Francesco Galofaro

La scala della divina ascesa
Omaggio a Luca Marconi*

Nel presente articolo intendo ripercorrere una parte dell'itinerario di ricerca compiuto da Luca Marconi intorno al legame tra musica, tensione ed emozione. Mi soffermerò su un modello proposto da Marconi (2004) che a mio parere coglie il legame tra concatenazioni musicali e i loro effetti su un corpo semiotizzato, rendendo conto in tal modo della loro efficacia. Applicherò il metodo di analisi suggerito da Luca Marconi a un arpeggio musicale molto famoso che apre la canzone *Stairway to Heaven*, per mostrare come il legame tra attese, tensioni e passioni costituisca la condizione di possibilità per dei giudizi sulla musica e per affrontare uno studio semiotico della sostanza musicale senza rinunciare all'analisi formale e senza doversi richiamare all'intuizione o al senso comune. Infine, sottolineerò la pertinenza degli studi di Luca Marconi per una corretta impostazione del problema dell'enunciazione in musica.

Dal codice al testo: una transizione faticosa

Il saggio *Interpretare analizzando, analizzare interpretando* (Marconi 1997) è un documento importante sia per leggere la storia della semiotica musicale sia perché propone una sintesi di alcune idee che accompagneranno la ricerca di Luca Marconi negli anni successivi. Esce all'interno di un numero monografico del *Bollettino del gatm* (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale) dedicato all'ermeneutica musicale. Nel testo Marconi ripercorre lo sviluppo di modelli che legano analisi ed interpretazione musicale lungo un ventennio. Il punto di partenza è costituito dalle proposte di Leonard Meyer (1973) e Gino Stefani (1976); punti d'arrivo sono il lavoro di Robert Hatten (1994) su Beethoven e di Eero Tarasti (1994)

* Questo articolo si inserisce nell'attività di ricerca del Progetto ERC *NeMoSanctI: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) - A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives*. Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dall'European Research Council (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

che riprende e generalizza le sue analisi su Chopin ispirate alla grande sistemazione della teoria semiotica proposta da Greimas e dalla sua scuola. Il percorso si dipana attraverso l'analisi dei musemi di Philip Tagg (1979) e quella dei *topic* di Kofi Agawu (1991), oltre ai lavori che Marconi stesso ha realizzato in collaborazione con Stefani (Stefani - Marconi 1990, Stefani - Marconi - Ferrari 1990). Con estrema pazienza Marconi disegna un percorso, costruisce relazioni tra le diverse proposte e divulga in Italia testi all'epoca non tradotti, come aveva fatto in precedenza nella antologia da lui curata (Marconi - Stefani, 1987), fondamentale per chiunque volesse avvicinarsi al problema del significato musicale. Compie uno sforzo costante per riportare tali modelli in dialogo con la semiotica generale grazie a nozioni quali *prova della commutazione*, *marcato/non marcato*, *type/token*, *unità culturale*, che rendono reciprocamente traducibili le rispettive concettualizzazioni degli autori citati. Fotografa la difficile transizione che nel campo della semiotica musicale vede gli autori spostare il proprio interesse dalla semiotica *del codice* alla semiotica *del testo*, come era già accaduto durante gli anni Settanta per la semiotica generale e nel corso degli anni Ottanta per la semiotica del cinema. Un percorso che ruota attorno a una linea portante: la distinzione tra analisi e interpretazione (musicale), la prima interessata ai "significanti" e la seconda ai "significati", non ha validità ed è anzi fuorviante: l'interpretazione presuppone l'analisi, e l'analisi soggiacente a un'interpretazione fondata può sempre venire esplicitata. Forse oggi un'affermazione simile suona del tutto accettabile tra i semiotici; tuttavia, ancor oggi abbiamo lavori concentrati sulla forma, sull'analisi, sulla ricostruzione di sistemi generali, e lavori focalizzati sulla sostanza, sugli stili e sugli apprezzamenti collettivi della musica, a testimoniare della difficoltà a praticare la delicata sintesi che troviamo in tanti lavori di Marconi. Nel contesto di una semiotica che all'epoca faticava ad affrancarsi dal compito di ricostruire il "codice" musicale, l'articolo di Marconi mostra le difficoltà dei modelli in voga nel rendere conto del legame tra espressione e contenuti entro la singolarità dell'opera musicale: i criteri delle interpretazioni processuali rimangono spesso impliciti; si avverte sempre la necessità di ricondurre passaggi particolari a unità più generali; solo più tardi ci si dota degli strumenti per descrivere la dimensione strategica dell'interazione tra le unità musicali nel brano e le letture coerenti che ne discendono – le *isotopie musicali*. Inoltre, Marconi fa riferimento al lavoro di Umberto Eco (1979) sulla nozione di lettore per affrancare l'interpretazione musicale dalla sua dimensione idiosincratica e psicologistica, all'epoca molto diffusa se non addirittura dominante perfino tra alcuni semiologi.

