

Daniele Barbieri

Introduzione

La tematica delle tensioni dell'interprete e dei conseguenti effetti di senso, che sta emergendo oggi nella semiotica, ha radici lontane nella fenomenologia della coscienza interna del tempo di Husserl, e nell'idea heideggeriana del vivere come progetto, e dunque anticipazione, attesa. Paul Ricoeur (1983), altro inconsapevole nume tutelare di questa prospettiva, ricorda come già in Sant'Agostino il tempo sia vissuto come ricordo e anticipazione, distensione e tensione, presente del passato e presente del futuro, rispetto ai quali il presente del presente si configura come *attenzione*.

Ma, anche se la prossimità teorica della semiotica alla fenomenologia e all'ermeneutica ricoeuriana la costituisce *ab origine* come sensibile a questo tipo di problematiche, il loro ingresso di fatto è dovuto piuttosto al recupero di altri autori, meno filosofi e più studiosi di problemi specifici del significato. Il percorso che vorrei tracciare in questa introduzione è quello che diversi tra coloro che firmano gli articoli di questo numero hanno seguito in maniera più o meno diretta, più o meno esplicita. Darò tuttavia conto anche della relazione che esiste tra questo percorso e un altro, a esso trasversale, che ha avuto origine nella semiotica generativa, e che trova con il nostro produttivi punti di convergenza e divergenza, ma condivide, evidentemente, alcuni riferimenti fenomenologici di fondo. Dovrà essere chiaro sin da queste prime righe che la semiotica delle tensioni dell'interprete non coincide ed è anche ben differente dalla semiotica tensiva che ha in Jacques Fontanille e Claude Zilberberg i principali rappresentanti, pur se questa distanza di fondo non impedisce una convergenza di interessi e un confronto di metodologie.

Il nostro percorso ha dunque inizio nel 1956, quando Leonard Meyer associa decisamente la problematica del significato in musica con quella delle aspettative e tensioni prodotte nell'ascoltatore. Dopo una serie di premesse che posizionano l'idea di fondo del significato sostenuta da Meyer nell'ambito delle conseguenze del pragmatismo americano (Meyer cita Dewey e Mead a sostegno delle sue tesi), si passa ad affrontare più specificamente il problema del significato per quanto riguarda la musica. Ed ecco dunque le parole stesse di Meyer 1956: 34-35:

Discussions of the meaning of music have also been muddled by the failure to state explicitly what musical stimuli indicate or point to. A stimulus may indicate events or consequences which are different from itself in kind, as when a word designates or points to an object or action which is not itself a word. Or a stimulus may indicate or imply events or consequences which are of the same kind as the stimulus itself, as when a dim light on the eastern horizon heralds the coming of day. Here

both the antecedent stimulus and the consequent event are natural phenomena. The former type of meaning may be called designative, the latter embodied.

L'opposizione tra *designative* ed *embodied meaning* costituisce il punto di partenza della teoria di Meyer, in necessaria polemica con una concezione del significato alle cui basi stia sostanzialmente il significato verbale. È evidente come le considerazioni di Meyer siano debitorie da un lato alla teoria del significato di ascendenza peirceana, e dall'altro alle considerazioni basate sulla teoria dell'informazione che erano molto diffuse in quegli anni. Ma Meyer è ben lontano dal cadere nell'altrettanto diffusa confusione tra informazione e significato: sta piuttosto anticipando una posizione che sarà espressa qualche anno dopo anche da Gregory Bateson, e che analizzeremo nelle prossime pagine.

La polemica con l'identificazione del significato tout court con il *designative meaning* prosegue nelle righe successive. Si noti che Meyer non sta squalificando l'importanza del *designative meaning*, nemmeno per la musica stessa: quello che gli preme è solo di delimitarne il campo, in modo che sia per converso chiaro il ruolo (cruciale per la musica) dell'*embodied meaning*, specialmente in una prospettiva assolutista, quella di coloro che ritengono che la musica non abbia significati al di fuori di se stessa (1956: 35):

Because most of the meanings which arise in human communication are of the designative type, employing linguistic signs or the iconic signs of the plastic arts, numerous critics have failed to realize that this is not necessarily or exclusively the case. This mistake has led even avowed absolutist to allow designation to slip in through the secret door of semantic chicanery.

Ed ecco quindi la conclusione, che permette una concezione del significato in musica anche all'interno delle maglie strette dell'assolutismo musicale (1956: 35):

But even more important than designative meaning is what we have called embodied meaning. From this point of view what a musical stimulus or a series of stimuli indicate and point to are not extramusical concepts and objects but other musical events which are about to happen. That is, one musical event (be it a tone, a phrase, or a whole section) has meaning because it points to and makes us expect another musical event. This is what music means from the viewpoint of the absolutist.

