

L'enunciazione o il luogo del disco. Per una teoria dell'inquadratura fonografica e del punto di ascolto

Gabriele Marino

Università di Torino

gabriele.marino@unito.it

Abstract The paper proposes a semiotic *bricolage*: recovering the theories revolving around the linguistic notion of «enunciation», as developed within both film semiotics and narratology, and applying them to mediated music, in order to outline the basics of a theory of phonographic enunciation. Firstly, the paper briefly discusses enunciation as defined, in the wake of Émile Benveniste, by Algirdas J. Greimas and the Paris School of Semiotics (1979), and addresses the troubles music semiotics has faced in appropriating such theory; especially, after the rise, in the second half of the Twentieth Century, of the new aesthetics of electro-acoustic music. Afterwards, on the basis of the distinction between «the profilmic» (whatever is placed in front of the camera, subject to the shooting) and «the cinematographic» (images manipulated or created thanks to the cinematographic techniques) established by film semiotician Christian Metz (1972), the paper proposes a homologous distinction between the *prosonic* (acoustic sounds, subject to recording) and the *phonographic* (sounds manipulated or created thanks to the phonographic techniques). As a consequence, it is possible to distinguish between an aesthetics of *recorded sound* (the re-presentation of a sonic event happened in the past) and an aesthetics of *acousmatic sound* (music that “happens” at the very moment when it comes out from the speakers to the advantage of the listener). On the basis of the technical affinities between the film and the record, the paper proposes Metz’s theory of «impersonal enunciation» (1991) as a good model for a theory of phonographic enunciation, suggesting, in addition, the reintegration of the actantial *simulacra* elaborated by Greimassian semiotics and the pertinence of the mode of narration (in particular, the perspective; namely, the point of view) as elaborated by Gérard Genette (1972). Finally, on the basis of the four «enunciative configurations» proposed by film semiotician Francesco Casetti (1986), the paper presents a typology of four enunciative configurations or *points of listening* in music: *Objective* (aesthetics of recorded sound), *Interpellation* (enunciated enunciation – enunciation made explicit – at the prosonic level), *Subjective* (aesthetics of acousmatic sound), *Impossible Objective* (friction between the prosonic and the phonographic, between the aesthetics of recorded and of acousmatic sound).

Keywords: Acousmatic Music, Enunciation Theory, Impersonal Enunciation, Phonographic Technologies, Semiotics of Music

Received 05/04/2020; accepted 20/07/2020.

L'arte prende un pezzo di caos in una cornice, per formare un caos composto che diventa sensibile, o da cui estrae una sensazione caoide in quanto varietà [...]. Si dice che il suono non abbia cornice. Ma i composti di sensazione, i blocchi sonori hanno purtuttavia dei lembi o delle forme inquadranti che devono in ogni caso ricongiungersi assicurando una certa chiusura. [...] In effetti il fenomeno musicale più importante a mano a mano che i composti di sensazioni sonore diventano più complessi, è il fatto che il loro rinchiudersi o chiudersi (attraverso il congiungimento delle cornici e dei lembi) si accompagna a una possibilità di apertura su un piano di composizione sempre più illimitato (Deleuze, Guattari 1991, tr. it.: 196-197).

1. Dal cinema alla musica, dal film al disco: un *bricolage* semiotico

La semiotica è una disciplina costitutivamente – felicemente e generosamente – parassitaria, che lavora su discorsi secondi, opera per appropriazione e sincretismo. Il *bricolage* semiotico si dà su due livelli. La semiotica parla di *bricolage*: perché considera il riutilizzo di materiali preesistenti allo scopo di risolvere un problema nuovo, secondo la classica definizione di Claude Lévi-Strauss, una tecnica e ancora prima una *forma mentis* centrale nelle pratiche umane. Ed essa stessa *parla il* *bricolage*, fa *bricolage*: perché nasce dalla linguistica sincronica di Ferdinand de Saussure, come sua “costola iperonima”, per continuarne il lavoro su linguaggi diversi da quello verbale naturale¹, e di altre prospettive – logica, filosofia del linguaggio, psicologia, scienze cognitive, sociologia, antropologia – si è sempre nutrita.

Quella che si propone in questa sede è una forma di *bricolage* tutta interna alla disciplina: la semiotica ha proposto alcuni strumenti per analizzare un determinato ambito (il cinema, il film) e qui si prova ad applicarli a un altro (la musica, il disco o, più in generale, la fonografia). Attorno alla musica la semiotica si arrovella da decenni, provando ad applicarvisi, a vestirla di sé, con risultati che si possono sintetizzare come: tenaci e incompiuti². L'*impasse* semiotica è, in tal senso, storicamente duplice: la semiotica ha sempre avuto difficoltà a vincere la proverbiale ineffabilità del dato musicale e, da quando è diventato palese come questo possa essere anche e soprattutto materia *sonora*, le tecniche, i metodi e – risalendo alla radice – l'episteme glottocentrici e testualisti della disciplina hanno segnato il passo rispetto ad altre prospettive e approcci. In altri termini: *non esiste* una semiotica della musica intesa come sottodisciplina dotata di identità sua propria e a carattere unitario, né tantomeno esiste una semiotica della musica fonografica (come invece, per es., esiste qualcosa che è possibile chiamare “semiotica della pittura”).

La semiologia e la semiotica del cinema hanno affrontato difficoltà simili nel dire qualcosa di *semioticamente sensato* sul proprio oggetto di studio³; allo stesso tempo, sono comunque riuscite a produrre un metalinguaggio “locale” che può essere di ausilio allo sviluppo di una teoria – o quantomeno di una tipologia – semiotica della musica che

¹ Non perché essa consideri, essenzialisticamente, ontologicamente, il reale come operante attraverso linguaggi, ma perché *postula* che il modo in cui “leggiamo” e “scriviamo” il mondo sia *sub specie* linguistica e narrativa.

² Per una introduzione ai problemi della semiotica musicale, si veda Marino (2019). L'autore del presente articolo desidera ringraziare, per i loro utili commenti, Bruno Surace e Andrea Valle (Università di Torino).

³ Per una introduzione ai problemi della semiotica del cinema, si veda Surace (2019: 29-36). Le cosiddette “semiotiche applicate” nascono alla metà degli anni Sessanta, in parallelo, ponendosi nei rispettivi campi questioni analoghe, con Roland Barthes e Umberto Eco che cominciano a interessarsi alla “cultura di massa”, ivi inclusa la “musica di consumo”, e con Christian Metz che si occupa di cinema.

provi finalmente a esserle contemporanea, occupandosi delle sue forme mediate: quelle che, almeno nelle culture occidentali e occidentalizzate, costituiscono la sua modalità naturale di fruizione, dalla metà degli anni Venti del Novecento a oggi.

