

## 1. Il problema del codice musicale

Un codice musicale è monoplanare, cioè non ha una corrispondenza biunivoca tra significante e significato. In un codice biplanare sappiamo che se vogliamo esprimere un significato per denominare, descrivere o comunicare un oggetto, un concetto o anche un semplice messaggio tra quelli inseriti in un numero limitato di esigenze comunicative soddisfatte dal codice medesimo, avremo a disposizione almeno un significante che codifica quel significato e che lo trasmette ad un soggetto in grado di decodificarlo facendo capo alla struttura del codice. Allo stesso modo, messo davanti ad un qualsiasi significante del codice, sono sicuro di possedere le istruzioni precise per decodificare il messaggio e per trarre dal significante il suo esatto significato<sup>1</sup>. Se ho un significante x questo corrisponderà ad una precisa classe di sensi y e se ho il significato y questo avrà certamente una classe di significanti x che lo esprimono nel codice in questione.

Partendo dalla proprietà della biplanarità per definire un codice semiotico, Hjelmslev aveva garantito una prerogativa fondamentale alla nozione di semiosi. Aveva evitato che il processo della semiosi potesse diventare così vasto da includere anche tutte quelle espressioni di semiosi naturale che non hanno a che fare propriamente con l'esperienza culturale dell'uso e della decodifica di un codice socialmente condiviso. In questo modo si evitava di cadere nella morsa in cui ogni materia o sostanza dell'espressione presente nel mondo avesse diritto "per natura" di entrare dentro il gioco della semiosi. Se così fosse, anche *un piatto* o *un candelabro* sarebbero segni per due motivi possibile: perché la loro denotazione implica già che essi servano per un uso e abbiano una funzione all'interno della comunità, o perché in certi contesti possono possedere significati culturali o connotazioni sociali particolari. E' indubbio che questi contesti ci siano, ma il problema delle due prospettive è da una parte quello di attribuire alla sostanza dell'espressione *piatto* e *candelabro*, cioè al piatto e al candelabro in quanto oggetto, una funzione semiotica che essi non hanno in quanto tali. Infatti di per sé il piatto e il candelabro non vogliono dire nulla e non posseggono quella proprietà di rimando di un significante ad un significato che è, appunto, la caratteristica dei codici biplanari. Se commettessimo l'errore di allargare l'idea di segno e di funzione semiotica di rimando agli oggetti in quanto tali la nozione di segno si amplierebbe in modo forzoso fino a perdere di compattezza e a rarefarsi. Come si sa un esponente di questa idea estensiva del segno è Sebeok, ma anche la teoria dell'interpretante di Peirce potrebbe portare ad una simile deriva pansemiotica. Su questo problema non possiamo attardarci in questa sede anche se esso costituisce uno dei capitoli fondamentali della fondazione di una teoria del segno. Quanto detto però ci ha fatto comprendere l'importanza di una nozione come la biplanarità.

In questo contributo cercheremo di mostrare come se



## Che senso ha la musica? Per una semiotica dei codici monoplanari

Andrea Velardi

la prospettiva pansemiotica è assolutamente da evitare, è opportuno riconsiderare, al di fuori della disputa sul segno naturale, la funzione semiotica che possono avere sostanze dell'espressione che non posseggono di per sé un contenuto all'interno di un codice strutturato. Nonostante l'importanza della fondazione della teoria dei codici, la tradizione strutturalista finisce col relegare nel limbo dei codici monoplanari linguaggi come quello della musica, dei colori e della pittura, delle forme grafiche. Non solo questa tradizione ma anche tutta una musicologia precedente ha compiuto questa rigida separazione. A dimostrarlo è il seguente brano di De Schloezer: "Il linguaggio è un sistema di segni che noi decifriamo per giungere al loro significato, nel quale soltanto consiste per noi il valore delle parole. Noi le attraversiamo senza arrestarci per così dire con lo scopo di afferrare quell'oggetto di cui esse non sono che il segno e l'espressione. Invece se ci sforziamo di 'decifrare' il significato di un pezzo musicale, se lo vogliamo trattare come un sistema di segni e lo attraversiamo nella speranza di intravedere qualcos'altro, non ascoltiamo più la musica: ci lasciamo sfuggire i suoni e altro non troviamo"<sup>2</sup>.

Che significato ha un codice monoplanare? Molti studiosi hanno cercato di rispondere a questa domanda all'interno di una teoria del linguaggio musicale. Essi sono pervenuti all'idea che la musica esprimesse soltanto la musica, che fosse una sostanza dell'espressione che esprimesse soltanto la medesima sostanza dell'espressione, seguendo in questo una tradizione che ha i suoi riferimenti principali nei saggi di Schuman, ne *la Poétique musicale* di Strawinsky, ne *Il bello nella musica* di Hanslick (1854), negli *Elemente der musikalischen Aesthetik* di Riemann (1900), in *Comprendere la musica* di Boris De Schloezer (1931), nel *Mila* di *L'esperienza musicale e l'estetica*, fino al Meyer (1954) dell'*embodied meaning* e a Jankélévitch (1961).

Mi sembra che la sociosemiotica possa fornire una risposta al problema della significazione della monoplanarità trovando nuove prospettive di interpretazione differenti da quelle della tradizione strutturalista. Per fare questo dovremo riapprofondire le tesi fortemente monoplanari presenti negli autori sopra citati, ridiscutere il problema della relazioni tra immagini uditivo-visive e musica, quello della significazione dei sentimenti e delle emozioni da parte dei temi musicali e mostrare come seguendo i percorsi di manipolazione dei testi sincretici con forti componenti musicali (le colonne sonore dei film, i temi sinfonici di vario tipo e le loro citazioni nelle sigle di trasmissioni televisive) si possano identificare alcune possibilità di attribuzione di senso al linguaggio musicale. In quest'ultimo livello mostriamo l'esistenza di variazioni molto pregnanti, tra cui alcune sottolineate dal meccanismo della citazione, e di una diversificazione delle possibilità espressive del tema musicale.

