



Analitica.
Rivista online
di studi musicali
n. 7 (2014), pp. 165-169

*Stefano Jacoviello, La
rivincita di Orfeo.
Esperienza estetica e
semiotica del discorso
musicale, Mimesis Edizioni,
Milano - Udine, 2012*

recensione di Luca Marconi

Stefano Jacoviello

La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale

Mimesis, Milano-Udine, 2012

Luca Marconi

A partire dagli scritti di Roman Jakobson, Nicolas Ruwet, Jean-Jacques Nattiez e Gino Stefani, la relazione tra la semiotica e la musica è stata spesso affrontata da numerosi studiosi che anche oggi praticano, specie in Canada, in Finlandia e in Italia, la disciplina chiamata “semiotica (o semiologia) della musica”. Negli ultimi anni, in questo ambito spesso si è preferito realizzare studi su alcuni problemi specifici piuttosto che concentrarsi su una teorizzazione generale. Al contrario, Stefano Jacoviello, dopo aver pubblicato brevi saggi di carattere prevalentemente analitico, in questo volume, di ampio respiro teorico, presenta una sorta di manifesto teso a rilanciare, specie in Italia, il ruolo della “semiotica del discorso musicale” come disciplina particolarmente adatta ad affrontare questioni teoriche generali.

La prima parte del volume esamina alcune importanti prospettive sul problema della semanticità della musica precedenti a quelle degli autori sopra citati, prendendo come spunto per confrontarle un tema spesso messo in relazione con tale problema: la riflessione sull’aria di Gluck *Che farà senza Euridice*. Si comincia con una breve descrizione di alcuni aspetti delle scelte adottate in quest’aria, considerate soprattutto alla luce delle «ragioni di Rousseau per apprezzarle» (p. 30), e con una sintetica ricostruzione del “significato emotivo” rilevabile da uno spettatore della sua prima esecuzione. Il secondo capitolo è poi focalizzato sugli scritti di Hanslick riguardanti la stessa aria, con l’intento di recuperare da questa fonte alcune premesse «nel quadro teorico attuale della semiotica strutturale» (p. 57).

In modo analogo, vengono lette in prospettiva semiotica le teorie di Boris de Schloezer, disinteressandosi della loro applicazione all’aria di Gluck e concentrandosi invece sul loro legame con quelle di Hanslick. A Gluck si torna subito dopo, riflettendo sulle considerazioni su *Che farà senza Euridice* pubblicate nel 1947 da Massimo Mila. Il percorso di

avvicinamento alla semiotica musicale vera e propria si chiude infine con la riflessione sulle teorie di Leonard B. Meyer.

La seconda parte del volume mostra come le questioni affrontate nella prima sono state trattate da quattro dei principali fondatori della semiologia/semiotica della musica, i sopra citati Jakobson, Ruwet, Stefani e Nattiez, tenendo conto del fatto che solo per gli ultimi due questa è stata la disciplina più frequentemente praticata. Al termine di questa panoramica si trova un corposo e complesso capitolo nel quale Jacoviello presenta la propria concezione del ruolo che la semiotica della musica può assumere in alternativa a quanto fino a ora è stato fatto.

Innanzitutto, le indagini semiotiche dovrebbero scomporre le “configurazioni del piano dell’espressione” di un testo musicale (cioè la sua superficie percepibile) in «figure, identificabili attraverso l’emergenza di contrasti» (p. 220). Quest’idea viene esplicitamente ricondotta alle teorie sul “semisimbolismo” e sul “livello plastico” di Algirdas Greimas, Omar Calabrese e altri semiologi, da questi usate soprattutto per studiare le arti visive. Su questa base, si propone un “modello di piano dell’espressione musicale”, articolato in due “livelli”: quello dei “tratti plastici” (corrispondenti a categorie del tipo “grave vs. acuto” per le altezze, “piano vs. forte” per le intensità e “brillante vs. scuro” per le timbriche) e quello delle “configurazioni plastiche” formate dalla combinazione di tratti (descrivibili, ad esempio, come “frasi musicali”, “configurazioni ritmiche”, “configurazioni armoniche sincroniche” o “configurazioni armoniche diacroniche”).

