

I SAGGI DI LEXIA

4I

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Eccellenza "Filosofia e Scienze dell'Educazione".

Gabriele Marino

Frammenti di un disco incantato

Teorie semiotiche, testualità e generi musicali

Prefazione di
Andrea Valle

Postfazione di
Ugo Volli





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3586-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2020

Indice

- 13 *Prefazione*
di Andrea Valle
- Introduzione alla prefazione, 13 – Dalla semiosi alla percezione, 14 – Udire la musica, 16 – Prognosi di genere, 17 – Tra prosonico e fonografico un teatro energetico, 18.
- 21 *Premesse*
- Il disco magico e quello rotto, 21 – Materiali, 22 – Nota sui riferimenti bibliografici e sitografici, 23.
- 25 *Introduzione*
Cinquanta e rotti anni di stonature
- Necessità di una semiotica delle cose difficili, 25 – La musica come problema semiotico e per la semiotica, 27 – Bricolage semiotico, 32 – Contenuti del volume, 34.

Parte I Per una sociosemiotica della comunicazione musicale

- 41 **Capitolo I**
Per una semiotica della musica in quanto suono
- 1.1. Mediazioni e rimediazioni, 41 – 1.2. La mediazione o il luogo del suono, 43 – 1.3. Il plastico o il luogo della semiotica musicale, 47 – 1.4. Il figurale o il luogo della significazione musicale, 49 – 1.5. Attorno al figurale: alcune integrazioni, 53.
- 55 **Capitolo II**
Per una semiotica dell'enunciazione fonografica
- 2.1. Mediazione ed enunciazione, 55 – 2.2. L'enunciazione o il luogo del disco, 57 – 2.3. L'enunciazione impersonale, 58 – 2.4. Il recupero della dimensione simulacrale, 60 – 2.5. Le configurazioni enunciative dello sguardo filmico, 62 – 2.6. Dal punto di vista al punto di ascolto, 64.

69 *Conclusioni della Parte I*
Verso una pragmatica delle musiche

I musemi come figure, 69 – Dimensione pragmatica e competenza musicale, 72.

Parte II
**Per una sociosemiotica
dei generi musicali**

77 *Capitolo III*
I generi musicali come discorso

3.1. I generi come problema, 77 – 3.2. Definizioni di genere nei *popular music studies*, 78 – 3.3. Genere e stile: per una definizione operativa, 81 – 3.4. Da stile a genere e ritorno, 84 – 3.5. I generi come discorso e la loro formazione, 85 – 3.6. Genere, lingua e situazione, 89.

91 *Capitolo IV*
Per una semantica lessicale dei generi musicali

4.1. La prospettiva emica: le *folk taxonomies*, 91 – 4.2. Disponibilità bilaterali: *affordances* e competenze, 92 – 4.3. I nomi delle musiche, 95 – 4.4. Classificazioni dei generi in base al nome, 96 – 4.5. Di cosa parliamo quando parliamo dei generi: sei macroclassi di definatori, 97 – 4.5.1. *Musica. (Funzione/valorizzazione) Descrittiva*, 99 – 4.5.2. *Scopo. Prescrittiva*, 100 – 4.5.3. *Liriche. Tematica*, 101 – 4.5.4. *Cultura. Aggregativa*, 101 – 4.5.5. *Geografia. Locativa*, 102 – 4.5.6. *Oggetto o totem. Simbolica*, 102 – 4.6. Surcategorizzazioni e Ur-categorizzazioni, 103 – 4.7. Neoformazioni e cristallizzazioni: *genrefication* e anacronimia, 104.

109 *Capitolo V*
I generi musicali come semiosfere

5.1. I generi come *tag cloud*, 109 – 5.2. Dai tag cloud alle nuvole, 111 – 5.3. Dalle nuvole alle semiosfere, 113 – 5.4. Traduzione tra semiosfere e musicizzazione, 114.

119 *Conclusioni della Parte II*
Verso una pragmatica dei generi musicali

Apertura del sistema (e della teoria che ne deve rendere conto), 119 – Oltre i nomi: i testi in situazione d'uso, 120

Parte III
**Per una sociosemiotica
 della novità in musica**

- 125 **Capitolo VI**
Dinamismo del sistema dei generi
 6.1. Il museo della semiosfera e la dialettica centro/periferia, 125 – 6.2. Dinamiche nelle semiosfere dei generi, 127.
- 131 **Capitolo VII**
Forme della novità
 7.1. Innovazione e nuovo, 131 – 7.2. Innovazione e tendenza, 134.
- 137 **Capitolo VIII**
Ideologie del vero e del nuovo
 8.1. Generi e autenticità, 137 – 8.2. La novità come ideologia, 140 – 8.3. Il Modernismo musicale: una mitologia del nuovo, 143 – 8.4. Il ciclo di vita dei generi, 146.
- 149 **Capitolo IX**
Nuovo, vecchio e di nuovo
 9.1. Archimusalità e recupero, 149 – 9.2. Retromania, nostalgicizzazione e vintagismo, 150 – 9.3. Fine della storia, turismo temporale e retrofuturismo, 152 – 9.4. Oltre il revival: celebrazioni e ritorni, 153 – 9.5. Memorie operative per ridare voce al passato, 154 – 9.6. Fantasmismi del passato, 155 – 9.7. Ritenere al passato: registrazioni di registrazioni, avantpassatismo e recupero dell'innovazione, 157.
- 161 **Conclusioni della Parte III**
Il confronto con il nuovo
 Il nuovo e il suo ingresso nel sistema, 161 – Alberto Sordi e John Cage: lo scontro con il nuovo, 162 – Mostri: il nuovo e la sua autenticazione, 163

Parte IV
**Per una sociosemiotica
del dubstep**

- 169 **Capitolo X**
Il discorso sul dubstep
(Breve semiostoria di una parola)
- 10.1. Fonti, 169 – 10.2. Anisocronie di un discorso, 172 – 10.3. Dall'enciclopedia al dizionario, 172 – 10.4. Archeologia del dubstep: attestazioni e (retro)datazioni, 175 – 10.5. L'affermazione del "dubstep", 178.
- 181 **Capitolo XI**
Il discorso del dubstep
(Breve semiostoria di una forma musicale)
- 11.1. Da stile a genere e ritorno: sei fasi e tipi di dubstep, 181 – 11.2. Retrofuturismo e afrofuturismo, 185 – 11.3. Burial: dal dubstep all'elettroacustica, 186.
- 193 *Conclusioni della Parte IV*
L'importanza di chiamarlo dubstep
- Skrillex: l'anti-Burial, 193 – Drop, Britney e cose pericolose, 195.
- 199 *Conclusioni*
- Ricapitolando, 199 – Appunti per la semiotica musicale che sarà, 202.
- 205 *Postfazione*
di Ugo Volli
- 211 *Bibliografia*
- 235 *Discografia selezionata*

Prefazione

ANDREA VALLE*

Introduzione alla prefazione

Come il lettore avrà agevolmente modo di vedere, una nozione cruciale nel testo di Marino è quella di “genere”. Nella contingenza (fortunata e fortunosa, ma non necessariamente agevole) di scrivere una prefazione, mi sono così trovato a pormi una domanda “naturalmente” obbligata: quali sono le caratteristiche distintive del genere “prefazione”? La soluzione al problema mi è giunta direttamente da un autore, caro a Marino come si vedrà in questi *Frammenti*, ma dallo statuto ambiguo negli studi semiologici, da cui viene citato si potrebbe dire “di sbieco”: Gérard Genette. In un libro — come tipico del saggista francese — funambolico e dal titolo programmatico, *Soglie*¹, Genette si produce in una disamina chirurgica delle modalità in cui si manifesta storicamente in letteratura questo strano testo di passaggio. Leggiamo così che “l’inconveniente maggiore della prefazione è che essa costituisce un’istanza di comunicazione disequilibrata, poiché in essa l’autore propone al lettore un commento anticipato di un testo che questi non conosce ancora” (p. 234). La prefazione è in altri termini una postfazione nel posto sbagliato, e infatti Genette assimila quest’ultima alla prima. Genette nota altresì, come suo tipico (basti pensare al celebre *Figure III*), che un tratto distintivo, tipologizzante di questo genere testuale può essere ritrovato al livello delle figure dell’enunciazione. Così la prefazione può essere dell’autore stesso (autografa), di un altro soggetto (allografa), ma pure di un attore (cioè, di un personaggio di finzione). È evidente poi che la temporalità è un’altra variabile dirimente: una prefazione può essere originale (pubblicata insieme al testo, come questa), tardiva (per esempio, a una seconda edizione), postuma (rispetto al libro, non all’autore). Spinto da Marino verso Genette, e ormai armato di una salda competenza di genere, che da descrittiva si fa — se non prescrittiva — quantomeno proiettiva, mi sono baloccato (per poco) con l’idea di una prefazione fittizia e finzionalmente postuma: per dire, come se Marino più che Gabriele fosse Giovan Battista,

* Professore associato, Università degli Studi di Torino.

1. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Parigi 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989).

stimolato dal titolo della sua *Sampogna* del 1620 a scriverne un'appendice musicologica, e prefato da uno sconosciuto erudito tardo barocco.

