

Vedere l'ascolto. L'enunciazione audiovisiva in *Listen/Écoute* di R. Murray Schafer

Emiliano Battistini

Abstract

The paper presents a semiotic analysis of the short film by director David New *Listen/Écoute*. The work was produced by the National Film Board of Canada during the Governor General's Performing Arts Award 2009 to celebrate the artistic career of R. Murray Schafer, the most important Canadian composer and also father of *Soundscape Studies*. Resuming Schafer's philosophy of listening, this short film represents the semantic condensation of his artistic and pedagogical career and it looks for a perlocutionary effect to the public, using a series of refined strategies on the enunciative and enunciational levels: the aim of the work is to lead the spectator to listen to his/her soundscape giving value to silence. Silence is created both through the interruption of visual and audio playback systems, starting to the same short film, and asking the spectator to be silent. To achieve this goal, the spectator's listening competence is built step by step, scene by scene, shot by shot, following the direct example of Murray Schafer as protagonist, and thanks to a trajectory in which the vision become a heuristic metaphor for the listening. Trying to have an effect on the spectator, creating an extra-textual space outside itself and, so, being a sort of "jutting out text", this work represents an interesting case study to discuss the main theories of enunciation dealing with cinema and audiovisual arts. In fact, if this short film shows a very strong deixis "I/you", nevertheless it presents many different "figures of enunciation" that play their role all along the work. At the same time, it remembers us that the audiovisual enunciation is a syncretic one, not only visual but auditory too, asking and giving birth to a specific kind of fruition: the audio-vision.

1. Intenzione celebrativa e didattica, azione perlocutoria

Listen/Écoute è un cortometraggio prodotto dal National Film Board of Canada, in occasione del Governor General's Performing Arts Awards del 2009, per celebrare la carriera artistica e musicale del più grande compositore canadese, nonché padre degli studi sul cosiddetto "paesaggio sonoro", R. Murray Schafer. Il video, scritto e diretto dal regista David New, dura 6'23" e vede come protagonista lo stesso Schafer. Per riassumere le basi della filosofia dell'ascolto del famoso compositore (Schafer 1977), questo breve prodotto audiovisivo sfrutta tutta una serie di raffinate strategie sia a livello enunciativo che enunciazione (Greimas, Courtés 1979, pp. 104-107), portando al cortocircuito tra di essi e configurandosi infine come una riflessione sull'enunciazione audiovisiva stessa: per il suo essere "luogo specifico di elaborazione teorica", in cui il fare cinematografico appare capace di riflettere sulle forme stesse della rappresentazione, tale cortometraggio, inteso come testo passabile di analisi semiotica, è da considerarsi un vero e proprio "oggetto teorico" (Calabrese 2012, pp. 33-78; Lancioni 2012, p. 23). L'intento è infatti quello di portare lo spettatore del video all'ascolto del proprio paesaggio sonoro, tramite la valorizzazione del silenzio; silenzio che è possibile esperire proprio tramite l'arresto dei sistemi di riproduzione visiva e sonora, a partire dallo stesso cortometraggio in oggetto. La "messa in discorso" e la conseguente installazione al suo interno della categoria della soggettività (Benveniste 1958) è qui centrale e la concertazione di colonna visiva e colonna sonora (Chion 1990) diviene

estremamente pertinente nel veicolare il funzionamento, sinergico o contrastivo, tra il senso della vista e quello dell'udito, tra visione e ascolto. Di conseguenza, questo testo rappresenta un buon caso studio per riflettere sulle principali teorie dell'enunciazione alle prese con il cinema e l'arte audiovisiva contemporanea (Bettetini 1984; Casetti 1986; Metz 1991; Casetti 2005; Manetti 2008).

A livello narrativo, il cortometraggio mette in scena la storia di un soggetto enunciatore competente, a cui si può dare la figura attoriale di “esperto”, che vuole condividere la propria competenza trasmettendola all'enunciatario. Per fare ciò l'enunciatore tenta di modalizzare l'enunciatario secondo un *voler e saper fare* (voler e saper ascoltare i suoni dell'ambiente intorno a sé) di pari passo a un *voler e saper essere* (voler e saper essere in ascolto), attraverso uno specifico *dover essere e dover fare* (dover essere in, o dover fare, silenzio). Infatti, per esercitare consapevolmente l'ascolto bisogna essere “in” ascolto, e ciò è possibile solo se *si fa* o *si è* in silenzio¹. Tale competenza sarà poi utile all'enunciatario, che prende qui la figura attoriale dello spettatore, per intraprendere la performance a cui viene esortato alla fine del video: durante gli ultimi trenta secondi è il video stesso a silenziarsi e all'enunciatario viene chiesto di “ascoltare”. Sul piano pragmatico, ogni spettatore potrà così accettare o meno il patto comunicativo propostogli dal testo, raccogliendo o meno l'invito ad ascoltare non più il film ma il paesaggio sonoro in cui è immerso in quel preciso momento. L'azione di questo cortometraggio sul proprio spettatore è così prettamente perlocutoria (Austin 1955), attraverso uno specifico *far fare*: il far ascoltare. Per arrivare a tale efficacia, il breve video presenta una serie di interpellazioni sempre più forti rivolte all'enunciatario e gioca su differenti figure enunciative (Metz 1991), che nascono dalla sapiente orchestrazione di almeno quattro linguaggi, due appartenenti alla colonna visiva, e due a quella sonora: le inquadrature; le immagini (contenuto e composizione visiva); i suoni ambientali e la musica; il parlato.

