrario: un'iscrizione può essere considerata uno spartito proprio nella misura in cui è scevra di aspetti metaforici.

Quanto questo sia vero ci è stato spiegato da Nelson Goodman nel suo testo su *I linguaggi dell'arte* (Goodman 1976). In quest'opera, infatti, egli dedica due capitoli alla teoria della notazione e alla definizione del concetto di 'spartito' (cfr. Goodman 1976: 113-191). Secondo il filosofo di Sommerville la funzione primaria di uno spartito è «quella di identificare con autorevolezza un'opera da un'esecuzione a un'altra» (Goodman 1976: 113). Si viene a delineare qui una relazione che vede in gioco tre elementi complementari ma distinti, lo spartito, l'opera musicale – la cui definizione non viene esplicitata – e le sue esecuzioni. Evidentemente queste tre entità hanno nature e funzioni diverse, ma indagarle in questa sede sarebbe poco opportuno. Ciò che invece ci interessa maggiormente è sottolineare che la corrispondenza tra spartito ed esecuzione è, nella concezione goodmaniana, rigida (ad un'esecuzione può corrispondere solo uno spartito) e biunivoca (dato un sistema notazionale sarà sempre possibile passare da un'esecuzione al suo spartito e viceversa)⁶.

Abbiamo a che fare, quindi, con un sistema dove la corrispondenza è quasi automatica, ma perché ciò sia possibile è necessario che la notazione adottata abbia alcuni requisiti fondamentali che la mettano a riparo da fraintendimenti. Egli ne individua cinque: due sintattici e tre semantici. Il primo requisito sintattico è l'*indifferenza-di-carattere*. Si ha *indifferenza-di-carattere* quando dati due segni

ognuno di essi è un'iscrizione (ossia, appartiene a un carattere) e nessuno appartiene ad alcun carattere cui non appartenga l'altro. [...] In breve, un carattere di una notazione è una classe di astrazione della relazione di indifferenza-di-carattere fra iscrizioni. Di conseguenza, nessun segno può appartenere a più di un carattere (Goodman 1976: 117).

I segni identici, però, non devono solo essere indifferenti tra loro, ma devono anche differenziarsi da tutti gli altri. Per questo,

⁶ Mi sono occupato più dettagliatamente di quest'argomento nell'articolo "Nelson Goodman, la filosofia e la musica", in corso di pubblicazione nel volume, curato da L. Vitacolonna, dal titolo *Testi, contesti, interpreti* (Lanciano: Carabba 2010).

il secondo requisito sintattico è quello della *differenziazione finita*: «per ogni due caratteri K e K^1 e ogni segno s che non appartiene di fatto ad entrambi, è teoricamente possibile stabilire che s non appartiene a K o che s non appartiene a K^1 » (Goodman 1976: 120). Questo secondo requisito «è violato ovunque esista un solo segno che non appartenga a due caratteri e tuttavia sia tale da rendere teoricamente impossibile stabilire la sua non appartenenza ad almeno uno di essi» (Goodman 1976: 121).

Perché un sistema simbolico possa essere considerato come tale è necessario che esso si applichi anche ad una campo di riferimento. In un senso, qui stiamo parlando della denotazione solo che Goodman usa questo termine in modo ampio, facendo rientrare tra le forme di denotazione non solo il rapporto che lega un simbolo ad un oggetto, ma anche quello che permette di dar forma sonora al simbolo stesso. Ecco che la parola 'cavallo' denota tanto un cavallo quanto la fonazione di questa parola. Se un simbolo è privo di congruente, si dirà che esso è *vacante* (cfr. Goodman 1976: 128).