2. La mediazione del suono e le estetiche musicali fonografiche

Alla metà del Novecento, la maturazione delle musiche elettroniche⁴ e concrete (termine quest'ultimo coniato da Pierre Schaeffer nel 1948 per designare l'uso estetico di quelli comunemente definiti come rumori)⁵ e lo sviluppo di quelle elettroacustiche (unione di suoni elettronici e concreti; convenzionalmente inaugurate da Karlheinz Stockhausen nel 1955 con *Gesang der Jünglinge*) magnifica le potenzialità della mediazione del suono (o «fonofissazione», nei termini di Michel Chion, 1991), facendone esplodere la natura «schizofonica» (nei termini di Raymond Murray Schafer, 1969), ossia la separazione tra suono ascoltato *in praesentia* e la sua riproduzione. Gli apparati fonografici, cioè, smettono di essere mero strumento di stoccaggio, di archiviazione del suono (strumenti di registrazione) e diventano il suo ambiente di trasformazione e creazione: veri e propri strumenti poetici⁶. La musica comincia a proporsi non più soltanto di «riprodurre il sonoro», ma di «rendere sonoro» (Deleuze, Guattari 1980, tr. it: 62); qualcosa di analogo accade anche alle arti visive, alla pittura, alla fotografia e al cinema: oltre alla mera testimonianza del visibile si affermano la sua superfetazione, ricreazione e creazione⁷. Si definisce così un nuovo paradigma estetico, che vede la musica non più come entità idealistica che si dà nel precipitato dello spartito, sotto forma di note, o che si trova confinata entro la gabbia di vetro del disco inteso come semplice contenitore, ma come «suono organizzato» (Varèse 1966), insieme di oggetti musicali intesi come «fenomeni sonori totali» (Schaeffer 1966). Si tratta di una musica «in cui l'innovazione delle sonorità [... ha] delle ricadute dirette e immediate sulla scrittura musicale» (Jacoviello 2012: 194) e in cui, cioè, il timbro, fino a quel momento giudicato un parametro non notazionabile e declassato, quindi, a secondario⁸, diventa una dimensione prevaricante⁹,

⁴ Che possiamo considerare inaugurate dal fallimentare telharmonium, una sorta di organo elettrico *ante litteram*, inventato da Thaddeus Cahill, brevettato nel 1897 e presentato al pubblico nel 1906.

⁵ Il futurista Luigi Russolo aveva inventato, insieme al suo assistente Ugo Piatti (pittore e musicista come lui), gli «intonarumori» nel 1913.

⁶ Fa specie che ancora negli anni Settanta un compositore, organista e musicologo come Gianfranco Maselli (1972: XI) potesse dire: «Anche il miglior impianto e il disco più perfetto non danno che musica 'in scatola'. Il disco è un importantissimo strumento di conoscenza, ma è pur sempre un surrogato che non può sostituire l'ascolto diretto della musica». Più o meno negli stessi anni (la fonte originaria è una comunicazione presentata al I Congresso mondiale di discografia, Treviso, giugno 1973), invece, Boris Porena, compositore e docente di «Nuova didattica della composizione» presso il conservatorio Santa Cecilia di Roma, apriva a prospettive diverse rispetto a questa «discofilia, il vizio dell'ascolto protetto da spesse mura domestiche»; vi sono «musiche [...] le cui strutture comunicative tengono conto di quelle del mezzo, le rispecchiano e contengono, come è il caso di certa musica sperimentale dei nostri giorni. Anzi, sarebbe forse ancor più da studiare la specificità di strutture musicali comunicabili esclusivamente attraverso sistemi di trasmissione meccanica o elettromagnetica» (1975: 195). Per Porena è «pensabile un'utilizzazione propriamente produttiva del disco, come occasione per un'elaborazione di messaggi a livello metalinguistico. Il disco, cioè, come sorgente sonora primaria. Questo è possibile solo all'interno di un progetto musicale che si fondi sulla riduzione preventiva di entità semiologicamente complesse a dati materici elementari» (p. 197). Il disco, per Porena, opera infatti una doppia riduzione: riduce la complessità della musica a suono (mancano il «coadiuvante visivo» e le «condizioni ambientali entro cui l'opera naturalmente – culturalmente – si colloca»; p. 194) e funge da riduttore spaziale del tempo (per cui il messaggio musicale diventa qualcosa di fisicamente percorribile).

⁷ Per il caso della fotografia (estetiche tra loro assai diverse veicolate da un medesimo apparato tecnico), si veda Floch (1986).

⁸ Nicolas Ruwet (1972) rubricava pause e timbri come questioni relative alla sostanza (in termini glossematici) e, quindi, non strettamente pertinenti al metodo strutturale (che si concentra sulle forme).

dominante¹⁰. Jerome Peignot (1960) parla di «musica acusmatica» (dal greco *ακούω*; una musica “da ascoltare [e basta]”), ispirandosi alla didattica essoterica pitagorica, che prevedeva che gli allievi potessero ascoltare le lezioni del maestro (che si schermava dietro un pannello), senza però potere intervenire. Chion (1991), ma anche i comuni dizionari della lingua italiana (per es., il De Mauro), parlano di «allucinazione sonora». Questi etimi sembrano suggerire una connotazione di passività, di soggezione costitutiva rispetto all’idea di mediazione (una mediazione che, *de facto*, non media più nulla, ma rappresenta la scaturigine stessa di una nuova classe di fatti musicali): “cattiva maestra fonografia”, direbbe, benjaminianamente, Karl Popper. Potremmo parlare, allora, di una estetica fonografica-timbrica-acusmatica, che presuppone una capacità di ascolto de-referenzializzato, definito da Schaeffer (1966) «ascolto ridotto»: il suono che va ascoltato in sé e per sé, non in quanto generato da una fonte¹¹.

3. Mediazione ed enunciazione

L’idea di una mediazione del dato musicale e, quindi, della “messa in distanza” della musica chiama in causa una riflessione sulla natura dell’enunciazione che vi presiede. Concetto contenuto *in nuce* negli scritti del linguista Émile Benveniste (ma, per quanto in maniera differente, anche di Roman Jakobson e, ancora più indietro, Karl Bühler) e formalizzato dal fondatore della semiotica strutturale-generativa Algirdas J. Greimas¹², l’enunciazione, saussureanamente intesa come istanza di mediazione tra *langue* (lingua come sistema) e *parole* (lingua come processo), è la dimensione cruciale che consente la messa in discorso della lingua, permettendo il passaggio dalla virtualità paradigmatica delle strutture del repertorio linguistico socialmente condiviso alla singola concretizzazione sintagmatica realizzata dall’individuo. È solo all’interno delle strutture discorsive che si dà pienamente la significazione musicale. In altri termini: la significazione è possibile solo quando la musica intesa come idea e progetto, suono in potenza, immaginato, si dà, esito di una selezione, di una scelta, in atto, come suono suonato (suono enunciato). Una volta che il senso si dà come reificato, testualizzato, dell’enunciazione restano le marche, le tracce delle scelte operate per declinare il contenuto e l’interazione che questo presuppone in una forma piuttosto che in un’altra, instaurando le categorie fondanti di persona, spazio e tempo; è in questi termini che l’enunciazione è il luogo di quell’effetto di senso che chiamiamo soggettività potenzialmente veicolato da un testo.

Semplificando molto: l’installazione delle coordinate attoriali¹³, spaziali e temporali è chiamata *débrayage*, letteralmente “distacco”, “disinnesco”, a mezzo di una terzietà, rispetto alla originaria istanza di enunciazione (idealtipicamente intesa come definita dalle coordinate *ego, hic et nunc*); l’illusione del ritorno referenziale alle supposte coordinate originarie da cui l’enunciazione è realizzata è chiamata *embrayage*, letteralmente “frizione” (in senso tecnico-automobilistico), “iniezione”, “innesco”. L’installazione di coordinate de-soggettivizzate (*egli, lì, allora*) si definisce *débrayage*

⁹ Si veda, per es., Nattiez (1987: 172-179).

¹⁰ Frank Zappa (1989: 171, 188) amava dire che «il timbro domina» (*timbre rules*).