Il nuovo panorama musicale che intreccia in modi impreveduti i codici verbali con quelli non verbali ha permesso di capire che la vecchia idea secondo cui un codice musicale è monoplanare, cioè non ha una corrispondenza biunivoca tra significante e significato, è una idea giusta che però non dà ragione delle mille interpretazioni patetiche e timiche che possono essere riferite a questo codice. L'intervento si propone di vedere come attraverso lo studio di colonne sonore e di videoclip si possa comprendere da dove provenga l'attribuzione di senso emotivo ai testi musicali superando la contrapposizione strutturalista fra codici monoplanari e codici biplanari. Distinguendo fra senso dizionario e senso emotivo ci si sforzerà di delineare le premesse teoriche per la costruzione di una nuova teoria della semiotica del codice musicale e quindi, indirettamente, dei codici monoplanari.

## 2. Le tesi monoplanari radicali

Nella sua opera sulla relazione tra musica ed emozioni Geoffrey Madell (2003) ha notato la mancanza di teorie che spieghino perché e come la musica esprima emozioni. Questa lacuna dipende da due fattori: l'influenza delle tesi di Hanslick e la esclusività dell'approccio cognitivista che studia le emozioni a partire da dati sperimentali sui giudizi e le credenze delle persone. Madell rifiuta l'approccio cognitivo e riprende una concezione della emozione come sentimento e la sua connessione con la sfera del desiderio, del pathos, del piacere e della motivazione.

A mio avviso la premessa del discorso di Madell è corretta. Mi sembra invece che l'enfasi nella critica agli studi cognitivi sull'emozione non faccia giustizia delle reali cause della penalizzazione subita dal linguaggio musicale. E' vero che il cognitivismo tradizionale ha commesso l'errore di espungere l'emozione dal dominio della intelligenza e della conoscenza, ma non si può non ricordare come in tempi recenti l'opera di studiosi

come Damasio (1995), Le Doux (1996) e altri, abbia riportato l'emozione al centro dell'attenzione e le abbia attribuito un ruolo mai avuto prima nella interpretazione dei processi mentali.

Secondo me l'utilizzo degli studi cognitivi per la semiotica del testo musicale sarebbe molto utile per costruire una più adeguata teoria (cfr. Juslin, Sloboda 2001; Zentner et al. 2005). E' sintomatico che un accanito difensore dell'assenza di senso emotivo nella musica come Meyer (1956), abbia intuito che se si vuole trovare una strada per ridiscutere la teoria dell'espressione musicale non si può non fare riferimento alla moderna prospettiva cognitiva, in cui il rapporto fra emozioni e intelligenza è stato rivisitato alla luce di una visione di maggiore interrelazione. Egli sottolinea al proposito la "mancanza di fondamento della tradizionale dicotomia tra emozione e intelletto" (ivi, 70).

La causa vera della penalizzazione di cui parlo è dovuta al primo fattore individuato da Madell e cioè in quelle tesi fortemente monoplanari che hanno in Hanslick il loro fautore principale, ma che hanno una storia molto più complessa. E' nei saggi sulla musica di Schuman (1942) che emerge con forza questo atteggiamento.

Schuman (1942, 53) immagina le persone del pubblico "seguire col programma alla mano ed applaudire" Berlioz perché ha indovinato così bene la corrispondenza fra temi musicali e immagini e dice con una certa asprezza che "della musica in sé, poco importa loro". Nella prima parte del saggio vengono affrontati gli aspetti tecnici della sinfonia. In termini semiologici si potrebbe dire che tutta la discussione si concentra sugli elementi plastici della sinfonia: "Abbiamo visto dapprima come la forma di quest'insieme non si stacchi molto dal tradizionale, come le diverse parti si muovono per lo più in nuove figurazioni, come periodi e frasi si differenzino dagli altri per i loro rapporti inconsueti. Riguardo alla composizione musicale abbiamo rivolto l'attenzione sul suo stile armonico, sull'ingegnoso lavoro del particolare, dei rapporti e delle movenze, sulla caratteristica delle sue melodie e, incidentalmente, sull'istrumentazione e sulla riduzione per pianoforte" (ivi, 51).

Schuman (1942-1952, 54) pronuncia una conclusione netta secondo cui "si sbaglia di certo, se si crede che i compositori si mettano innanzi penna e carta nel misero proposito di esprimere, descrivere e colorire questa cosa o quella". Questa tesi viene innalzata a principio estetico generale: "Il bello musicale non consiste perciò nell'espressione di sentimenti, nè, tantomeno, nei sentimenti e nelle fantasticherie che la musica può suscitare negli ascoltatori, ma in un armonioso gioco di richiami, di simmetrie, di equilibrati contrasti, che danno norma e proporzione all' 'arabesco musicale' (ivi, 14).

Questa diffidenza verso la verbalizzazione psicologica del dato musicale raggiunge il suo apice con Hanslick (1854) secondo il quale le emozioni non possono essere espresse attraverso la musica e il valore estetico di que-

sto linguaggio è puramente formale. Il suo profilo emotivo è irrilevante ai fini della sua percezione, decodificazione e soprattutto della sua produzione. Gli argomenti di Hanslick sono tutti di natura filosofica e concernono la relazione che sussiste fra un codice espressivo e elementi intenzionali presenti in esso. La musica non possiede l'attitudine a rappresentare pensieri che sono elementi intenzionali. Dal momento che le emozioni implicano pensieri o comunque una *aboutness*, la musica non può avere alcun contenuto emotivo<sup>3</sup>.

Anche Mila (1956) è fautore di una posizione radicale: "Capire una sinfonia di Brahms non significa nient'altro che rendersi conto del perché a determinati suoni ne seguano determinati altri...E abbiamo escluso con insistenza l'ipotesi che aldilà dei suoni ci sia qualcos'altro da capire-un'idea, un'immagine, o una storia composta d'immagini e d'idee- di cui la musica sia soltanto simbolo, il mezzo per arrivarci, così come avviene del linguaggio nei suoi scopi pratici di comunicazione" (p. 61); e ancora: "Nell'espressione artistica, come tutti sappiamo ma non è male riconfermare, non esiste alcun rapporto tra un contenuto e una forma distinti l'uno dall'altra" (p. 62). A questo proposito Mila riprende la terminologia usata nelle descrizioni dei codici biplanari e fa notare come il termine "espressione" sia pericoloso perché "induce a pensare di una duplicità della cosa e del 'mezzo' per esprimerla. Duplicità che non esiste affatto e che ridurrebbe la musica a una mera funzione strumentale" (p. 62).

