

ALCUNI RAPPORTI TRA NOTAZIONE MUSICALE E SCRITTURA VERBALE

1. *A partire da alcune analogie*

Chiunque si avvicini allo studio della linguistica e della musicologia si imbatte prima o poi in alcune affermazioni analoghe e molto diffuse riguardanti da una parte il rapporto esistente tra la lingua e la propria grafia verbale e dall'altra quello tra la musica e la propria notazione musicale.¹

Possiamo dire, semplificando molto, che la grafia verbale è un sistema di traduzione di testi linguistici che impiega una certa tecnologia più o meno complessa e che si attua attraverso una particolare pratica di produzione dei documenti. Di riflesso la notazione musicale può essere definita come un sistema grafico che ha consentito e ancora oggi consente di tramandare testi musicali nel tempo e nello spazio. In quanto tale, essa condivide molte peculiarità della più comune grafia verbale, in particolare riguardo alle modalità di produzione dei testi scritti.² Sembra invece che se ne discosti del tutto rispetto alla qualità delle informazioni di cui è portatrice: se infatti la grafia alfabetica tramanda dei testi verbali, la notazione musicale conserva testi musicali. In effetti, però, sia la scrittura alfabetica che la notazione musicale vengono sempre messe in relazione a un suono che, se è distintamente articolato e diversamente correlato ad un

¹ Poniamo dei limiti alle nostre considerazioni, in particolare per quel che riguarda l'oggetto che andremo ad esaminare. Ci occuperemo infatti della grafia verbale alfabetica occidentale e della notazione musicale classica occidentale. Il nostro ragionamento si svolgerà da un punto di vista principalmente sincronico e solo in parte toccheremo alcuni fatti riguardanti l'origine delle due grafie. Questioni specifiche di paleografia, estetica, poetica, antropologia, storia sociale sono in questo caso volutamente tralasciate.

² Scrittura verbale e notazione musicale hanno condiviso fundamentalmente gli stessi materiali e le stesse modalità di produzione e trasmissione, soprattutto per ciò che riguarda i manoscritti. Diverso è il caso delle edizioni a stampa, per le quali nel corso dei secoli si è privilegiata l'incisione su lastra della notazione musicale a scapito dei caratteri mobili. L'avvento delle nuove tecnologie ha quasi annullato le differenze, poiché sia la scrittura verbale che quella musicale vengono oggi gestite in modalità grafica.

significato, risulta comunque identico nelle sue componenti fisiche principali: frequenza, durata, intensità, timbro.

Nel caso della lingua, il rapporto con la scrittura e il prestigio di quest'ultima rispetto al parlato sono stati delineati chiaramente già da Ferdinand de Saussure nel VI capitolo dell'*Introduzione* al suo *Cours*:

Lingua e scrittura sono due distinti sistemi di segni; l'unica ragion d'essere del secondo è la rappresentazione del primo; l'oggetto linguistico non è definito dalla combinazione della forma scritta e parlata; quest'ultima costituisce da sola l'oggetto della linguistica. Ma il vocabolo scritto si mescola così intimamente al vocabolo parlato di cui è l'immagine, che finisce con l'usurpare il ruolo principale; così si arriva a dare altrettanta e anzi maggiore importanza alla rappresentazione grafica del segno vocale che al segno stesso. [...] Questa illusione è esistita in ogni tempo [...].³

Per la notazione musicale basti ricordare un passo di Thrasybulos Georgiades il quale, nel suo *Musica e linguaggio*, stabilisce una netta distanza affermando che «La notazione coincide con quella parte costitutiva della musica che è concepita come 'composizione', come opera del compositore; ma la notazione non coincide con ciò che risuona, proprio quello che noi definiamo musica. [...] Un abisso separa notazione e suono della musica».⁴

Per Saussure, dunque, è necessario individuare esattamente l'oggetto della linguistica, ma non è importante, in quella occasione, analizzare i rapporti semiologici che legano segno linguistico e segno grafico. Per Georgiades, invece, è fondamentale segnalare l'assoluta insufficienza della notazione musicale a rappresentare esaurientemente il suono, essenza prima della musica. Saussure accenna a una relazione diretta tra segno linguistico e segno grafico definendo quest'ultimo come «rappresentazione del segno vocale»; Georgiades invece, riferendosi in particolare alla musica medievale, afferma: «tutto ciò che trasforma la musica in musica, ossia in ciò che risuona, non si può percepire dalla notazione». Entrambi, comunque, tengono a separare la scrittura in quanto sistema di segni dal proprio corrispettivo sonoro, linguistico o musicale che sia.

³ F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1989⁶ (Biblioteca Universale Laterza, 79), p. 36. Sull'influenza della parola scritta nei confronti dello studio generale del linguaggio fin dal secolo XVII, cfr. V. J. Ong, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 76-81. Il primato evidenziato da Saussure non ha mancato di influenzare anche linguisti e semiologi posteriori, nelle cui trattazioni, spesso, lingua parlata e scritta non risultano chiaramente distinte.

⁴ Th. Georgiades, *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*, Napoli, Guida, 1989 (Saggi, 22), p. 22.

Molti altri esempi si potrebbero addurre della poca considerazione che nella teoria i linguisti hanno della scrittura verbale e di quanto invece essi siano costretti a considerarla dal punto di vista pratico, per poter esprimere e diffondere le proprie idee.⁵ Allo stesso modo altri esempi si possono citare dello scarso apprezzamento che i musicologi attribuiscono alla notazione nei confronti della musica che suona.⁶ Tuttavia, come per la lingua, anche per la musica il prestigio della scrittura e quindi della notazione tende a dirottare quasi inconsapevolmente l'attenzione degli analisti su quest'ultima, reputandola quasi inavvertitamente come una sufficiente o addirittura insostituibile rappresentazione della musica.⁷ Riteniamo invece, con Georgiades, che i due piani semiologici vadano tenuti distinti e soprattutto vadano chiarite le qualità informative della notazione che, se non rappresenta il suono esaurientemente, tramanda in ogni caso qualche

⁵ Tra gli altri ricordiamo il classico saggio di L. Bloomfield, *Il linguaggio*, traduzione di F. Antinucci e G. Cardona, Milano, Il Saggiatore, 1974 (La cultura. Biblioteca di linguistica, 3), pp. 25-26: «La scrittura non è linguaggio, ma semplicemente un modo di registrare il linguaggio, per mezzo di segni visibili. [...] Mentre per studiare la scrittura dobbiamo sapere qualcosa del linguaggio, non è vero il contrario. È vero che attingiamo le nostre informazioni sulle lingue del passato principalmente dai documenti scritti [...] ma è anche vero che ciò costituisce un ostacolo. Dobbiamo, infatti, essere molto cauti nel tradurre i simboli scritti nella loro realizzazione parlata: spesso non vi riusciamo, e sarebbe sempre preferibile poter udire la viva voce». Si confronti poi anche il capitolo *I documenti scritti* alle pp. 329-346.

⁶ Si potrebbe citare tra le altre l'opinione di Massimo Mila che nel saggio *L'insufficienza della notazione musicale* — pubblicato in *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1956 (PBE, 56), pp. 177-181 — teorizza proprio la pochezza della scrittura della musica rispetto al suono. In ambito semiologico e più recentemente, un altro esempio di tale convinzione si trova in J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, ed. it. a cura di R. Dalmonte, Torino, ed. 1989 (Biblioteca di cultura musicale. I manuali EDT / SidM), p. 55, il quale cita una frase tratta da una relazione tenuta da R. Siohan nel 1962: «Il segno musicale, elemento grafico, non è la musica, neanche il suo riflesso, ma unicamente un pro-memoria». Una diversa opinione che invece rivendica l'importanza della musica scritta come componente essenziale del discorso musicale occidentale è quella di N. Meeùs, *Apologie de la partition*, in "Analyse musicale. La musique et nous", n. 24, 1991, pp. 19-22.