Dalle parole stesse di Meyer si può capire perché queste osservazioni sul significato, che sono generalizzabili con facilità a ogni tipo di linguaggio che si manifesti in forma di una successione temporale, nascono in un contesto di studi di semantica musicale. La polemica contro i numerosi critici che cercano di utilizzare segni di tipo linguistico o iconico per spiegare il significato in musica è la polemica contro la generalizzazione alla musica di concetti che pur in altri ambiti funzionano benissimo. Ma è proprio perché tanto il linguaggio verbale quanto quelli iconici sono

così pieni di *designative meaning* – ed è dunque possibile spiegare in questi termini una grande parte dei loro funzionamenti – che negli studi che li riguardano la problematica dell'*embodied meaning* è rimasta storicamente nascosta, sepolta dalla maggiore rilevanza dell'altra problematica. La questione dell'*embodied meaning* emerge in musica non perché riguardi solo la musica, ma perché la sostanziale difficoltà (spesso impossibilità) a spiegare dei fenomeni semantici in termini di *designative meaning* la porta a galla.

A questo punto, se una parte del significato (più o meno sostanziale, a seconda del linguaggio) è costituita dall'anticipazione degli eventi che stanno per accadere, sarà evidente che la semiotica dovrà occuparsi anche di questa parte del significato.¹ Meyer inizia a farlo descrivendo il processo lungo il quale si assesta il senso che viene attribuito a uno stimolo sonoro (suono singolo, frase o intera sezione che sia), e distinguendo tre momenti successivi di questa attribuzione. Avremo dunque in prima istanza un *significato ipotetico*, che è quello che si genera durante l'evento stesso dell'attesa: prima che il conseguente si manifesti, ovvero prima di poter verificare la previsione fondata sull'*embodied meaning*, lo stimolo sonoro produce in noi delle attese, e gli viene dunque attribuito un significato.

Ma poi, in un modo o in un altro, la conseguenza del primo stimolo sonoro si manifesta, e con essa si manifesta la sua relazione con lo stimolo stesso e con il significato ipotetico che gli era stato attribuito. Alla luce di questa prosecuzione, il significato attribuito al medesimo stimolo originale può mutare (o trovarsi confermato): Meyer chiama *significato evidente* quello che emerge in questa seconda fase. E in seguito, una volta che l'esperienza della fruizione dell'opera sia conclusa e che essa stessa si trovi “timeless in memory” (1956: 38), è ancora possibile che, alla luce del tutto, muti nuovamente il significato da attribuire a quel medesimo stimolo sonoro. Parleremo in questo caso di *significato determinato*.

A questa tripartizione meyeriana di fasi del significato, noi potremmo aggiungere vari elementi ulteriori. Per esempio, potremmo far notare che tra la fase del significato evidente e quella del significato determinato sono comunque possibili innumerevoli ripensamenti del senso dello stimolo sonoro a cui stiamo facendo riferimento. Ovvero, non è solo alla fine della fruizione che ci troviamo a poter ripensare al significato delle singole parti. Specialmente nei testi prodotti in quei linguaggi che non hanno uno scorrere forzato del tempo, come il romanzo o il fumetto (contrapposti a musica,

¹ Si noti che la tradizionale assunzione per cui il significato a cui un significante rimanda deve essere qualcosa che non è al momento presente, non viene inficiata dall'introduzione dell'*embodied meaning* come forma di significato a pieno titolo. Se qualcosa rinvia a qualcos'altro che è *sul punto di accadere*, il rinvio non è presente al momento. Ne è garanzia il fatto che il medesimo qualcosa continuerebbe a rinviare al medesimo qualcos'altro a venire, anche se il qualcos'altro non dovesse poi manifestarsi. Una cosa dunque è il rinvio, che è fatto strettamente semantico, ed è indipendente dalla manifestazione effettiva del rinvio; altra cosa è il manifestarsi effettivo – o meno – del rinvio, con tutte le sue conseguenze anche emozionali. Queste conseguenze sono loro stesse di interesse semiotico, come vedremo, ma riguardano il campo semantico nuovamente dal lato del significante e non da quello del significato.

cinema e teatro), e in cui il fruitore può permettersi di arrestare lo scorrimento per riflettere, è del tutto plausibile e naturale che alcuni stimoli cruciali vengano reinterpretati numerose volte nel corso della stessa fruizione. Evidentemente questo può accadere anche nei testi a scorrimento rigido, ma qui l'arrivo forzato di sempre nuovi stimoli da interpretare rende più difficile il ripensamento intermedio di stimoli precedenti.