¹¹ Sulla acologia schaefferiana – ossia la «rilevazione di un insieme di tratti distintivi del dominio udibile», corrispettivo della fonologia linguistica – riformulata nei termini di una semiotica del sensibile, si veda Valle (2015).

¹² Si veda Greimas (1975, 1976) e si vedano le voci «Enunciazione» (pp. 104-107), «Débrayage» (69-71) ed «Embrayage» (98-100) in Greimas, Courtés (1979).

¹³ La semiotica definisce «attante» il ruolo sintattico rivestito da un dato agente – umano o meno – all’interno di un dato testo (es. il Soggetto “protagonista” della storia inteso, sulla scorta di Vladimir J. Propp, con la funzione di Eroe), distinguendolo dall’«attore» (che, semplificando, corrisponde al personaggio; es. nella storia X, il Soggetto/Eroe è il Principe Y).

enunciativo e produce quello che viene chiamato un enunciato enunciato; l'installazione di una situazione di soggettivizzazione, compresenza e sincronia (*io, qui, ora*) si definisce *débrayage* enunciazionale e produce una situazione di enunciazione enunciata. L'*embrayage* è, quindi, definibile come il passaggio tra queste due configurazioni, il "salto di livello" – puntuale e momentaneo (esempio da manuale: lo sguardo in camera che fende la quarta parete in un contesto filmico altrimenti oggettivante e narrativo) – tra un regime enunciativo e uno enunciazionale.

L'enunciazione musicale è un ambito che è stato esplorato poco¹⁴ e con riferimento quasi esclusivo agli aspetti legati ai suoi caratteri di immanenza, ovvero alla musica *in praesentia* (diversamente declinata come "esecuzione", "*performance*", "concerto", "*live*" ecc.), ossia non mediata: è il caso della vocalità, con particolare attenzione alla corporeità e alla dimensione timbrica¹⁵, e del rapporto canto-liriche (cfr. Sibilla 2003: 110-112, 149-152 e Marconi 2007), con particolare attenzione ai paradossi dell'enunciazione canora (cfr. Spaziante 2007: 49-52). Si registrano alcune eccezioni (Spaziante 2007: 54-58, 2009, 2013), in cui pure il riferimento a un contesto fonografico non è affiancato da una vera e propria riflessione teorica. Come sottolinea Annette Vandsø (2012: 97), insomma, «although the linguistic theory of enunciation, as introduced by the French linguist Émile Benveniste [...], has been of immense importance to the study of many art forms – such as literature, film, visual art and theatre – it has not yet been discussed in relation to sound art».

4. Dentro l'inquadratura: suoni fonografici e musiche acusmatiche

Un primo distinguo utile che è possibile operare, all'interno del campo delle musiche mediate, è tra suono acustico-naturale, che viene catturato attraverso la registrazione, e suono che, registrato e mediato da tale registrazione, viene riprodotto. Stabilendo un parallelo tecnico tra mediazione – e messa in discorso – filmica e fonografica, è possibile per entrambi gli ambiti parlare di inquadratura come cornice di pertinentizzazione (come insegna molto bene l'arte delle avanguardie novecentesche): ciò che sta dentro l'inquadratura – duplice, camera ("in entrata") e schermo ("in uscita") – è cinema, ciò che sta fuori no; ciò che sta dentro l'inquadratura fonografica – duplice, microfono e altoparlante (o cuffia) – è musica, ciò che sta fuori no. Se Christian Metz (1972) ha proposto, sulla scorta dell'estetica di Étienne Souriau, una distinzione tra «materiale profilmico» (ciò che sta dentro l'inquadratura) e «linguaggio cinematografico» (le tecniche atte a manipolarne la visione), è possibile, allora, parlare di *materiale prosonico*¹⁶ (i suoni acustici registrati) e di *linguaggio fonografico* (la loro manipolazione o creazione *tout court* in quanto oggetti sonori).

Un secondo distinguo utile è tra *musiche registrate* e *musiche acusmatiche*; si tratta di una distinzione di tipo puramente estetico (e, se si vuole, emico) e non tecnico (entrambe le musiche sono parimenti fissate su supporto fonografico). Le musiche registrate si danno come ripresentificazione di un evento sonoro passato; raccontano di un suono, proveniente dal mondo, in terza persona ("costui, costoro stavano suonando così", diegesi, enunciato enunciato). Un classico esempio è un disco che contiene la registrazione di un concerto dal vivo; ma si può pensare anche alla prima registrazione effettuata nel 1877 da Thomas Alva Edison con il suo fonografo – una strofa dalla

¹⁴ In quello che è il principale manuale esistente sulle teorie dell'enunciazione, curato da Manetti (2008; una prima edizione era stata pubblicata nel 1998), la musica, a differenza di molti altri ambiti (leggi: materie o media), non trova spazio.

¹⁵ Si vedano Violi (2006) e Rutelli (2009). Sulle medesime questioni, ma al di fuori dell'approccio semiotico, si veda anche l'importante Middleton (2006).

¹⁶ Termine che si ritrova, con esplicito riferimento a Metz, anche in Paget e Roscoe (2006).

filastrocca *Mary had a little lamb* – e che segna, convenzionalmente, l'avvio dell'epoca delle musiche mediate propriamente dette. Le musiche acusmatiche non intendono essere la riproposizione di un “già accaduto”, ma *avvengono* nel momento stesso in cui vengono “riprodotte” o, meglio, in cui vengono *suonate*, ossia nel momento in cui fuoriescono dalle casse (o dalle cuffie); sono musiche che dicono “io (sono) suono” (enunciazione enunciata), che si pongono non come rappresentazione del mondo, ma come frammento di mondo (mimesi), non suono *dal mondo*, ma *mondo-suono*. Un classico esempio è una qualsiasi opera fonografica prodotta da uno dei compositori che hanno animato l'avanguardia musicale modernista novecentesca, come il già citato *Gesang* di Stockhausen, in cui la manipolazione della materia sonora non è accidente tecnico, ma costituisce il fulcro estetico dell'opera.

Riprendendo Louis Marin (1994), le musiche registrate sarebbero transitive o trasparenti, quelle acusmatiche riflessive o opache; sono proprio questi i termini con cui Jay David Bolter e Richard Grusin (1999) si riferiscono rispettivamente alle caratteristiche di immediatezza e ipermediazione. Le musiche acusmatiche, cioè, ipermedialmente, si compiacciono del proprio apparato tecnico, al quale in qualche modo si riducono, vivendo solo per suo tramite. Più in generale, però, va sottolineato come, laddove una musica mediata (sia essa intesa come rispondente a un'estetica registrata o acusmatica) renda individuabile una distinzione di livelli, uno scarto tra prosonico e fonografico, ossia tra suono (che si propone come) naturale e sua manipolazione (attraverso il linguaggio delle tecniche fonografiche), ovvero quando la registrazione cessa di essere mera pellicola trasparente dietro la quale sta il suono e diventa essa stesso *strumento suonato* come gli altri, la musica finisce non solo con il rappresentare un suono ma anche *la rappresentazione di quel suono*. In altri termini: l'enunciazione della musica mediata è sempre, almeno in potenza (giacché *qualsiasi* disco «non riproduce nulla, se non se stesso», Fabbri 1996: 153), enunciazione *al quadrato*, rimediazione di un'enunciazione.