2. Segmentazione del testo e analisi

Possiamo segmentare il cortometraggio in tre parti principali: un breve *incipit*, una parte centrale e una terza parte, più corposa, che da sola dura circa come la somma delle prime due. Il filo conduttore tra le varie parti è rappresentato dalla presenza dello stesso Murray Schafer, di cui vediamo spesso la persona e di cui sentiamo soprattutto la voce che, provenendo da fuori campo, accompagna le varie scene dall'inizio alla fine. Lungo tutto il percorso, il compositore si rivolge in maniera confidenziale allo spettatore utilizzando il pronome personale “you” (“tu/voi”)²: l'enunciatario è così installato dentro al testo in maniera ben precisa. Se la voce fuori campo si rivolge in maniera diretta allo spettatore, secondo la relazione “io-tu/voi”, spesso vediamo al contempo Schafer svolgere delle azioni senza “guardarci” ovvero senza guardare in camera bucando lo schermo, cioè come se fosse un “egli” rappresentato nel filmato. Le pochissime volte in cui il simulacro visivo di Schafer coincide coerentemente con quello sonoro, tramite la strategia audiovisiva della sincronia, e la figura enunciativa dello sguardo in macchina (Metz 1991, p. 41-57), questo accade per interpellare direttamente lo spettatore esortandolo esplicitamente al silenzio.

2.1. L'incipit

L'*incipit* imposta e riassume tutto il contenuto che sarà sviluppato dal cortometraggio, come secondo a un criterio “armonico” o di “sezione aurea”³. Questo è infatti tripartito e ogni sezione corrisponde alle

¹ È interessante notare questa doppia dimensione dell'ascolto – manifestata lessicalmente nella lingua italiana attraverso le espressioni “fare silenzio” ed “essere in silenzio” – che intreccia strettamente la dimensione pragmatica del fare e quella dell'essere. Ci pare di trovare qui un indizio della caratteristica unità e, allo stesso tempo dualità, della percezione di comunione col mondo (Merleau-Ponty 1945), del percepire e del subire la percezione. Cfr. *infra*, par. 2.2.

² Come sappiamo, l'inglese “you” copre la seconda persona italiana sia singolare che plurale: essendo un cortometraggio quello in oggetto, prodotto audiovisivo che si rivolge a un vasto pubblico, per la traduzione abbiamo preferito la seconda persona plurale. Quella singolare rimane comunque plausibile. Rispetto agli stralci del parlato appartenenti al cortometraggio, tutte le seguenti sono traduzioni nostre.

³ È da notare che è la stessa ecologia acustica fondata da Murray R. Schafer a ruotare attorno a un principio “armonico”: il titolo inglese della sua opera più famosa, *The Tuning of the World*, indica appunto la volontà di

parti principali del video nel suo complesso, richiamando: il parallelismo tra ascolto e visione; la sincronia audiovisiva tra visione di un oggetto e ascolto del suono che produce; l'invito al silenzio.

Il video inizia infatti con la voce di Schafer fuori campo, che spiega cosa sia un “soundscape” o “paesaggio sonoro” (1977) paragonandolo a un quadro: “un paesaggio sonoro è qualsiasi collezione di suoni, all'incirca come un quadro è una collezione di attrazioni visive”. Mentre ascoltiamo Schafer, lo vediamo vestirsi nell'ingresso di casa per uscire di mattina presto (è ancora buio: deve infatti accendere un abat-jour), e ci vengono date immagini ravvicinate del chiudersi della cerniera del suo cappotto, delle sue scarpe e del suo cappello che vengono indossati, sentendo il loro suono corrispettivo: immagini di dettagli molto precisi, in cui sembra inscindibile il rapporto tra l'alta densità figurativa dell'immagine visiva (Greimas 1984) e l'alta densità figurativa del suono, che per questo arriva a essere una vera e propria “immagine sonora” (Spaziante 2013). Le inquadrature di questi fotogrammi – in cui uno zoom visivo va di pari passo a uno “zoom sonoro” che ci permette di ascoltare dettagli sonici in maniera chiara, distinta e ricca – sono a ben vedere delle inquadrature “irreali”⁴, in cui gli oggetti e i loro suoni assurgono al rango di soggetti, veri attori protagonisti tanto quanto la figura umana.

La sequenza termina con un primissimo piano⁵ di Schafer che, ormai vestito e pronto per uscire di casa, guardando in macchina ci fa segno di fare silenzio portandosi un dito alla bocca. Per la prima volta la voce fuori campo del protagonista entra in sincronia con il volto del personaggio che vediamo.