In secondo luogo il significato determinato non è mai davvero del tutto determinato. Il modo in cui il testo si deposita "timeless in memory" dipende anche dall'andamento dell'esperienza stessa di fruizione, e dalle attribuzioni di senso che sono state fatte nel suo corso. Eppure, anche all'interno di questa traccia mnemonica necessariamente parziale, è possibile, nel corso di successive analisi, riuscire ad attribuire nuovi e magari diversi significati ai medesimi stimoli già dotati di un significato determinato. In più, l'esperienza delle fruizioni successive alla prima² può permettere di pertinentizzare – sulla base delle fruizioni precedenti e delle attribuzioni di significato effettuate in quella sede – stimoli diversi, o relazioni diverse tra il medesimo stimolo in oggetto e altri. Anche in questo senso il significato determinato non è affatto determinato, perché è sempre suscettibile di ulteriori determinazioni.³

Al di là della descrizione specifica del processo, che potremmo riconoscere come molto più complesso di quanto ipotizzato da Meyer, resta comunque di enorme importanza il fatto che Meyer abbia tematizzato il processo stesso, *descrivendo il significato come un evento in fieri nel corso dell'interazione con il testo*, piuttosto che come un'ipostasi data.

Non è questo il luogo per dilungarsi sulle conseguenze specifiche che Meyer trae in termini di metodo analitico a partire dalle proprie premesse. Molte delle sue riflessioni sull'architettività delle forme musicali e sulla conseguente complessità delle aspettative indotte nel fruitore sono tuttora di rilievo e se ne possono osservare le conseguenze anche nei saggi presentati qui. I meccanismi tensivi – non solo in musica – agiscono contemporaneamente a diversi livelli di complessità, e, nel corso della fruizione, siamo tesi ad attendere conseguenze di portata breve, media o lunga; conseguenze melodiche, armoniche e timbriche – o, fuori della musica, conseguenze metriche, conseguenze sintattiche, conseguenze discorsive e narrative.

² Vedi al proposito anche il saggio di Polidoro qui riportato.

³ Un esempio musicale (mio, non di Meyer) che può essere portato a questo proposito è quello della terza variazione dell'Arietta, adagio molto semplice e cantabile (secondo movimento) della Sonata per pianoforte in do minore op.111 di Beethoven, che nessun ascoltatore occidentale della seconda metà del Ventesimo secolo può ascoltare senza che gli siano presenti alla mente gli andamenti ritmico melodici tipici del jazz. È evidente che questa variazione non può essere stata composta dal suo autore con riferimento al jazz, né tantomeno a nessuna delle sue radici. Eppure lo sforzo che un ascoltatore di oggi dovrebbe fare per astrarre dal ragtime e dai suoi meccanismi previsionali sarebbe tale che normalmente noi non riusciamo a farlo. Supponiamo dunque un ascoltatore di qualche decennio fa, che ascolti la sonata in do minore sia prima che dopo essere passato attraverso l'esperienza del jazz: è chiaro che in queste due esperienze la competenza semantica (e quindi previsionale) acquisita nel frattempo farà in modo di produrre sul medesimo testo due esperienze semantiche estremamente diverse.

Qualche parola potrebbe essere spesa invece ancora sulla relazione che viene posta da Meyer tra tensione ed emozione, e quindi, conseguentemente, tra *embodied meaning* ed emozione.

Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited. (1956: 14)

Il luogo di insorgenza delle emozioni viene dunque identificato con quel momento del processo interpretativo che sta tra la creazione di un significato ipotetico e la verifica della sua validità. L'emozione insorge quando il testo (o il mondo) non si comporta come ci aspettiamo che faccia. Se entriamo tuttavia nel dettaglio di quello che accade in quel momento cruciale, ci accorgeremo di quanto sia debitrice questa visione dell'emozione nei confronti della visione di Peirce dei processi mentali come processi inferenziali, emozioni comprese. Quello che succede, infatti, quando una normale tendenza viene inibita da un comportamento inaspettato del testo (o del mondo) è che l'interprete è costretto a riformulare le proprie aspettative così da poter spiegare in altro modo il legame tra antecedente e conseguente. Vi è cioè un processo inferenziale (abduittivo) alla ricerca di un nuovo *embodied meaning* del percolato in questione, che renda ragione del diverso significato di cui è di fatto portatore⁴. L'emozione è dunque legata alla sorpresa della scoperta cognitiva, e all'atto semiotico di comprensione della novità.