Dal punto di vista della sua produzione è vero che la musica non abbisogna di emozioni. D'altra parte il ragionamento di Hanslick sembra davvero radicale. Possiamo citare una frase tratta dal film *Fragola e cioccolato* di Tomás Gutiérrez, dove ad un certo punto il protagonista, interpretato dall'attore Jorge Perugorria, ascolta da un vecchio grammofono un'opera di Beethoven e dopo un po' riflette sul fatto che quella musica possiede elementi disforici molto intensi. Il suo commento ripreso testualmente dalla sceneggiatura è il seguente: "*Questa musica è triste! Ma chi me lo ha detto?*". L'alternanza di affermazione e di domanda in questo commento esprime i termini della nostra discussione in modo più vicino alla esperienza percettiva dei soggetti. Il problema della origine del significato emotivo della musica è davanti a noi, noi lo percepiamo come un fatto cui non riusciamo a dare una interpretazione cognitivamente coerente e sensorialmente continua, ma questo non vuol dire che la musica non possa possedere un significato emotivo. Epperò notiamo anche come vi sia troppa disinvoltura nei critici musicali, o nella comune interpretazione, nel dire che una musica è cupa piuttosto che gioiosa o che una sua sequenza è struggente piuttosto che esaltante. Non solo il vocabolario delle emozioni è vago, ma vaga e senza fondamento è la corrispondenza fra l'emozione e l'espressione musicale. Ma su questa vaghezza la critica musicale e l'approccio naturale alla musica fondano gran parte della loro pregnanza e comunicabili-



tà. Volendo trovare qualche remota traccia di questo fondamento dovremo certamente affrontare il tema dei *qualia*. Ma è chiaro che non possiamo farlo qui in modo sistematico. Lo facciamo discutendo le tesi di coloro che negano l'esistenza del senso emotivo musicale, i cui ragionamenti assomigliano in qualche modo a quelli che negano l'esistenza dei *qualia*.

Di grande importanza a questo proposito è la nozione di *embodied meaning* definita da Meyer (1954) per distinguere un senso della musica indipendente dal contesto, puramente edonistico e fondato solo su variazioni della stimolazione sonora, da un significato referenziale che ha invece un suo radicamento contestuale e grammaticale in cui si può trovare riflessa una rete di collegamenti semantici fra il codice, i suoi elementi e il mondo esterno degli oggetti<sup>4</sup>.

Per Meyer il dibattito sul senso emotivo della musica ha

focalizzato in modo eccessivo la relazione fra l'espressione musicale e il mondo delle immagini, delle parole, dei concetti e degli stati emotivi generali. È chiaro che non si può negare che la musica sia capace talvolta di produrre contenuti intenzionali che hanno referenti di questo tipo, ma è fuor di dubbio che i principali fenomeni di tipo affettivo rientrano dentro il linguaggio della musica stessa, cioè della sua struttura e caratura espressiva. Se i sostenitori del senso referenziale hanno ragione a dire che a volte la musica ha un potere di designazione di denotati, anche i più radicali non referenzialisti come Hanslick, Rieman, Jankélévitch, Stravinsky e altri hanno ragione a dire che la musica non possiede alcun denotato fuori dal proprio linguaggio.

Per Meyer le due visioni non sono incompatibili (ivi, 33), ma egli si schiera dalla parte dei non referenzialisti duri cercando di descrivere il processo di costruzione di un significato non-denotativo e non referenzialista in cui anche l'espressione delle emozioni può trovare una sua giustificazione. Questo processo non denotativo è quello che produce l'"*embodied meaning*" (ivi, 35) che è molto più importante del "*designative meaning*" (significato denotativo): "quello che uno stimolo musicale o una serie di stimoli ci indica o ci riferisce non sono concetti e oggetti extramusicali ma altri eventi musicali che stanno per venire fuori. Dunque un evento musicale sia esso un tono, una frase o una intera selezione ha significato perché indica e ci offre un altro evento musicale" (ibid.).

Come ho ricordato prima Meyer riprende gli studi cognitivi sulle emozioni. Essi servono a distinguere di quale dominio psicologico possa essere espressione la musica. Un primo passo nella indagine di Meyer è quello di distinguere le emozioni sulla base della loro relazione più o meno forte con la psiche dei soggetti. La distinzione fra *emotion* e *mood* si rivela molto utile. L'*emotion* ha un carattere "temporaneo ed evanescente". Il *mood* ha un carattere "relativamente permanente e stabile". La parola traduce in inglese il termine italiano umore e quello più tecnico di stato psicologico. Secondo Meyer quasi tutti gli studi sulla presenza delle emozioni nella musica si sono focalizzati sul *mood*. Per l'autore invece il fine della ricerca riguarda le *emotion*: "Motivi di dolore o gioia, di rabbia o disperazione, hanno trovato nei lavori dei compositori barocchi o le qualità affettive e morali, attribuite a *modes* speciali o *ragas* nella musica araba o indiana sono esempi di tali segni denotativi convenzionali. E può ben essere che quando un ascoltatore riporta di aver sentito questa o quella emozione, egli sta descrivendo l'emozione che crede che quel passaggio sia supposto a indicare, nient'altro di cui egli stesso ha avuto una esperienza" (ivi, 8). E ancora: "L'ascoltatore riporta nell'atto della percezione alcune credenze determinate sul potere di effetto della musica. Anche prima di sentire il primo suono, queste credenze attivano disposizioni a rispondere in una modalità emotiva" (ivi, 11). Queste considerazioni di Meyer sembrano riecheggiare la discussione fornita da Mila (1956, 60-65) sulla

irrealtà del sentimento musicale. Mila afferma di non voler negare che esprimendo solo se stessa la musica abbia "una portata spirituale che va ben oltre la semplice definizione leibniziana di calcolo inconsapevole" (ivi, 62). Questa portata spirituale ha a che fare con la tesi della irrealtà dei sentimenti e della realtà di singole esperienze individuali del sentimento. La gioia, il dolore, la speranza, il timore sono solo "oggettivazioni e generalizzazioni" che sono state costruite dalla scienza naturale della psicologia per una mera convenienza terminologica. In realtà dice Mila: "L'allegria non esiste. Esistono solo persone allegre. E l'allegria di ognuno è talmente diversa dalle altre, condizionata come è dalle più varie circostanze di tempo e di luogo, e soprattutto modificata dalle caratteristiche individuali del soggetto, che non rimangono in piedi elementi sufficienti per giustificare una generalizzazione che sia ancora dotata d'esistenza reale" (ivi, 63).

