

Segni e suoni. Un'analisi linguistica della semantica dei codici musicali

Luca Capone

Abstract

The article presents an analysis of the complex relationship between music and language by comparing two contrasting semantic approaches. The aim is twofold: 1) to highlight the implications of different theories of meaning for the understanding of music; 2) to determine which approach is better suited to the theoretical challenges raised by this comparison. The perspectives considered appear to be mutually incompatible, each emphasising different facets of the musical phenomenon. On the one hand, the referentialist perspective treats music like natural-historical languages with their denotative capacities, emphasising the undeniable fact that music prompts interpretation, conveys content and carries meaning. Semiotic analysis, on the other hand, presents music as structured acoustic material whose only content is the representation of formal relations. The coexistence of the two perspectives is possible if the focus of comparison is shifted from the products of linguistic and musical activity to the operating principle of the two phenomena. The common operating principle is found in the general capacity for sign articulation outlined by Saussure in the Course in General Linguistics. Once this perspective is adopted, it becomes possible to reconcile the content-oriented instances of musical interpretation with its formal description.

Keywords: Structural Linguistics, Semantics, Semiotics, Music.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
[Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

L'articolo propone un'analisi del rapporto fra musica e linguaggio, a partire da due approcci semantici alternativi, con un duplice obiettivo: 1) illustrare le conseguenze di diverse teorie del significato per la comprensione della musica; 2) capire quale impostazione risulta più appropriata per rispondere alle istanze teoriche poste da questo confronto. Le prospettive prese in considerazione, privilegiando diversi aspetti del fenomeno musicale, sembrano sostenere istanze non conciliabili. Da un lato, la prospettiva referenzialista evidenzia il fatto innegabile che la musica suscita interpretazioni, contenuti, significati, accostando in questo modo la musica alle lingue storico naturali e alle loro capacità denotative, dall'altro l'analisi semiologica descrive la musica come materia acustica organizzata, il cui unico contenuto consiste nell'esibizione di rapporti formali. Le rispettive istanze possono coesistere spostando il centro del confronto dai prodotti delle attività linguistiche e musicali, al tipo di operatività esibita dai due fenomeni, prendendo come radice comune delle due attività (linguistica e musicale) la capacità generale di articolare segni, delineata da Saussure nel Corso di Linguistica Generale. Una volta posta questa prospettiva, diventa possibile conciliare le istanze contenutistiche dell'interpretazione musicale insieme con la sua descrizione formale e porre il confronto in termini produttivi.

Parole chiave: Linguistica Strutturale, Semantica, Semiotica, Musica.

1. La questione del contenuto della musica

La musica e il linguaggio sono due fenomeni peculiari dell'attività umana. Nonostante le rispettive specificità, presentano una serie di interrogativi comuni, tali per cui il loro raffronto viene generalmente considerato un metodo ragionevole e promettente per conseguire una comprensione più profonda della musica, descriverne i meccanismi espressivi e l'eventuale portato comunicativo. Fra le varie questioni condivise, di seguito vengono elencate le principali:

- cosa rende del semplice suono del discorso o della musica?
- cosa rende una parola, la stessa parola, una melodia, la stessa melodia, attraverso l'innumerabile serie di repliche in cui si manifesta?
- è possibile, ed eventualmente in che modo, identificare delle unità minime significanti all'interno del continuum del discorso o di una melodia?
- è possibile la perifrasi, o meglio, è possibile trasmettere lo stesso contenuto, con espressioni diverse all'interno di un medesimo codice? E parallelamente, è possibile una traduzione intersemiotica senza perdite di contenuto?

Molti degli interrogativi fin qui elencati, se non tutti, rimandano almeno indirettamente alla questione del significato (o contenuto). La questione della differenziazione fra mero rumore e discorso si risolve indicando che determinati suoni si differenziano dal mero rumore in quanto significativi per chi li ascolta. Basti pensare al celebre esempio di Saussure, per cui non è possibile identificare elementi significanti del discorso in una lingua sconosciuta (Saussure, 2005, trad. it. p. 126). Lo stesso esempio chiarisce come identificare unità all'interno della catena parlata. I morfemi (la più piccola parte del discorso dotata di significato, ma lo stesso vale per le parole) vengono ritagliati nel continuum del discorso in funzione del significato (*ibid.*). Riguardo perifrasi e traduzione, De Mauro evidenzia come la questione riguardi *l'onniformatività semantica* delle lingue storico naturali e le capacità significative dei codici a esse subalterni (De Mauro, 1997, p. 133). Quando però si passa alla musica le cose si fanno più incerte. Sembra ragionevole affermare che la musica si distingue dal mero rumore perché significativa per chi l'ascolta, ma in questo caso il senso della spiegazione e in particolare della parola *significato* non è immediatamente chiaro. Parimenti, è possibile ritagliare nel continuum musicale una sezione e indicarne il significato (si pensi all'esempio di Wittgenstein «Devi sentire