In questi termini l'emozione può essere affrontata da una semiotica interpretativa, in quanto comunque associata a fenomeni di gestione del senso.⁵

Un secondo riferimento storico per una semiotica delle tensioni dell'interprete è un breve saggio di Gregory Bateson, apparso per la prima volta all'interno di un volume di zoosemiotica del 1968, a cura di Thomas Sebeok, in seguito ripreso all'interno dell'antologia *Steps to an Ecology of Mind*: "Ridondanza e codificazione". Qui non si parla di tensione, in realtà, bensì del rapporto tra ridondanza e significato; e tuttavia le affermazioni di Bateson, che condivide con Meyer sia il retroterra post-pragmatista che l'interesse per la teoria dell'informazione, sono in grado di dare una maggiore sostanza teorica alle posizioni di Meyer.

Al centro dell'interesse di Bateson sta qui la nozione di ridondanza. Questa nozione, come è noto, ha trovato una formulazione rigorosa all'interno della Teoria dell'Informazione. Lo stesso Bateson 1968: tr.it. 424 ci ricorda che: "si dice che il materiale dei messaggi ha 'ridondanza' se, quando riceve la sequenza priva di qualche elemento, il ricevitore può risalire agli elementi mancanti con esito migliore di quello garantito dal caso". Tuttavia, prosegue Bateson, "è stato rilevato che, in effetti, il termine 'ridondanza' così impiegato è sinonimo di 'strutturazione'". In

⁴ Questo processo è descritto con precisione e accuratezza in Geninasca 1997: 77-78. Geninasca ci arriva tuttavia attraverso percorsi affatto diversi da questi.

⁵ Si veda, a questo proposito, il saggio di Luca Marconi qui riportato.

altre parole, un messaggio è ridondante solo se è strutturato, ed è possibile inferire, e quindi aspettarsi, certe sue parti sulla base di altre.

Per questo, poche righe più sotto, Bateson si trova a concludere che il concetto di ridondanza è almeno in parte sinonimo di quello di significato: “A mio parere, se il ricevitore può risalire alle parti mancanti del messaggio, allora le parti ricevute devono, di fatto, contenere un *significato* che si riferisce alle porzioni mancanti ed è informazione su quelle.” È facile notare che se invece di parti mancanti e parti ricevute, parlassimo di parti antecedenti (cioè già ricevute) e parti conseguenti (cioè ancora mancanti), il discorso di Bateson sarebbe sovrapponibile a quello di Meyer.

Ma l’interesse di Bateson, in questo saggio, è diverso. Qui si sta cercando di dare una base teorica a una teoria della comunicazione animale, su una base sostanzialmente semiotica. Nelle pagine che seguono, Bateson è perciò impegnato a mostrare come il mondo dei fenomeni naturali sia strutturato, e di conseguenza ridondante, e di conseguenza significante; e come gli organismi viventi apprendano e siano in grado di sfruttare semioticamente questa significatività, sia per quanto riguarda la percezione del mondo circostante che per quanto riguarda la comunicazione con i propri simili.

La conclusione a cui Bateson arriva è che sia comprensibile “che un metodo primitivo (nel senso evolucionistico) di creare ridondanza sia stato l’uso di un codice iconico di tipo ‘parte per il tutto’. L’universo non biologico esterno contiene ridondanza di questo tipo e nello sviluppare un codice di comunicazione è da ritenere che un organismo ricorra allo stesso stratagemma.” Il modello ‘parte per il tutto’ sarebbe dunque, in una prospettiva di questo genere, il modello primitivo di significazione, che ancora resta cruciale per la stessa comunicazione umana, nonostante molti altri e più evoluti modelli le abbiano permesso di raffinarsi ben al di là di quella animale.

Eppure il modello semiotico ‘parte per il tutto’ si ritrova a giocare un ruolo cruciale non solo in Meyer, ma anche nella teoria narrativa e testuale di Umberto Eco, a partire da *Lector in fabula* (1979). Terzo passaggio del nostro percorso, il libro di Eco è indebitato sia con quello di Meyer che con le osservazioni di Bateson.

Nel caso di Meyer possiamo ipotizzare che il debito sia diretto, visto che, pur non citandolo direttamente in quest’opera, Eco aveva dimostrato di conoscere bene il libro di Meyer già in *Opera aperta* (1962). Quanto a Bateson, possiamo pensare che il debito sia invece indiretto, o che si tratti di un debito comune nei confronti di fonti precedenti, non perché si debba ritenere che Eco non conoscesse la posizione di Bateson, ma perché l’idea di una significazione naturale come viene proposta da Bateson è stata a lungo rifiutata da Eco, e lo era certamente nel 1979.

In ogni caso il concetto di *passeggiata inferenziale*, che costituisce il cuore della posizione sostenuta da Eco 1979, è un chiaro esempio di significazione del tipo ‘parte per il tutto’. È perché riconosciamo una parte pertinente di una certa *sceneggiatura intertestuale*, che ci attendiamo quella specifica prosecuzione anziché un’altra.

