

Strumenti

36

ISBN: 978-88-7853-158-1

© 2009 Edizioni Sette Città

I^a edizione, maggio 2009

Edizioni **SETTE CITTÀ**
Via Mazzini 87 • 01100 Viterbo
tel +39.0761.304967 • +39.0761.1768103
fax +39.0761.303020 • +39.0761.1760202

info@settecitta.eu • www.settecitta.eu

Pietro Bevilacqua
Agostino Marotti

UNA CANZONE PER

L'analisi semiotica della canzone

SETTE CITTÀ

INDICE

PREFAZIONE	7
INTRODUZIONE	11
CAPITOLO PRIMO	15
COS'È UNA CANZONE	
CAPITOLO SECONDO	23
LE ISOTOPIE DI UNA CANZONE	
2.1 La melodia	29
2.2 L'arrangiamento	33
2.3 Il testo	40
2.4 L'interpretazione	44
2.5 Contrapposizioni, quadrati e quadranti	48
CAPITOLO TERZO	53
L'ANALISI SEMIOTICA	
3.1 Jakobson e gli schemi comunicativi	53
3.2 La canzone come frutto di una semiotica generativa	61
CAPITOLO QUARTO	69
LA CANZONE E LA STORIA	

APPENDICE	81
IL FESTIVAL DI SANREMO RIFLESSO DELLA SOCIETÀ ITALIANA	
1. Prima di Sanremo	82
2. Anni Cinquanta	85
3. Anni Sessanta	87
4. Anni Settanta	93
5. Anni Ottanta	96
6. Anni Novanta	100
7. Il Duemila	102
BIBLIOGRAFIA	115
BIOGRAFIE	119

Si deve ad A. Marotti la stesura del cap. IV e a P. Bevilacqua quella dei capp. I, II, III, l'Introduzione e l'Appendice. L'impianto generale del libro e il coordinamento dei capitoli sono frutto di collaborazione di entrambi gli autori.

PREFAZIONE

“[...] *semiotica applicata*: quest’ultima rappresenta una zona dai confini imprecisi, per la quale parlerei di pratiche interpretativo-descrittive, come avviene per la critica letteraria di impianto o ispirazione semiotica, per la quale non occorra porsi dei problemi di scientificità quanto di persuasività retorica, di utilità ai fini della comprensione di un testo, di capacità di rendere il discorso su un dato testo intersoggettivamente controllabile.”

(U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984, p. XI - XII).

Secondo Eco il compito di una *semiotica generale* doveva essere quello di porre quelle categorie generali necessarie perché sistemi semiotici diversi potessero essere comparati. Le *semiotiche applicate*, così come le aveva definite Eco, diventavano la semplice ricaduta delle proposte teoriche della semiotica generale. La soluzione sembra però essere un po’ limitante rispetto ai reali e concreti contributi che invece le semiotiche applicate danno alla più generale teoria semiotica. L’idea di Eco che la semiotica generale potesse trovare alimento e nuovi incentivi teorici dalla storia delle riflessioni filosofiche sul segno è forse viziata dalla prospettiva personale dell’estetologo Eco (un “filosofo” cerca soluzioni nella storia della filosofia), o forse è strettamente legata al contesto specifico in cui esprimeva quelle definizioni, vale a dir la redazione delle voci semiotiche per l’Enciclopedia Einaudi. Eco doveva in quel caso giustificare il modo in cui aveva strutturato quelle voci: se devo cercare di capire cosa la semiotica generale deve pensare del segno, del significato, della metafora, dovrò cercare nella storia della cultura cosa sia stato già detto a riguardo per avere quantomeno un’idea del territorio da esplorare e delle categorie già in gioco nelle riflessioni su quegli argomenti.