2.2. La parte centrale

Nella parte centrale del cortometraggio vediamo il protagonista uscire di casa mentre si fa giorno, fermarsi ad ascoltare il paesaggio sonoro circostante la sua proprietà e commentare in tempo reale ciò che egli sente. Il parallelismo tra visione e ascolto si dispiega nelle parole del compositore, che afferma come ascoltare con attenzione sia come guardare con attenzione. Questa affermazione viene comunicata anche attraverso lo svolgimento visivo della sequenza. Assieme al contenuto semantico della voce parlata, il montaggio delle inquadrature (che alternano campi lunghi sul paesaggio circostante a piani sul protagonista) porta infatti a interpretare i campi lunghi come delle soggettive: da spettatori, guardiamo cosa guarda Schafer e ascoltiamo cosa lui stesso ascolta. In questo modo, l'attenzione ai suoni del paesaggio passa attraverso la visione dei suoi elementi, la soggettiva visiva inquadra e rafforza la soggettiva sonora e, nel momento dei piani sul personaggio intento ad ascoltare, la visione diviene vera e propria metafora dell'ascolto: vediamo Schafer ascoltare proprio tramite il suo guardare il paesaggio⁶. La presa in carica della dimensione sonora da parte di quella visiva culmina nell'ultima inquadratura di questa sequenza dove, con un giro di macchina a 360° intorno al protagonista (che funge da fuoco e perno dell'immagine panoramica), si traduce nel visivo la caratteristica omnidirezionalità del campo percettivo dell'ascolto e la sua tipica struttura a “bolla sonora” (Fontanille 2010). L'oscillazione in questa sequenza centrale tra inquadrature soggettive, semi-soggettive e oggettive di un personaggio fermo davanti a un paesaggio intento ad ascoltare, richiama l'oscillazione percettiva, quel commercio tra soggetto percipiente e mondo che contraddistingue la percezione (Merleau-Ponty 1945). Infine, il tema dell'ascoltare attentamente è figurativizzato

“accordare il mondo” cioè di rendere il paesaggio sonoro il più possibile “armonico” e, proseguendo la metafora musicale, “consonante”.

⁴ L'effetto di iper-realtà, come spesso accade, nasce qui attraverso il suo opposto, cioè da inquadrature difficilmente “realistiche”: per vedere e sentire normalmente in quel modo si dovrebbe avvicinare la testa a pochissima distanza dall'oggetto.

⁵ Per Casetti (2005, p. 237) il primo piano “comporta la creazione di una prossimità che chiama direttamente in causa l'osservatore e lo implica nel mondo osservato. (...). Vicinanza, interpellazione, fusione con l'oggetto, trasformazione del paesaggio. Il Primo Piano ruota attorno a queste misure”.

⁶ Infatti non avrebbe avuto senso, ad esempio, inquadrare l'orecchio di Schafer durante il suo ascolto. Ciò dipende dal fatto che le orecchie non hanno palpebre e sono costantemente aperte verso l'ambiente, rispetto agli occhi che possono invece interrompere la visione chiudendosi, segnalandoci l'interruzione del processo percettivo. È per questo che ci viene mostrato il personaggio intento ad ascoltare in modo naturale con le proprie orecchie attraverso il suo stare fermo e immobile a guardare attentamente il paesaggio. Gli occhi aperti contribuiscono inoltre a significare una volontà di azione (il voler ascoltare) e una specifica modalità (l'ascolto analitico che scompone l'ambiente complessivo in dettagli sonori).

attraverso il farsi del giorno, attraverso il passaggio dal buio alla luce: l'ascoltare in maniera chiara e distinta o "perspicuità" (Mariétan 2005), passa per il vedere chiaramente⁷. La capacità di ben discernere i percetti, che siano visivi, sonori o di un altro campo sensoriale, è infatti quella capacità di *intelligenza* che per Barthes e Havas (1977) contraddistingue una sana relazione ecologica con l'ambiente, mentre l'inquinamento, tra cui quello specificatamente acustico, mina tale capacità⁸. Tutto il percorso artistico e pedagogico di R. Murray Schafer è basato su tale assunto e il cortometraggio in oggetto, volendo celebrare la carriera del compositore, ne è in un certo senso l'espansione semantica (Greimas, Courtés 1979, p. 113; Eco 1979, pp. 23-24).

2.3. La terza parte

Conclusasi la particolare inquadratura panoramica a 360°, vediamo Schafer voltarsi e dirigersi verso il grande granaio che sorge dietro alla casa. Mentre il protagonista risale la collina camminando normalmente, si fa definitivamente giorno e il cielo con i raggi solari e le nuvole subisce un'accelerazione in *time-lapse*. Durante questa transizione, il compositore ci espone la propria teoria attraverso la voce fuori campo: "In un certo senso, il mondo è un'immensa composizione musicale che va avanti tutto il tempo, senza un inizio e presumibilmente senza una fine. Noi siamo i compositori di questa enorme e miracolosa composizione che va avanti attorno a noi, e possiamo migliorarla o possiamo distruggerla, possiamo aggiungere più rumori o possiamo aggiungere suoni più belli, tutto questo sta a noi".