In questa prospettiva la domanda del protagonista del film *Fragola e cioccolato* dovrebbe rispondere a se stesso che la sua domanda è sbagliata, perché non è la musica a essere triste o non triste, ma è la sua percezione a sentirla in quel dato momento secondo quella variazione dello stato emotivo. Questo ragionamento paradossale ed estremo porta ad una considerazione che sembra essere più accettabile della tesi radicale da cui discende: "La cosiddetta espressione dei sentimenti nell'arte (...) è espressione musicale in musica, espressione pittorica in pittura, mentre la terminologia con cui designiamo pretesi sentimenti è il residuo cristallizzato della loro espressione letteraria" (ivi, 64).

Ora non si vede perché la correttezza di questo corollario debba discendere da un ragionamento così forzato come quello che tende ad escludere la realtà dei sentimenti e a separare nettamente il dominio della espressione letteraria, dove questa irrealtà prenderebbe forma in una nomenclatura precisa e abusata del lessico dei sentimenti, dal dominio dell'espressione artistica che non può assolutamente comunicare con il primo, né mutuare da esso una enciclopedia delle emozioni socialmente condivisa. Sarebbe opportuno a questo punto introdurre gli argomenti di Wittgenstein sul linguaggio privato per scalfire la perentorietà della tesi di Mila. Ma per adesso ciò che ci interessa maggiormente è mostrare come molte tesi radicali abbiano indagato l'ontologia dei sentimenti e il problema della loro verbalizzazione, portando inconsapevolmente a delle interessanti teorie che possono essere riutilizzate, a mio avviso, proprio contro le loro stesse tesi radicali.

Meyer condivide con Mila la tesi della inesistenza delle emozioni e della loro individuazione tramite i soggetti che le percepiscono: "Alla luce della conoscenza presente sembra chiaro che sebbene riaggiustamenti fisiologici sono probabilmente aggiunte necessarie di risposte affettive esse non si mostrano cause sufficienti per queste risposte e sono state infatti capaci di gettare una molta piccola luce sulla relazione tra risposte emotive e gli

stimoli che le producono” (ivi,12). Le emozioni hanno un deciso carattere individuale e cambiano da persona a persona e da contesto a contesto: La differenza sta nella relazione fra lo stimolo e la risposta individuale” (ivi, 13). “Non ci sono emozioni piacevoli o sgradevoli, ci sono solo esperienze emotive piacevoli o sgradevoli” (ivi, 19). Se da una parte il singolo suono può generare cambiamenti fisiologici generali, questi cambiamenti devono essere interpretati in senso cognitivo e in ordine all’emergere di emozioni delineate e specifiche che vengono percepite e riferite dai singoli soggetti. In questo passaggio dal generale allo specifico vi è uno scarto che confermerebbe nel suo radicale capovolgimento la distinzione operata sopra tra *mood* e *emotion* e la sottodistinzione di una *emotion* come *denotatum* definito facente parte di un dizionario patemico e di una *emotion* come *experience* del soggetto. E’ importante precisare che per Meyer l’*emotion* come *denotatum* non ha un carattere meno sfumato e ambiguo della *emotion* come *experience*. Una nozione interessante che emerge è quella per cui le emozioni sono “essenzialmente indifferenziate” (ivi, 18), intrinsecamente indeterminate e quindi sottoponibili a processi di verbalizzazione e di riverbalizzazione che non sono affidabili rispecchiamenti linguistici della essenza dei sentimenti e delle emozioni dei soggetti.

A mio avviso un errore compiuto dentro queste prospettive radicali è quello di presumere la distinzione fra senso referenziale e senso non referenziale e poi di schiacciare dentro la prima distinzione quella fra senso referenziale e senso emotivo. Le considerazioni offerte da Mila e Meyer sulla soggettività dei sentimenti, lungi dal portare conferme alla tesi radicale spingono verso una riconsiderazione della opposizione biplanarità vs monoplanarità che non coincide con la dicotomia presenza di senso vs assenza di senso.

### 3. Il recupero del senso emotivo

A mio avviso gli strumenti di analisi del linguaggio e di conoscenza della mente che possediamo oggi possono farci apprezzare sotto una luce diversa le considerazioni che abbiamo passato in rassegna cercando di sfatare alcuni pregiudizi strutturalisti. Un modo migliore per approcciare il tema del senso emotivo è quello perseguito da due autori come Stephen Davies (1994a, 1994b) e Peter Kivy (1980, 1994). Il primo ha distinto due usi della parola emozione. Uno primario in cui essa è applicata solo agli esseri dotati di sensazioni (sensibile sia nel senso di provare sensazioni sia nel senso di provare emozioni) e un senso secondario in cui il termine emotivo viene attribuito a entità che non hanno sensibilità, ma le cui proprietà possono diventare espressioni di un contenuto emotivo attribuito dall’esterno in modo arbitrario. C’è differenza fra il dire: “Questa persona ha una faccia triste” e dire “Questa persona è triste”. E’ così se vedo una persona che disegna una faccia triste in un foglio io potrò dire che: “La faccia disegnata nel foglio appare triste” ma non che “Quella faccia è tri-

ste”. Per dire che la figura che sta nel foglio è triste, io dovrò effettuare dei passaggi la cui legittimità mi è data da evidenze che non si possono esaurire o circoscrivere alla mia percezione soggettiva del disegno della faccia. Come fa notare Davies, spesso questo tipo di frasi vengono identificate in modo illegittimo attraverso un uso estensivo del termine emozionale per cui le caratteristiche che sono tali solo nell’apparenza della forma vengono tipizzate e collegate direttamente ad una emozione percepita. L’autore ribadisce che non è la stessa cosa dire che una faccia ha l’apparenza di essere triste e dire che la persona disegnata o quella reale è veramente triste. Non sono le facce, ma le persone a essere tristi e ad avvertire e attribuire il sentimento della tristezza.

