

# Rito, ripetizione, riferimento

## Per una semiotica della soglia del senso\*

### Formalismo e significato

**P**erché una semiotica del linguaggio verbale non funziona per la musica? C'è qualcosa di imbarazzante nel cercare di applicare alla musica nozioni teoriche assestate per lo studio del linguaggio naturale. Cosa sarebbe in musica un *lessema*? E un *semema*? O addirittura un *sema*? In che senso ci sarebbe una *doppia articolazione*? Le nozioni di *denotazione* e *connotazione*, che, benché obsolete e poco utili, rimangono sufficientemente chiare quando applicate a termini verbali, che senso avrebbero quando applicate a termini musicali? La stessa nozione di *termine sonoro*, come andrebbe definita? Quando Leonard Meyer (1956) la usa, sta bene attento a lasciarla il più aperta possibile. Siamo davvero certi che – salvo un numero relativamente piccolo di casi dichiarati – le nozioni di *enunciazione* e di *narrazione* ci siano utili a parlare del senso in musica?<sup>1</sup> L'armamentario della semiotica generativa, indubbiamente utilissimo sia per l'universo

---

\* Dato il contesto in cui viene pubblicato, questo saggio è evidentemente un omaggio a Luca Marconi. Ci ha legato una lunga amicizia e collaborazione scientifica. Abbiamo gestito insieme per diversi anni un seminario di ricerca per il Dottorato in Semiotica dell'Università di Bologna, di cui rimane testimonianza diretta in BARBIERI 2004 e BARBIERI - MARCONI - SPAMPINATO 2008. Ho cercato di dar conto il più possibile in queste pagine del dialogo che c'è stato tra noi, attraverso rimandi e citazioni dai suoi scritti. Ma Luca è anche stato per me il fondamentale riferimento per tutte le ipotesi che ho sviluppato negli anni su temi semiotico-musicologici, discutendone sempre con lui prima di licenziarle. Eventuali errori presenti in queste pagine dipendono anche dal non avere più la possibilità di farlo.

<sup>1</sup> Concordiamo con l'idea di Nattiez (1990, pp. 245-246) secondo cui la musica sarebbe narrativizzabile ma non narrativa in sé, non più dei fatti storici prima che la storia venga scritta. Non tiene invece l'obiezione di Marconi (2001, p. 300) che rivendica la differenza tra fatti naturali come quelli storici, e i testi musicali prodotti da qualcuno. Che siano prodotti significa certamente che possano essere narrativi, ma non che necessariamente lo siano. Allo stesso modo la rivendicazione di Ricoeur (1983-1985) secondo cui il racconto sarebbe il modo umano di concepire il tempo, andrebbe limitata ai fenomeni descrittivi del tempo (come quelli in cui è coinvolta la parola, o qualche altro strumento di rappresentazione), ma non riguarda quelli (come la musica) che del tempo fanno uso.

della parola sia per tutti quelli in cui la dimensione narrativa è importante, fino a che punto ci è invece utile quando il senso in oggetto è quello di un brano musicale?

Indipendentemente dal fatto che Eduard Hanslick avesse a suo tempo ragione, resta in ogni caso indubitabile che una proposta così formalista come la sua possa essere presa in considerazione (magari per rifiutarla, anche) molto più per quanto riguarda la musica che per qualsiasi altro campo espressivo. Il formalismo di Hanslick è più estremo di quelli che siamo soliti prendere anche a fondamento di una parte della semiotica, tra Russia e Circolo di Praga, i cui esponenti non si sognano certo di negare la presenza del significato.<sup>2</sup>

Al formalismo musicale estremo si obietta solitamente che se la musica produce effetti emotivi in chi la ascolta, e se può trasformare il senso delle parole cui si accompagna, è inevitabilmente perché una qualche dimensione semantica è presente. E se c'è del significato, la semiotica ha il diritto di occuparsene, con i suoi strumenti.

### **Dimensione estetica e dimensione semantica**

La mia sensazione è che molti degli approcci semiotici alla musica non abbiano preso nella dovuta considerazione l'aspetto determinante in musica della dimensione estetica, così importante anche per Hanslick. In altre parole, il discorso verbale si manifesta nella maggioranza dei casi in maniera completamente o abbondantemente indipendente dalla dimensione estetica. La parola organizza la nostra vita ben al di là della semplice dimensione comunicativa, cognitivamente fondamentale qual è – e l'eventuale suo uso estetico rimane inevitabilmente vicino a quello cognitivo. Ma non esiste un uso analogamente cognitivo della musica: la musica – con rare e specificissime eccezioni – non *rappresenta*, non descrive il mondo. Può naturalmente essere utilizzata per creare segnali che hanno un funzionamento analogo a delle proposizioni – come succede con i segnali militari: l'adunata, il silenzio, etc. – ma questi segnali non possono poi essere organizzati a formare discorsi più complessi, come accade con le parole; ed è proprio questa organizzazione a fornire al linguaggio verbale la forza che ha. Là dove le sequenze di suoni si trovano a essere organizzate in complessità maggiori, cioè nell'universo vero e proprio della musica, la loro organizzazione segue logiche del tutto diverse, che spesso non mirano affatto a una *rappresentazione* del mondo.

Se riteniamo che la capacità di rappresentare sia un elemento necessario a fare di un sistema semiotico un linguaggio in senso proprio, allora dovremmo smettere di pensare alla musica come a un linguaggio in senso proprio. Considerare la musica un linguaggio ci

<sup>2</sup> Per una rilettura semiotica di Hanslick, si veda l'ottimo JACOVIELLO 2012, pp. 35-61.

induce ad applicarle categorie adatta ad analizzare linguaggi: narratività, enunciazione, etc. Ma se sistematicamente non c'è rappresentazione, come può esserci racconto? Come possono esserci degli enunciati (se non nel senso molto primitivo di strutturazioni prodotte da qualcuno)? Come potrà esserci *débrayage* in assenza di rappresentazione?

E, viceversa, come possiamo parlare, semioticamente, della musica senza considerarla in senso stretto un linguaggio? E soprattutto continuando a pensare che si tratti di un sistema semioticamente complesso, magari persino ipotizzando che le eventuali scoperte in materia possano a loro volta gettar luce su qualche aspetto del linguaggio verbale, anziché viceversa.