Ma è proprio vero che le semiotiche applicate sono semplici “pratiche interpretativo-descrittive”? Servono solo a vedere quanto la teoria semiotica sia in grado di risolvere questioni riguardanti

diversi sistemi semiotici specifici (le *semiotiche specifiche* di Eco, appunto). In realtà la semiotica, fin da principio, è stata una disciplina che ha sempre cercato di trovare nuovi spunti teorici a partire dalle applicazioni dei suoi principi e dei suoi metodi di analisi. Non si tratta di un percorso monodirezionale – dalla semiotica generale discendono i principi utili per le analisi delle semiotiche applicate –, ma di un percorso quantomeno bidirezionale: esiste un feedback dalle applicazioni del metodo e dei principi generali teorici della semiotica a diversi sistemi semiotici verso la semiotica generale.

Quindi le applicazioni del metodo semiotico devono non solo aprire ogni volta la teoria a nuovi campi di ricerca, ma fornire nuovi elementi di spunto teorico alla disciplina nel suo insieme. A maggior ragione quando in una applicazione della semiotica vengono intrecciati diversi settori o campi di ricerca allora si avranno risultati più interessanti e stimolanti per la teoria nel suo insieme.

Quando Bevilacqua e Marotti uniscono quindi l'analisi semiotica del *discorso musicale* – inteso come *semiotica sincretica*, vale dire composta da aspetti verbali, musicali in senso stretto, e retorici in senso lato (arrangiamento/esecuzione), con la storia culturale, lo sviluppo della *pop culture*, e l'etnologia musicale, ci troviamo di fronte alla vera possibilità di fare una nuova proposta nel settore della ricerca semiotica. La semiotica della musica ha avuto finora un numero limitato di lavori ad essa specificamente dedicati – e raramente questi lavori sono usciti dall'ambito strettamente “musicale” per esplorare potenziali connessioni e risposte in altri contesti disciplinari,⁶⁴ oppure si è trattato di esplorare solo i rapporti intermediali che la musica intrattiene con lo strumento audiovisivo, quindi il videoclip.⁶⁵

⁶⁴ L'unica eccezione è forse quella dei recenti lavori di Lucio Spaziante, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma, 2007, e di Gianni Sibilla, *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano, 2003.. Importanti nel settore della semiologia musicale i lavori di Luca Marconi, vedi tra gli altri *Musica, espressione, emozione*, Clueb, Bologna, 2001, e *La melodia* (con Gino Stefani), Bompiani, Milano, 1992.

⁶⁵ Vedi Gianni Sibilla, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Rai-

Il progetto di Bevilacqua e Marotti affronta la possibilità di aprire l'analisi semiotica della canzone popolare verso la storia delle idee, di farla diventare documento storico utile a comprendere le trasformazioni della cultura italiana dal dopoguerra ad oggi, in particolare quando si prende come contesto privilegiato il concorso canoro più popolare e più noto d'Italia, il Festival di Sanremo. Da questa ricerca vengono spunti interessanti che dovrebbero fare riflettere sulla possibilità di ampliare i confini della ricerca semiotica, ibridandola sempre più con altre discipline, questo anche a costo di farla diventare un semplice metodo di analisi tra altri disponibili, se questa riduzione è funzionale al procedere del lavoro di ricerca e alle curiosità degli studiosi.

Andrea Bernardelli

INTRODUZIONE

Le canzoni, non sono solo una colonna sonora di eventi che scorrono scanditi dal tempo: un rumore di fondo che accompagna la nostra vita, ma individuano anche l'evolversi dei fatti, interpretandoli puntualmente.

Sono un intrecciarsi nella nostra esistenza individuale, e sono il riflesso di un'esistenza collettiva.

Anche se con forte ritardo, la storia contemporanea, sta accettando il confronto con la canzone cominciando a considerarla documento, o meglio fonte.

Se consideriamo la mentalità come un "luogo di conflitti"¹, sarà bene introdurre anche la definizione che Giuseppe Ortoleva nel suo "Cinema e società" ne ha dato "[...] *una visione più articolata e anche conflittuale delle attrezzature mentali dei diversi gruppi[...], che non sono altro quelle che hanno dato vita ai vari processi evolutivi*".

