

Che una sonata di Mozart sia un testo è per la semiotica un'assunzione, più che una conclusione. L'assunzione deriva facilmente a sua volta dall'assunto, più difficilmente confutabile, che un romanzo – poniamo – sia un testo, perché possiede un'unità concettuale, accompagnata da un qualche tipo di unità editoriale, di fruizione, e di considerazione condivisa. Poiché la semiotica non si occupa solo di testi verbali, ci sentiamo legittimamente autorizzati a estendere la nozione di testo anche a oggetti comunicativi che fanno uso di sistemi di segni diversi dalla parola, che condividano certe condizioni di unità concettuale, editoriale, di fruizione ecc. – come ci appaiono in generale, per esempio, le opere d'arte di qualsiasi tipo. Ed ecco quindi che parliamo tranquillamente di testi visivi, di testi audiovisivi, di testi verbosivi (come le pubblicità su carta, e i fumetti), e addirittura di testi olfattivi e gastronomici. Parliamo anche, ovviamente, di testi sonori, e di quel loro sottoinsieme particolarmente importante che sono i testi musicali – e tra questi ci sarà anche la nostra sonata di Mozart.

Eppure, i diversi tipi di unità che abbiamo vagamente elencato non sono ugualmente rilevanti per permettere al semiologo di decidere se qualcosa sia un testo o meno. Il mio quotidiano di oggi, per esempio, fa fatica a essere considerato un testo, nonostante goda di unità editoriale, di una certa unità di fruizione e di considerazione condivisa. Tendiamo a parlare, semmai, di palinsesto, in casi come quelli del quotidiano: ovvero, una studiata combinazione di testi differenti e autonomi, che comunque riceve, nel suo complesso, una certa natura simil-testuale, ovvero una qualche unità concettuale generale. Ma questa unità è troppo debole per poter parlare tranquillamente di un quotidiano come un testo. Le posizioni di Umberto Eco e di Algirdas Julien Greimas sono singolarmente vicine al proposito. Eco (1978) parla di un testo come l'espansione di un seme; Greimas (1979:275 ed.it.)¹ vede ogni testo come riducibile a un quadrato semiotico di base, il quale a sua volta è l'espansione logica di un'opposizione categorica. Che si tratti di un seme o di un'opposizione categorica, in ambedue i casi il testo viene descritto come qualcosa che espande e sviluppa un nucleo centrale. O meglio, che espande e sviluppa almeno un nucleo centrale: soprattutto nella posizione di Eco, il testo è facilmente suscettibile di più di una interpretazione – tuttavia, anche nella posizione di Eco, se non è possibile trovare nemmeno un nucleo centrale (che non sia banale, evidentemente), viene a cadere quella condizione imprescindibile di coerenza che è alla base del considerare qualcosa come testo.

Potremmo dire, dunque, interpretando Eco, che qualcosa è davvero un testo se possiamo considerarlo portatore di almeno un discorso, ovvero se, nel suo complesso, può essere ridotto a una macroproposizione, cioè a un dire qualcosa a proposito di qualcosa. Non siamo lontani, nel fare questo, dalla concezione di Peirce² del dicisegno, ovvero un segno che dice qualcosa: quel-



Quando Mozart faceva piano bar. Appunti per una sociosemiotica dello sfondo

Daniele Barbieri

lo che, nel linguaggio verbale, è un enunciato. Ma un enunciato è comunque caratterizzato da una struttura che possiamo definire predicativa: un soggetto è, o fa, o subisce qualcosa; in altre parole, a un topic viene accompagnato un comment³; oppure ancora, a un tema si associa un rema. Anche senza allontanarci dal linguaggio verbale, è evidente che la coppia topic/comment è più maneggevole di quella soggetto-predicato, che resta comunque troppo vicina alle proprie origini grammaticali. È facile pensare a esempi verbali in cui il topic sia il predicato e il comment il soggetto. Ma forse appare ancora più utile la nozione peirceana di rema, che sarebbe un segno pronto a combinarsi predicativamente con (almeno) un altro rema per costituire un dicisegno. La nozione peirceana di rema è interessante perché non implica la semplicità del segno, ma solo la sua incompletezza ai fini del dire effettivo. Insomma, mentre un dicisegno è un discorso (e quindi ci permette di parlare di un testo che lo esprime), un rema ne è solo una componente non autonoma, un elemento che da solo non dice. Può essere semplice come una singola parola quando venga astratta dal contesto dell'enunciato, ma può essere anche un oggetto molto complesso, che tuttavia solo quando venga associato a un altro rema può essere considerato come parte di un discorso. Quando ci occupiamo di testi narrativi (verbali, sonori, visivi ecc.) la natura di testo del nostro oggetto è garantita dalla narratività stessa.

