

PAOLO PRATO

Funzioni della musica, fra sociologia e semiotica

Premessa

Ho incontrato più volte Luca in convegni e seminari, l'ho sentito al telefono in più occasioni, ho letto vari suoi lavori. Quando mi è giunto l'invito di contribuire a un volume di scritti in suo onore ho voluto esserci, anche per condividere la gratitudine nei confronti di uno studioso che ci ha lasciato un eccellente esempio di rigore scientifico. Ma avendo poche energie per impegnarmi da zero, ho tirato fuori dal cassetto degli *unpublished* – cercando di aggiornarlo appena – un capitolo di un libro mai uscito anche perché mai finito. Il tema delle “funzioni della musica” mi perseguitava dai tempi della tesi di laurea e molti anni dopo lo sviluppai in chiave manualistica per un libro promesso ad Alberto Abruzzese, ma tirato per le lunghe e poi definitivamente abbandonato. Tuttavia, la ragione principale per cui ho scelto di riprenderlo sta nel fatto che incrocia alcuni dei percorsi avviati, con ben altro rigore e ampiezza di orizzonti, dal compianto Luca. Parlo anzitutto del *côté* semiotico che ho frequentato intensamente per alcuni anni, per poi virare verso la *popular music* e i *cultural studies*. Da studente avevo vissuto una vera e propria sbornia semiotica, che mi diede l'impressione di poter rileggere l'intero sapere umanistico in quella chiave, passando con disinvoltura dalla cultura alta a quella bassa. Maestri in questo – dico un'ovvietà – furono Umberto Eco (fu Luca a passarmi il suo indirizzo di posta elettronica dopo che avevo perso il contatto avviato in era predigitale) e Gino Stefani, che proprio in occasione della tesi andai a trovare in pellegrinaggio a Casalecchio di Reno, avviando un rapporto che sarebbe durato decenni. Galeotti in questo senso furono i corsi estivi del Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino che frequentai assiduamente negli anni Ottanta. In quel conclave laico, fra una conferenza della Spivak e una partita a ping-pong con Paolo Fabbri; un seminario di de Certeau e una serata in discoteca con Bertetto; un gelato al tavolo di Eco in versione mattatore e una fila alla mensa

con accanto Ruwet, ebbi la prova che leggerezza e volare alto potevano convivere. In un certo senso è stato questo vissuto – che immagino condiviso anche da Luca – ad avermi incoraggiato a tornare sull’argomento, ma senza l’ambizione di colmare lacune.¹ È solo un modo di testimoniare.

Perché e come la musica

Cosa fa la musica? A cosa serve? Nel 1979 Gino Stefani organizzò alcune delle risposte accumulate nei secoli in un libricino divulgativo dal titolo *Perché la musica?* (STEFANI 1979). Un manuale di educazione musicale per la scuola media che ho sottomano introduce così il primo capitolo «Noi e la musica: Che cos’è la musica? Perché gli uomini cantano, suonano, ascoltano musica?» E prosegue illustrando gli scopi del libro a partire dalla domanda «a che cosa serve la musica?» (BAUDISSIONE – NICOLINO 1983, p.7). Una domanda apparentemente banale, a cui chiunque può rispondere sulla base del proprio vissuto, sottintende un lungo percorso di studi e riflessioni che hanno interessato più discipline. In una prospettiva macro-storica, le risposte si muovono in ambiti che rimandano principalmente a pratiche identitarie e di culto, riservando al dominio artistico solo una breve appendice in grado però di monopolizzare o quasi il campo – in Occidente – dal Rinascimento in poi. In quest’ottica, pare assodato che l’esperienza musicale possa essere affrontata sotto due angolature: funzionale ed estetica. Altri preferiscono utilizzare la dicotomia “funzione eteronoma vs. funzione autonoma”, distinzioni come “musica assoluta vs. musica applicata”, *Umgangsmusik* vs. *Darbietungsmusik*, “musica come oggetto vs. musica come processo” e via dicendo. Il concetto di funzione nasce in pieno Ottocento col fiorire delle scienze sociali e porta con sé una forte impronta sociologica, a partire dalle riflessioni di Spencer e Durkheim, per poi esplodere con i lavori di Parsons e Merton quando, complice l’ascesa del funzionalismo a corrente dominante della sociologia americana, esso fu fra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento uno dei concetti-cardine del dibattito. Tuttavia, l’accezione con cui il concetto venne mutuato in ambito musicale poco ha a che spartire con l’ortodossia, guardando piuttosto alla ricerca antropologica avviata da quella scuola francese che da Mauss porta a Bataille e Caillois e ha in Combarieu uno dei suoi primi esponenti in ambito musicale. Fu Durkheim a indicare la via maestra intrapresa dal funzionalismo socio-antropologico: «per spiegare un fenomeno sociale», scrive nelle *Regole*

¹ Per un aggiornamento sullo stato dell’arte della semiotica musicale, e le sue difficoltà di sopravvivenza, rimando all’eccellente ricostruzione fornita da Gabriele Marino in MARINO 2022, oltre che a numerose osservazioni contenute in MARINO 2020.

del metodo sociologico, «bisogna ricercare la causa che lo produce e la funzione che esso assolve» (DURKHEIM 1894). Ma gli inizi hanno i caratteri dell'ingenuità. Così Spencer, ad esempio, che alla domanda “qual è la funzione della musica” rispondeva: «A parte il piacere ch'essa ci causa direttamente, la musica ha per effetto indiretto di sviluppare questo linguaggio dell'emozione» (SPENCER 1894, p. 26).² Più nel dettaglio, Ivo Supićić sostiene che ai medesimi tipi di società globale corrispondono gli stessi tipi di funzioni, citando come esempio le antiche civiltà cinese, egiziana, mesopotamica e indiana, simili sotto il profilo dell'organizzazione sociale e per ciò che concerne il funzionamento della musica, l'esistenza di pratiche di corte, di usi militari e di una sua circolazione relativamente libera. Lo studioso croato si concentra però sull'asse diacronico, elaborando il concetto di “defunzionalizzazione” della musica, parallelo al progressivo secolarizzarsi delle pratiche artistiche (SUPIĆIĆ 1971). La centralità che questa accezione di “funzione” ha assunto presso la generazione di studiosi attivi negli anni Sessanta e Settanta era conseguenza di una visione pregiudiziale: è l'idea che “funzionale” stia per “meno evoluto”, cioè appartenente a uno stadio inferiore della civiltà, oppure connoti un'esperienza subordinata a occasioni extra e pre-artistiche. Si tratta di un approccio figlio di una *Weltanschauung* che antropologi ed etnomusicologi per primi hanno contestato a partire dagli anni Cinquanta. Alan Merriam (1983), ad esempio, ha sostenuto quanto sia fuorviante affermare che la musica delle società illetterate sia più funzionale della nostra: con questo si deve solo intendere che la musica può avere più usi rispetto a quelli che noi le attribuiamo, ma le funzioni esistono ovunque ci sia musica. Come ha ricordato di recente Marcello Sorce Keller:

quello che si indica come 'extra-musicale' è, al contrario, estremamente ed essenzialmente 'musicale'; fa parte della natura stessa del fenomeno, è ineliminabile. Questa è la ragione per cui la musica conta moltissimo, sempre, e ovunque. Una musica neutrale che viva in una dimensione celestiale incontaminata non esiste, mai è esistita, né mai potrebbe esistere. (SORCE KELLER 2021, p. 7)

Merriam distingue fra uso e funzione. L'uso riguarda i modi in cui la musica viene impiegata nella società, è qualcosa che tutti possono osservare. La funzione riguarda le ragioni degli usi, è un'astrazione, imposta dall'osservatore esterno. Dieci sarebbero per l'antropologo americano le funzioni che ricorrono nelle diverse culture musicali: 1. espressione delle emozioni; 2. godimento estetico; 3. intrattenimento; 4. comunicazione; 5. rappresentazione simbolica; 6. stimolo della risposta fisica; 7. potenziamento del