⁷ «Un problema costantemente ricorrente e spesso affrontato da punti di vista conflittuali è ad esempio quello sul rapporto fra l'analisi condotta sulla partitura e l'analisi funzionale all'ascolto o a musiche prive di partitura. Lo statuto concettuale dei supporti grafici, e soprattutto della notazione tradizionale della musica europea, è oggetto da anni di dispute di non poco peso. In effetti analizzare una partitura scritta è un esercizio che può assumere modalità ben diverse: si può analizzare lo scritto indipendentemente dal suo effettivo dispiegamento nel tempo e dai problemi di percezione e di memoria che tale dispiegamento presuppone; oppure lo si può analizzare tenendo conto esplicitamente di queste componenti [...]: M. Baroni, R. Dalmonte, *Analisi dell'analisi dell'analisi*, in "Rivista italiana di musicologia", vol. xxiv, n. 1, 1989, p. 193. Quanto qui affermato per un ambito piuttosto specializzato quanto quello dell'analisi musicale si può facilmente allargare a settori più ampi riconducibili anche alla musicologia storica oltre che a quella sistematica.

informazione. Mantenere distinti i due piani, almeno per quel che riguarda la musica, non significa considerare la notazione come qualcosa di extramusicale, ma neppure accettare come un assunto ineluttabile la subordinazione di quest'ultima alla produzione del suono.

Nella pratica musicale, così come nella comune fruizione dei testi verbali, il ruolo assunto dalla lettura che prescinde dalla produzione del suono, la lettura silenziosa, è per certi aspetti fondamentale.⁸ Ciò ha condotto progressivamente la notazione ad una autonomia informativa che, mettendo in risalto le sue qualità grafiche, la rende segno manifesto di architetture sonore valide e godibili anche nel loro puro senso astratto, staccato da qualsiasi suono che si possa udire. La competenza necessaria per questo tipo di fruizione è certamente alta, ma comunque diffusissima tra i musicisti e còlta nel suo carattere peculiare anche in ambiti artistici diversi come quello della letteratura e dell'arte figurativa.⁹

In questa breve analisi dei nessi esistenti tra musica e notazione musicale il riferimento alla grafia verbale e ai suoi rapporti con la lingua parlata sarà costante poiché, come abbiamo accennato, analogie e differenze che si possono scorgere tra le due coppie di segni (grafia verbale-lingua; notazione musicale-musica) possono aiutarci ad individuare le caratteristiche informative di entrambe. Proporremo inoltre alcune considerazioni riguardanti il rapporto tra grafia verbale e lingua parlata che, prendendo spunto dalla situazione osservata nella musica, vogliono sottolineare il valore pragmatico della scrittura alfabetica, anch'essa, secondo noi, legata strettamente ad un'esecuzione, quantomeno in origine.

2. Musica e notazione musicale

Da molti anni ormai la notazione musicale, in special modo quella antica, è oggetto di analisi e di studio da parte della paleografia e della filologia musicale, principalmente allo scopo di recuperare in modo organico le opere musicali del passato, cercando di riscoprire massimamente le intenzioni musi-

⁸ Cfr. N. Meeùs, *op. cit.*

⁹ Per la letteratura, il pensiero va almeno ad una delle conferenze di Wendell Kretzschmar — uno dei maestri del protagonista Adrian Leverkühn — narrate da Thomas Mann nel suo *Doctor Faustus* e ovviamente al classico *Das Glasperlenspiel* di Herman Hesse. Per l'arte figurativa basti notare non solo come sia frequente imbattersi, nella musica contemporanea colta, in vere e proprie partiture grafiche, ma come sia piuttosto diffusa un'attenzione originale della critica d'arte a queste manifestazioni scritte.

cali originarie e consentendone così l'odierna fruibilità. Minore è l'impegno che si è profuso nell'analisi della notazione da un punto di vista semiotico, per cercare cioè di individuare quali informazioni siano effettivamente tramandate dalla notazione e se questa sia un sistema autonomo di significazione o magari sia solo una sorta di *metalinguaggio*, nel senso attribuito a questo termine da Roland Barthes.¹⁰ L'interesse per questa materia, pur se manifestato recentemente, ha motivazioni complesse tra le quali va senza dubbio annoverata la radicata convinzione che esiste uno stretto rapporto tra il modo di scrivere la musica in Occidente e la forma assunta dalle opere musicali degli ultimi secoli.¹¹ Non a caso le sperimentazioni della musica contemporanea hanno seriamente messo in crisi il sistema di scrittura classico¹² ed il confronto con la musica delle culture extraeuropee o comunque con quelle di tradizione orale — bisognose, per poterle analizzare, di una trascrizione — ha evidenziato l'inadeguatezza e l'incompletezza delle nostre note a rappresentare una musica che si discosti dai parametri occidentali e colti, sia da un punto di vista puramente concettuale, sia anche tecnico-pratico.

Nel 1958 Charles Seeger, intento proprio ad indicare un metodo di scrittura della musica in grado di descriverne scientificamente il suono, pubblicò un saggio nel quale distingueva tra scrittura musicale *prescrittiva* e *descrittiva*.¹³ Dopo aver sottolineato il ritardo storico della notazione musicale rispetto alla

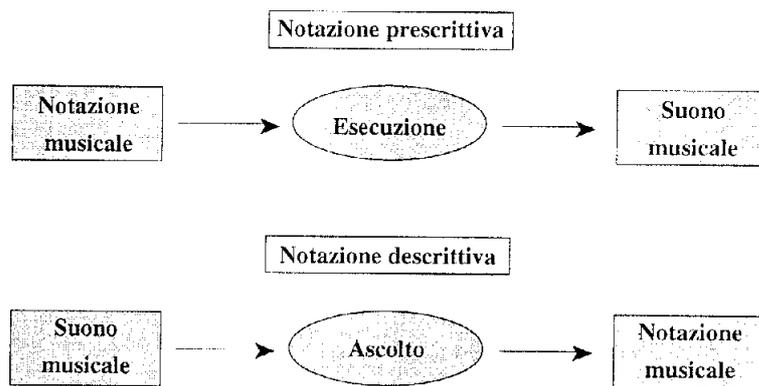
¹⁰ «[...] un metalinguaggio è un sistema in cui il piano del contenuto è esso stesso costituito da un sistema di significazione; o anche, è una semiotica che tratta di una semiotica»: R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1964 (Nuovo Politecnico, 7), p. 80. In questo senso la notazione non rappresenterebbe null'altro che il suono musicale nella sua articolazione originaria e autonoma.

¹¹ «[...] le compositeur d'une oeuvre écrite communique par le moyen de procédés propres à l'écriture: la construction, la ponctuation, ainsi qu'un ensemble de conventions formelles qui n'existent pas dans la musique non écrite. [...] Mais il n'y a pas que cela: la musique occidentale [...] a développé les formes et les structures caractéristiques d'une musique écrite parce que la notation les rendait non seulement possibles, mais aussi et surtout nécessaires. C'est à la production de telles formes et de telles structures que se réfèrent les termes 'composition' et 'compositeur'»: N. Meeùs, *op. cit.*, p. 21.

¹² Per avere un'idea dell'ambiente culturale in cui si sono sviluppate queste istanze cfr. *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1972.

¹³ C. Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, in "The Musical Quarterly", vol. XLIV, n. 2, April, 1958, pp. 184-195. Questo saggio è riconosciuto come uno tra i primi e ancora validi studi di natura semiotica dedicato alla notazione musicale, prova ne sia la sua recente ripubblicazione in traduzione francese sulla rivista "Analyse musicale. La musique et nous", n. 24 del giugno 1991. Il metodo proposto da Seeger per la trascrizione della musica si basava sull'uso dei grafi risultanti dall'analisi acustica dell'evento sonoro.

scrittura alfabetica¹⁴ ed aver anch'egli espresso i suoi dubbi sull'efficacia della notazione tradizionale ad esprimere compiutamente i parametri musicali, Seeger mise in risalto la differenza tra questi due modi di intendere e di usare la notazione comune, definendo la notazione prescrittiva come «a blue-print of how a specific piece of music shall be made to sound», sottolineandone la soggettività, e quella descrittiva invece come «a report of how a specific performance [...] actually did sound», dando importanza alla sua oggettività. La notazione in senso prescrittivo è quella che Georgiades pone in relazione con la composizione, con l'opera di un autore, mentre quella descrittiva è quella che vuole trarre informazioni da una musica che suona. Si potrebbero rappresentare i due rapporti in questo modo:



Come si può notare i due oggetti che interessano la musica — suono e notazione — sono correlati, secondo questo schema, attraverso le due attività dell'*esecuzione* e dell'*ascolto* che sono, a loro volta, tra le principali azioni della pratica musicale.