questa battuta come un'introduzione», Wittgenstein 2014, trad. it. p. 238; Arbo 2017), ma è una questione dibattuta se tali sezioni corrispondano in maniera sistematica a significati definiti come avviene nel linguaggio. Per quanto riguarda perifrasi e traduzione, è senz'altro possibile riarrangiare un brano, suonarlo con un'intenzione diversa, o anche raccontarlo a parole, ma non c'è un modo per decidere definitivamente se questi esercizi rientrano nei casi di perifrasi e traduzione, cioè di mantenimento di un contenuto in una forma alternativa. Queste criticità evidenziano due punti importanti: 1) esistono delle questioni aperte nel rapporto tra musica e linguaggio che devono essere risolte affinché il loro confronto possa portare a una chiarificazione del fenomeno musicale; 2) in qualsiasi modo vengano risolti questi interrogativi, la questione del significato sembra costituire il fulcro in funzione del quale deve essere decisa (e di fatto si è articolata) la discussione (Cooke, 1959; Coker, 1972; Clark, 1982; Davies, 2003; Kivy, 2007; Cimatti e Oliva, 2021). Nei seguenti paragrafi, il rapporto fra linguaggio e musica viene analizzato alla luce di due approcci semantici alternativi, con un duplice obiettivo: 1) illustrare le conseguenze di diverse teorie del significato per la comprensione della musica; 2) capire quale impostazione risulta più appropriata per rispondere alle istanze teoriche poste da questo confronto.

Le prospettive prese in considerazione, evidenziando diversi aspetti del fenomeno musicale, sembrano sostenere istanze non conciliabili. Da un lato, la prospettiva referenzialista evidenzia il fatto innegabile che la musica suscita interpretazioni, contenuti, significati, accostando in questo modo la musica alle lingue storico naturali e alle loro capacità denotative, dall'altro l'analisi semiologica descrive la musica come materia acustica organizzata, il cui unico contenuto consiste nell'esibizione di rapporti formali. In questo modo la musica non è accostata alle lingue ma ai sistemi di segnali, i quali possono in seconda battuta essere interpretati dalle lingue. Le rispettive istanze possono coesistere spostando i termini del confronto, come sostenuto da Cimatti e Oliva (2021). Secondo i due autori, il rapporto fra musica e linguaggio diventa davvero produttivo (e chiarificatore nei confronti della

musica) quando è posto nei termini dal tipo di operatività esibita dai due fenomeni, prendendo come radice comune delle due attività (linguistica e musicale) la capacità generale di articolare segni, delineata da Saussure nel *Corso di Linguistica Generale* (2005). Una volta posta questa prospettiva diventa possibile spiegare perché il confronto tra i due fenomeni risulta così naturale e perché la musica e non ogni altra materia acustica si presta all'interpretazione e più in generale a stimolare esperienze estetiche. Queste ultime conclusioni poggiano su alcune considerazioni espresse da Garroni in *Ricognizione della semiotica* (1997).

2. Significato come entità extralinguistica

La prima questione che si impone a un confronto fra musica e linguaggio è stabilire se, e in che misura, la musica costituisca effettivamente un linguaggio. Un filone di studi molto nutrito si è mosso sulla scia di una concezione semiotica precisa, l'esternalismo o referenzialismo (cfr. Appelqvist 2020), ovvero l'idea secondo cui il significato è un qualcosa di esterno al medium espressivo. Questa posizione è ben nota in letteratura (De Mauro, 1970, p. 42; Eco, 2016, §2.5.1; Garroni, 1977, p.21). Sebbene nel corso della storia delle idee abbia conosciuto diverse formulazioni, sia Garroni che De Mauro sono concordi nel farla risalire almeno all'epoca di Aristotele. Secondo il referenzialismo, il linguaggio è quell'insieme di regole e termini tramite cui formulare proposizioni. Le proposizioni si riferiscono a stati di cose (i.e., l'enunciato *la neve è bianca* si riferisce a uno stato di cose del mondo, il quale può verificare o falsificare la proposizione). Queste proposizioni, per funzionare, devono essere composte da simboli elementari, il cui significato si configura come riferimento, o denotazione. Il significato dei termini è determinato in maniera diretta dall'incontro con gli oggetti e i fenomeni.

Se il confronto fra musica e linguaggio parte da premesse referenzialiste, il metodo per condurlo consisterà nella ricerca del correlato semantico della musica, ovvero il contenuto, l'oggetto, il significato dei termini di quella

lingua peculiare che è la musica. Tuttavia, non è immediatamente chiaro quale possa essere lo stato di cose rappresentato da questo medium espressivo, dato che difficilmente una melodia potrà trasmettere il contenuto espresso dalla forma linguistico-proposizionale *la neve è bianca*. Questo problema viene tradizionalmente risolto riservando alla musica dei contenuti emotivi.

«Come ‘contenuto della musica’ si designa in generale, quasi unanimemente, l’intera gamma dei sentimenti umani, perché in questi si crede di scorgere il contrapposto alla determinatezza concettuale e quindi la vera differenziazione dall’ideale delle arti figurative e della poesia. I suoni e il loro artistico collegamento non sarebbero che il materiale, il mezzo di espressione, con cui il compositore rappresenta l’amore, il coraggio, la contemplazione, l’estasi» (Hanslick, 1978, trad. it. pp. 20-21).

Questa idea, già criticata da Hanslick nel 1854, ha avuto molta fortuna nel corso del tempo, tornando a più riprese nelle ricerche di diversi studiosi, tanto che circa un secolo dopo è ritenuta ancora assolutamente plausibile, nel 1959 viene pubblicato *The Language of Music* di Deryck Cooke. Cooke sembra incarnare alla perfezione la concezione criticata da Hanslick, secondo l’autore britannico il contenuto di un’opera musicale è un sentimento esperito dall’artista al momento della composizione, il quale realizza l’opera traducendo questa esperienza emotiva in una particolare forma sonora. A sua volta, chi ascolta l’opera, rivive la medesima esperienza, convertendo i suoni della composizione nel sentimento originario (Cooke, 1959, p. 202). La posizione di Cooke è chiaramente referenzialista, il correlato di un brano o di parti di esso, sono vari processi emotivi, dei supposti stati interni indotti dalla decodifica dell’opera.

