

La pratica estetica della formazione della materia sonora. L'etnosemiotica alla prova della *techno* e del suo ascolto collettivo¹

Michele Denticò

Abstract: The aim of the paper is to investigate the intricate relationship between the actors involved in techno music events, through an ethnosemiotic gaze, with a focus to the practices of listening. The hypothesis is that there is a heuristic foundation in the study of techno music that goes beyond its “literal” sense and instead focuses on exploring its functioning through collective listening modalities, which form the basis for some musical experiences in related events. This calls for a pragmatistic approach that acknowledges the active role of the listener. Furthermore, the article emphasizes the significance of context and the relationships between human and non-human actors in the process of constructing musical meaning. Findings from interviews and ethnographic report, it highlights how is possible to describe a complex musical experience in terms of sensations and relationships with others, rather than solely focusing on the aesthetic aspects of the music itself. Lastly, the characteristics of an aesthetic paradigm capable of capturing the complexity of the collective listening experience of techno are outlined.

L'inudibile si fa sentire, e l'impercettibile appare
in quanto tale: non più l'uccello cantore ma la
molecola sonora.

Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille piani*

1. Introduzione

Alcuni generi musicali si contraddistinguono perché generalmente privi di quella che i musicologi chiamano melodia, che in una canzone è quell'insieme di elementi che conferisce il tratto della cantabilità (Stefani 1998). È questo il caso di alcune correnti della musica contemporanea come il minimalismo musicale (Cano e Battistini 2015) ma anche molte musiche da ballo che, poiché fortemente orientate alla predisposizione di una risposta somatica delle soggettività dell'ascolto, sono particolarmente indicate per degli approcci di studio che si interessano alle pratiche ad esse connesse. Tra queste ultime, un esempio particolarmente interessante, è la musica *techno*, un genere musicale nato a Detroit negli anni 80². In ambito musicale con *techno* si intende un termine ombrello che raccoglie al suo interno una ampia varietà di sottogeneri, spesso saliti alla ribalta delle cronache per via delle controverse situazioni di ascolto collettivo che vengono spesso accompagnate dall'utilizzo di sostanze stupefacenti³. Oltre alla già menzionata assenza di melodia, un ulteriore tratto distintivo è, sempre in linea generica, la mancanza di parole musicate che, quando invece presenti, rientrano nella dinamica

¹ Questo articolo si fonda su alcuni ragionamenti elaborati nell'ambito di una ricerca di dottorato (Denticò 2023).

² Per una trattazione più approfondita, cfr. Attimonelli (2018).

³ Se storicamente l'ascolto della techno è stato identificato con l'utilizzo di sostanze empatogene come MDMA ed Ecstasy, nel corso del tempo altre sostanze sono entrate nella scena, spesso compenetrandosi in modalità di policonsumo, definendo nuove forme e sottogeneri musicali in una stretta interazione. Si tratta di una vera e propria variabile di “mediazione” all'interno di una rete di relazioni. A partire da questa premessa, in questo articolo ci si concentrerà solamente sugli effetti di MDMA ed Ecstasy. Per una trattazione più approfondita – ed una etnografia differenziale – sulla questione si rimanda a Denticò (2023).

isotopica della ripetizione ossessiva, fungendo da marcatori della prevalenza ritmica. Entrambe le lacune – considerate tali in termini puramente relazionali rispetto ai generi musicali attualmente più diffusi – dispongono una peculiare situazione musicale all’interno della quale “tramonta la figura, emerge lo sfondo” (Tagg in Stefani 1996, p. 41), configurando queste musiche come a-simboliche poiché non rimanderebbero a nulla se non a loro stesse. Se la maggior parte dei generi musicali “canonici” e gli eventi ad essi correlati riferiscono di un’esperienza o comunque rimandino ad altro, fosse solo per l’accompagnamento di un testo verbale o banalmente di un titolo riconosciuto che contribuiscono a definirne gli orizzonti semantici, tutto ciò non ha luogo nel caso della techno, in particolare quando viene suonata ed ascoltata dal vivo, motivo per il quale è facile immaginare quale pantano metodologico possa rappresentare. Allo stesso tempo, questi elementi la configurano anche come un oggetto privilegiato per la sperimentazione di nuove traiettorie di ricerca: a partire da queste premesse vale la pena tentare di ragionare sul senso di questa musica allargando lo sguardo all’insieme delle pratiche ad esse connesse (Reynolds 1998). In termini più generali, negli ultimi decenni la sociologia della musica ha sviluppato un’ipotesi fondata su un approccio interdisciplinare dove convergono etnometodologia, musicologia, pragmatistica e semiotica, definendo un cambio di paradigma nell’ambito di questi studi che domandi non tanto *cosa* significhi la musica ma *come* funzioni in certi contesti. Se De Nora (2003) invitava a ripensare la sociologia della musica concentrandosi sugli utilizzi che ne vengono fatti nella vita di tutti i giorni (2004), Hennion (2007, 2013), con una proposta tangente in più punti, l’idea è quella di focalizzarsi sulle modalità e di *expertise* degli *amateurs* (che in italiano potremmo tradurre con *appassionati*)⁴. In entrambi i casi, l’idea è quella di concentrarsi sulle modalità contingenti e *in situ* dell’ascolto musicale, un piano empirico che è possibile cogliere attraverso il metodo incrociato dell’osservazione partecipante e delle interviste in profondità, col fine alla di comprendere le modalità di interazione tra gli attori – umani e non umani, compresa la musica stessa – che avviene e si sviluppa nelle concrete situazioni di enunciazione.

Definito in questo modo, si tratta di un campo di assoluta pertinenza etnosemiotica e allo stesso tempo, in virtù delle caratteristiche empiriche e i rischi connessi ad un approccio focalizzato sulla pragmatica che tenti allo stesso tempo di rimanere all’interno di un rigoroso paradigma semiotico, rappresenta una vera e propria sfida per diverse questioni metodologiche, teoriche ed epistemologiche⁵.

Continuando sul solco tracciato da differenti traiettorie di ricerca, nelle pagine seguenti verrà dunque delineato il tentativo di saggiare le potenzialità di questa complessa proposta metodologica che ha caratterizzato l’impianto analitico di una ricerca di dottorato (Dentico 2023). Fondata su uno sguardo etnosemiotico, la ricerca ha l’intento di domandarsi in che modo, in base a quali relazioni attoriali e attanziali, e in funzione di quali meccanismi somatici, passionali e narrativi, si possa dedurre la dinamica trasformativa della materia sonora in sostanza musicale nell’ambito della musica techno. Si tratta, per certi versi, di porre l’etnosemiotica alla prova della techno.

2. Questioni di metodo

Il piano empirico della ricerca si basa su un’etnografia svolta nell’arco di circa due anni, dal febbraio 2021 al marzo 2023, durante il quale sono state effettuate 21 osservazioni partecipanti condotte in occasione di serate nelle cui descrizioni compariva il riferimento alla musica techno. Tutte le feste hanno

⁴ Si tratta di un ribaltamento di prospettiva, che aprirebbe la possibilità di effettuare studi di semiotica della musica anche a chi non è in possesso di competenze strettamente musicologiche, una dinamica che in passato talmente rilevante da risultare limitante. Insieme alle particolarità intrinseche della musica come oggetto di analisi, la generale mancanza di studiosi competenti in ambito musicologico ha comportato, soprattutto in Italia, al progressivo isolamento della semiotica della musica dall’ambito generale della disciplina (cfr. Jacoviello 2012; Marino 2022).