5. L'enunciazione impersonale

L'idea della mediazione fonografica come regolazione dell'udibilità della messa in scena del suono in quanto fissato (e, quindi, della musica in quanto apparato tecnico), ovvero come metadiscorsività e autoreferenza, non può non richiamare alla mente la nozione di racconto così come articolata da Gérard Genette (1972), da una parte, e la teoria dell'enunciazione filmica proposta da Metz (1991), dall'altra. Partiamo dall'ultimo caso per risalire al primo¹⁷.

Metz propone, con riferimento al cinema, la nozione di una «enunciazione impersonale», ovvero non modellata su quella di stampo linguistico (Benveniste, Greimas), non antropoide e non deittica, quindi, ma metadiscorsiva¹⁸. Si chiede lo studioso francese (1991, tr. it.: 19):

Che cos'è in fondo l'enunciazione? È [...] la capacità di molti enunciati di piegarsi qua e là, di apparire qua e là come in rilievo, di desquamarsi di una loro sottile pellicola che reca incise alcune indicazioni di un'altra natura (o di un altro livello), concernenti la produzione e non il prodotto, o, se si vuole, inserite nel prodotto

¹⁷ Oltre che in Manetti (2008: 167-196), è particolarmente efficace la ricostruzione del dibattito presentata in Eugeni (2002). Nel costruire la sua argomentazione, Metz polemizza con le proposte di Francesco Casetti (cfr. *infra*) e, *en passant*, anche con Genette; qui, sulla scorta di Eugeni, si proverà a conciliare le diverse posizioni in campo.

¹⁸ Una prima formulazione della teoria si trova già in Metz (1987), di cui il volume pubblicato nel 1991 riprenderà anche il titolo.

dall'estremo opposto. L'enunciazione è l'atto semiologico attraverso il quale alcune parti di un testo ci parlano di quel testo come di un atto.

Seguendo e riformulando in termini musicali le parole di Metz, il suono fonografico, vettore sonoro che proviene dalla cassa dell'altoparlante, è un «film per le orecchie»¹⁹ che giunge a noi (*cible*, “destinazione, mira”, nei termini metziani; al posto di destinatario-enunciario) attraverso una inquadratura fonografica (*foyer*, “origine, fonte”, in luogo di mittente-enunciario). Parafrasando Paolo Peverini (2004: 92), «l'enunciario non è un essere umano o un suo simulacro, ma il [...] [supporto fonografico], inteso come macchina, insieme di apparati e pratiche finalizzati alla produzione del senso». All'interno dei popular music studies, nozioni come quelle di «sound-box» (Moore, Dockwray 2010), «phonographic staging» (Lacasse 2005) e «aural staging» (Tagg 2012) indicano proprio la *mise-en-scène* della *virtual audio reality* creata dal suono fonografico, ossia, come sintetizzato da Philip Tagg (2012: 22): «the placement of different sounds in different (or similar) types of acoustic space, both in relation to each other and as a whole in relation to the listener».

Metz propone un «rifiuto di una lista chiusa di configurazioni enunciazionali a favore di una lista aperta di figure» (Eugeni 2002: 53); per cui l'enunciazione, intesa come vettore verso il fuori schermo, si dà sempre e solo in quanto fenomeno “meta-” (e che, del resto, caratterizza *non tutti*, ma solo «molti enunciati», nelle parole dello studioso francese), attraverso figure quali voci e sguardi in macchina, scritte rivolte al pubblico, messe in scena di schermi secondi ecc. Sono questi, per Metz, i momenti di ripiegamento riflessivo del film su se stesso, che possono darsi, quindi, sia sul livello del profilmico (i materiali dell'inquadratura come cose del mondo), sia del linguaggio cinematografico (effetti ottici, montaggio ecc. che si applicano ai materiali profilmici). Per quanto riguarda la musica, potremo parlare, allora, di strategie metamusicali: avremo, da una parte, un'enunciazione enunciata sul piano del prosonico, per esempio al livello delle liriche (come nel caso di una canzone che alluda a se stessa) o di scarti intertestuali (una citazione sonora “virgolettata”, messa in evidenza come riconoscibile, che “strizzi l'occhio” all'ascoltatore) e, dall'altra, un *embrayage* sul piano fonografico, laddove si dia uno scarto tra suono naturale e suono manipolato (si veda il caso della *mise en abyme* dello stesso processo di registrazione o della riproduzione del disco stesso, all'interno di un brano)²⁰.

¹⁹ Espressione, cara al mondo della musica acustica, impiegata da Frank Zappa («a movie for your ears») nelle note di copertina dell'album *Hot Rats* (Bizarre/Reprise, 1969); si veda la serie di CD *Cinéma pour l'oreille* curata da Jerome Noetinger (1992-2002, Metamkine). Un altro musicista, Elio Martusciello (2000), per descrivere un altro disco di Zappa, *Lumpy Gravy* (1968, Verve), in cui si passa con fluidità da un regime di musica registrata (riproduzione di suoni acustici) a uno di musica acustica (produzione di suoni squisitamente fonografici), parla di «dispositivo di superficie»: un involucro stratificato ma vuoto, dentro il quale *non c'è niente*, perché il suono si dà tutto nel suo accadere *hic et nunc* al cospetto dell'ascoltatore.

²⁰ La teoria dell'enunciazione impersonale di Metz gioca un ruolo centrale in Paolucci (2020), libro che propone un ripensamento sistematico delle teorie dell'enunciazione in ambito linguistico, semiotico e filosofico, ufficialmente in uscita il 30 settembre 2020 (data successiva alla stesura del presente articolo). Paolucci ha già pubblicato articoli sul tema e ha presentato gli assunti essenziali della sua teoria in almeno un'occasione, il XLVII congresso dell'AISS-Associazione Italiana Studi Semiotici, Siena, 25-27 ottobre 2019, dedicato al tema della enunciazione visiva (in quella sede, peraltro, ha proposto come paradigmatico proprio un esempio musicale: il brano *Wish You Were Here* dei Pink Floyd, tratto dal disco omonimo, Harvest/EMI/Columbia/Sony, 1975). L'autore del presente articolo ha potuto leggere la prima parte del libro di Paolucci in bozza.

6. Il recupero della dimensione simulacrale e narratologica

Un'impostazione come quella di Metz rischia, alla lettera, di schiacciare l'enunciazione sul testo, riducendo la prima al secondo fino a fare coincidere del tutto le due cose. Vi è il rischio, cioè, di una «riduzione trascendentale di tipo fenomenologico» (Eugeni 2002: 52), ovvero della mancanza di uno scambio tra un "io" e un "tu": non vi è comunicazione tra due soggetti perché l'autore "manda al suo posto" l'opera, il film, esso stesso enunciazione in quanto processo, macchina, insieme di apparati tecnici, che si autodesigna perché "c'è solo lui", opposto a uno spettatore empirico. È questo, infatti, proprio il punto più criticato della teoria metziana; per esempio, da Jacques Fontanille (1994), che suggerisce di reintrodurre il concetto di simulacro testuale in senso greimasiano. Partendo da Metz, passando per Fontanille, e per la semiopragmatica di Roger Odin (2000), è possibile, come mostra Ruggero Eugeni, giungere a una teoria dell'enunciazione filmica «non eretica» e allo stesso tempo capace di rendere conto delle specificità dei testi filmici.