Una concezione del contenuto di questo tipo ha diversi effetti indesiderati, il principale dei quali è l’impossibilità di autentica interpretazione e godimento estetico. Se la musica è equiparata a uno stimolo materiale da

decodificare in emozione, non resta spazio per quel gioco di inesauribile interpretazione di una materia che continuamente interpella il suo fruitore, di cui ad esempio riferisce Eco in *Opera aperta* (1997, p. 89). Secondo il semiologo italiano, l'*apertura* sarebbe la condizione di ogni fruizione estetica, non l'emozione. Questa apertura non è da concepire come propria solo di determinate opere, particolarmente enigmatiche e indecidibili, ma come il *prìus* di ogni opera d'arte, anche la più tradizionale. D'altro canto, seguendo la posizione di Cooke, l'estetica si riduce a un lavoro di traduzione o decodifica, di corrispondenze fra stimoli ed emozioni, decifrando in questo modo un nascosto (e innato) linguaggio della musica. Cooke sottoscrive questa conclusione riportando le parole di Schoenberg, secondo cui un giorno, gli psicologi del futuro, decifreranno finalmente il linguaggio della musica (Cooke, 1959, p. 273). Infine, concependo la vita interiore dei soggetti come un semplice ricettacolo di emozioni codificabili in stimoli acustici, arriva alla conclusione secondo cui sarebbe possibile *leggere la mente* del compositore attraverso la sua opera: «when the language of music is finally deciphered, some terrible secrets may be revealed, not only about the particular composer, but about humanity at large» (*ibid.*).

Queste prospettive distopiche non hanno scoraggiato ulteriori ricerche. Davies (2003), nonostante la vicinanza con le posizioni di Cooke, nega alla musica lo statuto di linguaggio, evidenziando il carattere immediato che secondo lui lega le emozioni e la musica: «music is not even like a language to the extent that musical reference to emotions is secured by the conventions of a nonlinguistic symbol system. Musical reference to emotions is natural rather than conventional» (Davies, 2003). Invece di passare per un elemento intermedio, come il *linguaggio musicale* immaginato da Cooke, Davies salta interamente questo passaggio, per affermare che il riferimento musicale alle emozioni è assicurato da un *sistema di simboli non linguistico*. Ovvero una sorta di automatismo, in funzione del quale le emozioni sono suscitate dal suono. Anche in questo caso permane l'interrogativo sul ruolo che la storia, l'apprendimento, il gusto e l'interpretazione giocano nell'esperienza estetica

(o nell'esperienza in generale) immaginata da questo autore. Il gioco di rimandi fra suoni ed emozioni è infine chiarificato da Davies tramite un *isomorfismo dinamico*, tale per cui l'essere umano sarebbe in grado, in maniera innata, di cogliere la similarità fra un moto emotivo e un movimento sonoro (*ibid.*).

Nel 2008, l'argomento è affrontato nella voluminosa opera di Aniruddh Patel. Nel suo testo, un capitolo è dedicato precisamente al rapporto fra musica e significato. Patel esclude che la musica possa avere una semantica in senso stretto (ovvero come predicazione e riferimento, Patel, 2008, p. 304). Tuttavia, si dimostra possibilista rispetto a una seconda definizione di significato, secondo cui i contenuti della musica non sono stati emotivi determinati, ma «intricate mentations related to musical structure, emotion, and so forth» (*ibid.*). Patel cerca di supportare la tesi secondo cui la musica veicola contenuti indeterminati ma coerenti in soggetti diversi attraverso alcuni studi empirici. Generalmente, in questi studi vengono sottoposte delle melodie ad alcuni soggetti. Successivamente viene richiesto a questi ultimi di valutare i brani su delle scale semantiche (ovvero delle scale numerate alle estremità delle quali sono collocate parole di significato opposto *joy-sadness*, *strenght-wakness*), oppure di immaginare che la canzone sia la colonna sonora di un film e identificarne il titolo. In questi casi è difficile stimare quanto la coerenza dei risultati dipenda da una capacità semantica autonoma della musica o quanto piuttosto dal fatto che la scelta è confinata a categorie semantiche prestabilite o a un formato di risposta altamente tipizzato (come i titoli di film).

Appelqvist (2020) sintetizza efficacemente il problema principale delle posizioni fin qui riportate. In questi studi la musica viene ridotta a un supplemento inessenziale dell'*attività mentale* di chi ascolta o produce musica. L'attività estetica si risolve in un rimando fra stimoli e processi (più o meno determinati), in cui il medium sonoro perde il ruolo centrale a cui invece si appellava Eco (ma anche Wittgenstein, 1995, p. 81). In questo senso la musica non è più una questione di attese, aspettative, contemplazione o

