

Il contributo di Pierre Schaeffer alla teoria dell'audiovisione

Nicola Bizzaro

Università degli Studi di Pavia
nicolabizz@yahoo.it

La notorietà di Pierre Schaeffer presso la critica e il pubblico internazionale è dovuta quasi esclusivamente alla sua intensa attività di teorico e compositore di musica elettroacustica e, in particolare, all'introduzione di un nuovo modo di concepire l'arte dei suoni (registrati e non) che egli stesso battezzò 'musica concreta'. Meno conosciuti sono gli altri numerosi ambiti coperti dalla ricerca schaefferiana che, lungo l'arco di un cinquantennio, lo portò a confrontarsi con una moltitudine di tematiche cruciali per la cultura contemporanea, anche al di fuori dell'ambito prettamente artistico, muovendo sempre da posizioni originali e irrompendo spesso in modo fortemente polemico nei più accesi dibattiti della cultura internazionale. All'interno di questo variegato panorama non poteva mancare, e occupa anzi un ruolo centrale, un'approfondita riflessione sull'impiego creativo delle tecnologie di registrazione e riproduzione audiovisiva, delle quali Schaeffer esaltava primariamente la capacità di istituire un anello di congiunzione fra «due termini tanto irriducibili: il corso torrenziale del tempo attraverso ogni spazio e la durata, come cristallizzata, di una coscienza immobile» (Schaeffer [1946] 1990, p. 43; 1970, p. 93).

Pur accompagnando l'intera parabola schaefferiana, l'indagine sulla componente audiovisiva all'interno delle cosiddette *arts-relais* – termine di ardua traduzione, che potrebbe forse essere reso con la locuzione 'arti di collegamento' o 'indirette' (Palombini 1998) – non si è mai cristallizzata in una teoria uniforme e, a eccezione di una manciata di scritti esplicitamente consacrati a tali problematiche, la maggior parte degli spunti proposti dal teorico si trova integrata a digressioni di argomento più generico (teoria dei mass-media e politiche culturali) o più specifico (radiofonia e analisi delle tecnologie di riproduzione mono-mediale), che saranno brevemente ripercorse nelle pagine che seguono.

1. Fra estetica e tecnica: le *arts-relais*

L'interesse di Schaeffer in materia di audiovisione precede di molto la nascita della musica concreta e può essere ricondotto alla seconda metà degli anni Trenta, all'epoca delle prime collaborazioni del teorico con le strutture della radiofonia francese. La sua doppia formazione di musicista e ingegnere contribuì a offrirgli un punto di osservazione privilegiato e, all'epoca, pressoché unico, sulle problematiche connesse alle nuove arti basate sulla ripresa diretta di immagini visive e sonore - e in particolare al cinema e alla radio – che egli vedeva come accomunate da molteplici aspetti, estetici prima ancora che tecnologici. Proprio a questi temi è dedicato il primo saggio di ampio respiro redatto dall'autore fra il 1941 e il 1942, *Esthétique et technique des arts relais* (Schaeffer, [1941-42] 2010), in cui prende forma un nucleo teorico destinato ad informarne le riflessioni degli anni a venire, dalla ricerca musicale a quella sui mass-media, alla sociologia e alla semiologia dell'audiovisione.

Una delle peculiarità del pensiero schaefferiano, in controtendenza rispetto alla maggior parte delle proposte teoriche coeve (e di molte di quelle attuali), consiste nella volontà di mettere in questione l'importanza comunemente accordata al mero dato tecnico della produzione audiovisiva (la riproduzione meccanica dell'immagine e del suono), negando che l'apporto delle nuove tecnologie rappresenti una condizione necessaria per il conio di categorie epistemologiche diverse da quelle già impiegate dalla critica d'arte. A questo scopo, il teorico propone un'analisi del processo che conduce alla nascita di una nuova forma artistica, sia essa 'diretta' (come pittura, scultura e musica) o 'indiretta' (le *arts-relais*), identificando tre fasi in cui, rispettivamente, lo strumento deforma, trasforma e informa l'arte. Viene così definito un percorso di progressiva acquisizione di consapevolezza circa i limiti e le possibilità dei mezzi espressivi di cui ogni