Sempre con Genette, e a mo' di *disclaimer*, segnalo al lettore della presente prefazione — comprensibilmente già annoiato — che una funzione della prefazione originale allografa (quale questa in oggetto) è la raccomandazione. Osserva Genette che “per fortuna la funzione di raccomandazione resta il più delle volte implicita, perché la sola presenza di questo genere di prefazione è in se stessa una raccomandazione” (p. 265). Dunque, poco elegantemente ma onestamente (per quanto lo possa essere un autore modello), per liberare il campo, raccomando subito e caldamente questi *Frammenti* mariniani, che ritengo un contributo importante per una semiotica della musica. Quest'ultima è un distretto teorico che, come giustamente osservato da Marino, è rimasto largamente marginale per gli studi semiotici, relegato ad ambito specialistico e scarsamente capace di riverberazione sulla teoria generale. Marino invece è forte di una competenza semiotica generale e insieme eterodossa. Lo si vede dal *bricolage* teorico — la locuzione è di Marino stesso — tra Greimas, Eco, Genette, Metz, Lotman, Rastier. Dopo un'introduzione teorica a tutto campo, Marino gioca questa competenza rispetto a un problema principale (ma non esclusivo), quello del genere musicale, e la mette alla prova in particolare su un campo di applicazione a lui congeniale, la *popular music*. Ancora, la semiotica della musica, pur marginale, ha avuto almeno un momento di intenso sviluppo interno, che pare però ora largamente rallentato. Ben venga allora la riflessione di Marino, epistemologicamente generale e teoricamente strutturata, per reinnescare la discussione su una questione (la musica) e in un campo (gli studi semiotici su di essa) in stato di parziale abbandono.

Infine, sempre attenendomi alle regole o aspettative di genere, potrei provare qui di seguito a riassumere le linee principali del testo. Senonché lo fa spesso, e limpidamente, l'autore in alcune pagine di raccordo tra le sezioni (ecco un'indicazione utile al lettore), e non si capisce perché ripeterle in questo luogo genettianamente squilibrato. Esaurita la funzione di genere prevista per questo introibo, rimando perciò il lettore meno ozioso direttamente al testo.

Dalla semiosi alla percezione

Coglierò invece l'occasione, a partire da questi *Frammenti*, per sollevare un problema di semiotica generale. Con questo non intendo suggerire una manchevolezza nel testo mariniano, né tantomeno offrire una soluzione, quanto piuttosto sfruttare un appiglio che quest'ultimo mi offre per porre una questione.

Marino non si limita a un'ampia ricognizione del problema del genere in musica. Costruisce invece una teoria semiotica integrata del musicale alla cui base stanno delle unità (negoziabili e continuamente rinegoziate) che prevedono la relazione tra un piano percettivo e uno culturale. Di fatto si tratta, opportunamente, di segni (a margine: trovo piuttosto curioso che molta semiotica dichiari di non occuparsi di segni ma di testi), se si intendono questi ultimi nel senso echiano di funzioni segniche, cioè di attività di produzione segnica come correlazione tra espressione e contenuto (dunque come unità costitutivamente pragmatiche). Per Marino queste unità catturano un insieme di termini tematizzati in una letteratura di varia estrazione: in particolare si propone una omogeneizzazione tripla tra figura/*affordance*/musema. Queste unità ricevono tipicamente una etichettatura verbale, ma hanno una natura multimodale, e dunque non necessariamente linguistica. In effetti, una procedura di etichettatura è quanto presupposto dal modello informatico del *tagging*, che Marino propone: un *tag* è infatti un'etichetta verbale. Rimanendo nel contesto informatico, la verbalizzazione individua una sorta di *abstraction layer*, cioè uno strato di astrazione sulla base del quale prosegue sia la pratica sociale della musica, sia quella della sua critica (il discorso sulla musica, tra cui quello accademico). A partire da questo passaggio, viene così assicurato lo scambio senza residui tra discorso *della* musica (come insieme molecolare di tag, se non già verbali, verbalizzabili) e discorso *sulla* musica (come verbalizzazioni successive: nello scambio tra ascoltatori, critici, attraverso dispositivi di mediazione culturale basati sulla parola). La mossa è del tutto lecita, perché cattura un'operazione culturalmente data (dunque una empiria rilevabile), e allo stesso tempo fertile, perché permette a Marino di costruirvi al di sopra una teoria del genere (detto molto sommariamente) come aggregato di unità (il modello è la nuvola) variabile, socialmente negoziato e dinamicamente rinegoziabile. Per rimanere ancora nell'isotopia informatica, questi tag costituiscono delle "primitive", cioè unità sotto il cui livello non si scende. La contrattazione sociosemiotica del discorso musicale opera allora principalmente come ricombinazione di unità, ma anche come eliminazione e produzione *ex novo* di unità. Finché si ricombina e si elimina, tutto bene. Se però si considera la produzione *ex novo*, si riapre la scatola chiusa dal meccanismo di astrazione ricordato precedentemente. Per quanto il senso sia contrattato socialmente, se ciò che, stando al nostro autore, massimamente rileva per una semiotica della musica è il suono, allora questo senso che le pratiche sociali allestiscono non potrà esimersi dal confrontarsi con il suo doppio negato: il senso inteso cioè in relazione alla sensazione. Come si confronta la semiosi con la percezione?

Marino ricorda nella premessa la "presa estetica" dei semiologi. E potremmo anche citare un mito di fondazione della disciplina: la lévi-straussiana

“logica delle qualità sensibili”². Senonché, va registrato come in letteratura questa presa si confronti ben poco con l'*aísthēsis*, limitandosi tipicamente all’evocazione di un termine assunto ormai a mo’ di feticcio: il “plastico”. Ora, bisognerebbe prendere atto che il dibattito semiotico sul plastico usa quest’ultimo tipicamente come una sorta di buco nero in cui relegare ogni indagine sulla percezione, dove quest’ultima locuzione (“indagine sulla percezione”) indica sia la riflessione interna alla disciplina, sia quella (ben più sviluppata) al suo esterno. Per esempio, se si considera il visivo (anche se forse sarebbe meglio usare, con Fontanille, il suffisso potenziale: il visibile)³, è imbarazzante la povertà di descrittori usati in letteratura, di chiara provenienza dalla tradizione pittorica piuttosto che dagli studi percettologici (e basterebbe pensare alla ricchezza delle categorie del *graphic design*). Se si passa all’udibile, è chiaro poi che non basta affidarsi al plastico, tra l’altro assumendo implicitamente un’omologia col visibile (omologia che in fondo viene motivata, a ben vedere, da un residuo di teoria del sistema delle arti, così che la presa estetica si converte surretiziamente in una riflessione sull’artistico). Pur assumendo una sinestesia fondamentale, è infatti proprio l’omologia che deve essere messa in discussione: si tratta cioè di domandarsi quali siano i tratti pertinenti dei diversi domini sensibili, tra cui visibile e udibile. Un lavoro tentato auralmente soprattutto da Fontanille, ma ancora largamente incompiuto. Che poi, a posteriori, ci sia integrazione e omologazione, è un altro discorso. Ferraris ha osservato come il sensibile si distingua dall’intelligibile non per formato ma per provenienza⁴. Eppure questo luogo d’origine forse proprio vuoto non è. Banalmente, assumendo pacificamente che il sensibile sia un campo di contrattazione, quali istanze contrattano e sulla base di che cosa?

Marino è conscio della questione, che infatti cita, ma, come osservato, la sigilla a livello di primitive. E fa bene: il suo ragionamento teorico è autorizzato dalle pratiche sociali che indaga, pratiche che si costruiscono *al di sopra* di questo strato di primitive. Ma è possibile espungere il problema quando si indaga sulla costituzione, per così dire, di una certa primitiva? Non riesce la semiotica come disciplina a dire qualcosa del suono (beninteso: come correlato di una pratica d’ascolto) che non sia già detto dalle altre semiotiche oggetto?

Poiché i testi interessanti sono quelli che innescano domande, chiuderò allora queste brevi considerazioni con tre questioni, tre declinazioni su questo tema che, non avendo molta fantasia, ho già provato a discutere altrove, in dialogo qui con quanto proposto da Gabriele Marino.

2. Claude Lévi-Strauss, (*Mythologiques: Tome 1*) *Le cru et le cuit*, Plon, Parigi 1964 (trad. it., *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966).

3. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Parigi 1995.

4. Maurizio Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

Udire la musica

Se si concorda sul fatto che la musica sia, per così dire, un fatto sonoro totale, allora si può assumere che si costituisca come pratica di valorizzazione di tratti propri di un dominio più largo, che chiamerei, come detto, udibile. È quest'ultimo che si pone come terreno di scambio tra musica e altre pratiche del suono. Per esempio, si pensi alle musiche da film. Se ne danno esempi molto diversi, e certamente queste musiche si inseriscono in generi ben specifici, uno addirittura precipuamente cinematografico (*soundtrack*, colonna sonora). Eppure, un brano musicale nel contesto dell'enunciazione filmica non funziona soltanto attivando i tratti del genere, ma si salda con altri elementi, ritmici, tensivi, registrici, che circolano nel testo. E si integra con un'altra pratica del suono, il *sound design*, in modi sofisticati: tanto che i materiali sonori possono essere letteralmente intonati alla musica, senza per questo perdere le loro altre caratteristiche. Ancora, il *sound design* stesso partecipa attivamente a questa costruzione, e non in maniera subordinata: in altri termini, spesso esibisce una sintassi, per così dire, protomusicale. Questo plesso musica / *sound design* nell'enunciazione filmica pone la questione di come far circolare un senso in relazione a dinamiche percettive più generali. La prospettiva dei *Frammenti* di Marino è giustamente e coraggiosamente generale, ma ovviamente non si può chiedere tutto a un singolo testo. Resta un problema descrittivo che va affrontato. Provocatoriamente: se non lo si fa, si rischia di fare una semiotica dei discorsi sulla musica non molto diversa da una semiotica delle partiture, in cui al dispositivo di memorizzazione grafico di quest'ultima si sostituiscono tecnologie di memorizzazione alfabetiche e fonografiche.