² Sul contributo di Spencer e altri sociologi delle origini cf. PRATO (2002).

conformismo e del rispetto delle norme; 8. supporto delle istituzioni sociali e dei riti religiosi; 9. contributo alla continuità e alla stabilità della cultura; 10. contributo all'integrazione sociale. Giannattasio (1992) ritiene sovrabbondante questo elenco e lo riduce a tre tipologie di funzioni: a) espressive (1, 2, 4, 5); b) di organizzazione e supporto alle attività sociali (3, 7, 8, 9, 10); c) di induzione e coordinamento delle reazioni senso-motorie. È assente da questa sintesi quella che Karl Kraus, con circonlocuzione elegante, attribuiva alla musica e cioè «sciogliere il crampo della vita e stimolare di nuovo l'attività del pensiero dopo averne allentato la tensione» (KRAUS 1987, p. 123). E resta escluso un livello superiore di astrazione, che contempla i rapporti fra la musica e il potere di essa sulla collettività. Fra le molte analisi in questa direzione ha avuto una certa circolazione quella di Attali (1977), che individua tre utilizzi strategici (funzioni) della musica:

- a) far dimenticare (la violenza): quando la musica svolge funzioni magico-terapeutiche come il sacrificio rituale, tipico delle società magico-mitiche;
- b) far credere (all'armonia del mondo): quando la musica svolge anzitutto una funzione estetica, di rappresentazione della società borghese;
- c) far tacere (i rumori sgradevoli): quando la musica ricopre anzitutto una funzione conativa, caratteristica emersa con prepotenza nelle società di massa.

In origine la musica ha la funzione di creare, legittimare e mantenere l'ordine. Lomax (1968) sostiene che l'organizzazione del gruppo sembra costituire la principale funzione del canto e della musica, perché da un lato, per l'alto tasso di ridondanza, essi favoriscono un'azione simultanea (lavoro, danza, culto, guerra, etc.), dall'altro enfatizzano le norme di comportamento cruciali per la cultura. Una primordiale funzione della musica era quella consolatoria, come hanno evidenziato tra gli altri Ernesto De Martino e Walter Wiora.

Faceva parte di riti grazie ai quali la comunità stabiliva relazioni magiche pre-totemiche con l'orso o il bisonte e affermava così il proprio comportamento verso il mondo e la vita. Si risolveva in questo modo l'eterno conflitto interiore fra l'istinto vitale e il complesso di colpa, perché si uccidevano con cattiva coscienza degli esseri viventi somiglianti a degli uomini. (WIORA 1961 pp. 18-19)

Ma questa funzione non perde affatto la sua centralità in epoche più vicine a noi, come hanno chiosato Flaubert («la musica addolcisce i costumi») e Canetti («la musica è la più grande consolazione, le si crede senza riserve») prima che Adorno introducesse la

“funzione consolatrice” tra quelle predominanti nella *popular music*. Lo ribadisce Attali, per il quale in tutti e tre i gradi individuati la musica ha sempre la funzione di assicurare: «tutta la musicologia tradizionale l’analizza come l’organizzazione di un panico controllato, della trasformazione dell’angoscia in gioia, della dissonanza in armonia» (ATTALI 1977, p. 56). Solo in epoca moderna si inizia a parlare di funzione estetica e a quel punto prende forma anche il suo opposto: la concettualizzazione di una musica “funzionale”. Su questa dicotomia, interna alla dialettica occidentale fra mente e corpo si fonda la distinzione tra musicologia ed etnomusicologia, che non è solo la spartizione di due diversi oggetti/aree di studio ma anche l’applicazione di due visioni del mondo contrapposte, anche se – scrive John Shepherd – è assodato che «l’uomo pre-letterato non possiede né l’oggettività né l’alta divisione del lavoro necessaria a separare la musica dall’immediatezza del suo contesto sociale» (SHEPHERD 1977, p. 74). Già Thomas Munro sosteneva che la comune antitesi tra gli attributi “funzionale” ed “estetico”, “utile” e “bello” o “decorativo” dell’arte, è fuorviante perché oscura il fatto importante che anche le funzioni estetiche sono funzionali e utili a loro modo (MUNRO 1949). Se il gesto estetico è costitutivo del soggetto e non indotto dall’oggetto artistico (MUKAŘOVSKÝ 1971), la separazione tra arte e funzione sarebbe gratuita. Liquidarla come frutto di un pregiudizio, tuttavia, non sminuisce il peso di alcune riflessioni che detto pregiudizio ha prodotto. Per Adorno, ad esempio, tutto ciò che è “extra-artistico”, residuale («il relitto che delle opere d’arte è rimasto») viene a costituire un «secondo linguaggio musicale di massa» (il primo, è sottinteso, sarebbe quello dell’Arte). Ma pur licenziando una delle formulazioni più ideologiche del concetto di funzione, il filosofo si sofferma con acume sui vincoli “funzionali” che condizionano il libero dispiegarsi della musica d’arte nella storia: arte giunta in ritardo alla sua piena autonomia, la musica «si è sempre trascinata dietro momenti eteronomi, come la funzione disciplinare nell’esercizio musicale del medioevo» (ADORNO 1971, p. 49). L’importanza di quello che Adorno chiama “l’effetto esteriore” («gli elementi sensuali e preartistici») non ha mai abbandonato lo sviluppo di quest’arte e se nel nostro tempo l’evoluzione del suo linguaggio ha consentito alla musica di scrollarsi di dosso questo fastidioso fardello quasi per intero, esso ha nel frattempo invaso in toto la sfera del consumo.

Una seconda funzione che Adorno concettualizza è quella consolatrice, ovvero «il confortevole, anonimo appello alla comunità solitaria» (Ivi, p. 53). È «la musica come veicolo di piacere tout court», il canticchiare un motivo per mostrare di essere sereni quando il gesto tradisce spesso il contrario. Poco importa se tutta l’infamità che questa funzione

comporterebbe è attribuita alla *popular music*, mentre «la musica d'arte evoluta si è da gran tempo abissalmente allontanata dall'espressione della gioia». La funzione della musica leggera scrive Adorno è quella di essere «un settore della *réclame* generale per il mondo» (*Ivi*, p. 54). Facendo leva sul suo «apriori collettivo», il miraggio della socialità, la musica (*popular*) «diventa un mezzo per intrappolare i clienti. Come i bambini che corrono dove succede qualcosa, i tipi umani in regresso corrono dietro alla musica». Adorno è implacabile nel suo verdetto finale: «la musica come funzione sociale è affine alla truffa, è fallace promessa di gioia che pone sé stessa al posto della gioia» (*Ivi*, p. 55).

Dando parvenza di sensatezza al decorso soggettivo del tempo – scrive Adorno in uno dei passi più ispirati – essa fa credere [...] all'individuo – mediante il rituale della partecipazione e dell'identificazione con il potere sociale – di essere d'accordo con tutti gli altri nel momento in cui si limita a se stesso, in cui penetra in sé e si allontana dall'odiata realtà, gli fa credere di essere dagli altri accettato e con loro conciliato, gli fa credere in definitiva che proprio questo sia il senso della cosa. (*Ivi*, pp. 61-62)

La musica, dunque, come strumento dell'ordine delle cose. «Fa credere all'armonia del mondo», sbandiererà in tono meno sofisticato Attali. «Essa conferma gli uomini in sé stessi per educarli alla connivenza», sentenza Adorno comprendendo in questa sua condanna ogni tipo di musica, compresa quella d'arte.