Una volta ammesso che il film è, nel suo effettivo svolgimento, una macchina "impersonale" [è questa la proposta di Metz], occorrerà ammettere che i film tendono a personalizzare la relazione tra il film e lo spettatore, mediante la costruzione di alcuni simulacri del proprio svolgersi che investono la situazione spettatoriale di sensi e determinazioni immaginarie [la proposta di integrazione simulacrale avanzata da Fontanille]. Tra queste sono molto frequenti determinazioni antropomorfe, tali per cui lo spettatore è invitato a immaginare la propria relazione con il film che scorre sullo schermo come una relazione personale con un soggetto che gli parla, gli racconta, si confida con lui, ecc [si tratta della "fittizzazione dei poli della comunicazione", nei termini di Odin]. Partono di qui almeno due direzioni di ricerca. Per un verso occorre esaminare quali forme espressive sono state assunte dai luoghi di "ripiegamento enunciazionale" del film [abbiamo proposto alcuni esempi in ambito musicale, sul modello di quelli proposti da Metz]. Per altro verso occorre analizzare quali forme contenutistiche ha assunto la relazione tra film e spettatore, esaminando quali modelli di relazione socialmente sanciti sono stati assunti dal film per dare forma alla relazione con il proprio spettatore [i "modi di produzione del senso" nei termini di Odin; per esempio, il "modo documentaristico"]. Si tratta a ben vedere di un problema molto vicino a quello messo a fuoco da Michail Bachtin nella sua analisi dei generi letterari (Eugeni 2002: 56-57).

È in questa «relazione [dello spettatore] con il film che scorre sullo schermo come una relazione personale con un soggetto che gli parla, gli racconta» che possiamo agganciare, all'interno della nostra teoria dell'enunciazione fonografica modellata su quella metziana, le categorie della narratologia tradizionale (non a caso, per decenni, fertilmente applicate da teorici del cinema e critici cinematografici).

Una delle tre nozioni di "racconto" individuate da Genette (1972), la «narrazione», è relativa alla sua funzione strettamente comunicativa, ovvero al racconto come atto di enunciazione: la narrazione genera il «racconto» (inteso in senso stretto come significazione, ossia gli eventi per come ci vengono raccontati-presentati; intreccio, *plot*), da cui possiamo ricostruire la «storia» (il racconto come contenuto, gli eventi nella loro ricostruzione cronologica-lineare; *fabula*, *story*). Il racconto, inteso come storia e immaginabile come proliferazione linguistica di un enunciato di base («Marcel diventa scrittore», nel caso della *Recherche* di Proust, testo utilizzato dal narratologo francese come banco di prova per le sue teorizzazioni), è scomponibile secondo le categorie dell'analisi verbale, ovvero «tempo», «modo» e «voce». Se il tempo pertiene alla relazione tra tempo della storia e tempo del racconto, secondo rapporti di ordine, durata e

frequenza degli eventi, il modo riguarda le forme e i gradi di regolazione della rappresentazione narrativa, ovvero *come* le cose vengono raccontate, da che distanza (contrapposizione tra diegesi-*telling* e mimesi-*showing*) e con che prospettiva (con che punto di vista, secondo diversi gradi di focalizzazione tra narratore e personaggio interno alla storia). Per Genette, il modo ha a che fare con l'articolazione della competenza cognitiva e *non* rientra strettamente nelle questioni enunciative; ambito invece questo calato nella dimensione della voce. La voce riguarda i modi in cui la narrazione è implicata nel racconto, ovvero il rapporto tra narrazione e storia e tra narrazione e racconto; si tratta della questione del *chi* racconta e *come* lo racconta, secondo le categorie del tempo della narrazione (quand'è che il narratore scrive il racconto, rispetto agli eventi della storia?), del livello narrativo o diegetico (si verificano casi di incastonatura, ovvero di un personaggio che diventa a sua volta narratore di una storia?) e della persona (l'atteggiamento narrativo, ovvero se il narratore sia o meno anche uno dei personaggi)²¹.

7. Le configurazioni enunciative dello sguardo filmico

Seguendo le riflessioni post-genetteane sull'enunciazione in ambito filmico, e specialmente quelle di Francesco Casetti (1986)²², pare pertinente, ai nostri fini, includere, all'interno del nostro orizzonte teorico, non solo la categoria della voce, ma anche quella del modo. Il punto di vista, che in Genette è implicato nell'enunciazione solo se facente parte dell'istanza di enunciazione, è infatti il perno su cui si installa l'istanza enunciativa filmica: lo sguardo della macchina da presa, cioè, *produce* l'immagine e la presenta allo spettatore; il film si presenta da sé, metareferenzialmente, "eccomi, ti presento me stesso"²³. In questi termini, il film, dispositivo fenomenologicamente solipsistico in Metz, diventa una produzione a due, la relazione tra «l'occhio della macchina da presa, che è di per sé l'occhio del soggetto enunciatore» (Bertetti 2013: 156), e spettatore ideale o modello²⁴. Casetti si spinge a individuare quattro diverse «configurazioni enunciative» (enunciative ed enunciazionali), associate a quattro diversi «tipi di sguardo» rinvenibili nel film, alle quali corrisponderebbero delle precise organizzazioni deittico-pronominali:

1. Inquadrature oggettive: IO (enunciatore) e TE (enunciatario) guardiamo LUI (enunciato, personaggio, film).
2. Interpellazioni: IO e LUI guardiamo TE, te che sei destinato in seguito a guardare.
3. Inquadrature soggettive: TU e LUI vedete ciò che IO vi mostro.
4. Oggettive irreali (angolazioni rare d'autore, non riconducibili ad un personaggio, ed altre costruzioni dello stesso genere): Come se TU fossi ME²⁵.

²¹ Genette si occupa anche del «narratorio», ovvero del «dettore implicato» (nei termini di Wayne Booth, Maria Corti, Seymour Chatman, Wolfgang Iser) o «dettore modello» (nei termini di Umberto Eco).

²² Particolarmente pp. 64-70; una prima formulazione di queste riflessioni si trova già in Casetti (1983). Si veda anche Casetti (1998; part., pp. 49-56, 137, 139, 156), ossia l'edizione inglese del testo (con una introduzione firmata, peraltro, da Metz).

²³ La centralità del punto di vista nel racconto filmico ha fatto sì che, in qualche modo sulla scia di Metz, una certa «confusione tra voce e modo si ritrova in molti studiosi che si sono occupati dell'enunciazione cinematografica» (Bertetti 2013: 156). Per quanto nel racconto filmico, tecnicamente, il modo determini o inglobi la voce, i due livelli vanno tenuti distinti; risulta più interessante, semmai, identificare le articolazioni attraverso cui può darsi una scollatura tra i due piani (cfr. *infra*).

²⁴ Gianfranco Bettetini (1984) parla, a tale proposito, di «conversazione audiovisiva»; Gilles Deleuze (1983), riprendendo una suggestione di Pier Paolo Pasolini, di «discorso indiretto libero».

²⁵ Si propone qui la sintesi presentata in Bertetti (2013: 157).

Se appare piuttosto semplice individuare la maniera in cui oggettive e soggettive tradizionalmente intese si danno allo sguardo dello spettatore, *de facto* formandolo, indirizzandolo visivamente, cognitivamente e pateticamente²⁶, va fatta una precisazione sulla natura delle altre due configurazioni. Esempi di interpellazione sono, come detto, sguardi in camera, appelli verbali e scritte rivolti allo spettatore. Le oggettive irreali sono modalità in cui, nel mostrare ciò di cui dà visibilità, l'inquadratura mostra se stessa come risultato di uno sguardo che è possibile solo in quanto produzione di un apparato tecnico: tipicamente, si tratta di movimenti di macchina "irrealistici", basati su una qualche idea di ribaltamento della visione o di scavalcamento della prospettiva e della misura umane. Entrambe – da una parte (interpellazioni), mostrando che *vi è* una enunciazione (perché si convoca esplicitamente uno dei due poli del processo comunicativo-discorsivo, l'enunciatorio) e, dall'altra (oggettive irreali), rendendo manifesto come *solo tramite un processo* di enunciazione sia possibile l'esistenza di quell'enunciato che è il film – rientrano in quelle «ripiegature riflessive del film su se stesso» di cui parla Metz²⁷.