Il riferimento è regolato dai requisiti semantici. Il primo requisito semantico è quello della *non ambiguità*, dato che non è possibile avere risposte ambigue sulla classe di congruenza di un carattere. Questo requisito può essere violato dalla ridondanza (p.e. in uno spartito per pianoforte il *do diesis* e il *re bemolle* hanno lo stesso congruente), ma essa non provoca gravi danni al sistema e per questo viene considerata innocua. Gli ultimi due requisiti semantici non fanno altro che duplicare sostanzialmente i requisiti sintattici che abbiamo visto sopra. Infatti, uno impone che vi sia tra i caratteri una *disgiunzione semantica*, vale a dire che «nessuna coppia di caratteri abbia alcun congruente in comune» (Goodman 1976: 133), mentre l'altro prescrive che la *differenziazione semantica* sia *finita*, «vale a dire per ogni coppia di caratteri K e K^1 tali che le loro classi di congruenza non siano identiche, e per ogni oggetto h che non sia congruente con entrambi, deve essere teoricamente possibile determinare che h non è congruente con K o che h non è congruente con K^1 » (Goodman 1976: 134).

La corrispondenza biunivoca tra spartito ed esecuzione diventa automatica con i programmi per i computer, tanto che la figura dell'esecutore sembra scomparire. Non dobbiamo pensare, però, che la sua marginalizzazione sia in qualche modo insita nelle teorie di Goodman. Non c'è dubbio che i requisiti sintattico-semantiche da lui individuati siano una restrizione degli spazi di manovra di direttori d'orchestra e musicisti, ma questo non significa che essi ne vengano privati. I sistemi notazionali che rispettano tali requisiti non eliminano gli interventi dell'esecutore, li limitano semplicemente, rendendo esplicito quanto altrimenti non lo sarebbe, e cioè che, se questi limiti dovessero essere superati, quella che ascoltiamo è un'opera diversa da quella indicata dallo spartito, e chi la esegue è passato dal ruolo di esecutore a quello di compositore. Non è un caso che i confini tra queste due figure non siano poi così facilmente definibili in musica.

Lasciando da parte la deriva informatica, possiamo affermare con Goodman che la notazione musicale, malgrado alcune ridondanze a cui abbiamo già accennato e la presenza di iscrizioni verbali per l'indicazione del tempo che sono sostanzialmente ambigue, rispetta nel suo complesso tutti e cinque i requisiti descritti, e per questo essa può essere considerata un sistema notazionale. Dunque, la notazione musicale ha in sé ben poco di metaforico.

Una simile affermazione non è però del tutto corretta. Infatti, senza negare la validità e l'importanza di quanto teorizzato da Goodman, Marco de Natale ha fatto notare, in più di un'occasione⁷, che l'evoluzione del nostro sistema notazionale si fonda su due paradigmi, che ne segnano le due fasi principali, e che hanno implicazioni metaforiche molto più rilevanti sul piano cognitivo di quanto siamo soliti pensare. La prima forma di notazione, infatti, eleggeva come proprio paradigma il gesto. Le linee che sovrastavano le parole dei testi sacri, e che indicavano

⁷ A questo proposito si veda, ad esempio, uno degli ultimi lavori che Marco de Natale ha scritto, *La Musica come Gioco. Il dentro e il fuori della Teoria* (Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Oxford – Wien: Peter Lang), ed in particolare il § 3.2, dedicato a *I paradigmi della notazione*.

sommariamente quando esse dovevano accompagnarsi ad una melodia ascendente o discendente, rendevano in modo stilizzato la gestualità con cui il maestro dirigeva il coro dei chierici nelle loro esecuzioni. Allo stesso modo, la nuova forma di notazione – che possiamo chiamare diastematica – si fonda su un paradigma grafico che vede il suono come un punto in uno spazio, determinabile sulla base di coordinate cartesiane. Tuttavia, in ambo i casi, la metafora iniziale non è stata mai esplicitata, e i suoi effetti si sono risentiti solo nella successiva elaborazione di una concezione musicale, che però ha assunto tutta la fissità di un dato di fatto. Pensiamo, ad esempio, all'idea che abbiamo dei suoni della scala come dei luoghi sonori dalle caratteristiche puntuali, da cui deriva una concezione della melodia come successione di punti discreti, mentre dalle nostre esperienze di ascoltatori sappiamo bene che ogni melodia è sempre un continuo, un *venire-dandando-subito-oltre* per usare un'efficace espressione coniata da Giovanni Piana con riferimento al carattere attraente dei suoni. Non desta meraviglia, quindi, che anche nelle forme più avanzate e trasgressive di musica contemporanea, come potrebbe essere la musica seriale o la dodecaфонia, il paradigma della puntualizzazione del suono e della sua definizione cartesiana non viene affatto messa in discussione, né si arriva ad una nuova suddivisione dello spazio sonoro.