manifestazione del pensiero artistico si serve: a un primo periodo di apprendistato, in cui «[...] si perdona tutto allo strumento perché se ne ammira la novità» (Schaeffer [1941-1942] 2010, p. 33; cfr. Schaeffer–Pierret 1969, p. 91) segue uno stadio di perfezionamento tecnico, caratterizzato dalla necessità di riproporre modelli già sperimentati in altri campi. È il caso, per esempio, dei numerosi cliché teatrali riproposti in ambito cinematografico e delle opere pittoriche moltiplicate dalla fotografia, emblemi per Schaeffer di una deviazione arbitraria, ancorché provvisoriamente necessaria, delle specificità della nuova forma d'arte: «[...] si chiede allo strumento [...] non solo ciò che non può dare, ma ciò che non è nella sua natura di dare» (Schaeffer [1941-1942] 2010, p. 34; cfr. Schaeffer–Pierret 1969, p. 92). Viene infine una fase 'classica', quando tutti i principali problemi pratici sono stati risolti e si verifica compiutamente la conquista di modalità espressive autonome per la produzione di opere originali (si veda anche Palombini 1998). Come si vede, è solo abbandonando ogni velleità di addossare ai vari espedienti tecnologici la responsabilità di ampliare la sintassi di linguaggi già consolidati che le nuove arti scoprono la propria essenza. Quella che affiora è dunque l'ipotesi di una corrispondenza di principio fra l'idea, messaggio o contenuto, e le procedure che permettono la sua attuazione, le quali a loro volta appartengono al contesto sociale in cui si sviluppano.

Se è tipico dell'arte in sé, e non solo della radiofonia e della cinematografia, il servirsi di determinati strumenti al fine di generare oggetti dotati di particolare significato, è vero però che la rappresentazione del reale promossa dalle 'arti indirette' trascende il comune concetto di verosimiglianza per dar vita a emulazioni talmente aderenti da essere scambiate per il reale stesso. Nell'ottica di Schaeffer il processo imitativo dell'opera d'arte rivela, grazie ai processi rappresentativi attivati da cinema e radio, il proprio carattere puramente illusorio: le immagini visive e sonore che i dispositivi di ripresa trasducono in segnali depositati su un supporto fisico non sono altro che simulacri della realtà di cui l'artista si serve, manipolandoli, per comporre la propria opera. Ne consegue che, anche da questo punto di vista, non esiste nessuna differenza di principio fra un dipinto raffigurante un volto e una fotografia dello stesso soggetto: entrambi si distanziano inesorabilmente dall'originale e, raffigurandolo, ne pongono in luce alcune caratteristiche occultandone altre. Semmai, la rappresentazione diretta e quella indiretta si distinguono per l'uso che l'artista fa di tali simulacri: se nel primo caso la riproduzione è l'opera, nel secondo essa corrisponde piuttosto al materiale di cui l'opera si compone, analogamente a ciò che il colore rappresenta per il pittore, il marmo per lo scultore o la

nota musicale per il compositore. «Il cinema – dirà in seguito Schaeffer – si presenta come produzione di opere a partire da tali simulacri [...]. Il pubblico, ma anche molti professionisti, hanno misconosciuto questa evidenza. Mettendo tutto l'accento sulla fedeltà della “riproduzione”, hanno accantonato il paradosso secondo cui la realtà così trattata era allo stesso tempo assai simile e assai differente» (Schaeffer 1970, pp. 22-23). Si profila dunque una concezione dell'opera d'arte audiovisiva fortemente sbilanciata verso un'interpretazione formalista, che intende l'essenza dell'opera stessa come costruito di ‘elementi preesistenti’, secondo una definizione che diverrà classica negli ambienti della musica elettroacustica.