La prima proposta che avanza riguarda la dimensione estetica.<sup>3</sup> Credo che il senso del bello sia da ricondurre a una sensazione di *Stimmung*, ovvero di (momentaneo) accordo con il mondo percepito. L'accordo non è in sé un fenomeno cognitivo, ma un semplice coordinamento attivo con quanto accade nel mondo. La sensazione di *euforia* (in quanto contrapposta, genericamente, a *disforia*) potrebbe essere la consapevolezza (dunque cognitiva) di questo coordinamento (e la *disforia*, dunque, della sua assenza, con tutte le eventuali conseguenze negative). Il senso del bello è un caso particolare di questa *euforia*.<sup>4</sup>

Proviamo a prendere la danza come modello di sintonizzazione, di *Stimmung*, in quanto fenomeno euforico, che mette in gioco la musica. Nella danza i nostri corpi sintonizzano il proprio movimento con quello di altri corpi, in una generale compartecipazione, attraverso la sintonizzazione con gli andamenti musicali.<sup>5</sup> L'andamento felice della danza formalizza andamenti fluidi della nostra esperienza quotidiana, quelli che si presentano quando siamo impegnati in un'attività coinvolgente a cui il mondo sembra corrispondere senza difficoltà. Si vive anche in questi casi una dimensione di felice *Stimmung* con il mondo, operando senza difficoltà o con difficoltà agevolmente superabili. La danza ne rappresenta la formalizzazione in almeno due sensi: in primo luogo costituisce una situazione rituale, quasi di gioco, dove eventuali errori non sono destinati ad avere conseguenze irreparabili o strascichi che comprometterebbero il senso di sintonia; in secondo luogo, si tratta di una situazione che facilita l'attività sintonizzata, poiché la musica da danza è tipicamente organizzata con ricorrenze di facile previsione, e quindi gestione.

---

<sup>3</sup> Cfr. BARBIERI 2020, pp. 41-56 per una trattazione più approfondita.

<sup>4</sup> Non mi serve in questa sede distinguere ulteriormente. In BARBIERI 2020, p. 50 il bello viene caratterizzato in maniera più precisa.

<sup>5</sup> Interessante, a questo proposito, l'osservazione di Landowsky (2004, pp. 100-101) secondo cui questo incontro tra soggetti sarebbe dell'ordine della rima, un principio di risonanza che produce il contagio. Ma vedi anche in concetto di connivenza, come si trova in JULLIEN 2015, pp. 107-114.

È cosa nota come, tra Sei e Settecento, siano state proprio le forme della musica per danza a divenire oggetto, in certi contesti, di una complessificazione, che ha finito per dare origine alle forme più moderne di musica destinata all'ascolto: dalle *suite* di danze si passa a sonate, concerti e sinfonie, secondo una progressione che arriva, più o meno con il Classicismo viennese, a un'aperta concezione della musica pura come discorso. Non è più una musica pensata per la danza, cioè per un'attività pienamente e attivamente partecipativa. Un nuovo rito, quello dello spettacolo teatrale, sostituisce il vecchio (o meglio, gli si aggiunge, perché danza e musica per la danza non smetteranno mai di esistere), un rito molto più *frontale*, da cui è in larga misura esclusa la partecipazione dei corpi.

La musica va ora ascoltata e *compresa*, ma in che cosa consista questa *comprensione* non è affatto facile da dire. Intanto, la *Stimmung* corporea non viene del tutto esclusa: il nostro piede o la nostra testa possono ancora muoversi a tempo, ovvero, in piccola misura, danzare; alla peggio, tale movimento viene almeno immaginato.<sup>6</sup> La ripetizione,<sup>7</sup> dunque, non ha abbandonato del tutto questa musica colta, certamente più cerebrale di quella da cui ha avuto origine, ma non abbastanza cerebrale da escludere, per esempio, una ricorrenza sufficientemente regolare di accenti. Sulla base di questi, per quanto in piccola misura, il nostro corpo danza ancora, e ci ritroviamo dunque comunque in sintonia con l'andamento prevalente del mondo.

Mentre agiamo questa danza minimale, comprendere la musica vuol dire anche giocare di anticipazioni sull'andamento imminente della musica. Mentre una musica fondamentalmente iterativa come quella per il ballo permette che le nostre aspettative siano regolarmente soddisfatte, la musica da ascolto gioca proprio sulla loro gestione, ora soddisfacendole, ora posticipandole, ora negandole, ora soddisfacendole solo in parte, e così via. Questa soddisfazione parziale delle aspettative produce dei fenomeni di tensione, non troppo diversi da quelli che, con strumenti differenti, produce il racconto. Indubbiamente, la conquista della tonalità, con le sue implicite tensioni armoniche, ha rappresentato un

<sup>6</sup> Cfr. SPAMPINATO 2015, pp. 69-70 e LÓPEZ CANO 2008, pp. 45-46.

<sup>7</sup> Useremo la parola *ripetizione* in queste pagine con un senso molto vicino a quello che, in contesti non musicali, viene spesso chiamato *ritmo*, come accade in espressioni come "il ritmo cardiaco", "i ritmi circadiani", "il ritmo dei giorni e delle notti". In questi casi si sottolinea la ripetizione, nel tempo, di uno schema, semplice o complesso che sia. Quando si parla di musica, il termine ritmo indica spesso la forma del flusso, anche quando devia dalla ripetizione. Solo per questo, per evitare fraintendimenti, useremo in queste pagine la meno ambigua parola ripetizione.

vantaggio importante in questo senso, probabilmente fondamentale, almeno in senso storico.

Meyer (1956) parla chiaramente di *significato* a proposito di questo meccanismo. La nozione di *embodied meaning* viene introdotta proprio per farci capire che il significato entra in gioco anche nelle relazioni parte/tutto, ogni volta che il tutto sia assente ma venga reso presente dalla sua parte al momento in gioco.<sup>8</sup> Ma il concetto di *embodied meaning* ha in realtà un campo di applicazione enormemente più vasto di quello a cui ci introduceva Meyer: la nostra interazione con il mondo circostante è interamente fatta di percezioni di parti che rimandano a tutti che non potremmo mai interamente percepire. Il *tutto* che ha nome Sting, per esempio, viene di solito rimandato dalla percezione della sua voce nelle registrazioni o ai concerti, ma anche se fossimo a cena con lui non percepiremmo mai il *tutto*: vedremmo infatti Sting di fronte o di spalle o di fianco, ma mai contemporaneamente da tutti i punti di vista; e se fosse paradossalmente possibile farlo, ancora non sarebbe il *tutto*, perché Sting, come ogni essere umano, ha degli organi interni; e non è fatto solo di aspetti percepibili visivamente: ha un aspetto tattile, un odore, un sapore, e il suo aspetto sonoro non si riduce alla sua voce. E ciascuno di questi aspetti ha una storia, e il *tutto* Sting è fatto anche della sua storia.<sup>9</sup>