Tra formalismo ed espressionismo

Tra i problemi che la semiotica musicale ereditava dalla musicologia vi è l'opposizione, frutto del dibattito estetico ottocentesco, tra forma e contenuti espressivi. Un'opposizione che non dovrebbe avere cittadinanza tra i semiotici, perché sappiamo, con Hjelmslev, che la distinzione pertinente è semmai tra forme dell'espressione e forme del contenuto. Ma Hjelmslev stesso ha contribuito a confondere le acque identificando la musica con un sistema simbolico asemantico, un puro gioco di forme in cui i piani dell'espressione e del contenuto sarebbero isomorfi; non si è reso d'aiuto nemmeno Lévi-Strauss, che contrappone la musica al mito in quanto la prima sarebbe pura forma, il secondo puro contenuto. Per questo motivo, la semiotica della musica ha rischiato di ridursi a ripetere o a giustificare il lavoro dell'analisi musicale; oppure, a "disneizzare" la musica (l'espressione è di Umberto Eco), volendoci vedere a tutti i costi una figuratività, una narratività e un riferimento al mondo che caratterizza semmai estetiche particolari: il romanticismo, la musica a programma, il *Leitmotiv* wagneriano, le colonne sonore del cinema hollywoodiano della prima metà del Novecento, etc.

Su questa contraddizione, presente e viva nella nostra cultura, tra un'estetica formalista – per la quale la musica non ha modelli in natura ed è una genuina espressione di idee culturali – e una posizione espressionista, per cui la musica è *mimesis* dell'espressione di emozioni oppure espressione dello stato d'animo del compositore o tentativo di replicarlo nell'ascoltatore e molto altro ancora, la posizione di Marconi (2001, p. 45) era molto in linea con la ricerca del tempo: la musica presenta i tratti di uno "schema incarnato" di un'espressione emotiva la cui presenza nel brano viene ipotizzata dall'ascoltatore; talvolta, è proprio il brano musicale a invitare l'ascoltatore in tal senso. La posizione di Marconi risente evidentemente di un periodo in cui la ricerca era potentemente orientata verso il tema del *corpo;* d'altro canto, aveva il merito di indicare nelle espressioni vocali e motorie un problema per tutta la semiotica e non solo per quella musicale, che ovviamente era già interessata al canto e alla danza.

Per via del tentativo di sintesi equilibrata che portava avanti, Luca Marconi non poteva non essere considerato un maestro per chi, come me, si affacciava al complesso campo di studi della semiotica musicale negli anni Duemila. Sotto la direzione di Marconi e di Umberto Eco dedicai la mia tesi di laurea a un'applicazione del modello del *Lector in fabula*

all'analisi del concerto RV 565 di Vivaldi (Galofaro 2008).[1] Per me resta essenziale individuare un *massimo comun divisore* tra le strutture narrative e quelle musicali, in modo da individuare e studiare la dimensione *protonarrativa* che accomuna entrambe. Data poi la proliferazione di etichette e categorie d'analisi che ciascun semiotico della musica coniava appositamente, e che Marconi si sforzava faticosamente di tradurre le une nelle altre, dedicai la mia tesi di dottorato al modo in cui il metalinguaggio influisce sul significato che attribuiamo ai testi, musicali e non solo.

Musica, espressione, emozione

Nel 2003, ebbi una lunga corrispondenza epistolare con Daniele Barbieri sulla possibilità di applicare modelli narrativi a testualità non figurative come la musica. Poiché Luca Marconi aveva appena pubblicato un importante libro dedicato al rapporto tra espressione ed emozione in musica (Marconi 2001), decidemmo di coinvolgerlo in un seminario che tenesse conto anche delle componenti non figurative del racconto, della poesia, della pittura. Come ci si poteva attendere, molti interventi al seminario ruotarono intorno alla musica, nel tentativo di rendere comprensibile un dibattito spesso piuttosto tecnico intorno alle nozioni di ritmo, tensione, interpretazione. Il titolo del seminario, tenutosi alla Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna, era "Simultaneità, successioni, tensioni: il racconto in musica e in altre testualità non figurative". Barbieri (2004b) raccolse gli interventi in un volume della rivista *VS,* oltre a dedicare una monografia allo sviluppo di una teoria generale della tensione e del ritmo (Barbieri 2004a).

Fin da principio Marconi richiamò l'attenzione dei partecipanti sul lavoro di Leonard Meyer e sul legame tra tensione ed emozione: «Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited» (Meyer 1956, p. 14). Come scrive Barbieri (2004b, p. 5), «l'emozione insorge quando il testo (o il mondo) non si comporta come ci aspettiamo che faccia». Si trattava, almeno per me, di una prospettiva entusiasmante, tanto rispetto ai tentativi sterili di ridurre il significato a schemi innati, sotto l'influenza del cognitivismo dell'epoca, quanto al reiterare all'infinito un'equazione tra senso e interpretazione che finiva per non spiegare né l'uno né l'altra. Il senso si dimostra a partire da ciò che tradisce l'interpretazione; il senso ha dunque una dimensione autonoma e una componente di progettazione strategica presupposta dal tradimento; allo stesso tempo, è necessario anche che vi sia qualcuno da tradire. Naturalmente, se il senso

[1] Sempre in dialogo con Luca Marconi, Leonardo Polato (1995-1996) aveva presentato il modello di Eco ai musicologi proponendone l'impiego.

può tradire le attese, può anche confermarle. È questo che mi portava a vedere nella dialettica tra differenza e ripetizione l'origine delle infinite variazioni che caratterizzano la semiotica della musica.