Lo iato che separa le arti classiche da quelle moderne non può dunque essere individuato nelle tecnologie impiegate né nelle forme della rappresentazione; qual'è dunque la caratteristica che accomuna le *arts-relais* distanziandole da tutte le altre forme espressive? Secondo Schaeffer la risposta a questa domanda è da cercarsi in una maggiore predisposizione di cinema e radio a valorizzare l'aspetto più immediato ed evanescente del fenomeno rappresentato, mentre le altre arti manifestano una tendenza comune a muovere dal particolare per guadagnare quanto più possibile una dimensione universale. Tutte le forme di rappresentazione del passato recano, secondo Schaeffer, la traccia indelebile di una vocazione logocentrica, imposta dal bisogno di superare le contingenze della quotidianità per definire ed esprimere concetti assoluti. Tale necessità è però sconosciuta al cinema e alla radio i quali, al contrario, si giovano di una straordinaria facilità nella descrizione immediata e nell'evocazione; al posto di raffigurare un'idea, essi carpiscono dalla continuità del flusso temporale bagliori unici e irripetibili, cogliendo e offrendo allo spettatore l'aspetto vivente del reale: il linguaggio delle cose. Il punto di vista di Schaeffer s'inscrive apparentemente nel solco di quella tradizione critica che, fin dalla nascita del film sonoro, si oppose all'eccessivo impiego della parola, e che Sigfried Kracauer sintetizza così: «[...] tutti i tentativi *riusciti* d'integrazione del linguaggio parlato hanno una caratteristica comune: cercano di diminuire l'importanza del dialogo allo scopo di aumentare quella delle immagini visive» (Kracauer, [1960] 1962, p. 189, corsivo mio). Rispetto a questa tradizione, però, Schaeffer compie un ulteriore passo avanti giungendo a rifiutare *in toto* la logica argomentativa come supporto della costruzione audiovisiva in favore di un'organizzazione ‘analogica’ dei materiali: «Questo gioco è il vero e proprio scontro che evochiamo e che potrebbe essere chiamato la battaglia fra *logos* e *kosmos*: linguaggio realista affinché l'astratto si sforzi di raggiungere il concreto. L'idea che l'uomo si fa del mondo, le parole con le quali nomina le cose si compongono insieme e tendono a creare un mondo che sia reale. Le *arts-relais* apportano delle immagini, dei suoni, che sarebbero tanto informi quanto il mondo stesso, se non ci sforzassimo di far dire loro qualche cosa e di ricondurre ad esse le

nostre idee. Incontrare il concreto a partire dall'astratto, questa è la grande invenzione del linguaggio elaborato; incontrare il pensiero a partire dalle cose, questa è l'invenzione del cinema e della radio» (Schaeffer, [1941-42] 2010, p. 54; cfr. Brunet, 1977, p. 77).

È opportuno sottolineare che l'aggettivo 'concreto' non indica per Schaeffer un rimando diretto agli eventi del mondo, i quali, come si è detto, non possono che essere emulati in modo imperfetto; esso riguarda piuttosto tutta quella serie di aspetti 'marginali' di un'opera che non appartengono direttamente all'espressione di un'idea ma che, non per questo, partecipano meno alla definizione complessiva delle forme sensibili dell'artefatto («[...] la vita materiale nei suoi aspetti più effimeri» nella visione di Kracauer – [1960] 1962, p. 47). Le numerose precisazioni su questo punto che si possono rinvenire nella teoria musicale schaefferiana valgono a pieno titolo anche per le arti indirette: la sfumatura, il gesto, il respiro, il tocco, ma anche l'imprecisione, l'esitazione e, in generale, ogni aspetto che contribuisce a caratterizzare l'immanenza di un particolare oggetto della rappresentazione rispetto al suo corrispettivo ideale sono tutti tratti potenzialmente espressivi, a patto che lo spettatore sia predisposto a coglierne le sottigliezze.

I materiali delle 'arti indirette' sono dunque oggetti estetici (immagini e modulazioni) organizzati secondo una sintassi basata sulle loro qualità sensibili; tali qualità sono poste in risalto, 'rivelate' dalla macchina da presa e dal microfono. È la caratteristica che Walter Benjamin indicava come riduzione della 'lontananza' dell'opera d'arte riprodotta (categoria entro cui faceva rientrare di diritto anche il cinema) e che Adorno definiva come 'cosalità'. Ma, significativamente, per i due filosofi, quest'aspetto eminentemente ostensivo dei prodotti audiovisivi è da interpretare come limite delle arti meccaniche, rappresentando per il primo il motivo principale della decadenza dell' 'aura' e sancendo per il secondo l'impossibilità di una costruzione assoluta in cui gli oggetti della scomposizione possano essere manipolati come valori puri (cfr. Benjamin [1936] 1966, p. 25; Adorno, [1966] 1979, pp. 81-82). La soppressione del dominio del *logos*, invocata a più riprese da Schaeffer, è dunque vista dai due filosofi come una rinuncia al linguaggio e al senso; nelle parole di Adorno, «[...] che dal materiale riprodotto come tale – nella rinuncia a qualsiasi significato, soprattutto, nella rinuncia, fondata sul materiale, alla psicologia – scaturisca un senso appare illusorio» (*ivi*, p. 83). È per questo che per entrambi i pensatori l'immagine riprodotta finisce inevitabilmente coll'evocare un rimando alla società o alla politica, intese in un certo senso come complemento o antidoto all'eccesso di realismo consegnato allo schermo. Al contrario, nel sistema concettuale di Schaeffer, le caratteristiche morfologiche del colore, della luce, delle altezze e delle intensità, sono i tratti semantici elementari di un secondo linguaggio, senz'altro vago e im-