Come della cosa Sting, noi non percepiamo che parti delle cose, perché il tutto è inevitabilmente una costruzione concettuale, un concetto complessivo, a cui le parti, in quanto parti, rimandano. Il meccanismo individuato da Meyer per la musica è il meccanismo fondamentale della nostra interazione con il mondo; ma mentre il mondo non è progettato al fine di condurci attraverso un percorso di esperienza, la musica da ascolto lo è. La capacità di seguire questo percorso di esperienza, vivendo le sue ricorrenze cognitive, è, a mio parere, il miglior candidato per definire quello che intendiamo con l'espressione "comprendere la musica".

<sup>8</sup> Vale la pena di precisare che per Meyer il termine *embodied* non fa riferimento al *corpo*, nel senso di corpo sensibile. L'*embodied meaning* si oppone, in Meyer, al *designative meaning*, che è quello canonico in cui qualcosa rimanda a qualcos'altro, diverso da sé. L'*embodied meaning* è incorporato semplicemente nel senso che una parte della forma musicale (quello che Meyer chiama «sound term») rimanda alla forma nella sua totalità, cfr. MEYER 1956, p. 47.

<sup>9</sup> Una delle conseguenze di questo è che la sintassi ha (o è) implicitamente una semantica (cfr. BARBIERI 2020, pp. 17-18). Si veda anche MELANDRI 2004, p. 145, dove dice «Ora è un fatto che non si può costruire un linguaggio solo con nomi. Quando lo facciamo, inevitabilmente introduciamo nella costruzione qualcosa che non è denotabile con nomi; in mancanza di ciò, la costruzione non funziona come linguaggio. È interessante vedere in questa prospettiva il "secondo teorema" di Gödel. Esso allora dimostra che anche in un linguaggio completamente formalizzato la sintassi produce spontaneamente una semantica di cui non è possibile render ragione coi mezzi del sistema; o, in altri termini, una connotazione non denotabile benché perfettamente dotata di senso. (se costruissimo un automa parlante come noi, sarebbe impossibile impedirgli di far poesia)».

## Processualità

La presenza di un percorso progettato di esperienza caratterizza tuttavia non solo le testualità musicali, ma tutte le testualità. Anche nel seguire un racconto (romanzo, film, fumetto, *pièce* teatrale o melodramma che sia) la gestione delle nostre aspettative costruisce la nostra esperienza emotiva, ma in musica, molto più che nelle altre testualità (con la relativa eccezione di quelle poetiche), le esperienze emotive prodotte dalla gestione delle aspettative si generano all'interno di una situazione di piccola danza, cioè all'interno di una situazione in cui un certo livello di prevedibilità ricorrente è assicurato da una qualche ripetitività di base, magari anche solo ritmico-accentuale, magari anche solo metrica.

Insomma, la componente cognitiva, di *comprensione*, della musica da ascolto agisce all'interno di un contesto che possiede già componenti euforiche, prodotte dalla piccola danza.<sup>10</sup> Ripetizione e tensione ne sono dunque i poli. L'attività cognitiva del seguire il discorso musicale (con le sue tensioni) si manifesta già sintonizzata sulla ripetizione di base. Nell'ascoltare una sonata o una sinfonia romantica, dobbiamo continuamente operare delle previsioni, e capire come modificarle, ogni volta che la musica prende una direzione imprevista. Questa è un'attività, benché cognitiva; ma non è meno attività di quella del nostro corpo che si sta muovendo *a tempo*. È un'attività fluida, in cui superiamo felicemente degli ostacoli, e conduciamo anch'essa a tempo, in sincronia con la ripetizione di base.

Ecco dunque che la musica da ascolto ci appare a sua volta come la formalizzazione di un processo di quotidiana interazione con il mondo, là dove risolviamo problemi e portiamo un'attività a compimento, con tutta la dialettica di difficoltà da superare e soddisfazione per il farlo che essa comporta. La formalizzazione presentata dalla danza è dunque più semplice, in questo senso. La musica da ascolto ci propone, per così dire, una danza dell'intelletto (coordinata comunque con la piccola danza del corpo) che risolve uno dopo l'altro i problemi e arriva a compimento, secondo eventuali ritmi di livello più astratto

---

<sup>10</sup> Mi sembra che questa conclusione sia piuttosto in linea (ma forse non del tutto coincidente) con quanto afferma Spampinato (2015, p. 89): «Dans l'expérience musicale, la conscience réflexive de l'auditeur semble ainsi émerger d'un socle de sens incarné, pré-réflexif et ineffable, dont nous ne pouvons parler que par un effort conscient d'explicitation. La couche profonde de notre expérience musicale subjective, pré-cognitive et pré-conceptuelle, est aussi potentiellement multimodale». Del resto, la prospettiva di analisi descritta nell'intero libro mi pare avere varie convergenze con il discorso che stiamo conducendo qui. Vedi però, più sotto, anche i limiti dell'applicazione della nozione di schema (o senso) incarnato.

rispetto a quelli di base, cioè quelli relativi alla piccola danza o addirittura metrici, ma in continua interazione con questi ultimi.

Consideriamo *bello* un brano musicale quando ci conduce attraverso un'esperienza intellettuale sufficientemente complessa, ma al tempo stesso accordata, sintonizzata, con una piccola danza corporea che la tiene in ogni caso ancorata al mondo, ancorata alla carne – e molto di più di quanto accada con qualsiasi altra arte. Per la nostra cultura l'accrescimento di conoscenza è certamente un valore cruciale: la musica da ascolto (occidentale)<sup>11</sup> ci propone un percorso in cui quello che si ripete è esattamente l'accrescimento di conoscenza, ma lo fa all'interno di regolarità materiali, in cui il corpo gioca un ruolo importante. Si tratta indubbiamente di una situazione di carattere rituale, nella quale entriamo senza finalità conoscitive specifiche. Nel rito della musica da ascolto si celebra la capacità di interagire e conoscere il mondo fluidamente, felicemente, con corpo e intelletto non separati: per poter davvero comprendere bisogna sentire i ritmi di base e fare la piccola danza; ma è il percorso di comprensione, con i suoi ritmi più astratti, che dà alla piccola danza la sua dimensione di senso, e la sua eventuale preferibilità a una normale, dionisiaca, danza piena.