Il mio intervento al seminario (Galofaro 2004) si concentrò sulla nozione di '*accordo vagante',* che mi permetteva di dimostrare la presenza di *bi-isotopie* nella musica tonale. Secondo Arnold Schönberg, alcuni accordi – condivisi da regioni armoniche lontane – permettono modulazioni improvvise che sorprendono l'ascoltatore e danno varietà allo sviluppo musicale. La storia del linguaggio musicale tonale mostra che l'utilizzo sempre più frequente di questi accordi porta a una nozione allargata di tonalità, e infine al suo dissolvimento nella musica atonale. Da un punto di vista semiotico, ciò che importa è che, se vi sono passaggi in cui a una forma dell'espressione corrispondono due letture "tonali" diverse, come accade nel motto di spirito per Greimas, non possiamo liquidare la musica come un sistema simbolico (caratterizzato da isomorfismo tra i piani). Come si è detto, tali *pluri-isotopie* permettono al compositore la preparazione di "sorprese" per l'ascoltatore, ovvero di suscitarne le aspettative per poi eventualmente confermarle o tradirle. Vi è dunque una base strutturale immanente al testo musicale che permette di caratterizzare la musica come una semiotica delle passioni senza che l'analista debba far ricorso all'intuizione, alla psicologia, o a letture idiosincratiche e usi del testo.

Nel corso del medesimo seminario Luca Marconi (2004) presentò un'analisi del *Moment musical op. 94 n. 6* di Schubert in cui, battuta per battuta, descriveva alcune *relazioni temporali ostese* (RTO) esplicitando le *esperienze cinetico/dinamiche* da esse *veicolate* (ECDV). Ad esempio:

> Fine battuta 32 – battuta 33
> RTO: appare un accordo che, insieme al la bemolle (tonica del brano) presenta le tre note estranee alla regione della tonica apparse come imprevisti precedentemente (re, si/do bemolle, mi/fa bemolle); esso suona come un accordo dell'insieme 2 di *Accordi della regione tonale della tonica ART* (con funzione di dominante), rispetto a due *regioni tonali diverse dalla regione della tonica RTDT* [...] C'è ambiguità rispetto a quale sia la continuazione implicata.
> ECDV: grande allontanamento dalla meta con grande aumento della tensione; ambiguità (incertezza) su quale sia la direzione dell'allontanamento. (Marconi 2004, p. 125)

Tra le mie analisi e quelle di Marconi vi è una differenza di carattere tecnico riguardo al metalinguaggio dell'armonia tonale sotto esame semiotico: con Schönberg, infatti, non possiamo più parlare di "note estranee alla regione della tonica". Ciò detto, il passo esemplifica perfettamente la nozione di accordo vagante e le sue conseguenze sul

piano delle attese dell'ascoltatore. Marconi e io stavamo facendo la stessa cosa: rendere conto della semiotica dell'armonia tonale nei termini dei rapporti tra una forma manifestante (che lui chiama RTO) e una forma manifestata (ECDV) secondo un modello hjelmsleviano. Secondo Marconi, la relazione tra i due piani è istituita da un trasferimento semico di tipo metaforico (cfr. Eco 1984). Anche in questo caso, tuttavia, ad essere centrale è la sede "corporea" dei contenuti musicali, sia pure entro un corpo semiotizzato. Che la ricerca fosse orientata in tale direzione lo dimostra il fatto che anche Pierluigi Basso (2004, p. 167) nel proprio intervento tentava di risolvere attraverso la semiotica del corpo

> da una parte, le *defaillances* dell'approccio greimasiano sul piano del percorso generativo dell'espressione e delle strutture di testualizzazione, e dall'altra l'eccessivo sbilanciamento sul fronte della genesi dei veicoli segnici nella teoria dei modi di produzione della scuola interpretativa echiana.

Tutto questo dimostra che, al di là del dibattito tra semiotica post-strutturale e interpretativa che all'epoca ancora arricchiva la scuola superiore di studi umanistici di Bologna, vi erano problemi e cornici comuni. Marconi ed io eravamo giunti alla stessa conclusione: non si trattava certo di proporre delle analisi armoniche travestite da semiotica, quanto di riflettere sulle condizioni di possibilità dell'armonia tonale e del suo linguaggio tecnico fatto di accordi, successioni, tensioni, risoluzioni. Questa base di tensioni e aspettative non serviva a Marconi per respingere o accogliere ipotesi interpretative talvolta molto lontane dallo sguardo semiotico, quali quelle che mettono in relazione il brano suddetto alle malattie veneree di Schubert; si tratta piuttosto di rendere conto del modo in cui, a fronte della pressoché illimitata interpretabilità dell'opera musicale, ciascun musicologo faccia passare in un territorio diverso la frontiera tra interpretazioni e usi del testo, rendendone assai problematico l'impiego.

Un esempio di analisi: *Stairway to Heaven*

Provo ora ad analizzare il celeberrimo arpeggio che apre la canzone *Stairway to Heaven* (Jimmy Page, Robert Plant) con gli strumenti proposti da Luca Marconi (2004):

Battuta 1

RTO: L'arpeggio in la minore invita l'ascoltatore a porre l'accordo sottostante come tonica (insieme 1 di *Accordi della regione tonale della tonica ART)*. È immediatamente seguito da un accordo dell'insieme 2 di ART, con funzione di dominante.