In continuità con questo ragionamento Kivy fa l’esempio della faccia del San Bernardo da tutti ripresa come icona della melanconia e della tristezza. La faccia del San Bernardo non esprime la tristezza in modo necessario. Tra il significante “*faccia di san Bernardo*” e il significato “*essere triste*” non vi è nessuna corrispondenza biunivoca, nessuna relazione biplanare suffragata dall’esistenza di un qualsiasi codice in cui facce canine e emozioni sono ordinatamente correlate le une con le altre. Con grande raffinatezza Kivy comprende che questa distinzione non esclude che si possa far ricorso a immagini monoplanari come significanti di emozioni. La distinzione da operare in questo caso è quella fra significanti *expressing X* e significanti *being expressive of X*. Nel primo caso una forma o un’immagine esprimono in modo necessario, grazie alla struttura intrinseca del codice e al contesto, il significato X. Nel secondo caso esse vengono usate dai soggetti per esprimere un X in modo creativo. Kivy affronta questa distinzione analizzando le varie visioni presenti in letteratura sulla possibilità di esistenza di espressioni emozionali standardizzate e codificate. In questa prospettiva esistono una visione scettica moderata, una visione scettica estrema, una visione criteriologica. La prima distingue tra caratteristiche che permettono di attribuire con certezza una emozione solo sul momento e che sono *being expressive* di quelle emozioni. La visione moderata prevede che noi non possiamo sapere se una persona è realmente triste o allegra o se esprime solo apparentemente questo sentimento. Nella visione moderata tutto il codice delle emozioni è *being expressive* e non è necessariamente denotativo. La visione scettica nega che possiamo usare altro che espressioni designanti senza un collegamento certo con la realtà. La visione criteriologica pensa che i soggetti posseggano modi sicuri di attribuzione relativi ad una sorta di grammatica psicologica fondata sulla conoscenza e sulla competenza relativa ai concetti delle emozioni.

La discussione e il dibattito innescato da Davies e Kivy ha come sfondo la contrapposizione fra iconismo e arbitrarietà del segno ed è legato al principio della onnipotenza semantica secondo cui qualsiasi ente presente nel mondo può diventare segno di un qualsiasi

significato. L'esempio del San Bernardo e del Kivy ci dicono anche che questo processo di semantizzazione ha una qualche radice iconica e che vi è un forte iconismo patemico e emotivo di alcune immagini o forme presenti nel mondo o nei testi prodotti dalla creatività umana. Se rispettiamo la griglia di queste distinzioni e inseriamo le immagini acustiche e le forme sonore in questo ambito di richiami e di corrispondenze, allora non v'è ragione per escludere l'espressione musicale dal senso referenziale e dal senso emotivo, a patto che si dica che la musica può essere espressione di questi sensi solo nella seconda accezione di Kivy cioè in quanto *being expressing of X*. In questa prospettiva, afferma Kivy, possiamo avere una descrizione delle emozioni significate dalla musica in un modo compatibile sia a quello ingenuo e familiare cui siamo abituati, sia fondato dal punto di vista intellettuale.

#### 4. La contaminazione dei linguaggi

Le teorie che abbiamo analizzato sopra ci fanno comprendere come sia ampio e acceso il dibattito sulla espressività emozionale del linguaggio musicale. Le analisi meno radicali hanno mostrato come la lettura psicologica della musica si debba svolgere in un continuo e raffinato *feedback* con il linguaggio verbale. Al posto di mantenere una rigida contrapposizione tra i due codici, facendone esempi monolitici l'uno della biplanarità e l'altro della monoplanarità, si può imboccare la strada di una analisi ancora più complessa in cui si mostrino le determinazioni e le variazioni di senso di cui è suscettibile il codice musicale quando si intreccia con il linguaggio in testi sincretici di svariata natura, tra cui hanno particolare interesse le moderne colonne sonore.

Nei suoi studi sulla musica Tarasti (1994, 2002, 2006) ha fatto notare come la partitura musicale si contamina spesso con il sistema di modellizzazione primaria costituito dal linguaggio verbale. Così ci troviamo davanti a particolari sequenze musicali del Seicento e del Settecento che sono dedicate ad eventi peculiari della vita aristocratica come mostra l'esistenza del cosiddetto *tema della caccia*. Inoltre possiamo avere degli input interpretativi di tipo biplanare forniti dallo stesso autore come nel caso del Vivaldi de *Le Quattro Stagioni* in cui alcune sequenze musicali sono esplicitamente onomatopeiche e sono associate al rumore di insetti come succede nel famoso *tema del calabrone*. La stessa situazione troviamo nel celeberrimo *Carnevale* di Saent Sens tutto fatto di riproduzioni dei suoni del mondo animale. In questi casi noi diamo senso alla musica leggendo in essa una narratività intrinseca che essa di per sé non possiede. Noi non riconosciamo soltanto nei suoni delle onomatopee, ma ci creiamo delle immagini mentali suscitate dal nome dato alla sequenza e unite in una tessitura articolata.