Paradossalmente, l'assenza di una dimensione semantica esplicita favorisce il processo. Quando si segue un racconto, la distrazione può essere fatale, perché ci può sottrarre degli eventi la cui comprensione è necessaria per comprendere gli eventi successivi. Ma la dominanza della dimensione ripetitiva, in musica, ci può dare l'impressione di non perdere comunque il controllo: se pure la momentanea distrazione ci ha tolto qualche possibilità di comprensione del seguito, è molto probabile che il seguito rimanga sufficientemente godibile lo stesso. L'ascolto musicale è perciò più rassicurante di altri tipi di fruizioni, e sarà tanto più rassicurante quanto maggior rilievo avrà la componente di ripetizione nella musica che stiamo ascoltando: estremamente rassicurante la musica da danza, basata sulla ripetizione, un po' meno la canzone popolare, molto meno la musica delle avanguardie, dove la componente di ripetizione è ridotta al minimo (pur non scomparendo mai del tutto).

---

<sup>11</sup> Occidentale, indubbiamente, con tutte le sue ricadute nel resto del mondo. Ma la musica tradizionale di altri popoli può seguire logiche diverse nel rapporto tra compartecipazione e comprensione, pur generando livelli di complessità strutturale non inferiori a quelli nostrani. Ma non si ascoltano le complessità (a volte enormi) di un raga con lo stesso spirito con cui si ascolta Beethoven. Si potrà discutere sull'opportunità dell'adorniano *ascolto strutturale* per Beethoven, ma per la musica dell'India l'ascolto strutturale, benché certamente possibile, non sarebbe davvero utile, e forse addirittura fuorviante.

In questa dialettica tra il noto (la componente rassicurante) e nuovo (la componente interessante, stimolante), giocano un ruolo da un lato la ripetizione e il rito,<sup>12</sup> e dall'altro l'invenzione e la sorpresa. Al noto corrisponde la *tendenza* (aspettativa confermata); al nuovo corrisponde la *tensione* (aspettativa in attesa di conferma, che può richiedere ipotesi creative). Ma anche le tensioni e le loro ripetizioni possono a loro volta creare delle ricorrenze: le novità possono arrivare con ritmi noti, generando esse stesse nuovi e rilevanti accenti. Attraverso questo meccanismo persino i processi cognitivi, con le rispettive tensioni, possono rientrare nel campo del noto, e quindi del rassicurante.<sup>13</sup> Fondamentalmente, l'opera d'arte (musicale e non) continua a ripeterci che siamo all'altezza della situazione, che *ce la possiamo fare!*

La musica si pone dunque sulla soglia del senso, perché ne riproduce ritualmente il processo. L'unico *riferimento* che una semiotica musicale possa mettere in gioco, al suo livello di base, è perciò quello, interno, dell'*embodied meaning*, del tutto a cui fa riferimento la parte. Poi, sappiamo bene che la musica può acquisire una serie di ruoli funzionali, oltre ad accompagnare la danza. Può, per esempio, accompagnare la parola, nel canto, e la parola rimette in gioco, in qualche modo, la questione del riferimento. Può gestire il racconto, anche autonomamente dalla parola, utilizzando le ripetizioni come se fossero espressioni verbali dotate di riferimento, come accade con i *Leitmotiv* wagneriani. Può accompagnare l'azione cinematografica o teatrale, o fungere da pura tappezzeria sonora di un luogo. Dalle nostre osservazioni di base derivano una serie di conseguenze: cercheremo qui di prenderne in considerazione alcune.

### **Rappresentazione e riferimento**

La musica può mimare l'andamento di fenomeni reali (sonori o anche no, naturali o anche no, comunque a essa esterni).<sup>14</sup> È lecito parlare di *rappresentazione*, e quindi,

---

<sup>12</sup> Intendiamo qui *rito* in un senso molto ampio, come qualsiasi successione regolata di eventi umani e partecipati che ci sia nota, indipendentemente dal fatto che essa possieda un significato. L'elemento determinante (evidentemente comune ai riti in senso proprio) è che, poiché conosciamo la sequenza, siamo in grado di prevederne lo sviluppo. Ma questo è quello che succede anche in presenza della ripetizione, il cui specifico vantaggio sta nella prevedibilità che essa produce anche in assenza di un apprendimento precedente. In altre parole, la ripetizione agisce un po' come una sequenza rituale (nel senso più ampio) le cui regole di successione siano date al momento presente, e immediatamente comprensibili. Per questo, evidentemente, la ripetizione stessa è presente all'interno di molti riti sociali, semplificandone l'apprendimento e la partecipazione attiva. Più che Lévi-Strauss, in questo approccio al rito ci sono gli echi di Rappaport (1999) e di Tagliaferri (2006)

<sup>13</sup> Tanto più quando dal primo ascolto si passa ai successivi riascolti, nei quali, inevitabilmente, il rapporto tra noto e nuovo cambia, senza però neutralizzarsi mai del tutto, per i motivi ipotizzati da Meyer (1967, pp. 47-48), rielaborati da Cone (1977) e ampiamente discussi da Marconi (2001, pp. 276-285).

<sup>14</sup> Come le intonazioni emotive della voce o le gestualità, di cui parla Marconi (2001, pp. 47-128).

conseguentemente, di *riferimento*, in questi casi? Teniamo presente che non basta che ci sia somiglianza per parlare di *rappresentazione*: un gemello non *rappresenta* l'altro, normalmente – a meno che non venga intenzionalmente utilizzato per farci capire l'aspetto fisico dell'altro. Mi sembra che sia necessaria un'intenzione rappresentativa, sufficientemente evidente – e in questi casi la semplice somiglianza può essere persino irrilevante, visto che si può *rappresentare* verbalmente una scena senza che vi sia nessuna somiglianza tra le parole che descrivono e la scena descritta. La somiglianza è quindi solo uno dei modi possibili del rappresentare. Là dove la musica è funzionale al racconto, per esempio, come nel melodramma, ha probabilmente senso dire che la musica *rappresenta* delle emozioni. Ma si può dire lo stesso per la musica pura, come vorrebbe l'estetica musicale romantica?