ECDV: Il passaggio Tonica - Dominante segna il passaggio da un massimo di quiete a un massimo di tensione. Inoltre, un *soggetto acculturato di musica tonale (SAMT)* sa che tale accordo può essere utilizzato come penultimo, chiudendo il brano. Il carattere è quello, disforico, solitamente associato al modo minore.

Battuta 2

RTO: si apre con un accordo dell'insieme 1 delle *regioni tonali diverse dalla regione tonale della tonica* (RTDT): l'accordo della scala maggiore relativa a La minore. Se invece si fosse trattato nuovamente dell'insieme 1 di ART, il brano si sarebbe concluso. Abbiamo poi un secondo accordo nell'insieme 3 di ART (sottodominante).

ECDV: *SAMT* sa che se la dominante avesse portato alla tonica il brano sarebbe terminato. Invece, col presentarsi del relativo maggiore, il brano si mantiene aperto, con una leggera distensione. La triade maggiore comporta anche una schiarita nel carattere forico del brano, confermata dall'accordo di sottodominante. *SAMT* sa anche che la sottodominante può fungere da terz'ultimo accordo in una successione che riporta alla tonica: è quello che avverrà, ma in un modo non previsto.

Battute 3-4

RTO: in una successione consueta, la sottodominante porta alla dominante e poi alla tonica. Invece, l'accordo che si presenta prima della tonica conclusiva è una settima maggiore appartiene all'insieme 1 di RTDT (il VI grado della scala). L'accenno di cadenza che apre la b. 4 presenta un sol naturale, con un richiamo al modo ipodorico.

ECDV: rispetto alla consueta cadenza IV - V - I che raggiunge un picco di tensione prima di chiudere sulla tonica, chiudendo il brano, *SAMT* avverte una differenza per cui si giunge alla tonica gradualmente, attraverso un ulteriore decremento della tensione. L'indebolimento si ottiene anche grazie alla presenza del sol naturale al posto del sol diesis: il nostro *SAMT* deve essere evidentemente anche un po' un *SAMM* (*soggetto acculturato di musica modale*). Il ritorno al modo minore corrisponde anche a un offuscamento sul piano forico. Quanto basta per attendersi ulteriori sviluppi.

Battute 5-8

L'intera sequenza si ripete. L'ingresso di un gruppo di flauti dolci evita la monotonia.

Battute 9-12

RTO: La successione armonica riprende quella delle bb. 2-4, ma l'inserimento della cadenza perfetta alle bb. 9-11 lascia pensare a un trasporto nella regione del relativo maggiore. Il presentarsi dell'accordo dell'insieme 3 di ART (sottodominante) smentisce tuttavia la modulazione e riporta alla tonalità di La minore.

ECDV: Dal punto di vista delle attese di *SAMT,* il ritorno della sottodominante costituisce una smentita dopo la cadenza perfetta, mantenendo dunque una certa tensione. Sotto un profilo forico, il fatto di aver "assaporato" la regione del relativo maggiore e il fatto che anche la sottodominante sia una triade maggiore lascia ancora avvertire una schiarita.

Battute 13-16

RTO: la sequenza precedente si ripete con una differenza: essa termina sull'insieme 1 di RTDT (il VI grado della scala).

ECDV: una mera conferma delle attese di *SAMT* avrebbe generato solo noia. Inoltre, il VI grado della scala si presenta come un accordo di settima maggiore che condivide tutte le proprie note con la scala di do maggiore, continuando a mantenere *SAMT* nell'ambiguità tra la minore e do maggiore. Allo stesso tempo, però, prelude al ritorno di la minore, in analogia con quanto accade alle battute 3-4.

L'andamento tensivo e forico

Dopo una analisi inevitabilmente tecnica dei due piani, riportiamo, per comodità del lettore, un grafico che tenta di riassumere l'andamento tensivo e forico di questa prima parte del brano (figura 1).

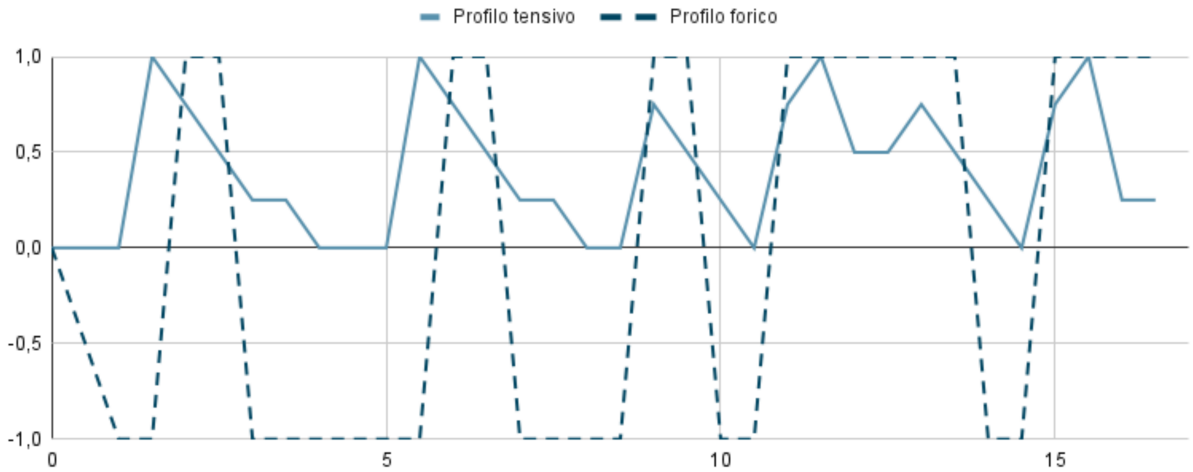

Fig. 1: profili tensivo e forico manifestati dalla successione armonica dell'arpeggio iniziale di *Stairway to Heaven*.