Una fabula stabilisce una successione temporale di eventi *a..n* permettendo al lettore di avanzare previsioni da ogni disgiunzione di probabilità. Per formulare le sue previsioni il lettore compie le sue passeggiate inferenziale nell’universo extratestuale dell’intertestualità, e poi attende che lo stato successivo della fabula approvi o contraddica le sue previsioni. (Eco 1979: 204)

Sino a qui, in questa citazione, sembra che l’interesse di Eco sia il medesimo di Meyer, fatto salvo il diverso oggetto del discorso. Ma, anche solo proseguendo nel medesimo brano, ci accorgiamo invece della differenza di obiettivo:

Ma non di rado le *fabulae*, data una successione *a..e*, introducono lo stato *a* e quindi, dopo alcune dilazioni discorsive (...) passano a parlare dello stato *e*, dando per sottinteso che, in base alle proprie passeggiate inferenziale, il lettore abbia già provveduto a “scrivere” per conto suo, come capitoli fantasmici, quanto riguarda gli eventi *b, c e d*. Avviene anche nei film: due si baciano, scorrono i fogli del calendario e si vede un bambino nella culla. Cosa è avvenuto nel frattempo? Il testo, meccanismo assai pigro, ha lasciato che il lettore compisse parte del suo lavoro – e manifesta la massima convinzione che il lettore abbia fatto quel che doveva fare.

Quello che interessa a Eco, in questo libro, non è infatti di analizzare i meccanismi tensivi su cui lavora Meyer, bensì di mostrare come i testi siano pieni di non detto, ma come siano altresì costruiti in modo da invitare il loro lettore a riempire i buchi. Più che sviluppare la tensività di Meyer, *Lector in fabula* sembra dunque esplorare le conseguenze della ridondanza di Bateson.

Pur restando dunque un saggio di riferimento cruciale per una semiotica delle tensioni dell’interprete, *Lector in fabula* si ferma sulla sua soglia, senza mai attraversarla decisamente. Quello che gli manca è l’idea meyeriana del significato come evento *in progress*: per Eco il testo è comunque un’unità, che viene vista sempre e solo dal punto di vista della propria chiusura. Se il testo è l’espansione di un semema, e il semema è un testo virtuale, allora il testo sarà sempre un tutto a cui le parti devono essere ricondotte: che nel corso della lettura le cose possano stare diversamente non è ancora un’idea influente.

Confrontando l’approccio di Eco a quello di Meyer possiamo tuttavia fare ancora un’altra considerazione. Le forme da cui partono le inferenze predittive di Meyer sono forme che si presentano alla percezione: Meyer parla spesso di *stimoli sonori*, pur puntualizzando che lo stimolo sonoro è già un’entità strutturata, e può trattarsi di note, di frasi o di intere sezioni; proprio per

questo, ben presto nel suo libro abbandona infatti l'espressione *stimolo sonoro* a vantaggio di quella di *termine sonoro*. Le forme da cui partono le inferenze predittive-riempitive di Eco sono invece già il risultato di operazioni semantiche complesse: si tratta infatti di forme narrative, mediate dal linguaggio verbale.

Seguendo un uso diffuso nella semiotica dovremmo dire che Meyer si occupa di forme del *piano dell'espressione* e Eco si occupa di forme del *piano del contenuto*: ed entrambi ragionano sul loro *embodied meaning*, o sul loro *significato-ridondanza*. Ma è facile accorgersi che, se si segue questa prospettiva, questo uso diffuso dei termini *espressione* e *contenuto* è fallace e fuorviante.

Per non incorrere in questa fallacia, dovremmo piuttosto dire che Meyer si occupa di forme del *piano del sensibile* ed Eco di forme del *piano narrativo*; ma nella misura in cui si stanno analizzando i significati (sia pur *embodied*) di queste forme, saremo costretti a riconoscere la presenza di un piano dell'espressione e quella di un piano del contenuto all'interno del sensibile stesso, e analogamente la presenza di un piano dell'espressione e di un piano del contenuto anche all'interno del narrativo. Come nei *campioni* e negli *esempi* della classificazione dei segni di Eco 1975, espressione e contenuto sono omomaterici, in quanto si tratta, appunto, di casi di "parte per il tutto".