Prognosi di genere

Essendo stato giovane prima di Internet, ho spesso letto recensioni o descrizioni di musiche inventate. Ma non in senso letterale, come negli esempi che cita Marino (parr. 3.5 e 7.2). Piuttosto, nel senso che — non avendo accesso al suono se non nei casi (proporzionalmente assai minori) in cui reperivo un qualche supporto fisico — la musica di cui leggevo era largamente fantasmatica. Ne sono conseguite molte frustrazioni nello iato tra valorizzazione sociale (letta) e idioletale (ascoltata). Problema che ho verificato soprattutto in ambito popular, il quale, come nota Marino, applica — verrebbe da dire “scientificamente”, se non fossimo in un contesto accademico — una furia tassonomica al genere proprio perché questa nozione intesse poi ogni discorso sulla musica. A tal proposito, si potrebbe proporre un *Gedankenexperiment* (piacciono anche a Marino). Si assuma di avere un ascoltatore mai

esposto alle musiche popular. Nell'esperimento, a costei o costui si chiede di ascoltare una certa musica e di ascriverla a un certo genere sulla base delle indicazioni verbali prelevate da un corpus preesistente (e non costruito *ad hoc*). (Sia ben chiaro che Marino non propone di ridurre la valorizzazione semiotica della musica a verbalizzazione. Al contrario prevede sempre una sorta di circolazione paritetica di materiali eterogenei: cioè, di tutto ciò che è considerato pertinente per qualcosa che qualcuno chiama musica). Pure, l'esperimento è interessante se si assume la rilevanza del discorso (inteso come verbale) sulla musica. E lo è in particolare in ambito popular. Infatti, se si ha una notazione musicale a disposizione, come avviene in ambito eurocolto, alcuni elementi udibili sono descrivibili simbolicamente. Ma quando ci si muove in un contesto in cui si ha centralità della fonofissazione, ecco che gli stessi tratti udibili sono vicariati dal suono. Ora, di questo suono si parla moltissimo, ma quasi esclusivamente nella forma mediata delle categorie di genere. Dunque, quanto è prognostica la verbalizzazione, in particolare quella di genere, in ambito popular, rispetto ai tratti udibili? Quanti di essi passano nella lingua? Sarebbe allora interessante affiancare a una semantica del genere (come efficacemente tracciata da Marino in un capitolo analitico, il IV) una etnolinguistica del suono a partire dalle pratiche popular (ovvero: che cos'è il basso *wobble* tipico del *dubstep*?), che dovrebbe giocoforza confrontarsi (anche) con categorie percettive.

Tra prosonico e fonografico un teatro energetico

Una coppia concettuale di grande interesse che Marino introduce sulla scorta degli studi sull'enunciazione filmica è "prosonico" vs. "fonografico" (par. 2.2). Come giustamente avvisa l'autore, è una categoria che pertiene all'enunciazione, non alla tecnica. Nel prosonico sostanzialmente si assiste a un regime di rappresentazione: fonofissazione (prendiamolo come iperonimo dei due termini) come registrazione di qualcos'altro. Nel fonografico invece la materia sonora non rappresenta, piuttosto si presenta: dunque, fonofissazione come presentazione. La proposta di Marino nasce proprio dall'interesse per la complessità che la relazione tra i due termini assume nell'enunciazione: cioè per l'insieme di slittamenti, ambiguità, indecisioni che si possono produrre tra i due livelli, e non certo sulla base di un'idea di separazione rigida. La distinzione si ribalta in una macrotipologia delle musiche, distinguibili rispettivamente in "registrate" e "acusmatiche". Queste ultime, che non si danno come riproduzione ma come produzione, sono musiche che fanno perno sulla mediazione, poiché "la registrazione cessa di essere mera pellicola trasparente dietro la quale sta il suono e diventa essa stesso 'strumento suonato' come gli altri": allora, la musica coincide "non

solo con il rappresentare un suono ma anche [con] la rappresentazione di quel suono”.

A fronte di questa ipermediazione, e a partire da una logica udibile, verrebbe da chiedersi se non valga anche il movimento *esattamente* opposto. A proposito di differenze tra udibile e visibile, qualsiasi materiale sonoro reca tracce della sua origine possibile, proprio perché quella udibile è una logica dell'azione. Quando Marino dice che il rullante di Burial è un *rimshot* sta di fatto dicendo che — oltre a un modello figurativo vero e proprio mutuato dalla tecnica batteristica — c'è una sorta di protofiguratività attivata nel livello fonografico. Banalmente, se ascoltando Burial si riconosce ipermediatamente la registrazione di un colpo dato su un rullante a includere bordo e pelle, pure si riconosce immediatamente il colpo in quanto tale, ovvero un'azione iscritta nel suono. Così, ogni forma di organizzazione del sonoro innesca il riconoscimento di forme di agentività iscritta: forme che manifestano la logica di un'azione udibile potenziale. D'altronde nel suono la rappresentazione è sempre ri-presentazione: non c'è suono senza riattivazione della temporalità *in fieri* in cui esso si produce. Si potrebbe dire che ogni riproduzione è una riesecuzione (per quanto tecnologicamente mediata): se è così, l'acusmatico è allora intrinsecamente un'esecuzione (per quanto ripetibile). Infatti, a ben vedere, la registrazione del concerto *live* si trascina dietro una mediazione esibita (la ripresa audio più lontana e meno analitica, l'interlocuzione tra artista e pubblico via voce e applausi, e così via). Mentre una musica acusmatica attiva il farsi della musica mentre si (ri)ascolta, e indipendentemente dall'origine dei singoli materiali sonori di cui è composta: si ascolta, trasparentemente, la musica nel suo farsi. Si prendano proprio l'elettronica popular, *beat-based*, e i suoni percussivi. Questo insieme di pratiche da un lato spesso utilizza suoni di sintesi (e dunque propriamente non riconducibili ad alcun prosonico), dall'altro li costruisce e organizza a partire da un immaginario che è insediato in una figuratività strumentale (la batteria, per esempio) ma spesso più astrattamente in una protofiguratività (l'insieme dei tratti pertinenti di un'azione di una certa materia su un'altra svolta da un agente: per dire, il colpo forte su un corpo voluminoso). Questioni che rilevano di una semiotica del corpo (o forse dei corpi) sembrano emergere proprio nel contesto di una ipermediazione.



Vincenzo GOGGHI [Vittore BARONI e Antonino BOVE], *Il terzo orecchio*, opera in 150 copie in silicone, rame, coloranti naturali, essenze organiche, contenuta in BAU Undici/A3D, giugno 2014.

Premesse

Il disco magico e quello rotto

Il titolo di questo libro gioca sull'ambiguità semantica della parola "incantato". È incantato qualcosa di magico, che è frutto o preda di un incantesimo o che è capace di produrne, come certi oggetti (anelli, armi) o certi luoghi (castelli, cascate) delle fiabe. Si dice che "si è incantato" qualcuno che, mentre ascolta, parla o osserva, si estranea dal contesto in cui si trova o dallo stesso discorso che sta contribuendo a costruire: si è incantato, si è imbambolato, tanto chi si distrae da ciò che sta sperando, quanto chi vi si immerge completamente, fondendosi anche solo per un lungo, intenso istante (è il momento che i semiologi definiscono, sulla scorta di Algirdas J. Greimas, "presa estetica"). È incantato un meccanismo che si inceppa, bloccando il processo che contribuisce a fare funzionare: come un disco di vinile difettoso che spezza l'andamento del brano musicale, su cui la puntina di quello che una volta si chiamava grammofono indugia, saltando alcuni solchi, ripetendone altri. In inglese, perdendo la sfumatura decostruzionisticamente magica, si usa il termine *broken record*; e lo si usa anche in italiano: parla "come un disco rotto" chi parla sempre della stessa cosa, chi torna sempre sullo stesso argomento, chi è ripetitivo e monotono. Ma è il disco in sé, ogni disco, a essere sempre incantato e magico, perché permette qualcosa che prima della sua esistenza era impossibile: ascoltare e riascoltare un suono che non c'è più. Ogni disco: anche quelli "rotti", che hanno una magia tutta loro. Penso alle opere di Milan Knížák e Walter Marchetti, di Christian Marclay, di Thomas Brinkmann. Di Burial. Ecco, questo libro non si occupa esclusivamente della musica che in un modo o nell'altro passa attraverso i dischi, anche da quelli maltrattati, ma sicuramente si occupa soprattutto di questa musica: quella che chiamiamo "musica registrata" e che quasi mai è registrata e basta.