perfetto, ma capace di sostenere comunque il peso di costruzioni formali e di veicolare altri livelli di senso. È all'interno di questa ambivalenza fra la necessità di una costruzione architettonica basata sulla manipolazione di oggetti e la nobilitazione della concretezza dell'effimero che risiede l'identità caratteristica dei prodotti delle arti meccaniche, grazie alla quale queste ultime si separano definitivamente dal romanzo, dall'opera, dal concerto e da tutte le forme di teatro filmato o radiotrasmesse per affermarsi finalmente come linguaggio indipendente, tanto singolarmente nel campo delle immagini in movimento e del suono riprodotto, quanto, a maggior ragione, in quello dell'audiovisione.

2. Frammenti di una teoria: il contrappunto fra suono e immagine

Il cinema degli esordi e l'arte radiofonica anticipano e predispongono l'avvento dell'era audiovisiva. Il processo evolutivo innescato da queste due creature del XX secolo è visto a posteriori da Schaeffer come una sorta di laboratorio in cui si pongono i presupposti per la fondazione di un nuovo linguaggio propriamente intermediale: muta (e sorda) la prima, cieca la seconda, entrambe impongono ai propri adepti il duplice sforzo di liberarsi dalle pastoie dell'imitazione pedissequa di altre forme artistiche (soprattutto pittura, teatro, narrativa) ed elaborare modalità espressive originali che trasformino le rispettive 'menomazioni' in altrettanti punti di forza. Conseguentemente, la lettura schaefferiana del cinema sonoro e delle altre forme d'interazione fra suono e immagine evidenzia in primo luogo l'importanza di una compenetrazione non superficiale fra le proprietà di quelle arti. Tuttavia, l'analisi della comunicazione audiovisiva si spinge ben oltre il semplice computo di una sommatoria di caratteristiche importate dai singoli media, sforzandosi di pervenire a soluzioni interpretative spesso intrecciate a prese di posizione di natura squisitamente poetica.

Gli scritti che Schaeffer consacra all'incontro fra suono e immagine appartengono tutti a momenti di svolta della sua carriera: il già citato saggio sulle *arts-relais*, ad esempio è il frutto di un periodo di astensione forzata dall'attività radiofonica e precede di pochi mesi l'inaugurazione del *Club d'Essai*, laboratorio di ricerca e sperimentazione da cui discenderà il più noto *Groupe de Recherches Musicales*, tuttora in attività. Quattro anni più tardi, subito dopo la conclusione del colossale radiodramma *La Coquille à Planetes*, saranno pubblicati due contributi, *Propos sur la coquille (Notes sur l'expression radiophonique)* (Schaeffer [1946a] 1990) e *L'element non visuel au cinema* (Schaeffer 1946b; 1946c e 1946d) dedicati, rispettivamente, all'estetica della radiofonia e allo studio della componente sonora in ambito cinematografico. Quest'ultimo, in particolare, riprende ed approfondisce quella visione costruttivista del documento audiovisivo se-

condo la quale, indipendentemente dal soggetto narrato, il messaggio estetico sarebbe interamente veicolato dall'organizzazione formale degli oggetti, immagini visive e modulazioni sonore. Procedendo alla consueta tripartizione della traccia sonora in rumore, voce e musica, Schaeffer giunge a dimostrare come tutto il decorso acustico sia in realtà riconducibile alla prima categoria, dal momento che la parola altro non è che il rumore prodotto dagli uomini: «[...] si può dunque affermare che il testo ha molta meno importanza dell'intonazione delle frasi, la grana delle voci e il grado di intelligibilità [...]. Così, esso rende per giunta l'azione esplicita, ma né più né meno di quanto non lo sia la realtà, il più delle volte ellittica e ambigua» (Schaeffer 1946b, p. 47). Rumori verbali e ambientali appartengono dunque a un unico ambito della composizione audiovisiva, perfettamente adeguato all'immagine nella misura in cui questa non può far altro che mostrare delle 'cose'. Inoltre, essendo il risultato di un movimento fisico, tali eventi sonori testimoniano la presenza di un'azione, di un cambiamento, e alimentano pertanto la dinamica della scena complessiva.