In questi casi la significanza del codice musicale è decisa attraverso un ricorso preciso e puntuale al codice

linguistico verbale. Le note assumono un significato grazie alla interpretazione che un altro testo, di natura verbale, fornisce riguardo al testo musicale. In particolare un elemento paratestuale come il titolo del tema o del movimento diventa una sorta di cursore interpretativo per l'attribuzione di senso e crea un testo secondo quel processo ben descritto da Greimas (1966) per cui dentro un semema, in questo caso il termine principale del titolo (*caccia, calabrone* etc.), è contenuto in potenza un intero testo, ovvero un intero *setting* o *script* dentro cui il semema trova una sua dimensione di ampiezza narrativa. La possibilità di tramutare il semema in un testo nasconde però il rischio di infrangere i limiti della monoplanarità dando un significato narrativo a gruppi di note che di per sé non vogliono significare alcun segmento particolare della narrazione. Diciamo che lo sviluppo dal semema al testo è bloccato nel caso della musica e si potrebbe dire più semplicemente che il semema contenuto nell'elemento paratestuale del titolo funge soltanto da interpretante cruciale per l'attribuzione di un senso al codice monoplanare. Esso è infatti un interpretante di matrice biplanare, verbale, appartenente ad un codice socialmente condiviso che si inserisce in una catena di interpretanti a-significativi. L'uso della nozione di Peirce si dimostra utile in questo caso per far comprendere come il processo della semiosi musicale può ottenere una fluidità e una narratività indiretta, diversa dalla protonarratività di cui parla Garofalo nel suo contributo, mutuata dalla prospettiva della semantica biplanare del linguaggio verbale. Questo flusso si arresta in modo più o meno breve a seconda dei casi proprio riguardo all'espansione del semema in un testo garantita dalla presenza di un interpretante cruciale o da più interpretanti cruciali come il titolo del tema. Come si vede, nella ricerca di come i codici monoplanari possono acquisire un senso, di natura linguistica o emotiva, le tradizioni semiotiche interpretative più importanti (Peirce e Greimas) possono trovare un piano comune di incontro. Anche la semiotica di Lotman trova un suo posto imprescindibile legato alla nozione del linguaggio come *sistema di modellizzazione primaria* che trova una ennesima forte conferma proprio nel processo di attribuzione di senso di cui stiamo parlando.

#### 5. L'ambiguità del senso emotivo.

##### Colonne sonore e sigle televisive

##### 5.1. Tropismi e sintagmatica delle passioni

In diverse opere la scrittrice Nathalie Sarraute (1939, 1956, 1983) ha analizzato con precisione i *tropismi* ovvero quei moti della psiche che si concretizzano in sentimenti fuggevoli e brevi dotati di una particolare intensità e corposità. Una delle loro caratteristiche è quella di essere mutevoli, di essere soggetti facilmente a ribaltamenti che li fanno tramutare nel loro sentimento contrario. A mio avviso le analisi letterarie di Sarraute su questa qualità del sentimento e delle emozioni sono assai interessanti ai fini del nostro discorso. Esse possono essere

applicate alla individuazione del senso emotivo nella musica mostrando come nel percorso di attribuzione di senso la musica si comporti in maniera ambigua, multivalente, inafferrabile in una denotazione precisa.

Il tema del tropismo ha delle connessioni interessanti con la semiotica delle passioni di Greimas (1986) autore di uno studio sul sentimento della nostalgia in cui mostra quanto sia variegata la semantica di questo termine e quanto si presti a delle vettorializzazioni di campo che possono sembrare idiosincratiche. Greimas (1986, 235) mostra che la nostalgia è uno stato d'animo complesso rappresentabile come un concatenamento di stati in cui le due dimensioni opposte della timia si trovano a intrecciarsi<sup>5</sup>: “La base dell'incasellatura che è lo ‘stato di deperimento’ – che di fatto non è uno stato, ma un processo durativo, è il luogo di un assillo iterativo, effettuato da un soggetto di fare disforico, emerso dalla disforia intensa che connota l'operazione cognitiva di confronto, compiuta dal meta-soggetto, che mette faccia a faccia la posizione narrativa del soggetto colta nel suo *hic et nunc* con il simulacro narrativo convocato, portatore di un'euforia originaria”.

La nostalgia deriva da uno stato disforico ma contiene una euforia interna pronta ad emergere nel corso dello sviluppo del *programma narrativo* (PN) insito nella semantica della nostalgia: “Questo PN – presente nell'ultima definizione di nostalgia sotto forma di notazione succinta di ‘desiderio insoddisfatto’<sup>6</sup> – comporta una connotazione euforica: il soggetto del volere, avendo tracciato un progetto di vita e d'azione, si trova in uno stato di attesa gioiosa. Il programma euforico, pur scontrandosi contro il *non potere* o il *non-sapere* della congiunzione con l'oggetto di valore auspicato, conserva ugualmente le tracce della felicità intravista e manifesta, nella formulazione di un ‘rimpianto melanconico’, il termine complesso /euforia+disforia/, dove si coniugano il desiderio vivificato, l'impotenza della realizzazione e il dolore dell'incompiutezza” (ibid.).

Su questa strada possiamo allora mettere insieme dei dati pregnanti per una sociosemiotica del senso emotivo musicale attuata nel campo delle mutazioni sonore contemporanee.

## 5.2. Dal tema di Tara di *Via col Vento* a *Porta a porta*.

Per mostrare questa peculiarità del senso emotivo cercheremo di mostrare come esso sia ampiamente presente nelle mutazioni sonore contemporanee e nell'intreccio di contaminazioni e di citazioni compiute nel mondo della cinematografia e della televisione. Concentreremo la nostra attenzione su due colonne sonore famose come quella del *Dottor Živago* scritta da Maurice Jarre nel 1965 e quella di *Via col vento* creata dal compositore Max Steiner (1888 – 1971) nel 1939.