Le funzioni sociolinguistiche

Il concetto di funzione ha conosciuto negli anni Settanta una certa visibilità nell'ambito delle scienze del linguaggio. È qui che le formulazioni di Jakobson hanno ispirato le riflessioni di Lévi-Strauss e la semiologia musicale di Stefani. Prima però è utile una premessa per sottolineare il contributo di Jan Mukařovský, tra i fondatori del Circolo di Praga. Il linguista e filosofo ceco ha dedicato molte pagine alla funzione estetica e al suo opposto. Per la particolarità del materiale con cui si manifesta, la musica privilegia naturalmente la dimensione estetica: «la nota contiene già in sé stessa una coloritura estetica» scriveva nel 1936 citando la novella di Grillparzer (*Der arme Spielmann*) dove il protagonista raggiunge uno stato di estasi suonando sempre la stessa nota (MUKAŘOVSKÝ 1971, p. 47).³ «Nella musica i legami diretti con la sfera extraestetica si manifestano meno che in tutte le altre arti», ma vi sono vari ambiti in cui «la funzione estetica è soltanto secondaria e non dominante; per esempio, i segnali musicali (militari e simili) oppure gli annunci

³ La 'ripetizione', in realtà, non è affatto una modalità marginale che induce a deprezzare un brano o un intero genere. Al contrario è l'essenza stessa della musica: Jakobson ci ricorda che la sintassi musicale riposa su rapporti di equivalenza (RUWET 1972, p. 35) e Jankélévitch aggiunge che «in musica (e in poesia) ciò che è stato detto è ancora da dire, instancabilmente e inesauribilmente» (1985, p. 33).

pubblicitari semi-cantati (nelle stazioni, etc.) il cui scopo principale è di richiamare l'attenzione sulle merci». Non vi è una netta distinzione fra musica con finalità estetica e musica funzionale – sostiene Mukařovský – ma un continuum tra due mondi che sono il frutto di rappresentazioni collettive, la cui determinazione avviene (qui forzò il ragionamento usando una terminologia interazionista) attraverso la continua negoziazione di convenzioni adottate dalla comunità. A proposito della natura dell'estetico, Mukařovský espone alcuni principi che saranno accolti tanto dalla semiotica greimasiana quanto dalle correnti sociologiche di stampo fenomenologico e interazionista e successivamente sviluppate appieno dai *cultural studies*:

- 1) l'estetico non è una qualità reale delle cose, né è univocamente legato ad alcune loro proprietà;
- 2) la funzione estetica delle cose, tuttavia, non è neanche pienamente in potere dell'individuo, sebbene da un punto di vista puramente soggettivo qualsiasi cosa possa acquistare (o al contrario perdere) funzione estetica senza riguardo alla sua conformazione;
- 3) la stabilizzazione della funzione estetica è una questione che riguarda la collettività e la funzione estetica è una componente del rapporto tra la collettività e il mondo (Ivi, pp. 53-54).

Se la società tende a esaltare la funzione estetica, «anche l'individuo ha maggiore possibilità di allacciare un rapporto estetico colle cose, sia creandole (rapporto attivo) sia percependole (rapporto passivo)» (*Ibidem*). Mukařovský anticipa di mezzo secolo il dibattito – centrale negli anni Ottanta – sull'estetizzazione della vita quotidiana e la morte dell'arte, quando fa l'esempio del simbolismo e del decadentismo: con il loro «panestetismo», quei fenomeni presentano molte affinità con l'artigianato artistico che già «ampliava oltremisura la sfera dell'arte». E sono dunque «sintomi di un'ipertrofia della funzione estetica nel contesto sociale dell'epoca». Mukařovský insiste sul valore conoscitivo di questa funzione, che è «molto di più che un semplice ornamento alla superficie delle cose e del mondo». Essa «agisce profondamente sulla vita della società e dell'individuo, concorre alla guida del rapporto – sia passivo che attivo – dell'individuo colla realtà che li circonda» (Ivi, p. 59). Mukařovský ne individua alcune proprietà:

- 1) può essere un fattore di differenziazione sociale nel sottolineare un particolare significato (di potere, di appartenenza a una classe sociale);

- 2) comporta il massimo incatenamento dell'attenzione verso un dato oggetto (la funzione di isolamento, che ha una sua sottospecie nella funzione erotica da cui il feticismo);
- 3) desta piacere, perciò viene promossa per rendere più attraenti attività che normalmente non lo sono;
- 4) supplisce alla funzione originaria che l'oggetto ha perduto nel corso del tempo: la distanza crea l'effetto estetico (è la sfera del *Kitsch*, della nostalgia, del revival).

In questo elenco possiamo scorgere gli embrioni di due approcci esplosi negli anni Settanta: quello delle sottoculture giovanili e quello della “distinzione”, rivelando l'attualità di Mukařovský nel cogliere l'aspetto comunicativo dell'arte e il suo contributo alla costruzione dell'identità individuale e collettiva

Un altro rappresentante della scuola ceca che ha influenzato gli approcci funzionali alla musica è Roman Jakobson. Il suo modello, basato sulla teoria della comunicazione, individua, come noto, sei funzioni linguistiche. La sua prima trasposizione nel dominio della musica la si deve a Lévi-Strauss, che ha raggruppato le funzioni in due gruppi: quelle “cognitive” – estetica, metalinguistica e referenziale – e quelle che, in mancanza di una definizione univoca, chiamo “sensoriali” – fàtica, espressiva, conativa. Nelle prime, il circuito che conduce dal significante al significato è completato; vale a dire, l'informazione (il passaggio di musica) che il mittente invia al destinatario è carica di significati poiché a essere interessato è anzitutto il livello intellettuale. Nelle altre il significato è meno importante, poiché l'attenzione si concentra sul livello pragmatico (è coinvolta anzitutto la sfera somatico-motoria). La musica ha effetti fisici che possono essere identificati, descritti e discussi, ma che non sono la stessa cosa di avere dei significati, scrive Jeremy Gilbert (2004). Si potrebbe dire che in questo secondo caso c'è produzione di senso – la musica comunica qualcosa: induce all'azione, genera condivisione, esprime una soggettività – ma non di significato – restando in un'accezione ristretta del termine, cioè qualcosa di concettuale, traducibile nel linguaggio verbale. Come ha osservato Gabriele Marino, Lévi-Strauss notava che la musica non può essere analizzata solo sotto il profilo cognitivo, ma anche per l'impatto che ha sul corpo (MARINO 2019). E su questo Luca Marconi ha scritto pagine illuminanti (2009, 2010). Propongo di ribattezzare “socio-linguistiche” le funzioni di Jakobson adattate in ambito musicale. Va sottolineato come trattasi di “tipi ideali” e non di qualità proprie della musica, la quale può certo favorire – per proprie caratteristiche,

modalità d'ascolto, appartenenza a generi consolidati, etc. – il manifestarsi di alcune funzioni piuttosto che altre ma queste, tuttavia, si vengono a determinare anzitutto all'interno del rapporto tra oggetto/testo e destinatario. A sua volta chi partecipa all'evento comunicativo non rappresenta un dato fisso, ma è soggetto ai mutamenti cui va incontro l'essere umano nelle sue molteplici variabili. È un po' quello che in meccanica quantistica viene chiamato "principio di indeterminazione": il punto di vista dell'osservatore influenza la misurazione del moto di una particella. In musica l'atteggiamento del fruitore (sia esecutore/emittente che ascoltatore/destinatario) influenza la percezione del messaggio/oggetto sonoro che può avere effetti diversi su destinatari diversi. Per questo il modello di Jakobson, applicato alla musica, ha un valore euristico all'interno della relazione soggetto-oggetto. Resta il fatto, inoppugnabile, che nessun brano contiene in sé le istruzioni per l'uso, buone per tutti in qualsiasi situazione. Si tende dunque a escludere la possibilità che una musica favorisca una o più funzioni a spese di altre e ciò ribalta un assunto centrale di certa musicologia secondo cui, al contrario, è possibile attribuire con una certa approssimazione significati a singole frasi musicali, accordi e sequenze ritmiche che comunicherebbero le stesse sensazioni/emozioni.⁴ Resta il fatto che gli infiniti usi a cui la musica si piega, consentono di analizzarne le potenzialità comunicative in un arco che va dalla semplice denotazione (es. il *Nokia tune*, le quattro battute estratte dal *Gran Vals* di Tarrega che comunicano, quasi inequivocabilmente, "qualcuno ti sta chiamando") alle connotazioni più improbabili.