⁵ Del resto, per la semiotica “l’universo sonoro contiene [...] ampi margini di approfondimento teorico, nonché inedite poste in gioco metodologiche” (Spaziante 2019, p. 105); ne consegue che gli studi che hanno provato ad affrontare l’universo sonoro e musicale nell’ambito di una teoria della significazione si sono trovati a confrontarsi con i presupposti teorici della disciplina e, a volte, a metterli in discussione (cfr. Valle 2004; Fontanille 2010; Battistini 2020).

avuto luogo nei territori urbani di tre differenti città, tutte accomunate dalla presenza di una vivace scena techno: Roma, Bologna e Parigi. L'articolazione di un campo *multisituato* è stata dettata due ragioni differenti. La prima riguarda quelle materiali di una ricerca immersa nel mondo, ossia l'emergenza Covid e le conseguenti limitazioni sociali. A causa della scarsità di eventi collettivi durante la pandemia, la pratica etnografica è stata caratterizzata da una certa "voracità" e "curiosità" verso tutte le opportunità di partecipazione che è stato possibile cogliere, praticando tattiche e strategie di ricerca in funzione delle aperture e chiusure che delineavano le condizioni di "accessibilità del campo" (Semi 2010). La seconda pertiene la fondatezza metodologica dell'*etnografia relazionale* teorizzata da Desmond (2014). Nel dividere gli approcci etnografici in due fondamentali tipologie, *group-based* o *place-based*, Desmond sottolinea il rischio di ontologizzare e naturalizzare categorie sociali come il gruppo di appartenenza o i confini di un luogo. I principi dell'*etnografia relazionale* problematizzano questi sguardi dando "ontological primacy, not to groups or places, but to configurations of relations" (*ivi*, p. 554). Si tratta di un approccio profondamente tangente a quello di un'etnosemiotica proprio perché

tende a non integrare categorie sociologiche, a partire da concetti come appartenenze, ruoli, istituzioni, classi, senza trasformarli, eventualmente, in categorie di pertinenza etnosemiotica, vale a dire determinate nella produzione locale di una significazione manifesta. L'etnosemiotica tende, al contrario, a lasciare che le forme dei suoi oggetti si autorganizzino non ipotecando la loro identificabilità a partire da categorie precostituite (Marsciani 2020, pp. 1-2).

In questo processo di costruzione vengono coinvolti anche i concetti di istanza etnografica, campo e oggetto di studio (ma anche di traduzione e scrittura): anche in questo caso, non si tratta di entità prestabilite ma di istanze che emergono nella loro relazione in funzione di una precisa domanda di ricerca. La costante esplicitazione delle condizioni e delle dinamiche che definiscono queste relazioni garantisce la tenuta sia nella costruzione di un campo "singolo" che di un campo multisituato (cfr. Donatiello 2017), come quello che ha caratterizzato questa ricerca. Desmond considera, in modo pressoché identico alla costruzione semiotica del testo (cfr. Marrone 2010), il campo dell'*etnografia* non come dato, ma come un processo da costruire: per definirlo come tale è necessario incontrare almeno due istanze che si distinguono secondo un principio che ricorda la nozione di valore saussuriano. Queste due istanze sarebbero infatti allo stesso tempo accomunate dall'appartenere allo stesso campo in quanto impegnate una con – o contro – l'altra e dal configurarsi come dissimili poiché occupano posizioni diverse all'interno del campo. Questa definizione, topologica e relazionale, permette due riflessioni. La prima: è possibile individuare entrambe queste dimensioni nell'ambito della grammatica narrativa: gli attori di un enunciato possono possedere due entità distinte – e quindi date, in qualche modo, a priori; è la grammatica attanziale che, posta a un livello più profondo delle strutture narrative di superficie del percorso generativo del senso, è capace di distinguere la loro funzione all'interno dell'enunciato in base a delle relazioni fondative di tipo desiderante o conflittuale. La seconda: la nozione di campo di Desmond è particolarmente compatibile con quella di luogo dell'incorporazione dell'istanza etnosemiotica, quell'io-qui-ora da cui poi l'istanza trascende nella produzione degli enunciati etnografici. Questo comporterebbe il rischio di esondare sulla dimensione situata della semiosi, secondo quella che sembrerebbe un ribaltamento del principio strutturalista della semiotica generativa per il quale è l'enunciazione ad essere il presupposto logico dell'enunciato. A suturare questa che a primo impatto si configurerebbe un'aporia – restituzione dell'esperienza empirica e situata della "fruizione appassionata" a quella della ricostruzione testuale – l'ipotesi ormai fondativa dell'impianto teorico-metodologico dell'etnosemiotica è quella della teoria dell'immagine⁶.

la significazione del corpo, in una parola, il suo linguaggio, è immediatamente effetto e motore di effetti, è trasformazione della datità. Vorrei chiamare questi suoi segni "immagini", per tentare di distinguerli dai segni della linguistica tradizionale (Marsciani 2012, p. 156).

L'immagine può essere intesa come una sorta di concrezione formale del senso in qualche modo propedeutica alla costruzione del testo, con quest'ultimo inteso come "ciò che la teoria fa di queste

⁶ "la teoria dell'immagine è forse, ad oggi, il maggior contributo che l'etnosemiotica ha restituito alla teoria di partenza" (Mazzarini 2022, pp. 109-110).

immagini che ci vengono offerte” (Marsciani in Donatiello e Mazzarino 2017, p. 33). L’istanza presupposta logicamente è quella etnosemiotica: l’operatore d’immagini – concetto che può essere utilizzato in qualche modo come suo sinonimo – è da intendersi infatti al tempo stesso come

sia qualcuno che opera, sia l’operatività stessa. L’operatore di immagini è una funzione, un’istanza appunto, senza bisogno che si identifichi con un attore concreto qualunque (*ivi*, p. 27).

L’istanzializzazione dell’operatore d’immagini è l’istanzializzazione di una sorta di *terzo soggetto* produttore di descrizione nel suo *divenire-corpo* e che in questo modo può risolvere quell’aporia ossimorica dell’*osservazione partecipante*:

La *produzione di immagini* è la modalità con cui il corpo prende posto nel discorso, quel suo modo peculiare di annodare in forme sempre rinnovate le fila che discendono dal sistema semplice delle coordinate (Marsciani 2012, p. 140, *corsivi nostri*).

Se da una parte la funzione fondamentale di questa istanza della descrizione è proprio la capacità di *percepire* gli effetti di senso, *operare* le immagini, *costruire* il testo e di *produrre* l’analisi – un ordine che non possiamo pensare come cronologico ma circolare –, allo stesso modo questa istanza è tale solo nella dimensione di un mondo enunciato e non di un mondo possibile, poiché è solo all’interno di questa dimensione che può rendersi oggetto della propria riflessione e rendere esplicite le condizioni della conoscenza e della conoscibilità.