Un’altra idea ricondotta esplicitamente alle teorie di Greimas è che l’analisi semiotica di un testo musicale, usando il “modello del piano dell’espressione”, dovrebbe avere come proprio primo traguardo la descrizione di come tale testo funziona, descrivendolo quale risultato di un processo la cui origine può essere ricondotta a un sistema coeso di caratteristiche convergenti. Per inserire in un sistema di relazioni il piano dell’espressione di un testo musicale con un piano del contenuto – chiamato “livello del figurale”, rifacendosi ancora una volta alle teorie greimasiane – è necessario «passare dal concetto generale di testo a quello specifico di uno dei suoi livelli di complessità: il discorso» (p. 227), inteso come il «luogo dove si costituiscono i generi e tutte le forme della cultura musicale di una comunità che lo produce» (p. 228). L’identità di una cultura musicale potrà essere così compresa da un

lato a un livello sincronico, considerando le «dinamiche di traduzione che evidenziano i rapporti con le culture musicali ‘altre’» (*ibid.*), dall’altro lato a un livello diacronico, esaminando le costanti trasformazioni nel corso del tempo di tale identità.

Queste concezioni vengono combinate con l’idea, sviluppata dagli studi del semiologo greimasiano Jean-Marie Floch sui testi sincretici, che ognuno di essi sia una “semiotica-oggetto”, cioè «un insieme significativo che, in quanto oggetto di conoscenza in via di costruzione analitica, possiede un’organizzazione interna autonoma solo a titolo di ipotesi; [...] è la descrizione stessa che definisce la sua struttura» (p. 231). Per analizzare semioticamente i testi musicali, che molto spesso si manifestano «nell’ordine del sincretismo testuale» (p. 239), cruciale è l’individuazione di correlazioni «fra relazioni di opposizioni categoriali» (p. 233), evitando i tipi di impasse nei quali si era imbattuto chi cercava corrispondenze tra singoli elementi dei brani musicali e singoli “significati”. Tale insieme di rapporti funziona come un dispositivo, pertinente rispetto a un certo testo, che «correla configurazioni del livello plastico alle loro omologhe del figurale» (*ibid.*); rilevare questo dispositivo consente di fare in modo che le relazioni tra categorie e tra configurazioni così individuate possano essere “assiologizzate” (cioè possano essere messe in relazione a giudizi di valore) e possano essere «eventualmente investite di valori tematici e figurativi» (*ibid.*), giungendo a corrispondere a ciò che nelle arti visive viene chiamato livello “figurativo”.

Altrettanto cruciale è la ricostruzione dell’enunciatore (responsabile della forma del livello plastico) e dell’enunciatario (al quale si rivolge l’enunciatore) presupposti dal testo considerato. Una volta costituita analiticamente una certa norma strutturale testuale, essa «potrà muoversi attraverso la storia, le forme del gusto, e divenire appiglio per l’interpretazione e principio di falsificazione per la critica» (p. 244).

La terza e ultima parte del volume è costituita da un unico capitolo, meno ampio del precedente, nel quale Jacoviello espone la propria posizione sull’esperienza estetica musicale, sui giudizi di valore ad essa legati e sul “giudizio di autenticità”, che «sembra legato a un valore di verità» (p. 251). Gradualmente si passa da argomentazioni a suggestioni, prendendo come punto di partenza la riflessione sul concetto di “significanza” applicato alla musica da Roland Barthes. Dello stu-

dioso francese si sceglie di non seguire il “percorso psicanalitico” e l’idea di «una corporeità fisicamente pervasiva del soggetto senziente nell’opera d’arte» (p. 256); viene però ritenuto pregnante considerare la significanza come «risultato di un ‘gioco di specchi’, sempre pronto a riformulare la griglia dei riflessi in una dispersione che alla fine è costretta a farsi sintagma» (p. 257). Se ne deduce che «la significanza è proprio questa qualità della musica di essere disponibile a costituire un piano del discorso pienamente realizzato, e tuttavia non identificarvisi pienamente. Forse in questo continuo scartarsi risiede il segreto dell’ineffabile, di quel ‘resto’ che avanza a ogni descrizione e costituisce per alcuni il valore fondante dell’artisticità, il valore estetico, il bello che si dà eterno perché capace di negarsi ripetutamente ad ogni richiamo analitico» (*ibid.*). Secondo Jacoviello, «l’atto analitico è per principio una forma di atto critico» (p. 259), ma non può far altro che «rimanere sulla soglia dell’ineffabile: ci basterà rilevare le condizioni strutturali della sua presenza, accanto a quelle di ogni effetto di senso» (*ibid.*).