Un gemello non rappresenta l'altro, ma può suscitare significazioni (e quindi emozioni) analoghe a quelle suscetibili dall'altro. Qui sono le proprietà visive stesse del gemello a funzionare, attraverso le analogie con l'altro, senza che venga messa in gioco la rappresentazione: in altre parole, riconosciamo delle proprietà, le quali sono significative allo stesso modo di quelle dell'altro gemello. In questo senso, la musica può ricostruire degli andamenti riconoscibili, e produrre significazione (e quindi emozione) in maniera diretta. Non perché ci sia rappresentazione, ma perché *siamo di fronte alle proprietà stesse*, benché riconosciute in un contesto differente da quello in cui sono più comunemente inserite.

Possiamo naturalmente chiamare in gioco qui gli *schemi incarnati* di Johnson (1987, p. 62) e di Lakoff - Johnson (1980), ma, in primo luogo non si tratta solo di quelli, ma anche di qualsiasi altro schema noto e quindi riconoscibile, e, in secondo e più importante luogo, quello che stiamo dicendo è che qui non si tratta di metafore o di metonimie, ma degli schemi medesimi, i quali vengono riconosciuti direttamente e di conseguenza proiettati verso il loro sviluppo noto. Parlare di metafora e di metonimia significa rimettere in gioco in qualche modo la rappresentazione, e quindi sarà lecito dare loro un ruolo solo le volte in cui sia lecito parlare di rappresentazione (quindi nel melodramma sì, ma nella musica pura generalmente no).

Non basterà, credo, nemmeno contrapporre alla nozione di *rappresentazione* quella di *illustrazione musicale*, come fa Marconi (2001, pp. 36-45) nello sviluppare Kivy (1984, pp. 203-212), stabilendo un parallelismo con l'opposizione tra *autore empirico* e *autore modello*

(Eco 1979, pp. 60-66).<sup>15</sup> Di nuovo, infatti, anche la (certamente più debole, e più interna al testo, e quindi semioticamente preferibile) nozione di *illustrazione musicale* mette in gioco una tematica che riguarda il riferimento, benché non più legata a un'intenzione empirica, ma soltanto a un'intenzione testuale. Nella fruizione, piuttosto, lo schema viene direttamente riconosciuto (senza mediazioni analogiche, metaforiche o comunque referenziali) e il suo sviluppo proiettato nell'aspettativa, sia che tale schema sia legato a codici generali dell'*homo musicus*, a pratiche sociali, a tecniche, stili o opere musicali specifiche (STEFANI 1998, p. 13), sia che dipenda da qualsiasi altra acquisizione o disposizione precedente, musicale o meno che sia (comprese ovviamente quelle che Delalande [1993] chiama *condotte musicali*), sia che sia legato ad aspetti melodici, armonici, ritmici, timbrici o agogici o a qualsiasi combinazione tra loro.

Sappiamo comunque che la dimensione plastica di un dipinto non è meno significativa della sua dimensione rappresentativa (quando questa c'è): essa rimanda in ogni caso a rapporti plastici presenti nella realtà visivamente percepita. Il fatto di trovarsi all'interno di un artefatto comunicativo renderà tuttavia queste proprietà maggiormente salienti, e quindi più facilmente pregnanti. Allo stesso modo, in un brano musicale, gli andamenti si trovano a essere più immediatamente focalizzabili, e quindi riconoscibili, che nel mondo reale, ma una volta che la focalizzazione c'è stata, essi agiscono come quelli reali, anche senza il tramite della rappresentazione, scatenando lo stesso sistema di previsioni del loro analogo non musicale (tanto che provenga dal mondo reale o da qualche sistema espressivo diverso dalla musica).

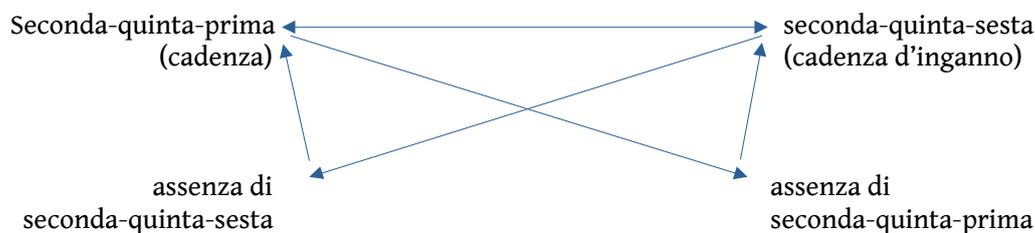
Insomma, il sistema di previsioni che mettiamo in gioco nell'ascoltare un brano musicale non dipende solo dalla nostra competenza musicale, ma da tutta la nostra competenza dinamica (sonora e non), nella misura in cui essa può essere messa in gioco nell'ascolto – senza che questo comporti la presenza di rappresentazioni, anche se nei giusti contesti pure gli andamenti musicali possono essere sentiti come rappresentazioni, ed essere sfruttati in questo modo.

---

<sup>15</sup> Così Marconi (2001, p. 43): «La risposta di Kivy è così articolata: se si usa il termine 'rappresentazione' per indicare solo quei casi nei quali qualcuno ha l'intenzione di produrre qualcosa di simile a qualcos'altro e riesce a farlo accettare come tale, usando invece il termine 'illustrazione musicale' per indicare tutti gli oggetti che, al di là delle intenzioni del loro autore empirico, sono sentiti simili a qualcos'altro.»

## Disforia / euforia

Per esempio (figura 1), potremmo provare a mettere sul quadrato semiotico l'opposizione tra l'andamento normale di una cadenza (per esempio seconda-quinta-prima) e quello di una cadenza d'inganno (seconda-quinta-sesta).



Il processo della cadenza d'inganno consisterebbe allora nel negare la presenza della risoluzione sulla tonica (discesa da sinistra in alto verso destra in ballo), affermando di conseguenza l'arrivo del sesto grado (ascesa lungo la deissi negativa).<sup>16</sup> È abbastanza evidente l'analogia con l'andamento narrativo, al suo livello di massima profondità nel percorso generativo greimasiano. Ma questo non significa mettere in campo qui la narratività. Significa solo trovare, a questo livello di astrazione, un'analogia logico strutturale: in ambedue i casi, al mondo noto, normalmente atteso, viene sostituito un mondo nuovo, che in questo caso è momentaneamente meno appagante: la tensione non si risolve con la cadenza, ma viene portata avanti verso nuovi sviluppi. Questa analogia potrà essere eventualmente sfruttata da una musica apertamente descrittivo-narrativa, ma una potenzialità non comporta di per sé una necessità.