Il titolo gioca anche con il classico *Frammenti di un discorso amoroso* pubblicato nel 1977 da Roland Barthes, testo già post-strutturalista (o, se si preferisce, più semplicemente, già non più strutturalista) in cui con la sensibilità del letterato lo studioso scandagliava le forme dell'amore scritto e descritto. Non si tratta solamente di un vezzo semiotico, ma di un modo per alludere alla natura necessariamente rapsodica e parziale, e si spera non troppo accidentata, dei contenuti di questo libro. Sono qui raccolte, riorga-

nizzate, ripensate, riscritte o messe per la prima volta per iscritto ricerche condotte nei miei ultimi anni di lavoro più o meno esplicito e formalizzato attorno alla musica, con un fulcro centrale costituito da una tesi di dottorato; alcuni materiali, quindi, provengono da testi già pubblicati in riviste e volumi scientifici (li chiameremo remix o, meglio ancora, plunderphonics), altri sono invece inediti (li considereremo delle demo deluxe).

Il sottotitolo sottolinea l'idea di pluralità: non esiste *una* semiotica della musica e la musica non è *una*. Esistono diverse idee di cosa una semiotica della musica possa essere ed esistono diverse idee di cosa possa essere musica ma, più radicalmente, una stessa musica si dà in maniera diversa a diversi ascoltatori e si dà in maniera diversa allo stesso ascoltatore, in momenti, luoghi e modalità di fruizione diversi. In questo libro, che spera di essere, almeno sotto qualche rispetto e per qualcuno, un libro di semiotica della musica, non si cerca il senso della musica, ma si ricerca sui sensi delle musiche.

Il disco incantato, rotto e magico, mi è sembrata una buona metafora della semiotica, e particolarmente di quella musicale, con i suoi — e i miei — slanci e inciampi.

Materiali

Questo libro si basa sulla mia tesi di dottorato, intitolata: *Suoni di un futuro passato: per una sociosemiotica del dubstep. Dinamiche nel sistema dei generi e discorsi sulla 'novità' nella popular music contemporanea* (dottorato in Scienze del linguaggio e della comunicazione, Università di Torino, XXVII ciclo, tutor prof. Guido Ferraro, discussa il 19 marzo 2015). Come spesso accade, la tesi si è nutrita di pubblicazioni pregresse ed è stata a sua volta la fonte per pubblicazioni successive. Se numerose parti del libro sono del tutto inedite, altre hanno attinto, rielaborandoli e aggiornandoli, dai seguenti lavori:

- “È possibile una semiotica della musica?”, in M. Leone (a cura di), *Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli*, Aracne, Roma, 2019, pp. 117–131.
- *I Can e l'ornitorinco. I generi musicali tra semantica lessicale e teoria pragmatica*, in “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio” 11, 1, 2017, pp. 120–151.
- “Verità, autenticità, novità e generi musicali”, in G. Ferraro, A. Gianitrapani, G. Marrone e S. Traini (a cura di), *Dire la natura. Ambiente e significazione*, Aracne, Roma, 2015, pp. 393–400.
- *Nuovo, vecchio e soprattutto di nuovo. Riprese, persistenze e presenze nella popular music degli anni Duemila*, in “Lexia” 27–28/2017, 2018, pp.

385–402.

- *Le drop et le choses. Prolegomeni a una sociosemiotica del dubstep*, in “Philomusica on–line” 13, 2, 2014, pp. 21–41.

Nota sui riferimenti bibliografici e sitografici

Nel testo, l’anno che accompagna i rimandi bibliografici si riferisce a quello dell’edizione originale, mentre i numeri di pagina si riferiscono alla eventuale traduzione italiana, qualora inserita in Bibliografia. Nel caso in cui un libro sia stato consultato in formato digitale, si forniscono i riferimenti di capitolo e paragrafo, ma non di pagina. Le traduzioni dai testi di cui non si riporta in Bibliografia l’edizione italiana sono mie. Le note a piè di pagina sono organizzate per parte (Introduzione, parti I, II, III e IV) e non per singolo capitolo. Si consideri come data di ultimo accesso a tutte le risorse online il 15 maggio 2020. Molti indirizzi Web sono stati accorciati ricorrendo a Bit.ly; quelli non più funzionanti sono stati recuperati, ove possibile, tramite Internet Archive.

Questo libro deve almeno qualcosa a tanti e deve molto ad alcuni. Citare tutti sarebbe forse impossibile e sicuramente sarebbe ridicolo e, del resto, se alcuni debiti sono resi espliciti nei riferimenti bibliografici o in apposite note, altri saranno perfettamente riconoscibili agli occhi dei creditori che dovessero imbattersi in queste pagine. Qui voglio dire grazie a chi le ha discusse con me: Ilaria Fiorentini, Vincenzo Santarcangelo, Jacopo Tomatis, Mattia Thibault, Bruno Surace, Gianmarco Thierry Giuliana, Gabriele Vissio, Elisa Giacobelli, Gianfranco Salvatore, Stefano Jacoviello, Francesco Di Maio, Massimo Leone, Andrea Valle (autore della Prefazione), Ugo Volli (autore della Postfazione). Voglio dire grazie all’artista palermitano Enzo Patti, per avere regalato alla copertina di questo libro una delle sue affascinanti opere aemiche, realizzata per l’occasione. E a Vittore Baroni e Antonino Bove, per avermi concesso di utilizzare il frammento di una loro bellissima installazione, firmata Vincenzo Gogghi, a mo’ di esergo vivo. Voglio ricordare Luca Marconi, musicologo, semiologo, amico a cui avrei chiesto di leggere e giudicare queste pagine prima di mandarle in stampa, ma che ci ha lasciato prima che potessi farlo.

Bologna, 15 maggio 2020

Cinquanta e rotti anni di stonature

Necessità di una semiotica delle cose difficili

È piuttosto comune l'idea che la musica ponga delle questioni del tutto peculiari rispetto alla teoria della significazione. Come sintetizza bene Ugo Volli (2003, p. 64):

L'analisi dei testi e dei sistemi musicali costituisce per la semiotica uno dei settori più difficili, tanto da rappresentare per certi versi quasi una sfida alla possibilità di estendere in modo omogeneo le sue concezioni a tutte le forme d'espressione. È vero che molte delle nozioni tipiche della disciplina sono state riproposte anche per l'analisi dei testi musicali, tuttavia in molti casi si può avere l'impressione di riprese piuttosto forzate, o di semplici vaghe assonanze con il senso che le stesse nozioni assumono in altri contesti. La difficoltà con cui finalmente si è giunti all'elaborazione di prospettive metodologiche più fondate e convincenti appare dunque rivelatrice di problemi del tutto specifici di questo campo applicativo¹.

Non è stato facile per la semiotica provare ad applicarsi alla materia musicale, a vestirla di sé. Dal fondativo saggio in cui Nicolas Ruwet (1966) provava, a suo avviso per la prima volta, a dotare la musicologia di un metodo rigoroso (applicando un misto di strutturalismo linguistico e generativismo chomskyano), fino a oggi, la storia della semiotica della musica è una storia di tentativi, di aggiustamenti, forzature e idiosincrasie². Un po' come quelli e quelle a cui sarebbe costretto chi, provetto in uno strumento a tasti, dovesse applicare quello che sa suonandone uno a fiato. Se si apre un qualsiasi manuale o una qualsiasi antologia di semiotica di uso corrente e ne si scorre l'indice, della musica non v'è traccia³. Un semiologo che potremmo

1. Il testo del manuale di Volli è frutto di un lavoro di equipe, ma il paragrafo dedicato a musica e semiotica della musica (10.6) non rientra nel novero di quelli scritti dai suoi collaboratori.

2. Di valore fondativo per la disciplina anche Nattiez (1971, 1975a, 1975b), Nattiez, Paioni e Stefani (1975) e Stefani (1976). Sulla semiotica della musica come "musicologia sistematica" si veda anche Stefani (1974).

3. Pochissime le eccezioni: il già citato Volli (2003), Bernardelli e Grillo (2014). La musica ha un suo spazio dedicato nei volumi di taglio enciclopedico che ricostruiscono storia e ambiti della disciplina (Nöth 1995, Trifonas 2015) e in quelli che trattano la semiotica della musica tra le semiotiche cosiddette applicate (Calabrese e Mucci 1975, Stefani e Marconi 1991). Quello che si intende sottolineare qui è come la musica, a differenza di altri ambiti, come per esempio la pittura o la

dire “semiologo della musica”, perché si è occupato principalmente di musica, si è certamente occupato anche di altro (letteratura, cinema, pubblicità, pittura ecc.), mentre non è vero il contrario: non è cosa comune trovare un semiologo che si occupi *anche* di musica. La musica, cioè, sembrerebbe essere una specie di ambito a parte, una materia inevitabilmente diversa, difficile e problematica per la semiotica, che tutto sommato *non fa testo* rispetto alla sua teoria generale, rimanendo di fatto fuori dal suo canone. Ma se la semiotica ha un problema con la musica, se la musica *fa problema* per la semiotica, sicuramente non è un problema della musica, bensì della semiotica. E se la semiotica intende porsi come disciplina scientifica e, prima ancora, sguardo sulle cose del mondo capace di dire qualcosa di sensato su di esse ed esso, non può considerare un ambito così importante dell’esperienza come un’eccezione.