All'ingresso di Schafer nel granaio, il tema dell'inquinamento acustico contemporaneo viene declinato attraverso la figura del rumore prodotto dai sistemi di registrazione e riproduzione del suono. Sempre la voce fuori campo ci spiega che se in altre società le persone esercitavano la propria memoria sonora ed erano più percettive rispetto paesaggio sonoro, in quanto non vi erano registrazioni e i suoni svanivano e non potevano più essere ascoltati esattamente allo stesso modo, oggi possiamo moltiplicare un suono milioni di volte tanto che viviamo in un mondo dove c'è uno spaventoso eccesso di suoni. Mentre il compositore ci spiega tale concetto, lo vediamo farsi strada tra differenti materiali, artistici ed artigianali, depositati sul luogo: dei pali di acciaio, una lanterna di rame, delle barre di metallo, una ruota di compensato e ferro ai piedi di un enorme drago cinese. Ogni volta che Schafer incontra un oggetto, questo viene messo in vibrazione dall'azione della sua mano o del suo piede e ne sentiamo il suono. Anche qui, come già anticipato nell'*incipit*, una serie di inquadrature di dettagli in primissimo piano accompagnano le figure sonore di ogni materiale, e ogni suono, essendo acustico, poco dopo scompare, lasciando spazio a quello successivo. Ciò non avviene però per la musica. La musica vocale – che fino ad ora sembrava extradiegetica e che accompagnava le immagini, intrecciandosi alla voce parlata e ai suoni ambientali, in maniera costante ma discreta tramite un sapiente contrappunto di pieni e vuoti sonori – è continuata fino ad ora e ha bisogno di qualcuno, in questo caso Schafer, per arrestarsi. Un'inquadratura ci mostra in primo piano un giradischi in funzione e il compositore sullo sfondo che vi si avvicina. Nel seguente piano medio, la voce, che fino a questo momento era fuori campo, entra in sincrono per la seconda volta con l'immagine del protagonista e ci dice che "dovremmo pensare di iniziare a ridurre i suoni nelle nostre vite". Dopo aver proferito tale frase, Schafer si sfilava un guanto e solleva la testina dal piatto del giradischi producendo il caratteristico "pop" e l'interruzione improvvisa della musica, seguiti da un subitaneo silenzio. Capiamo così che la musica extradiegetica proveniva in realtà dal giradischi. Questo primo shock sul piano dell'enunciazione, che rende la musica da extradiegetica a diegetica tramite la figura dell'enunciazione sonora enunciata, viene seguito da un secondo shock ancora più forte. Mentre vediamo il dettaglio del giradischi che lentamente si ferma e Schafer allontanarsi sullo sfondo, la sua voce spiega: "Un suono reale è di certo assolutamente unico, possiede un'autenticità e una fedeltà che non potranno mai essere raggiunte dalle

⁷ Come afferma Tim Ingold (2007), il giusto parallelismo non è tra suono e immagine, come vuole il senso comune, ma tra suono e luce, in quanto si è immersi nel suono come si è immersi nella luce e il suono dell'ambiente cambia durante il giorno come cambia la luce diurna. In questo senso la scelta figurativa di richiamare la luce del giorno come metafora di una percezione sonora chiara e distinta è una scelta appropriata.

⁸ Per una recente rilettura e commento in chiave di semiotica della musica della celebre voce "Ascolto" di Barthes e Havas (1977), cfr. Jacoviello (2018).

registrazioni”. Nel successivo piano medio, il compositore irrompe nell'inquadratura da destra e, camminando, viene verso di noi guardando in macchina e dice: “Ma quello che state sentendo ora... non è un suono reale”. Se la prima parte di questa frase è detta dal personaggio Schafer ed è dunque diegetica, la seconda parte della frase sembra tornare ad essere detta da Schafer da fuori campo: vediamo infatti che il personaggio termina il labiale, tornando a bocca chiusa. Nello stesso momento, entra un suono che sarà poi riconosciuto come quello di un proiettore a bobina. Infatti, nell'inquadratura che segue a figura intera, la cinepresa attua un carrello all'indietro reinquadrando l'immagine in un campo medio: tramite un improvviso *embrayage*, ci troviamo di fronte a un film nel film e a un'enunciazione audiovisiva enunciata. Murray Schafer si “sdoppia”: quello che cammina verso di noi, ci guarda e parla dicendo “La mia voce non sta provenendo da me, sta provenendo da suoni prodotti molto tempo fa. E cosa succede se la mia voce si ferma?” è ora proiettato su uno schermo e capiamo essere una registrazione del compositore realizzata nello stesso luogo; il “vero” Schafer rimane zitto e, dopo aver guardato lo schermo dove è proiettata la propria immagine, esce a sinistra. Nel successivo piano medio, mentre il Murray Schafer dello schermo ci dice sempre guardandoci “Cosa sentite poi?”, il Murray Schafer “vero” passa tra il proiettore a bobina e lo schermo per poi spegnere il proiettore. Nel silenzio così creatosi, forte tanto quanto il suono del proiettore che lo precedeva, il protagonista prende un cartello posato a fianco del proiettore e lo alza verso di noi guardando in camera: sul cartello leggiamo in maniera distinta la parola “Listen.” (“Ascoltate”). Seguono trenta lunghi secondi di silenzio in cui, nell'audiovisivo con colonna sonora muta, vediamo Schafer in silenzio e immobile, guardarci ed esortarci all'ascolto tramite il cartello. L'effetto esortativo e, infine, perlocutorio è forte e nasce dalla somma delle interpellazioni rivolte all'enunciatario, sia visive (il corpo di Schafer che statueggia verso di noi, il suo sguardo che buca lo schermo, l'imperativo della parola “Listen” scritta sul cartello e rivolta verso la camera) che sonore (le ultime parole della voce che ci domandano direttamente cosa sentiamo una volta che essa si sarà fermata, il lungo silenzio che toglie una dimensione al filmato per creare uno spazio di ascolto al di fuori di esso).