Potremmo anche pensare che, a questo livello di astrazione, questo meccanismo possa essere riportato semisimbolicamente a meccanismi di soddisfazione-insoddisfazione della nostra vita quotidiana, come potrebbe proporre di fare una semiotica di ispirazione generativa.<sup>17</sup> Interpretare in questo senso vorrebbe dire dare alla musica un valore di rappresentazione, simile a quello delle immagini, seppur a un livello di astrazione assai più

<sup>16</sup> Molto più rara è ovviamente l'eventualità contraria, ovvero che in attesa di una cadenza di inganno si presenti quella vera (secondo il percorso che dall'alto a destra scende in basso a sinistra risalendo poi per la deissi positiva). Affinché questa possibilità si dia è necessario che un brano di musica (o uno stile musicale) renda talmente normale l'arrivo della cadenza d'inganno da far risultare una sorpresa la risoluzione tonale canonica. Si tratta di un'eventualità difficile ma non impossibile, in linea con la nota celia schoenberghiana sul *Pierrot Lunaire* citata da Adorno (1975<sup>6</sup>, p. 89) «secondo cui il *Mondfleck* nel *Pierrot* è scritto secondo le regole del contrappunto severo ammettendo le consonanze solo di passaggio e sui tempi deboli».

<sup>17</sup> Si tratta, sostanzialmente, della proposta di interpretazione del livello plastico, avanzata in GREIMAS 1991, poi molto sviluppata in ambito di semiotica visiva, e ripresa nel campo musicale in JACOVIELLO 2013, pp. 241-244.

alto. Ma non credo che ci sia bisogno di mettere in gioco questo passaggio analogico: per l'orecchio abituato al contesto tonale, la sostituzione della cadenza d'inganno alla cadenza vera è infatti già una trasformazione che aumenta l'incertezza del mondo, e quindi in sé disforica. In altre parole, invece di semplificare il mondo, essa lo complica.<sup>18</sup>

Poiché la musica è un prodotto umano, abbiamo ragione di pensare che questa complicazione possa servire a farci apprezzare di più la semplificazione finale, la finale restaurazione dell'ordine; e questo produrrà nell'ascoltatore nuovi regimi di aspettativa. L'attesa di restaurazione dell'ordine (in altre parole, di significato) è così forte che persino nella musica colta delle avanguardie del Novecento, dove spesso non si arriva a nessuna risoluzione musicale, né tonale né d'altro tipo (spesso interrompendosi definitivamente il flusso in piena tensione),<sup>19</sup> e quindi a nessun tipo di semplificazione sul piano strettamente musicale, siamo portati a cercare la risoluzione su un piano metaforico-discorsivo, leggendo la sequenza musicale come discorso sul mondo: un discorso che, come tanti discorsi verbali, esibendo nella sua concatenazione-evoluzione la complessità del mondo, di fatto la riduce, perché ci permette di controllarla di più.<sup>20</sup>

Portando avanti queste premesse, presumibilmente definiamo *bella* una musica quando essa ci trasporta in un percorso felice, complessivamente di carattere euforico. Potrà trattarsi di un percorso facile, perché la musica è funzionale ad altro, per esempio a un'attività come la danza; oppure potrà trattarsi di un percorso cognitivamente difficile, attraverso il quale avremo vissuto una sensazione di *Stimmung* con una situazione complessa, magari con numerosi momenti disforici. È importante notare che la felicità di cui stiamo parlando riguarda il percorso e l'esperienza che ne consegue, e non gli eventuali contenuti dell'eventuale rappresentazione. Nessuna felicità, per esempio, viene espressa da *Le Sacre du Printemps*, cioè dalla vicenda che viene messa in scena dal balletto e dalla musica che lo rende possibile, ma l'esperienza d'ascolto è ugualmente felicissima, tra le più felici che un brano musicale possa produrre. Ci troviamo in sintonia con una serie estremamente complessa di eventi, e allo stesso tempo travolti dal gioco delle ripetizioni: la

---

<sup>18</sup> Si pensi alla relazione posta da Imberty (1992, p. 57) tra l'opposizione *tensione/distensione* e quella *instabilità/stabilità*, cui potremmo aggiungere anche *tendenza disforica/tendenza euforica* (attraverso il tramite di *incertezza/certezza*).

<sup>19</sup> Cfr. MARCONI 2001, p. 173.

<sup>20</sup> Anche a questa difficoltà a comprendere molti pezzi di avanguardia nei propri stessi termini musicali può essere ricondotta la sua problematicità per molti ascoltatori. È come se la possibilità di una classica comprensione musicale, con tanto di risoluzione conclusiva, venisse negata, mentre al suo posto viene in apparenza proposta una risoluzione (esterna, concettuale) molto più legata alla natura di discorso della musica, ma il significato di questo discorso rimane comunque ovviamente indeterminato.

consapevolezza dell'evento tragico che accade sulla scena aumenta ulteriormente questo senso di felicità cognitiva e insieme partecipativa. Una musica *brutta*, viceversa, è una musica che, per banalità o inconsistenza (o incomprensibilità), non riesce a produrre nessuna *Stimmung* adeguata al suo contesto di ascolto (che sarà naturalmente diverso a seconda che ci troviamo in sala da ballo o a teatro).

### **L'ascolto come fare**

Per quanto importanti siano le cognizioni che lo costellano, è comunque il percorso a determinare la qualità di un brano di musica. In questo senso l'ascolto è prima di tutto un *fare*, e questo fare è tanto cognitivo quanto corporeo: potremmo dire che la dialettica tensione/ripetizione è un dispiegarsi del conoscere attraverso il campo del fare. «Am Anfang war das Tun», diceva Faust, traducendo l'attacco del *Vangelo secondo Giovanni* all'inizio del dramma di Goethe: «in principio era il fare». Per questo, gli eventuali andamenti corporei, dell'interprete come dell'ascoltatore, non sono che casi particolari di questa *Stimmung*.<sup>21</sup>

Parlare di dialettica tra ripetizione e tensione significa anche riconoscere che questi due ambiti non sono indipendenti. In un ascolto frontale, l'attenzione dell'ascoltatore è naturalmente concentrata sul piano su cui si presentano le novità, un primo piano rispetto al quale la ripetizione costituisce lo sfondo. Anche la tendenza normalmente soddisfatta su cui la ripetizione si fonda ha le sue tensioni, per quanto deboli: l'arrivo degli accenti, o quello di certe posizioni armoniche, sono eventi attesi e di solito sufficientemente regolari. Per questo l'attenzione si rivolge ad altro. Ma lo sfondo può ergersi in primo piano quando un accento atteso non arriva, o anticipa o ritarda attraverso un *rubato*, o quando una cadenza d'inganno scuote il gioco; o pure semplicemente perché la melodia sul primo piano svanisce lasciando che la ripetizione sul basso domini il campo. In una situazione di quest'ultimo genere, una normale ripetizione di sfondo può trasformarsi in saturazione, ovviamente tensiva, perché ora lo sviluppo sembra essere diventato appannaggio del basso, e non arriva.