Le immagini, dunque, insieme alla corporalità, definiscono la dinamica operativa attraverso la quale si può istituire lo spazio teorico, metodologico, empirico e quindi epistemologico per la messa alla prova delle categorie di descrizione semiotica in rapporto ad una pratica di descrizione euristica dell’oggetto analizzato (Fabbri 1997). Sarebbe questo il versante di un’etnosemiotica che, attraverso una pratica prensivo-sensoriale che produce immagini, mette in discorso un’istanza in un certo senso protagonista dell’osservazione partecipante che “prende sul serio il fatto che il suo compito è testualizzare effetti di senso [...] passando per un’apertura della significazione agli effetti di senso concreti” (Marsciani in Donatiello e Mazzarino 2017, p. 33).

In questo senso, l’operatività etnografica è in sostanza un delicato problema di traduzione tra ciò che viene osservato (e percepito) e la sua restituzione in una forma *attestata*; conseguentemente, si tratta di un problema di scrittura (Marsciani 2020): quest’ultima deve infatti essere orientata a rendere possibile “una lettura semiotica dei dati raccolti sul terreno e portati a casa” (*ivi*, p. 5).

Accanto a questo complesso processo di traduzione vi è un ulteriore strumento metodologico che viene solitamente affiancato alle osservazioni partecipanti, al fine di sostenerle, riorientarle e problematizzarle: le interviste in profondità, ulteriori fonti empiriche attraverso le quali *attestare* dinamiche di senso. Nell’ambito complessivo della ricerca sono state condotte 16 interviste, dalla durata variabile tra quarantacinque e novanta minuti, delle quali nelle pagine seguenti verranno riportati alcuni stralci⁷. Le soggettività protagoniste di questa fase della ricerca sono state individuate secondo il principio per il quale le stesse si auto-affermavano come *appassionate* – a vari livelli – non tanto di musica techno quanto, come si vedrà più nello specifico, agli eventi ad essa correlati. Seguendo in questo senso la concettualizzazione di Antoine Hennion, l’*amateur*, una figura centrale nella sua teoria della mediazione, è un esperto in un certo campo senza esserne un professionista, uno status che gli permette di avvicinarsi agli oggetti culturali con una prospettiva di apertura unica spesso orientata a processi di risemantizzazione. In questo modo gli appassionati, attraverso le loro esperienze personali, le emozioni e i gusti, modellano il modo in cui si diffondono gli artefatti culturali e ne influenzano la comprensione:

loin d’impliquer qu’on s’arrête sur une définition autonome de l’art ou du goût, impose qu’on les réinterroge, en partant empiriquement de l’expérience de ceux qui la vivent, dans les situations où

⁷ Gli stralci presenti in questo articolo riguardano interviste svolte in lingua italiana, in momenti precedenti o successivi alle osservazioni etnografiche. Le trascrizioni riportate sono sprovviste di punteggiatura per conservare i tratti orali del loro svolgimento. I loro nomi delle persone intervistate, di un’età variabile tra i 25 e i 33 anni, sono presentati sotto forma di pseudonimi scelti da loro stesse.

ces objets ont un effet. C'est donc observer, accompagner, interroger les amateurs, au sens fort du mot (Hennion 2013, p. 11).

Ricapitolando, se dunque è inevitabile considerare il ruolo centrale che ricopre la musica all'interno delle pratiche di fruizione degli eventi techno, ad emergere è il potenziale euristico delle modalità con le quali si sviluppa l'interazione tra gli attori coinvolti. Uno sguardo che inevitabilmente porta ad esondare i confini dell'analisi dell'oggetto *stricto sensu*, come fatto estetico astratto. Alla luce di ciò si potrebbe affermare che ci si concentrerà non tanto sulla musica in quanto tale, ma su come essa viene rappresentata; in un'ottica di pragmatismo musicale, il fulcro fenomenologico è costituito dalle modalità attraverso le quali essa viene fatta significare attraverso le forme contingenti di riappropriazione del fenomeno dell'ascolto; in termini semiotici, il fondamento non è tanto l'enunciatore quanto l'enunciataro. Più che una semiotica della musica si tratta di una semiotica dell'ascolto (Barthes e Havas 2019).

Oltre alle considerazioni di natura teorica ed epistemologica, questa postura metodologica appare fondata per quanto riguarda il principio di adeguatezza secondo almeno due ordini di questioni cruciali incontrate sul campo. La prima riguarda lo *status* di *soggettività appassionata* delle persone intervistate. La seconda pertiene invece alla chiusura dell'oggetto.

3. Techno-amateurs

Le persone intervistate nell'ambito della ricerca, per quanto riguarda l'auto-affermazione del loro *status*, raramente si consideravano appassionati di *musica techno*, come per potersi definire tali si dovesse essere in possesso di comprovate competenze musicologiche: “guarda che io di musica non capisco niente” è una frase declinata in forme diverse, ma tutte semanticamente attinenti, da almeno 13 intervistati, le quali preferivano piuttosto profilarsi come *appassionati* delle feste techno. A sostegno di questa condizione, le interviste condotte durante la ricerca hanno permesso di cogliere due elementi rilevanti sulla musica come oggetto di studio. Almeno in via generale, nessuna delle persone intervistate l'ha menzionata specificatamente nel raccontare la propria esperienza ma toccava l'argomento solo in seguito a precisa domanda; in secondo luogo, per rendere conto della dimensione musicale, la maggior parte manifestava difficoltà a spiegarne il funzionamento.

Forse è semplicemente difficile da rendere cioè non so se riesco a rendere quello che provo non penso di poterlo rendere a parole (Nicole).

Allora la musica ma perché non lo so però la immaginavo più che la sentivo la immaginavo comunque la musica quando ti descrivevo la cosa di di [nomina locale] comunque mi ricordo che la musica era presente ora non ho il ricordo di che musica mi ricordo che però mi piaceva (Franco).

Una bellissima serata con la musica e con la musica per dirti non me la ricordo troppo bene [...] cioè io mi sono divertito ecco non mi ricordo la musica di preciso cioè non c'è una roba che mi è rimasta impressa più di tanto (Sandro).

Cioè tutto tutto era molto lento molto molto bello però sì ero cioè non so come spiegarlo (Joyce).

Durante le interviste si è sin da subito ripresentato il fondativo problema di traduzione. Nel descrivere la loro esperienza, le persone intervistate si sentivano molto più a loro agio facendo riferimento al contesto e alle relazioni con gli altri attori – umani e non umani – che caratterizzano la loro esperienza musicale. La risposta veniva così farcita di dettagli che attingevano più alla sfera delle sensazioni che alla descrizione della musica come “fatto estetico in quanto tale”

Con la musica veramente non non ti saprei dire qualcosa di di specifico perché era come se fossi un po' impossessata cioè come se io non c'avevo più il controllo del mio corpo è come se mi vedessi anche un po' dall'esterno ed ero completamente rilassata completamente rilassata (Joyce).

È la musica che ti dà quella cazzo di euforia che poi un po' ti dà anche l'MD[MA] anche dell'abbracciarti no? che c'è tutta quella aspetto non saprei come definirlo che vuoi bene a tutti tutta

questo aspetto molto emotivo per me anche la musica stessa che te la dà e il fatto che coinvolge anche le persone intorno le luci (Irene).