8. Dal punto di vista al punto di ascolto

Con tutte le cautele del caso (cautele dettate, innanzitutto, dalla problematicità "in partenza" di un'opposizione come "registrato vs. fonografico", che qui si sta cercando di articolare e precisare), è possibile tentare una traduzione – provvisoria perché squisitamente esemplificativa, di valore euristico e non dizionariale – della tetratipologia cassetiana con riferimento alla musica mediata. Passando, così, da un'idea di punto di vista a una di *punto di ascolto*.

²⁶ Le oggettive costituiscono la norma del cinema narrativo classico, con la cornice disegnata dall'inquadratura a definire una prospettiva oggettivante attraverso cui cose ed eventi sono mostrati "in terza persona". Le soggettive prevedono che lo sguardo della camera si presenti come del tutto sovrapponibile alla visione che del mondo filmico sottoposto alla vista dello spettatore ha un personaggio della storia raccontata dal film.

²⁷ Vale la pena di riportare le definizioni che, nell'edizione inglese del testo, Casetti (1998) dà di queste due configurazioni (nel volume, la «oggettiva irreal» diventa una «impossible objective view» o «impossible objective configuration», mentre l'espressione «unreal objective view», più fedele all'originale italiano, viene impiegata soltanto una volta; nota 16, p. 156). «Interpellation: The recognition by the film of someone outside the text to whom the film makes a direct appeal, 'hailing' this 'you' in the form of an aside; the enunciator, in the form of a narrator, a voice-over, titles, or the like, that directly addresses the spectator. Addressing an offscreen space that can never be made visible, interpellation can be considered a gaze without effect» (p. 138). In questa categoria, in quanto appello diretto allo spettatore, è chiaramente incluso lo sguardo in camera («look into camera»). «Impossible objective view: A configuration that, due to incongruous camera angles, colors, etc., does not allow the view to be attributed to any human character. Here the work of the technical apparatus is obvious, and the film's self-construction and self-offering are made explicit by the camera blatantly presenting its own functioning; the enunciator is figurativized in the camera itself: 'What you see, is thanks to me.' This configuration involves total *seeing*, metadiscursive *knowing*, and absolute *believing*» (pp. 137-138). Per un approfondimento delle assiologie visive-cognitive-epistemiche implicate nelle quattro diverse configurazioni enunciatrici cassetiane, si veda, sempre nell'edizione inglese del testo, la tab. n. 1 (p. 71). Vale la pena di riportare qui anche alcuni casi analizzati da Casetti per discutere della oggettiva impossibile: la visione aerea di *The Kid from Spain* (Leo McCarey, 1932); la morte di Horace in *The Little Foxes* (William Wyler, 1941); la carrellata all'indietro di *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939); la falsa soggettiva di apertura in *Fury* (Fritz Lang, 1936); alcuni passaggi chiave di *Él* (Luis Buñuel, 1952). Aggiungiamo: due casi straordinariamente paradigmatici di oggettiva impossibile sono gli spiazzanti giochi visivo-cognitivi, entrambi propiziati dalla presenza di uno specchio, proposti nella sequenza iniziale del trasloco in *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) e in quella, sempre iniziale, della corsa lungo il corridoio in *Contact* (Robert Zemeckis, 1997).

Oggettive: io inquadratura fonografica ti presento me stessa in quanto resoconto di eventi sonori che sono accaduti in passato (io, vetro che si pone come trasparente, ne sono la testimonianza fedele; “costui, costoro stavano suonando così”). Pensiamo alla registrazione di un concerto dal vivo: abbiamo a che fare con un *débrayage* enunciativo e con un enunciato enunciato sul piano prosonico (in regime di musica registrata).

Interpellazioni: io inquadratura fonografica ti presento me stessa “attraverso lo specchio” e mi rivolgo a te (“hey, senti qui”) attraverso le parole delle liriche (su modello dell’apostrofe al lettore, dello sguardo in camera, del *voice over* filmico o delle scritte indirizzate allo spettatore) o raccontandoti di un’altra musica che ti invito a riconoscere (secondo i diversi gradi dell’intertestualità, ossia della presenza di un testo all’interno di un altro; “facendoti l’occholino”, su modello della *mise en abyme* del film nel film). Appare qui centrale la dimensione aspettuale, ossia quella del “modo del tempo”; la duratività o, al contrario, la puntualità della convocazione diretta dell’ascoltatore (e la sua eventuale incorniciatura all’interno di una precedente istanza dell’enunciazione, di tipo non dialogico e oggettivante) decidono se, di volta in volta, si possa trattare di un *débrayage* enunciazionale e di una enunciazione enunciata sul piano prosonico, in regime di musica registrata, o di un *embrayage* prosonico (sempre in regime di musica registrata). In altri termini, in quanto effetto di ritorno a qualcosa, l’*embrayage* si dà solo in riferimento a una supposta “andata”, a un allontanamento da questo supposto qualcosa²⁸. Per fare un paragone con il regime filmico: un film interamente girato in soggettiva (come il classico *Lady in the Lake*, di Robert Montgomery, 1947) implica che ogni appello diretto al personaggio attraverso i cui occhi si dà la visione del film – e che è il film – coincida con un appello allo spettatore e, in tal caso, avremo un *débrayage* enunciazionale; un appello allo spettatore che rompa la quarta parete in un film per il resto oggettivante e in terza persona (per esempio, tra i tantissimi possibili, lo sguardo in camera e gli ammiccamenti indirizzati allo spettatore di Marty Feldman/Igor in *Young Frankenstein* di Mel Brooks, 1974)²⁹ è classicamente un *embrayage*³⁰.

Soggettive: io inquadratura fonografica mi ti mostro “specchiandomi”, mi presento a te in quanto evento sonoro che accade qui e ora (“io (sono) suono”), rendendoti partecipe del mondo dei suoni in quanto tali. Pensiamo alle opere fonografiche del Modernismo musicale novecentesco: abbiamo qui un *débrayage* enunciazionale e una enunciazione enunciata sul piano fonografico (in regime di musica acusmatica; «ascolto ridotto», ossia ascolto del suono in sé e per sé, nei termini di Pierre Schaeffer)³¹.

Oggettive irreali: io inquadratura fonografica mi presento a te in quanto tecnologia, ovvero ti presento me stessa “al di qua dello specchio”, svelandoti il mio funzionamento (su modello dei «salti di pellicola, fruscii, audio in asincrono» di quel cinema che si pone

²⁸ Nei termini della semiotica attanziale di Greimas e Fontanille, l’interpellazione filmica andrebbe considerata come quel caso in cui un personaggio del film si propone come «attante osservatore» (colui che osserva qualcosa; *ad vocem*, Greimas e Courtés 1979: 231-232) che rimanda a un «attante informatore» (il qualcosa oggetto di quello sguardo; *ad vocem*, p. 159) “impossibile” (ossia, noi spettatori), perché non includibile all’interno dell’enunciato, se non virtualmente, attraverso la deissi spaziale cui l’osservatore stesso allude.