3.

Per quanto sia una forma di iscrizione completamente diversa dai sistemi notazionali goodmaniani, neanche lo “spartito” – chiamiamolo così per convenzione – di 4' 33" può essere considerato una rappresentazione metaforica del suono (Fig. 2).

4' 33" è un'opera composta da John Cage, per qualsiasi strumento o formazione di strumenti, che si articola in tre movimenti, all'interno dei quali gli strumenti devono semplicemente tacere. Il tempo di durata dell'opera, indicato nel titolo, diventa così una cornice, articolata solo dalla presenza in scena del

musicista, all'interno della quale il suono che andrà a costituire la composizione è tutto fuorché determinato. Esso sarà prodotto inconsapevolmente dalle persone in sala e da ciò che accade al di fuori. Quindi, non solo l'iscrizione non è uno spartito nel senso goodmaniano del termine, ma in essa le tracce scritte sono solo ciò che in effetti non è la composizione musicale. Esse fungono da cornice, da contenitore, da teca con la quale si dà risalto a ciò che altrimenti non ne avrebbe.

Direbbe Giorgio Agamben che lo spartito di 4'33" è pura negatività (cfr. Agamben 1982). Esso funziona, in effetti, come uno *shifter*.

Il concetto di 'shifter' è stato introdotto per la prima volta da Otto Jepersen, e poi successivamente ripreso da Benveniste e da Roman Jakobson, che lo approfondì e ne ampliò la portata. Per Jakobson gli *shifters* sono quei termini linguistici che non possono essere definiti senza un riferimento al messaggio (cfr. Jakobson 1971). Riflettendo sul significato del pronome personale "io", Jakobson afferma che

I means the person uttering *I*. Thus on one hand, the sing *I* cannot represent its object without being associated with the latter "by a conventional rule", and in different codes the same meaning is assigned to different sequences such as *I, ego, ich, ja* etc.: consequently *I* is a symbol. On the other hand, the sign *I* cannot represent its object without "being in existential relation" with this object: the word *I* designating the utterer is existentially related to his utterance, and hence functions as an index (Jakobson 1971: 132).

In 4'33" accade esattamente la stessa cosa. C'è una convenzione che lega lo spartito o la gestualità ai suoni. La convenzione è quella del contesto performativo, dell'attesa che si ha di ascoltare un'opera musicale, nel momento in cui ci si reca in una sala da concerto e un musicista – o un gruppo di musicisti – si siede sul palco imbracciando i propri strumenti. Questa convenzione, però, ha solo un valore deittico, visto che poi, di fatto, i suoni non sono prodotti dai musicisti e variano da concerto a concerto. Dunque, ciò che diventa fondamentale nella composizione di Cage è la co-occorrenza, la concomitanza, del gesto deittico e dei suoni.

Agamben compie un passo in avanti rispetto a quanto detto da Jakobson. Egli infatti fa notare come

il significato proprio dei pronomi – in quanto *shifters* e indicatori dell'enunciazione – è inseparabile da un rimando all'istanza di discorso. L'articolazione – lo *shifting* – che essi operano non è dal non-linguistico (l'indicazione sensibile) al linguistico, ma dalla *lingua* alla *parola*. La *deixis*, l'indicazione – in cui fin dall'antichità è stato individuato il loro carattere peculiare – non mostra semplicemente un oggetto innominato, ma innanzitutto l'istanza stessa del discorso, il suo aver-luogo. Il luogo, che è indicato dalla *demonstratio* è a partire dal quale soltanto ogni altra indicazione è possibile – è un luogo di linguaggio e l'indicazione è la categoria attraverso cui il linguaggio fa riferimento al proprio aver-luogo (Agamben 1982: 35).