interpretazione, ma un fatto di stimoli, destinati a far *scattare* nei soggetti le stesse reazioni fisiologiche (emotive in questo caso), concepite come universali. I problemi di questa concezione della musica erano in buona parte chiari al già citato Hanslick. L'autore critica aspramente concezioni contenutistiche della musica, secondo cui questa sarebbe in grado di rappresentare contenuti. L'autore in particolare argomenta contro due concezioni di contenuto. La prima, è quella già affrontata di *contenuto emotivo*, equiparata a una *vecchia metafora*. Hanslick spiega che, proprio come viene escluso che la musica possa trasmettere stati di cose determinati, parimenti non è possibile ammettere un'eccezione per i contenuti emotivi. L'autore puntualizza che la musica può avere senz'altro delle connotazioni qualitative (può essere incalzante, sussurrante, impetuosa) ma «l'amore o la collera ve li introduce esclusivamente il nostro proprio cuore» (Hanslick 1978, trad. it. p. 21). Aggiunge poco dopo che ciò che determina questi contenuti è precisamente il loro nocciolo concettuale (ivi, p. 22). In altre parole, la particolare connotazione emotiva che viene riconosciuta alla musica è da imputare a un supplemento *concettuale*, o in altri termini, al linguaggio. La seconda concezione di contenuto criticata da Hanslick ha a che fare col soggetto dell'opera, parimenti escluso come possibile *contenuto* denotato dall'opera: «Un contenuto in questo senso, una materia nel senso di soggetto trattato, la musica in realtà non l'ha» (ivi, p. 125). A questo punto l'autore va oltre la critica e propone un'argomentazione positiva circa il possibile contenuto della musica. L'autore spiega che la musica consta di forme sonore che si susseguono secondo reciproci rapporti, al modo in cui il movimento e le forme si relazionano in altre arti come la danza e l'architettura. Dato che si tratta di *rapporti senza contenuto determinato* queste forme si pongono come aperte a possibili interpretazioni, tuttavia specifica che queste interpretazioni non sono espressione intrinseca della musica: «il contenuto del pezzo non è altro se non le forme sonore udite, perché i suoni non solo sono ciò con cui la musica si esprime, ma anche sono l'unica cosa espressa» (ivi, p. 126). In breve, l'unico contenuto possibile della musica, è la musica stessa, forme

sonore. Diversi autori hanno letto una diminuzione della musica in queste parole. Appelqvist (2020) riferisce che Hanslick arriva a negare la possibilità che la musica trasmetta contenuti partendo da una (errata) concezione referenzialista del significato. In questo modo finirebbe col ridurre la musica a mero esercizio formale. Similmente, secondo Kim (2023) Hanslick relega la musica al formalismo, negando la possibilità che possa veicolare contenuti per convenzione. In questo modo non verrebbe riconosciuta la dimensione soggettiva, sociale e situata della prassi artistica che costituisce la musica (Kim, 2023). Tuttavia, le critiche di Kim e Appelqvist non sembrano cogliere del tutto il punto espresso da Hanslick. Questi non nega che la musica possa suscitare emozioni e interpretazioni, semplicemente non lo può *autonomamente*, ma solo in funzione di altre condizioni, definite come *concettuali*. Questa significatività non sembra essere quindi una proprietà primaria della musica, ma di *secondo grado*, condizionata da un supplemento concettuale. In questo senso, e uscendo dal paradigma semantico referenzialista, la musica fungerebbe da materia sulla quale i concetti (della lingua) possono esercitare la loro attività formativa (o concettualizzante), facendo emergere contenuti determinati. Tuttavia, anche questa descrizione non sembra integralmente soddisfacente. Se la musica fosse una mera materia occasionale, qualunque rumore potrebbe prestarsi come oggetto adatto all'azione interpretativa della lingua, producendo un'esperienza estetica. In questo modo si ricadrebbe nell'obiezione di Appelqvist dell'inessenzialità della musica. È necessario tenere in considerazione che ciò che comunemente viene chiamata musica sembra costituire un elemento insostituibile all'interno dell'economia di quella precisa esperienza estetica, a differenza di molti altri suoni, non disponibili a questo tipo di fruizione. Nel seguente paragrafo la questione del rapporto fra lingua e musica viene approfondita a partire da una prospettiva anti-referenzialista, in grado di tenere insieme le istanze fin qui presentate.

3. Musica e linguistica strutturale

L'approccio referenzialista non sembra in grado di caratterizzare il rapporto fra musica e linguaggio in maniera soddisfacente, né di chiarificare le strategie di significazione sottese al fenomeno della musica. Una possibile alternativa consiste nel cambiare i termini del confronto, nello specifico può essere utile prendere in considerazione ciò che alcuni studiosi hanno detto della musica a partire da una concezione non referenziale del significato. Umberto Eco, oltre essere stato un semiologo sostenitore di posizioni anti-referenzialiste, si è variamente interessato di estetica e in particolare di musica, come testimoniato dal duraturo rapporto con Luciano Berio (cfr. Berio, Eco 1986; vedi anche Oliva, 2021). In *Semiotica e Filosofia del linguaggio* Eco risulta piuttosto lapidario rispetto a un possibile contenuto della musica (Eco 1984, p. 49-50). All'interno della semiotica, alla musica spetta un posto fra i codici monoplanari (quelli che nel Trattato chiamava s-codici, Eco, 2016, §1.3; vedi anche De Mauro, 1997, p. 57). Nei codici pluriplanari, a un significante (elemento del piano espressivo di un codice) corrisponde un contenuto. Di conseguenza il piano dell'espressione è correlato ad (almeno) un secondo piano del contenuto. Ma a fianco di questi codici ne esistono altri, monoplanari, ovvero codici in cui all'espressione non è correlato alcun contenuto. Ne sono esempi il calcolo, il sistema degli scacchi, la logica formale, l'alfabeto, gli elementi non figurativi in pittura e appunto la musica. Si tratta di sistemi di elementi (segnali) che possono combinarsi in unità di ordine superiore secondo regole di contiguità e selezione, o in parole povere secondo una sintassi¹. Sviluppandosi su di un