Dopo i trenta secondi di silenzio l'immagine sfuma al nero e, mentre scorrono i titoli di coda con i crediti del cortometraggio, riparte la musica che abbiamo sentito nel video: un brano per ensemble vocale dello stesso Schafer, eseguito dal Vancouver Chamber Choir e intitolato *Snowform* (Schafer 1986), che traduce in suoni le forme visive create dalla neve sulle colline intorno alla casa del compositore⁹.

3. Piano dell'enunciazione e livello profondo

Le peripezie e gli shock sul piano dell'enunciazione di questo testo si legano strettamente alla dimensione valoriale e profonda di esso. Ciò accade in quanto, come già accennato, lo scopo del cortometraggio è celebrativo e vuole tradurre in un breve prodotto audiovisivo l'ideologia ecologica e sonora di Schafer in maniera performativa, producendo cioè un testo che metta in pratica gli assunti teorici dei *Soundscape Studies* facendo fare un'esperienza concreta allo spettatore-ascoltatore. Come portare quest'ultimo ad ascoltare concretamente il proprio paesaggio sonoro? A questa domanda rispondono le numerose interpellazioni verso lo spettatore, che il testo costruisce attraverso le sue differenti deissi “io/tu-voi” e un preciso percorso di costruzione della competenza. Tale percorso si compone di differenti tappe narrative, che possono essere però ricostruite ed esplicitate solo dopo l'effetto sorpresa dell'*embrayage enunciazionale* e i trenta secondi di silenzio alla fine del video, che portano a reinterpretare in seconda battuta tutto ciò che si è visto e sentito. Riassumiamo qui di seguito queste tappe:

1) *l'incipit* stabilisce il contratto comunicativo tra l'enunciatore e l'enunciatario, il primo in posizione di attante destinante e il secondo di attante soggetto: la manipolazione avviene sia tramite il semplice annuncio del tema del video (voler ascoltare attentamente il paesaggio sonoro), su cui consisterà poi la

⁹ Non è un caso che sia stato scelto questo brano per la colonna sonora del cortometraggio: è evidente il richiamo alle colline che vediamo intorno alla casa del compositore. Ne deduciamo un ulteriore segno della forte coerenza interna di questo testo.



performance del soggetto spettatore-ascoltatore, sia tramite una prima diretta esortazione a *dover fare* silenzio (il primissimo piano di Schafer che guardandoci si mette un dito alla bocca);

2) la parte centrale sviluppa la competenza del soggetto spettatore-ascoltatore tramite il “buon esempio” di Murray Schafer, che vediamo all'opera mentre mette in pratica il *dover fare* silenzio – necessario al *poter ascoltare* – e l'ascolto attento dei suoni dell'ambiente; il *saper ascoltare* viene trasmesso invece sia attraverso la visione del comportamento del compositore (fermo e calmo, rivolto verso il paesaggio), sia attraverso i commenti che egli fa di ciò che ascolta (ad esempio: “in quest'ora del giorno la cosa più interessante sono certamente gli uccelli, il cui canto proviene da ogni direzione”) che donano dei parametri di valutazione dei suoni percepiti, oltre che con il parallelismo con la visione (“ascoltare attentamente è come vedere attentamente”); viene anche spiegato il potere di questa modalità attentiva dell'uso dei canali sensoriali (in questo caso vista e udito), tipico dell'arte, e cioè “l'usare i vostri sensi in maniera adeguata arricchisce la vostra vita, penso che divenga molto più interessante”;