L'identificazione diffusa nei dibattiti semiotici del piano del sensibile con il piano dell'espressione è una fonte di confusione, perché contamina la terminologia che permette di parlare, sensatamente, per esempio, di "contenuto della percezione" (in quanto giustapposto, per esempio, al contenuto – designativo, in senso meyeriano – di un testo verbale), costringendoci a pensarlo nei termini autocontraddittori di "contenuto dell'espressione" (a cui si affiancherebbe un tautologico "contenuto del contenuto"). D'altra parte, il narrativo è effettivamente parte del piano del contenuto di qualcos'altro, ma nel momento in cui lavoriamo sulle passeggiate inferenziali lo stiamo considerando come espressione a cui sarà associato un nuovo e diverso contenuto. Espressione e contenuto non possono essere dunque identificati o neppure accostati al sensibile e al narrativo: in questa prospettiva, e in maniera coerente con gli assunti dello stesso Hjelmslev, espressione e contenuto non possono che essere ruoli assunti dalle parti dell'evento comunicativo pertinente al momento, ruoli che valgono unicamente per quello specifico evento di senso.

Una volta chiarito questo, le considerazioni di Bateson sul significato e sul ruolo basilare della relazione semiotica "parte per il tutto", ci permettono di capire che gli approcci di Meyer al piano del sensibile e quelli di Eco al piano narrativo non sono alternativi. Al contrario: l'analisi delle tensioni dell'interprete (e si tratterà, evidentemente, di un Interprete Modello, ancora nei termini di Eco 1979) dovrà considerare tutti questi piani, e ogni altro piano che possa entrare in gioco.

Dunque, il *designative meaning* non viene affatto messo fuori gioco da una semiotica delle tensioni dell'interprete. Persino nel campo della semiotica musicale è necessario superare Meyer e il suo retaggio assolutista, e accettare l'idea che in qualche modo le combinazioni di suoni della musica possano essere portatrici anche di significati in senso tradizionale⁶. Tuttavia questi stessi significati concorrono a produrre aspettative, e quindi tensioni, nell'ascoltatore, in quanto dotati, a loro volta di *embodied meaning* – e l'effetto complessivo del testo viene creato dall'interazione di tutti i significati in gioco⁷. Una volta chiarita questo funzionamento comune di fondo, sarà comunque evidente che ciascun tipo di testualità giocherà in maniera diversa sulle valenze specifiche dei propri effetti di senso.

Anche se il background di riferimento dell'approccio che stiamo presentando si trova evidentemente all'interno della semiotica interpretativa di origine peirceana, esso non può evitare di fare uso di preziosi strumenti di analisi sviluppati all'interno della semiotica generativa, specialmente per quanto riguarda l'analisi del racconto. Anzi, molto spesso la sottigliezza di analisi narratologica che è permessa dagli strumenti della semiotica generativa costituisce una base proficua per indagare poi sull'andamento delle tensioni dell'interprete.

Non è evidentemente questo il luogo per esplorare nel dettaglio le convergenze e differenze tra l'approccio interpretativo e quello generativo. Ma sarà utile chiarire almeno due punti, di rilievo per il nostro discorso.

Il primo riguarda la relazione tra una semiotica delle tensioni dell'interprete e la *semiotica tensiva* che si è sviluppata nell'alveo di quella generativa. Come anche fa notare Valle, nel suo saggio qui riportato, le espressioni *tensione* e *tensivo*, che ricorrono in ambedue gli approcci, vengono usati con un significato del tutto diverso.

Nel caso della semiotica delle tensioni dell'interprete, la tensione è un fenomeno psicologico legato all'aspettativa, all'attesa, all'attenzione. Si tratta di un fenomeno psicologico che è di rilevanza e può essere studiato da una semiotica del testo, in quanto le tensioni sono iscritte nel testo, e il testo stesso contiene il percorso tensivo che il suo interprete è destinato a seguire. Compito della semiotica delle tensioni è dunque quello di descrivere questo percorso previsto dal testo, che è comunque un percorso di senso.

Per la semiotica tensiva, invece, la tensione è una tensione semantica tra i poli di una coppia oppositiva, in cui l'opposizione non viene più, come nella semiotica strutturale, considerata come puramente binaria e statica, bensì come un continuo graduale di posizioni di senso che è possibile

⁶ Vedi per esempio il saggio di Spampinato presente in questo volume.

⁷ Per un'esemplificazione di questo vedi il saggio di Barbieri in questo volume.

assumere dinamicamente – come accade per esempio con la coppia paradigmatica in-tensivo/es-tensivo. Questa tensività paradigmatica mostrerebbe ben poche relazioni con la tensività dell'interpretazione, se il meccanismo della semiotica generativa non ne prevedesse la conversione in tensività sintagmatica, attraverso la dinamizzazione narrativa del quadrato semiotico. Diventa possibile in questo modo affrontare fenomeni sfumati come quelli del discorso in atto, delle emozioni e delle passioni.