Funzione estetica, o poetica

È la funzione predominante in musica, così come quella referenziale lo è nel linguaggio verbale. Non solo nella musica d'arte, consacrata all'estetico (e tuttavia non esauribile in questa categoria), ma anche in quelle musiche che hanno, come scopo, quello di intrattenere, accompagnare un'attività o drammatizzare un evento. L'accento è posto sul suono in sé e per questo viene detta anche "funzione autonoma", per distinguerla dalle varie funzioni «eteronome» (FUBINI 1976). Altri hanno usato l'espressione "autotelica" per indicare la proprietà di tendere verso sé stessa.⁵ Secondo molti la funzione estetica non si basa su proprietà misurabili dell'oggetto, ma sul rapporto – mediato da un valore estetico – che il soggetto stabilisce con l'oggetto (KARBUSICKÝ 1973). E qui entriamo in un dominio di

⁴ Cf. ad es. il classico lavoro di Deryck Cooke (1959), che arrivò a inventariare un vocabolario di base nel sistema tonale estrapolando elementi comuni a numerose composizioni classiche.

⁵ La funzione autotelica – il linguaggio ha come fine sé stesso – non caratterizza solo la poesia, ma tutte le arti in cui la funzione estetica è dominante (NATTIEZ - BENÔIT 1975).

pertinenza sociologica, dove l'oggetto del comunicare diventa secondario rispetto alla modalità di rapportarsi ad esso.

Funzione metalinguistica

L'attenzione si concentra sul codice prima che sul messaggio. Si ha funzione metalinguistica quando la musica parla di sé attraverso i meccanismi della citazione o della parodia.⁶ Jakobson scorge la presenza di questa funzione «ogni volta che il mittente e/o il destinatario devono verificare se essi utilizzano lo stesso codice» (JAKOBSON 1976, p. 189). Perciò, il musicista – dal vivo accade più di frequente – cerca di “incontrare” il pubblico ricorrendo a *cliché* condivisi mentre l'ascoltatore cerca di “aggrapparsi” alle certezze isolando gli elementi più noti nella composizione musicale. La funzione metalinguistica consiste in questo progressivo avvicinamento al codice al fine di verificarne l'effettivo funzionamento e favorire una migliore comprensione dell'evento comunicativo. Essa è riscontrabile in misura direttamente proporzionale al grado in cui una musica è portata a confermare il proprio codice anziché trasgredirlo. Ad esempio, il barocco e la *techno* sono musiche ad alta densità metalinguistica, mentre il *be-bop* e il *rock* progressivo mostrano una minore frequenza. Il successo della comunicazione sta nella conferma del codice, più che nello svelamento delle qualità dell'oggetto che costituisce invece il fine ultimo della funzione estetica.

Funzione referenziale, o comunicativa

L'attenzione è rivolta al contesto cui il messaggio rimanda o che sottintende. In musica – dove non avviene un passaggio d'informazione come nel linguaggio verbale, ma una comunicazione a livelli connotativi, tranne rari casi – questo significa che il fruitore è attratto verso la sfera extra-musicale. Riporto in tabella 1 la tabella di Nicole Moutard (1971) che mette a confronto la musica con altri sistemi di comunicazione.

Questa funzione evoca «una rappresentazione di fatti riconoscibili, caratteristici non di esperienze oggettive, ma della coscienza che noi abbiamo dell'esperienza oggettiva» (FERGUSON 1960, p. 64). Lévi-Strauss l'associa al mito, ovvero il procedimento di una musica a funzione referenziale sarebbe analogo a quello della narrazione mitologica.⁷ La funzione

⁶ Lévi-Strauss (1966) definisce metalinguistica la musica di Bach, Stravinskij e Webern. È un'affermazione tanto suggestiva quanto poco verificabile, che ha a che fare – probabilmente – con il frequente lavoro di lubrificazione dei codici messo in atto da questi compositori. Siamo di fronte, per lo più, a un uso metaforico del termine ‘metalinguistico’, salvo i casi facilmente documentabili di opere che citano espressamente lavori altrui, *cliché* stilistici etc. Allora la patente di ‘metalinguistico’ va attribuita anche ad altri: da Mozart a Berio, da Bach a Satie, da Zappa ai *Residents*. Cf. PRATO 1991.

⁷ Lévi-Strauss (1966) parla di Wagner e Debussy come musicisti del mito.

referenziale comprenderebbe i significati designativi, che rinviano a qualcosa di altro rispetto al suono/significante, mentre la funzione estetica annovererebbe i significati incorporati, che rinviano a sé stessi (MEYER 1972). Secondo Stefani questa è l'attitudine più diffusa quando si fa riferimento a quello che chiama "codice" o "competenza popolare" (STEFANI 1997, 1982): la necessità di collegare il suono significante a un significato (referente esterno) che ne dia ragione. Ma la necessità di comunicare qualcosa di inequivocabile è riscontrabile in molte esperienze musicali, dai finali delle composizioni in pieno periodo tonale, che preparano l'ascoltatore all'imminente conclusione, ai *Leitmotiv* nei melodrammi wagneriani, dall'innodia patriottica e religiosa, ai *jingles* radiofonici e pubblicitari.⁸

	Sistemi di comunicazione non linguistici: codici, segnali e linguaggi artificiali	Lingue naturali	Musica
Contenuto "povero" e/o unicamente denotativo	+	+	
Contenuto "ricco" e non ambiguo		+	
Contenuto "ambiguo", dominio delle connotazioni		+	+

Tab. 1: schema di Nicole Moutard (1971) finalizzato a confrontare la musica con altri sistemi di comunicazione.

Funzione conativa, o impressiva

L'orientamento è verso il destinatario, il cui comportamento viene modificato dallo stimolo sonoro. Lévi-Strauss ne parla come di una modalità il cui fine precipuo è quello di regolare la gesticolazione degli altri. È la sfera somatica ad essere coinvolta per prima e se il corpo è protagonista, questo è perché questa funzione si fonda su elementari meccanismi biologici come l'influenza del ritmo sulla palpitazione cardiaca.⁹ Qualcuno ha usato il termine «musica di eccitazione» per indicare questo tipo di funzione, predominante nel ballo e in situazioni di gioco, magia, ipnosi in cui la musica non è solo ornamento, ma agisce

⁸ Mosse ricorda che durante i cerimoniali pubblici del Terzo Reich «si suonavano anche le musiche di Bach, Händel e Beethoven con lo scopo di creare un'atmosfera propizia a sentimenti di venerazione, ed era così che essa riusciva a fare un appello formale e pressante al cuore degli uomini» (MOSSE 1975, p. 93).