²⁹ In termini greimasiani-fontanilleani (Greimas e Courtés 1979: 232), nel guardare in camera, Igor si pone come «astante» (ossia, attante osservatore attualizzato nell’enunciato) e, nel rivolgere la parola allo spettatore, si pone come «testimone» (ossia, attante narratore).

³⁰ Per quanto pure questa proposta sia stata pensata a partire dalle musiche mediate, si presume che i primi due tipi di configurazioni qui individuate possano essere applicabili anche alla musica non mediata.

³¹ A proposito degli inserti concreti presenti nel brano *Alan’s Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd (*Atom Heart Mother*, 1970, Harvest/Capital), Spaziantè (2005; 2009: 288) parla di «soggettiva sonora».

come «*rienuciazione del passato nel presente*»³², svelandoti i miei meccanismi interni (“io sono un apparato tecnico”), facendoti sentire lo scarto tra prosonico (suoni naturali, registrati) e fonografico (suoni manipolati). Pensiamo a quei casi in cui, all’interno di un brano, si mette fonograficamente in scena lo stesso processo di registrazione o riproduzione del suono: abbiamo qui un *embrayage* fonografico (ossia una situazione di dinamismo tra musica registrata e acusmatica)³³.

Più che dare seguito a una – comunque innegabile – ossessione tassonomica, e quindi proporre ulteriori esempi per ciascuna delle quattro tipologie individuate (peraltro a fronte della consapevolezza che difficilmente queste si presentano in maniera “pura”), è forse più interessante vedere all’opera la *tematizzazione* di queste opposizioni; i momenti, cioè, in cui i regimi tecnici ed estetici per un istante collassano, vengono forzati, vengono piegati per mostrare – meglio, per *far sentire*, nel nostro caso – la loro natura convenzionale, di artificio, effetto di senso, finendo con il dare ragione all’intuizione di Metz per cui l’enunciazione si dà davvero solo quando viene messa in discussione in quanto regime “naturale” di discorso e si registra un qualche tipo di passaggio, di dislivello, di disallineamento (del resto, Jakobson definiva *shifters* le voci deittiche che contraddistinguono i procedimenti enunciativi). Vediamo due esempi soltanto, paradigmatici nel loro presentarsi come perfette costruzioni non solo metamusicali, ma metafonografiche.

Mettendo in riproduzione il brano *I Am Sitting in a Room* di Alvin Lucier (1969)³⁴, l’ascoltatore sente la voce del compositore che gli/le si rivolge parlando in prima persona:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhhhh... rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity nnn... not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to sssssss... smooth out any irregularities my speech might have.

Come lo stesso Lucier spiega, al di là delle intenzioni addotte (“ripulire” la sua voce, la sua parlata dalla leggera balbuzie di cui soffre) o ricostruite (si tratta dell’opera sonora giudicata, per antonomasia, la dimostrazione della non neutralità dei processi di mediazione), il brano è costituito da una serie di “registrazioni di una registrazione”, a partire da una prima e originaria in cui egli ha semplicemente registrato la propria voce stando seduto al centro di una stanza. La seconda registrazione avrà per oggetto – e registrerà – la riproduzione attraverso degli altoparlanti di quella prima registrazione, la terza avrà per oggetto la seconda, ossia la registrazione della prima registrazione riprodotta, e così via, per 32 volte. Le registrazioni sono inserite una dopo l’altra senza

³² Virgolettati tratti da Panosetti (2014: 182, 180). L’autrice si riferisce in particolare al film *The Artist* di Michel Hazanavicius (2011), in cui «a essere riattivata non è la visione di un film degli anni Venti, ma la visione di un film *negli* anni Venti» (p. 182).

³³ A proposito degli effetti di *radio switch* all’interno dei brani di Uwe Schmidt/Atom Heart a nome Señor Coconut y su Conjunto (in particolare nel disco *El Baile Alemán*, 2000, Emperor Norton), si veda Spaziante (2007), che parla di «metamusica», «mise en abyme sonora» e «trompe-l’oreille» (pp. 57-58). Altri esempi simili sono discussi in Marino (2014).

³⁴ L’opera è stata concepita e realizzata originariamente nel 1969. Qui si fa riferimento alla versione più comunemente disponibile in forma fonografica, registrata nel 1980 e della durata di 45:25 minn. c.ca: Alvin Lucier, *I Am Sitting In A Room*, Lovely Music Ltd., 1981.

soluzione di continuità, finché la voce e le parole di Lucier stingono e sono rese sostanzialmente inintelligibili, mentre progressivamente emergono, fino a prevalere del tutto, gli armonici ambientali, rendendo l'ascolto simile a quello di chi si trovi ad ascoltare il canto di una balena. Ai nostri fini, in questa sede: un brano che si è presentato inizialmente come musica registrata e che interpella l'ascoltatore, in un regime di *débrayage* enunciazione ed enunciazione enunciata («mi trovo seduto in una stanza, diversa da quella in cui sei seduto-a/siete seduti adesso»), si è andato, passo dopo passo, segmento dopo segmento, trasformando in una soggettiva sonora che apre al mondo dei “suoni in quanto tali”, al mondo di quei suoni, cioè, possibili solo in quanto frutto del lavoro poetico del linguaggio fonografico.

La dimensione tecnica di mediazione, manipolazione e creazione cui tutto ciò, nel brano di Lucier, allude, ma che non viene mostrata – meglio, fatta sentire – in chiaro, la dimensione di cui, cioè, si danno in Lucier soltanto gli esiti (senza mostrarne il *making of*, senza sottolinearne le frizioni che ne sono il corollario; stiamo alludendo alla oggettiva irreale), è al centro del vero e proprio gioco metalinguistico e autoironico portato in scena da Todd Rundgren, musicista e produttore pop-rock tra i più innovativi e importanti degli anni Settanta (uno dei riconosciuti “maghi dello studio di registrazione”), nella *Intro* al brano *Breathless* (dall'album *Something/Anything?*, Bearsville, 1972). Rundgren prende parola in prima persona:

Before we go any further, I'd like to show you all a game I made up. This game is called 'Sounds of the studio', and it can be played with any record including this one. You can play it, uh, with... you can even play it with your favorite record. You may be surprised. Now if you have a pair of headphones you better get 'em out and get 'em cranked up 'cause they're really gonna help you on this one.

L'invito a indossare le cuffie e alzare il volume ha, in effetti, un che di sadico: perché i «suoni dello studio» che il musicista farà ascoltare sono, in verità, rumori dovuti a un cattivo uso degli strumenti e delle tecniche di fonofissazione. Rundgren fa ascoltare dapprima un *hiss* (sibilo, fischio): «It comes on records that were mastered lousy or mono reprocessed for stereo or any number of things». Poi «the sound of bad editing» (il suono di un montaggio [dei nastri magnetici] fatto male). E chiude con una *punchline* di sapore anti-tecnofobico: «here's what happens when the machine gains control and mangles your tape», facendo sentire il rumore delle sue dita che pigiano tasti a caso sul banco del mixer. Per vincere il gioco, «all you have to do is find these sounds on the record, and whoever finds the most wins, of course». Rundgren riprende infine a parlare («But don't...»), ma la sua voce viene bruscamente tagliata dal suono di una puntina del giradischi che salta, *scratchando* i solchi del vinile e annunciando così il passaggio al brano successivo (*Breathless*).