Quando sto per strada e ascolto la musica certo mi piace comunque però comunque quando ascolto la musica lavoro cammino è anche un modo per isolarmi no? mentre quando vado in una festa no? cioè è un modo anche di sentirti più vicino alle persone che stanno lì penso mi fa questo effetto (Agatha).

Come si può già notare da questi stralci, nella prospettiva degli appassionati che la fruiscono collettivamente, la *techno* non viene considerata un elemento a sé stante, passibile di contemplazione o di astrazione dal contesto in cui si propaga. Sembrerebbero delinearci traiettorie per le quali essa si dispiega come fenomeno di senso più compiutamente in relazione ad altri elementi e ad altri attori, verso i quali in qualche modo influisce, interagisce e insieme ai quali può significare. È attraverso questa dimensione dell'ascolto, inteso come un fatto sensoriale totale, che possiamo assumere l'idea di sinonimia con il termine fruizione, evidenziando in questo modo il lato partecipativo della soggettività ascoltatrice piuttosto che relegarla alla sua funzione di mera *cible*, bersaglio finale del messaggio musicale⁸. Attraverso questa definizione di ascolto potrà essere dispiegato il tentativo di ricostruire la generatività del senso di questa musica: “una semiotica dell'ascolto induce così all'elaborazione di una semiotica della presenza” (Jacoviello 2019, p. 15). Rendendo così da subito chiara l'urgente necessità di una istanza etnosemiotica che tenti di dedurne le dinamiche di senso.

4. Il pragmatismo oltre il genere. Prove tecniche di ritaglio dell'oggetto

La seconda condizione è relativa ad una questione complessa e tuttavia impossibile da non affrontare: la “chiusura dell'oggetto” in termini testuali. A tale scopo sin dalle fasi embrionali della ricerca è risultato necessario porsi una domanda, tanto banale all'apparenza quanto di difficile attuazione sul piano metodologico: di quale genere musicale parliamo nello specifico? Sebbene, come abbiamo detto in apertura, ci soffermeremo sul “lato pragmatico” della musica; e se, di conseguenza, parafrasando Marsciani e Lancioni⁹, la musica – e quindi il genere – è più un oggetto tipico della socio-semiotica mentre per l'etnosemiotico l'oggetto sarebbe l'ascolto – o, più precisamente, le casse audio; la risposta a questa domanda diventa imprescindibile per definire i confini del testo e delle successive focalizzazioni interpretative.

Il genere è un tema tanto insidioso quanto dibattuto in semiotica. Se infatti è di per sé è un problema quasi fondativo per la disciplina, perché la definizione del suo statuto è sempre tutta da verificare non solo in funzione del ritaglio testuale ma anche delle condizioni storiche e culturali, è inevitabile pensare che i generi in quanto tali possiedano un loro grado di esistenza semiotica, fosse solo per il fatto che essi generano da parte degli enunciatari possibili, a tutti i livelli di fruizione testuale empirica, una serie di attese e aspettative con le quali inevitabilmente ci si confronta o, tramite vari gradi di scarto, ci si discosta. Anche se questa dimensione sta attualmente vivendo una profonda messa in discussione, in parte a partire anche da alcune dinamiche semiotiche descritte dalla postmodernità (Baudrillard 1990), i generi rimangono comunque, almeno a livello musicale, degli universi semantico-discorsivi culturalmente e socialmente riconosciuti sebbene dai confini sempre più labili. Ma ragionare in questi termini significherebbe riferirsi ad una concezione dalla quale ci si è parzialmente smarcati nelle pagine precedenti: astrarre una musica dal mondo come oggetto estetico autonomo.

Ma se è impossibile pensare a un testo senza genere (cfr. Rastier 1989) e allo stesso tempo le opere che più li mettono in discussione li rendono ancora più manifesti (cfr. Todorov 1978), qualsiasi testo inevitabilmente “enuncia un senso e al contempo le regole mediante cui viene costruito e deve essere fruito. Il genere [...] è costruito come dato, è il termine finale che viene posto come iniziale, è l'effetto di una sua continua *ri-generazione*” (Marrone 1998, p. 241). Detto altrimenti, i generi “generano testi

⁸ “aux amateurs, non pas comme un élément en bout de chaîne dans un parcours linéaire allant de la création à la réception, pas du tout : comme experts, si l'on veut, de cette épreuve consécutive avec les objets, comme personnages attachés à leurs objets de passion” (Hennion 2013, p. 11).

⁹ “la televisione è un tipico oggetto della sociosemiotica, il televisore un tipico oggetto dell'etnosemiotica” (Lancioni e Marsciani 2007, p. 69).

(sono ‘macchine’ per generare testi) e sono da questi rigenerati, costituendo un circuito che potremmo definire autopoietico” (Marino 2020, p. 86). Se, come spiega Marino (2020, p. 29), la musica va dunque intesa come discorso, cioè un “intreccio di testualità concorrenti (non mutualmente esclusive, ma anzi tutte puntate sul medesimo oggetto), dato dalle opere, dalle pratiche e dalle parole che spendiamo attorno a queste opere e queste pratiche: e che non solamente le connotano, bensì le denotano, le definiscono”, lo stesso può dirsi dei generi. Detto altrimenti, se musica è ciò che viene convenzionalmente e culturalmente definito e indicato come tale da una comunità più o meno ampia in un dato momento storico¹⁰, per i generi il funzionamento è pressoché identico. Si potrebbe ulteriormente affermare che questi ultimi funzionano degli specifici discorsi sulle semiotiche-oggetto, come la musica, definendo così una specie di livello meta-discorsivo.

Ma, dunque, di quale genere parliamo quando parliamo di queste feste? La domanda sembrerebbe possedere una risposta scontata: la *techno* e tutti i generi da essi derivati. Ma si tratta di una grande “famiglia sonora” (De Dominicis 1998, p. 82), all’interno della quale è possibile distinguere una quantità pressoché infinita di sottogeneri, una tipologia in costante aggiornamento, e una loro definizione chiara è un’operazione complessa poiché molto spesso si compenetrano e si mescolano tra loro. Messa in discorso come un’unica, lunga traccia, in una performance live di musica techno, a differenza di un concerto tradizionale, l’ipotesi di una “scaletta” delle canzoni suonate dal o dalla performer sarebbe un tentativo vago all’interno di un paradigma musicale caratterizzato da uno svolgimento aperto e contingente dello sviluppo sonoro.

È un tipo di musica che crea una situazione non è che vai lì e non lo so ti ascolti la canzone [...] sì però è quella non è la canzone capito non è che vai ad ascoltarti la canzone (Irene).