⁹ La ghiandola surrenale, in presenza di certi stimoli sonori aumenta la produzione di adrenalina che, a sua volta, alza la pressione sanguigna e agisce sul cuore (cf. RAUHE 1968).

come modificatore di stati fisici e mentali (MENZEL 1969). Occorre dosare alcuni artifici retorici che fanno riferimento «agli aspetti paralinguistici e prosodici della dinamica e dell'agogica il cui diagramma è omologo a curve emozionali verificabili per via sperimentale» (STEFANI 1976a, p. 22). La ninna-nanna sintetizza bene il meccanismo conativo, là dove si profila una omologia tra struttura musicale e processo percettivo. Il che mostra una reciprocità fra la musica e i processi socialmente determinati, come scrive Karbusický: «Le funzioni (in quanto fenomeno sociologico) non foggiano solo le proprietà delle strutture musicali, ma anche le qualità del processo percettivo» (1973, p. 136). Le musiche che più si prestano a un uso conativo presentano un alto tasso di ridondanza nella propria struttura tecnico-formale, conseguenza della necessità di ottenere un impatto immediato ai fini dello scopo perseguito. La musica da ballo offre un altro esempio: deve contenere elementi immediatamente riconoscibili come tali. Altro caso è la *Muzak* nell'ambiente di lavoro, che Reinhard Fehling (1976) chiama «funktionelle Musik», il cui scopo è aumentare il rendimento fino a istillare perfino un piacere nello svolgere i propri compiti («Beeinflussungsfunktion»). Il risultato è ottenuto grazie alla corrispondenza tra i suoni/ritmi imposti da un altoparlante e i propri ritmi interiori, biologici.¹⁰

Funzione espressiva, o emotiva

L'orientamento è sull'emittente, quindi sul musicista esecutore. Per Jakobson questa funzione «tende a suscitare l'impressione di un'emozione determinata» (1976, p. 186). Per Stefani è «espressione emozionale della soggettività», che «secondo l'ascoltatore comune è palese nella maggior parte della produzione musicale». La psicologia sostiene che «qualunque musica, anche la più "pura", ha un contenuto emotivo» (STEFANI 1976a, p. 22). Condivide aspetti della funzione referenziale in quanto "comunica" qualcosa (sensazioni, ma non concetti o significati precisi); di quella conativa, poiché induce certi comportamenti (distende, ma si rivolge più alla mente che al corpo); di quella estetica, di cui appare come una versione "deteriorata" (l'attenzione è sì rivolta alla musica, ma più come espressione di una personalità che come valore in sé). Adorno – come già ricordato – ha parlato di "funzione consolatrice" a proposito dell'ascoltatore emotivo cui «la musica risulta essenziale per liberare stimoli istintuali altrimenti rimossi ovvero tenuti a bada da norme

¹⁰ In altra sede ho esplorato altre possibilità di questa funzione, in una gradazione che va dall'ordinario (il potere di commuovere, di far piangere, di terrorizzare) allo straordinario (il potere di istigare al suicidio e all'omicidio), cf. PRATO 2005.

civili» (1971, p. 11). La funzione espressiva enfatizza l'atto del suonare.¹¹ La stimolazione di un'attività musicale autonoma è un argomento centrale nella musicoterapia: «il paziente dovrà avere la possibilità di esprimere la sua creatività, cioè di fare la sua musica, il che contribuirà a un rafforzamento del suo Io» (WILLEMS 1976, p. 53). Mellers distingue due tipologie di ritmo: uno corporeo, che attraverso l'assuefazione provoca uno stato di incoscienza e di estasi, e uno spirituale, che raggiunge il medesimo effetto con mezzi opposti, cioè senza alcuna relazione con i movimenti del corpo (MELLERS 1968, p. 3). Il ritmo del corpo è attivato dalla funzione conativa, quello della mente dalla funzione espressiva, che agisce tanto sull'ascolto quanto sull'esecuzione, come «nei gruppi di improvvisazione [...] di tipo autocentrato il cui scopo principale è lo star bene insieme e quindi raggiungere un clima, un'atmosfera che esprime e realizza il gruppo» (STEFANI 1976b, p. 409). C'è dunque funzione espressiva ogniqualvolta viene attivato un meccanismo di identificazione psicologica con l'oggetto sonoro, senza che questo implichi la decodifica di un significato.

Funzione fàtica

L'orientamento è sul contatto. Per Jakobson vi sono messaggi che servono unicamente a stabilire, prolungare o interrompere la comunicazione, quindi ad attirare l'attenzione del destinatario. Questa funzione si esplica «in tutta quella produzione musicale che ingloba progetti d'intrattenimento, di celebrazione, di comunione» (STEFANI 1976a, p. 21). Pur sovrapponendosi largamente ad altre, la funzione fàtica si distingue per il fatto che l'evento sonoro si pone come sostitutivo di ogni altra forma di comunicazione a garanzia della comunicazione stessa. La musica diviene un surrogato del linguaggio. Da un lato abbiamo lo spettacolo, la sorpresa (l'atmosfera di festa che ogni musica porta con sé); dall'altro l'azione subliminale di suoni in sottofondo, in un continuum indistinto che tuttavia serve a delimitare spazi di abitabilità, dotati di senso. È la funzione principale svolta dalla radio di flusso e può essere sintetizzata in uno slogan preso a prestito da una famosa canzone: «people hearing without listening, people talking without speaking» (*The Sound of Silence*, Simon & Garfunkel).¹² Non importa quel che la radio passa, importa che passi qualcosa, per mantenere viva l'idea di essere perennemente in contatto

¹¹ Un esempio tratto dal cinema è la scena di *Nashville* (Robert Altman, 1975) in cui Keith Carradine canta accompagnandosi alla chitarra in un piccolo locale e la telecamera indugia, a rotazione, su tre spettatrici accentuando l'impressione che ciascuna di loro – avendo trascorsi affettivi col protagonista – sia la vera e unica destinataria della canzone. Il loro sguardo adorante dice “quelle parole sono per me, e non per le altre che io sto monitorando” – ciò che conta, tuttavia, non sono tanto le parole ma che sia lui a intonarle.

¹² Un'altra canzone rende bene il significato della funzione di contatto: «half of what I say is meaningless / but I say it just to reach you, Julia» (*Julia*, Lennon-McCartney).

con una comunità (immaginata). Porena parla di «funzione socialmente agglutinante» (PORENA 1975, p. 143). «La funzione fàtica può dare luogo ad uno scambio sovrabbondante di formule stereotipate, a interi dialoghi il cui unico scopo è di prolungare la comunicazione», scrive Jakobson (1976, p.188). Da cui l'alto impiego di artifici retorici e formule predigerite che enfatizzano la ritualizzazione dell'evento. Inoltre, vi è un aspetto regressivo che caratterizza un uso della musica affine alla comunicazione infantile: la funzione fàtica è difatti «la prima funzione verbale acquisita dai bambini, nei quali la tendenza a comunicare precede la capacità di trasmettere e di ricevere un messaggio comunicativo» (Ivi, p. 189).¹³ Nemmeno la musica classica è indenne dal farne uso, si vedano le *ouverture* e i preludi.

Scrive Dent:

La musica prima dell'opera svolgeva sempre una funzione precisa nel mettere gli ascoltatori nella giusta predisposizione mentale, a patto che essi fossero disposti ad ascoltarla e non chiacchierassero tutto il tempo. È del tutto naturale che la gente voglia parlare a teatro prima che cominci lo spettacolo, e molti compositori l'hanno riconosciuto. Hanno scritto le loro *ouvertures* sapendo bene che la conversazione sarebbe cresciuta di volume. (DENT 1968, p. 63)

Musica registrata: cosa cambia

Quel che ho cercato di illustrare fin qui si riferisce alla musica “dal vivo”, per secoli l'unico modo possibile di praticare l'arte dei suoni, ma funziona anche quando la musica viene prodotta e fruita in forma registrata e/o mediata da radio, televisione, cinema, smartphone e via dicendo. Un suono resta pur sempre un suono, sia che lo si ascolti direttamente dalla fonte che lo produce o da un mezzo che lo riproduce: il disco, la radio, il *juke-box*, sono semplici canali che non incidono sul processo di significazione, checché ne dica McLuhan.¹⁴ È un'evidenza sociologica, laddove sul piano semiotico il discorso sarebbe più complesso e soggetto a diverse e più complesse interpretazioni.¹⁵ Tuttavia, la svolta

¹³ Scrive Adorno, a questo proposito: «Gli ascoltatori regrediti si comportano come i bambini, e continuano a desiderare ostinatamente sempre la stessa pappa che gli hanno messo davanti una volta» (ADORNO 1974, p. 39).