Con queste premesse possiamo tranquillamente affermare che le canzoni sono la rappresentazione della realtà storica e sono prodotte all'interno di una società dove i codici comuni vengono condivisi: sono un atto sociale che accoglie nel suo interno tutti i modelli culturali che vanno a formare il contesto storico.

La canzone è un documento complesso che racchiude dentro di se, una serie di elementi in equilibrio tra loro: senza esclusione di nessuno.

È un luogo di incontro di modelli culturali diversi.

¹ Ortoleva G., Cinema e storia, cit. p. 28.

Le canzoni, quindi non sono fruito da *un* solo pubblico, ma da una pluralità di situazioni che si rispecchiano in essa.

Sorlin parlando di cinema dice: *“I film si rivolgono indistintamente a tutti gli ambienti (...), ma le configurazioni dei segni che propongono sono colte ed interpretate in maniera particolare all’interno di ciascun gruppo”*².

Al posto della parola film proviamo a sostituire la parola canzone; ci accorgiamo che al centro di questa definizione abbiamo il ruolo attivo del ascoltatore, quindi capiamo che la percezione è concepita come atto sociale, anche perché la canzone coglie al suo interno quella sovrapposizione di modelli culturali caratterizzanti il contesto storico, quindi anche la mentalità dei suoi autori e dei suoi fruitori. Normalmente una canzone è scritta e composta perché destinata ad essere usufruita da un determinato pubblico.

La sociologia viene incontro a queste caratteristiche.

Lo studio di una società e del suo mercato di riferimento indirizzano gli autori ad esprimersi dal loro più profondo, indirizzandosi verso quel pubblico a cui vogliono rivolgersi.

Ogni parte della canzone è uno strumento idoneo ad intercettare le diverse mentalità, e tutte le sue componenti vanno prese in considerazione contemporaneamente.

Questo concetto va tenuto presente sempre. Ortoleva parla di *“(...) precipitato continuo di diversi processi temporaneamente sfasati(...)”*³.

Il testo, la melodia, l’arrangiamento, l’interpretazione, e se vogliamo anche il supporto con cui viene trasmessa sono le parti della canzone inscindibili tra loro, e di cui ne analizzeremo i vari aspetti.

Se prendiamo in considerazione esclusivamente il testo, sottraendolo sia alla parte melodica, sia alla parte interpretativa ed infine al tipo di arrangiamento, ci accorgiamo che il significato che vogliamo trasmettere cambia a seconda del valore, del peso e dell’intonazione che gli diamo; e quest’aspetto ci sarà più chiaro quando analizzeremo la canzone come frutto di una semiotica generativa.

2 Sorlin P., *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979. p. 24.

3 Ortoleva G., *Cinema e storia*, cit. p. 31.

Una canzone è una composizione musicale relativamente corta, scritta per essere eseguita da una o più voci soliste accompagnate da variabili strumenti musicali.

La voce “legge” un testo, tenendo il ritmo della canzone, questo può essere sia composto in struttura poetica, cioè in rima, che di prosa libera.

Abbiamo detto che la canzone è composta da testo, melodia, arrangiamento, interpretazione, e supporto con cui viene trasmessa, queste quattro componenti possiamo considerarle “azioni di utilità” che servono a farci raggiungere lo scopo di rendere pubblica un’azione privata.

Nel momento in cui le varie componenti creative (autore della parte musicale, autore per la parte letteraria, arrangiatore e interprete), si attivano per realizzare una canzone, la loro intenzione è quella di far conoscere, a coloro che usufruiranno del prodotto attraverso un supporto per la riproduzione, ciò che nel proprio intimo intendono trasmettere agli altri, cioè rendere pubblico quello che appartiene al loro privato.