¹ È importante specificare che la parola sintassi non deve far pensare a delle regole universali tramite cui generare tutte le possibili espressioni di un codice. Il codice è un'astrazione, sancita per convenzione o ricostruita a partire dai segnali effettivamente prodotti dagli utenti del codice. Solo alcuni di questi codici si basano su un insieme di regole esplicitabili e in numero finito. Molti altri invece rispondono senz'altro a delle regole, ma che possono però essere ignorate, infrante o cambiate, senza fuoriuscire dal codice (Cfr. De Mauro, 1997, p. 53)

solo piano, l'unico rimando di cui questi sistemi sono capaci è quello che si muove lungo la linearità del significante, nel caso della musica un rimando di carattere temporale, nelle parole di Eco: «se vi è significato di una mossa degli scacchi esso consiste nella serie di mosse conseguenti che la mossa antecedente rende possibili» (Eco, 1984, p. 49-50). L'assonanza con le posizioni di Hanslick è notevole. Eco insiste, chiamando in causa Roman Jakobson, sul ruolo dei rapporti formali nelle composizioni musicali e nella pittura astratta, sul carattere fondamentale del rinvio e della creazione di attese, delineando un «fenomeno di 'significanza' diffuso lungo tutta l'estensione di una testura cronologica o spaziale» (ivi, p. 50). Eco sembrerebbe chiudere così la *vexata quaestio* della capacità significativa dei sistemi monoplanari (ivi, 281) e quindi del contenuto della musica. Il contenuto della musica è la stessa musica, un rimando tutto centrato sul *testo*, sul *messaggio*, sulla catena di elementi realizzata in funzione del codice. Il potere significativo di questi sistemi va ricondotto al fenomeno per cui in aritmetica, data la sequenza 5-10-15 ci si può ragionevolmente attendere 20 come evento successivo (ivi p. 281). Il riferimento a Jakobson costituisce un'ulteriore assonanza con Hanslick. Il linguista russo (2002, p. 191-192), evidenzia come il portato estetico del discorso poetico risieda nel suo rimando a se stesso, o meglio, alla catena significativa di cui è composto, allo stesso modo in cui la musica rimanda a se stessa, alla sua struttura sonora, al gioco di aspettative che mette in opera. Hanslick tuttavia ammetteva le connotazioni emotive (e in generale significative) della musica, in funzione di un supplemento concettuale. Eco non lo nega, ma anzi aggiunge che i messaggi prodotti in funzione di sistemi monoplanari consentono processi di significazione, ma solo in quanto questi messaggi stimolano inferenze e interpretazioni. Infine precisa: «Si potrebbe dire naturalmente che questi fenomeni sono fenomeni di significazione che non dipendono da un codice: dipendono da una nozione estesa di segno» (Eco, 1984, p. 281-282).

Con il termine interpretazione, Eco sancisce il rifiuto delle estetiche basate su reazioni a stimoli e afferma la plurivocità della materia espressiva (come

anche la possibilità del fallimento interpretativo). In questo modo, l'autore riapre la questione della significazione nella musica. L'interpretazione si esercita sugli elementi combinatori dei sistemi monoplanari, ai quali viene così estesa (in via eccezionale) la qualifica di *segno*, riservata ai sistemi pluriplanari, tramite l'attribuzione di un contenuto. Nell'economia del sistema echiano, l'interpretazione si articola in due attività, ipercodifica e ipocodifica (Eco, 2016, § 2.14). L'ipercodifica procede da codici esistenti a sottocodici più analitici. Ad esempio, un parlante interpreta una frase (*Buongiorno, come stai tutto bene?*), oltre il suo significato letterale, nel suo ruolo di forma di cortesia secondo un sottocodice più analitico. Non è questo il caso che interessa qui (§ 2.14.3). La seconda attività, l'ipocodifica, procede invece da codici inesistenti (o ignoti e solo supposti) formulando codici potenziali o generici. È questo il caso in cui ad esempio una frase musicale (cioè del materiale acustico appartenente non a un codice, ma a un sistema di elementi monoplanare) viene *sentita come una conclusione*, cioè viene assunta come elemento di un codice solo supposto («Devi sentire questa battuta come un'introduzione», Wittgenstein, 2014, trad. it. p. 238). Eco definisce l'ipocodifica come quell'operazione che assume porzioni di determinati messaggi (non necessariamente linguistici) come «unità pertinenti di un codice in formazione» (Eco, 2016, §2.14.4). In quanto unità di un codice (anche se solo supposto) questi messaggi (inizialmente monoplanari) divengono capaci di veicolare porzioni di contenuto, sebbene indeterminate a causa della natura interpretativa dell'ipocodifica. In breve «l'ipocodifica procede da codici inesistenti (o ignoti) a codici potenziali e generici» (Eco, 2016, §2.14.4). Eco propone come ulteriore esempio quello di un parlante italiano in un paese di cui non conosce la lingua, che udendo frasi come *I love you, I like you, I am fond of you, I adore you, Hi, man!, Hello, my friend!, How are you?*, riconduce queste espressioni *più o meno* al significato *amicizia*. In questi casi, l'ascoltatore assume la materia acustica come serie di segni emessi in funzione di un codice, che però non conosce. A partire da questo assunto procede a formulare delle ipotesi interpretative, *in*

funzione di un altro codice che invece consce. Il caso dell'interpretazione di un brano o di un passaggio musicale come rabbioso o belligerante rientra nei fenomeni contemplati da questa descrizione. Si dà un testo (la musica in questo caso) le cui parti vengono assunte (senza alcuna garanzia di successo) come *unità appartenenti a un codice capaci di veicolare porzioni di contenuto*.