¹⁴ In un lavoro di qualche anno fa riportavo questa notizia del 1953, presa dal mensile *Musica e Dischi*: «Recentemente un pazzo in Danimarca s'installò sul tetto di un alto palazzo e minacciò di buttarsi sul selciato. Si chiamarono i vigili del fuoco, si tentò di calmarlo dal basso e dai balconi, mentre il pazzo dava in smanie. Ma a vedere avvicinarsi una scala egli si portava sul cornicione minacciando subito di portare a termine il suo proposito. La salvezza giunse da una finestra. Un grammofono cominciò ad eseguire (forse solo per caso) una sinfonia... Il pazzo si calmò allora a poco a poco. Poi si calò cautamente, si lasciò condurre via e ritornò dopo qualche ora un pieno possesso delle facoltà mentali. La musica lo aveva rinsavito improvvisamente», e commentavo: «evidentemente questo potere che ha la musica di “addolcire i costumi”, secondo la nota definizione di Gustave Flaubert, rimane tale anche in forma mediata, quando arriva da un disco e non dallo strumento» (PRATO 2005, p. 155).

¹⁵ Cf. MARINO 2020.

epocale rappresentata dall'avvento della registrazione e riproduzione dei suoni ha introdotto modalità inedite che obbligano a ripensare il nostro rapporto con essi in relazione anzitutto ai mutamenti ambientali e alle accresciute opportunità di interagire con dispositivi tecnologici in grado di ospitare, gestire e scambiare enormi patrimoni musicali. Una catalogazione esaustiva delle nuove funzioni introdotte dalla musica nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è compito che esula da questo breve scritto, per i cui scopi mi limito a segnalare alcune macroaree che ho avuto modo di approfondire in altra sede (PRATO 1999a, 1999b, 2013).

Arredo

La funzione che la musica registrata svolge come arredo e sottofondo sembra aver detronizzato, per lo meno sul piano quantitativo, la funzione estetica, offrendo sia al singolo sia alla collettività, tanto in condizioni di ascolto mirato quanto “distratto”, una colonna sonora 24 ore su 24. Si tratta di una peculiarità impensabile quando la musica era disponibile solo “dal vivo”. Già Eco nel 1964 aveva coniato il termine «acquario sonoro» (ECO 1964) e Ferrarotti trent'anni dopo ricamava sull'idea che i giovani «abitano la musica» (FERRAROTTI 1995). Si è parlato di “musicalizzazione” e “ventriquoizzazione” dell'ambiente come condizione possibile solo grazie alla musica riprodotta: suoni e voci incorporee che presidiano un luogo dando ad esso una sua identità e contribuiscono alla creazione dell'ordine sociale (DENORA 2000) mentre richiamano i classici temi del totalitarismo e dei media impersonali (la metafora del Grande Fratello, la mente prigioniera di Czesław Miłosz). Dai luoghi del consumo (*shopping mall*, negozi, supermercati) a quelli del lavoro (uffici, fabbriche), dall'anonimato delle attese (aeroporti, stazioni, studi medici) ai luoghi della socialità (bar, ristoranti, palestre), la proliferazione dell'offerta musicale ha prodotto una «dissipazione sociale dei suoni» (CARRERA 1985) favorendo un ascolto di tipo «ubiquo» (FABBRI 2008). Eppure, c'è chi, come Glenn Gould, lodava le sigle della televisione o la Muzak dei ristoranti – evoluzione della *musique d'ameublement* teorizzata da Satie – o i thriller di serie B, che sfruttano l'idioma dodecafonico per distillare emozioni. Siamo dunque agli antipodi di una teoria della dissipazione. Quella che Gould suggeriva è al contrario una teoria dell'apprendimento indiretto, che sottolinea il ruolo progressivo della fonografia: «l'ascoltatore compie un'esperienza diretta, per associazioni, dell'intero vocabolario post rinascimentale, un obiettivo che nemmeno il più avanzato corso di educazione all'orecchio sarebbe in grado di offrirgli» (GOULD 1984, p. 335). In ultima analisi, la fonografia ha favorito

lo spostamento della musica da arte del tempo ad arte dello spazio, sollecitando il ricorso a categorie topologiche nel momento in cui la musica viene definita in base a dove è, e non a cosa è (PRATO 1984). In altra sede ho proposto quattro principali categorie in cui la musica d'arredo si distingue da quella con finalità estetiche a seconda della fonte sonora utilizzata: a) musica invisibile: è quella diffusa dagli altoparlanti, sia in spazi pubblici che privati; 2) musica visibile: è quella diffusa dai *boom box* o *ghetto blaster*, favorisce l'esibizionismo, la dimensione pubblica e si lega alle sottoculture urbane; 3) musica trasportata: è quella diffusa dalle autoradio, anch'essa favorisce una volontà di ostentazione e si situa, idealmente, fra i primi due modelli, offrendo al tempo stesso baccano e intimità; 4) musica incorporata: è quella diffusa dai dispositivi mobili individuali e, al contrario delle due precedenti, si caratterizza per una sottrazione di senso esibendo un segreto; di fatto produce una drammatizzazione dei comportamenti quotidiani (PRATO 1990).

Mobilizzazione

La fonografia ha reso disponibile la musica in movimento: a piedi, in macchina, in treno, in ascensore, etc. In epoca pre-fonografica gli esempi di musica mobile sono assai pochi: le zattere sul Tamigi che trasportavano l'orchestra di Händel, gli esperimenti per banda di George Ives (padre del più celebre Charles), nonché il variopinto armamentario delle musiche di tradizione orale, a qualsiasi latitudine. Niente di paragonabile, tuttavia, con la rivoluzione della "musica addosso" introdotta dal *walkman*, che ha perfezionato l'idea della radiolina a *transistor* con auricolare diffusa negli anni Sessanta trasformandola in uno stile di vita. Il *walkman* «realizza la traduzione di un bisogno collettivo in chiave individuale, nell'ambito di consumi musicali giunti a costituire una sorta di "placenta nutritiva", un territorio mentale, una dimora sentimentale, uno scenario interiore» (ABRUZZESE 1990, p. 6). Il *gadget* introdotto dalla Sony negli anni Ottanta ha rappresentato il superamento di quella mobilizzazione tecnologica incorporata da oggetti riproduttori come il mangiadischi e il mangianastri segnando un salto dalla dimensione collettiva dell'ascolto a quella individuale. Il *blaster*, la grossa radio portatile icona della cultura *hip hop*, ha messo in gioco invece un meccanismo tipico delle sottoculture urbane: quello dell'ostentazione di una diversa identità, trasmettendo musica diversa: *rap*. Il *rap* è un caso da manuale di genere "fonografico", nato da un uso creativo del giradischi e diffuso da un modello di piastra/sintonizzatore portatile tagliato su misura per l'ascolto di strada. Il *walkman* (e il suo erede digitale, l'I-Pod) al contrario, non ha promosso un genere a scapito di altri, essendo

tagliato per un uso individuale. L'autoradio, infine, comprende caratteristiche di entrambi: del *walkman* nel momento in cui ricrea le condizioni di un ascolto intimo, ristretto al singolo o ai soli occupanti il veicolo; del *blaster* nel momento in cui ostenta un volume "eccessivo" che tende a catalizzare l'attenzione e al tempo stesso delimitare un territorio. Con l'avvento dello smartphone la mobilitazione diventa la modalità principale per fruire di musica (oltre il 70 per cento degli ascolti in digitale) mentre l'automobile diventa lo spazio primario dove ascoltare la radio, grazie alla cosiddetta auto intelligente (*connected car*) che nel 2022 ha superato il 40 per cento del parco macchine (Morawski - Zupi 2022).