¹⁴ Molto ampia è la letteratura riguardante l'origine della notazione musicale. Tralasciando la notazione della musica greca antica ed altre notazioni non occidentali, si può affermare con certezza che i primi documenti che ci testimoniano la presenza dei neumi — i diretti antecedenti delle nostre note — risalgano al sec. IX d.C., molti secoli dopo quindi delle prime testimonianze di scrittura alfabetica. Sull'origine dei neumi è ancora aperto un animato dibattito: cfr. L. Treitler, *The Early History of Music Writing in the West*, in "Journal of the American Musicological Society", vol. xxxv, n. 2, 1982, pp. 237-279; Id., *Reading and Singing: on the Genesis of Occidental Music-Writing*, in "Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music", 4, 1984, pp. 135-208; K. Levy, *On the Origin of Neumes*, in "Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music", 7, 1987, pp. 59-90.

Seeger in seguito rileva come esista una concezione strettamente legata al linguaggio (*speech conception of melody*) che ha avuto una parte considerevole non solo nello sviluppo della scrittura musicale, ma anche nella stessa composizione. Tale concezione ha portato a due visioni complementari della musica: da una parte essa è vista come una successione di elementi separati (*chain of sounds*), dall'altra come un *continuum* sonoro (*stream of sound*). La prima concezione privilegia le singole entità e la struttura della loro sequenza, la seconda il movimento sonoro stesso e la sua funzione. Entrambe le visioni, se prese separatamente, sono del tutto insufficienti, ma insieme offrono, secondo Seeger, una buona rappresentazione di ciò che effettivamente la musica esprime nella sua fisicità.

Inoltre, Seeger afferma che queste due visioni sono anche alla base della configurazione odierna della scrittura musicale la quale, per esprimere la concezione a catena, si articola in una sequenza di simboli, mentre, a fronte della concezione a flusso, offre una rappresentazione lineare continua. La disposizione della notazione nello spazio della pagina esprime entrambe le concezioni. Per quanto riguarda la sequenza dei suoni, tale collocazione separa i singoli elementi in unità di tempo, ponendo le note in successione orizzontale da sinistra a destra — secondo una procedura quasi sicuramente importata dalla scrittura verbale — e in unità di altezza, collocando le note in senso verticale all'interno del pentagramma. I due fattori non separati esprimono invece nello spazio l'andamento lineare, di cui si può avere una percezione visiva chiara guardando una partitura musicale da una certa distanza.

La notazione classica è, dunque, una sorta di scrittura simbolico-lineare nella quale i singoli elementi simbolici sono dominanti e meglio organizzati. Secondo Seeger, essa ha una funzione quasi esclusivamente prescrittiva, ma ci dice pochissimo dell'effettivo suono. Ci rappresenta delle strutture, ma niente ci dice delle relazioni tra queste strutture, né del suono che può essere prodotto durante un concerto. Un interprete non potrebbe eseguire un brano musicale se, oltre a conoscere la scrittura musicale ed essere addestrato alla sua lettura, non aggiungesse durante la realizzazione sonora un enorme bagaglio di informazioni che appartengono ad una propria cultura *aurale* — è questo il termine usato da Seeger — che gli può venire solo dal contatto diretto con i propri maestri e non certo dalla scrittura della musica.¹⁵

Questa visione della notazione musicale come scrittura simbolico-lineare e la suddivisione del suo uso in descrittivo e prescrittivo non può che riportare il nostro pensiero alla classica tripartizione del segno teorizzata da Charles Sanders

¹⁵ Cfr. C. Seeger, *op. cit.*, p.186.

Peirce nei suoi studi di semiotica.¹⁶ Peirce, infatti, fornisce una serie di tricotomie per impostare una prima classificazione dei segni, tra le quali spicca quella composta da *icona*, *indice* e *simbolo*. Applicando tale tripartizione alla notazione musicale, ecco che possiamo individuare sia un lato simbolico sia un lato iconico, il primo analogo a quello rilevato da Seeger, il secondo che copre la *linearità* della melodia, così come è stata descritta dallo stesso autore. Nel caso del simbolo, il segno è correlato al suo referente per una convenzione priva di legami espliciti tra l'oggetto significato e la forma del significante. Per quanto riguarda l'icona, invece, tra segno e oggetto rappresentato c'è un isomorfismo variamente accentuato e articolato. I due elementi — simbolo e icona — sono comuni ad una visione della scrittura musicale in senso descrittivo e prescrittivo; proprio di quest'ultimo è invece l'aspetto *indicale*, laddove Peirce nomina indice un segno che, tra l'altro, chiama a un'azione, a un comportamento.¹⁷ Da questo punto di vista ci sembra interessante sottolineare come, a nostro avviso, la notazione appaia infatti non tanto come la prescrizione di un suono, quanto come la prescrizione o l'indicazione di un'attività — l'esecuzione — la quale a sua volta consente di produrre quella particolare sequenza di suoni e silenzi che contraddistinguono un'opera musicale. In effetti, più che indicare singole azioni determinate, la notazione fornisce una regola, delle istruzioni seguendo le quali si possono effettuare tutte le attività che portano comunque all'esecuzione dell'opera.¹⁸ Questa può realizzarsi con modalità molto differenziate: a partire dalle finezze interpretative tipiche di un certo virtuoso, fino ai cambiamenti più

¹⁶ Cfr. Ch. S. Peirce, *Semiotica*, a cura di M. A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980 (Einaudi Paperbacks, 115). Il riferimento a Peirce non è casuale né originale in quanto è suggerito in più luoghi da Jean-Jacques Nattiez (*op. cit.*); così come da Leo Treitler (*The Early History of Music Writing in the West*, cit.) il quale, volendo esaminare il problema dell'origine della scrittura della musica occidentale, ha inteso impostare il suo discorso partendo proprio dagli assunti di Peirce. A nostro avviso mancano ancora studi definitivi che riguardino le implicazioni delle idee di Peirce nei confronti della musica e della notazione musicale.

¹⁷ La funzione prescrittiva legata al ruolo indicale della notazione è detta *imperativa* da L. Treitler, *The Early History of Music Writing in the West*, cit., pp. 241-242. La definizione non ci sembra del tutto adeguata poiché la notazione non contiene in se stessa alcun elemento di necessità che determini in qualche modo un'esecuzione.

¹⁸ Non possiamo esimerci dal citare a questo punto — pur se di sfuggita — anche la teoria linguistica che Ludwig Wittgenstein ha esposto nelle sue *Philosophische Untersuchungen*. La tabella che egli pone come esempio di regola per il gioco del trasporto delle pietre e che servirà da punto di partenza per molte delle sue riflessioni linguistiche, ha indubbiamente alcune importanti caratteristiche che la accomunano alla notazione musicale. Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, ed. it. a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1983 (Einaudi Paperback, 148), p. 57, § 86. Anche per quel che riguarda Wittgenstein, rileviamo l'assenza di studi analitici riguardanti il

arditi delle riduzioni e degli adattamenti, passando, ad esempio, attraverso la possibilità di eseguire la stessa composizione con strumenti e organici diversi, senza per questo impedirne il riconoscimento e l'apprezzamento. In questo modo, durante l'esecuzione, viene curiosamente ad attuarsi la percezione dell'*identità* dell'opera, a prescindere dalle diversità contingenti che invece caratterizzano ogni singola manifestazione sonora. Tale identità è anche espressa palesemente e stabilmente dalla partitura: anche se le azioni svolte per eseguire in più d'una occasione un certo brano fossero tra loro di gran lunga diverse, così come i suoni che ne scaturissero, tuttavia sarebbero comunque atti indicati dagli stessi simboli musicali scritti.¹⁹