Ricapitolando, secondo Eco il caso della musica può essere descritto nel seguente modo. La musica è un sistema di segnali monoplanare, il quale presenta un piano dell'espressione perfettamente articolato, senza un piano del contenuto a esso correlato. Tuttavia, segnali di questo tipo, definiti come *materiale iposemiotico* (Eco, 2016, §3.7.4), stimolano l'utente a produrre interpretazioni, *domandano pertinentizzazione*. In quest'ultimo caso i segnali non sono più *solo segnali*, ovvero elementi di un codice meramente monoplanare, ma non sono però ancora dei segni, ovvero elementi di un codice pluriplanare (che rimandano a un contenuto). Alla già citata definizione di *nozione estesa di segno*, Eco aggiunge quella di *segnale aperto*, il quale sfida il destinatario all'attribuzione di contenuto, all'interpretazione. Nello stesso luogo riferisce: «Si possono chiamare FUNZIONI PROPOSIZIONALI (VISIVE o MUSICALI) che non aspettano altro che di essere correlate a un contenuto, e sono disponibili per correlazioni diverse» (Eco, 2016, §3.6.6).

È ora possibile ampliare la posizione di Hanslick, il quale parlava di nocciolo concettuale. Ricollocando la sua tesi all'interno del sistema semiotico echiano, è possibile affermare che la musica si presta come materia iposemiotica per l'azione discretizzante della lingua, la quale ritaglia unità per i suoi contenuti all'interno della materia sonora articolata solo monoplanarmente seguendo un procedimento di ipocodifica (Eco, 2016, §3.7.4). A questo punto, il problema della semantica della musica sembra risolto. La posizione di Eco riesce a tenere insieme, da un lato le giuste critiche di Hanslick secondo cui la musica non è in grado di denotare contenuti determinati in maniera autonoma, dall'altro le ragionevoli istanze

di chi evidenzia il fatto innegabile che la musica suscita un certo tipo di esperienze, dà luogo a esperienze estetiche, *interpella l'ascoltatore*, invita a interpretazioni, talvolta ardite e ricche di contenuti anche molto determinati. Quello che però la posizione di Eco non spiega è perché *proprio la musica* e non qualsiasi materiale acustico, susciti questo tipo di esperienza. Una possibile risposta è rintracciabile in Oliva (2020) e Cimatti e Oliva (2021). Gli autori coniugano insieme le istanze anti-referenzialiste della linguistica saussuriana con quello che è stato definito il carattere iposemiotico dei segnali aperti prodotti dalla musica (o in altri termini, con il fatto che la musica invita all'interpretazione e all'attribuzione di contenuti), tramite la proposta di Berio di concepire la musica come *linguaggio di linguaggi*: «music cannot be considered akin to a langue, i.e. a historical-natural language with its own vocabulary, socially shared. But at the same time it cannot be considered separately from the *faculté de langage*» (Oliva, 2020). La musica non è un *language* nel senso di lingua storico naturale, non si identifica con un codice pluriplanare. La sua somiglianza col linguaggio va ricercata su di un piano diverso. La musica sembra esemplificare qualcosa di (logicamente) più profondo e che costituisce la condizione di possibilità dei codici in generale. Conformemente a questa posizione, Cimatti e Oliva (2021) approfondiscono il riferimento a Saussure e alla *facoltà generale del linguaggio*. In questo senso, con *linguaggio di linguaggi* non si intende una qualche proprietà metalinguistica della musica (al modo in cui ad esempio Davies e Cooke immaginavano una sorta di grammatica emotiva della musica), bensì «the expression 'language of languages' means that music is the nonlinguistic source of all forms of languages and semiotic systems» (Cimatti e Oliva, 2021). In breve, gli autori propongono di riconfigurare il rapporto fra linguaggio e musica, non nel senso di una comparazione fra codici storicamente determinati, ma fra due modalità dell'espressività umana, riconducendo entrambe le manifestazioni espressive ad una condizione comune, identificata nella facoltà generale di articolare segni, descritta da Saussure nel *Corso di Linguistica Generale* (2005, trad. it. p. 20). Un simile

argomento è rintracciabile in un testo di Garroni dedicato alla semiotica. Garroni, con obiettivi polemici nei confronti della semiotica, giunge a delineare i contorni di una comune radice operativa alla base delle attività espressive linguistiche e non-linguistiche. Le tesi di Garroni sono trattate nel seguente paragrafo.