Competizione

Gare, concorsi e audizioni mirate alla scoperta di nuovi talenti non sono una novità del Novecento: la Festa di Piedigrotta, ad esempio, prototipo del festival all'italiana, nasce negli anni Quaranta dell'Ottocento. Tuttavia, è innegabile che l'avvento della musica in televisione abbia amplificato il fenomeno trasformandolo – da meccanismo funzionale all'industria – in un ingrediente primario del *mediascape* contemporaneo e, nel caso di Sanremo, persino in elemento caratterizzante del carattere nazionale. La diffusione planetaria dei *talent show*, dove l'esibizione dei concorrenti avviene su base musicali pre-registrate, è un'ulteriore conferma della centralità acquisita dalla spinta a competere che, storicamente, è stata promossa dal *karaoke*, tecnologia a sua volta basata sulla musica registrata. Quest'ultimo rappresenta una sintesi dei tratti costitutivi dei giochi, secondo la teoria di Caillois (1958): alla competizione (*agon*) si aggiungono l'emozione (*ilinx/vertigo*) – la paura del palcoscenico – e la maschera (*mimicry*). Solo uno dei quattro ingredienti è assente: il caso (*alea*), tutti conoscono ciò che viene cantato. Al posto del caso il *karaoke* porta in dote il riso, che ne è l'opposto: se il caso è assenza di informazione, il riso si produce solo nella ridondanza dei significati (PRATO 1998). Non solo *talent show*, naturalmente: i palinsesti dei canali generalisti o diretti a un target giovanile pullulano di *format* centrati sull'elemento agonistico, impensabili nell'era pre-televisiva o pre-radiofonica quando la musica trasmessa era prevalentemente quella prodotta dall'orchestra residente e la presenza di quest'ultima garantiva l'autenticità dell'esecuzione.¹⁶ Che si tratti di indovinare il titolo di una canzone, proseguire con la strofa successiva o esibirsi in una gara di ballo, la storia della televisione ha valorizzato una funzione che la musica non conosceva in epoca pre-mediale, investendo sulla memoria collettiva e dunque su ciò che in essa di musicale si è depositato. In altre

¹⁶ Va da sé che il Festival di Sanremo rappresenti tutt'oggi una delle rare sopravvivenze di competizione musicale dove l'orchestra gioca un ruolo di primo piano.

parole, la redditività della funzione competitiva è proporzionale al livello di radicamento di un determinato repertorio. In questo senso si possono rilevare sinergie con il fenomeno contemporaneo della *retromania*, in quanto entrambi fondati sulla centralità del passato musicale.

Usi funzionali

La fonografia ha svelato infinite possibilità a partire dagli anni Cinquanta, quando venivano sperimentati dischi medicinali e curativi. Dalle pagine di *Musica e Dischi* si apprende che era possibile avere il disco antinevralgico, il disco antiinfluenzale e quello purgativo. Il mensile riferiva anche di esperimenti americani condotti sull'ipnosi: una voce prima suadente e persuasiva, quindi risolutiva, avrebbe indotto il sonno. Negli Stati Uniti il mercato dei dischi funzionali cresceva in parallelo a quello della *popular music* e alla diffusione dell'Alta Fedeltà: musica per incominciare la giornata, musica per le serate di pioggia, per quando il marito tarda a rincasare, musica per le faccende domestiche (stiratura, bucato, etc). Sto citando titoli in commercio nel decennio della ricostruzione, su cui svetta – con oltre un milione di copie vendute – *Music for lovers*. Nel 1960 i dischi erano anche veicolo di pubblicità: a ritmo di rock 'n' roll si cercava di convincere i ragazzi a nutrire sentimenti virtuosi; un disco invitava i giovani a non bere, non abbandonare i parenti, essere umili, etc. Ma è con il passaggio al digitale che la proliferazione di musica registrata con scopi diversi da quelli normalmente attribuiti ai dischi conobbe un picco: CD prodotti non per essere ascoltati (“music not to be listened to” era uno slogan della Muzak), né per essere usati nelle feste o nelle discoteche, ma concepiti per accompagnare e migliorare attività, accarezzare sensazioni, indurre emozioni: musica della notte, musica per calmare, suoni d'ambiente. I filoni sono molti: registrazioni di suoni della natura, luoghi mistici della terra, esoterismo, suoni delle balene, dei delfini, del mare, delle foreste, del vento, degli uccelli, musica per guarire, musica e zodiaco, musica per relax, per la bellezza, per i bambini prima di andare a dormire, per future madri, etc. L'attenzione per la musica funzionale è cresciuta col diffondersi di filosofie escatologiche, tipiche di ogni fine millennio: la *New Age*, le molte dottrine orientali e sciamaniche tornate alla ribalta con la *world music* e i nuovi consumi etnici. Nessuna di queste musiche “utilitarie” intende proporre esperienze artistiche. Mirano piuttosto a restaurare antiche proprietà dei suoni che la nostra epoca ha sottovalutato (PRATO 1999a).

Conclusione

In questo *excursus* sulle funzioni della musica viste sotto l'angolatura della sociologia e della semiotica, ho cercato di mostrare come entrambe le prospettive convergano su un punto, chiaramente messo in luce dallo stesso Jakobson: le funzioni non si escludono tra loro, ma possono convivere, anche tutte insieme, in un medesimo evento. «Sebbene distinguiamo sei aspetti fondamentali del linguaggio – scrive il linguista – difficilmente potremmo trovare messaggi che assolvano soltanto una funzione. La diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra funzione ma sul diverso ordine gerarchico tra esse» (JAKOBSON 1976, p. 186). E quest'ultimo è determinato dalla situazione in cui si trova il fruitore, il che conferma l'assunto – condiviso dagli studi culturali e parte della musicologia – secondo cui il significato della musica non è iscritto nella musica, ma scaturisce dall'incontro con chi ne fa uso, così come per Heidegger il significato della tecnica non stava nella tecnica ma andava ricercato al di fuori di essa. In fondo anche il giovane Nietzsche folgorato da Wagner sosteneva che «la sua musica non significa solo musica! Ma più che musica! Infinitamente molto di più!» (NIETZSCHE 1979, p. 189). Oggi, almeno sul versante sociologico e antropologico, la ricerca sulle funzioni della musica pare essersi arenata di fronte a nuove prospettive che mettono al centro il ruolo del soggetto nell'elaborarne i significati e produrre senso, la sua identità (etnica, politica), gli affetti, il gender e il genere, la mediazione sociale, la tecnologia e il corpo, gli effetti della digitalizzazione e altro ancora.¹⁷ Tuttavia, è verosimile che anche la ricerca contemporanea possa trovare spunti e risposte alle domande poste dai temi sopra elencati facendo ricorso a categorie come quelle qui esaminate al solo scopo, peraltro, di mettere ordine in un filone assai produttivo a cavallo fra scienze della musica, dei segni e della società. Come ogni attività umana, anche la ricerca è soggetta all'influsso del proprio tempo, delle mode e delle ideologie. I Sessanta e i Settanta furono gli anni dello strutturalismo. Oggi questo paradigma epocale, con le sue molteplici declinazioni accademiche (semiotica, antropologia, psicanalisi, etc), non esercita più il fascino di allora, ma non per questo le molte certezze allora acquisite vanno archiviate. La scienza non sempre procede per sostituzioni di teorie con altre teorie; spesso lo fa per accumulo, come le chiese gotiche costruite sopra i resti di quelle romaniche, a loro volta erette su primitive sinagoghe. Si lasci alla politica il gusto di azzerare leggi e regolamenti a ogni cambio di governo, per ripartire da zero. La scienza, anche quella – imperfetta – che muove un esercito di musicofili, ha bisogno di menti che

¹⁷ Per una panoramica sulle tendenze attuali cf. SHEPHERD - DEVINE (2015).

non cadano vittime del feticismo dell'attualità, ma siano in grado di tesaurizzare il passato per quello che di utile ci ha lasciato.