Quanto il riferimento all'istanza del discorso sia importante nella concezione agambeniana è esplicitato nelle pagine che seguono questa citazione, nelle quali si arriva ad affermare che «solo perché il linguaggio permette, attraverso gli *shifters*, di far riferimento alla propria istanza, qualcosa come l'essere e il mondo si aprono al pensiero» (Agamben 1982: 36). A noi interessa notare però che, nel caso di 4'33", l'importanza del aver "luogo del discorso" è ancora maggiore visto che nella composizione di Cage è proprio il luogo (sonoro) a farsi discorso, nel momento stesso in cui viene delimitato spazialmente e temporalmente dall'atto di puntamento.

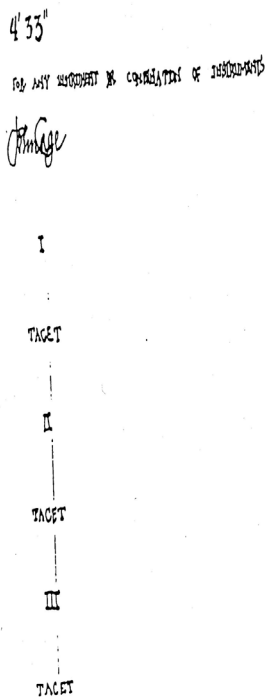


Fig. 2. John Cage, 4'33", spartito autografo

A conti fatti, lo spartito che abbiamo presentato nella figura 2 ha lo stesso valore di una variabile, ed ha come unica funzione quella di indicare un aspetto della realtà extra-linguistica, contingente al momento e al luogo del discorso, che però in questo caso, per il solo fatto di essere indicata, diventa essa stessa discorso.

La portata teorico-musicale dell'opera di Cage è evidente, così come è evidente l'assenza di sfumature metaforiche all'interno dell'iscrizione che la rappresenta. Se proprio volessimo parlare di una dimensione metaforica dello spartito di "4'33'", dovremmo far riferimento a degli aspetti che non sono né notazionali nel senso goodmaniano, né codificati, né tanto meno esplicitamente voluti da Cage: sto facendo riferimento ai grumi ineguali e quasi impercettibili della carta su cui l'iscrizione è stata effettuata.

Giovanni Piana, volendo spiegare il rapporto che c'è tra suono e silenzio, usa la seguente analogia:

si pensi a un foglio di carta bianca sul quale sia stato praticato un intaglio con una lama bene affilata. Il silenzio viene qui prospettato come una superficie opaca, continua, perfettamente omogenea, che viene lacerata dall'apparire del suono. Il silenzio viene rotto – il suono è una irruzione nel silenzio. Il *rompere*, l'*irrompere*, il *lacerare* sono parole che il linguaggio assegna anche all'ambito dei fenomeni sonori e che richiamano, in questo ambito, il rapporto tra il suono e il silenzio (Piana 1991: 65).

L'analogia porta con sé l'impiego metaforico di alcuni verbi che vanno ad aggiungersi alla terminologia vista all'inizio, ma il parallelismo tra il silenzio e il foglio di carta diventa ancora più interessante per l'argomento di cui ci stiamo occupando nel momento in cui Piana fa notare che la carta non è mai perfettamente omogenea, essa è increspata da ogni genere di impurità, benché queste piccole discontinuità non impediscano di cogliere un disegno che sia tracciato su di essa. Ciò significa che il silenzio stesso, da cui un suono singolo si staglia, nella sua precisione e determinatezza, può essere concepito come una sorta di *texture* sonora, come una *trama di piccoli suoni*, come un brulichio e un mormorio.