La colonna sonora del *Dottor Živago* è ben nota per la presenza del suggestivo tema di Lara che fa da commento continuo al film e che emerge un innumerevole

numero di volte nei contesti più diversi. Il tema non è per nulla legato al personaggio di Lara in quanto riferimento testuale, ma si riferisce al personaggio femminile solo in modo vagheggiante e astratto. Nel libretto di un CD di colonne sonore edito da Johansson (1988 – 2000) troviamo scritto che il tema di Lara “ha una qualità nostalgica, lievemente triste”. Quando andiamo ad analizzare tutti i passaggi del tema nel corso della pellicola ci accorgiamo che questo tema triste ed elegiaco emerge nelle scene più impensate e, a seconda dei casi, assume delle connotazioni elegiache, nostalgiche, struggenti ma anche romantico-passionali se non addirittura gioiose. La qualità peculiare di questo tema fa sì che esso possa essere usato per commentare delle scene assai crude e desolanti come quella del ritorno a casa di Zivago in un paesaggio freddo e innevato e con le mani e i piedi intorpiditi e consumati dal gelo. In questo caso la lieve nostalgia del tema si tramuta oggettivamente in una stonata stucchevolezza quasi ridicola che contrasta fortemente con il contenuto della scena.

Da queste brevi considerazioni possiamo dedurre che il tema di Lara è solo una colonna sonora che accompagna il film come commento a-semantico, con un valore emotivo che si caratterizza in modi complessi a seconda della sua collocazione all'interno della narrazione. Esso non ha un significato emotivo stabile e può essere suscettibile di attribuzioni di senso contrastanti e ambigue. Esso può essere avvertito come “nostalgico e lievemente triste” e contemporaneamente come gioioso ed esaltante, contaminando dentro di sé entrambe le dimensioni timiche. Queste dimensioni timiche vengono modulate in modi variegati e diversificati nella loro molteplicità.

Analizziamo adesso il tema di Tara. Steiner scrive per *Via col Vento* più di tre ore di musica, di cui solo due ore e 36 minuti sono ripresi nel film. La colonna sonora possiede otto motivi principali che hanno una loro relazione con alcuni personaggi e situazioni della trama. Ci sono due temi d'amore dedicati rispettivamente alla storia tra Ashley e miss Melanie e alla travolgente passione e gelosia di Rossella O'Hara (Scarlett) per Ashley. Ci sono 16 sottotemi e molte citazioni di sequenze musicali della epoca della Guerra di Secessione amalgamati e miscelati in un continuo originale. In tutta la colonna sonora emerge con forza il famoso *Tema di Tara* che è divenuto il logo musicale del film, assumendo i caratteri di una riconoscibilità e di una paradigmaticità timica straordinari.

La sua relazione col film è complessa, perché esso segue in qualche modo quel misto di enfasi e di frivolezza, di eccesso e di realismo che attraversa la trama in cui si passa dalla romantica elegia per il declino del Sud, al tono melodrammatico delle scene d'amore, al carattere da soap-opera della seconda parte del film costruita attorno al matrimonio di Scarlett, alla altisonante magniloquenza delle sequenze di carattere storico come la famosa scena in cui la macchina da presa scopre la

massa sofferente dei feriti nella piazza di Atlanta o alle scene dell'incendio della città.

Secondo alcuni critici Steiner ha posto come dominante il tema di Tara perché questo gli pareva realizzare nello spettatore la contraddittorietà del personaggio di Rossella in cui la sincerità passionale e amorosa si scontrano con la avarizia, il suo narcisismo, la sua incapacità a instaurare relazioni vere.

In qualsiasi testo di presentazione o critica musicale al tema di Tara, come anche al tema di Lara cui abbiamo accennato, vengono attribuiti significati emotivi e evocativi legati alla sua epicità, alla sua areosità, alla sua potenza sonora. E' molto interessante compiere una analisi di tutti i momenti in cui il tema di Tara emerge durante la trama del film. In questa sede presenteremo solo qualche citazione per mostrare quella anfibia della semia timica di cui stiamo parlando.

Il tema di Tara fa da colonna sonora ai titoli di inizio e viene poi ripreso nelle scene iniziali della giornata passata nella piantagione dei Wilkes denominata *Dodici Querce*. Il tema accompagna questo preludio sereno e per nulla presago degli orrori della guerra civile. Da questo punto di vista il tema musicale di Max Steiner può far emergere le proprie connotazioni "euforiche" accompagnando momenti di gradevole e romantico fluire della vita.

Tutt'altro accade nella più famosa scena madre del film, quella dove Scarlett rientra a Tara dopo essere fuggita dall'incendio di Atlanta. Insieme a Melania e al suo bambino trova la piantagione distrutta, la madre morta e il padre esausto in preda ad un incipiente declino mentale. Scarlett si aggira per la casa e poi in preda allo sconforto esce nei campi abbandonati e pronuncia il famoso monologo: "As God is my witness, as God is my witness, they're not going to lick me! I'm going to live through this, and when it's all over, I'll never be hungry again – no, nor any of my folks! If I have to lie, steal, cheat, or kill! As God is my witness, I'll never be hungry again".

Appena terminato lo sfogo la cinepresa estende il campo, la silhouette buia della nostra eroina viene contrapposta allo sfondo delle luci del tramonto e il tema di Tara viene fuori col suo crescendo a sigillare quel momento di desolazione e di rivalsa.

In questi fotogrammi il tema di Tara è associato ad una dimensione più disforica connessa a quella elegia nostalgica che percorre tutto il film. Ma come si vede questa sequenza sonora si presta ad una doppia interpretazione del senso emotivo o timico che ne fa una sequenza epica e trionfale in alcuni casi, romantica e leggera in altri ed elegiaca nostalgica in altri.

Questa analisi si può completare aggiungendovi il ruolo assunto dal tema di Tara quale sigla televisiva del programma *Porta a Porta* condotto da Bruno Vespa su Rai Uno. A questo proposito ci riferiamo alla puntata andata in onda la sera dell'11 Settembre 2001 dedicata interamente all'attacco terroristico compiuto contro le Torri del *World Trade Center*. Il programma cominciava

inesorabilmente con la sua sigla tratta da *Via col Vento* mandata in onda sulle immagini del crollo delle due Torri gemelle. L'effetto di questa combinazione era dei più paradossali. La colonna sonora, trionfale e magniloquente, del film sul declino degli stati del Sud, sulla guerra civile americana, sugli amori e sulle rivalse di Scarlett O'Hara si associava ad un evento dalla portata tragica e sconvolgente provocando un indubbio sentimento di idiosincrasia e di stonatura.