Bibliografia

- ABRUZZESE, Alberto (1990), *L'immaginario individuale*, in *Estetiche del walkman*, a cura di Angela Ferraro e Gabriele Montagano, Napoli, Flavio Pagano.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1971), *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1974), *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli.
- ATTALI, Jacques (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BAUDISSIONE, Bruno - NICOLINO, Bruno (1983), *La ricerca musicale*, Torino, SEI.
- CAILLOIS, Roger (1958), *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- CARRERA, Alessandro (1985), *La dissipazione sociale del suono. Verso un'ecologia della cultura*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», XI, pp. 9-20.
- COOKE, Deryck (1959), *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- DE NORA, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DENT, Edward Joseph (1968), *Opera*, Harmondsworth, Penguin.
- DURKHEIM, Èmile (1894), *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Payot.
- ECO, Umberto (1964), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani.
- FABBRI, Franco (2008), *Un mondo pieno di altoparlanti. Fenomeni e norme dell'ascolto ubiquo*, «Musica/Realtà», LXXXVII, pp.105-125.
- FEHLING, Reinhard (1976), *Manipulation durch Musik*, München, Werner Reich Verlag.
- FERGUSON, Donald N. (1960) *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FERRAROTTI, Franco (1995), *Homo sentiens. Giovani e musica. La rinascita della comunità dallo spirito della nuova musica*, Napoli, Liguori.
- FUBINI, Enrico (1976), *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi.

- GIANNATTASIO, Francesco (1992), *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- GILBERT, Jeremy (2004), *Signifying Nothing. 'Culture', 'Discourse' and the Sociality of Affect*, «Culture Machine», VI, culturemachine.net/deconstruction-is-in-cultural-studies/signifying-nothing/ (ultimo accesso 8 luglio 2025).
- GOULD, Glenn (1984), *The Prospect of Recording*, in *The Glenn Gould Reader*, a cura di Tom Page, New York, Knopf, pp. 334-335.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1985), *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni.
- JAKOBSON, Roman (1976), *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli.
- KARBUSICKÝ, Vladimír (1973), *Das Verstehen der Musik in der soziologisch-ästhetischen Empirie*, in *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, a cura di Peter Faltin e Hans-Peter Reinecke, Köln, Arno Volk Verlag, pp. 121-147.
- KRAUS, Karl (1987), *Detti e contraddetti*, Milano, Bompiani.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1966), *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore.
- LOMAX, Alan (1968), *Folksong, Style and Culture. A Staff Report on Cantometrics*, Washington, American Association for the Advancement of Sciences.
- MARCONI, Luca (2009), *Il corpo nella musica (I)*, «Musica/Realtà», XC, pp. 43-68.
- MARCONI, Luca (2010), *Il corpo nella musica (II)*, «Musica/Realtà», XCI, pp. 163-181.
- MARINO, Gabriele (2019), *È possibile una semiotica della musica?*, in *Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli*, a cura di Massimo Leone, Roma, Aracne, pp. 117-131.
- MARINO, Gabriele (2020), *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Roma, Aracne.
- MARINO, Gabriele (2022), *Cinquant'anni di stonature. Una mappa della semiotica musicale dalla prospettiva italiana*, in *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, a cura di Gianfranco Marrone e Tiziana Migliore, Milano, Mimesis, pp. 225-254.
- MELLERS, Wilfrid (1968), *Caliban Reborn. Renewal in Twentieth-Century Music*, London, Victor Gollancz.

- MENZEL, Horst (1969), *Jugend und Reizmusik. Ein Diskussionsbeitrag*, Frankfurt, Diesterweg.
- MERRIAM, Alan P. (1983), *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio.
- MEYER, Leonard B. (1972), *Significato in musica e teoria dell'informazione*, in *Estetica e teoria dell'informazione*, a cura di Umberto Eco, Milano, Bompiani, pp. 153-173.
- MORAWSKI, Paolo - ZUPI, Alessandra (a cura di) (2022), *Ecosistema audio suono. Dalla radio all'audio di servizio pubblico. Tra rinascita dell'ascolto, offerte digitali, comandi vocali e opportunità di innovazione*, Roma, Rai Libri – Rai Ufficio studi.
- MOSSE, George L. (1975), *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino.
- MOUTARD, Nicole (1971), *L'articulation en musique*, «La linguistique», VII, 2, pp. 5-40.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971), *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi.
- MUNRO, Thomas (1949), *The Arts and their Interrelations*, New York, Liberal Arts Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques – BENOÎT, Eve (1975), *Jakobson et Stravinsky*, «L'Arc», LX, pp. 14-17.
- NIETZSCHE, Friedrich (1979), *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano, pp. 161-207.
- PORENA, Boris (1975), *Musica/Società. Inquisizioni musicali (II)*, Torino, Einaudi.
- PRATO, Paolo (1984), *Music in the Streets. The Example of Washington Square Park in New York City*, «Popular Music», IV, pp. 151-163.
- PRATO, Paolo (1990), *Paesaggi sonori e diffusione non estetica della musica*, in *Estetiche del walkman*, a cura di Angela Ferraro e Gabriele Montagarò, Napoli, Flavio Pagano, pp. 125-131.
- PRATO, Paolo (1991), *Il comico in musica. Dalla tradizione colta al rock*, «Musica/Realtà», XXXIV, pp. 69-79.
- PRATO, Paolo (1998), *From TV to Holidays. Karaoke in Italy*, in *Karaoke Around the World. Global Technology, Local Singing*, a cura di Tòru Mitsui e Shūhei Hosokawa, London – New York, Routledge, pp. 102-117.
- PRATO, Paolo (1999a), *Suoni in scatola. Sociologia della musica registrata dal fonografo al karaoke*, Milano, Costa & Nolan.
- PRATO, Paolo (1999b), *Analisi sociologica della musica registrata*, in *Dal vinile a Internet. Economia della musica tra tecnologia e diritti*, a cura di Giovanni Ramello e Francesco Silva, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 125-158.

- PRATO, Paolo (2002), *Dalla sociologia ai media studies. La musica come modello per le scienze sociali*, «Musica/Realtà», LXVIII, pp. 37-51.
- PRATO, Paolo (2005), “Una musica può fare...” i poteri dei suoni, «Musica/Realtà», LXXVI, pp. 153-160.
- PRATO, Paolo (2013), *Le macchine della musica. L’orchestra in casa*, Roma, Rai Eri.
- RAUHE, Hermann (1968), *Schlager-Beat-Folklore im Unterricht*, in *Didaktik der Musik 1967*, a cura di Werner Krutzfeld, Leipzig, Verlag der Gesellschaft der Freunde des Vaterländischen Schul- und Erziehungswesens, pp. 66-85.
- SHEPHERD, John (1977), *The Musical Coding of Ideologies*, in *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, a cura di Id., London, Latimer, pp. 69-124.
- SHEPHERD, John - DEVINE, Kyle (a cura di) (2015), *The Routledge Reader on The Sociology of Music*, New York – London, Routledge.
- SORCE KELLER, Marcello (2021), *Quanto è impura la ‘musica pura’*, «Musica/Realtà», CXXIV, pp. 5-7.
- SPENCER, Herbert (1894), *Origine e funzione della musica*, Trieste, Edizioni de La Rivista Musicale Illustrata.
- STEFANI, Gino (1976a), *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio.
- STEFANI, Gino (1976b), *Musica come. Progetti antropologici (e didattici)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», X, 3, pp. 407-413.
- STEFANI, Gino (1979), *Perché la musica?*, Brescia, La Scuola.
- STEFANI, Gino (1997), *Insegnare la musica*, Bologna, Nuova Guaraldi.
- STEFANI, Gino (1982), *La competenza musicale*, Bologna, CLUEB.
- SUPIČIĆ, IVO (1971), *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institute de Musicologie – Académie de Musique.
- WILLEMS, Edgar (1976), *Metodi e obiettivi della terapia musicale nella psicosi*, in *Animazione musicale e disadattamento. La musica come terapia educativa*, a cura di Gian Luigi Zucchini, Firenze, Guaraldi.
- WIORA, Walter (1961), *Les quatre âges de la musique. De la préhistoire à l’ère de la technique*, Paris, Payot.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.