Il grafico ha un valore esplicativo e non dimostrativo; le tensioni musicali non sono quantificate e forse neppure quantificabili. I valori che ho riportato sono puramente convenzionali: ho assegnato arbitrariamente il valore 0 alla tonica (massimo di distensione) e 1 alla dominante (massimo di tensione); -1 a valorizzazioni disforiche associate a tonalità o accordi minori; +1 alla regione maggiore. Come mostra il grafo, vi sono nell'armonia due piani distinti: le concatenazioni di accordi, da un lato; dall'altro, le previsioni che stimolano e le sorprese che suscitano nell'ascoltatore, ossia la loro efficacia.

Il brano fa economia di materiale, rimontando grossomodo la stessa sequenza armonica, cavandone comunque varietà dal punto di vista tensivo e una certa qual instabilità forica derivante dall'indecisione tra la tonalità di impianto e quella del relativo maggiore. Aggiungo, in chiave schönberghiana, che la presenza di accordi di settima maggiore, accordi vaganti, potrebbe portare in regioni armoniche lontane, anche se evita di farlo: un *SAMT* 2.0 o di secondo livello potrebbe avvertire nostalgia verso i colori armonici mancanti.

Il testo

Da un punto di vista formale, basandoci sull'analisi precedente, etichettiamo le sedici battute con uno schema di tipo AABB'. Tale schema si ripete quando comincia il canto; è concluso poi da un'altra sezione AA, in cui la seconda A è strumentale:

A	Strumentale
A	Strumentale
B	Strumentale
B’	Strumentale
A	«There’s a lady who’s sure all that glitters is gold / And she’s buying a stairway to Heaven»
A	«When she gets there she knows, if the stores are all closed / With a word she can get what she came for»
B	«Ooh, ooh, and she’s buying a stairway to Heaven»
B’	«There’s a sign on the wall, but she wants to be sure / ’Cause you know sometimes words have two meanings»
A	«In a tree by the brook, there’s a songbird who sings / Sometimes all of our thoughts are misgiven»
A	Strumentale; una variazione nel ritmo dell’arpeggio lascia presagire una variazione ritmica.

Tab. 1: Relazione tra la struttura armonica e il testo nelle prime battute del brano.

Con il testo un nuovo livello di senso manifestante e manifestato si salda a quello precedentemente introdotto. L’ascoltatore segue la storia della misteriosa signora che deve comprare una scala per il paradiso. Essa si accompagna a movimenti a carattere distensivo e graduale; da un punto di vista forico, il passaggio al maggiore e il massimo dell’ambiguità tonale sottolinea le parole «Perché si sa che a volte le parole hanno due significati». Come le parole, così fa anche la musica tonale: questo è quel che ci dice l’analisi. La musica torna a oscurarsi sulle parole`«A volte i nostri pensieri sono messi in dubbio».

Dalla forma alla sostanza

Naturalmente l’analisi del brano non può chiudersi qui. Mi ha fornito tuttavia materiale sufficiente a provare come il metodo proposto da Luca Marconi possa essere utile per fondare giudizi e apprezzamenti che si inoltrano dalla forma verso la sostanza musicale. Ad esempio, nell’interesse di una semiotica degli stili, riporto un giudizio della rivista Rolling Stones, secondo la quale «l’introduzione acustica [...] suona decisamente elisabettiana, grazie all’assolo di flauto dolce di John Paul Jones e ai testi fantasiosi di Plant».[2] In questo contesto, “suona” non vuol dire “è”: gli accordi fortemente alterati, i movimenti discendenti per moto retto, la presenza di salti di quarta eccedente nella linea del basso sono stilisticamente incompatibili con la scrittura musicale rinascimentale. Peraltro, l’arpeggio richiama *Taurus* degli Spirit (che invece è neobarocca, impreziosita da

[2] Rolling Stone (2004), *Stairway to Heaven. Led Zeppelin*, https://web.archive.org/web/20071028210449/http://www.rollingstone.com/news/story/6595876/stairway_to_heaven?rnd=1144767601231&has-player=true&version=6.0.12.1483 (ultimo accesso 18 luglio 2025).

trilli e brevi progressioni) al punto da aver suscitato un'interminabile causa per plagio. Dunque, il brano è perfettamente novecentesco: il richiamo alla musica rinascimentale è semmai un effetto di senso costruito attraverso l'impiego di strumenti e sonorità tipiche del modo in cui la *popular music* (ma non solo) cercava di recuperare le atmosfere della musica del passato, a partire da *Eleanor Rigby*. È il gusto dell'epoca, riflesso nell'esecuzione di *Ticket to ride* di Cathy Berberian. In questa direzione va anche l'analisi che abbiamo condotto, perché, come si è scritto, il brano presenta aspetti legati alla modalità, presupponendo un *SAMM (soggetto acculturato di musica modale)*, ovvero di un linguaggio musicale in cui la transizione dalla modalità all'armonia tonale è incompleta e sopravvivono le sonorità dei modi greci.