Detto altrimenti, il tentativo di definizione del genere aprirebbe ad una possibile apertura dell’oggetto pressoché illimitata¹¹. Per risolvere questo dilemma vale la pena saggiare la possibilità di porre al centro della riflessione una definizione *sui generis* come quella offerta da un attore sociale, per così dire, “esterno” rispetto alla stretta semiosfera che si andrà a definire nelle pagine successive. Si tratta del legislatore, specificatamente di quello inglese. A venire in soccorso per un complicato ritaglio dell’oggetto è, infatti, il celebre Public Order and Justice Act, che fungerà da paradigma proprio perché si concentra, ragiona e inquadra il fenomeno proprio nei termini dei suoi effetti di senso pragmatici. Emanata nel 1994 nel Regno Unito per far fronte a quella che all’epoca veniva indicata dai mass media e da alcune parti politiche come una “emergenza rave”, questa legge vietava eventi dove “la musica include suoni pienamente o predominantemente caratterizzati dall’emissione di una successione di battiti ripetitivi”¹² (D’Onofrio 2015, p. 19). L’enunciato legislativo ha funto da bussola nella riflessione in virtù del fatto, per certi versi paradossale se si pensa che proviene dall’ambito legislativo e non musicologico, che attualizza una serie di dimensioni particolarmente centrali per descrivere la pratica. “Emissione”, “successione”, “battere” e “ripetere”: questi sememi definiscono in modo sorprendentemente preciso il tipo di musica che viene ascoltata a questi eventi. Ci soffermeremo in questa sede, per economia di

¹⁰ A sostegno della fondatezza di questa dinamica ci sono anche alcune evidenze storiche e sociologiche, come la nascita e l’evoluzione di generi musicali dovute all’accessibilità economica e culturale alla musica e ai suoi strumenti secondo un processo di democratizzazione (cfr. Pacoda 1998; Lapassade 2018, 2020; D’Onofrio 2015). Il proliferare prima di chitarre, elettriche ed acustiche, prodotte in serie, ha portato alla nascita prima del rock e poi del punk come forma quasi “anti-culturale” rispetto all’idea di musica “esteticamente valida” dell’aristocrazia prima e della borghesia poi. Allo stesso modo, la nascita della musica elettronica (cfr. Attimonelli 2018) così come la conosciamo si deve anche all’accessibilità di vastissimi gruppi di classi sociali e di etnie differenti ad una strumentazione capace di produrre suoni e di “formarli socio-semioticamente” affinché fossero conosciuti come musica. Una dinamica che, come osserva Jacoviello (2012), ha caratterizzato buona parte degli studi e della critica musicale soprattutto in Italia.

¹¹ C’è chi, ad esempio, come Attimonelli e Tomeo (2022) e Petrilli (2020), non parlano di *techno*, poiché renderebbe lo sguardo eccessivamente connotato da un punto di vista musicale secondo una modalità talvolta non adeguata alla complessità della domanda di ricerca che si rivolge all’oggetto, ma preferiscono utilizzare termini come “musica elettronica” o “piaceri elettronici”.

¹² “music” includes sounds wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats [virgolette presenti nel provvedimento legislativo originale].

spazio, solo su due di questi termini¹³, “battere” ed “emissione”, in quanto sufficienti per dare un saggio dei processi semiotici contingenti di *formazione* della *materia sonora* in *sostanza musicale*, secondo un ordine non gerarchico orientato alla facilitazione del dispiegarsi logico-argomentativo del ragionamento.

5. Battere (tra vibrazioni e “sberle”)

Il primo termine, “battere”, fa riferimento a un universo semantico legato evidentemente al corpo o, meglio, ad almeno due corpi: uno che collide con un altro. Il battito, dunque, una volta ammesso come una caratteristica semiosica, presuppone – proprio in virtù delle sue condizioni di possibilità – un apparato – un enunciatario – in grado di cogliere questo battito. Generalmente questo apparato si concentra sul timpano che è un punto di sensibilità del corpo animale in grado di percepire e differenziare – e dunque riconoscere – rumori e suoni dotandoli di senso. Detto in altri termini, nel caso della musica che si fa corpo essa implica almeno un altro corpo con cui collidere. È possibile pensare che la musica possa “colpire” un corpo e che questo sia il corpo ascoltatore? Si tratta semplicemente di una metafora o è possibile cogliere degli aspetti pragmatici? Ma soprattutto: ci sono dei piani di pertinenza semiotica? Offriamo una piccola anticipazione alla risposta a queste domande attraverso questo stralcio di intervista:

[della musica che viene suonata alle feste] mi piacciono i bassi i suoni che ti tirano proprio delle sberle (Nicole).

Nel tentativo di descrivere la musica – anzi: il piacere del testo musicale – l’intervistata asserisce metaforicamente che un elemento che conferisce gusto può essere ricondotto al “tirare delle sberle”, evocando un’immagine talmente eloquente da non necessitare approfondimenti lessicologici. Inoltre, anche dai resoconti etnografici – me ne sono reso conto solo successivamente – il lemma “battere” è stato, come si può notare da due stralci ripresi a titolo esemplificativo, uno di quelli che a tal proposito ho maggiormente utilizzato:

Appena entriamo, in una situazione che per l’orario sarebbe come di introduzione, la musica che già batte fortissimo come in piena serata. Bam bam bam. [...] Poi verso le due rientriamo e la musica batte ancora più forte (Parigi, 25/6/22).

La sala si presenta ancora mezza vuota ma la musica è già battente (Parigi, 7/7/22).

Ma ad essere attualizzata è anche la dimensione del contatto, non solo con la musica ma anche con gli altri attori che popolano questa speciale dinamica:

Si io ascolto musica tutto il tempo ed è sicuramente diverso sicuramente diverso c’è un contatto più intimo direi piuttosto quando vado a una festa del genere piuttosto (Agatha).

Il “contatto più intimo” con gli altri così è uno di quegli aspetti – figure; immagini – che legano indissolubilmente la possibilità di significare della musica alla capacità di agire in una dimensione intercorporea che emerge come isotopica, in un’omologia che emerge anche tra (il corpo del)la musica e quello dei partecipanti ma che coinvolge anche altri attori della scena.

Fidelio mi dice che il palchetto rialzato del backstage, la cui base è probabilmente di legno, vibra tantissimo e si sente bene sotto i piedi e, per descrivermi definitivamente la sensazione, pieno di entusiasmo mi dice qualcosa del tipo “I’d like to jump inside it and hug it so much!” (Parigi, 4/6/22).

Questa dinamica di intercorporeità musicale emerge anche rispetto alla dimensione semantica di una metafora particolarmente utilizzata sia dagli intervistati che dai partecipanti: quella della spinta. Questo lemma non sembra essere legato solamente a un utilizzo gergale ma veicola proprio una caratteristica costitutiva di questa musica. Sebbene sia dedicata soprattutto a definirne la velocità, alla prova testuale questa dinamica della spinta sembra riguardare la capacità di “presa” sul corpo del soggetto.

¹³ Per una trattazione più approfondita, cfr. Denticò 2023.

Sandro [che aveva assunto MD] si addentra nella folla che si radunava al lato del palco davanti una cassa. Dopo un po' lo seguo [...]. Non sembra soddisfatto e, appena i nostri sguardi si incrociano, riferendosi alla musica mi dice "speriamo spigne un po' de più!". A quel punto parte un attacco di bassi, la folla urla eclatante e lui chiude gli occhi smorzando un sorriso (Bologna, 2/4/22).

Sempre termini di descrizione musicale, ad essere particolarmente emblematico è il passaggio di un'intervista dove viene offerta una definizione chiara e senza mezzi termini:

La musica alla fine è vibrazione (Maria).