4. La radice metaoperativa dei sistemi espressivi

Garroni è sostanzialmente d'accordo con Eco nel negare un contenuto alla musica, in quanto incapace di veicolare contenuti determinati. In *Ricognizione della Semiotica* esclude con chiarezza che la musica possieda dei significati e che possa essere considerata alla stregua di un linguaggio. Tuttavia non preclude la possibilità di *molteplici correlazioni* (interpretazioni, ipocodifiche) da cui far scaturire simboli e significati (Garroni, 1977, p. 136). Al netto di questo accordo, Garroni riporta un'insoddisfazione per questa ricostruzione. L'autore (seguendo l'obiettivo critico dell'opera) intende diminuire il ruolo dell'analisi semiotica, spiegando che questa analisi non sembra restituire il *codice della musica*, il sistema di valori messo in gioco da questo sistema espressivo, a meno di non usare queste espressioni in modo soltanto analogico. Di conseguenza, fermo restando la correttezza della lettura echiana e l'accordo che Garroni le riserva, una tale lettura prospetta un vicolo cieco, non riferisce nulla in merito alla musica, se non che si tratta di un codice monoplanare che può essere occasione di esperienza estetica e interpretazione sotto la condizione di un intervento linguistico che riesca a sussumerne l'iposemioticità. Questa descrizione, lamenta sempre Garroni, rimane senza alcuna incidenza sull'apparato teorico e sui risultati applicativi di una eventuale semiotica musicale (ivi, p. 135). Il confronto fra linguaggio e musica si rivelerebbe in questo modo improduttivo. Garroni, rifiutando sia l'analisi immanente della musica (come mero codice monoplanare), sia un suo superamento trascendente (riconoscendole contenuti positivi), finisce col collocarsi in una prospettiva trascendentale. Da questa prospettiva, non considera più la musica come codice monoplanare, né come *segnale aperto*,

ma come *attività in generale*, regime di operatività che costituisce la condizione di possibilità della musica in quanto codice. Vale la pena riportare il passo per intero:

«La musica sembra essere in realtà un'operazione pura (cioè un'operazione a forte componente metaoperativa, massimamente 'disinteressata', con un distanziamento massimo rispetto agli scopi dell'operare), qualcosa come un supremo 'gioco operativo', correlato implicito esemplare — in quanto fortemente strutturato — di un contesto culturale esplicito» (ivi p. 136).

Il passo richiede una certa attenzione, in particolare i tre termini *pura*, *metaoperativa* e *disinteressata*. La metaoperatività è, secondo Garroni, la caratteristica fondamentale dell'agire umano, che differenzia quest'ultimo dal resto del regno animale. L'essere umano è in grado di oltrepassare l'operatività legata alle necessità primarie e agli stimoli immediati per introdurre una componente metaoperativa nelle sue attività. È ciò che succede ad esempio nella produzione di utensili, la quale è solo indirettamente correlata a uno scopo (Garroni, 1977, p. 71). Ciò che comunemente ricade sotto la definizione di *arte* è un'attività con una forte componente metaoperativa. Ad esempio, l'arte figurativa sceglie liberamente un oggetto e lo pone come soggetto di una rappresentazione. In questo senso la musica estremizza questo tratto, si pone come operazione pura, cioè massimamente metaoperativa, in quanto pone sé stessa (il continuum sonoro stesso, senza alcuna figuratività esterna) come oggetto. Quindi, la *metaoperatività* rimanda al fatto già evidenziato secondo cui la musica, nel suo concretizzarsi in testi, rimanda a se stessa e non ad altro, si produce in un gioco di aspettative e rimandi con se stessa. Il secondo versante della purezza dell'attività è costituito dal *disinteresse*. Il disinteresse indica il fatto che l'attività non opera secondo un fine determinato, come accade invece nel caso della comunicazione e della produzione verbale, che pure lavora articolando una

materia sonora (e ancor di più nelle operazioni determinate dalle incombenze materiali del momento). La musica, in quanto sganciata da determinazioni esterne, si configura come un'operazione disinteressata.

Questo nuovo punto di vista consente di porre il confronto col linguaggio in termini nuovi e in accordo con la proposta di Cimatti e Oliva (2021). Il confronto non deve essere condotto sul piano empirico, intendendo con *linguaggio* le varie lingue storico naturali e confrontando queste con i prodotti della musica, ma su un piano trascendentale, interpretando il termine linguaggio come *capacità generale di articolare un sistema di segni* e delineando i tratti che la musica intrattiene con questa capacità. Ciò che musica e linguaggio condividono è la possibilità di configurarsi come attività metaoperative e disinteressate e di rispondere dunque a una comune radice, a una condizione generale della semiosi. In questo senso, la semiosi in quanto comunicazione è un'attività che ha certamente una componente metaoperativa, in quanto produzione di senso svincolata dall'immediatezza degli stimoli oggettuali (è possibile riferire di stati di cose in assenza degli stessi, inventarli, o mentire deliberatamente, cfr. Eco, 2016 § 0.1.3, sul rapporto fra semiosi e menzogna), la quale tuttavia non è sempre predominante. Lo stesso vale per il disinteresse, una poesia è certamente più metaoperativa e disinteressata del verbale di una riunione condominiale. Queste componenti sono portate all'estremo in quel peculiare *gioco operativo* che è l'arte e in particolare nella musica. Una volta stabilito questo punto diviene più chiara la posizione di Garroni nei confronti della musica, «un fenomeno che può essere meglio spiegato dal nostro punto di vista, cioè considerando la musica come una tipica operazione a dominante metaoperativa correlata alla forma del linguaggio in generale» (Garroni, 1977, p. 136). La musica è linguaggio di linguaggi, è *correlata alla forma del linguaggio in generale*. Questa prospettiva consente di chiarire anche il *perché* la musica, la materia musicale e non ogni materia acustica, si presta a questo investimento linguistico-estetico. Sempre secondo Garroni (*ibid.*), la musica costituirebbe un quasi-modello del linguaggio, un'operazione che ne

esibisce i tratti peculiari. Un modello, ma di tipo non semiotico, l'esemplarità di cui parla Garroni non si colloca sul piano del contenuto (che resta indeterminato), ma su quello dell'operatività. Questa operatività si esercita su una medesima materia (acustica) articolandola secondo tratti comuni (intonazione, ritmo, pause, ecc.). Tuttavia, la musica rende dominanti aspetti che nel linguaggio (o meglio, nelle lingue) vengono generalmente subordinati e rispondono a regole operative (non metaoperative). Insieme, questa esemplarità, ma anche questa libertà da determinazioni esterne (e quindi disponibilità a possibili determinazioni) «rende la musica particolarmente disponibile — al contrario delle arti visive — ad unirsi non esternamente con il linguaggio» (ivi, p. 137). In questo modo Garroni riesce a tenere insieme le istanze contenutistiche relative alla fruizione della musica, le istanze formali della semiotica e le istanze estetiche relative all'insostituibilità del medium musicale per il raggiungimento dell'esperienza estetica.