Nell’espone le proprie posizioni nel corso degli ultimi due capitoli del volume Jacoviello fornisce assai raramente degli esempi, limitandosi a indicare in una nota alcuni suoi saggi come esempi dell’applicazione del modello analitico presentato. Indubbiamente l’inserimento di ulteriori casi di studio capaci di esemplificare quanto di volta in volta viene sostenuto avrebbe costretto ad ampliare un libro che – anche senza di essi – risulta tutt’altro che esile; ma senza esemplificazioni delle proposte fornite non risulta possibile valutare se esse possano effettivamente risultare più efficaci di altre nel rispondere agli stessi problemi. Non si può che concordare quando Jacoviello, dopo essersi domandato quale sia la relazione tra la semiotica e la musicologia, afferma «credo che sia il caso di rispondere dimostrando l’efficacia di un metodo e di un modo di vedere le cose, di un *savoir faire*, contro la falsa impressione di un metalinguaggio autistico in cui la semiotica sembra essersi rinchiusa» (p. 249). Per dimostrare tale efficacia le teorie generali non sono sufficienti: bisogna mostrare come si traducono in esempi più convincenti dei discorsi di chi applica altre basi teoriche o si limita ad analizzare e interpretare gli oggetti culturali senza esplicitare i propri presupposti teorici.

Il problema di come si possano ricostruire l’enunciatore e l’enunciatario presupposti da un testo musicale risulta, sotto questo profilo, ancora aperto; un esempio pratico di come possa essere affrontato sarebbe

stato un elemento rilevante nell'economia generale del volume. Jacoviello non accetta le «derive post-moderne che con assoluta relatività situazionale pongono le radici del senso musicale nelle pratiche della sua comunicazione sociale» (p. 230), ma da questa posizione sembra ricavare l'idea che lo studio delle pratiche empiriche risulti inutile per risolvere il problema sopra indicato. Si può obiettare che alcune analisi testuali (quali ad esempio quelle sviluppate da Umberto Eco o che prendono spunto da queste) mostrano che la considerazione di pratiche empiriche non conduce necessariamente al relativismo decostruzionista: aiutando a capire cosa avviene quando un soggetto umano entra in relazione con un testo, possono essere utili a ricavare alcuni principi che consentono di rendere una certa ricostruzione dell'enunciatore e dell'enunciataro più persuasiva di altre. Forse alcuni repertori musicali sono stati già studiati sufficientemente e sono stati praticati a lungo da chi li studia, rendendo sufficiente un'attenta analisi di ogni testo che ne fa parte per ricostruirne l'enunciatore e l'enunciataro, ma ci sono ancora molti repertori assai meno studiati (specie nell'ambito delle tradizioni orali e della *popular music*) nei confronti dei quali un'attenta indagine sulle pratiche compositive e fruibili potrebbe aiutare gli analisti a evitare ricostruzioni inadeguate degli enunciatori e enunciataro implicati dai testi da loro considerati.

Pur prestando il fianco a queste obiezioni, il volume risulta indiscutibilmente un contributo assai interessante nel campo della semiotica della musica, in particolare nella discussione sulla sua relazione con altre discipline. Per chi cerca una prima introduzione a questi temi, le due sezioni iniziali del volume possono essere assai utili, mentre per chi vuole approfondirne lo studio gli ultimi due capitoli – seppur di non facile lettura per chi non ha una conoscenza quantomeno basilica della semiotica greimasiana – forniscono spunti considerevoli soprattutto sulla relazione della semiotica della musica con gli studi sull'arte visiva, finora poco considerata. Inoltre, l'applicazione alla musica delle teorie greimasiane, assai diversa da quella realizzata da uno dei più noti semiologi della musica, Eero Tarasti (nel volume citato solo in due brevi passaggi), risulta come un modello autorevole per chi intenda muoversi in direzioni affini. È anche rilevante il contributo fornito dal volume alla riflessione sulla relazione tra la musica e il concetto di “significazione”; anche in questo caso, il libro può essere utile sia a chi vuole avere una prima introduzione su questo argomento, sia a chi lo ha già studiato approfonditamente.