Una chiosa del genere non può sorprendere: la dimensione della vibrazione si lega a doppio filo a quella tattile che riguarda i battiti e che caratterizza in generale molti dei resoconti della fruizione di questi tipi di musica, sia in letteratura che nelle interviste e nei resoconti etnografici raccolti.

Ha smesso di piacermi solo la cassa dritta ora sono molto più per le sincopi cassa dritta musica in cui la cassa batte [nota: batte il dito sul tavolo per enfatizzare la descrizione. Gli chiedo: "che intendi per cassa dritta?"] cioè che c'è un battito di cassa per ogni per ogni quarto cioè no invece le sincopi queste cosa viene rotta (Bruno).

Si sì no quello che ti dicevo prima cioè le vibrazioni dei bassi il fatto che io le senta dentro il mio corpo per me sono tipo vita sono tipo vita proprio è tipo la mia condizione base il potermi muovere a quel ritmo non so (Nicole).

Con l'MD[MA] è diverso è un po' quel ritmo musicale lì quella connessione con chi ti circonda la vibrazione un po' quello che crea la situazione (Irene)

Quest'ultimo stralcio è particolarmente utile perché ci permette di introdurre la dimensione della fruizione degli effetti delle sostanze stupefacenti le quali – al di là di qualsiasi banalizzazione o moralizzazione – entrano a pieno titolo nella rete attoriale che compone l'ascolto collettivo della techno. La sostanza menzionata è l'MDMA (o ecstasy), una sostanza psicoattiva empatogena – dunque le emozioni sono percepite più intensamente e si avverte un senso di empatia e di comunione nei confronti delle persone – ed entactogena – enfatizza la dimensione tattile della sensorialità. Semioticamente possono essere considerati dei veri e propri dispositivi passionali, poiché intervengono sulla *modalità dell'essere* (Greimas 1983):

Droga e musica si mettono in relazione e si ribaltano l'una nell'altra a partire dai modi – narrativi, figurativi, aspettuali ecc. – della loro assunzione e degli effetti pragmatici provocati da tale assunzione sui soggetti coinvolti. Più che una questione di somiglianza esteriore, o di possibile rappresentazione dell'una attraverso l'altra, si tratta di un'omologia formale profonda – tanto specifica nella sua manifestazione quanto tipica nella sua generalizzabilità – che rende possibile, per così dire, in presa diretta la reciproca traduzione. (Marrone 2005, pp. 116-117)

Tra techno ed MDMA l'omologia formale profonda che permette una dinamica di traduzione si fonda dunque su questa dinamica non solo di battiti ma anche e soprattutto delle loro vibrazioni.

6. Emissione (o il corpo della musica)

Il ruolo centrale delle vibrazioni all'interno del paradigma semiotico di questo tipo di musica emerge anche dai resoconti etnografici, rendendo "sensato" un particolare aspetto della fruizione: il volume della musica. Il bombardamento sonoro prodotto dalle casse enfatizza le vibrazioni dei bassi, dando vita ad una peculiare iperstimolazione materico-sonora che ha il risultato di "far risuonare il corpo nella zona toracico-addominale" (Stefani 1996, p. 43).

Per me vivere determinate situazioni è molto legato penso al al davvero alle passioni del corpo cioè io cerco la vibrazione nel torace dei bassi cerco la libertà del mio corpo che può muoversi come vuole senza un occhio giudicante intorno (Nicole).



A rendere manifesto il ruolo svolto dalla potenza di volume ci sono altri due elementi colti in occasione di osservazioni etnografiche: il fatto che alcune persone abbiano chiesto – spesso urlando – di alzare il volume e l'utilizzo di tappini per le orecchie da parte di alcuni partecipanti.

A un certo punto sento delle urla. Alcune persone, posizionate sul lato sinistro, urlano con ampi gesti in direzione della consolle, così mi avvicino ballicchiando per capire quale fosse il problema. Stavano sclerando perché volevano che si alzasse il volume. Urlavano letteralmente: VOLUMEEEEEE [...] Di nuovo, a un certo punto, delle persone [...] urlano a gran voce di alzare il volume (Bologna, 12/3/22).

Veronika, e a lei si accodano altre persone, chiede a più riprese di alzare il volume, probabilmente lasciato basso per non insospettire nelle vicinanze anche considerando che la serata si svolgeva all'aperto (Bologna, 9/7/21).

L'impianto è davvero enorme [...] a un certo punto uno urla "ooooh alziamo sti decibeceeeel" (Roma, 8/4/22).

Un ragazzo sta ballando accanto a me e a un certo punto scorgo qualcosa di colorato all'interno dell'orecchio, rimango un po' perplesso perché mi sembrano proprio delle cuffiette wireless ma poi capisco che sono dei tappini (Parigi, 7/7/22).

Mi avvicino al banchetto della riduzione del danno [...]. Noto anche che mettono a disposizione dei tappini per le orecchie e mi dicono che vengono richiesti abbastanza. (Bologna 12/3/22).

Entrambi si configurano come segni che rendono lampante un aspetto essenziale, spesso ignorato dal discorso comune, che immagina il bombardamento sensoriale prodotto dal volume della musica emessa dalle casse come qualcosa che definisca una ricerca ingenua del danno, inspiegabile altrimenti. Redendo pertinente la dimensione fisica, il volume è "lo spazio occupato da un corpo" (Treccani online, v. *volume*); in senso sonoro, più sarà marcato e più potrà dotare la musica di un corpo; più sarà alto e maggiore sarà la capacità di generare quelle vibrazioni così tanto ricercate dai partecipanti. Si rende in questo modo manifesta la dinamica semiotica per la quale la techno non sia una musica semplicemente da ascoltare ma piuttosto, più di ogni altra, *da sentire*, narcotizzando, o almeno "rigerarchizzando" – in un certo senso appiattendole – le subaltermità percettive. L'apparato uditivo perde la sua rilevanza, solidarizzandosi in una sorta di circuito di sinestesie che abbraccia una multisensorialità più ampia. La lingua inglese rende meglio questa differenza: più che un *to listen*, si tratta di un *to feel the music*.

Il mio corpo si muoveva da solo e non c'avevo per niente coscienza di quello che stavo facendo ehm sì come una un'esperienza extracorporea ho vissuto è stato è stato bello soprattutto perché comunque c'avevo riscontri anche da parte degli altri che avevano fatto tanto quanto me (Joyce).

Non è ancora il momento, a questo punto della ricerca, di tracciare i contorni di una trasformazione dello statuto dell'ascolto. Per ora lo intenderemo nei termini di rappresentazione sincretica – sotto forma di immagini manifestate – di come la musica divenga un segno all'interno di una dinamica sensibile che riguarda non solo l'apparato uditivo, ma che coinvolge più aspetti della sensorialità. Una volta che le sostanze entactogene come MDMA (o ecstasy) iniziano ad *effettuarsi* in quanto dispositivi passionali, le vibrazioni sollecitano il corpo nella sua totalità, al punto che la sensibilità tattile è talmente magnificata da perdere in qualche modo precisione, una dinamica che sembra combinarsi perfettamente con questo tipo di musica.