Il discorso sulla musica, decisamente più complesso, parte da una constatazione apparentemente contraddittoria: non godendo di alcun nesso causale con le immagini, essa si discosta in primo luogo dalla realtà della cosa rappresentata e non intrattiene nessun legame di necessità con la struttura della rappresentazione stessa; allo stesso tempo però la musica gode della capacità di porsi spontaneamente in relazione con l'immagine, prima ancora di ogni considerazione di tipo formale e di ogni possibile contenuto emozionale specifico. Nell'ottica di Schaeffer, infatti, l'aspetto visivo e quello acustico tendono a formare un legame semantico immediato indipendentemente dalle scelte autoriali, le quali possono senz'altro potenziare e guidare tali relazioni, ma mai sopprimerle: ne è prova la possibilità storicamente dimostrata di adattare ogni repertorio preconstituito di motivi musicali a qualsiasi sequenza di immagini ed istituire collegamenti o fratture all'interno del decorso filmico. Ciò non significa però che la musica intrattenga inevitabilmente un rapporto di subordinazione rispetto all'immagine. Qualora il regista sia in grado di immaginare e organizzare la propria opera in termini sonori, oltre che visivi, la scelta degli elementi musicali cesserà di rapportarsi al tutto in modo fortuito per assumere un ruolo paritetico rispetto a tutte le altre componenti. In questi casi, precisa Schaeffer «[...] siamo lontani dalla musica-illustrazione. Si tratta di musica-materiale. Dalla congiunzione nel tempo di due materiali originali di carattere forte, l'uno musicale, l'altro visivo, nasce un complesso di impressioni particolarmente ricco [...]. Esso procura quella soddisfazione propriamente artistica che consiste nel percepire la diversità nell'unità, il divergente nel simultaneo: è la fioritura dell'istante nel tempo» (Schaeffer 1946c, p. 65).

Rumore, parola e musica intrattengono con l'immagine relazioni di tipo differente, che degradano in linea di principio dall'ineluttabilità della corrispondenza fisica fra l'azione e il suono ne proviene all'arbitrarietà della costruzione artistica di unità audiovisive complesse. Non bisogna però dimenticare che l'organizzazione della pista sonora è pur sempre una composizione e che, anche laddove un evento acustico si coordina perfettamente con un fenomeno visivo (ad esempio il rumore di passi abbinato a una scena di marcia), non si può mai parlare, a rigore, di 'realismo'. Osservata attraverso la lente della concezione epistemologica di Kracauer, pertanto, la teoria schaefferiana si collocherebbe in netto contrasto con il 'principio estetico fondamentale' del cinema – ossia la rivelazione della realtà fisica – e abbraccierebbe piuttosto una 'tendenza creativa', che si discosta progressivamente dalla realtà per dar luogo a costruzioni fantastiche, anche se basate su simulacri di oggetti reali (cfr. Kracauer [1960] 1962, pp. 90-98).

Sulla scorta di questo assunto di base, l'indagine di Schaeffer affronta il tema dell'incontro fra suono e immagine rimuovendo dal concetto di sincronizzazione il ruolo di primo piano normalmente assegnatogli dalle teorie della comunicazione audiovisiva: per il teorico francese la sincronizzazione non deve essere vista come un problema di significati più o meno concordanti (consonanza e dissonanza), ma come un'opportunità di gestire stimoli sensoriali di pregnanza variabile nella loro successione temporale. A tale proposito, l'autore si serve di una metafora presa a prestito dalla fisica acustica, descrivendo la sintesi audiovisiva come un fenomeno di maschera. Così come la sovrapposizione di due eventi sonori può originare sensazioni acustiche assai differenti (che vanno dalla chiara percezione di due entità distinte alla loro fusione in un unico oggetto), così suoni e immagini hanno facoltà di coprirsi gli uni con gli altri, di essere percepiti simultaneamente in modo distinto, di fondersi in elementi complessi o ancora di generare sensazioni estranee alla mera sovrapposizione degli stimoli. Particolarmente interessante è la differenza sancita dal teorico fra 'sincronismo' e 'sintonia': nel primo caso, una perfetta aderenza ritmica fra ciò che si vede e ciò che si sente genera «[...] un'emozione sensoriale particolarmente viva, euforica e il più delle volte comica» (Schaeffer 1946c, p. 53). Le interpunzioni sonore che commentano pedissequamente il flusso delle immagini godono solo raramente di efficacia drammatica, laddove è invece nell'incrocio di ritmi differenti che «[...] impressioni di uguale forza auditiva e visiva reagiscono le une sulle altre per fornire una sensazione risultante che è utile paragonare a quei suoni differenziali o addizionali dell'acustica» (*ibidem*). Immagini e musica 'forti', per esempio, intervengono in modo incisivo sull'esperienza temporale del soggetto percipiente, organizzandola in modo opposto e complementare. Si tratta di un vero e proprio 'contrappunto' di suono e immagine, espressione che nella pro-