Da semiologi, rischiamo di *starci perdendo qualche pezzo*, rischiamo di rinunciare a capire quanto e in che modo i principi che abbiamo elaborato a partire dal dominio verbale possano essere applicati a quello sonoro e musicale. Oppure, più radicalmente, non stiamo capendo come quegli stessi principi andrebbero rivisti, riformulati, riscritti, quantomeno rimodulati proprio a partire da quell’ambito a cui sembrano non essere facilmente applicabili; non tanto per accodarsi alla già lunga fila dei vari modaioli “Rethinking X”, quanto piuttosto per provare a disegnare un apparato teorico e metodologico, e retroattivamente epistemologico, più ricco e inclusivo. Come suggeriva spesso Umberto Eco, una teoria della letteratura o una teoria della traduzione che dovessero trascurare l’esistenza di qualcosa — di diverso, difficile e problematico — come il *Finnegans Wake* di Joyce non potrebbero genuinamente dirsi tali, non potrebbero dirsi teorie che aspirano alla generalità. L’eccezione, in altri termini, deve diventare, letteralmente (per quanto pure sorvegliatamente), la regola. Se la musica mal si presta a essere ingrigliata dalla semiotica che abbiamo disegnato addosso alle parole, una semiotica ripensata a partire dal suono potrebbe essere, alternativamente, così specifica da risultare inapplicabile altrove (il che, in effetti, ma per tutt’altri motivi, ben descrive lo stato della semiotica musicale) oppure, più auspicabilmente, una semiotica ancora più generale e aperta, tale proprio perché capace di includere sotto il suo dominio quelle che erano le vecchie eccezioni di un sistema dal fuoco più vivido solo perché più ristretto. L’interesse semiotico del semiologo per la musica si spiega, allora, musicalmente, perché certamente gli interessa la musica, ma anche e soprattutto semioticamente: perché gli interessa la semiotica.

pubblicità, non sembri essere stata mai tenuta in grande conto nella definizione della teoria semiotica che, procedendo dalle origini strutturaliste degli anni Sessanta, fino ad arrivare alla sociosemiotica affermatasi negli anni Ottanta, potremmo chiamare standard (e che possiamo far coincidere con il Percorso generativo del senso di Greimas e con tutto ciò che vi gravita attorno).

La semiotica della musica è tanto difficile, quanto necessaria. I suoi prodromi si hanno nel momento stesso in cui comincia a nascere l'idea che esista una musica non più — diremmo oggi — strettamente funzionale, non legata a pratiche specifiche dallo scopo precipuo di accompagnarle e cadenzarle (musica liturgica, di corte, da teatro, da ballo) e a cui può essere ricondotta e ridotta, spiegandosi così da sé (musica *che serve per* pregare, banchettare, allestire una messa in scena, ballare). Verso la fine dell'epoca barocca, proprio come accade alle altre arti (cominciando timidamente a delineare un'idea di arte e di artista che sarà poi magnificata dall'estetica romantica, fino all'idea di "arte per l'arte" e, nel nostro caso, di "musica assoluta"), la musica comincia ad assumere i connotati di una pratica a sé stante, autonoma e, proprio in quanto tale, che non basta più a se stessa. Nasce una musica da ascolto, non più asservita ad altro, una musica da ascoltare e basta, una musica che ha finalmente bisogno delle sue pratiche e dei suoi significati specifici, e nasce così *in nuce* anche la semiotica che a questo compito dovrà dedicarsi. Una semiotica necessariamente imperfetta (come tutta la semiotica, bellissima e imperfetta), di cui questo testo non vuole fare, in fondo, proprio criticandola per non avere ancora espresso appieno le sue potenzialità in quest'ambito, che un'umile apologia.

La musica come problema semiotico e per la semiotica

Come sa bene chiunque vi si invischi, la musica rappresenta un problema. Rappresenta un problema nel senso che se ne fa ambasciatrice, ce lo sottopone, lo porta alla nostra attenzione: questo problema è il problema del significato. Non tanto "Cosa", quanto semmai "Come" significa la musica? Essa ci si dà, si offre al nostro orecchio, al nostro corpo e al nostro esserne gli interpreti, cognitivi e performativi, bilanciando sempre quelle che sembrano essere le sue due qualità distintive e contrapposte e che, avvicinandola in tal senso al dominio dell'olfatto, sfidano la nostra capacità di verbalizzarla e analizzarla: la sua imprevedibilità, da una parte e, dall'altra, la sua capacità di comunicare sensazioni, emozioni, atmosfere, luoghi, immagini, storie in maniera chirurgica.

La musica rappresenta un problema, e rappresenta un grosso problema per la semiotica, che come tale l'ha sempre trattata. La semiotica della musica è la più negletta tra le cosiddette semiotiche applicate (espressione questa diffusasi a partire dagli anni Sessanta del Novecento, quando Roland Barthes e Umberto Eco cominciano a occuparsi di cultura di massa e Christian Metz di cinema): *affaire* da musicologi, più che da semiologi (con la differenza fondamentale che la semiotica giudica la musica portatrice di significati, diversamente dalla musicologia novecentesca, formalista, sulla scia

di Eduard Hanslick), e come la musicologia affetta da “spartitocentrismo”, si è sviluppata parallelamente alla teoria generale della significazione, in maniera eterodossa rispetto alle altre semiotiche e in maniera internamente assai disomogenea. Non esiste, cioè, *una* semiotica della musica — come esiste invece, per esempio, una semiotica della pittura — ma, tutt’al più, esistono diversi “progetti semiologici possibili”, per dirla con Jean-Jacques Nattiez (1988, p. 186), il maggiore responsabile dell’ingresso della “semiologia musicale” all’interno dei *music studies*, nel clima della cosiddetta *New Musicology*.

Da una parte, le difficoltà nell’approcciare l’oggetto derivano dalle sue peculiarità, dalla sua proverbiale ineffabilità (Jankélévitch 1961) e dalla sua inclassificabilità in termini strettamente e univocamente segnici-linguistici: per Marcello Pagnini tra i due sistemi della lingua e della musica vi sono dei “luoghi di integrazione omologica”; per Peter Faltin la musica è areferenziale; per Nicolas Ruwet è asemantica; per Émile Benveniste ha tratti semantici ma non semiotici; per Claude Lévi-Strauss, che pure dalla musica fu profondamente ispirato, essa non presenta veri e propri significati e veicola il senso in modo “profondamente misterioso”. Roland Barthes parlerà di una “significanza musicale”, cosa ben diversa e assai più sfuggente rispetto a una “significazione musicale”⁴. Uno dei nodi cruciali, se non il nodo cruciale, alla base dei tanti problemi che hanno storicamente afflitto i tentativi della semiotica di dire qualcosa di semioticamente sensato sulla musica, sembra essere in qualche modo esterno a essa: è l’ontologia su cui si poggia. Sulla questione definitoria, ed essenzialistica, dell’ontologia musicale, la semiotica, pur riformulandola nei propri termini (segnici e linguistici), si è lungamente arenata (Marconi 2012), senza che gli studiosi riuscissero a venirne a capo proponendo una soluzione, o anche solo un compromesso operativo, che non suonasse come un drastico riduzionismo: “la musica è il suo spartito”.

È ancora una volta il caso di chiedersi, per non chiederselo mai più, se sia musica la composizione (l’idea, il progetto della musica), se sia musica quella che definiamo comunemente come la sua testualizzazione o mediatizzazione (lo spartito, il suono registrato e quindi riprodotto o suonato attraverso un supporto), se la singola interpretazione (l’esecuzione, il concerto) o l’insieme delle sue interpretazioni (delle sue performance e della sua ricezione). Rispetto a queste domande, annose e, in fondo, tanto oziose per l’ascoltatore, quanto necessarie per lo studioso, la semiotica

4. Per una rassegna sintetica delle principali posizioni teoriche si veda il classico *Handbook of Semiotics* curato da Winfried Nöth (1995). Per una ricostruzione critica più approfondita delle questioni della semiotica musicale si vedano Stefani (1985b), Marconi e Stefani (1987, antologico), Nattiez (1988), Monelle (1992), Agawu (2001), Tarasti (2002), Sibilla (2003, pp. 81-96), Stefani (2009), Marconi (2012) e Fabbri F. (2014).

oggi non può che rispondere che tutte queste cose sono in effetti musica, perché sono sempre musica, parafrasando Charles S. Peirce, il padre del pragmatismo e della semiotica cognitivo-interpretativa, per qualcuno sotto qualche rispetto o capacità. Viceversa, rischiamo di inseguire non la musica, come oggetto culturale, ma una sua idea specifica, una sua ideologia: il musicale, la musicalità, la sua supposta essenza estetica, *sub specie* semiotica. Pensiamo, ruffianamente, al caso-limite di *4'33"* di John Cage (1952): uno spartito senza note nelle cui esecuzioni mute non si suona nulla, ma si ascolta tutto. L'ontologia, insomma, è un nodo cruciale, ma non può essere intesa come gordiano: perché invece che tagliare di netto l'intreccio di datità, piani e stimoli offerto dalla musica ha forse più senso prenderlo nella sua interezza. Considerando cioè la musica come discorso: intreccio di testualità concorrenti (non mutualmente esclusive, ma anzi tutte puntate sul medesimo oggetto), dato dalle opere, dalle pratiche e dalle parole che spendiamo attorno a queste opere e queste pratiche: e che non solamente le connotano, bensì le denotano, le definiscono.