Questo *silenzio mormorante* è l'altro aspetto del silenzio: esso consta di un formicolare di suoni che stanno sulla soglia della

consapevolezza, che sono avvertiti appena o che sono del tutto inavvertiti, nel senso delle cose che stanno sullo *sfondo* e che perciò non vengono notate (Piana 1991: 66).

L'opera di Cage non fa altro che spostare la soglia di consapevolezza incorniciando, e quindi semantizzando, tutti quei suoni che generalmente vanno a costituire lo sfondo brulicante di qualsiasi sala da concerto o, più in generale, di qualsiasi contesto performativo. Possiamo dire, quindi, che nello spartito di 4'33" proprio la grana della carta, le piccole impurità inavvertite che formano la trama del foglio, sono gli aspetti che meglio rappresentano i suoni della composizione, stabilendo un'analogia che è tanto più la base per un rapporto metaforico quanto più rimane implicita e inespressa.

A conti fatti, il rapporto tra lo spartito e l'esecuzione di quest'opera *sui generis* non si basa su un sistema notazionale, come voleva invece Goodman, bensì su un parallelismo che trova nella non uniformità e nella opacità del foglio di carta un presupposto non voluto ma fondante.

4.

In un certo senso, 4' 33", composta nel 1952, potrebbe essere considerata la prima opera *soundscape* della storia. Il termine 'soundscape' è un neologismo con il quale si usa definire un gruppo eterogeneo di opere musicali. Murray Schafer, nel suo saggio che, tradotto in italiano, assunse come titolo proprio *Il paesaggio sonoro* (cfr. Schafer 1977), dice che per *soundscape* si intende «qualsiasi parte dell'ambiente dei suoni considerata come campo di studio e di ricerca» (Schafer 1977: 372). L'insieme dei fenomeni acustici che ricade sotto quest'etichetta è quindi molto ampio, ma ciò che emerge è una comune origine: l'ambiente naturale.

Infatti, la registrazione di suoni naturali è, nella maggior parte dei casi, il punto di partenza per la realizzazione di opere *soundscape*, le quali però possono essere ottenute usando procedimenti anche profondamente diversi: si va dai documentari sonori, in cui

ci si limita a registrare un dato ambiente con lo scopo di studiarlo nelle sue componenti, siano esse umane o naturali, a quelle opere in cui l'ambiente sonoro che si ottiene non esiste nella realtà, ma è il frutto di una costruzione fatta a tavolino, combinando insieme suoni reali registrati in luoghi e momenti diversi, per finire con quelle composizioni che sottopongono i suoni registrati a vari livelli di manipolazione. Il riconoscimento dello stato-di-cose che è all'origine dei suoni usati nei *soundscape* costituisce indubbiamente un momento fondamentale della loro ricezione, anche se la dimensione musicale nasce proprio nel momento in cui, attraverso il nascondimento del mondo, si passa dal suono segnale al suono simbolo che, come è stato già detto, proietta la musica – tutta la musica – in un'imprescindibile dimensione metaforica.

4'33" può essere considerata un'opera *soundscape* perché, per la prima volta, ha spostato l'attenzione degli ascoltatori sugli eventi che si trovano fuori dal palco, usando quest'ultimo più come una cornice che come un luogo di produzione sonora. Essa, tuttavia, non perde il legame con la tradizione classica, visto che il titolo non è altro che la durata complessiva del brano, la quale, in definitiva, è occupata interamente da una pausa, che si differenzia da ciò che la precede e da ciò che la segue per essere ritmicamente/metriticamente scandita. In quanto tale, la pausa che forma 4'33" poteva essere indicata usando la notazione tradizionale. Quindi, la vera novità di quest'opera è proprio il suo spartito/non-spartito, il quale apre la strada, di fatto, ad una serie di spartiti che ben poco hanno a che fare con la tradizionale notazione diastematica.