spettiva di Schaeffer acquista un significato tutt'altro che metaforico ed esprime quel principio di complementarità degli eventi che si verifica in musica sovrapponendo più linee melodiche indipendenti. Vale la pena forse ricordare che proprio su questo punto si produce lo scarto maggiore fra l'impostazione schaefferiana e quella del suo allievo più prolifico in materia audiovisiva: Michel Chion. Quest'ultimo si scaglia infatti con veemenza contro la metafora contrappuntistica sostenendo che nel cinema «i rapporti armonici e verticali (siano essi consonanti, dissonanti o né l'uno né l'altro, alla Debussy) sono assai più pregnanti: vale a dire, nella fattispecie, i rapporti tra un suono dato e ciò che accade contemporaneamente nell'immagine» (Chion, [1990] 2001, p. 42). Non si tratta di una contraddizione di principio fra i due approcci, quanto piuttosto di una differenza di vedute a livello estetico: mentre Chion privilegia l'aspetto più propriamente narrativo del discorso cinematografico (ciò che succede sullo schermo), Schaeffer parla invece di architetture formali, quasi non curandosi della presenza di un eventuale argomento narrato. Rumori, voci e musica sono elementi del discorso sonoro, distribuiti nel tempo secondo una logica sintattica che non può non tener conto degli oggetti visivi posti in campo dalla scansione filmica. La differenza diviene peraltro ancora più palese se si considera che per Chion non esiste, sui piani sintattico e semantico, un complesso unitario chiamato 'colonna audio'; al contrario, Schaeffer afferma perentoriamente che il flusso sonoro deve essere organizzato come una partitura musicale, dosando sapientemente analogie e differenze, densità e stratificazioni, accelerazioni, riprese, variazioni e cadenze. Si evidenzia qui tutta l'originalità dell'approccio schaefferiano che, contrariamente a quello di molti studi coevi e posteriori, conferisce un peso determinante a forme di composizione sperimentali del tessuto audiovisivo, parzialmente svincolate dagli obblighi imposti dalla narrazione filmica e conseguentemente più aperte a soluzioni dettate da principi di libera organizzazione formale.

Le contrepoint du son et de l'image (Schaeffer 1960) è appunto il titolo di un successivo saggio, pubblicato a distanza di quasi quindici anni dai precedenti (e subito dopo la conclusione 'ufficiale' dell'esperienza concreta), che affronta la correlazione fra la dimensione visiva e quella acustica procedendo dalla descrizione dei processi psicofisiologici della percezione. Alla base di questo scritto sta l'idea che immagini e suoni siano accomunati da un medesimo meccanismo di eccitazione degli organi sensoriali da parte di fenomeni vibratorii organizzati in scale di frequenze. Interpretando tali sollecitazioni, l'individuo riconosce i contorni di oggetti che perdurano nel tempo, secondo modalità di apparizione ed estinzione analoghe. La durata degli oggetti è dunque il secondo livello di correlazione fra i due campi sensoriali e, anche in questo caso, può manifestarsi tanto in termini di perfetta aderenza quanto come totale discrasia. L'esempio citato da Schaeffer è quello di una bolla di sapone sovrapposta a una nota di pia-

noforte: entrambe le immagini nascono dal nulla, evolvono nel tempo, ma le loro modalità di estinzione sono differenti, repentina la prima, graduale la seconda. Sulla base di questo tipo di considerazioni diviene dunque possibile organizzare una fitta rete di relazioni oggettuali attraverso cui creare testure filmiche più o meno complesse in cui gli elementi della rappresentazione possono interagire per dar vita a sequenze più ampie dotate di decorsi ritmici autonomi. Si ritorna ancora una volta al concetto di contrappunto, la cui specificità compositiva risiede più nella stratificazione degli impulsi che non nella perfetta sovrapposizione verticale.