La differenza tra i due sensi di *tensivo* è dunque sì ampia, ma esiste comunque una convergenza di fatto tra gli interessi e gli oggetti di applicazione di una semiotica delle tensioni dell'interprete e quelli di una semiotica tensiva – come si può vedere, in questo stesso volume, dagli interventi di Basso e Valle – nella quale finisce per riproporsi, implicitamente, l'opposizione (ma anche la convergenza) tra *interpretativo* e *generativo*.

Il secondo punto riguarda il ruolo della narratività nella costituzione del senso. È un fatto noto che la semiotica generativa attribuisca alle strutture narrative un ruolo profondo e determinante nella costruzione del senso. Una semiotica delle tensioni dell'interprete, coerentemente con la propria matrice interpretativa, pur riconoscendo la grande importanza del racconto e delle sue strutture, non può condividere questa prospettiva perché non accetta che si possa riconoscere a priori un'opposizione tra profondità e superficie. In altre parole, ciò che è profondo e ciò che è superficiale è a sua volta determinato dalle circostanze in cui il processo semiotico in oggetto si situa.

Più nel dettaglio, se l'effetto semantico complessivo di un testo è costruito attraverso il modo in cui il testo stesso gestisce il percorso tensivo dell'interprete, le medesime strutture narrative avranno un ruolo semantico più o meno cruciale a seconda di come vengono messe in gioco nel percorso tensivo.

Ma è anche il racconto stesso, nel suo schema canonico descritto dalla semiotica generativa, a delineare un percorso tensivo. Questo percorso è tipico del racconto, essendo il racconto la forma in grado, più di qualsiasi altra, di generare e tenere vivi archi tensivi di grandissima portata.

È interessante osservare che le analisi di tipo narratologico della musica strumentale sono state dedicate principalmente alla musica dalla nascita del sistema tonale in poi. Quello che accade dalla nascita del sistema tonale in poi è che la musica strumentale si pone il problema di costruire strutture tensive di ampia portata. Così facendo essa mette in gioco dei meccanismi che indubbiamente ricordano quelli del racconto.

Eppure affermare questo non comporta che sia corretto tradurre automaticamente in termini narratologici tutta la terminologia analitica musicale adottata dal Settecento a oggi, nella quale si

intrecciano in modo assai complesso diversi tipi di metafore. Emerge piuttosto l'idea⁸ che si possa pensare a una sorta di *protonarratività*, ovvero uno schema di carattere tensivo che possa essere ritrovato sia in questi brani musicali che nel racconto vero e proprio, e magari ancora in altre situazioni.

Evidentemente non si deve ripercorrere l'errore della semiotica strutturale (che anche la semiotica tensiva sta oggi riconoscendo) di pensare questa protonarratività come un ulteriore e ancora più profondo schema comune a ogni processo di tipo testuale. Sarà sufficiente intenderlo come un andamento diffuso tra molti (e non necessariamente tutti) i tipi di testi, e magari caratteristico di una o più culture, di una o più epoche, presente ora in certe testualità ora in altre.

I saggi contenuti in questo volume riproducono e ampliano parte degli interventi presentati a un seminario tenutosi presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna nella primavera del 2003. Il seminario aveva per titolo "Simultaneità successioni tensioni. Il racconto in musica e altre testualità non figurative", ed era stato organizzato da Luca Marconi, Francesco Galofaro e da me, a partire dalle idee emerse in una lunga conversazione epistolare tra Galofaro e me.

L'idea di fondo del seminario era quella di discutere la possibilità dell'applicazione dello schema narrativo a testualità non figurative come quella musicale, ma anche ad aspetti non figurativi di testualità figurative come pittura, poesia e racconto; tutto questo avendo come chiaro riferimento di sfondo l'idea di tensione dell'interprete, intorno alla quale gran parte degli interventi ha poi finito per girare.

Nel seminario – e la cosa è corrispondentemente riflessa nella struttura di questo volume – molti degli interventi avevano come oggetto la musica. Ma non si è trattato di un seminario di semiotica musicale. L'interesse preminente per la musica era una conseguenza delle radici storiche della semiotica delle tensioni, e dal suo emergere all'interno della teoria del significato in musica di Leonard Meyer. Tuttavia quello che premeva ai partecipanti era di affrontare un problema di significato molto generale, di cui la questione del significato in musica fosse una componente importante (e non dimenticata o trascurata come in passato).