3) la terza parte del video approfondisce le prime due tappe, contenendo sia un'ulteriore manipolazione, sia un'ulteriore fase di competenza; rispetto alla manipolazione, il soggetto spettatore-ascoltatore viene responsabilizzato nei confronti dell'odierno problema dell'inquinamento acustico, sia mettendolo al corrente che con il proprio comportamento contribuisce alla composizione del paesaggio sonoro, sia spiegandogli l'impatto su quest'ultimo delle tecnologie di registrazione e riproduzione del suono con il moltiplicarsi di suoni elettroacustici; rispetto alla competenza, vediamo nuovamente Schafer dare il “buon esempio” mettendo in pratica quello che sostiene, ovvero interrompendo concretamente il giradischi e creando silenzio; il secondo shock sul piano dell'enunciazione, *l'embrayage enunciazionale*, ha proprio il compito di dimostrare che il video è un artefatto e i suoi suoni sono una registrazione realizzata in precedenza; coerentemente con gli assunti dell'ecologia acustica appena esposti anche il cortometraggio stesso va fermato, almeno nella sua componente sonora;

4) gli ultimi trenta secondi di silenzio, sotto l'imperativo “Ascoltate” esposto da Schafer attraverso il cartello e da realizzarsi sotto il suo sguardo in camera, rappresentano il momento della performance del soggetto spettatore-ascoltatore che viene esortato a mettere in pratica quello che ha appreso finora e ad ascoltare attentamente il proprio ambiente sonoro contingente; se il senso comune sbilancia la figura del fruitore di audiovisivi sul lato della visione, dell'essere spettatore, questo cortometraggio riesce a sottolineare la competenza sonora del soggetto, il fatto di essere anche ascoltatore¹⁰.

Trasformato in ascoltatore competente, l'enunciatario, soggetto fruitore del video, può mettere in pratica il sapere e il potere trasmesso da Murray Schafer ed eventualmente condividerne l'ideologia. Quest'ultima sanziona come euforici i suoni acustici in quanto unici e percettivamente ricchi in termini di qualità sonora, mentre valuta disforici quelli elettroacustici, perché percettivamente più poveri e potenzialmente replicabili all'infinito. Ciò che è sanzionato come disforico non è però il suono registrato in sé ma un suo uso sconsiderato e spropositato che si lega alla figura dell'eccesso e della sovrabbondanza. Infatti, in un ambiente sovraccarico di stimoli acustici le figure sonore si perdono in un insieme caotico e in-differente: la perdita delle differenze produce una perdita di senso (Battistini 2014). In questo paesaggio sonoro l'ascolto attento è compromesso, l'udito è aggredito o diviene apatico, indifferente lui stesso. Per questo è necessario ridurre i suoni dell'ambiente sonoro contemporaneo, ripartendo dal silenzio: a ben ascoltare, il silenzio non corrisponde all'assenza di suono ma ad un paesaggio sonoro equilibrato dal punto di vista ecologico (Schafer 1977, Battistini 2013).

4. Conclusioni: enunciazione audiovisiva, testualità “aggettanti”, audio-visione

Confrontato con lo schema narrativo canonico (Greimas, Courtés 1979, pp. 215-218), il percorso di sviluppo della competenza imbastito dal cortometraggio manca di una tappa, la sanzione dell'operato del soggetto ascoltatore-spettatore da parte del soggetto destinante. Questo accade perché seppur il

¹⁰ Per la definizione dell'ascoltatore come istanza costruita e modalizzata dal discorso musicale, cfr. Jacoviello 2012.

luogo dell'enunciario come “tu” o “voi” (Casetti 1986) è qui molto ben costruito, il far fare del testo è comunque limitato, essendo la deissi cinematografica debole e asimmetrica rispetto a quella del discorso (Metz 1991): in altre parole, la “conversazione audiovisiva” (Bettetini 1984) è, anche in questo caso, a senso unico. Di notevole interesse resta comunque il sabotaggio enunciativo imbastito dal testo per autodichiararsi enunciato, cioè arte-fatto, fatto, e dunque finto. In termini sonori registrato e dunque, per Schafer, fonte di potenziale rumore: meglio silenziarlo per poter ascoltare il proprio ambiente, l'ambiente al di fuori di esso.