Le iscrizioni attraverso cui sono studiati i *soundscape* hanno caratteristiche profondamente diverse: si passa dagli spettri sonori, che riportano ogni minima variazione dei suoni registrati (Fig. 3), alle piantine con indicate le curve del livello sonoro medio (Fig. 4), per finire con mappe sonore che hanno gradi di scientificità decisamente meno elevati (Fig. 5). Per quanto approssimativa, proprio quest'ultima forma di notazione costituisce l'anello fondamentale che ci permetterà di formulare la nostra ipotesi, che purtroppo in questo testo possiamo solo limitarci ad esporre.

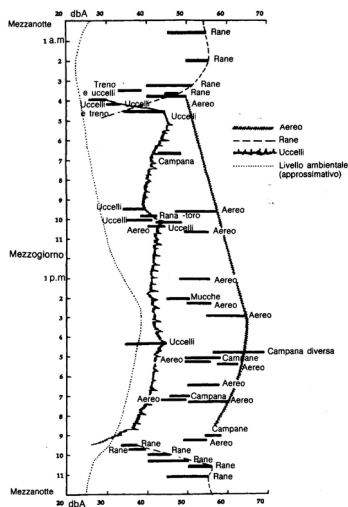
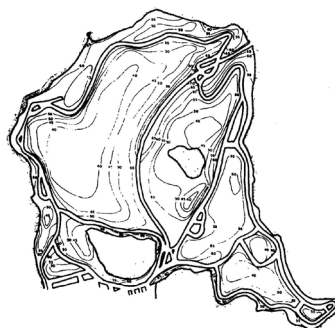


Grafico degli eventi sonori rilevati nell'arco di 24 ore nella campagna della Columbia Britannica.

Fig. 3. Grafico degli eventi sonori (in Schafer 1977: 365)

APPENDICE I
ESEMPI DI SISTEMI DI NOTAZIONE DEI SUONI



Mapa a curve di livello dello Stanley Park di Vancouver, con il livello sonoro medio delle diverse aree del parco. I rilevamenti del livello sonoro vennero effettuati a livello del terreno, a intervalli di circa 100 yards, tra le 10.00 e le 16.00 di diversi mercoledì nei mesi di maggio, giugno e luglio 1973. Le condizioni meteorologiche furono costanti: cielo terso e sereno e temperature tra i 15° e 20°. A ogni punto di rilevamento vennero effettuate tre successive letture, a intervalli di 10", e in seguito venne fatta una media tra le tre rilevazioni.

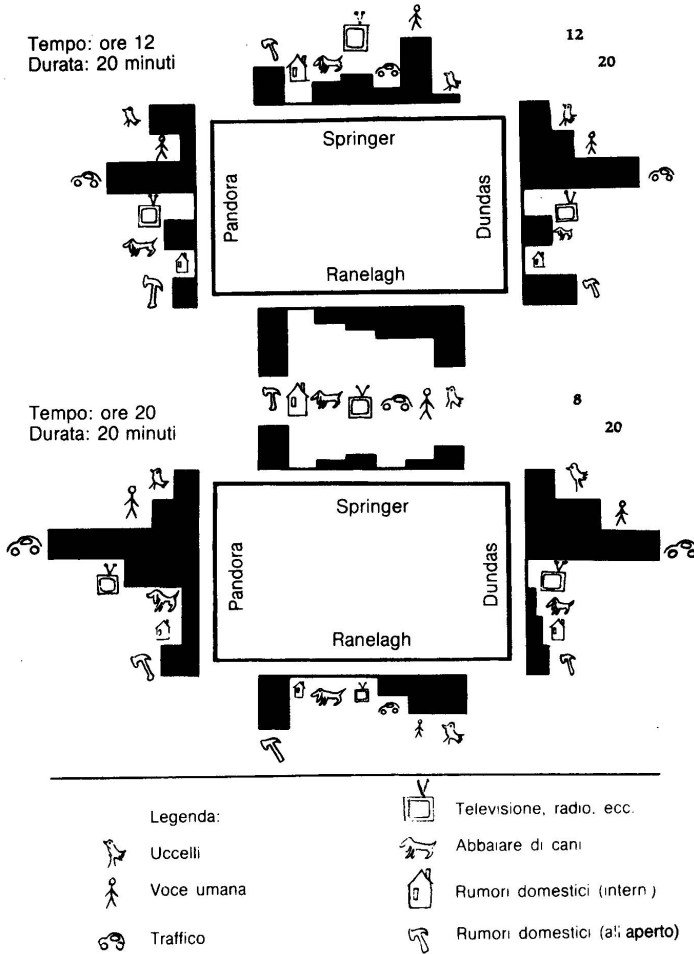
Fig. 4. Mapa delle curve di livello sonoro (in Schafer 1977: 363)