Un racconto contiene comunque (almeno) una relazione predicativa, ed è riconducibile a una macroproposizione di base – altrimenti non sarebbe un racconto, ma solo una collezione di eventi. Si potrebbe semmai discutere se quelli che riteniamo solitamente testi narrativi lo siano davvero – ma credo che comunque il bisogno di ricostruire un'unità sia insito nel ruolo stesso del lettore di qualcosa che viene recepito come testo narrativo. E sarà dunque sufficiente che un testo venga considerato

come testo narrativo per indurci a trovare in esso una cellula predicativa unitaria, un topic commentato di fondo, insomma un discorso. Tuttavia, una sonata di Mozart non è un testo che si proponga come narrativo. Quindi, a meno che non vogliamo superimporgli una dimensione narrativa di qualche tipo, per poterlo considerare come testo dovremo identificare (almeno) un discorso di base; dovremo poter dire che quella sonata dice qualcosa a proposito di qualcosa. Uno dei ruoli della critica musicale è proprio questo: darci delle chiavi di lettura, suggerirci quale possa essere il discorso di un brano musicale, aiutarci a vedere un'opera come un testo.

Eppure, quella medesima sonata di Mozart che si presta benissimo a essere letta come un testo veniva anche eseguita dal medesimo Mozart per allietare le serate mondane del suo datore di lavoro, l'Arcivescovo di Salisburgo – almeno sino al 1781. In quelle serate, tuttavia, i presenti non *ascoltavano* musica; ovvero quelle serate non erano *concerti*, occasioni in cui il pubblico si radunava per *ascoltare*. La musica di Mozart, come quella di un qualsiasi suonatore di piano-bar, serviva per ravvivare lo sfondo sonoro di un'occasione mondana in cui tutto poteva essere importante salvo la musica, visto che presumibilmente vi partecipavano persone potenti o meno, interessate a incontrare, a conoscere, a scambiare opinioni, con altre persone potenti o meno. La musica ricopriva dunque una funzione non troppo dissimile da quella della tappezzeria, delle decorazioni dorate, delle livree eleganti dei servitori.

Che cosa ne era della natura testuale della sonata di Mozart in un'occasione come questa? E che cosa ne è della natura testuale di un qualsiasi brano di musica che siamo disposti a considerare come un testo, quando venga fruito in condizioni analoghe, cioè come sfondo, tappezzeria, contorno?

Che Mozart si sentisse sprecato in situazioni come queste è dimostrato dal fatto che, appena ebbe la possibilità di farlo, si licenziò, e se ne andò a Vienna, dove contava di trovare un pubblico molto più propenso a dare attenzione al suo discorso musicale. Ma questo non toglie che, finché stava a Salisburgo, le sue sonate dovessero essere composte anche in funzione di una fruizione come quella che richiedeva l'Arcivescovo; e quindi che, in qualche modo, la loro natura compiutamente testuale dovesse convivere con una natura molto diversa, in cui nessun discorso poteva davvero emergere, perché mancava, negli ascoltatori, una delle condizioni di base per la ricezione di un discorso: una sufficiente *attenzione*.⁴

Osserviamo, ora, che non qualsiasi testualità si presta a rivestire questa funzione di sfondo. È facile osservare, per esempio, che tutte le testualità basate sulla parola sono inadatte a fungere da sfondo, che si tratti di oralità o di scrittura. Se la parola orale non viene seguita con sufficiente attenzione non viene nemmeno colta, e diventa un brusio di fondo, ed è questo a poter fare da sfondo (proprio come la musica di Mozart), oppure, più

probabilmente, a essere sentito come rumore, disturbo. Se la parola scritta non viene letta, ma solo guardata senza attenzione, è pura immagine – e l'immagine è invece adatta, adattissima, a fare da sfondo. Non a caso si parlava poco sopra di *tappezzeria sonora*: la tappezzeria è infatti un tipico esempio di produzione visiva che nasce per un ruolo di sfondo. Ma anche un dipinto del Tintoretto può, proprio come la sonata di Mozart, essere insieme un testo e un motivo di sfondo, un elemento marginale (ma presente) di un contesto più ampio.

La comunicazione audiovisiva si presta a fare da sfondo quando la parola non c'è o è marginalizzabile, come succede facilmente con i video-clip, o come succede, più banalmente, in quelle case in cui il televisore sempre acceso assolve una funzione di generico conforto per la solitudine, e non viene prestata attenzione a quello che viene detto.