Ed è infatti allo spazio extra-testuale del fruitore che mira il testo in oggetto. Come accade per i testi visivi, ad esempio molti quadri, che costruiscono attraverso la propria struttura interna un preciso punto esterno di visione in cui l'osservatore deve posizionarsi per dispiegare al meglio le proprie potenzialità semiotiche (un caso è la posizione ravvicinata richiesta da alcune nature morte, cfr. Corrain e Fabbri 2001), o come quegli elementi architettonici che seppur appartenenti alla superficie visiva si lanciano verso il visitatore-osservatore (pensiamo ai tipici *gargoyles* delle cattedrali gotiche), potremmo parlare anche per i testi audiovisivi di “testualità aggettanti”, indicando quei testi che, tramite la particolare configurazione del loro livello d'enunciazione, costruiscono una posizione precisa per l'enunciario nello spazio extra-testuale. Nel nostro caso studio ciò avviene non solo grazie alle strategie d'enunciazione della colonna visiva, ma anche grazie a quelle appartenenti alla colonna sonora, che arrivano al caso limite di silenziare lo stesso sonoro del cortometraggio. Se per il cinema degli inizi, il cosiddetto “cinema muto”, ciò era una situazione comune determinata dallo stato dell'arte del tempo, in termini di possibilità tecnologiche, oggi il silenziare la colonna sonora è divenuta una specifica figura enunciativa per i prodotti audiovisivi, che si riscontra non solo nel cinema ma anche ad esempio nella pubblicità, utile per produrre effetti di senso specifici¹¹. Inoltre, è da ricordare che i film muti erano normalmente fruiti con accompagnamento musicale dal vivo, cosa che rendeva la visione del film un'esperienza comunque sincretica. Nel nostro caso, i trenta secondi di silenzio finali hanno lo scopo di far portare l'attenzione dello spettatore sui suoni del proprio ambiente richiamando, indirettamente e in maniera intertestuale, un celebre esempio di “testualità aggettante” in campo musicale: la composizione *4'33"* di John Cage (1952). Composta per qualsiasi strumento o *ensemble* di strumenti, lo spartito di questa famosa opera sperimentale chiede all'interprete di suonare tre lunghe pause, per un totale di quattro minuti e trentatré secondi di silenzio. Semplificando molto, l'effetto che Cage voleva ottenere era quello di far portare l'attenzione del pubblico ai suoni e ai rumori che avrebbero casualmente riempito l'ambiente intorno e dentro alla sala: attraverso il dispositivo della sala e della situazione da concerto di musica colta, i suoni dell'ambiente vengono “inquadri” ed elevati a musica (Battistini 2016)¹². Per quello che qui ci interessa, oltre ad essere eseguita in concerto l'opera ha visto anche alcune registrazioni in *long playing* e CD, come ad esempio quella edita da Cramps Records nel 1974 (Cage 1974). Quarta traccia audio di cinque che compongono la breve raccolta di opere del compositore americano, essa cerca di tradurre in registrazione la performance musicale: anziché musica, la registrazione contiene silenzio, sortendo l'effetto di annullare per il tempo

¹¹ Si pensi, ad esempio, al celebre spot *Silenzio, parla Agnesi* (Marini, Gorla 1985), divenuto un caso comunicativo, nonché vero e proprio tormentone degli anni Ottanta del Novecento, tanto efficace da guadagnarsi il Leone d'oro al *Festival Internazionale della Creatività - Leoni di Cannes* del 1985, proprio per il suo giocare su una colonna sonora silenziata.

¹² Si badi bene: non vogliamo qui paragonare una delle più importanti e complesse composizioni musicali del Novecento con il nostro testo in oggetto. Inoltre, per motivi di spazio, siamo obbligati in questa sede a riportare tale opera attraverso la sua vulgata più conosciuta. Ciò che qui ci interessa è invece indicare il funzionamento simile, dal punto di vista pragmatico, tra la versione registrata in CD dell'opera di Cage e il cortometraggio di Schafer (vedi oltre, nel testo), pur consapevoli delle differenze estetiche riscontrabili nei lavori di questi due grandi compositori. Rispetto ai rapporti tra Schafer e Cage, se l'opera cageana segna più in generale – attraverso il silenzio – l'annullamento dei confini tra suono musicale e rumore extra-musicale, arte e vita, intenzionalità autoriale e accettazione del caso e dell'alea, ecc. (cfr. Cage 1961), Murray Schafer restringe, una ventina di anni più tardi, la “rivoluzione cageana” declinandola secondo un'ideologia ecologia. Nell'opera *The Tuning of the World* (1977) Schafer cita esplicitamente Cage, affermando che tutto il proprio lavoro sul paesaggio sonoro inizia dal silenzio e termina con il silenzio. Rimandiamo in altra sede il rapporto tra questi due compositori, qui solo maldestramente accennato.

della sua durata lo stereo come riproduttore di suono. Dall'impianto di riproduzione del suono, divenuto neutro, l'attenzione dell'ascoltatore si sposta così al proprio ambiente sonoro. Dal punto di vista dell'enunciazione sonora, più che una scomparsa dell'enunciatore, la registrazione silenziosa è un forte appello all'enunciatore: la creazione di uno spazio sonoro che l'ascoltatore è chiamato a riempire. Similmente accade nel finale di *Listen/Écoute*, particolare testo audiovisivo che, rispetto al dibattito sull'enunciazione audiovisiva, sembra porsi a metà strada tra la posizione teorica di Francesco Casetti e quella di Christian Metz. Da una parte, come mostrato, il cortometraggio in oggetto tenta di costruire e dare un luogo specifico all'enunciatario e l'appello a tale attante è così forte che esso ottiene la figura dello spettatore-ascoltatore. Ciò avviene sicuramente grazie al largo uso della deissi "io/tu", come studiata attentamente da Casetti (1986). Dall'altra, questo testo supporta nondimeno la tesi di Metz (1991) dell'impossibilità di ridurre l'enunciazione cinematografica e audiovisiva alla sola deissi "io/tu" e del concepirla invece come presente in maniera più diffusa e capillare lungo la trama del testo audiovisivo tramite differenti "figure enunciative". *Listen/Écoute* presenta infatti numerose figure enunciative tra quelle studiate e riportate da Metz, come ad esempio lo sguardo in camera, la soggettiva e la semi-soggettiva, il film nel film, l'enunciazione enunciata, alle quali possiamo aggiungere la panoramica a 360° e la tecnica del *time-lapse*. Infine, questo testo ricco di "paesaggi dell'enunciazione" (Metz 1991, p. 38-39) e dunque utile terreno di confronto per differenti teorie dell'enunciazione audiovisiva, ci ricorda come quest'ultima sia non solo visiva ma anche sonora, in ultima istanza enunciazione sincretica, audio-visiva, che genera e richiede un particolare tipo di fruizione: l'audio-visione (Chion 1991).