Bibliografia

Bertetti, P. (2013), *Soggetti, sguardi, schermi: le diverse soggettività nella semiotica del cinema*, in Mangano, D. e Terracciano, B. (a cura), *Il senso delle soggettività: ricerche semiotiche* (“E/C” serie speciale, 15-16), Roma, Nuova Cultura, pp. 153-157.

Bettetini, G. (1984), *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e audiovisiva*, Milano, Bompiani.

Bolter, J. D. e Grusin, R. (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press.

Casetti, F. (1983), *A tu per tu. Il film e il suo spettatore* (Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni 123-124 (aprile-maggio), serie F, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica), Urbino, Università di Urbino.

Casetti, F. (1986), *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.

Casetti, F. (1998), *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Bloomington e Indianapolis (IN), Indiana University Press.

Chion, M. (1991), *L'art des sons fixés: ou la musique concrètement*, Fontaine, Metamkine.

Deleuze, G. (1983), *L'image-mouvement: Cinéma 1*, Paris, Éditions de Minuit.

Deleuze, G. e Guattari, F. (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit (*Rizoma. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, Sez. 1*, tr. it. G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 1997).

Deleuze, G. e Guattari, F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit (*Che cos'è la filosofia?*, tr. it. A. De Lorenzis, Torino, Einaudi, 1996).

Fabbri, F. (1996), *Il suono in cui viviamo: saggi sulla popular music*, II ed., Roma, Arcana 2002.

Floch, J.-M. (1986), *Les formes de l'empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Périgueux, Fanlac.

Fontanille, J. (1994), «Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative», in *Semiotica*, 99/1-2, pp. 185-197.

Genette, G. (1972), *Figures III: discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

Greimas, A. J. (1975), «L'Énonciation (une posture épistémologique)», in *Significação*, 2, pp. 9-25.

Greimas, A. J. (1976), *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil.

Greimas, A. J. e Courtés, J. (a cura) (1979), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (*Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, tr. it. P. Basso, A. Fabbri, P. Fabbri, R. Giovannoli, I. Pezzini, Milano, Bruno Mondadori, 2007 [l'edizione italiana integra contributi da un secondo volume francese edito nel 1986]).

Jacoviello, S. (2012), *La rivincita di Orfeo: esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Milano-Udine, Mimesis.

Lacasse, S. (2005), *Persona, Emotions and Technology: The Phonographic Staging of the Popular Music Voice*, comunicazione presentata alla conferenza “Art of Record Production” 2005, <http://charm.cchcdn.net/redist/pdf/s2Lacasse.pdf>.

Manetti, G. (2008), *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università.

Marconi, L. (2007), *Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip*, in Calefato P., Marrone G. e Rutelli R. (a cura), *Mutazioni sonore: sociosemiotica delle pratiche musicali*, (E/C serie speciale, 1), Roma, Nuova Cultura, Roma, pp. 105-113.

Marin, L. (1994), *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil.

Marino, G. (2014), «Trompe-l'oreille. Note sulla musica che inganna», in *Lexia*, 17-18 (*Immagini efficaci/Efficacious Images*, a cura di Leone M.), pp. 365-406.

Marino, G. (2019), *È possibile una semiotica della musica?*, in Leone M. (a cura), *Il programma scientifico della semiotica: scritti in onore di Ugo Volli* (I Saggi di Lexia 33), Roma, Aracne, pp. 95-109.

Martusciello, E. (2000), *Lumpy Gravy è un dispositivo di superficie*, in Salvatore G. (a cura) *Frank Zappa domani: sussidiario per le scuole meno elementari*, Roma, Castelvecchi, pp. 229-238.

Maselli, G. (1972), *Il nuovo cercadischi: guida alla formazione di una discoteca dal Medioevo ai nostri giorni*, Milano, Mondadori.

Metz, C. (1972), *Essais sur la signification au cinéma, II*, Parigi, Klincksieck.

Metz, C. (1987), «L'énonciation impersonnelle ou Le site du film», in *Vertigo*, 1, pp. 13-34.

Metz, C. (1991), *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*, Paris, Klincksieck (*L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, tr. A. Sanna, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995).

Middleton, R. (2006), *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, London & New York, Routledge.

Moore, A. F. e Dockwray, R. (2010), «Configuring the Soundbox 1965-1972», in *Popular Music*, 29/2, pp. 181-197.

Nattiez, J.-J. (1987), *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi.

Odin R. (2000), *De la Fiction*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.

Paget, D. e Roscoe, J. (2006), *Giving Voice: Performance and Authenticity in the Documentary Musical*, in *Jump Cut: a Review of Contemporary Media*, 48, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/MusicalDocy/>.

- Panosetti, D. (2014), *Piccola fenomenologia per un'estetica vintage*, in Pezzini, I. e Spaziante, L. (a cura), *Corpi medialità: semiotica e contemporaneità*, Pisa, ETS, pp. 175-188.
- Paolucci, C. (2020), *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
- Peignot J. (1960), «De la musique concrète à l'acousmatique», in *Esprit*, 28, pp. 111-123.
- Pevevini, P. (2004), *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve*, Roma, Meltemi.
- Porena, B. (1975), *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Torino, Einaudi.
- Rutelli, R. (2009), *L'enunciazione vocalizzata nel sincretismo canoro: corpo, linguaggi, modelli*, in Pozzato, M. P. e Spaziante, L. (a cura), *Parole nell'aria: sincretismi fra musica e altri linguaggi*, Pisa, ETS, pp. 139-156.
- Ruwet, N. (1972), *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Schaeffer, P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.
- Schafer, R. M. (1969), *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Scarborough-Ontario, Associated Music Publishers Inc. and New York, Berandol Music Limited.
- Sibilla, G. (2003), *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani.
- Spaziante L. (2005) *Vedere suoni: musica e psichedelia*, in Marrone G. (a cura) *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi, pp. 21-42.
- Spaziante, L. (2007), *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci.
- Spaziante, L. (2009), *Come dire cose senza parole: figuratività sonora e sound design, tra musica e cinema*, in Pozzato M. P. e Spaziante L. (a cura), *Parole nell'aria: sincretismi fra musica e altri linguaggi*, Pisa, ETS, pp. 285-295.
- Spaziante, L. (2013), *Effetti di soggettività dal testo audiovisivo: sonoro, visivo e mondi interiori in Drive*, in Leone M. e Pezzini I. (a cura), *Semiotica delle soggettività: per Omar* (I saggi di Lexia 11), Roma, Aracne, pp. 193-208.
- Surace, B. (2019), *Il destino impresso: per una teoria della destinalità nel cinema*, Torino, Kaplan.
- Tagg, P. (2012), *Music's Meaning: A Modern Musicology for Non-Musos*, Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.
- Valle, A. (2015), *Towards a Semiotics of the Audible*, in *Signata*, 6, pp. 65-89.
- Vandsø, A. (2012), *I am Recording the Sound of My Speaking Voice: Enunciation in Alvin Lucier's I'm Sitting in a Room*, in *Sound Effects*, 2, 1, pp. 96-112.
- Varèse, E. (1966), «The Liberation of Sound», in *Perspectives of New Music*, V, 1, pp. 11-19.

Violi, (2006), *Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell'oralità*, in *E/C* online, http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=165.

Zappa, F. (e Occhiogrosso P.) (1989), *The Real Frank Zappa Book*, New York, Poseidon Press.