5.

Nella mappa sonora che è descritta nella figura 5 vengono rappresentate due “passeggiate di ascolto” intorno ad un caseggiato. In essa, oltre all’isolato, alla resa approssimativa del livello sonoro, abbiamo anche la raffigurazione, stilizzata e altamente simbolica, delle fonti da cui provengono i suoni: un omino, sta per la voce umana; un’automobile, per i rumori del traffico; una piccola casa per i rumori domestici.

Questo modo di rappresentare i suoni ricorda un’altra forma di notazione che troviamo in due volumi di Kagel (Fig. 6): essi sono dei veri e propri cataloghi in cui viene illustrato come produrre dei suoni, costruendo appositi oggetti e poi manipolandoli.

Sia nel caso delle mappe sonore, sia in quello dei cataloghi di Kagel, i suoni sono rappresentati mediante la raffigurazione, più o meno accurata, dello stato-di-cose che li ha prodotti.



Altro possibile modello di mappa sonora, redatta dopo due diverse "passeggiate di ascolto" attorno a un isolato cittadino. Ai diversi tipi di suono corrisponde un'indicazione grafica che, a seconda della lunghezza, permette di visualizzare l'attività e l'intensità complessiva. Con questo metodo sono anche possibili comparazioni tra eventi sonori storicamente e geograficamente diversi.

Fig. 5. Possibile modello di mappa sonora (in Schafer 1977: 366)

In questo modo si lascia intendere che rappresentare un oggetto, o un'azione, non è un qualcosa di acusticamente indifferente: i suoni sono effettivamente iscritti nelle cose e nelle loro rappresentazioni.

Eccoci, dunque, al punto: anche nei fumetti, il semplice disegnare una situazione sonora allude metaforicamente ad un dato complesso di suoni, e per questo, in un certo senso, i fumetti potrebbero essere usati come spartiti per le opere *soundscape* (Fig. 7).

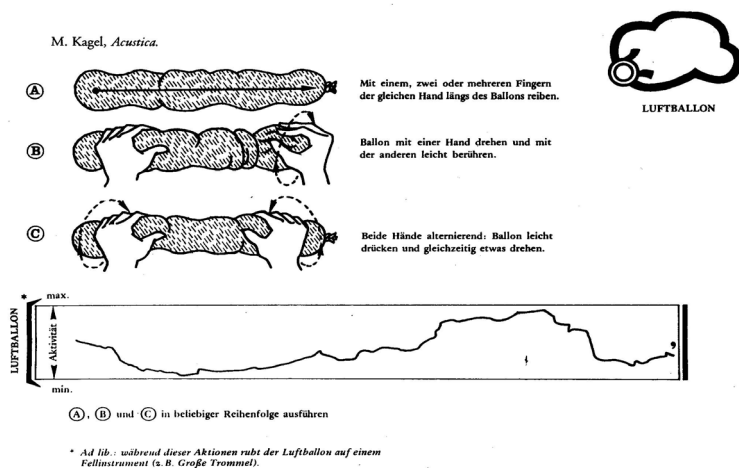


Fig. 6. Mauricio Kagel, *Acustica*, particolare

Certo, non sto qui dicendo che essi abbiano la rigidità di un sistema notazionale, ma neanche che siano indifferenti, come il bianco disomogeneo di un foglio di carta. Data la raffigurazione di un evento sonoro, è sempre possibile decidere quali eventi fisico-acustici sono congruenti ad essa e quali invece non lo sono, postulando, naturalmente, che se comparati, gli eventi congruenti possono risultare anche profondamente diversi l'uno dall'altro, e che ognuno di essi è, in qualche modo, un'opera a sé (Fig. 8).