Potremmo ipotizzare una generalizzazione, dicendo che sono adatte a fungere da sfondo quelle forme di comunicazione che non sono nate per veicolare autonomamente dei discorsi, anche se oggi lo fanno, e ormai anche da tempo. Non sono adatte, invece, le forme di comunicazione basate sulla parola, perché dove c'è parola c'è comunque inevitabilmente un atto enunciativo basato su un discorso.

Per spiegare meglio che cosa intendiamo dire, restiamo in campo musicale, e prendiamo l'esempio di una delle funzioni tradizionali della musica, dall'antichità ai giorni nostri: quella di supporto per il ballo. Ha senso dire che la musica da ballo, *quando fruita come tale*, veicola discorsi? Mi pare piuttosto che la musica si limiti a fornire un pretesto (in un certo senso, uno *strumento*) per l'attività dei ballerini; ed è questa attività, congiuntamente alla musica, a costituire il vero discorso. In altre parole la musica costituisce un semplice *topic* (per quanto articolato al suo interno si tratta comunque in termini peirceani di un *rema*) di cui l'attività di ogni singolo ballerino è il *comment*. Sulla base della musica, ogni ballerino costruisce il proprio discorso e lo esibisce agli altri, ma quel discorso si basa sulla musica e senza la musica non esisterebbe. Pur senza costituire un discorso (e dunque un testo) la musica trasmette senso, ma questo senso si compie solo all'interno dell'attività per cui quella musica esiste. Non un testo, dunque, ma un *pretesto*, uno strumento, un utensile, per la costruzione di un discorso che la inglobi, è la musica da ballo.⁵

La musica che nasce per fare da sfondo si presenta invece piuttosto come un *comment* buono per dare significato a numerosi *topic* situazionali. Può qualificare una situazione sociale come allegra, o sentimentale, o istituzionale, o funebre, e così via. Il testo, in questo caso, non è la musica, bensì la situazione nel suo complesso, di cui la musica rappresenta una componente non indipendente. Non dimentichiamo che praticamente tutta la musica composta sino al sedicesimo secolo è stata scritta come accompagnamento di situazioni, pubbliche o private, religiose o laiche; che la musica vocale costi-

tuisce sempre un *comment* del *topic* che è espresso dalle parole che vengono cantate; e che una dimensione di musica strumentale che si possa considerare autonoma dal punto di vista dell'espressione di un discorso non nasce prima del diciassettesimo secolo, e arriva a maturità solo con il classicismo viennese.

Insomma, esiste storicamente moltissima musica che non è nata per veicolare un discorso, bensì semmai per prendere parte a un discorso più ampio, caratterizzandolo (talvolta anche in maniera fondamentale). Eppure, il fatto che questi brani musicali non siano, a rigore, dei testi, non impedisce loro di possedere una grandissima complessità interna: la complessità, in altre parole, non è una prerogativa dei testi, ma può caratterizzare tranquillamente anche le forme pretestuali (o forse, diremo meglio, *pre-testuali*), come tutte le forme di musica da accompagnamento (del canto, del ballo, della cerimonia, della situazione...). La semiotica sembra essersi troppo concentrata sull'idea di testo propriamente detto, troppo sull'idea di discorso – in quanto, magari, prodotto di un atto di enunciazione. Non dimentichiamo piuttosto che se è pur vero che un rema può essere compreso pienamente solo all'interno di un dicisegno, il rema esiste comunque di per sé, e – come qualsiasi parola – può trovarsi integrato in dicisegni diversissimi che autorizzano a interpretarlo in maniere molto diverse tra loro. Per quanto complesso sia, dunque, un rema può trovarsi a essere utilizzato in discorsi molto diversi, a scopi comunicativi anche contrari – proprio come una qualsiasi parola del lessico della lingua.

Quello che può ingannare è probabilmente il fatto che queste strutture rematiche hanno uno statuto culturale e un'identità spesso non meno forte di quelli dei testi veri e propri. Ogni pezzo di musica da ballo ha un titolo, è un'opera, e tantissimi sono i pezzi immediatamente riconoscibili e identificabili da chiunque. Non per questo si tratta di testi. Non per questo dobbiamo necessariamente leggerli come discorsi.