Rock e letteratura mistica

Quanto al testo, è spesso giudicato "mistico" (Hill 2017), come accade a molti brani rock dal significato oscuro. Da questo punto di vista, la canzone rock eredita una funzione sociale un tempo svolta dalle poesie di San Giovanni della Croce. Tuttavia, nel caso specifico, il giudizio sembra più che giustificato dal testo. Il titolo è un chiaro riferimento alla scala che appare in sogno a Giacobbe (Genesi 28, 10-22). Dal *De somniis* di Filone di Alessandria al canto XXI del *Paradiso* di Dante, attraverso il *Climax paradisii* di Giovanni Climaco, la scala è divenuta il simbolo del progresso spirituale e dell'ascesi. Che questa letteratura fosse nota o meno agli autori della canzone importa ben poco, dato che il titolo autorizza a leggere i contenuti in riferimento ad essa. Del resto, il testo, volutamente vago, invita il lettore a investire in esso quel che vuole: è un *picnic* in cui gli autori portano il significante e gli ascoltatori il significato. Il testo contiene, tra i tanti riferimenti di colore oscuro, due antonomasie che sono state lette come altrettanti riferimenti alla Vergine – ma anche a culti precristiani – perfino al di fuori degli studi musicologici (cfr. Alves 2015, p. 175). Trattandosi di mistica, di paganesimo e di un testo che allude alla doppiezza del senso, non è strano che sia stato letto anche come esoterico e satanista. Senza concedere nulla a ciò che Eco probabilmente considererebbe "semiosi ermetica", è interessante chiedersi se solo la parola inviti l'ascoltatore ad attivare letture mistiche del brano, o se anche nella musica qualcosa spinga in questa direzione. Ovviamente nel brano abbondano tanto gli arpeggi quanto frammenti di scala diatonici e cromatici, che potrebbero rinviare alla figuratività della scala; troverei piuttosto dubbio un tentativo di "fondare" su di essi una lettura mistica del brano, considerato che la musica tonale consiste sempre essenzialmente di scale e

scalette, arpeggi e arpeggioni. Un po' più interessante è la presenza della modalità ipodorica – ma il ritorno frequente del fa diesis porta anche nella regione di un dorico trasposto; certo, la modalità non caratterizza solo questo brano ed è tipica del blues, ma può ben richiamare valori di austerità che la tradizione associa al dorico dai tempi della *Repubblica* di Platone e di sacralità associati al canto gregoriano. È anche più interessante notare l'andamento "a dente di sega" del profilo tensivo descritto sopra, che mostra chiaramente lunghe distensioni associate talvolta a schiarite. Se, con De Certeau (1968), consideriamo come tratti definitori della letteratura mistica l'annichilimento del soggetto enunciante, il cui corpo si fa supporto per l'espressione del divino alla ricerca dell'unione con Dio, allora le distensioni realizzate e i loro effetti sul corpo (che è – ripeto – un corpo semiotizzato, previsto dalle regole dell'armonia tonale/modale) come pure le schiarite che terminano in nuovi offuscamenti possono ben costituire un tentativo di ottenere un effetto di senso ispirato all'esperienza del venir meno del soggetto nell'estasi mistica. Dunque, l'ascoltatore-enunciatario avverte queste distensioni a un livello passionale e somatico come un crepuscolare venir meno della soggettività, e associa questa lettura alla ricerca dell'unione mistica (la misteriosa signora che vorrebbe comprare una scala per il Paradiso). A questo punto molti "luoghi" del brano si prestano a confermare la lettura: il verso «When all are one and one is all» può perfino assumere un vago sentore neoplatonico. Ponendo fine alle derive, mi pare di poter ribadire l'interessante contributo alla costruzione del senso complessivo della canzone fornito dalla componente musicale in termini di esperienze corporee a carattere forico, tensivo, coreutico.

Sviluppi e attualità delle ricerche di Marconi

Con Luca Marconi, anch'io rimango convinto che l'esplicitazione di quel che spesso rimane confinato ai manuali di armonia, il segreto legame tra concatenazioni di accordi e i loro effetti su un corpo semiotico, sia il luogo, stretto e di difficile accesso,[3] dal quale è possibile tenere insieme la vocazione formalista dell'analisi e quella sociosemiotica, volta ad esplicitare valori che la musica assume circolando nella società, che cambiano con il mutare del contesto e della cultura. Certamente non esaurisce il campo del discorso musicale. «L'azione di un soggetto in movimento verso la meta tonale [...] o modale» è solo uno degli otto tipi di azioni che secondo Marconi (2007, p. 105) la canzone invita a inferire.[4] Certo resta un livello fondamentale perché è il luogo di una forma efficace. Anche negli anni

[3] Occuparsi di armonia e analisi musicale richiede purtroppo competenze tecniche che non tutti i semiotici hanno avuto la possibilità di acquisire nel corso della propria formazione.