Osservata nel suo complesso, anche solo in base ai pochi elementi di cui si è dato conto in queste pagine, la teoria di Schaeffer si segnala per un duplice orientamento, epistemologico e poetico, che fa sì che la decifrazione dei meccanismi audiovisivi sia sempre vista come occasione per sollevare spunti operativi immediatamente applicabili alla realizzazione di opere. Calata nel contesto dell'esperienza creativa schaefferiana, quest'ultima considerazione invita a riprendere in esame la seconda attività di produzione audiovisiva svolta e promossa dal teorico-compositore sin dai primi anni di attività del *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (fondato nel 1951); un'indagine tuttora incompiuta che promette, per la quantità di documenti e l'originalità del substrato estetico su cui si fondano, esiti particolarmente felici per l'ampliamento e l'approfondimento di un moderno approccio teorico ai fenomeni audiovisivi.

Bibliografia

- Elenco degli scritti di Pierre Schaeffer attinenti alle problematiche dell'audiovisione* ([1941-42] 2010), *Essai sur la radio et le cinéma. Esthétique et technique des arts-relais 1941-1942*, Carlos Palombini – Sophie Brunet [dir.], Paris, Allia.
- (1946a), *Propos sur la coquille (Notes sur l'expression radiophonique)*, in Schaeffer 1990, pp. 39-81.
- (1946b), *L'élément non visuel au cinéma (1)*, *Analyse de la bande son*, «Revue du cinéma», 1, pp. 45-48.
- (1946c), *L'élément non visuel au cinéma (2)*, *Conception de la musique*, «Revue du cinéma», 2, pp. 62-65.
- (1946d), *L'élément non visuel au cinéma (3)*, *Psychologie du rapport vision-audition*, «Revue du cinéma», 3, pp. 51-52.
- (1960), *Le contrepoint du son et de l'image*, «Les cahiers du cinéma», 108, pp. 7-22.
- (1970), *Machines à communiquer 1: Génèse des simulacres*, Paris, Le Seuil.
- (1972), *Machines à communiquer 2: Pouvoir et communication*, Paris, Le Seuil.
- (1978), *Ecouter, voir*, «Total information», 76, pp. 35-40.

(1981), *Dynamique du simulacre*, in Bessis, Henriette – Clancier, Anne [dir.], *Psychanalyse des Arts et de l'Image*, Paris, Clancier-Guénaud, pp. 189-195.

(1990), *Propos sur la coquille*, Arles, Phonurgia Nova.

Brunet, Sophie (1977) [dir.], *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Mémoire du Livre.

Schaeffer, Pierre – Pierret, Marc (1969), *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Paris, Pierre Belfond.

Schaeffer, Pierre et al. (1960), *Situation de la Recherche 1960*, Paris, Flammarion.

Schaeffer, Pierre et al. (1974), *Le service de la Recherche: structure et orientation*, Paris, Jacques London.

Ulteriori letture

Adorno, Theodor W. ([1966] 1979), *Cinema in trasparenza*, in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, pp. 77-87.

Benjamin, Walter ([1936] 1966), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

Chion, Michel ([1990] 2001), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.

Dallet, Sylvie – Veitl, Anne (dir.) (2001), *Du sonore au musical. 50 années de recherche concrète (1948-1998)*, Paris, L'Harmattan.

Dallet, Sylvie – Veitl, Anne (1997), *Pierre Schaeffer. Itinéraires d'un chercheur - A Career in Research*, Paris, Centre d'étude et de recherche Pierre Schaeffer.

Ferrari, Giordano (2004), *La conchiglia di Pierre Schaeffer*, «AAA-TAC», 1, pp. 11-18.

Kracauer, Siegfried ([1960] 1962), *Film. Ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore.

Palombini, Carlos (1998), *Technology and Pierre Schaeffer: Pierre Schaeffer's Arts-Relais, Walter Benjamin's technische Reproduzierbarkeit and Martin Heidegger's Ge-stell*, «Organised Sound», 3/1, pp. 35-43.

Robert, Martial (1999), *Pierre Schaeffer: des transmissions à Orphée*, Paris, L'Harmattan.

– (2000), *Pierre Schaeffer: d'Orphée à Mac Luhan*, Paris, L'Harmattan.

– (2002), *Pierre Schaeffer: de Mac Luhan au fantôme de Gutenberg*, Paris, L'Harmattan.