Io credo che solo il linguaggio verbale sia nato per costruire autonomamente dei dicisegni. Gli altri linguaggi, anche se sono arrivati presto o tardi a un livello sufficiente di autonomia comunicativa, sono probabilmente nati per costituire dei remi, dei pre-testi, che richiedevano un'azione comunicativa ulteriore (tipicamente verbale o simil-verbale) per arrivare a costituire dei testi. La pittura si è emancipata molto prima della musica da questa dimensione unicamente rematica, ma presumibilmente le immagini dei primitivi venivano utilizzate come supporto cerimoniale, o comunque come aiuto a un discorso che veniva condotto anche con altri mezzi. È difficile pensare che potessero costituire dei discorsi compiuti autonomi.

Anche oggi, del resto, vi sono immagini che costituiscono dei discorsi a se stanti e altre dei semplici pretesti, dei remi, che hanno bisogno della parola o di altro per poter veicolare un discorso. Talvolta le medesime immagini possono avere ora l'uno ora l'altro ruolo.

Come abbiamo detto, la storia dell'autonomia discorsiva della musica non inizia prima del Seicento. È un fatto noto come la musica strumentale che si sviluppa da allora in poi abbia come punto di partenza le forme della musica per danza. L'ascoltatore le riconosceva e non disdegnava (come non disdegna nemmeno oggi) di abbozzare, magari solo mentalmente, i movimenti corrispondenti. Con questo, confermava la natura rematica, di *topic* da *commentare*, della musica. Tuttavia, al tempo stesso, percepiva anche le variazioni, le differenze, rispetto alle situazioni standard della musica da danza, e in questa ricezione (che potremmo definire *frontale*, in quanto l'ascoltatore critico si trova *di fronte* alla musica, mentre il danzatore è *immerso* in essa) poteva comprendere la musica come discorso a proposito della musica stessa.

In questo senso, la musica strumentale del Settecento associa una natura estremamente intellettuale (ricezione frontale di un discorso che ha per oggetto la musica stessa⁶) a una estremamente sensuale e immersiva, vicinissima alle radici della danza. Ma la possibilità di questo discorso di carattere intellettuale diventa col tempo la base per capire, da Haydn in poi, che il discorso musicale può parlare anche di altri oggetti, per esempio di emozioni e sentimenti. Credo che sia dovuto a questo passaggio il grande allargamento di pubblico e il grande successo della musica in epoca romantica: una cosa è una musica che parla di musica, altra cosa è una musica che parla di passioni ed emozioni! L'argomento del discorso è diventato di interesse collettivo: non è più ristretto ai pochi privilegiati in grado di capire la grandezza dell'*Arte della fuga*.

Eppure, quando Mozart scriveva le proprie sonate era ben consapevole che una delle condizioni del loro successo era che l'ascoltatore potesse trovarle gradevoli anche eseguite come sfondo, anche negando o ignorando la loro natura di discorso autonomo, degradandole dunque a rema, a *comment* della situazione. E questo, non solo perché le sonate dovevano essere adatte al servizio di piano-bar di lusso richiesto dall'Arcivescovo, ma anche perché persino in una ricezione attenta l'ascoltatore deve avere il diritto di distrarsi, e deve ricavare qualcosa dalla musica anche se non riesce a coglierne la struttura complessiva – perché la musica vive anche momento dopo momento, frammento dopo frammento, ed è solo auspicabile, ma non necessario, ascoltarla e comprenderla tutta con la medesima attenzione per poterne godere e, in qualche modo, “capirci qualcosa”.

Come va analizzato dunque un testo che nasce anche, contemporaneamente, per essere un pretesto? Che cosa ne è delle nostre presunzioni di unità concettuale di fronte a una forma di comunicazione che prevede sistematicamente un fruitore che può distrarsi, e quindi che può cogliere porzioni qualsivoglia dell'opera?

Va ora osservato che, a ben guardare, in qualche modo, *qualsiasi* testo può fungere da pretesto per la costituzione di un testo ulteriore; ovvero qualsiasi dicisegno può

essere inteso come rema per essere associato a un altro rema per ottenere un nuovo dicisegno. Quando uso una poesia per dimostrare ai presenti la mia cultura, sto facendo esattamente questo: la poesia diventa un *comment* di me stesso in quanto persona acculturata, un elemento del mio discorso su me stesso. Tutta la cultura è fatta di riuso in questo senso. I testi sono molto meno scatole chiuse di quanto la tradizione semiotica voglia farci credere.

A rigore, queste scatole giustificano bene la distinzione tra interpretazione e uso che Eco (1990) ci ha insegnato. Finché si *interpreta* si rispetta la scatola, quando si *utilizza* non la si rispetta più. Un critico onesto ha il dovere di rispettare le scatole, ma un contesto culturale ha prima di tutto il dovere di evolversi, di essere vivo: in un certo senso, di *romperle*. Rispettare le scatole testuali significa rispettare il passato e garantire la continuità culturale. Ma il rinnovamento passa attraverso l'*uso*, e solo trattando i testi come pretesti, ovvero come strumenti, come utensili, come coltellini Opinel, possiamo produrre nuovi testi.