Tra gli scopi secondari del seminario c'era infatti quello di riallacciare un dialogo da tempo sospeso tra i semiologi della musica e gli altri, cercando da un lato di sottrarre gli uni a un certo esoterismo terminologico che la musicologia, per evidenti ragioni tecniche, ha sempre avuto, e dall'altro lato di interessare gli altri a una problematica che gli strumenti tradizionali della semiotica

⁸ Cfr. per esempio il saggio di Galofaro in questo volume.

non sono mai stati in grado di attaccare con esito positivo. Lo sforzo, coronato dal successo nel corso del seminario, è stato dunque quello di trovare un linguaggio comune e degli oggetti di analisi presentati in maniera comprensibile a tutti, anche ai più digiuni di tecnica musicale.

D'altra parte era pure importante confrontare le suggestioni provenienti dalla problematica musicale con quelle provenienti da altri linguaggi, che sono stati, per il momento, principalmente la pittura, il teatro e la poesia.

Poche parole, dunque, per presentare specificamente gli interventi raccolti in questo volume.

Francesco Spampinato analizza il percorso tensivo di un brano di Debussy senza limitarsi a considerare le tensioni del piano del sensibile. C'è un'ipotesi, nei termini di quello che Meyer definirebbe *designative meaning*, sulla base della quale si sviluppa un altro sistema di tensioni di carattere forse protonarrativo, che interagisce con quello puramente sonoro (meyeriano) determinandolo a sua volta.

Piero Polidoro affronta la relazione che esiste tra una semiotica delle tensioni e il linguaggio plastico, ponendosi, tra gli altri, il problema della direzionalità di lettura delle immagini, e di cosa succeda quando le si fruisce una seconda volta (o una terza, una quarta e così via). Un ponte viene anche tracciato tra la semiotica delle tensioni e alcuni aspetti delle scienze cognitive.

Andrea Valle, riallacciandosi piuttosto alla semiotica tensiva di Fontanille, esplora quelle che definisce “due forme del sonoro”, cioè la vibrazione in quanto fenomeno semantizzato, che “introduce un principio di dinamicità *interno* alla materia stessa”, e il suono-materia, secondo un modello granulare contrapposto a quello ondulatorio, con tutta la dimensione sinestesica che gli è correlata.

Luca Marconi tenta una descrizione formalmente rigorosa (ma *non* riservata ai soli musicologi) dei processi di creazione e risoluzione delle aspettative dell'ascoltatore nella musica tonale, attraverso l'analisi di un brano di Schubert, confrontando la propria metodologia con quella di Eco e di Lakoff e Johnson.

Francesco Galofaro analizza e sviluppa la nozione di protonarratività con particolare riferimento ad alcune posizioni di Schoenberg sull'armonia, e alle conseguenze che queste hanno avuto sulla musica successiva. Pur nei termini complessivi di una teoria delle tensioni, si cerca di caratterizzare qui la nozione di protonarratività attraverso categorie di origine generativa.

E la categoria di protonarratività si trova al centro anche del saggio di Pierluigi Basso, che si sviluppa però sostanzialmente all'interno di una prospettiva post-generativa di semiotica tensiva, e in cui si incontrano interessanti linee di convergenza tra quell'approccio e quello della semiotica delle tensioni.

Anna Maria Lorusso analizza la messa in scena di una semiosi percettiva nel percorso di un testo teatrale di Alberto Savinio, di cui l'autore aveva sia scritto il testo che composto le musiche, mostrando come le figure retoriche in opera costruiscano una rete di rilievi, in cui si trova messa in gioco la modalità di accesso al mondo che ne costituisce sostanzialmente il tema.

Daniele Barbieri, infine, analizza le trasformazioni semantiche e tensive che avvengono con la drammatizzazione musicale per la radio di un componimento poetico.

BIBLIOGRAFIA

BATESON, GREGORY

1968 "Redundancy and Coding". In T.A. Sebeck (ed.) *Animal Communication: Techniques of Study and Results of Research*. Bloomington and London: Indiana University Press. Poi in BATESON, Gregory [1972] *Steps to an Ecology of Mind*, Chandler P.C. Tr.it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano: Adelphi, 1976.

ECO, UMBERTO

1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.

FONTANILLE, JACQUES & ZILBERBERG, CLAUDE

1998 *Tension et signification*, Liège: Mardaga

GENINASCA, JACQUES

1997 *La parole littéraire*, Paris: PUF. Tr. it. *La parola letteraria*, a cura di Isabella Pezzini e Maria Pia Pozzato, Milano: Bompiani, 2000.

MEYER, LEONARD B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago & London: The University of Chicago Press. Tr.it.

Emozione e significato nella musica, Bologna: Il Mulino, 1992.

RICOEUR, PAUL

1983 *Temps et récit*, Paris: Editions du Seuil. Tr. it. *Tempo e racconto*, Milano: Jaca Book, 1986.