Fig. 7. “Ken Parker: Pallide ombre”, tavola 1

In fondo è quello su cui Keplero e Campanella si trovavano d'accordo. Scrutando i movimenti degli astri – calcoli matematici a parte – entrambi erano giunti alla conclusione che a quei movimenti dovesse corrispondere un suono, per il semplice fatto che il movimento di un corpo implica sempre un suono; un suono che è determinato anche dalla materia, dallo spazio, dalla forma. Così anche noi credo che non sbaglieremmo di molto se, guardando una tavola disegnata, riflettessimo sui suoni a cui essa rimanda, per quanto in modo soltanto metaforico.



Fig. 8. “Ken Parker: Sciopero”, tavola 83

Bibliografia

- Agamben, G. (1982), *Il linguaggio e la morte*, Torino: Einaudi 2008.
- Barbieri, D. (1991), *I linguaggi dei fumetti*, Milano: Bompiani (1995).
- Barzi, D., Gorla, S. et al. (2002), *Carta canta. I fumetti nella musica. La musica nei fumetti*, Rimini: Cartoon Club.
- Berardi, G., Milazzo, I. (1984), “Sciopero”, in *Ken Parker*, 58.
- Milazzo, I. (1987), “Pallide ombre”, in «Comic Art», 32.
- Bianconi, L. (1982), *Il Seicento*, Torino: EDT 1991.

- Bruschini, S. (1984), *Come disegnare il suono nei fumetti*, Milano: il Castello.
- Fresnault-Deruelle, P. (1972), *Il linguaggio dei fumetti*, Palermo: Sellerio 1982.
- Garbuglia, A. (2005), “La Musica nel Linguaggio dei Fumetti”, in «De Musica», IX, <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm> (29.05.2011).
- (2010), “La musica e i fumetti. Declinazioni di un binomio”, in «Musica/Realtà», 92: 89-104.
- (2011), “Berberian’s Stripsody and Comics’ Musical Vocation”, in «Sonus. A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities», 31/2: 44-58.
- (2011), *Stripsody. La vocazione musicale delle strisce a fumetti*, Macerata: eum.
- (2011), “Nelson Goodman, la filosofia e la musica”, in Luciano Vitacolonna, *Testi, contesti, interpreti*, Lanciano: Carabba 2010 (in corso di pubblicazione).
- Goodman, N. (1968), *I linguaggi dell’arte*, Milano: Mondadori, 1991.
- Jakobson, R. (1971), “Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb”, in *Selected Writings II*, The Hague: Mouton 1971: 131-132.
- Jakobson, R., Halle, M. (1956), *Fundamentals of Language*, ’S-Gravenhage: Mouton.
- Kagel, M. (1991), *Parole sulla musica*, Macerata: Quodlibet 2000.
- Kane, B. (2007), “L’Object Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction”, in «Organised Sound», 12/1: 15-24.
- Piana, G. (1991), *Filosofia della musica*, Milano: Guerini e Associati.
- Schafer, R.M. (1977), *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi – LIM 1985.
- Smalley, D. (2007), “Space-form and the acousmatic image”, in «Organised Sound», 12/1: 35-58.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 12 | 2013

**SIMBOLI E METAFORE DI TRASFORMAZIONE NELLA
DIMENSIONE PLURICULTURALE DELLE LINGUE, DELLE
LETTERATURE, DELLE ARTI**

a cura di Graciela N. Ricci

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-349-1