La musica da ballo ha una funzione seduttiva. Produce discorsi nei danzatori, e in questo modo appare come un oggetto di interesse perché si dimostra in grado di stimolare altri discorsi. Questa è una delle principali modalità della seduzione: non tanto il dimostrarsi bello e intelligente come persona, quanto il dimostrarsi capace di stimolare nell'altro pensieri interessanti. Una persona è per noi *interessante* per la qualità di quello che dice o esprime, ma è *seducente* per la qualità di come ci sentiamo in sua presenza, ovvero per quello che il suo dire e fare stimola in noi. Se vediamo le cose in questo modo, ci accorgeremo che non è solo la musica da ballo a essere seduttiva, ma ogni produzione estetica lo è, e le opere d'arte prime tra tutte.

Certo la seduzione opera anche attraverso la produzione di discorsi, e le opere d'arte stesse producono evidentemente discorsi; ma questi discorsi sono funzionali alla seduzione stessa, e la loro funzione principale all'interno della seduzione è quella di fornire all'altro dei *topic* migliori da *commentare*, ovvero quella di fornirgli occasione di migliori discorsi.

Probabilmente non possiamo ridurre l'opera d'arte alla funzione seduttiva, ma certamente non possiamo escludere la funzione seduttiva dall'opera d'arte. Probabilmente la natura stessa dell'estetico è legata alla funzione seduttiva.

Possiamo forse decidere se l'opera d'arte ci seduca al fine di trasmetterci il suo discorso, oppure se, viceversa, ci trasmetta il suo discorso al fine di sedurci, invitandoci all'emozionante ginnastica intellettuale di costruire discorsi su discorsi, a partire da quello stimolo? Se decidessimo per il primo corno del dilemma, ridurremmo l'arte a propaganda; ma se decidessimo per il secondo la ridurremmo a un esercizio vuoto e fine a se stesso. È probabilmente in questa dialettica non risolvibile che si

costruisce il fascino dell'arte, che è sempre l'una e l'altra cosa, senza mai potersi risolvere in nessuna delle due.

È dunque su questa ambiguità di fondo che Mozart giocava per allietare le serate dell'Arcivescovo, perché è nella natura stessa dell'opera d'arte quello di essere al tempo stesso testo, e pretesto per una testualizzazione ulteriore. Ed è nella natura della musica quello di prestarsi a una fruizione frontale, consapevole, destinata alla comprensione di un discorso, e insieme anche a una fruizione immersiva, orfica, in cui si partecipa alla costruzione di altri discorsi – e la musica è la condizione di base del comune accordo, del comune vibrare, del senso di collettività.

Quando Mozart suonava dall'Arcivescovo, chi voleva ascoltare, ascoltava. Il senso, lo sappiamo, non trova mai un arrivo che ne garantisca l'acquisizione definitiva. Ma in certi casi non trova nemmeno un punto di partenza ben definito, ed è lo stesso significativo a variare con il variare dell'attenzione. Erano note nell'aria di una serata dedicata ad altro, dunque, ma pronte ad aggregarsi di quando in quando, genialmente studiate per catturare di colpo la nostra attenzione, e portarci poi, almeno fuggacemente, con loro.

Note

¹ Vedi anche Marsciani-Zinna (1991:46)

² Cfr. Proni (1990:244)

³ Che, come minimo, ne predica l'esistenza (o la non-esistenza).

⁴ Sui temi dell'attenzione e della tensione vedi Barbieri (2004).

⁵ Su testi e pre-testi vedi anche Barbieri (2005).

⁶ Cfr. al proposito la bella tesi di Laurea di Francesco Galofaro (2000), che ha per oggetto l'analisi del discorso di un concerto di Vivaldi.

Bibliografia

Barbieri, D., 2004, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

Barbieri, D., 2005, "Appunti per un'estetica del senso", *Tempo fermo*, n.4, disponibile online all'indirizzo http://www.arteadesso.net/tempofermo/numeri/4/barbieri_tf_4.html

Eco, U., 1978, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.

Galofaro, F., 2000, *Capire l'antifona. Interpretazione musicale e semiotica del testo*, Tesi di laurea, Università di Bologna

Greimas, A.J., Courtes, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986.

Marsciani, F., Zinna, A., 1991, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.

Proni, G., 1990, *Introduzione a Peirce*, Milano, Bompiani.