Viceversa, anche un andamento sul primo piano, con le sue determinanti tensioni, si può ripetere, creando una regolarità di sorprese, senza effetti di saturazione. La struttura strofa-ritornello tipica della canzone italiana costituisce un esempio di questo tipo, ma lo sono anche, in generale, le forme a rondò, e persino la forma-sonata, nella sua canonizzazione secondo lo schema esposizione-sviluppo-ripresa-coda, che il Romanticismo

<sup>21</sup> Sugli aspetti ludici del piacere musicale vedi anche DELALANDE 1993, pp. 49-50 e MARCONI 2001, pp. 249-254.

ha potuto problematizzare proprio perché costituiva comunque uno schema noto, con fasi prevedibili. La prevedibilità si rivela necessaria alla musica non meno dell'imprevedibilità. Per questo, presumibilmente, l'armonia tonale ha potuto a un certo punto imporsi, con il suo sistema di prevedibilità armoniche, le quali permettono insieme il ritornare rassicurante della cadenza ma anche il gioco sulla sua dilazione: il dramma, tensivamente acuto, insieme con la sua risoluzione tonale inevitabile, al momento giusto o almeno prima o poi.

### **Poesia e contrappunto**

Anche in poesia la qualità estetica si gioca sulla sintonizzazione con il percorso di comprensione, ritmato da elementi di ricorrenza. Questo è interessante, perché la poesia contiene di solito dei significati sufficientemente definiti, se non proprio dei racconti. Dovrebbe essere sufficientemente chiaro che la qualità estetica di un componimento poetico non coincide con la qualità (etica?) del discorso che a prima vista trasmette. Semmai, la componente discorsiva verbale costituisce la gran parte di quel primo piano su cui si concentra l'attenzione e determina la gran parte degli andamenti tensivi, proprio come può accadere in musica quando c'è una linea melodica principale. E tuttavia, altri andamenti tensivi possono intervenire in poesia, sia perché più livelli di significato possono essere messi contemporaneamente in gioco, sia perché anche gli andamenti fonetici (e talvolta persino quelli visivi) sono in grado di ingenerare aspettative. Quando questo gioco si produce in poesia, abbiamo andamenti non troppo dissimili da quelli che in musica produce il contrappunto, richiedendo di seguire e gestire insieme linee di previsioni parzialmente autonome, nonché le loro interazioni. Pure in poesia, poi (ovviamente con regole diverse), primo piano e sfondo possono scambiarsi, con tutta l'ambivalenza possibile (in poesia come in musica) tra un contrappunto dove è generalmente chiaro cosa sia primo piano e cosa sia sfondo (canto accompagnato, per esempio), e un contrappunto in cui tutte le linee possono appartenere in qualche momento al primo piano (fugati poetici o musicali).

Quando la musica è canto, ovvero intona parole poetiche, il contrappunto può finire per coinvolgere tutte le dimensioni di cui stiamo parlando, quelle verbalmente semantiche e quelle musicalmente passibili di previsioni. La musica può finire per presentarsi come un (complesso) *comment* a un (complesso) *topic*: la maggiore semanticità della parola la rende naturale candidato a definire *ciò di cui si parla*, mentre la realizzazione musicale sarebbe in questa prospettiva *ciò che se ne dice*. Sta di fatto che la situazione è normalmente più

complessa di così, perché la componente verbale può già avere le sue relazioni *topic-comment interne*, e la musica non si limita a commentarle ulteriormente, ma può facilmente modificarle, agendo sulle diverse focalizzazioni che essa può produrre rispetto a una lettura non musicale del testo verbale. Inoltre, la musica porta con sé i propri sistemi di previsioni, e le proprie analogie sonore. L'uso teatrale dell'espressione vocale è diventata una base dell'espressività musicale del melodramma, per esempio.<sup>22</sup>

D'altra parte, non è difficile che nel canto la componente musicale finisca per *mangiarsi* il senso delle parole. Siamo tutti consumatori di canzoni in altre lingue (specie in inglese) di cui non comprendiamo il senso o non ce ne interessiamo. Ma la canzone non sarebbe la stessa se la voce del cantante venisse sostituita da uno strumento solista: gli andamenti della voce in musica non smettono di rimandare agli andamenti della voce nei contesti extramusicali in cui si presentano di solito. Esiste un sistema di previsioni sonore di carattere extramusicale, che la musica ingloba in questo modo, e che è parallelo a quello del significato verbale: per esempio, anche dalla voce di una persona di cui non comprendiamo la lingua siamo in grado di capire moltissime emozioni. La comprensione del discorso verbale aggiungerebbe certamente una linea al contrappunto complessivo, ma può ben darsi che la nostra fruizione sia perfettamente soddisfatta anche senza.

### **Criteri della ripetizione**

Infine, che cosa intendiamo esattamente per ripetizione? La risposta facile sarebbe qualcosa come: il ritorno delle esatte sequenze di eventi in intervalli di tempo uguali. Sappiamo bene tuttavia come nel nostro mondo l'identità perfetta non esista né nelle sequenze di eventi né negli intervalli che le separano. Si dovrà trattare perciò, in ambedue i casi, di un'identità parziale: l'infrangersi delle onde marine sulla spiaggia è indubbiamente un fenomeno di ripetizione, ma sia le singole onde che i singoli intervalli tra l'una e l'altra sono differenti tra loro, e spesso non poco. Si tratterà allora di stabilire un criterio che chiarisca i limiti entro i quali questa quasi-ripetizione viene percepita come una ripetizione a tutti gli effetti.