Una distinzione analoga a quella proposta da Seeger tra notazione prescrittiva e descrittiva, è stata più recentemente teorizzata anche da Jean-Jacques Nattiez in *Musicologia generale e semiologia*.²⁰ Egli, pur ammettendo che la musica abbia valore soltanto nella sua forma sonora, vede nella partitura l'unico tramite perché possa esistere una semiologia della musica, poiché «l'analisi deve potersi basare su un *sostituto simbolico* dell'evento sonoro». In questo senso la scrittura musicale assume due ruoli: è «la traccia che rende possibile l'identità dell'opera» divenendo «un'immagine, incompleta ma indispensabile, del suo equivalente sonoro (è la notazione *prescrittiva* nel senso di Seeger)»; può però anche non esistere — come accade per le musiche di tradizione orale — «e quindi bisogna procedere a una *trascrizione* dei suoni, sempre indispensabile, perché bisogna poter designare ciò di cui essa parla (è la notazione *descrittiva* sempre secondo Seeger)».²¹ L'analogia di Nattiez contiene anche un diretto riferimento alla pratica tipica della linguistica detta *trascrizione fonologica*, secondo la quale a fronte di un flusso sonoro parlato si giunge ad una scrittura: egli vede infatti nella

rapporto tra il suo pensiero linguistico, la musica e la notazione musicale. Un'altra analogia potrebbe essere utilmente individuata nei *vettori*, così come vengono definiti da Umberto Eco, *Semiologia e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984 (Einaudi Paperbacks, 151), p. 48: «Data una freccia in vendita in un negozio di targhe segnaletiche, essa esprime come contenuto l'istruzione che, *ovunque* essa verrà collocata, essa ordinerà o consiglierà di andare in una certa direzione...»; allo stesso modo per la notazione: qualunque sia lo strumento, la nota e il metro di partenza, il numero di esecutori, il luogo, l'occasione ecc., qualora si voglia ottenere una determinata sequenza di suoni e di silenzi si dovranno eseguire quelle determinate azioni.

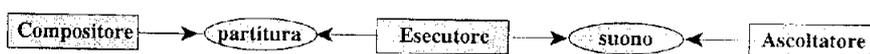
¹⁹ Riportare il problema dell'interpretazione di un'opera musicale alla classica questione dell'*identità*, ci sembra opportuno, almeno per porre chiaramente un punto di partenza. Sulla necessità di considerare il principio di identità nell'ambito di una analisi semiotica si veda T. De Mauro, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Roma-Bari, Laterza, 1982 (Saggi tascabili Laterza, 87), pp. 13-19. Proprio nella interazione tra l'opera e le sue infinite possibilità di esecuzione va ravvisata un'analogia con la distinzione tra *langue* e *parole* proposta da Saussure.

²⁰ J.-J. Nattiez, *op. cit.*

²¹ *Id.*, pp. 56-57.

partitura una sorta di «trascrizione fonologica alla rovescia».²² In questo senso la notazione dovrebbe comportarsi, al pari della trascrizione fonologica, come il risultato di una attività di selezione dei tratti pertinenti dell'opera musicale e di fissazione, tramite un documento scritto, solo di questi tratti, eliminando quindi tutte le informazioni accessorie e contingenti, quelle cioè che contraddistinguono una particolare esecuzione da un'altra. Nattiez ci parla di *trascrizione fonologica alla rovescia* poiché, nella pratica musicale occidentale, la notazione in senso prescrittivo esiste precedentemente alla sua realizzazione sonora, ma sarebbe davvero analoga alla trascrizione fonologica qualora la si considerasse in senso descrittivo.²³ Tale definizione, che non ci sembra particolarmente indovinata e, anzi, ci pare quasi una contraddizione in termini, ignora come la notazione non sia direttamente correlata al suono, ma indichi nel caso del suo uso prescrittivo, come abbiamo accennato, una serie di azioni che l'esecutore deve svolgere e che sono diverse, rispetto allo strumento che egli suona, anche se notate con lo stesso sistema di scrittura. Ma anche nel suo uso descrittivo — quando cioè deriva da una musica che non possiede già e che invece richiede una simbolizzazione grafica — la notazione, a nostro avviso, non rappresenta direttamente il suono, bensì un'esperienza di ascolto, eterogenea e tutt'altro che asettica.

Proprio rispetto a questo argomento, dobbiamo rilevare come una tra le maggiori novità del lavoro di Nattiez sia certamente da individuare nella forte sottolineatura del piano *estesico*, vale a dire del ruolo attivo che ogni fruitore gioca nel momento della lettura. Secondo lo schema proposto da Nattiez — che ha a sua volta rielaborato quanto suggerito da Jean Molino — la *dimensione estesica* prevede che «di fronte a una forma simbolica, i ricettori vi assegnano uno o più significati; il termine 'ricettore' è d'altra parte improprio, perché è evidente che non si *riceve* il significato del messaggio [...], ma che lo si costruisce attraverso un *processo attivo di percezione*».²⁴ Secondo questa interpretazione si verificherebbe una situazione che si può schematizzare nel modo seguente.



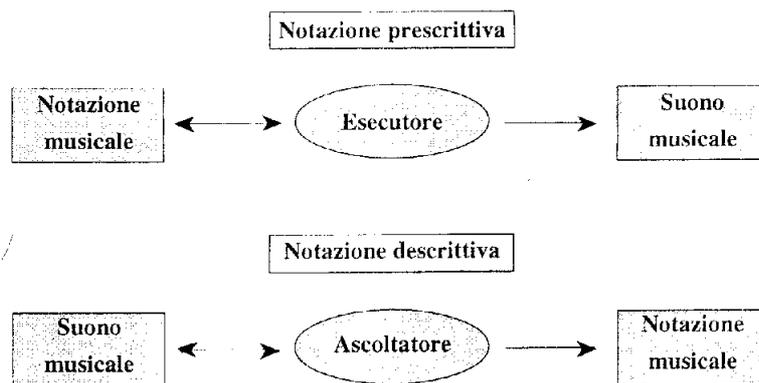
Il senso verso sinistra delle frecce indica che sia l'esecutore sia l'ascoltatore sono attivi e non meramente passivi durante l'attività di fruizione, l'uno della

²² *Ibid.*

²³ Cfr. F. Delalande, *Faut-il transcrire la musique écrite?*, in "Analyse musicale. La musique et nous", n. 24, 1991, pp. 13-18.

²⁴ J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 9. L'opinione secondo cui il lettore svolge un ruolo attivo durante la fruizione è condivisa ormai largamente: cfr. T. De Mauro, *op. cit.*, p. 7.

partitura musicale, l'altro dell'oggetto sonoro. Tali considerazioni ci consentono di modificare lo schema della notazione prescrittiva e descrittiva, attribuendo un notevole ruolo alle attività di esecuzione e di ascolto. Entrambe non risultano assolutamente neutre, né sono pure reazioni ad uno stimolo; non appaiono cioè innocue, bensì sono il risultato inevitabile di una selezione e di un'interpretazione, tanto da poter affermare che la lettura e l'ascolto non coincidono affatto con la percezione grafica delle note e sonora della musica.²⁵



Come è facilmente osservabile, tale scambio reciproco descrive il rapporto

²⁵ Sulla percezione della musica scritta e sonora cfr. J. A. Sloboda, *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, Il Mulino, 1988 (La nuova scienza. Serie di psicologia). Anche Seeger mette in guardia nei confronti dell'illusione di una lettura neutra, in particolare riguardo allo studio delle musiche di altre culture: «In employing this mainly prescriptive notation as a descriptive sound-writing of any music other than the Occidental fine and popular arts of music we do two things, both thoroughly unscientific. First, we single out what appear to us to be structures in the other music, that resemble structures familiar to us in the notation of the Occidental art and write these down, ignoring everything else for which we have non symbols. Second, we expect the resulting notation to be read by people who do not carry the tradition of the other music. The result, as read, can only be a conglomeration of structures part European, part non-European, connected by a movement 100% European. To such a riot of subjectivity it is presumptuous indeed to ascribe the designation 'scientific'», C. Seeger, *op. cit.*, pp. 186-187.

tra fruitore e oggetto della fruizione in modo analogo a quanto Seeger aveva affermato nei confronti della competenza aurale dell'esecutore. Anche in quel caso l'apporto dell'esecutore era considerato essenziale poiché, tra l'altro, egli poteva integrare grazie alle sue conoscenze le lacune insite nella scrittura musicale. Il ruolo fondamentale attribuito, in questa visione, al fruitore ci riporta quasi direttamente ad un altro concetto molto importante introdotto ancora da Peirce nei suoi studi di semiotica e discusso inizialmente da Nattiez,²⁶ vale a dire il concetto di *interpretante*. Durante il processo di semiosi illimitata delineato da Peirce, l'interpretante è il prodotto diretto della fruizione del segno. Anch'esso è un segno e quindi rimanda ad altri interpretanti che intervengono a loro volta per significarlo.²⁷ In questi termini ogni gruppo di azioni svolte da un esecutore per suonare una partitura può indubbiamente essere considerato uno degli innumerevoli interpretanti di quella stessa notazione, la quale non indica delle azioni univoche e identiche, ma lascia al ruolo, alla competenza e alla contingenza del momento il compito di rendere vivo un suono irripetibile, anch'esso a sua volta interpretante più distante della partitura.