Da una parte, quindi, l'*impasse* dovuta alla musica. D'altra parte, però, questa *impasse* va ascritta anche alla disciplina, alla sua spesso denegata, ma comunque ineludibile, predilezione per il linguaggio verbale naturale, metalinguaggio ultimo (per Benveniste), sistema modellizzante primario (per Jurij M. Lotman), attorno al quale si è andata costituendo e sistematizzando (particolarmente nella tradizione che si definisce strutturale-generativa e che, infatti, ha origine nella lezione di Ferdinand de Saussure, linguista). Neppure la omomatericità del suono musicale rispetto alla voce può molto contro questo vero e proprio glottocentricismo, per cui saremmo sempre costretti, in qualche modo, in qualche misura, a confrontarci con la domanda: "La musica è un linguaggio?". Il che, suggerisce Noam Chomsky (2014) "è come domandarsi se gli aeroplani volino (certo, ma non come le aquile) o se i sottomarini nuotino (non proprio come delfini)". Alcuni autori propongono di ribaltare la prospettiva: Roberto Goitre, Augusto Ponzio, Lawrence Kramer, Philip Tagg, Daniele Barbieri, Guido Ferraro, semiologi e non, ciascuno a suo modo, immaginano una teoria della significazione musicale che sia *della musica* perché pensata a partire da essa e non a essa semplicemente, posticciamente, applicata. David Lidov (2004) si spinge fino a chiedersi: "Il linguaggio è una musica?".

Come ricorda Eero Tarasti (2002, p. 4), "pochi dei grandi semiotici si sono espressi sulla musica come segno": Louis T. Hjelmslev, Algirdas J. Greimas, Jurij M. Lotman, Umberto Eco non se ne sono, in buona sostanza, occupati sotto il profilo teorico⁵. Roland Barthes, peraltro abile pianista,

5. A fronte della perentorietà di tale affermazione, va ricordato come Eco sia stato tra i primi ad auspicare uno studio critico-scientifico della canzone; si veda la sua prefazione "possibilista"

ha avuto anche in questo come in tutti gli ambiti grandissime intuizioni ma, coerentemente con la propria visione e il proprio percorso, non le ha mai sviluppate organicamente⁶. Non esiste neppure una voce dedicata alla musica nel *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* curato da Greimas e Joseph Courtés; o, meglio, ne esisteva una, assai breve, parziale e confusa, inclusa nel suo secondo volume “sperimentale” pubblicato nel 1986 e successivamente espunto dal canone⁷. Fa specie, insomma, che, ancora vent’anni dopo le sue prime compiute formalizzazioni (il riferimento è al volume *Linguaggio, musica, poesia* di Ruwet, del 1972), il giudizio sulla semiotica musicale da parte di uno dei maggiori semiomusicologi internazionali, Raymond Monelle (1992, p. 327), dovesse essere di tale profondo sconforto:

L’impresa principale della semiotica della musica resta incompiuta. La denuncia degli etnomusicologi — che l’analisi musicale fosse basata su un metalinguaggio vago e impressionistico — avrebbe dovuto essere accolta da una metodologia scientifica e universale che rendesse possibile descrivere e comparare musiche diverse [*ethnic musics*] così come i linguisti fanno con il linguaggio. Ma nonostante tutti gli sforzi fatti nell’esplicitare i principi teorici e i criteri analitici seguiti, non si è trovato alcun metodo condiviso e testato per la descrizione della musica, e gli autori hanno ancora la tendenza a limitarsi alla discussione di un unico stile musicale. Solo Jay Rahn (1983) ha cercato seriamente di stabilire una teoria valida per tutta la musica, e i suoi risultati sono inconcludenti. Si tratta di un tremendo fallimento per i nostri studi, e ciò dimostra che c’è ancora molto da fare.

La semiotica della musica appare come un Giano bifronte: ha aspirato all’universalità e si è rinchiusa nel particolarismo, ha provato a proporsi come una teoria generale della musica, ma si è limitata, *de facto*, a esercitare i propri strumenti su singoli stili, repertori, periodi, autori. Ha fallito, in altri termini, perché ha cercato di piegare le specificità storiche, geografiche, stilistiche, individuali della musica alla propria ideologia del senso: linguistica, strutturalista, testualista. Ha considerato musica non quello che come musica si dava, ma quello che musica avrebbe dovuto essere secondo i suoi parametri, i suoi *a priori*.

Ancora: se un filosofo di scuola fenomenologica come Giovanni Piana (2005) nega la possibilità stessa di una semiotica della musica (“la musica

all’adorniano volume di Michele Straniero, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Giorgio De Maria *Le canzoni della cattiva coscienza*, poi inclusa in *Apocalittici e integrati* (entrambi pubblicati nel 1964). Egli stesso musicista amatore (flauto dolce), amico e stretto collaboratore di Luciano Berio, Eco fu fortemente influenzato dalle esperienze legate alla musica d’avanguardia prodotta nell’ambito dello Studio di Fonologia della RAI, a Milano, nella definizione dell’estetica della “opera aperta” (1962). Per quanto riguarda Greimas, è di enorme interesse l’intervista sulla musica raccolta nel 1986 da Marcello Castellana e a lungo rimasta inedita; si veda Greimas, Castellana e Maluli Cesar (2017).

6. Alcuni commentatori sostengono, anzi, che l’interesse di Barthes per la musica sia fondativo della sua semiotica; si veda Ponzio, Calefato e Petrilli (2006).

7. Castellana (1986).

non è assolutamente un segno”) e un esperto delle estetiche musicali come Enrico Fubini (1987) la giudica fruttiferamente applicata al solo ambito pop, un mediatore come Gianni Sibilla (2003) ribalta tale giudizio e valuta positivamente la sola semiotica della musica classica–eurocolta. E se, ancora, uno strutturalista rigoroso come Stefano Jacoviello (2012) riesce a rintracciare delle incoerenze di qualche tipo in tutti i metodi di analisi affermatasi nel tempo (da Ruwet a Gino Stefani, passando per Nattiez), va sottolineato come alcuni degli approcci che si sono definiti semiotici e hanno avuto buon successo, anche e soprattutto al di fuori dell’ambito più strettamente legato alla disciplina (si pensi ai *popular music studies*, con figure quali Richard Middleton e Franco Fabbri, oltre al già citato Tagg), non siano, a uno sguardo più attento, degli approcci semiotici *stricto sensu*, ma piuttosto degli approcci musicologici nutriti di terminologia e sensibilità semiotica⁸.

Fuori dalle questioni più spiccatamente teoriche, formali e musicologiche: all’inizio del suo *Sociosemiotica del pop* (2007), Lucio Spaziante, semiologo interessato alla musica come fatto comunicativo e socioculturale, sottolinea come la sua sia, in assoluto, una “linea di ricerca poco battuta” (p. 13)⁹. In altri termini: gli studiosi della comunicazione si sono molto poco occupati di comunicazione musicale. Il che è paradossale se pensiamo, come ricorda, ogni volta che può, sempre Tagg, al numero di ore giornaliere in cui ascoltiamo musica, anche incidentalmente e accidentalmente, in forma “diretta” e, ancora di più, in forma mediata: tra le quattro mura domestiche, al cinema, in TV, al computer, sullo smartphone, davanti alle console dei videogiochi, nei negozi, sui mezzi di trasporto, nei locali e negli spazi pubblici. La musica, anzi, *le musiche* sono ubiqua, per dirla con Anahid Kassabian (2013), e la semiotica ha pensato bene di tapparsi le orecchie.

Insomma: la musica è, ancora oggi, un ambito molto poco semiotizzato e la semiotica una disciplina molto poco musicofila¹⁰. Dalle *impasse* o dai veri e propri errori di impostazione commessi in questi ultimi dieci lustri di confronto serrato tra “suoni organizzati” e “scienza dei segni” si può, però, ancora imparare qualcosa. Il modo in cui la musica significa, in cui si fa e ci fa segno, illumina obliquamente i meccanismi di attribuzione del senso che abbiamo sempre pensato a partire dai testi linguistici. I postulati della

8. Si tratta di una forte semplificazione, ma per *popular music* si intende l’insieme delle musiche (1) non ascrivibili agli ambiti della musica d’arte (classica o eurocolta), della musica di tradizione orale (o folk) e del jazz, (2) che ruotano attorno alla forma–canzone e (3) sono pensate per essere fruite in forma mediata (disco, radio, audiovisivo, file, streaming). Il riferimento più completo su questo campo di studi, per quanto ormai datato, è Middleton (1990).

9. Si vedano i monografici Persello (2003), Sibilla (2003), Peverini (2004), Spaziante (2007, 2010, 2016) e i collettivi Dusi e Spaziante (2006), Calefato, Marrone e Rutelli (2007), Pozzato e Spaziante (2009).

10. Anche per questioni legate all’economia politica della cultura, della ricerca e dell’accademia: studiare la musica, e in particolare studiarla con un approccio semiotico, in altre parole, non paga.

semiotica generale, cioè, non fanno eccezione per la musica; semmai, è questo un campo d'indagine che osmoticamente costringe la semiotica, a uno stesso tempo, a una maggiore elasticità e a una maggiore esattezza.