Immaginiamo un brano musicale che prenda come pulsazione di base l'andamento effettivo delle onde su una spiaggia. Temo che l'effetto sarebbe piuttosto problematico, e quello stesso andamento che sulla spiaggia percepiremmo come regolare diventerebbe qui irregolare, a sua volta tensivo. Questo accade perché la pulsazione che noi consideriamo normale in musica è meno variata di quella delle onde. Il ritmo delle onde apparirebbe

<sup>22</sup> Si veda nuovamente MARCONI 2001, pp. 47-110.

irregolare rispetto alla ricorrenza attesa, e non riuscirebbe a farsi sfondo, ovvero a farsi a tutti gli effetti ricorrenza.

D'altra parte, in poesia una quasi-ripetizione al modo delle onde marine è un fenomeno normale. L'endecasillabo, che è il verso principe della tradizione italiana, per esempio, non ha accenti fissi, tranne quello sulla decima sillaba. È un verso che tende a distendersi su andamenti di tipo giambico (accenti su 2, 4, 6, 8 e 10); eppure anche in un ritmo tendenzialmente giambico vi possono essere accenti più forti e accenti più deboli distribuiti diversamente in versi consequenziali. Inoltre, poco meno frequenti degli altri sono nell'endecasillabo gli accenti su 1 e su 3, e anche su 7 (schema dattilico 1, 4, 7, 10). Questa variabilità, che Dante, per esempio, utilizza lungo tutta la *Commedia*, non ci impedisce di riconoscere con facilità l'identità dell'andamento del verso, e la ripetizione dello schema endecasillabico. È vero che la maggiore frequenza degli schemi giambici tende a porre maggiormente in rilievo quei versi in cui si mettono in opera altri schemi, proprio come accade in musica là dove, al posto di un normale e atteso forte accentale, si presenti un *fortissimo*, o anche un *pianissimo*. Si tratta, comunque, di una normale dialettica tra primo piano e sfondo, che non nega il riconoscimento della ricorrenza, ma anzi si basa su quello per introdurre variazioni su un piano dove non sono attese.

Cosa accadrebbe se utilizzassimo l'andamento metrico dell'endecasillabo, o comunque un andamento prosodico verbale, per determinare pulsazione e accenti metrici di un brano musicale? Prima dell'invenzione medievale della misura o anche dell'isoritmia, questa situazione era presumibilmente la norma anche nella musica occidentale, e il canto gregoriano era molto più basato sui ritmi della parola di quanto noi siamo abituati oggi e ormai da secoli; ma anche i modi ritmici, che rappresentano la fase di transizione tra XII e XIII secolo verso una maggiore isometria, erano fondamentalmente basati sui metri poetici. D'altra parte, l'invenzione dell'isoritmia, già presente implicitamente nella musica da danza, è stata un momento fondamentale dello sviluppo del contrappunto, proprio come l'ha fatto la nostra armonia semplificata, in seguito addirittura temperata, basata su 12 semitoni ugualmente distanti. Sistemi armonici molto più complessi del nostro, come quello arabo, per esempio, non sono arrivati a sviluppare complessità contrappuntistiche paragonabili a quella occidentale. Evidentemente, in musica, per lo meno per come la concepiamo noi occidentali oggi, si richiedono nella ripetizione livelli di identità meno parziali, che permettano riconoscimenti più immediati e sicuri; e gli allontanamenti da questo principio vengono percepiti comunque come sperimentazioni poco canoniche. Chissà quanto potrà

aver influito su questa canonizzazione razionalizzante l'associazione medievale della musica (nel quadrivio, da Boezio in poi, come *musica mundana* – con tutto il platonismo correlato) con aritmetica, geometria e astronomia, un'associazione che, pur con grande varietà di modi e di interpretazioni, da Machaut arriva sino a Bach e poi a Boulez e al serialismo integrale.

### Bibliografia

- ADORNO, Theodor Wiesegrund (1975<sup>6</sup>), *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi.
- BARBIERI, Daniele - MARCONI, Luca - SPAMPINATO, Francesco (a cura di) (2008), *L'ascolto musicale. Condotte, pratiche, grammatiche*, Lucca, LIM.
- BARBIERI, Daniele (a cura di) (2004), *Tensioni, interpretazione, protonarratività*, «Versus», XCVIII-XCIX.
- BARBIERI, Daniele (2020), *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale*, Bologna, Esculapio.
- CONE, Edward T. (1977), *Three Ways of Reading a Detective Story – Or a Brahms Intermezzo*, «The Georgia Review», XXXI, 3, pp. 554-574.
- DELALANDE, François (1993), *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Bologna, CLUEB.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1991), *Semiotica figurativa e semiotica plástica*, in *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, a cura di Lucia Corrain e Mario Valenti, Bologna, Esculapio, pp. 33-51.
- IMBERTY, Michel (1992), *Stabilità e instabilità. Organizzazione temporale nei processi di ascolto*, in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti*, vol. II (“Traduzioni”), a cura di Rossana Dalmonde e Mario Baroni, Trento, Università degli Studi di Trento (Atti del convegno EuroMAC 2, Trento, 24-27 ottobre 1991), pp. 50-63.
- JACOVIELLO, Stefano (2012), *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Milano, Mimesis.
- JOHNSON, Mark (1987), *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.
- JULLIEN, François (2015), *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard.

- KIVY, Peter (1984), *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*, Princeton, Princeton University Press.
- LAKOFF, George - JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LANDOWSKI, Eric (2004), *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2008), *Che tipo di affordances sono le affordances musicali*, in *L'ascolto musicale. Condotte, pratiche, grammatiche*, a cura di Daniele Barbieri, Luca Marconi, Francesco Spampinato, Lucca, LIM, pp. 43-54.
- MARCONI, Luca (2001), *Musica, espressione, emozione*, Bologna, CLUEB.
- MELANDRI, ENZO (2004), *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet.
- MEYER, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago - London, The University of Chicago Press.
- MEYER, Leonard B. (1967), *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990), *Can One Speak of Narrativity in Music?*, «Journal of the Royal Music Association», CXV, 2, pp. 240-257.
- RAPPAPORT, Roy A. (1999), *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RICOEUR, Paul (1983-1985), *Temps et récit*, 3 voll., Paris, Éditions du Seuil.
- SPAMPINATO, Francesco (2015), *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan.
- STEFANI, Gino (1998), *Musica. Dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi.
- TAGLIAFERRI, Roberto (2006), *La "magia" del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica*, Padova, Edizioni Messaggero.

#### 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.