Il problema di individuare che genere di informazioni siano tramandate effettivamente dalla notazione — se cioè questa sia un simbolo del suono o invece la prescrizione di una serie di attività — risiede a nostro avviso proprio nella successione degli interpretanti che si verifica durante un atto di lettura. Infiniti e diversissimi possono essere questi interpretanti: nella maggior parte dei casi la notazione, come abbiamo accennato, indica delle attività che consentono la produzione del suono, ma in casi speciali in cui la competenza del lettore sia particolarmente elevata, la scrittura della musica può determinare un interpretante che è proprio un suono pensato, una cosiddetta idea sonora priva del suo effettivo risuonare.²⁸ Si tratta del risultato di due atteggiamenti che nell'ambito della lettura dei testi verbali sono definiti rispettivamente *ipologografico* e *iperlogografico*²⁹ e che in una società alfabetizzata rappresentano un confine sociale ben preciso che isola i bambini e i quasi analfabeti da coloro che invece condividono una diffusa competenza da lettori. Una tale visione testimonia molto chiaramente la supremazia attribuita oggi alla lettura silenziosa dei testi verbali,

²⁶ J.-J. Nattiez, *op. cit.*, pp. 5-7.

²⁷ Cfr. Ch. S. Peirce, *op. cit.*, § 2.92, pp. 102-103.

²⁸ Precisiamo come anche la notazione possa assumere il ruolo di interpretante. Nel processo creativo essa è infatti un particolare interpretante dell'idea musicale del compositore, mentre nel caso della notazione descrittiva, come abbiamo già accennato, essa è un interpretante di una particolare esperienza di ascolto.

²⁹ La definizione è di Robert Escarpit. Cfr. P. Cornea, *Introduzione alla teoria della lettura*, a cura di G. Carageani, Firenze, Sansoni, 1993 (Biblioteca Universale Sansoni, 54), pp. 150-151.

rispetto alla lettura *ad alta voce* che invece prevede una fonazione, cioè la produzione di un suono, l'esecuzione. Al contrario tale supremazia non è affatto rilevabile in ambito musicale, né di conseguenza viene rilevata in musicologia, poiché la competenza concernente la lettura della scrittura musicale non è diffusa allo stesso grado di quella riguardante la lettura verbale. Per la musica, quindi, il suono risulta ancora essenziale oltre ad essere particolarmente piacevole; per la scrittura musicale, invece, esiste ancora una sorta di *alfabetizzazione professionale* analoga a quella che è stata proposta e delineata da Eric A. Havelock per la Grecia antica e in generale per tutte le culture che non conoscono un uso generalizzato della scrittura.³⁰

3. *Lingua e grafia verbale*

Il campo d'indagine che interessa i rapporti tra lingua e scrittura verbale è indubbiamente più insidioso e assai più ricco di opinioni analitiche di quello riguardante la musica e la sua notazione. Tale circostanza appare evidente anche soltanto dopo una ricerca superficiale. Dunque, toccare questo argomento può significare addentrarci in territori in parte sconosciuti, che richiederebbero certamente maggiore competenza, e rivelare da parte nostra una certa temerarietà. Tuttavia, ci sembra che sottolineare certi aspetti, resi evidenti dalla disciplina linguistica consolidata e largamente condivisa, possa comunque portare ad un maggiore rilievo alcune questioni che non interessano solo la grafia verbale, ma di riflesso anche la musica, sia essa suonata o scritta. Con quest'ultima la scrittura alfabetica ha in comune la possibilità di una lettura sonora, che cioè preveda la pronuncia del testo, e di una lettura silente, che invece interiorizzi completamente il suono e quasi lo scavalchi, passando subito alla comprensione del significato.³¹

Se volessimo scegliere un documento che ci possa testimoniare vivamente il dissidio che è esistito nell'antichità tra la lettura ad alta voce, che cioè produce un suono, e quella silenziosa e interiorizzata, che invece non dà luogo ad alcuna voce, non potremmo che riferirci al passo delle *Confessioni* in cui Agostino narra con stupore quasi impaurito e indignato la sua scoperta del maestro Ambrogio

³⁰ Cfr. E. A. Havelock, *Dalla A alla Z. Le origini della civiltà della scrittura in Occidente*, Genova, Il melangolo, 1987 (Opuscula, 17).

³¹ Si consideri che ad esempio, secondo Saussure, non vi è comprensione senza il passaggio attraverso un'immagine acustica che rappresenti ogni concetto: cfr. F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 83-85. Durante la lettura silenziosa, allo stesso modo della lettura ad alta voce, si evocano immagini acustiche che si collegano ai concetti senza passare attraverso la fonazione. Ma questo tipo di lettura prevede una grande competenza da parte del lettore.

assorto nella lettura personale e muta.³² Questo passo rappresenta anche uno dei primi momenti della conquista di una certa autonomia da parte della grafia verbale e l'inizio d'un atteggiamento iperlogografico durante la lettura. Agostino, seguendo anche quanto Platone dichiara nel *Fedro*,³³ vede nella lettura silenziosa una tappa verso l'allontanamento della scrittura dal dialogo, dalla parola parlata e viva che può suscitare una reazione, ciò che oggi si chiamerebbe *feedback*.

I due protagonisti di questo episodio, che ci appaiono separati da quella lettura privata e silenziosa, ben possono rappresentare i due attori che da sempre sono coinvolti nello studio della parola parlata e della parola letta. Agostino è colui che osserva, il fruitore e l'analista, il quale si rammarica che non vi sia l'attesa produzione di quel suono che solo può consentirgli di condividere l'esperienza conoscitiva del maestro. Ambrogio è il lettore che invece è impegnato in quella attività di decifrazione che può essere o meno accompagnata dalla pronuncia sonora. Anche negli studi linguistici, sembra che il ricercatore svolga un ruolo analogo a quello di Agostino: ascolta e analizza, chiedendosi magari il perché di un certo atteggiamento da parte del lettore o del parlante, ma interessandosi troppo poco a ciò che succede durante quel momento che vede la trasformazione dei segni scritti in parola: raramente si mette dalla parte del lettore. Di fronte a lui, Ambrogio è fortemente concentrato, secondo il ritratto a cui ci siamo riferiti, nella *rima* del testo che sta leggendo (*et cor intellectum rimabatur*), intesa come separazione, individuazione delle fessure tra le parole.³⁴ Quelle parole, infatti, erano celate all'interno di una molto probabile *scriptio continua*, la quale a sua volta era inintelligibile, o quantomeno assai difficilmente comprensibile se non attuata da una pronuncia, da un'esecuzione verbale. Proprio

³² «Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant. Saepe cum adessemus — non enim vetabatur quisquam ingredi aut ei venientem nuntiari mos erat — sic eum legentem vidimus tacite et aliter numquam sedentesque in diuturno silentio — quis enim tam intento esse oneri auderet? — discedebamus et coniectabamus eum parvo ipso tempore, quod reparandae menti suae nanciscebatur, feriatum ab strepitu causarum alienarum nolle in aliud avocari et cavere fortasse, ne auditore suspenso et intento, si qua obscurus posuisset ille quem legeret, etiam exponere esset necesse aut de aliquibus difficilioribus dissertare quaestionibus atque huic operi temporibus impensis minus quam vellet voluminum evolveret quamquam et causa servandae vocis, quae illi facillime obtundebatur, poterat esse iustior tacite legendi. Quolibet tamen animo id ageret, bono utique ille vir agebat»: Agostino, *Confessioni*, VI, 3, 3. Una lettura critica di questo passo si trova in M. Tassinato, *L'occhio del silenzio. Encomio della lettura*, Venezia, Arsenale, 1986 (Kink), pp. 17-26. Alla lettura acuta di Maria Tassinato si potrebbe forse aggiungere che Agostino si stupisce anche perché senza fonazione non si attua una vera e propria significazione, quasi che quei segni scritti non assumessero il loro proprio significato se non nella realizzazione sonora.