Bricolage semiotico

Quella che presento qui non intende in alcun modo essere una “nuova” semiotica della musica (nuova rispetto alle precedenti e rispetto alla semiotica nel suo insieme) e se, da una parte, si tratta di una proposta che può forse essere definita ambiziosa, dall'altra, è invece certamente assai modesta. Ambiziosa perché, provando a dire qualcosa di sensato sulla musica attraverso la semiotica (e sulla semiotica attraverso la musica), si lancia in un'operazione che, per quanto ne sappia, non è stata tentata finora in questa forma. Modesta proprio perché questo tentativo non è in fondo che un — faticoso (ma se è tale ogni cammino lungo, la semiotica, e particolarmente quella della musica, ha ancora tanta strada da percorrere) — esercizio di *bricolage*, articolato su tre livelli.

La semiotica è una disciplina costitutivamente, felicemente e generosamente parassitaria, che lavora su discorsi secondi, opera per appropriazione e sincretismo. Il bricolage semiotico si dà in due modi. La semiotica parla di bricolage: perché considera il riutilizzo di materiali preesistenti allo scopo di risolvere un problema nuovo, secondo la classica definizione di Claude Lévi-Strauss, una tecnica e ancora prima una *forma mentis* centrale nelle pratiche umane. Ed essa stessa *parla* il bricolage, fa bricolage: perché nasce dalla linguistica sincronica di Saussure, come sua costola iperonima, per continuarne il lavoro su linguaggi diversi da quello verbale naturale (non perché consideri, essenzialisticamente, ontologicamente, il reale come operante attraverso linguaggi, ma perché postula che il modo in cui “leggiamo” e “scriviamo” il mondo sia *sub specie* linguistica e narrativa), e perché di altre prospettive — logica, filosofia del linguaggio, psicologia, scienze cognitive, sociologia, antropologia — si è sempre nutrita.

Un primo bricolage qui all'opera, ma di entità direi minore, è proprio di quest'ordine: prendo spunto da discipline che hanno per oggetto la musica (principalmente i *popular music studies*) per applicarne alcuni principi o strumenti alla semiotica. Un secondo livello di bricolage è duplice e tutto interno alla nostra disciplina, e rappresenta il cuore della prospettiva che presento: la semiotica ha proposto alcuni strumenti (un metalinguaggio per la dimensione plastica, la teoria dell'enunciazione impersonale, le teorie dei generi) per analizzare un determinato ambito (la pittura non figurativa, il cinema, la letteratura) e io, sulla scorta di alcuni autori, provo ad applicarli a un altro ambito, la musica. La semiotica pensata a partire dal verbale (e dal

visivo) non funziona — non è stata fatta funzionare — alla perfezione con i suoni musicali: ma non è neppure tutta da buttare. Esistono poi diverse semiotiche della musica (l'analisi formale strutturalista, quella musematica, quella attanziale dei temi musicali, la teoria dei livelli di competenza) e io provo a farle dialogare tra loro o, meglio, provo a far sì che si passino la staffetta del senso dalle unità più minime e profonde a quelle di taglia maggiore e più superficiali, dalle forme alle sostanze, dalla struttura alla cultura. È questo il terzo livello di bricolage.

Tra le pieghe della semiotica plastica greimasiana e al crocevia delle teorie dell'enunciazione si annidano i possibili spazi interstiziali per costruire, finalmente, una semiotica delle musiche mediate o fonografiche, quelle che sentiamo e ascoltiamo tutti i giorni, tutto il giorno. E, a partire da questa, una sociosemiotica della musica che cerchi di comprendere come le diverse comunità negoziano il senso delle pratiche musicali, nelle loro complesse stratificazioni, e lo discorsivizzano¹¹. A ben vedere, la frase che pare obbligatorio citare quando si parla del parlare di musica — e mi attengo anche io a questa regola — racconta proprio di un bricolage intersemiotico, in senso jakobsoniano: “Scrivere di musica è come ballare di architettura”. Non funziona subito, né perfettamente: ma neppure è qualcosa di totalmente insensato.

In questo movimento mi è parsa cruciale la riflessione sulla nozione di genere, intesa tecnicamente come discorso, e sull'articolazione dei generi musicali, intesi come sistema discorsivo. Forse anche memore di quando, durante la mia primissima lezione di semiotica, a un certo punto il professore disse che quando proviamo a sistemare la nostra libreria, seguendo

11. Si tratta di una forte semplificazione, ma per sociosemiotica (da non confondere con la *social semiotics* di M. A. K. Halliday) si intendono gli sviluppi della semiotica strutturale-generativa elaborati in seno alla Scuola di Parigi coagulatasi attorno a Greimas (Jean-Marie Floch, Eric Landowski, Jacques Fontanille), affermatasi a partire dalla metà degli anni Ottanta e intesi come riscoperta della “profezia” di Saussure, il quale nel *Corso di linguistica generale* (1916) immagina una semiologia di là da venire, iperonima della linguistica e compresa nella psicologia sociale, che si occupi di studiare “la vita dei segni nel quadro della vita sociale”. La sociosemiotica è una disciplina critica, in senso kantiano (è interessata, cioè, a ricostruire le condizioni di possibilità dei fenomeni socioculturali), ha come proprio oggetto specifico i discorsi (dimensione del piano del contenuto indifferente alle sostanze di manifestazione; es. il discorso religioso si dà attraverso testi orali e scritti, opere d'arte, riti e pratiche di altro tipo ecc.) e si è spesso definita “spettacolare”, perché studia le forme con cui la società si dà come spettacolo, ossia attraverso cui si autorappresenta. Si tratta di un approccio che è stato anticipato, negli anni Sessanta, dagli scritti di semiotica critica (laddove, in questo caso, appare pertinente anche l'accezione francofortese del termine) di Roland Barthes, Umberto Eco e Ferruccio Rossi-Landi. In questa sede non si distingue troppo nettamente tra sociosemiotica e semiotica della cultura, per come quest'ultima si è delineata a partire dalla lezione di Jurij M. Lotman. Il testo generalmente considerato il manifesto dell'approccio sociosemiotico è Landowski (1989). In Italia due riferimenti importanti per quest'ambito sono Gianfranco Marrone (2001) e Guido Ferraro (2012). Per l'applicazione dell'approccio sociosemiotico alla musica, in particolare quella pop, si veda Spaziante (2007, part. pp. 33-47).

un qualche criterio, esiste sempre almeno un libro che non riesce a trovare posto. Da allora nessuno può togliermelo dalla testa: la semiotica si occupa di quel libro (o di quel disco) e del rapporto che intrattiene con tutti gli altri.

A una prima sezione (parte prima) che, quindi, presenta questa sorta di teoria modulare di semiotica della musica, pensata con particolare riferimento a quella mediata e considerata come imprescindibile base di partenza per qualsiasi discussione a un livello superiore, ne segue una seconda (parti seconda, terza e quarta) dedicata alla nozione di genere e al sistema dei generi musicali, pensata con particolare riferimento alla popular music.

Contenuti del volume

Questo libro si articola in quattro parti e consta di 11 capitoli. La prima parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica della comunicazione musicale che proceda dalle unità strutturali fino alla dimensione pragmatica dei testi. Il capitolo I prende avvio dalla discussione della natura sonora della musica (cosa non scontata, come si vedrà), sancita una volta e per tutte dall'affermazione a metà Novecento dell'estetica acusmatica (la quale propone un suono che accade *qui e ora*, contrapposta a quella di una musica che si propone come semplice registrazione di un evento sonoro passato), e del suono musicale in quanto sostanza "astratta". In questo modo mi è stato possibile evidenziare i limiti degli approcci tradizionali alla semiotica musicale, finora sostanzialmente incapaci di rendere conto del funzionamento delle musiche mediate o fonografiche (ossia, da fruire attraverso un supporto), che rappresentano invece il mio principale oggetto di interesse. La prospettiva che, coerente con l'episteme strutturalista e generativa, appare la più matura per consentire la costruzione di un primo livello immanente di semiotica musicale è la teoria elaborata da Jacoviello (2012), basata sulla dimensione plastica e figurale del fenomeno sonoro, ossia sulla rilevazione di tratti formali sul piano dell'espressione (fonici, ritmici, timbrici). Jacoviello arresta la propria elegante elaborazione teorica sulla soglia della sociosemiotica (di una "ermeneutica delle forme culturali", nei suoi termini), ovvero sulla soglia del discorso, in termini greimasiani. Ho proposto quindi alcune possibili integrazioni nell'ottica di uno sviluppo sociosemiotico, e cioè discorsivo, della sua teoria, a partire dall'introduzione di una dimensione topologica (accanto alle dimensioni discusse da Jacoviello, omologhe di quelle eidetica e cromatica), che reputo fondamentale per le musiche mediate.