A botta [di MDMA] già salita, Ridan è convinto che la cassa davanti al quale siamo posizionati è spenta: con un dito mi fa convintissimo il segno del no: "è il pavimento che trema, non è la cassa". La tocco ed invece tremava di brutto, chiaramente funzionano ed emettono musica a decibel spiegati, ma Ridan rimane convintissimo. Dopo qualche minuto, provo di nuovo a convincerlo e questa volta si accorge che funzionano (Roma, 12/2/22).

Sotto cassa ci sono ancora quei ragazzi [...] che a un certo punto si fermano e confabulano e toccano le casse, secondo la mia ipotesi forse si chiedevano se le casse stessero funzionando o meno come è accaduto a Ridan [in occasione di Roma, 12/2/22]. (Parigi, 4/6/22).

Nell'ascolto della techno molti elementi concorrono a reificare il tattile sia nei confronti del visibile ma soprattutto narcotizzando (almeno parzialmente) l'udibile, ponendo l'interpretazione della musica su un piano di tangibilità. Attraverso l'induzione di una mediazione inter-attoriale che produce una sovversione estetica, si mette in moto anche una sovversione di tipo sociale e politica. Se il visibile è stato il regime sensoriale fondativo di un modo di pensare¹⁴ non possiamo affermare che la trasformazione estetica sia una sottrazione del pensiero in quanto tale. Si tratta piuttosto di un *pensiero-altro*.

7. Presa estetica di suono. Per una semiotica dell'ascolto

Proveremo ora a tirare le fila di questa riflessione esclusivamente a ciò che è emerso in queste pagine. Nell'ascolto collettivo della techno sembrerebbe dispiegarsi un paradigma estetico che più che risultare specifico riguarda piuttosto della magnificazione di alcuni tratti, dinamica per la quale si potrebbe riferire all'universo dell'ascolto musicale – se non addirittura sonoro – *tout court*. Il suo nucleo fondativo si dispiega all'interno di una vera e propria categoria semantica che oppone almeno due termini, ossia /presa della musica/ a cui si oppone una sorta di /indifferenza/. Infatti, a parte alcune eccezioni di persone particolarmente appassionate, o dotate di un certo *expertise* in fatto di techno, la maggior parte delle volte, durante le osservazioni, i commenti dei partecipanti riguardo la musica si esprimevano sugli assi di una polarizzazione, distinguendo la capacità della musica di “funzionare” (e quindi significare) in base al binomio “mi sta prendendo” / “non mi sta prendendo”, tanto che per alcuni la variabile sonora diventa rilevante soprattutto quando “non funziona”.

Spesso forse me ne rendo conto più quando va male a volte perché quando la musica cioè se non mi piace e quindi vedo proprio se scatta invece qualcosa (Franco).

Quasi come se la musica avesse la funzione primaria di essere o meno capace di “prendere” letteralmente il corpo di chi ascolta. Un lemma, quello della “presa”, che rimanda inevitabilmente alla *saisie estétique* greimasiana in *Dell'imperfezione* (1987), saggio *sui generis* nell'opera del semiologo lituano che sarebbe necessario riprendere per una riflessione etnosemiotica che, in quanto tale, coinvolge la corporeità in maniera radicale. La *presa* si articola, come dicevamo, in una vera e propria categoria, secondo l'asse semantico per il quale la musica “mi sta prendendo” / “non mi sta prendendo”. Essa si determina in relazione alle stimolazioni, alle attenzioni e alle immersioni sonore che produce nei partecipanti, in particolare nel loro corpo e nella loro possibilità di esperirla. A partire dalla definizione di questa categoria semantica che, come abbiamo notato, veicola una dimensione estetica molto peculiare, è utile ricostruire e approfondire la rete di relazioni che si deduce attraverso la definizione del programma narrativo: in questo caso sarà la musica a configurarsi come vero e proprio soggetto poiché mossa in una relazione di desiderabilità di significato. Esso può dirsi *realizzato* solo in funzione di un complesso meccanismo di riconoscimento da parte dei partecipanti, che in questo caso fungerebbero da oggetto di valore. La relazione fondativa che soggiace a qualunque universo narrativo è proprio quella che si instaura tra soggetto e oggetto di valore. I decibel emessi e la generale tenebrosità della notte narcotizzano alcuni dei canali comunicativi “ordinari”: la parola scambiata perde la sua rilevanza, l'orizzonte della visione viene ridimensionato. Come osservava Greimas (1987, p. 45), “le tenebre perfette contengono virtualmente tutti i colori, tutta la bellezza del mondo; sono il colore protopatico”. Le tenebre, insieme alle sostanze e al volume della musica, consentono un regime intersemiotico di traduzione che si fonda sulla reificazione del tatto, dispiegando una nuova intimità tra gli attori e il mondo.

Nella magnificazione del piano tattile l'apparato percettivo è inevitabilmente ri-organizzato e con esso l'accesso al mondo nei termini di significazione, esperienza e conoscenza. Se, come accade dopo l'epoca romantica, “si valorizza allora l'ascolto della musica chiudendo obbligatoriamente gli occhi [di modo che] la mono-isotopia sensoriale aumenterà così l'efficacia dell'influenza sonora” (Greimas 1987, p. 57),

¹⁴ “Sight has been long been regarded as the noblest of the senses, as the basis of modern epistemology. [...] The dominant conception of philosophy has thus been of the mind as a great mirror which to varying degrees and in terms of different epistemological foundations permits us to ‘see’ nature” (Macnaghten e Urry 1998, pp. 109-110).

con la techno non solo agli occhi viene sottratta la loro egemonia ma addirittura, nell'ascolto, ci si tappa le orecchie, un segno chiarissimo che *enfaticizza l'efficacia dell'influenza materiale della vibrazione su tutta la superficie corporea*. È una redistribuzione "democratica" della percezione in luoghi del corpo tendenzialmente non abituati ad essere così decisivi, almeno non in una dinamica di socialità espansa: le spalle, le braccia, le gambe, le viscere. Quella che Stefani definisce "presa di suono"¹⁵ è a tutti gli effetti una presa estetica così come la concepisce Greimas e tra i due concetti non vi è un legame suggerito banalmente dall'omonimia. La *saisie*, termine che il semiologo lituano condivide con Merleau-Ponty (cfr. 1945), può essere considerata come un "momento precedente il concetto" (Marrone 1995, p. 391), dove istanza musicale e istanza dell'ascolto, nella relazione di soggetto e oggetto di valore, possono così venire a galla in tutta la loro sensibile significatività:

Là dove la parola manca il segno, l'estetica serve ad additare l'esperienza non tetica della percezione. [...] Il Soggetto e l'Oggetto [...] sono originariamente in *statu nascendi*: posti e non dati, in una reversione costante di agire e patire; pieghe – non buchi – per la sostanza del mondo, sempre pronte a farsi e disfarsi (Fabbri 1987, pp. 13-14).

La *saisie* è prendere e farsi prendere ed è, in questo senso, l'effettuarsi di un'interazione.