³³ Platone, *Fedro*, 274-277.

³⁴ Cfr. M. Tassinato, *op. cit.*, pp. 18-19.

l'abitudine antica di scrivere i testi senza separare le singole parole e senza usare segni di interpunzione³⁵ non è certo un sintomo dell'inadeguatezza dei sistemi arcaici di scrittura, quanto una prova dell'uso prescrittivo anche della grafia verbale e di una sua linearità dal valore iconico: la continuità ininterrotta dei segni nella pagina prevedeva una loro sonorizzazione ed era certamente l'immagine del *continuum* sonoro che contraddistingue la parola parlata. Quindi, è forse lecito pensare che almeno originariamente e in seguito limitatamente ad ambiti specifici, la scrittura verbale significasse *le parole da dire* per esprimere un senso e non direttamente il senso di quelle parole. Solo quando le parole erano pronunciate, passavano cioè da un ambito di potenza ad uno di esistenza sonora effettiva, acquistavano senso e veicolavano le informazioni.

Nel procedere storico dei rapporti tra scrittura e lettura ed in particolare tra scrittura e necessità della fonazione, si nota una progressiva conquista di autonomia da parte della grafia verbale, testimoniata apertamente dal passaggio avvenuto dalla scrittura sillabica a quella alfabetica, dalla aggiunta dei segni per la rappresentazione delle vocali, fino alla successiva separazione, come abbiamo visto, delle singole parole nel testo scritto e all'introduzione dei segni di interpunzione.³⁶ Sembra, però, che non si sia passati attraverso un crescente tentativo di migliorare la rappresentazione del suono, quanto si sia cercato di controllare sempre più efficacemente l'attività di fonazione. Ciò ha portato come conseguenza inaspettata un incremento della capacità di rappresentazione astratta del testo che ha stimolato e facilitato l'uso iperlogografico della scrittura.

Nonostante le nostre convinzioni, che andrebbero certamente approfondite, a partire almeno da Aristotele la scrittura è stata vista come una rappresentazione simbolica del suono della parola,³⁷ inaugurando una tradizione che si è perpetuata sino ad oggi. Questa visione sottolinea l'aspetto descrittivo della grafia, così come viene considerata comunemente dagli analisti. Infatti il linguista assume quasi sempre un atteggiamento descrittivo del suono e/o delle azioni articolatorie del parlante, anche se meglio si direbbe di una propria esperienza di ascolto o di osservazione. Spesso, poi, egli si accorge della inadeguatezza della grafia verbale

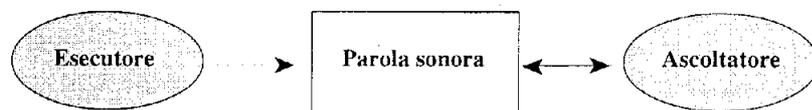
³⁵ Sull'uso della *scriptio continua* e sul suo significato nella pratica della lettura cfr. P. Cornea, *op. cit.*, pp. 183-184. In queste pagine l'autore ricorda anch'egli il citato passo di Agostino.

³⁶ Un breve *excursus* storico riguardante i rapporti tra lettura e parola pronunciata si trova in W. J. Ong, *op. cit.*, pp. 65-76. Sull'evoluzione della scrittura cfr. I. J. Gelb, *Teoria generale e storia della scrittura. Fondamenti della grammatologia*, Milano, Egea, 1993 (Testi contemporanei, 5) e in particolare sul passaggio dai sillabari agli alfabeti cfr. E. A. Havelock, *op. cit.*, pp. 29-35.

³⁷ Si veda il *De interpretatione*, 16a, 3-8, dove Aristotele afferma tra l'altro che «le lettere scritte (*graphómena*), sono simboli dei suoni della voce». Cfr. G. Manetti, *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Milano, Bompiani, 1987 (Strumenti Bompiani), pp. 104-134.

comune ed è costretto a simboleggiare i suoni prodotti attraverso la fonazione o le fasi articolatorie del parlante, tramite speciali alfabeti elaborati per l'occasione,³⁸ in modo analogo, ricordiamo, a quanto si effettua per le musiche di tradizione orale. Raramente invece il linguista si è chiesto che cosa effettivamente la scrittura comunichi al lettore, anche perché la diffusissima competenza nella lettura verbale e il suo comune uso iperlogografico hanno oscurato o relegato a minoranze culturali o sociali il meccanismo della pronuncia ad alta voce di ciò che è stato scritto.³⁹

Nel considerare e chiarire i rapporti tra lingua e grafia verbale dobbiamo, a nostro avviso, concentrare l'attenzione sulla complessità dei legami che si instaurano nel momento della lettura orale. Se, seguendo Saussure, oggetto linguistico è la forma parlata del linguaggio, si devono tenere presenti i vari attori della comunicazione orale e le loro attività che, modificando e semplificando lo schema classico proposto da R. Jakobson,⁴⁰ potrebbero essere rappresentati nel modo che segue.



In questa fase la parola può essere considerata solo nella propria essenza sonora, cioè materiale, priva di ogni implicazione di ordine semantico o sintattico. L'oggetto linguistico prevede, infatti, tali implicazioni nel momento precedente l'attività del parlare, momento in cui il mittente elabora il messaggio tramite un'attività riflessiva; le perde nel momento dell'attività del parlare in cui viene

³⁸ In generale sulla trascrizione fonetica cfr. L. Canepari, *Introduzione alla fonetica*, Torino, Einaudi, 1979 (PBE, 369), pp. 171-183. Un'analisi sintetica dei modi di trascrizione fonetica si trova anche nel commento di T. De Mauro a F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 399-401, nota 105.

³⁹ Leonard Bloomfield nel suo volume *Il linguaggio*, cit., offre un esempio di attenzione, purtroppo non analitica, al momento che precede la fonazione, p. 27: «[...] noi, che ci occupiamo del linguaggio, distingueremo naturalmente tra l'atto di parola e gli eventi che chiameremo *eventi concreti*. Visto in questa prospettiva, l'avvenimento consiste in tre parti, in ordine di tempo: A. gli eventi concreti che precedono l'atto di parola; B. il parlare; C. gli eventi concreti che seguono l'atto di parola». Bloomfield, come è chiaro, non si occupa di lettura ma della fonazione linguistica comune e non analizza il momento A con l'acribia che auspicheremmo.

⁴⁰ Cfr. R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1983^a (sc/10, 37), pp. 181-218.

inviato sotto forma materiale-sonora, e le riacquista subito dopo l'attività di ascolto, quando il destinatario interpreta il messaggio ricevuto sotto forma materiale-sonora, ancora tramite un'attività riflessiva. Il suono-parola si può considerare come risultato di una reificazione delle immagini sonore che codificano secondo una lingua le informazioni che si vogliono comunicare. La sua forma materiale, misurabile in termini fisici, ha solo minimi rapporti con le qualità sintattico-semantiche del messaggio stesso.⁴¹

L'attività del parlare è attività di trasmissione che segue un'intensa e complessa attività riflessiva di elaborazione e codifica del messaggio. L'attività dell'ascolto è attività di ricezione che precede un intenso atto riflessivo di decodifica, interpretazione e comprensione del messaggio. La parola in quanto suono prevede dunque due attività principali che sono quella del parlare, attività orale, e quella dell'ascolto, attività aurale. Tra queste due attività si gioca a nostro avviso il ruolo della grafia verbale, che può suscitare un uso prescrittivo oppure può essere il risultato di un uso descrittivo. Come per la musica può quindi suggerire le parole da pronunciare o può invece consentire la trascrizione di un'enunciazione sonora.