Il capitolo II è dedicato all'integrazione, all'interno del modello, di una teoria dell'enunciazione fonografica, che prende le mosse dalla distinzione tra piano prasonico (suoni registrati) e fonografico (suoni manipolati o

creati). Il modello che ho giudicato più fertilmente applicabile all'ambito delle musiche mediate è quello dell'enunciazione impersonale proposto da Metz (1991) per il cinema. Dopo avere motivato la necessità di reintegrare la dimensione simulacrale, e quindi antropoide, dell'enunciazione (Greimas, Fontanille), nonché la pertinenza del modo del racconto e in particolare del punto di vista (Genette), sulla base della tipologia delle configurazioni enunciative ed enunciazionali del punto di vista filmico elaborata da Casetti (1986) ho proposto una tipologia analoga, ossia del punto di ascolto, per le musiche mediate–fonografiche: oggettive (estetica del suono registrato), interpellazioni (enunciazione enunciata a livello prosonico), soggettive (estetica del suono acusmatico), oggettive impossibili (frizione tra prosonico e fonografico, tra estetica del suono registrato ed estetica acusmatica).

Allo scopo di traghettare la mia proposta verso la dimensione della concreta fruizione dei testi musicali, ho suggerito l'integrazione di un possibile modello per le figure musicali (inseribili nel quadro dell'attanzialità e della narratività greimasiane), rappresentato dai musemi, unità musicali sincretiche distintive e nominabili, analizzati da Tagg (1979) e l'integrazione della teoria dei livelli di competenza elaborata da Stefani (1982).

La seconda parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica dei generi musicali. Nel capitolo III discuto la nozione di genere (specialmente in relazione a quella di stile), dimensione chiave, come suggerito in chiusura del capitolo precedente, per l'accesso al senso dei testi musicali, alla luce della sua natura discorsiva, ossia oggettuale, linguistica e sociale, testuale e metatestuale, di discorso *della* e di discorso *sulla* musica. Quello che propongo è un modello dei sistemi musicali intesi in prospettiva emica–etnosemiotica, ovvero come insiemi di testi e generi padroneggiati da un dato individuo, in una data comunità, storicamente situati. Di uno stesso testo musicale individui e comunità diversi riconosceranno, attiveranno caratteristiche, proprietà o pertinenze diverse. Le ho chiamate, sulla scorta di Gibson (1979) ed Eco (1997), *affordances*, che faccio grossomodo coincidere con i musemi introdotti nel capitolo precedente.

Nel capitolo IV, seguendo l'idea che i principali possibili pragmatici (*grounds*, nei termini di Peirce/Eco) di un genere, e quindi dei testi a esso riconducibili, si trovino suggeriti nella sua stessa denominazione, ho proposto una tipologia di "definitori di genere", ovvero una tipologia delle principali ricorrenze semantiche (isotopie) in circa 200 nomi di generi musicali, per lo più in lingua inglese e ascrivibili alla popular music. Ho così individuato sei macroclassi e altrettante possibili valorizzazioni dei generi musicali. Se alcuni nomi ci forniscono informazioni sul dato squisitamente musicale e sonoro (es. *drum'n'bass*), altri ci forniscono informazioni legate ai significati socioculturali associati alla musica che designano: alla sua funzione (*dance*), al contenuto delle liriche (*Christian metal*), a una specifica connotazione

comunitaria (*punk*) e geografica (*Latin jazz*), a un singolo oggetto che può esserne assunto come simbolo (*trap*).

Nel capitolo V, propongo una rilettura del modello delle semiosfere di Lotman (1984), integrandone la descrizione ricorrendo alla semantica morfologica elaborata da Rastier (2007), alla luce della metafora dei generi intesi come *tag cloud* di un blog o “nuvola a n dimensioni” (F. Fabbri, Xenakis); laddove questi tag e queste dimensioni sono costituiti dalle proprietà o affordance, ovvero le possibili pertinenze di un testo musicale.

Concludo questa parte sottolineando come un modello che voglia tenere conto della dimensione pragmatica debba basarsi su una teoria non deterministica e aperta, capace di includere al proprio interno le forme della novità che si dovessero presentare scompaginando le categorie vigenti nel sistema.

La terza parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica della novità in musica. Nel capitolo VI, ho affrontato la questione del mantenimento e rinnovamento dei sistemi musicali, e quindi la dialettica tradizione/innovazione, rileggendo le metafore della semiosfera come museo e come spazio organizzato in centro e periferia alla luce del modello dei generi proposto nel capitolo precedente. Descrivo in dettaglio il dinamismo delle semiosfere dei generi musicali e la loro capacità di musicizzare, ossia tradurre in musica “pezzi di mondo” provenienti dalle altre semiosfere della cultura.

Nel capitolo VII, ricollegandomi alla doppia tipologia di invenzione, moderata e radicale, proposta da Eco (1975) ho affrontato la questione dell'emersione della novità: ovvero, da una parte, dell'innovazione, intesa come combinazione non attestata di elementi attestati e, dall'altra, del nuovo, inteso come elemento non attestato, extrasistemico (che può entrare a fare parte del sistema solo se tradotto, pertinentizzato, a fronte della creazione di nuovi spazi semantici, ovvero nuove categorie). Le fonti del nuovo sembrano essere essenzialmente tre: musicizzazione di pezzi di mondo (come visto nel capitolo precedente); contatto tra semiosfere e metabolizzazione, quindi, di nuove affordance (pensiamo alla scoperta delle musiche orientali da parte dell'Occidente e alla conseguente definizione del cosiddetto minimalismo musicale); iniezione tecnologica (come nel caso dell'invenzione di nuove tecniche compositive o nuovi strumenti musicali).

Il capitolo VIII si concentra sulle possibili discorsivizzazioni e valorizzazioni della musica su cui si è fondato un discorso ideologico, nei termini di Eco, ovvero sulla cui assolutizzazione si sono basati giudizi di valore sulla musica: dalla nozione di autenticità (articolabile come autenticazione tecnica e come autenticità espressiva ed estroversiva) fino ad arrivare a quella vera e propria mitologia del nuovo che fu il Modernismo musicale novecentesco.

Il capitolo IX si concentra sull'idea che, stante la natura sempre locale e provvisoria della novità, forme o elementi musicali un tempo giudicati obsoleti nel sistema, e quindi archeologicizzati, possano essere riportati al centro dei discorsi (ripresentificati) e diventare motori di innovazione. Nel quadro di una più generale ossessione per il passato che sembra caratterizzare le società contemporanee (si parla di retromania e di una progressiva nostalgizzazione del presente), una delle forme di ripresentificazione più semioticamente interessanti è l'estetica della *hauntology* (da un gioco di parole di Derrida, di sapore tipicamente decostruzionista): si tratta di una rinunciazione del passato che non è tanto una ripresa di forme sonore del passato (come nel caso del revival stilistico), quanto piuttosto una presentazione di forme sonore come oggetti provenienti da un passato, spesso reinventato, di cui si simula una resa fonografica che le connota come vecchie e usurate, fantasmatiche. Al retrofuturismo (nostalgia di un futuro che non è stato) dobbiamo potere opporre un avantpassatismo (nostalgia di un passato non vissuto), all'invenzione della tradizione un recupero dell'innovazione.

Concludo questa parte sottolineando come l'emersione del nuovo, iriconoscibile (Alberto Sordi che ascolta John Cage) e pertanto considerabile come mostruoso (pensiamo al rumore futurista), in un dato sistema rappresenti un problema, ma anche una preziosa risorsa di apertura e rigenerazione.

La quarta parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica del dubstep, intesa come prima applicazione dei modelli presentati (generi, novità, musemi/affordance/pertinenze, enunciazione). Ho scelto questo genere musicale perché particolarmente indicativo, per le vicende che ha attraversato, delle dinamiche interne a una data forma musicale con riferimento alla discorsivizzazione e valorizzazione dei suoi tratti di novità. Il dubstep è un genere di popular music elettronica sviluppatosi a Londra tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, al centro dei discorsi sulla musica a partire dalla metà degli anni Duemila e storicizzato già nei primi anni Duemiladieci, eppure ancora poco studiato.

Il capitolo X, informato da preoccupazioni di ordine storiografico e filologico, ricostruisce il discorso sul genere (media, critica specializzata, comunità dei fan) a partire dalla sua denominazione.

Il capitolo XI ne ricostruisce le vicende in quanto forma musicale. Ho individuato sei fasi e tipi di dubstep e mi sono concentrato, in particolare, sulle figure di due musicisti generalmente giudicati antipodici, Skrillex (Sonny Moore) e Burial (William Bevan). Se il primo ha portato a un utilizzo innovativo di uno dei tratti caratteristici del genere inteso nella sua forma classica, il *drop* (stop & go tipico della dance elettronica), rileggendolo alla luce delle sue affinità con stilemi simili caratteristici di altri generi (metal, nu-rave), il secondo ha incastonato tratti innovativi (la ripresentificazione di forme

archeologicizzate provenienti dalle fonti del genere, ovvero dal 2-step, dalla jungle e dal trip hop) all'interno di tratti nuovi, extrasistemici (un trattamento della materia sonora affine a quello della musica elettroacustica di matrice colta). Tematizzando, attraverso specifici dispositivi enunciazionali (che ho definito, come visto, oggettive irreali), le stesse forme ripresentificate (e le stesse forme del dubstep), Burial ha posto al centro del proprio discorso la relazione passato/presente: il suo è un metadubstep che si colloca pienamente all'interno dell'estetica della *hauntology*.

Nelle conclusioni alla quarta parte, sottolineo come entrambi i musicisti, risemantizzandolo profondamente, abbiano proposto un nuovo modello per questo genere musicale.