5. Conclusioni

L'articolo propone un'analisi del rapporto fra musica e linguaggio. Il confronto è stato immediatamente inquadrato dal punto di vista semantico, ricercando i possibili contenuti rappresentati dalla musica. La trattazione ha inizialmente adottato una prospettiva referenzialista, la quale propone di indicare come contenuti i processi interni innescati dall'ascolto. Questa prospettiva ha però l'effetto indesiderato di rendere inessenziale la musica per l'esperienza estetica, spostando tutta l'attenzione sul piano psicofisiologico. Le posizioni semiotiche contenute in alcuni testi di Eco hanno consentito di riportare la musica al centro della questione, riconoscendo come unico contenuto della musica la musica stessa, il rapporto fra forme che mette in opera. Non solo, i segnali prodotti dalla musica si rivelano disponibili (come materiale iposemiotico) a possibili codifiche da parte dell'ascoltatore. In questo modo anche le istanze interpretative ed estetiche delle posizioni referenzialiste risultano rispettate. Resta tuttavia una questione da dirimere, ovvero perché *proprio la musica* e non ogni segnale acustico indeterminato

ha a che fare con l'estetica. La risposta viene fornita da Garroni, il quale spiega che, da un punto di vista trascendentale, musica e linguaggio sono due attività con una radice metaoperativa comune. Di conseguenza, i prodotti dell'attività musicale si configurano come vicini al linguaggio, per quanto riguarda l'attività che li ha prodotti, ma non assimilabili ad esso, in quanto indeterminati e aperti a determinazioni possibili. Chiarita la prospettiva trascendentale è possibile rispondere alla domanda relativa al confronto fra musica e linguaggio, seguendo le posizioni di Oliva e Cimatti. La musica non è come una lingua storico naturale, ma è come *la forma del linguaggio in generale*, condivide con le lingue, questa comune radice articolatoria. Questo è ciò che differenzia la musica dal rumore e che consente la sua fruizione estetica, la sua descrizione e interpretazione, il confronto con altri brani o con altre esperienze estetiche e non estetiche, l'identificazione al suo interno di unità correlate a contenuti possibili.

Bibliografia

- APPELQVIST H. (2020), *Philosophy of language*, in T. McAuley, N.Nielsen e J. Levinson (a cura di), *The Oxford handbook of western music and philosophy*, OUP, Oxford.
- ARBO A. (2017), *Sulla comprensione delle opere musicali. Musica, filosofie dell'esperienza e forma di vita*, «De musica», XXI, pp. 6-37.
- BERIO L., ECO U. (1986), *Eco in ascolto*, in V.C. Ottomano (a cura di), L. Berio (2017), *Interviste e colloqui*, Einaudi, Torino.
- CIMATTI F. E OLIVA S.(2021), *Is music a metalanguage? Some remarks on Wittgenstein and Berio*, «Intersezioni», (1), pp. 85-102, doi: 10.1404/100266.
- CLARK A. (1982), *Is music a language?*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 41(2), pp. 195-204.
- COKER W. (1972), *Music and meaning*, Free Press, New York.
- COOKE D. (1959), *The language of music*, OUP, Oxford.

- DAVIES S. (2003), *Is music a language od the emotions?*, in S. Davies, *Themes in the philosophy of music*, pp. 121-133. OUP, Oxford.
- DE MAURO T. (1997), *Minisemantica*, Laterza, Roma-Bari.
- DE MAURO T. (1970), *Introduzione alla semantica*, Laterza, Roma.
- ECO U. (2016), *Trattato di semiotica generale*, La nave di Teseo, Milano.
- ECO U. (1997), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- ECO U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- GARRONI E. (1977), *Ricognizione della semiotica*, Officina edizioni, Roma.
- HANSLICK E. (1978), *Il bello musicale*, Giunti, Firenze, (ed. or. *Von musikalisch-schönen*, Rudolph Weigel, Leipzig, 1854).
- JAKOBSON R. (2002), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- KIM H. (2023), *Convention and representation in music*, «Philosophers imprint» 23(5), doi: 10.3998/phimp.2363.
- KIVY P. (2007), *Music, language and cognition: Which doesn't belong?*, in P. Kivy, *Music, language and cognition and other essays in the aesthetics of music*, pp. 214-232, Clarendon press, Oxford.
- OLIVA S. (2021), *Berio ed Eco sull'(im)possibilità di una narritività musicale*, «RIFL», sfl(1-9).
- OLIVA S. (2020), *Luciano Berio and the problem of musical language*, «RIFL», 14(1), pp. 24-32.
- PATEL A.D. (2008), *Music, language and the brain*, OUP, Oxford.
- SAUSSURE F. (2005), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, (ed. or. *Cours de linguistique générale*, Edition Payot, Paris, 1922).
- WITTGENSTEIN L. (2014), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.
- WITTGENSTEIN L. (1995), *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano (ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953).