Proprio la visione quasi esclusiva della scrittura dal suo lato descrittivo è la causa della denuncia generalizzata dell'inadeguatezza della grafia verbale. Da questo punto di vista, certamente la scrittura risulta insufficiente a rappresentare i suoni delle parole e i tratti articolatori del parlante. Considerata da un punto di vista prescrittivo, invece, essa appare assolutamente adeguata, tenendo presente anche la sua reale e quotidiana efficacia. Come la notazione musicale suggeriva le azioni da compiere per produrre quel suono, così la scrittura alfabetica suggerisce le azioni da compiere per produrre il suono di quelle parole. Ma niente vi è nella scrittura che indichi quale genere di attività articolatorie il lettore debba effettuare, né tantomeno che genere di suono egli debba ottenere. Il lettore, come l'esecutore musicale, deve integrare massimamente ciò che gli viene suggerito dalla scrittura, mettendo in gioco tutta la sua competenza linguistica che ha acquisito per via orale/aurale. Ecco perché non condividiamo la seguente critica espressa da Saussure riguardo alla discordanza tra grafia e pronuncia:⁴² «[...] la scrittura offusca la visione della lingua: non la veste, ma la traveste. Lo si vede bene nell'ortografia della parola francese *oiseau*, in cui nemmeno un solo suono della parola parlata (*wazo*) è rappresentato da suo proprio segno, sicché nulla resta dell'immagine della lingua».⁴³ Se si vede nella scrittura alfabetica '*oiseau*' non

⁴¹ Si pensi alla teoria dell'arbitrarietà del segno linguistico così come è stata delineata in F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 85-88.

⁴² *Id.*, pp. 35-43.

⁴³ *Id.*, p. 41.

una rappresentazione del suono (*wazo*) ma un sistema per suggerire al lettore di effettuare quelle azioni necessarie per pronunciare la parola contraddistinta dal suono (*wazo*), allora il sistema di scrittura è certamente adeguato, se conosciuto nel suo funzionamento convenzionale interno e accompagnato da una notevole competenza linguistica di natura orale/aurale, se cioè il lettore sa parlare e leggere.

Il valore prescrittivo e pragmatico della scrittura è anche accentuato nel caso in cui il lettore competente applichi un tipo di lettura iperlogografico alla pronuncia sonora. Come ben evidenziato da Saussure: «Noi leggiamo in due modi: la parola nuova o sconosciuta viene letta, lettera dopo lettera [uso ipologografico, n.d.r.], mentre la parola usuale e familiare s'abbraccia d'un sol colpo d'occhio, indipendentemente dalle lettere che la compongono [uso iperlogografico, n.d.r.], sicché l'immagine di parole del genere acquista per noi un valore ideografico». ⁴⁴ A maggior ragione in questo caso tutta la parola rappresenta un unico atto di produzione sonora che non ha soluzione di continuità e non distingue, quindi, i singoli suoni o le singole fasi articolatorie, come vorrebbe un vero alfabeto fonetico.

4. *Ambiti di prescrizione*

Anche se la linguistica non sembra considerare sufficientemente il valore prescrittivo della scrittura alfabetica, si possono comunque individuare altri ambiti in cui tale qualità è stata ed è tuttora riconosciuta, mantenendo intatta la sua importanza. Si tratta di settori che partecipano tutti di una certa attività esecutiva la quale, a sua volta e a gradi diversi, sembra essere la fase finale o l'esito di un procedimento di lettura: l'oratoria, il teatro, il rito — limitando la nostra considerazione alla liturgia cristiano-cattolica — e la musica vocale. Ognuno di questi ambiti, come vedremo, mantiene un legame stretto con la musica e andrebbe esaminato dettagliatamente nei suoi rapporti con la scrittura; tuttavia ci limiteremo qui a fornire alcuni spunti di riflessione, rimandando ad altra occasione un'analisi più approfondita.

Per quanto riguarda l'oratoria, il riferimento è ovviamente a quella parte della retorica che insegna a proclamare efficacemente un discorso, cioè la cosiddetta *actio* o *pronuntiatio*. ⁴⁵ Anche in questo caso dobbiamo rilevare che,

⁴⁴ *Id.*, p. 46.

⁴⁵ L'accento che facciamo in questa sede ha il solo scopo di evidenziare la necessità di un approfondimento del rapporto tra scrittura e attività di fonazione nell'ambito dell'oratoria. Tale rapporto, a nostro avviso, implica il coinvolgimento anche di altre fasi come l'*elocutio* e la *memoria*. Cfr. W. J. Ong, *op. cit.*, pp. 68-70.

mentre sono stati dedicati moltissimi trattati alle fasi di creazione ed elaborazione del discorso efficace (*inventio, dispositio, elocutio*), scarsa attenzione è stata da sempre prestata proprio all'ultima fase, l'*actio* appunto, che invece maggiormente avrebbe compromesso tutti gli sforzi sostenuti nelle precedenti.⁴⁶ Inoltre va considerato come in epoca antica la *pronuntiatio* assunse un valore precipuo in ambito musicale, realizzando, anche in questo campo, quello stretto collegamento tra retorica e musica che ebbe un ruolo fondamentale in tutto il medioevo, persino nell'elaborazione della cosiddetta notazione mensurale, antenata della nostra comune scrittura musicale.⁴⁷

Nel teatro, una delle più celebri e dettagliate descrizioni del rapporto tra testo scritto e fonazione si trova nell'opera *Il lavoro dell'attore* di Konstantin Stanislavskij.⁴⁸ Nel capitolo dedicato alla parola e alle sue leggi, Stanislavskij, per bocca del personaggio Arcadio Nicolaevic ci dice:

Il testo stampato della commedia non rappresenta tutta l'opera che è completa solo quando è realizzata dagli attori in scena. [...] È come una partitura musicale che non diventa musica finché non è suonata dall'orchestra. Appena l'interprete (del dramma o della sinfonia) esprime il sottotesto dell'opera rivissuto dentro di sé, si scopre il segreto spirituale sia dell'opera che dell'artista, il contenuto interiore per il quale è stata creata.⁴⁹

A parte lo stimolante riferimento alla partitura musicale e alla sua esecuzione, in tutto il capitolo l'autore insiste sul *sottotesto*. Questo concetto, sebbene

⁴⁶ Ricordiamo che sia Cicerone (*De Oratore*, III) sia Quintiliano (*Institutio oratoria*, libro XI) dedicano una lunga e dettagliata argomentazione alla fase della *actio*.

⁴⁷ Per quello che riguarda le implicazioni musicali della *pronuntiatio* cfr. F. A. Gallo, *Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in "Acta musicologica", XXXV, 1, 1963, pp. 38-46. Sui legami tra grammatica, retorica e storia della musica medievale cfr. F. A. Gallo, *Il Medioevo II*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1977 (Biblioteca di cultura musicale, I/II), pp. 3-15.

⁴⁸ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1968 (Universale Laterza, 89-90).

⁴⁹ *Id.*, vol. II, p. 466. Interessante ci sembra il seguito del brano, anche per il continuo riferimento alla musica, pp. 466-467: «Il significato dell'opera sta tutto nel sottotesto. Senza il sottotesto le parole non avrebbero ragione di esistere in scena: le parole appartengono al poeta, il sottotesto all'attore. Se non fosse così lo spettatore non avrebbe bisogno di venire a teatro per sentire l'attore, ma se ne resterebbe a leggere il dramma a casa. Solo sul palcoscenico si può conoscere l'opera teatrale in tutta la sua pienezza e sostanza. Solo durante lo spettacolo si può sentire il vero spirito del dramma, vivificato dal suo sottotesto, creato e comunicato dall'attore ad ogni replica. L'attore deve creare la musica del suo sentimento seguendo il testo del dramma e imparare a cantare questa musica attraverso le stesse parole del testo. Possiamo apprezzare in tutto il suo valore la bellezza del testo, e quanto sottintende, solo se sentiamo assieme la melodia di un'anima umana».

sia visto in senso psicologico come complesso di costruzioni o ricostruzioni mentali che a partire dal testo scritto consentono all'attore di rendere vivamente un personaggio, comprende però anche tutti quegli elementi propriamente tecnici che l'attore deve inserire per rendere sonora e viva la parola scritta, tanto da poter affermare che «il sottotesto è ciò che ci costringe a dire le parole della parte».⁵⁰ L'attore esprimerà il sottotesto partendo dalle proprie conoscenze fonetiche, sfruttando però tutto ciò che il testo scritto suggerisce (parole, punteggiatura, struttura della frase) e tramutandolo in suoni vocali attraverso la dizione corretta, l'uso delle pause, del ritmo, di intonazioni particolari. Per far questo l'attore potrà elaborare una particolare notazione da aggiungere al testo scritto, in modo da dividerlo innanzitutto in battute, molto simili a quelle musicali.⁵¹

Il riferimento ad una notazione che consenta di controllare la fonazione meglio di quanto non possa fare la comune scrittura alfabetica, è anche evidenziata da un teorico e uomo di teatro come Antonin Artaud che pure si discosta dalla concezione generale della rappresentazione teatrale esposta da Stanislavskij. Artaud nel primo manifesto del suo *Teatro della crudeltà* afferma:

Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni. Per il resto bisognerà trovare modi nuovi di registrazione di questo linguaggio, sia che ci si accosti ai modi della trascrizione musicale sia che si ricorra a una sorta di linguaggio cifrato. [...] il linguaggio cifrato e la trascrizione musicale saranno preziosi come mezzi per trascrivere le voci.⁵²

Un senso fortemente prescrittivo sta nella concezione della scrittura di Artaud: è una scrittura che deve poter prescrivere non solo la fonazione, ma tutti gli elementi dello spettacolo, così come al comune drammaturgo deve sostituirsi la figura di un regista demiurgo che ha la responsabilità dell'invenzione e del controllo di tutto lo spettacolo.⁵³

Fin dalla coppia di locuzioni quasi interscambiabili Sacra Scrittura e Parola di Dio, possiamo scorgere il forte legame che esiste nella liturgia cristiano-

⁵⁰ *Id.*, vol. II, p. 465.