seguenti Luca Marconi rimase fedele al proprio assunto: è possibile fondare il giudizio dell'ermeneutica musicale sull'analisi. Nel 2008 ci ritrovammo a un seminario alla Sorbona dedicato al tema "Estetica e cognizione", organizzato da Jean-Marc Chouvel, Xavier Hascher, Costin Miereanu, Hugues Dufourt. In quell'occasione, Marconi polemizzò con Mario Baroni, secondo cui il problema dei giudizi musicali implica un aspetto sociale che va al di là delle affermazioni della scienza; secondo Marconi occorre riconoscere che l'interpretazione musicologica "scientifica" ha piuttosto una dimensione politica solitamente sottaciuta e che l'opera musicale richiede all'ascoltatore di entrare in una relazione empatica con tale dimensione (Marconi 2013, p. 68). Appare chiara l'attualità della posizione di Marconi, in grado di dialogare con l'ampio universo dei *cultural studies* senza dissolvere in esso la semiotica, sottolineando piuttosto quel che la semiotica, forte delle proprie riflessioni specifiche, può dire sulle tematiche che caratterizzano quel campo di studi.

L'enunciazione

La semiotica musicale in Italia è tuttora attraversata, più o meno sotterraneamente, da un dibattito tra posizioni formaliste ed espressioniste. Dal lato formale, si tratta di studi che mantengono al centro l'analisi, i metodi, le loro condizioni di possibilità. Anche laddove recuperano la semiotica greimasiana, ambiscono a una maggiore generalità rispetto all'ambito di applicazione dei lavori ormai classici di Eero Tarasti; sono caratterizzati anche da quella che può apparire come una generalizzazione di concetti provenienti dalla semiotica plastica, ma che, a voler essere precisi, erano già utilizzati da Greimas in semantica strutturale. Su questa linea, il lavoro di Stefano Jacoviello (2012) è probabilmente il più vasto e ambizioso. Nel commentare il suo lavoro Luca Marconi (2014, p. 168) notò come fosse ancora aperto il problema «di come si possano ricostruire l'enunciatore e l'enunciatario presupposti da un testo musicale» e che questa via potrebbe portare a non trascurare pratiche compositive e fruitive senza per questo identificare esclusivamente in esse le radici del senso musicale, che è ciò che Jacoviello nel proprio volume stigmatizza. L'interesse dell'enunciazione musicale è esemplificato in Marconi (2009). Basandosi sul rapporto tra enunciatore ed enunciatario, Marconi propone una tipologia di procedure comunicative che caratterizzano la canzone. Che l'enunciazione musicale sia cruciale lo

[4] Le altre sono: le azioni enunciate dalle parole; le azioni comportate dalla trasformazione del protagonista di un percorso narrativo; la sincronizzazione senso-motoria; la performance canora e strumentale; l'atto locutorio corrispondente a parole e performance; l'enunciazione dell'autore modello della canzone; la performance dello stile di vita appartenente al genere della canzone.

dimostra anche il fatto che, nella metodologia di analisi presentata sopra, il legame tra concatenazioni, tensioni, attese non è assoluto o astratto ma in funzione di un corpo semiotizzato e dotato di competenza. Infatti, abbiamo scomodato non uno, ma diversi *soggetti acculturati di musica*. Un soggetto acculturato almeno al punto da sapere cosa attendersi in una sequenza; un soggetto in grado di confrontare le concatenazioni del testo a quelle possibili; un soggetto acculturato in musica modale. Tutto questo a confermare che il valore musicale non è assoluto; come ogni altra semiotica, anche la musica assume valore in funzione di un'istanza (non necessariamente soggettale) per la quale il valore vale, in linea con il principio di inerenza formulato da Francesco Marsciani (2014). Mi rammarico che nel dibattito sull'enunciazione che recentemente si è riaperto tra i semiotici italiani, e che ha coinvolto anche esempi musicali, il lavoro di Marconi non abbia trovato adeguata considerazione.

La sostanza musicale

Venendo al versante "espressionista" degli studi di semiotica musicale, abbiamo un vasto numero di autori e di studi che tentano di spingersi dall'analisi semiotica della forma a considerazioni sulla sostanza che la presuppone, e segnatamente verso analisi di carattere sociosemiotico. La proposta più ampia e articolata, se non altro per lo sforzo di passare in rassegna gli indirizzi e gli studi esistenti, è quella di Gabriele Marino (2020), in cui i riferimenti ai lavori di Marconi abbondano. Marino rivendica infatti l'eredità degli studi di Luca Marconi sulla *popular music*. Come si è visto, Marconi lavorò incessantemente al tema: egli apparteneva a pieno titolo a una generazione di musicologi che fece della *popular music* un oggetto di studio rispettabile.[5]

In conclusione, è difficile mantenere la posizione di equilibrio che Luca Marconi ha occupato, durante la sua vita, tra vocazione alla generalità del linguaggio e interesse per la particolarità dell'opera. L'opposizione tra forma e sostanza caratterizza la nostra cultura; determina la formazione di ogni musicologo; attraverso questo filtro traduciamo in termini a noi comprensibili ciò che proviene dal mondo esterno. Nonostante questo, è probabilmente più semplice sottrarsi a tale opposizione che assumerla fino in fondo, al contrario di ciò che, coraggiosamente, ha cercato di fare Luca Marconi.