A bene vedere il tema di *Via col vento* non viene utilizzato dagli autori di *Porta a porta* con un richiamo testuale al film. L'intertesto è bloccato e la citazione non oltrepassa il limite di semplice richiamo della memoria ad un film celeberrimo e pluripremiato. Come sigla di *Porta a porta* il tema di Tara è solo e semplicemente una sigla televisiva, le cui isotopie non possono sovrapporsi o coincidere con quelle peculiari della pellicola e della narrazione cinematografica.

In questo caso assistiamo ad una negazione di quel *loop* citazionale continuo che è una delle principali caratteristiche della semiosi tecnologico-mediatica post-moderna. La trasmissione *Porta a Porta* mentre cita e rievoca *Via col vento*, non intende citare *Via col vento*, ma usa una musica di grande successo decontestualizzandola completamente dal suo dominio isotopico e prosciugandola all'interno di una isotopia puramente metatestuale e metalinguistica per cui la musica è semplicemente la musica che fa da sigla e dunque è incondizionata e sorda ai contenuti dei temi e delle immagini dei temi della serata, fosse pure quella drammatica dell'11 settembre. In questo breve spaccato mediatico possiamo vedere come il processo delle determinazioni di senso della musica sia estremamente variegato. A complicare il quadro delineato nei primi paragrafi è intervenuta la sottolineatura e la esposizione dell'ambiguità e mutabilità di segno del senso emotivo insieme con le idiosincrasie o le rotture dei percorsi semiotici attuabili dentro i meccanismi postmoderni della citazione e della contaminazione.

Nella scena contemporanea assistiamo a mutamenti sonori, ad un gioco di decontestualizzazioni e ricontestualizzazioni di mutamenti di prospettiva che rimettono in gioco l'antica diatriba: che senso ha il codice semiotico della musica? E quale sia la semiotica più adatta per interpretare queste variazioni è la sfida che la musica pone alle teorie dei codici più accreditate dalla lunga tradizione strutturalista, peirciana etc.

Non è un male quindi che pensando al dominio circoscritto della musica la semiotica si possa interrogare sul proprio stesso dominio generale: quello della produzione di senso e delle strutture di significazione.

---

## Note

---

<sup>1</sup> Sulla esattezza del significato si può discutere, ma non intendo parlare qui del fenomeno della vaghezza dei codici ma solo mettere in luce le prerogative di un codice biplanare.

<sup>2</sup> De Schloezer (1931) citato in Mila (1956), 33.

<sup>3</sup> Per un approfondimento di Hanslick si veda la prima parte del libro di Marconi (2001) che poi prende decisamente la strada di una interpretazione emotiva della musica fondandosi su considerazioni di matrice semiotico-filosofica.

<sup>4</sup> Su questi temi si confronti il recente studio di Zhu e Meyers-Levy (2005).

<sup>5</sup> Ringrazio Maria Pia Pozzato per avermi suggerito questo collegamento greimasiano nel corso del convegno di Imperia. Federico Montanari mi ha indicato anche la sintagmatica delle passioni presente in Spinoza, ma ho preferito rimandare ad altre sedi la discussione di questo altro luogo filosofico.

---

## Bibliografia

---

- Damasio, A., 1994, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Avon Books; trad. it. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano, 1995.
- Davies, S., 1994a, *Musical Meaning and Expression*, New York, Cornell University Press.
- Davies, S., 1994b, "Kivy on Auditors' Emotions" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 2, 235-236.
- De Schloezer, B., 1931, "Comprendere la musica", in *Rassegna Musicale*, n. 1, Milano, Feltrinelli, pp. 141-152.
- Greimas, A.J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000.
- Greimas, A.J., 1986, *De la nostalgie. Etude de sémantique lexicale*, Actes sémiotiques – Bulletin, XI, 39; trad.it. "Della Nostalgià", in Fabbri P., Marrone G. (a cura di), *Semiotica in nuce, vol. II*, Roma, Meltemi, pp. 231-236, 2001.
- Hanslick E., 1854, *Von musikalisch Schönen*, Leipzig, Barth; trad. francese, *De beau dans la musique*, Paris, Bannellier, 1877.
- Hjelmslev, L., 1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*; trad. ingl. *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin University Press, 1961; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Kivy, P., 1980, *The Corded Shell*, New Jersey, Princeton University Press.
- Kivy, P., 1994, "Armistice, But No Surrender: Davies on Kivy", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 2, pp. 236 – 237.
- Jankélévitch, V., 2001, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961; trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Milano Bompiani.
- Johansson, (series editor), L., 1988 = 2000, *The Classical at the Movies*, CD della HNH International Ltd, 8.556804 DDD.
- Juslin, P.N., Sloboda, J.A., (eds.), 2001, *Music and Emotion: Theory and Research* (Series in Affective Science), Oxford-New York, Oxford University Press.
- Le Doux, J., 1996, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York, Touchstone Editino; trad.it., *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, 2003
- Madell, G., 2003, *Philosophy, Music and Emotion*, Edinburgh,

- Edinburgh University Press.
- Marconi, L., 2001, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB.
- Mila, M., 1956, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi.
- Meyer, L. B., 1956, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Riemann, H., 1900, *Elemente der musikalischen Aesthetick*, Berlin, W. Spemann.
- Sarraute, N., 1996, *Œuvres complètes*, a cura di Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard.
- Schuman, R., 1942, *La musica romantica*, Torino, Einaudi.
- Schuman, R., 1942, "Una sinfonia di Berlioz", in *La musica romantica*, Torino, Einaudi, 1950, pp.32-56.
- Stravinsky, I., 1946, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, New York, Vintage Books; trad. francese, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952.
- Tarasti, E., 1994, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Tarasti, E., 2006, *La musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, edizione aumentata di *Signs of music*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2002.
- Zentner, M., Scherer, K., & Grandjean, D., 2005, *Which emotions can be induced by music?* Paper presented at ISRE 2005, Bari.
- Zhu, R., Meyers-Levy, J., 2005, *Distinguishing between the meanings of music: When background music affects product perceptions*, *Journal of marketing research*, vol. 42, n°3, pp. 333-345.