⁵¹ *Id.*, vol. II, pp. 478-487.

⁵² A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1978 (PBE, 193), p. 209. È interessante notare come il termine *trascrizione* sembri spostare l'uso da prescrittivo a descrittivo, anche se Artaud tiene molto alla funzione prescrittiva del suo nuovo metodo di scrittura.

⁵³ Cfr. la *Prefazione* di Jacques Derrida nello stesso volume di A. Artaud alle pp. VII-XXXV.

cattolica tra la grafia verbale e la sua pronuncia.⁵⁴ A partire dall'Antico Testamento e in tutta la liturgia ebraica la proclamazione del testo sacro attraverso la lettura dal libro è elemento fondante del rapporto con la divinità.⁵⁵ L'influenza del rito ebraico nella liturgia cristiano-cattolica si manifesta in gran parte proprio nel momento della lettura della Parola all'assemblea e in tutti quegli atti di preghiera che accompagnano questo annuncio e che tendono ad esaltare il dialogo tra uomo e Dio.⁵⁶ L'uso del libro garantisce stabilità e autenticità al testo sacro, così come la sua ostensione e venerazione prima della lettura offre ai fedeli la conferma che quella è la Legge. Ma soltanto attraverso la proclamazione sonora la Parola acquista vitalità, diviene davvero il Verbo divino che, pronunciato attraverso un ministro, raggiunge chi ascolta nella propria umanità. In questo senso ciò che è scritto assume una forte connotazione prescrittiva, in quanto coinvolge completamente l'esecutore consentendogli di portare, attraverso la propria voce, la Parola di Dio. La responsabilità dell'officiante che legge la Sacra Scrittura è grave e implica anche motivi estetici legati strettamente alla *performance*, così come dimostra, ad esempio, quanto prescrive San Benedetto nel cap. XLVII della *Regola*: «Per il canto e la lettura poi, non pretendano di svolgere questo compito se non quelli che ne sono capaci in modo da edificare gli uditori. E lo si faccia con umiltà, gravità e tremore, e solo da chi ne ha ricevuto l'ordine dall'abate».⁵⁷

Non a caso da subito si è cercato di formalizzare al massimo questa lettura, lasciando poco spazio alle improvvisazioni personali: i toni di lettura, i toni salmodici, la stessa generale evoluzione della monodia gregoriana⁵⁸ possono essere interpretati come un persistente tentativo di prescrivere nel dettaglio la proclamazione solistica o la recita collettiva delle parole sacre.

⁵⁴ In generale sulla Liturgia della Parola cfr. * *La liturgia, eucaristia: teologia e storia della celebrazione*, Genova, Marietti, 1991 (Anàmnesis, 3/2).

⁵⁵ Cfr. *Esodo*, 24; *Neemia*, 8 e 9.

⁵⁶ Sulla profonda oralità che permea tutta la liturgia cristiano-cattolica cfr. W. J. Ong, *op. cit.*, pp. 199-215 e 321-364. Ong osserva che anche negli scritti teologici il riconoscimento del primato della parola sonora non è diffusamente riconosciuto a vantaggio, invece, di una teologia di matrice visiva. Va notato che la lettura della Parola è anche da sempre una delle prassi più consolidate di meditazione nel mondo cristiano: cfr. B. Baroffio, *Lectio divina e vita religiosa*, Torino, ElleDiCi, 1983 (Vita consacrata, 6) e Id., *La mistica della parola*, in E. Ancilli, M. Paparozzi (a cura di), *La mistica, fenomenologia e riflessione teologica*, vol. II, Roma, Città Nuova, 1984, pp. 31-46.

⁵⁷ Benedetto Ab., *Regula monasteriorum*, trad. italiana a cura delle benedettine di Viboldone, Abbazia di Viboldone, 1981, p. 201.

⁵⁸ Sul canto cristiano liturgico, cfr. G. Cattin, *La monodia nel medioevo*, in **Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991 (Biblioteca di cultura musicale. Storia della musica, 2) e inoltre la recente edizione italiana del classico W. Apel, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, a cura di M. Della Sciucca, Lucca, LIM, 1998 (Musica ragionata, 10).

Preoccupazioni legate alla comprensione del testo, così come ad un'interpretazione canonizzata e sorretta dalla tradizione, hanno portato anche la liturgia cristiana a riferirsi alla musica e alla sua notazione per dirigere correttamente ed efficacemente la lettura sonora della Parola di Dio.⁵⁹

È a partire da queste istanze che si è sviluppata anche la nostra notazione musicale, vista nel suo senso prescrittivo, come indicazione di un'attività. Assieme alla scrittura verbale ha voluto garantire al massimo grado che fosse possibile, sempre e in ogni luogo, un atto esecutivo conforme alla sua concezione originaria, lasciando tuttavia ampio margine alle occorrenze del momento.⁶⁰ Tale accezione si è poi perpetuata in tutta la musica vocale trasferendosi, priva del testo letterario, anche nella musica strumentale.

Senza una competenza che si acquista per via orale/aurale, entrambi i sistemi di scrittura non possono da soli fornire le informazioni necessarie per la loro significazione. Solo quando si acquisisce un repertorio di atti esecutivi corrispondenti ai segni alfabetici o musicali si può realizzare pienamente ciò che è stato scritto, si può cioè produrre quel suono che si dice rappresentato attraverso la scrittura. Quest'ultima definizione non sembra dare conto completamente della funzionalità sia della grafia alfabetica sia della notazione musicale, per le quali abbiamo voluto qui sottolineare l'aspetto specificamente pragmatico, legato all'esecuzione, che invece ci sembra venga comunemente trascurato. Il nostro rilievo non può essere certamente definitivo, ma solo punto di partenza per una discussione e un ulteriore approfondimento.

Nicola Tangari

⁵⁹ Cfr. B. Baroffio, *Musicus et cantor. Il canto gregoriano e la tradizione monastica*, Seregno, Abbazia di San Benedetto, 1996 (Orizzonti monastici, 13), pp. 17-18: «La prima ragione immediata è di ordine fisico: permettere a un'assemblea di una certa ampiezza di percepire in modo distinto la Parola di Dio e le preghiere. La necessità di farsi sentire e di farsi capire bene è all'origine del canto liturgico. [...] Una seconda ragione è frutto della consapevolezza o dell'intuizione irriflessa della tremenda responsabilità nei confronti della Parola di Dio: il modo stesso con cui la si annuncia diviene necessariamente un'interpretazione che ne condiziona la percezione e comprensione da parte di chi ascolta il messaggio (liturgico). [...] La possibilità reale di manipolare la Parola e di condizionarne la comprensione mediante la sola pronuncia personalizzata, è pertanto la seconda istanza che ha reso necessario il canto della Parola nell'assemblea liturgica. Inoltre la preoccupazione viva di facilitarne la comprensione ha suggerito non solo di proporre il testo sacro in canto, ma di sviluppare delle strutture melodiche che ne rendessero sempre più immediata la comprensione. La cosa è risultata abbastanza semplice: si è trattato di costruire dei segmenti musicali che si adattassero al testo biblico e liturgico rispettandone la struttura letteraria».

⁶⁰ Un esempio di questa libertà è nel tipo di emissione vocale che non è prescritta né dalla scrittura verbale né dalla comune notazione musicale.