[5] Mi raccontava in proposito con entusiasmo quale rivoluzione abbiano rappresentato, per la sua generazione, i lavori di Wendy Carlos e le sue esecuzioni al sintetizzatore di musica "seria".

Bibliografia

AGAWU, Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music,* Princeton, Princeton University Press.

ALVES, Abel A. (2015), *The Sanctification of Nature in Marian Shrines in Catalonia. Contextualizing Human Desires in a Mediterranean Cult*, in *The Sacralization of Space and Behavior in the Early Modern World,* a cura di Jennifer Mara De Silva, London, Routledge, pp. 161-176.

BARBIERI, Daniele (2004a), *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

BARBIERI, Daniele (a cura di) (2004b), *Tensioni, interpretazione, protonarratività,* doppio numero monografico di «Versus», XCVIII/XCIX.

BASSO, Pierluigi, (2004), *Protonarratività e lettura figurativa dell'enunciazione plastica*, in *Tensioni, interpretazione, protonarratività,* a cura di Daniele Barbieri, doppio numero monografico di «Versus», XCVIII-XCIX pp. 163-190.

CHOUVEL, Jean-Marc - HASCHER, Xavier (2013) (a cura di), *Esthétique et cognition*, Paris, Publications de la Sorbonne.

DE CERTEAU, Michel (1968), *Mystique*, in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Britannica, pp. 1031-1036, www.universalis.fr/encyclopedie/mystique/ (ulimo accesso 16 luglio 2025).

ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula,* Milano, Bompiani.

ECO, Umberto (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio,* Torino, Einaudi.

GALOFARO, Francesco (2004), *Protonarratività in Schönberg*, in *Tensioni, interpretazione, protonarratività,* a cura di Daniele Barbieri, doppio numero monografico di «Versus», XCVIII/XCIX, pp. 139-162.

GALOFARO, Francesco (2008), *Semiotica interpretativa e testo musicale. Il concerto Rv 565 di Antonio Vivaldi*, in *Music, Senses, Body. Acta Semiotica Fennica XXXII. Proceedings of the 9th International Congress on Musical Signification*, a cura di Dario Martinelli, Vilnius – Imatra, Iumweb, pp. 50-60.

HATTEN, Robert (1994), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation,* Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press.

Hill, Christopher (2017), *Into the Mystic. The Visionary and Ecstatic Roots of 1960s Rock and Roll*, Rochester, Park Street Press.

Jacoviello, Stefano (2012), *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Milano – Udine, Mimesis.

Marconi, Luca (1997), *Interpretare analizzando, analizzare interpretando*, in *Bollettino del G.A.T.M.,* IV, 1, pp. 73-92.

Marconi, Luca (2001), *Musica, Espressione, Emozione,* Bologna, Clueb.

Marconi, Luca (2004), *Tensioni e movimenti verso una meta nella musica tonale*, in *Tensioni, interpretazione, protonarratività,* a cura di Daniele Barbieri, doppio numero monografico di «Versus», XCVIII/XCIX, pp. 103-137.

Marconi, Luca (2007)*, Enunciazione e azioni nella canzone e nei videoclip*, in *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, a cura di Patrizia Calefato, Gianfranco Marrone e Romana Rutelli, numero monografico di «E|C», I, 1, pp. 105-113.

Marconi, Luca (2009), *Nell'aria e nella stanza. Le relazioni tra la musica e le parole*, in *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, a cura di Maria Pia Pozzato e Lucio Spaziante*,* Pisa, ETS, pp. 85-107.

Marconi, Luca (2013), *Semiotics of Music and Musical Understanding*, in *Esthétique et cognition*, a cura di Jean-Marc Chouvel e Xavier Hascher, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 59-69.

Marconi, Luca (2014), *Stefano Jacoviello. "La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale"*, «Analitica», VII, pp. 165-169, https://lnx.gatm.it/analiticaojs/index.php/analitica/article/view/81/95 (ultimo accesso 16 luglio 2025).

Marconi, Luca - Stefani, Gino (a cura di) (1987), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale,* Bologna, CLUEB.

Marsciani, Francesco (2014), *À propos de quelques questions inactuelles en théorie de la signification*, «Actes sémiotiques», CXVII, https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5279 (ultimo accesso 16 luglio 2025).

Marino, Gabriele (2020), *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Roma, Aracne.

MEYER, Leonard B. (1973), *Explaining Music. Essays and Explorations,* Chicago, University of Chicago Press.

POLATO, Leonardo (1995-1996), *La cooperazione interpretativa nell'esecuzione musicale*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XI/XII, pp. 349-368.

STEFANI, Gino (1976), *Introduzione alla semiotica della musica,* Palermo, Sellerio.

STEFANI, Gino - MARCONI, Luca (1990), *La melodia*, Milano, Bompiani.

STEFANI, Gino - MARCONI, Luca - FERRARI, Franca (1990), *Gli intervalli musicali*, Milano, Bompiani.

TAGG, Philip (2000[2]), *Kojak. 50 Seconds of TV Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, New York – Montréal, The Mass Media Music Scholar's Press.

TARASTI, Eero (1994), *A Theory of Musical Semiotics,* Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press.

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.