Riprendendo le riflessioni poste all'inizio di questa ricognizione, la materialità sonora all'interno dell'ascolto collettivo della techno – almeno ad un livello situato, contingente e incorporato dell'istanza della descrizione etnosemiotica – entra in relazione con una serie di attori umani e non-umani che interagiscono l'un l'altro influenzandone i processi di significazione, formandone la materia in modo da renderla "sostanza musicale" in un senso lato. È come se una sostanza musicale si diluisse all'interno di questa rete di relazioni e ne emergesse un'altra che ne definisce in qualche modo delle forme che la trascendono. Nella modificazione delle dinamiche percettive "standard", il meccanismo semiotico è deducibile attraverso una ridefinizione delle modalità categoriali. Se per musica si può considerare ciò che alcune soggettività riconoscono come tale, la ricostruzione della loro prospettiva attraverso uno sguardo etnosemiotico riesce a rendere conto di un complesso processo di riconoscimento attraverso la descrizione delle pratiche situate e contingenti di ascolto collettivo. Questo permette di cogliere e descrivere la "*semiotic force*" (De Nora 2004) specifica della techno come il prodotto dell'interazione tra diverse istanze e attori umani e non-umani.

Questa grande famiglia sonora è accomunata dal fondarsi su una serie di elementi pragmatici – vibrazione, ripetizione, emissione e successione – che si distinguono come dei veri e propri attori che, interagendo e compenetrando, ricoprono in questa ricostruzione la posizione di *adiuvante*. In questa posizione attanziale, però, subentra un attore fondamentale, ossia quel tratto capace di far sì che la musica funzioni e si manifesti – e si faccia ascoltare – attraverso una corporeità: il *volume*. È questo il "grande adiuvante" decisivo nell'ascolto collettivo della techno, poiché dota quest'ultima di un *poter-fare*. Il volume rende la musica capace di instaurare un corpo a corpo con chi si pone, in presenza, all'ascolto. Una collisione benigna, ricercata dai partecipanti che, hjelmslevianamente, rende pertinente e significativa la materia sonora, anche sottoforma di particelle d'aria vibranti, affinché possano formarla in sostanza musicale: ad un *rave*¹⁶ il suono (e per chi osserva dall'esterno: il rumore) c'è già, bisogna solo metterlo nelle condizioni di musicare.

¹⁵ "Un'interazione, un'interfaccia tra il musicale e l'umano, una 'tattica' di appropriazione musicale" (Stefani 1998, p. 39)

¹⁶ Con la parola *rave* intendiamo in questo caso un dispositivo (Agamben 2006) orientato al *delirio* sensoriale delle persone che vi partecipano.

Bibliografia

- Agamben, G., 2006, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo.
- Attimonelli, C., 2018, *Techno. Ritmi Afrofuturisti*, Roma, Meltemi.
- Attimonelli, C., Tomeo, C., a cura, 2022, *L'elettronica è donna. Media, corpi, pratiche transfemministe e queer*, Roma, Castelvecchi.
- Barthes, R., Havas, R., 2019, *Ascolto*, a cura di S. Jacoviello, Roma, Luca Sossella.
- Baudrillard, J., 1990, *La trasparenza del mal*, Paris, Galilée.
- Cano, C., Battistini, E., 2015, *Musica e cinema nel dopoguerra americano. Minimalismo e postminimalismo*, Roma, Gremese.
- D'Onofrio, T., 2015, *Rave new world. L'ultima controcultura*, Milano, Agenzia X.
- De Dominicis, M., 1998, "Sonni furiosi. I ravers tornano a casa", in Salvatore, G., a cura, *Techno-trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Roma, Castelvecchi, pp. 69-92.
- De Nora, T., 2003, *After Adorno. Rethinking music sociology*, Cambridge University Press.
- De Nora, T., 2004, *Music in everyday life*, Cambridge University Press.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateau. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi 2003.
- Dentico, M., 2023, *Tutto passa sotto casa. Forme, sostanze ed estetiche dell'ascolto collettivo della techno*, Università di Roma "La Sapienza". Dottorato di ricerca in Comunicazione e Ricerca Sociale, 30° Ciclo
- Desmond, M., 2014, "Relational ethnography", *Theory and society*, 43, pp. 547-579.
- Donatiello, P., 2017, *Ossevabilità del senso ed etnosemiotica per la città: uno studio a partire da Bologna*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Semiotica, 29° Ciclo, online www.amsdottorato.unibo.it
- Donatiello, P., Mazzarino, G., 2017, *Tra "etno" e "semiotica". Affinità e divergenze ai margini di due discipline*, vol. I, Bologna: Esculapio.
- Fabbri, P., 1987, "Introduzione", in Greimas, A. J., 1987, pp. 11-21.
- Fabbri, P., 1997, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Perigieux, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Hennion, A., 2007 [1993], *La Passion musicale*, Paris, Éditions Métailié.
- Hennion, A., 2013, "D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements", in *SociologieS*, Théories et recherches, www.journals.openedition.org/sociologies/4353.
- Jacoviello, S., 2012, *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Milano, Mimesis.
- Jacoviello, S., 2019, "Introduzione", in R. Barthes, R. Havas, 2019.
- Lancioni, T., Marsciani, F., 2007, "La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano", in Marrone, G., Dusi, N., Lo Feudo, G., a cura, *Narrazione ed esperienza: intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi, pp. 59-70.
- Lapassade, G., 2018, *Stati modificati e transe*, Roma, Sensibili Alle Foglie.
- Lapassade, G., 2020, *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, Milano, Editoriale Jouvence.
- Macnaghten, P., Urry, J., 1998, *Contested nature*, London, SAGE publications.
- Marino, G., 2020, *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Roma, Aracne.
- Marino, G., 2022, "Cinquant'anni di stonature. Una mappa della semiotica musicale nella prospettiva italiana", in Marrone, G., Migliore, T., a cura, *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 225-254.
- Marrone, G., 1998, *Estetica del telegiornale*, Meltemi, Roma.
- Marrone, G., 2005, "Sostanze tossiche, forme stupefacenti", in Id., a cura, *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 1995, "L'estetica nella semiotica", in Fabbri, P., Mangano, D., a cura, 2012, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci, pp. 377-403.
- Marsciani, F., 2012, *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*, Milano-Udine, Mimesis.
- Marsciani, F., 2020, "Etnosemiotica: bozza di un manifesto", *Actes Sémiotiques*, n. 123, pp. 1-8.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Pacoda, P., 1998, "Techno-music. Una storia", in Salvatore, G., a cura, *Techno-trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Roma, Castelvecchi, pp. 33-44.
- Petrilli, E., 2020, *Notti tossiche. Socialità, droghe e musica elettronica per resistere attraverso il piacere*, Milano, Meltemi.
- Rastier, F., 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- Reynolds, S., 1998, *Generation Ecstasy: into the World of Techno and Rave Culture*, New York, Routledge.
- Semi, G., 2010, *L'osservazione partecipante. Una guida pratica*, Bologna, Il Mulino.



- Spaziante, L., 2019, “Sound box: la scatola nera della percezione sonora e i limiti metodologici della semiotica”, in *E|C*, n. 25, pp. 98-106.
- Stefani, C., 1996, “Febbre e altre affezioni del sabato sera”, in Id., a cura, *Intense Emozioni in Musica*, Bologna, Clueb, pp. 35-54.
- Stefani, G., 1998, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi.
- Todorov, T., 1978, “L'origine dei generi”, in Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce, Vol. 2, Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, pp. 99-109.