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Austin, J., 1955, *How to Do Things with Words*, The William James Lectures at Harvard University, London, Oxford University Press, 1962; trad. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti 1987.
- Barthes, R., Havas, R., 1977, "Ascolto", in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. 1 (Abaco-Astronomia), Torino, Einaudi, pp. 982-991.
- Battistini, E., 2013, "L'invenzione del silenzio come logica culturale di costruzione identitaria", in D. Mangano, B. Terracciano, a cura, *Il senso delle soggettività. Ricerche semiotiche*, EC, nn. 15/16, Roma, Nuova Cultura, pp. 52-58.
- Battistini, E., 2014, "Between Noise and Silence, between Meaning and Non Meaning. Ambient Music in the Contemporary Italian Soundscape", in *Sign & Media*, Vol. 9, Autumn Issue 2014, bilingual (English-Chinese) peer-reviewed academic journal, Institute of Semiotics & Media Studies (ISMS), Sichuan University, pp. 154-171.
- Battistini, E., 2016, "Il silenzio sonoro di John Cage tra arti visive e musicali: nuove possibilità semiotiche ai tempi dell'Horror Pleni", in S. Calvarese, a cura, *Vuoto Apparente, Roots&Routes. Research on Visual Culture*, anno 6, n. 21 febbraio-aprile 2016, online.
- Benveniste, É., 1958, "De la subjectivité dans le langage", *Journal de Psychologie*, juil.-sept. 1958, Paris, PUF; raccolto in É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 258-266; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 2010.
- Bettetini, G., 1984, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani.
- Cage, J., 1952/2012, *4'33"*, New York, Henmar Press (Edition Peters).
- Cage, J., 1961, *Silence*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press; trad. it. *Silenzio*, Milano, il Saggiatore, 2019.
- Cage, J., 1974, *4'33" (in tre parti: 30"/2'23"/1'40")*, esecuzione di Gianni-Emilio Simonetti, in *Nova Musica n. 1 John Cage*, Cramps Records, Milano, CD.
- Calabrese, O., 2012, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher (VoLo publisher).
- Casetti, F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- Casetti, F., 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- Chion, M., 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin; trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau 2009.
- Corrain, L., Fabbri, P., 2001, "La vita profonda delle nature morte", in P. Weiermair, a cura, *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni, catalogo della mostra di Bologna*, Milano, Electa, pp. 220-228; raccolto in L. Corrain, a cura, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 154-168.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Fontanille, J., 2010, "Une sémiotique du son? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence", in *Actes Sémiotiques*, n. 113, *Le mots du son*, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2823>.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes Sémiotiques*, n. 60; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica" in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce, Vol. 2, Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001, pp. 196-210.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Ingold, T., 2007, "Against soundscape", in A. Carlyle, ed., *Autumn Leaves: Sound and the Environment in the Artistic Practice*, CRISAP, Paris, Double Entendre, pp. 10-13.
- Jacoviello, S., 2012, *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Milano-Udine, Mimesis.
- Jacoviello, S., 2018, "Il suono e il corpo: la semiologia dell'ascolto di Roland Barthes", nota introduttiva a R. Barthes, R. Havas, *Ascolto*, Bologna, Luca Sossella 2018, pp. 7-66.
- Lancioni, T., 2012, "Introduzione", in Calabrese, O., *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, pp. 19-28.
- Manetti, G., 2008, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori.
- Mariétan, P., 2005, *L'environnement sonore: approche sensible, concepts, modes de representation*, Nîmes, Champs Social.
- Marini, L., Gorla, R., 1985, *Silenzio parla Agnesi*, Agnesi, Italia, 0'30".
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani 2003.



- Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, ESI 1995.
- Schafer, R. M., 1977, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited – New York, Alfred A. Knopf Inc.; trad.it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi LIM, 1985.
- Schafer, R. M., 1986, *Snowforms*, Toronto, Ontario, Arcana Editions.
- Spaziante, L., “Immagini sonore: sound design, convenzioni audiovisive e costruzione della realtà”, in P. Magauda, M. Santoro, a cura, *I sound studies e lo studio delle culture sonore*, “Studi Culturali”, Anno X, n. 1, aprile 2013, Bologna, Il Mulino, pp. 37-52.